

DAVID MERCER ET CUBA

Contemporain par son âge des « angry young men », Osborne, Arden, Wesker, David Mercer ne vint au théâtre que dans les années soixante, et les critiques le classent parmi les « political playwrights » de la deuxième génération, tels que Edward Bond, Trevor Griffiths, David Hare, Howard Brenton. Bien qu'il se défende en 1971 de voir dans l'expression artistique un moyen de propagande politique - « I don't believe in art as a vehicle of propaganda at all » (1) - son marxisme - léninisme est une composante essentielle de son moi profond. Mercer fait néanmoins figure de chasseur solitaire, car nul parti d'extrême gauche ne peut se vanter d'avoir recueilli ses suffrages. L'un de ses contemporains, originaire du Yorkshire comme lui, David Halliwell, écrivait très justement à son sujet :

« His own experience was rather unique among British playwrights in that not only had he read a lot about Marxism / Leninism, but he'd been to a lot of the Eastern European countries, and he'd been to Cuba » (2).

Voilà donc l'élément-clé de son originalité à une époque où le marxisme-léninisme était l'apanage d'une minorité : loin d'être celui d'un insulaire, l'horizon de Mercer ne se limite pas au seul monde anglo-saxon, mais il embrasse les pays socialistes à idéologie marxiste et traverse les frontières européennes ; Mercer est, en effet, l'un des rares écrivains anglais à être allé à Cuba. On pourrait ajouter que son cosmopolitisme n'était pas seulement d'ordre politique, mais également matrimonial : sa première épouse était tchèque, la troisième israélienne.

L'expérience cubaine ne fut qu'un épisode sur son trajet politique, et il n'est point nécessaire d'en faire une exégèse. Mercer fit deux séjours à Cuba en 1967 et 1968 ; la décade 1960 - 1970 fut sans doute pour lui la période la plus dense tant sur le plan artistique que politique. Dans la perspective d'une meilleure interprétation, il est utile de retracer l'évolution de son engagement avant l'expérience cubaine, ce qui permettra de mieux comprendre à la fois les leçons d'espoir qu'il en tira et sa désillusion à la fin des années soixante. Quant à la décade suivante, Mercer se consacra presque exclusivement au cinéma à partir de 1973-74, et il ne revint au théâtre qu'en 1978 avec *Cousin Vladimir*.

LA PERIODE PRE-CUBAINE OU LE TEMPS DE L'ENGAGEMENT POLITIQUE

S'il faut en croire D.A.N. Jones dans un article du *Listener* du 14 mai 1970, « unlike other British playwrights, David Mercer is regularly described as a Marxist - as if this were some kind of rare animal » (3). Ce qualificatif de « marxist » distinguerait donc Mercer des autres dramaturges engagés qui, eux, ne seraient que « political ». Mais que l'on ne s'y trompe point. Relevant les inexactitudes à son sujet qui foisonnent dans l'article de Jones, Mercer, dans sa réponse dans *The Listener* du 28 mai 1970, exprime sa profession de foi en termes fort clairs :

« I broadly accept Marx's view that history is a complex of forces, of property and production relationships, in a state of ongoing dialectical change. I also

accept Lenin's view that a revolutionary party is the necessary instrument of expression of this dialectic, and that only the mass-based revolutionary party can achieve that transfer of power from the owners to the exploited which we call a revolution » (4).

Cependant, Mercer reconnaît que ses sympathies pour le marxisme et les révolutions qui s'en inspirent (il ne mentionne d'ailleurs que la révolution bolchévique et nullement la révolution cubaine) ne l'ont jamais incité à devenir officiellement membre d'un parti marxiste :

« I have never joined a Marxist organisation because I have not encountered one in my lifetime which I could give my allegiance to without abdicating my critical intelligence » (5).

Pour mieux appréhender les motivations politiques de Mercer, tournons-nous d'abord vers le contexte familial, la classe ouvrière du Yorkshire avant la guerre, qui constitue la trame de la plupart des œuvres théâtrales et télévisées de Mercer, dans lesquelles les pères sont presque tous mineurs ou conducteurs de locomotives à vapeur. Le passé a laissé une empreinte indélébile sur le dramaturge qui déclarait en 1973 :

« My father was political in the sense that he was completely pro-union, and thought the Labour Party was right for the working man - but in a completely unintellectualized or rationalized way » (6).

Mercer, lui, commence à 21 ans seulement à s'intéresser, non point au parti travailliste de papa, mais au marxisme, lorsqu'il est étudiant à Newcastle et qu'il se met à lire des ouvrages de philosophie politique. Sa croissance politique est peut-être un peu tardive, comme il le reconnaît lui-même, mais il faut souligner qu'il restera fidèle aux opinions forgées à l'époque, sans toutefois sombrer dans le doctrinaire :

« What started out as the 'us and them' thing that working-class kids had, and working-class parents for that matter was filled out by political self-education, and it rapidly developed into a sort of crude Marxism » (7).

A la recherche de son identité politique tout autant que psychique, Mercer prend conscience, au-delà de son univers immédiat, familial, régional et anglais, des forces politiques qui s'affrontent à l'extérieur dans la période trouble de l'après-guerre, pendant laquelle l'Europe dévastée tente de se remettre debout. C'est d'abord le temps de la guerre froide : l'Europe occidentale assiste aux bouleversements profonds des structures à l'Est, et juge le Stalinisme. Soit dans les interviews, soit par l'intermédiaire de ses porte-paroles, tel Morgan dans *A Suitable Case for Treatment* ou dans le film *Morgan*, Mercer insiste sur la négativité du Stalinisme qui a détruit la révolution régénératrice, ainsi qu'il le déclare à son interlocuteur cubain en 1967 :

« Il existe un contraste entre le fait que cet homme (Morgan) a été élevé à l'ombre d'influences révolutionnaires et qu'il a vécu à une période de l'histoire où il a vu que la Révolution, d'une certaine façon, a détruit ceux qui s'y étaient engagés. Je veux parler concrètement du Stalinisme » (8).

D'où la désillusion de Mercer, générée par sa prise de conscience à l'égard d'une adhésion totale à la cause marxiste : « I never considered joining the Communist Party » (9).

En revanche, le besoin pour l'étudiant qu'il est à l'époque, de prendre parti se trouve concrétisé dans la position qu'il adopte au moment de la guerre de Corée. Deuxième phase dans son évolution politique : après la gestation des idées, l'engagement plus précis qui, pendant plusieurs années, fera de lui un militant actif au sein des mouvements anti-nucléaires. Ses préoccupations politiques s'élargissent à l'échelle planétaire ; la guerre de Corée sert de catalyseur : « I was aware that this was a culmination of huge conflicts of interest arising out of the war » (10).

Il s'engage donc personnellement dès les premiers balbutiements des mouvements britanniques contre la bombe atomique, avant même l'émergence du CND à la fin des années 50. Toutefois, son opposition aux arguments nucléaires au début des années 50 n'avait pas encore atteint sa pleine maturité. Mercer, « the communist-without-a-party » (11), ne trouvait pas plus son identité politique que son identité artistique. C'est pourquoi il part pour Paris, où il passe deux ans, poussé par son désir de devenir peintre. De retour à Londres en 1957, en proie à une grave dépression nerveuse, la psychanalyse lui rend un certain équilibre qui lui permet d'écrire sa première pièce. En même temps, ses inclinations politiques le portent vers le CND à l'aube de sa création. On se souvient que la première marche sur Aldermaston au printemps de 1958 mobilisa cinq mille personnes, parmi lesquelles des « angry young men », de jeunes communistes, des libéraux et des étudiants. Il paraît donc naturel que les deux dernières pièces de la trilogie de Mercer, *The Generations*, écrite pour la télévision, *A Climate of Fear* (1962) et *The Birth of a Private Man* (1963), reflètent ses obsessions, tant politiques que psychiques, son engagement et ses désillusions.

Lorsqu'à la suite des débordements extrémistes peu rassurante lors du Congrès du Parti travailliste à Scarborough en 1960, Bertrand Russell fonda le Comité des 100, il ne faut point s'étonner de voir le nom de Mercer figurer parmi les membres les plus actifs, aux côtés de John Osborne, John Braine, Shelagh Delaney et Vanessa Redgrave.

Les éléments autobiographiques rattachés au militantisme de Mercer au sein du CND, puis du Comité des 100, sont légion dans *A Climate of Fear* et *The Birth of a Private Man*, qui, selon le dramaturge, sont liés à son « growing disillusionment with the anti-nuclear movement » (12). La première scène de *A Climate of Fear* s'ouvre sur le jugement de Colin, arrêté pour avoir participé à une manifestation du CND. La dernière scène présente Colin et sa mère dans le fourgon de police, après leur arrestation dans la grande manifestation de Trafalgar Square le 17 septembre 1961. Dans *The Birth of a Private Man*, l'anxiété de Colin devant son incapacité à adhérer totalement à la cause qu'il a choisie, traduit les réticences et les tourments du dramaturge lui-même, déjà exprimés dans la désintégration de Morgan, le héros de *A Suitable Case for Treatment*. Le militantisme politique paraît donc très négatif si l'on en croit Colin et Morgan. L'aliénation de Morgan et la pulsion suicidaire de Colin qui le conduira à s'immoler sur le mur de Berlin, reflètent les tiraillements douloureux de Mercer lui-même, qui, en 1973, répond à son interlocuteur, déprimé par la négativité des héros dans *The Birth of a Private Man* et *A Suitable Case for Treatment* :

« I think that if you are intellectually and emotionally committed to a particular ideology, as I was and am to theoretical Communism, and yet find no way of becoming active in the world which is consistent with your beliefs, this

does create just the kind of split that is dramatized in *A Suitable Case for Treatment* » (13).

Un grand nombre de membres éminents du Comité des 100, dont Bertrand Russell, démissionnèrent en 1962 ; on peut donc facilement s'imaginer la déception, voire le dégoût de certains intellectuels qui, ayant misé sur un renouveau politique, se trouvaient confrontés au manque de réalisme et aux débordements d'éléments extrémistes ayant fort peu de choses en commun avec les buts du mouvement, phénomène banal qui n'est pas sans rappeler l'effondrement des illusions des Chartistes ou de William Morris. La synthèse de la maturation politique de Colin et son échec sont à l'image de ce désarroi vécu par Mercer à l'époque : « I've worked in the Labour Party and the New Left till I couldn't stomach the one and the other disintegrated (...) I'm poor, and tired, and rapidly turning nihilistic » (14).

Triste bilan, donc : devant les carences des partis ou des mouvements politiques, n'y a-t-il point d'autre choix possible que celui de la folie ou du suicide ? Une nouvelle expérience s'était pourtant offerte à Mercer en 1962 ; grâce à la BBC, il avait passé quelques jours en Pologne et s'était arrêté à Berlin. A partir de ce moment-là, les pays de l'Est ont commencé à être intégrés à l'univers mercérien, à la télévision comme à la scène. Souvenons-nous aussi que la première épouse du dramaturge était tchèque, et qu'à l'époque où il vivait à Paris, s'essayant à l'art du roman après avoir renoncé à devenir un grand peintre, il s'identifiait à un réfugié d'Europe centrale : « There was a sense of statelessness, of the displaced person as hero » (15). Que la mentalité d'une personne déplacée ait fasciné Mercer à l'époque parce qu'il était lui-même à la dérive ne semble pas faire de doute. Il serait d'ailleurs intéressant de comparer son cheminement avec celui de Roman Polanski, son cadet de quelques années.

En même temps que se développait chez Mercer son intérêt pour les pays de l'Est, à la distance qu'il avait prise à l'égard des mouvements pacifistes anti-atomiques, s'ajouta la position qu'il adopta officiellement devant l'attitude du gouvernement travailliste envers les Etats-Unis sur la question du Viet-Nam, ceci avant que Peter Brook n'ait monté *US* en 1966. Mercer ne faisait peut-être pas preuve d'une grande originalité en se ralliant, comme tant d'autres rescapés du CND moribond, à la nouvelle cause, celle du Viet-Nam. Noublions pas, toutefois, que, lors d'un rassemblement du parti travailliste à Wembley en septembre 1964, Mercer avait rédigé un discours lu par Vanessa Redgrave. Or, en 1965, le dramaturge adresse au Premier Ministre, Harold Wilson, une lettre sur l'engagement américain au Viet-Nam, et ne reçoit qu'une simple réponse de remerciements. Sa désillusion profonde l'incite à adresser à Wilson une lettre ouverte dans *Peace News*, journal d'extrême gauche, lettre dont il est intéressant de citer les termes :

« When I am useful - I am used. When I ask awkward questions - I am ignored ... One grows more and more cynical in response to the cynicism of those in power. I shall say no more to you about Viet-Nam - What is the point, if there is to be no reply. Nor shall I write any more orations.

Yours sincerely, David Mercer » (16).

Son désenchantement est tel qu'il renonce à mettre son talent au service de ceux qui semblent le trahir et surtout trahir l'espoir d'être entendu et compris qu'il avait mis en eux.

Le CND, le Comité des 100, le Viet-Nam, nous voilà loin de Cuba ; pourtant, avant son premier voyage en 1967, Mercer avait introduit de façon sporadique des références à Cuba, référence infiniment moins fréquentes que celles rencontrées dans les œuvres de 1968 ou 1970. Dans *A Climate of Fear*, la révolution cubaine est mentionnée deux fois par Frances, la sœur de Colin, jeune passionaria consumée par la flamme de la révolte et de la provocation. Elle n'hésite pas à déclarer à sa mère que, si elle apprenait l'espagnol, elle irait à Cuba et qu'elle préférerait mettre au monde des Cubains plutôt que d'affreux petits Anglo-Saxons (17). Lors d'un cocktail, Frances répond en ricanant à une Américaine, inquiète de la proximité géographique d'un pays communiste : « You must be trembling in your shoes » (18), réponse qui motive l'évocation d'un Castro sanguinaire, dont les idées sont accueillies trop favorablement en Angleterre : « There's too many gone soft on Castro over here. Do you know that guy's still shooting people ? » (19).

Néanmoins Fidel Castro et la révolution cubaine n'occupent qu'une place marginale, la primeur étant donnée au CND et aux choix imposés par l'appartenance à un mouvement pacifiste. Il en est de même dans *The Birth of A Private Man*. Dans le studio de Colin, on retrouve le portrait de Castro jouxtant ceux des révolutionnaires russes et de Bertrand Russell, témoignages de l'engagement de Colin ; en son absence, Linda, son amie, esquisse quelques pas de twist et offre ensuite au portrait de Castro le salut révolutionnaire de son poing levé (20). Plus tard, dans le train qui le conduit à Varsovie, Colin tente de communiquer avec une jeune Polonaise et écrit sur la vitre embuée : « Cuba si ! » (21), à quoi la jeune femme répond de la même façon : « Yanqui no ! » (22). Mais au-delà de l'image, du geste ou du slogan facile, les personnages ne développent pas le thème de la révolution cubaine qui, dans ces deux pièces, apparaît figée, modèle lointain, voire inventé. L'intention de Mercer était de souligner l'importance des mouvements anti-nucléaires et les désillusions des participants comme Colin ; il a également intégré son expérience polonaise et berlinoise dans la dernière partie de *The Birth of a Private Man*. Dans une brève nouvelle, publiée en 1965, *The Long Crawl through Time*, il fait aussi allusion à l'engagement politique de Catherine, l'épouse du narrateur, porte-parole de Mercer :

« Hydrogen bombs, radiation, Polaris submarines, the Cuban revolution » (23).

Dans les pièces, télévisées ou théâtrales, du milieu des années soixante, *For Tea on Sunday*, *And Did Those Feet*, *The Governor's Lady*, *Ride a Cock Horse*, les références à Cuba sont inexistantes : les allusions politiques sont tirées du passé familial, régional ou national, ce qui, en 1965, permettait à David Storey d'écrire, à propos de Mercer :

« In him, the polemics have already crumbled ; the marxist dream of home is almost nostalgia for past times and places when it really did seem that socialism was the catalyst of body and soul. He inhabits a world of dreams and visions, debris of the past and wrecks of the present » (24).

Le héros mercérien, prolongement de Colin Warring mais moins suicidaire, est plus en proie aux affres de ses propres fantasmes qu'aux doutes éveillés par son engagement politique. C'est à la suite du premier voyage à Cuba que, dans les œuvres des années suivantes, jusqu'en 1970 environ, Mercer fera une part plus large à la révolution cubaine et à sa signification. C'est pourquoi il faut considérer l'interview qu'il accorda à la revue de cinéma *Cine Cubano* comme étant d'un intérêt exceptionnel.

CUBA OU L'ESPOIR REVOLUTIONNAIRE

Mercer se rendit à Cuba pour la première fois au printemps de 1967, à l'occasion de Festival du théâtre latino-américain, qui se déroulait à La Havane pendant 15 jours. Les 32 représentants invités étaient principalement originaires d'Amérique latine, mais on comptait également deux Russes, une Française (Simone Benmussa), un Italien, deux Allemands de la RDA et un Egyptien. Kenneth Tynan et Ionesco avaient été invités, mais ne purent y participer.

Non sans humour, Mercer raconte qu'en dépit de son arrivée en pleine nuit à l'aéroport, il fut accueilli par un grand daïquiri ! Ce détail ne manque pas de saveur quand on connaît les habitudes du dramaturge en matière de boisson ... Quant aux manifestations culturelles elles-mêmes, il semble avoir été beaucoup plus impressionné par les Cubains, en particulier par leur enthousiasme et leur éclectisme, que par les autres représentants étrangers, qu'ils soient latino-américains ou non :

« As in acting, production and writing, it was the Cubans who often dazzled. With a revolution in progress, they are creating a theatre out of nothing and are open to everything - Planchon, Krejca, Svoboda, Brook, Hall; had even heard of Marowitz. And writers from Albee to Arden » (25).

Cependant il ne put s'empêcher d'éprouver une certaine déception devant la médiocrité des débats, générateurs d'ennui car - et Mercer fait peut-être preuve inconsciemment d'une suffisance d'occidental appartenant à une élite intellectuelle, bien qu'il s'en défende - « the intelligent were usually silent and the relatively dim vociferous » (26). Arrogance ou condescendance, Mercer pense que les Cubains regrettent que le Festival n'ait pas eu l'impact qu'ils attendaient et que la montagne ait accouché d'une souris. La pièce cubaine qui reçut le prix du Coq d'Or, *La nuit des Assassins* de José TRIANA est considérée par Mercer comme brillante, et sa mise en scène digne de Paris, New York ou Londres. Il est frappé par un témoignage de solidarité des Cubains : le metteur en scène remit sa récompense au délégué du Nord-Viet-Nam en hommage à un dramaturge nord-Viet-namien qui venait d'être tué à Hanoï pendant un bombardement américain.

Mercer a également promené son regard observateur sur des aspects étonnants, voire inattendus ou impensables, de la révolution cubaine, telle cette anecdote. Le jour de la fête de Santa Barbara, il assista, à l'extérieur de La Havane, à la célébration d'une authentique cérémonie vaudou, dont le rituel comportait des sacrifices de chèvres et de coqs et l'entrée en transe de plusieurs participants. Le détail qui l'amuse particulièrement était le signe placé au-dessus de la porte de la cabane : 'Comité pour la défense de la Révolution'. Faudrait-il en conclure hâtivement que Mercer ne fit qu'un voyage touristique pittoresque à Cuba ? Certes non, car, si le détail insolite n'échappe pas à son regard vigilant d'écrivain, néanmoins d'autres détails ont la faculté de l'émouvoir profondément. Ainsi lors d'une conférence où se pressent des centaines d'étudiants appartenant à l'école nationale d'art, de musique et d'art dramatique, son regard est attiré par des insignes oranges sur les chemises de deux jeunes filles, symboles destinés à perpétuer le souvenir de deux étudiantes révolutionnaires tuées pendant la campagne d'alphabétisation, ce qui le confronte au problème de la violence idéologique.

Bien qu'il ne rejette pas les contraintes imposées par une révolution armée, Mercer reconnaît l'ambiguïté des insignes symboliques. Lorsque les Cubains lui

expliquent : « We don't torture. Believe it or not. The ones we killed, we could not let live. *Could not let live*. We don't expect you to understand » (27), Mercer demeure hésitant : « You understand but you still object » (28).

Même à Cuba, son engagement personnel demeure essentiellement non-violent. Répondant à son interlocuteur cubain qui l'interroge sur le panorama culturel et artistique de l'Angleterre contemporaine, il reconnaît l'influence prépondérante de *Look Back in Anger* sur le théâtre et le cinéma britanniques à l'époque ; mais il souligne le fait que les circonstances historiques ont changé en 10 ans. Si la colère de Jimmy Porter était le prototype d'une protestation à la fois courageuse, pressante et violente, en revanche, en 1967, les hommes en colère ont vieilli et ne croient plus guère en l'efficacité de leur colère ; le regard des nouveaux héros mercériens - Morgan dans le film ou Peter dans *Ride a Cock Horse* - plonge à l'intérieur d'eux-mêmes en quête de leur identité profonde (29).

Devant les carences du Parti travailliste qui est devenu bourgeois et accepte le capitalisme, la cohésion des gens de gauche s'est effondrée et le climat est celui d'une dépression esthétique, selon les termes employés par Mercer (30). Par manque de motivation nationale, ceux qui sont politiquement engagés à gauche en Angleterre ont donc exporté leurs préoccupations, et ont fait leurs problèmes du Viet-Nam, de Cuba, du Tiers Monde, de l'Inde : d'insulaire, leur regard est devenu international. Mercer n'est point dupe de ce changement d'attitude. L'engagement politique vis-à-vis des causes étrangères offre un réconfort facile et donne bonne conscience à ceux qui militent en leur faveur. L'auto-satisfaction collective a donné naissance à un coma général. Déguiser le problème sous un masque approprié aux circonstances de l'actualité n'est qu'un leurre ; la véritable question demeure sans réponse : il faudrait trouver un moyen d'action en Angleterre qui ressemble à celui que l'on voudrait voir mis en œuvre ailleurs, particulièrement dans le Tiers Monde (31).

Mais en fait, pour Mercer, cette extrapolation recouvre l'impuissance des pays européens à résoudre leurs propres problèmes internes, d'où la solution de refuge dans une prise de position à l'égard de situations plus tragiques ailleurs. Le monde occidental, de l'Angleterre à l'Europe et à l'Amérique, est ravagé par une gangrène, non point physique - car il n'est rongé ni par la famine, ni par la misère - mais éthique. La société de consommation, l'esthétique et la politique qui en découlent, entraînent progressivement la déchéance de l'individu. Si en Angleterre, les gens paraissent heureux matériellement, il n'en est pas moins vrai qu'ils sont atteints d'un mal qui, aux yeux de Mercer, ne pardonne guère : l'absence de foi ou d'adhésion politique. Il reproche à ses compatriotes leur détachement devant la misère dans le monde et leur passivité dans la lutte pour venir en aide à l'Afrique, l'Inde ou l'Amérique latine. Ils semblent, dit-il, obsédés par la peur du communisme et de la Chine en particulier qu'ils croient capable de provoquer une Troisième guerre mondiale. L'Occident appréhende mal les problèmes des pays sous-développés (c'est le terme employé par Mercer dans l'interview pour *Cine Cubano*) ; conscient de son engagement personnel, Mercer souhaite donc mobiliser l'opinion publique britannique et la sensibiliser aux problèmes spécifiques du Tiers-Monde (32).

Cependant, sur le plan idéologique, la révolution cubaine trouble son pacifisme. Faisant allusion à la crise provoquée par l'installation des fusées soviétiques en 1962 et à la peur ressentie à Londres, Mercer s'étonne que son interlocuteur cubain, un écrivain qu'il ne nomme pas, approuve les fusées nucléaires :

Mercer : So everybody should have nuclear missiles ? Wales ?

- Yes. And then let the bastards push !

Mercer : Till we fry ? All of us ?

- You're doing all right. You've got the lavatories, the cars, your consumer paradise. We pay with what you call underdevelopment ...

We're so underdeveloped, man, we'll fight a way out of it. We don't know any better, see ? Barbarians, really ? (33).

Les réticences de Mercer à l'égard de l'engagement armé sont donc plus compréhensibles, et la justification de l'emploi des armes reflète à la fois son doute intérieur et sa sincérité : comment pourrait-il approuver l'utilisation d'armes nucléaires par un pays dont il admire la révolution (même armée), alors qu'il a lui-même milité contre le développement de ces mêmes armes en Angleterre ?

Il est un aspect de la révolution cubaine qui, pour Mercer en 1967 et au printemps de 1968, au retour de son second voyage, est totalement positif : l'aspect culturel, en particulier l'épanouissement du théâtre. Il se réjouit de « n'avoir rencontré aucun type de dogmatisme à Cuba. Il trouve que Cuba est un pays très, très libre et très ouvert » (34). Pays libre parce que le choix des écrivains n'est pas imposé de façon arbitraire par les autorités révolutionnaires. Pays ouvert parce que les thèmes étudiés ne traitent pas obligatoirement de sujets cubains. En raison de son éclectisme et de son ouverture sur l'extérieur, Mercer imagine pour le théâtre surtout des dimensions qui dépasseront l'insularité et qui s'enracineront dans l'Amérique latine tout entière, en continuant à s'ouvrir aux influences européennes les plus complexes (35). Phare de la culture latino-américaine, Cuba rayonnera sur l'Amérique du Sud et les bienfaits de sa révolution régénératrice atteindront des dimensions planétaires.

L'impression de Mercer demeure la même quelques mois plus tard en 1968, lors de son second voyage, un congrès culturel auquel étaient invités 450 « intellectuels », terme qu'il n'aime guère en anglais, car il le trouve trop savant et ne se considère pas lui-même comme un intellectuel (36). Il remarque à nouveau la liberté des écrivains vis-à-vis de la révolution. Leur créativité ne se trouve pas étroitement canalisée par l'idéologie révolutionnaire :

« What they are encouraged to do is to develop their originality and spontaneity, even if it appears to be superficially in conflict with the aims of the Revolution » (37).

Voilà une démarche différente de celle de Mercer dont le cheminement politique freina la créativité pendant longtemps.

Selon lui, en 1967-68, les résultats de la révolution cubaine sont nettement positifs. A une question du journaliste de *Cine Cubano* sur l'art dans les pays socialistes en général, Mercer répond également de façon affirmative, en distinguant le théâtre du cinéma, et l'Europe centrale de l'Union Soviétique. Tout en faisant l'éloge des techniques de mise en scène et de jeu des acteurs, il souligne l'absence de dramaturges aussi doués que le personnel technique, alors que l'on assiste à un renouveau du cinéma, en particulier en Pologne et en Tchécoslovaquie. Il applaudit la liberté de dire la vérité, accordée, en 1967, aux artistes et aux écrivains d'Europe centrale, liberté plus difficile à conquérir en URSS ; Mercer ne se compromet guère à ce sujet, car, dit-il, il connaît moins bien la situation en Union Soviétique (38).

Il est plein d'optimisme devant l'avenir, car il entrevoit à la fois un éveil des écrivains dans les pays socialistes et un changement d'attitude des Occidentaux, ce qui permettrait d'établir un courant de communications et d'échanges fructueux pour tout le monde. La question sur laquelle les délégués au Festival du théâtre latino-américain se sont penchés pendant des jours : « Whether theatre should be national or universal » (39), est, pour Mercer, un faux dilemme, qui fit bâiller d'ennui les Cubains, plus dynamiques et constructifs que les autres. C'est pourquoi il donne une réponse affirmative à la question posée sur la possibilité d'une transformation de la culture européenne sous l'influence du Tiers-Monde en marche vers sa liberté. Dans cette perspective, Cuba jouera un rôle prépondérant, car la révolution à Cuba et dans d'autres pays - que Mercer ne nomme pas, ce qui est regrettable - offre au monde la preuve d'une révolution humaine possible. Mercer reste néanmoins prudent dans la formulation de ses espérances : encore faut-il que la révolution culturelle cubaine grandisse, reste vivante et ouverte, et qu'elle ne subisse point les déboires que connut la révolution russe sous Staline (40). Si l'on en croit la définition du socialisme par un Cubain :

« We discover what socialism is in the *act* of trying to create it. We must use everything, understand everything, include everything which is humane which is alive » (41),

on comprend mieux l'espérance que fit naître l'idéal de la révolution cubaine à ce moment-là, non seulement dans l'esprit de quelques intellectuels britanniques, mais chez de nombreux Occidentaux.

Mercer rapporte un message d'espoir, non seulement pour la culture et l'art occidentaux, mais aussi pour lui-même ; à la fin de l'interview, il avoue qu'il se définit en termes politiques comme « un artiste fatigué » (42) - avoué ridicule car il n'a pas encore 40 ans - mais, grâce à la transfusion qu'a été pour lui ce premier contact avec Cuba, il a retrouvé son élan révolutionnaire.

Dans l'hommage qu'il rend à Che Guevara en 1968 dans un recueil de tributs semblables, *Viva Che*, Mercer répond d'une plume vitriolique aux attaques de Bernard Levin dans *The Daily Mail*, qui qualifie les admirateurs de la révolution cubaine et de Che Guevara de « the fools in the west » (43). Mercer s'est-il senti visé personnellement ? On est prêt à le croire. Son expérience cubaine de première main lui a fait entrevoir la possibilité d'une révolution annonciatrice d'un développement plus vrai de l'individu, d'où son emportement, une fois de plus, à l'égard de la passivité occidentale. Pris au piège de la vie et de la culture, les individus ne réagissent plus :

« The meagre liberation of the few is into an almost narcissistic recognition of their paralysis, failure, apathy - and even understanding and insight seem to lead finally to an agonised shrug or a hysterical shout » (44).

Il reste la possibilité de suivre le modèle cubain, le témoignage de Che Guevara. Il serait mesquin et inexact de contester la sincérité de Mercer, même si, avec le temps, ses arguments paraissent empreints d'une certaine naïveté ; on décèle tout de même une pointe d'hésitation dans la dernière phrase de cet hommage rendu à Che Guevara : « The significance of Che is not a solution but a question » (45).

En 1968, quelques mois plus tard, le gouvernement cubain de Fidel Castro approuvait l'invasion soviétique de la Tchécoslovaquie et resserrait ses liens avec

l'URSS. Quelle sera l'attitude de Mercer vis-à-vis de Cuba, quelles facettes présenteront ses impressions cubaines et son admiration ? De tels changements ne faciliteront guère l'apaisement des conflits intérieurs qui le déchirent ; jusqu'au début des années 70, son théâtre et certaines interviews témoigneront une fois encore de ses doutes et de ses incertitudes.

*
* *

LA PERIODE POST-CUBAINE OU LE TEMPS DE LA DESILLUSION

Qui ne connaît la déclaration célèbre et souvent citée, de Mercer dans un numéro du *Radio Times* de février 1970, à propos de sa dernière pièce pour la télévision, *The Cellar and the Almond Tree*, la deuxième de sa deuxième trilogie : « This is my swan-song to politics » (46). Est-ce donc là le chant du cygne d'un « artiste fatigué », d'un militant désabusé, que cette pièce qui se déroule sur un fond de désespoir et de cynisme et dont les dernières scènes mettent en parallèle un banquet de membres du parti portant un toast à l'Union Soviétique, et la cellule où Volubin / Sladek affronte un nouvel interrogatoire ? La dernière pièce de la trilogie, *Emma's Time*, entr'ouvre peut-être la porte à un rayon d'optimisme pour ceux qui ont encore la foi politique : Sladek écrira avec Emma la véritable histoire du parti communiste tchèque, à la mémoire de Robert Kelvin : leur d'espoir à la perspective de voir la vérité rétablie, germe de confiance pour ceux que les échecs post-révolutionnaires avaient découragés.

Mais pour Mercer, déchiré entre l'idéologie et l'art, *Emma's Time* est peut-être son chant du cygne, car la trame marxiste s'estompe de son théâtre ; d'ailleurs, à partir des années 70, il se consacre presque entièrement au cinéma. S'il revient aux problèmes politiques, c'est beaucoup plus tard, au théâtre, dans *Cousin Vladimir*, en 1978, pièce dans laquelle il présente un monde occidental rempli de tares et un univers communiste carcéral ; les deux dissidents russes qu'il met en scène choisissent le retour en URSS, en dépit des perspectives sinistres qui les y attendent, mais ils ont l'entière liberté de leur choix.

Si l'on examine les pièces de théâtre ou de télévision après 1968, au retour du second voyage à Cuba - la trilogie pour la télévision *On the Eve of Publication*, *The Cellar and the Almond Tree*, *Emma's Time*, et les deux pièces de théâtre *After Haggerty* et *Flint* - il apparaît que, même si Cuba occupe une place plus importante qu'avant ce voyage, les pays de l'Est, en particulier ceux d'Europe centrale, Tchécoslovaquie et Hongrie, sont plus proches et plus présents que Cuba.

Dans *On the Eve of Publication*, Kelvin rappelle à Emma leur voyage à La Havane, mais il ne cesse de reprocher à la jeune femme sa vénération pour la maison d'Hemingway qu'ils ont visitée ensemble et qu'il a détestée, en particulier à cause des trophées de chasse. L'exclamation révolutionnaire de Kelvin, en espagnol dans le texte, « Hasta la victoria siempre ! » (47) n'est qu'un cri de provocation à l'intention du romancier américain qui, selon Kelvin, ne s'intéressait guère à Cuba et moins encore à sa révolution.

The Cellar and the Almond Tree se déroule en Tchécoslovaquie, Cuba n'y est nullement mentionnée. Dans *Emma's Time*, l'évocation de la révolution est réduite

au disque de la chanson « Guantanamera » que Kelvin avait acheté pour Emma lors de leur voyage et que celle-ci emporte en quittant la maison (48). Après avoir entendu la voix de Kelvin lui raconter le rêve de son interrogatoire dans lequel il est son propre bourreau, Emma écoute la chanson dont la musique remplit la pièce. Peut-on interpréter cette chanson à la mode dans les années 60 comme le symbole du paradis disparu, d'un âge d'innocence bien révolu ? Symbole de la révolution / déception, ou symbole de l'attachement de Kelvin pour Emma ? Quel qu'il soit, le rôle référentiel est un peu mince.

After Haggerty est la seule pièce de Mercer qui octroie à Cuba une part relativement importante ; grâce à un certain nombre de flashbacks, le héros mercérien - ici Bernard Link, critique de théâtre - revit les conférences qu'il a données dans les capitales de divers états socialistes et les conversations qu'il a eues avec son père à la suite de ces voyages. L'élément autobiographique est toujours présent, à la limite de l'obsession. Ainsi, à La Havane, Bernard Link commence son discours par une anecdote que Mercer a vécue pendant son premier voyage, mais la citation de Link est amputée de la poésie et de l'ironie rencontrées dans le récit original de 1967 :

« The delegate from the United Arab Republic pointed out that art is like a tree, with roots and branches. The roots should be amongst the people. To buy a spotlight, he said, meant someone having less bread. Those who sacrificed the bread were entitled to have control over what happened under the spotlight. Why not, I asked, wait for the spotlight until everybody had enough bread ? 'Man', he informed me loftily, 'does not live by bread alone' » (49).

Bernard Link simplifie l'anecdote, réduite à une affirmation : le sacrifice du pain doit entraîner le contrôle du peuple sur le théâtre, et il en propose un commentaire. Le public de Mercer n'en apprendra pas davantage sur le contrôle de la création artistique par le peuple, car on retrouve ensuite Bernard Link racontant à son père ses impressions de voyage. Impressions schématiques : Bernard est bronzé, il y a des requins et des barracudas dans les eaux cubaines ; cette évocation est volontairement superficielle, destinée au père, ancré dans son passé. Il a cependant des connaissances sommaires sur Cuba qui, d'après lui faisait partie des Etats-Unis avant de devenir communiste, ce qui ne manque pas d'exaspérer Bernard. Nulle allusion à la révolte cubaine, ni à Fidel Castro ; Bernard Link, blasé, désabusé, promène le même regard désenchanté sur ses souvenirs politiques comme sur son passé amoureux. Cependant, le personnage mystérieux, voire inquiétant de Haggerty, le héros éponyme, dont l'absence finit par envahir la pièce, n'est pas sans évoquer en contrepoint la figure mythique de Che Guevara. Les télégrammes de Haggerty, son militantisme qui a entraîné Claire, sa compagne, dans les manifestation et les marches des années 60 aux Etats-Unis, et dont l'inutilité apparente la pousse à s'écrier : « I wish you were in Cuba » (50), brossent un tableau du héros de guerrilla qui frôlerait la caricature. Mais n'accusons pas Mercer d'être iconoclaste dans sa création du personnage de Haggerty, un Che en négatif, menaçant, sans scrupules, exploitant Claire et sa fortune, l'abandonnant avec leur enfant pour servir une cause révolutionnaire, une guérilla de libération en Afrique. Haggerty n'est pas le double noir du Che, décrit par Herbert Read comme un « *romantic hero*, a hero in the tradition of Count Roland or the Black Prince ; a *political hero* as charismatic as Mickiewicz or Garibaldi » (51). La seule grandeur de Haggerty est sans doute celle de sa mort, dont l'annonce clôt la pièce, et dont les circonstances rappellent celles de la mort de Che Guevara :

« James Mawnan Haggerty. Guerrilla. Killed during a skirmish between Government Forces and a rebel unit. Africa. Nineteen seventy » (52).

Haggerty ne laissera de souvenir que dans l'esprit de ceux qui l'ont connu ; il n'a ni le charisme, ni l'envergure internationale de Che Guevara, et sa mémoire ne sera pas auréolée d'un rayonnement mythique. Sa légende sera d'ordre domestique et ne troublera guère que Claire et Bernard.

Faut-il croire à un enterrement du rêve révolutionnaire cubain ? Dans *Flint*, le vieux pasteur rabelaisien, emporté par son imagination, décrit Cuba comme un refuge paradisiaque où il pourrait vivre en paix avec la jeune Dixie et l'enfant qu'elle attend ; sa vision tient plus d'un dépliant publicitaire de l'office du tourisme cubain que de la réalité : « you pull a nut from the tree, slice its hairy top with a machete and drink the cool milk there by the blue and sharky water » (53), et d'ailleurs n'a rien de typiquement cubain. Serait-ce donc là tout ce qui reste des espérances qu'avait fondées Mercer sur l'exemple cubain de 1967 ? La lassitude de Bernard Link, réduit, comme Mercer, selon Catherine Itzin, à « l'impuissance politique » (54), est plus aiguë que celle de l'artiste fatigué qui voulait croire à un renouveau révolutionnaire à Cuba. Les changements de la politique castriste obligent Mercer à poser la question par l'intermédiaire de Flint : « Only, one asks oneself : where is Fidel going ? » (55).

Ni dans ses pièces, ni dans les interviews qu'il accorde, Mercer ne cache son désenchantement à l'égard des développements politiques et culturels post-révolutionnaires, tant à Cuba que dans les pays de l'Est. Mercer n'était pas seul en 1968 à reconnaître comme bénéfiques les changements, non seulement économiques, mais artistiques apportés par le régime de Castro à Cuba. Rappelons à ce sujet quelques phrases de l'hommage rendu à Che Guevara par Herbert Read, peu avant sa mort :

« There seems to be no doubt that Che Guevara was responsible for the exceptional degree of intellectual and artistic freedom that prevails in Cuba (...) It is this emphasis on individualism, found in Castro as well as in Che Guevara, that makes the Cuban Revolution so distinctive and so different from the doctrinaire regimes of the USSR and Eastern Europe » (56).

Mais au début des années 70, les choses ont bien changé à Cuba : il faut rappeler le rapprochement avec l'Union Soviétique, et, entrave à la liberté individuelle pour ceux qui en sont les partisans convaincus, la loi anti-paresse de 1971 qui condamne les inactifs à deux ans de travaux forcés ! D'où le dilemme devant lequel se trouve placé un intellectuel de gauche tel que Mercer, qui, tout en comprenant les raisons égalitaires invoquées pour justifier l'intolérance, ne peut s'empêcher de regretter que l'artiste soit brimé dans sa créativité et que l'épanouissement amorcé ait tourné court. C'est ainsi qu'il déclare en 1971 :

« The effect has been punitive and ultimately dispersive because post-revolutionary theatre represents the spirit of the revolution in a way in which the people now in charge of it can no longer tolerate. They have other things to do. As in Russia, the flowering in Cuba was extraordinarily vivid and exciting. But now there's control, restriction : I wouldn't say it's gone as far as actual repression yet » (57).

Pour Mercer qui n'a cessé de définir sa propre créativité comme essentiellement intuitive, l'étouffement de la spontanéité de l'artiste est théoriquement

inadmissible : « It is stifling because you're being asked to gear yourself to the limitations of the people you're writing for » (58). Mais loin de lui le rejet en bloc de la révolution cubaine. La pollution de l'idéal révolutionnaire par des impératifs doctrinaires n'annonce pas pour autant la mort du progrès artistique. Mercer cite le cas d'un écrivain cubain, Edmundo Des Noes, auteur des *Mémoires du Sous-développement*. Son engagement politique fut tel qu'il accepta rapidement les limites imposées par la révolution et qu'il écrit maintenant (c'était en 1971) des tracts pour le gouvernement dans une langue compréhensible de tous les Cubains. Mercer ne porte pas de jugement sur la valeur de ces nouveaux écrits ; il se borne à constater « that he's doing different work » (59).

Il ne faut donc point voir un constat d'échec mais une prise de conscience de la contradiction générée par l'état post-révolutionnaire : afin de toucher le public le plus vaste possible, l'artiste doit se résoudre à sacrifier sa recherche expérimentale, et se joindre à la cause commune. Prudemment Mercer affirme que la situation est différente dans la société occidentale. De son propre aveu, les pièces de 1968 à 1970 marquent la fin d'une étape dans son évolution artistique, parallèlement à son cheminement politique :

« *Haggerty* and the Kelvin plays do represent the end of about ten years' development of certain themes and autobiographical preoccupations, and what's going to come after is I think going to be much more subjective in all kinds of ways » (60).

D'autres raisons peuvent éclairer le désenchantement de Mercer. L'Angleterre lui paraît noyée dans le brouillard, la bourgeoisie engluée dans son confort, et les groupes révolutionnaires à l'abri dans leur cocon. Au théâtre comme en politique, les Anglais n'ont pas trouvé leur mode révolutionnaire. Par ailleurs Mercer estime inacceptable la méthode américaine de Julian Beck lui hurlant de se libérer : « The idea of being tyrannized into being free strikes me as being rather contradictory and I was rather turned off by the Living Theatre » (61). Cet incident lui inspirera une caricature acide dans *After Haggerty* (62), ridiculisant le conformisme artistique anti-conformiste du Living Theatre.

D'autre part, Mercer se préoccuperait-il de son âge ? Il y fait de nombreuses allusions à l'époque (il n'a pourtant que 42 ans en 1970) ; l'adjectif 'middle-aged' revient souvent dans les interviews, et il parle beaucoup de « my generation » par opposition à « the younger generation » (63). Les mouvements étudiants de la période post-68, qui auraient dû le rassurer sur les possibilités d'un élan révolutionnaire britannique, ont eu exactement l'effet contraire à la suite d'une expérience désagréable qu'il fit lors d'un séminaire à l'Université d'Essex vers la fin de 1969, expérience qui, selon Harold Hobson, expliquerait la brutale transformation de Link père en monstre d'intolérance à l'acte II dans *After Haggerty*. Mercer / Bernard se vengerait ainsi du terrorisme verbal exercé par l'Autre sur lui : « Mr Link is old, the students are young ; but there is in both the same brutal intolerance » (64).

Mercer s'était rendu à l'Université d'Essex, en compagnie de Michael Kustow et de John Arden. Ils ne purent prendre la parole, empêchés par les étudiants qui, selon Mercer, « just want to have happenings and scrawl slogans from Plekhanov to Regis Debray all over the walls and burn a car in the campus » (65). L'impression d'un fossé qui se creuse entre la jeune génération et la sienne se trouve aggravée par le fait qu'après avoir jeté une bombe lacrymogène dans la salle de conférence,

un étudiant lui lança au visage : « that is a more meaningful event than anything either Arden or you could say » (66).

La retraite forcée au sens propre, retraite du lieu où sévit l'anarchie inaccessible au raisonnement, et la retraite intellectuelle de l'arène de l'engagement politique rendent ce recul plus explicite. Qu'il soit un militant non violent du CND ou un artiste heureux de découvrir les promesses de la révolution cubaine ou un homme tourmenté par les contradictions politiques, Mercer ne semble pas prêt à dresser les barricades révolutionnaires de la nouvelle génération.

Tout en maintenant l'intégrité de son attachement idéologique, Mercer confesse en 1972 qu'il est « a bourgeois writer now, a London writer » (67). La cause révolutionnaire en général, cubaine en particulier est donc enterrée ; mais le dramaturge ne s'enferme pas pour autant dans sa tour d'ivoire : l'abondante production pour la télévision des années 70 témoigne de son inlassable activité. S'il préfère la télévision au théâtre, c'est parce qu'il considère ce medium comme « possibly the most democratic form of theatre ever » (68). Quant à la nouvelle cause de préoccupation politique des écrivains libéraux occidentaux à cette époque, la dissidence en Union Soviétique, Mercer s'en inspirera dans *Cousin Vladimir* en 1978.

*

* *

Cependant Mercer ne croit guère à la fonction politique du théâtre ; il estime dangereuse l'affirmation de Trotsky : « All art is revolutionary in the sense that it reflects the historical conditions of its time » (69). Pour lui, le théâtre ne peut être ni politique, ni politisé. Il ne peut être politique car le changement politique, facteur de changement social, relève de la lutte des classes. Il ne peut être politisé, car, s'il est soumis à des impératifs idéologiques, l'artiste est emprisonné dans un carcan qui étouffe sa spontanéité.

Le théâtre n'est pas davantage une tribune politique, car Mercer ne croit pas à l'éveil de la conscience du spectateur : « I don't think plays politicize people » (70). Si, à un moment béni, la révolution cubaine pouvait apparaître comme une source d'espoir, comme un exemple à suivre, c'est bien parce qu'elle respectait la liberté de la création artistique permettant l'épanouissement de l'individu.

Mercer, qui, dans ses pièces, prend la société telle qu'elle est, selon sa propre affirmation, n'envisage pas de bouleversement profond et immédiat des structures du monde occidental. Ainsi qu'il le déclarait à Catherine Itzin, la défense de la démocratie parlementaire contre les factions extrémistes, demeure un but essentiel tant qu'il est impossible d'entrevoir un changement à visage humain :

« I believe we have come to a point in the West when the parliamentary form of social democracy is our best hope for sustaining a sufficient degree of freedom in which we can thoroughly overhaul our political philosophy » (71).

Ambiguïté ou ambivalence de Mercer, la question reste posée ; bien que ses convictions politiques n'aient pas changé, son scepticisme sur les possibilités qu'offre le marxisme, laisse subsister le doute :

« I do not think the human species is any longer fit for a humane Marxist

revolution, in either the east of the west. But in the longterm view, the chances are better in the Soviet countries » (72).

Certains, tel John Braine qui accusait Mercer de « weeping at the iniquities of capitalism all the way to the bank » (73), peuvent lui reprocher cette position confortable d'artiste engagé et embourgeoisé (qu'il reprochait lui-même à ses concitoyens) à qui son train de vie permet de mener une existence aisée, loin des remous et des contraintes révolutionnaires. Son ambiguïté lui valut de n'être compris ni à droite ni à gauche et de faire cavalier seul.

Sincère mais déchiré, Mercer n'en reste pas moins une figure importante au milieu des dramaturges britanniques engagés contemporains, dont certains, tel Trevor Griffiths, ont publié très clairement leur position :

« The future is clearly one of struggle, and absolute unremitting commitment to that struggle » (74).

Monique PRUNET
Université de Paris IV

NOTES

- (1) Ronald Hayman, « The Quality of Mercer », *The Listener*, 9 July 1981, p. 40.
- (2) Ronald Hayman, *The Listener*, op. cit., p. 40.
- (3) D.A.N. Jones, « Mercer Unmarked », *The Listener*, 14 May 1970, p. 652.
- (4) David Mercer, « Mercer Unmarked », *Letters, The Listener*, 28 May 1970, p. 722.
- (5) David Mercer, *The Listener*, op. cit. p. 722.
- (6) David Mercer, « Birth of a Playwriting Man », Interview with the Editors and Francis Jarman, *Theatre Quarterly*, vol. 3, n° 9, Jan-March 1973, p. 43.
- (7) David Mercer, « Birth of a Playwriting Man », *Theatre Quarterly*, op. cit., p. 45.
- (8) Mario Rodríguez Aleman, « David Mercer », *Cine Cubano*, Año 7, n° 41, 1967, p. 18.
Traduction effectuée par mes soins du passage :
« Existe un contraste entre el hecho de que este hombre fue educado bajo influencias revolucionarias y que ha vivido en un periodo de tiempo de la historia donde ha visto que la Revolución, en cierta medida, ha destruido a la gente envuelta en ella. Estoy hablando concretamente acerca del Stalinismo ».
- (9) David Mercer, « Birth of a Playwriting Man », op. cit. p. 45.
- (10) David Mercer, « Birth of a Playwriting Man », op. cit. p. 45.
- (11) David Mercer, « Birth of a Playwriting Man », op. cit. p. 45.
- (12) David Mercer, « Birth of a Playwriting Man », op. cit. p. 47.
- (13) David Mercer, « Birth of a Playwriting Man », op. cit. p. 48.
- (14) David Mercer, *The Birth of a Private Man*, in *Collected TV Plays : 1*, John Calder, London, 1981, sc. 5, p. 177.
- (15) David Mercer, « Birth of a Playwriting Man », op. cit. ; p. 46.
- (16) David Mercer « An open Letter to Harold Wilson, *Peace News*, December 10 1965, p. 1.
- (17) David Mercer, *A Climate of Fear*, in *Collected TV Plays : 1*, op. cit., sc. 3 p. 91.
- (18) David Mercer, *A Climate of Fear*, op. cit. sc. 7, p. 105.

- (19) David Mercer, *A Climate of Fear*, op. cit. sc. 7 p. 105.
- (20) David Mercer, *The Birth of a Private Man*, op. cit. sc. 4 p. 175.
- (21) David Mercer, *The Birth of a Private Man*, op. cit. ; sc. 14, p. 221.
- (22) David Mercer, *The Birth of a Private Man*, op. cit. sc. 14 p. 221.
- (23) David Mercer, *The Long Crawl through Time*, in *New Writers*, vol. 3, 1965, p. 130.
- (24) David Storey, « Marxism as a form of nostalgia », *New Society*, 15 July 1965, p. 23.
- (25) David Mercer, « Theatre and Politics : Cuba », *Flourish*, n° 8, Spring 1967, p. 11.
- (26) David Mercer, *Flourish*, op. cit. p. 11.
- (27) David Mercer, *Flourish*, op. cit. p. 12.
- (28) David Mercer, *Flourish*, op. cit. p. 12.
- (29) Traduction adaptée par mes soins d'un passage de l'interview de Mercer dans *Cine Cubano*, op. cit., p. 19.
- (30) Mario Rodriguez Aleman, *Cine Cubano*, op. cit. p. 20.
Traduction effectuée par mes soins du passage :
« En términos socio-políticos, se tiende a una disolución y predomina una depresión estética ».
- (31) Mario Rodriguez Aleman, *Cine Cubano*, op. cit. p. 20.
Traduction effectuée par mes soins du passage :
« El problema que se nos plantea es el descubrir como poderamos actuar en nuestro propio país en la manera que nosotros quisiéramos que ocurriera en otra parte, particularmente en el Tercer Mundo ».
- (32) Traduction adaptée par mes soins d'un passage de l'interview de Mercer dans *Cine Cubano*, op. cit. p. 21.
- (33) David Mercer, *Flourish*, op. cit. p. 12.
- (34) Mario Rodriguez Aleman, *Cine Cubano*, op. cit. p. 20.
Traduction effectuée par mes soins du passage :
« El no haber encontrado ningún tipo de dogmatismo en Cuba. Yo encuentro a Cuba muy libre, muy libre y muy abierta ».
- (35) Traduction adaptée par mes soins d'un passage de l'interview de Mercer dans *Cine Cubano*, op. cit. p. 20.
- (36) David Mercer, interviewed by Giles Gordon, *The Transatlantic Review*, n° 28, Spring 1968, p. 60.
- (37) David Mercer, *The Transatlantic Review*, op. cit. p. 59.
- (38) Traduction adaptée par mes soins d'un passage de l'interview de Mercer dans *Cine Cubano*, op. cit. pp. 22-23.
- (39) David Mercer, *Flourish*, op. cit. p. 11.
- (40) Traduction adaptée par mes soins d'un passage de l'interview de Mercer dans *Cine Cubano*, op. cit. p. 23.
- (41) David Mercer, *Flourish*, op. cit. p. 12.
- (42) Mario Rodriguez Aleman, *Cine Cubano*, op. cit. p. 23.
Traduction de : « soy un artista cansado ».
- (43) David Mercer, in *Viva Che : contributions in tribute to Ernesto Che Guevara*, edited by Marianne Alexandre, Lorrimer, London, p. 79.
- (44) David Mercer, in *Viva Che*, op. cit. p. 80.
- (45) David Mercer, in *Viva Che*, op. cit. p. 80.
- (46) John Russell Taylor, *The Second Wave*, Eyre Methuen, London, 1978, p. 36.
- (47) David Mercer, *On the Eve of Publication*, in *On the Eve of Publication and Other Plays*, Methuen, London, 1970, 15, p. 19.
- (48) David Mercer, *Emma's Time*, in *On the Eve of Publication and Other Plays*, op. cit., 33, p. 124.
- (49) David Mercer, *Flourish*, op. cit. p. 11.
- (50) David Mercer, *After Haggerty*, Methuen, London, 1970, I, 5, p. 72.
- (51) Herbert Read, in *Viva Che*, op. cit. p. 90.

- (52) David Mercer, *After Haggerty*, op.cit. II, 8, p. 92.
- (53) David Mercer, *Flint*, Methuen, London, 1970, II, 1, p. 53.
- (54) Catherine Itzin, *Stages in the Revolution : Political Theatre in Britain since 1968*, Eyre Methuen, London, 1980, p. 94.
- (55) David Mercer, *Flint*, op. cit., II, 1, p. 53.
- (56) Herbert Read, in *Viva Che*, op. cit. p. 92.
- (57) I(rving) W(ardle), « Political theatre in Britain : an interview with David Mercer and Geoffrey Reeves », *Gambit*, n° 20, 1971, p. 82.
- (58) I(rving) W(ardle), *Gambit*, op. cit. p. 85.
- (59) I(rving) W(ardle), *Gambit*, op. cit. p. 86.
- (60) David Mercer, *Theatre Quaterly*, op. cit. p. 52.
- (61) David Mercer, *Theatre Quaterly*, op. cit. p. 50.
- (62) David Mercer, *After Haggerty*, op. cit., II, 1, pp. 52-53.
- (63) David Mercer, *Theatre Quaterly*, op. cit. p. 50.
- (64) Harold Hobson, « Offstage clue to play's unexpected explosion ? », *Christian Science Monitor*, March 16 1970, p. 10.
- (65) David Mercer, *Theatre Quaterly*, op. cit. p. 51.
- (66) David Mercer, *Theatre Quaterly*, op. cit. p. 51.
- (67) John Sandilands, « Mercer and the slag-heap myth », *Radio Times*, Nov. 25 - Dec. 1 1972, p. 11.
- (68) David Mercer, *Theatre Quaterly*, op. cit. p. 55.
- (69) I(rving) W(ardle), *Gambit*, op. cit. p. 76.
- (70) I(rving) W(ardle), *Gambit*, op. cit. p. 76.
- (71) Catherine Itzin, *Stages in the Revolution*, op. cit. p. 100.
- (72) Catherine Itzin, *Stages in the Revolution*, op. cit. p. 100.
- (73) John Braine, « Mercer Unmarxed », Letters, *The Listener*, June 11 1970, p. 790.
- (74) Catherine Itzin, *Stages in the Revolution*, op. cit. p. 165.