AVANT-PROPOS

Lorsqu'il choisit pour thème de son premier colloque : « Trevor Griffiths et le théâtre engagé contemporain en Grande-Bretagne », le Groupe R.A.D.A.C. se fixait un double objectif. Il s'agissait d'abord de présenter les différentes facettes de l'œuvre d'un auteur dramatique à l'écoute des grands problèmes de son temps ; il importait ensuite de prolonger cette synthèse par une réflexion et un débat sur le développement le plus marquant du théâtre britannique de la dernière décennie : l'engagement de ses auteurs.

Les interventions portant sur l'invité d'honneur, Trevor Griffiths, devaient rendre compte de la richesse et de l'originalité de son travail qui se déploie dans de multiples directions : pièces pour le théâtre, œuvres radiophoniques et télévisuelles, scénarios et dialogues de films. La première journée du colloque, qui lui fut consacrée, s'est ainsi orientée autour de plusieurs axes : l'analyse de son écriture dramatique, le caractère spécifique de ses travaux pour les médias (radio et télévision), son ancrage dans le monde contemporain, les problèmes que soulève la traduction de ses pièces. La présence de participants de diverses nationalités permit de multiplier les éclairages.

La deuxième partie de la rencontre a montré quel regard des auteurs tels que David Mercer, Edward Bond et David Edgar portent sur l'époque. Puis, une réflexion sur l'ambivalence de l'engagement, ainsi qu'une analyse des privilèges dont jouissent les auteurs anglais engagés ont préparé la Table Ronde qui devait clore le colloque.

Durant ces deux jours de travail, Trevor Griffiths s'est exprimé sur tous les points évoqués. Il a témoigné, vis-à-vis de son œuvre comme de lui-même, d'une lucidité, d'une exigence et d'une rigueur intellectuelles peu communes. Chacune de ses interventions a été, pour tous les participants, une inépuisable source d'enrichissement et d'inspiration. Qu'il soit sincèrement remercié pour nous avoir accordé l'immense privilège de sa présence.

Trevor Griffiths méritait que l'équipe R.A.D.A.C. rende justice à l'envergure de son œuvre en le faisant connaître de la francophonie. C'est ainsi que des universitaires français ont élaboré les traductions inédites qui figurent dans ce volume.

Les écrivains et les chercheurs réunis à Metz pour ce colloque n'ont pas manqué d'encouragements. Monsieur Jean David, Président de l'Université de Metz, Monsieur François Reitel, Doyen de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, ont bien voulu souligner, par leurs paroles chaleureuses, tout l'intérêt qu'ils attachaient aux travaux du R.A.D.A.C. A leur générosité qui a rendu possible cette rencontre et qui s'est exprimée au Conseil d'U.E.R., au Conseil Scientifique de la Faculté des Lettres, au Conseil d'Université et à sa Commission Vie Culturelle, s'est ajoutée celle du British Council, du Conseil Régional de Lorraine, du Conseil Général de la Moselle, de la Municipalité de Metz, de l'Association des Amis des Universités de Lorraine. L'aide financière et morale, qui nous a été largement dispensée par tous, a permis la publication du présent numéro de *Coup de Théâtre* dont la réalisation matérielle a été assurée par l'Imprimerie Universitaire de Dijon.

Nicole BOIREAU

LISTE DES PARTICIPANTS AU COLLOQUE

Marie-Madeleine AMMANN, Professeur agrégé, Thionville

Georges BAS, Professeur, Université de Paris IV

Kathie BIRAT, Maître-Assistante, Université de Metz

Robert BLATTES, Maître de Conférences, Université de Grenoble III

Susan BLATTES, Assistante agrégée, Université de Grenoble I

Nicole BOIREAU, Professeur, Université de Metz

Michelle BOUIN-NAUDIN, Trésorière du R.A.D.A.C., Maître de Conférences, Université de Bourgogne

Peter BRASCH, Ecrivain, Berlin-Est

Edward BRAUN, Professeur, Université de Bristol

Hélène CATSIAPIS, Secrétaire du R.A.D.A.C., Professeur, I.D.N. Lille

Claude COULON, Président du R.A.D.A.C., Maître de Conférences, Université de Paris IV

Jul CHRISTOPHORY, Directeur de la Bibliothèque Nationale, Luxembourg

Denise COUSSY, Professeur, Université du Maine

Susan CROSS, Lectrice, Université de Metz

Alphonsine DI GIORGIO, Etudiante, Université de Metz

John ELSOM, Président de l'Association Internationale des Critiques de Théâtre Londres

Pascale FRANCOIS, Professeur certifié, Metz

Colette GERBAUD, Professeur, Université de Reims

Albert-Reiner GLAAP, Professeur, Université de Düsseldorf

Rosette GLASER, Professeur, Université de Haute-Alsace

Gill GRIFFITHS, Boston Spa

Trevor GRIFFITHS, Ecrivain, Boston Spa

Joëlle HUMPICH, Professeur certifié, Mulhouse

Liliane LEVY, Professeur certifié, Chargée de cours, Metz

Bernadette KIRWAN, Etudiante, Loughborough

Françoise LECLERCQ, Professeur certifié d'allemand, Metz

Jean-Claude LEJOSNE, Professeur, Université de Metz

Wolfgang LIPPKE, Maître de Conférences, Université de Siegen

Taffy MARTIN, Professeur associé, Université de Metz

Ulrich MEISSNER, Université de Mannheim

Jacqueline MICHEL-DALES, Professeur, Université de Metz

Pierre NORDON, Professeur, Université de Paris III

Catherine PALMER, Etudiante, Université d'Edimbourg

Marie-Christine PFISTER, Etudiante, Université de Metz

Raymond PROST, Maître de Conférences, Université de Bourgogne

Monique PRUNET, Assistante agrégée, Université de Paris IV

Magali PUYJARINET, Professeur agrégé, Université de Metz

Farideh RAVA, Etudiante, Université de Paris IV

Jeremy RIDGMAN, Hedge Hill College of Higher Education, Ormskirk

Rob RITCHIE, Ecrivain, Londres

Philippe ROUYER, Professeur, Université de Bordeaux III

Anette SALEM, Créteil

Daniel SALEM, Maître de Conférences, Université de Paris XII

Kunibert SCHAFER, Professeur, Université de Sarrebruck

Marie-Thérèse SCHROEDER-HARTMANN, Professeur, Centre Universitaire de Luxembourg

Robert SPRINGER, Professeur, Université de Valenciennes

Nicole VIGOUROUX-FREY, Directrice de *Coup de Théâtre,* Maître de Conférences Université de Tours

Françoise VRECK, Maître de Conférences, Université de Lille

Mireille WILLEY, Maître-Assistante, Université d'Angers

H.O. ZIMMERMANN, Professeur, Université de Heidelberg.

Les étudiants du Département d'anglais, le personnel A.T.O.S. de la Faculté et certains collègues ont participé efficacement à l'organisation du colloque.

Qu'ils en soient sincèrement remerciés.

INTERVIEW

Lors d'un entretien accordé les 2 et 3 mai 1985 en son domicile de Boston Spa (West Yorkshire), Trevor Griffiths fait part des valeurs fondamentales qui inspirent et structurent son œuvre.

N.B. *Trevor, you are a Northerner and Manchester man. You are half-Welsh and half-Irish and you have been brought up as a Roman Catholic. Has this background shaped a particular outlook on life and on your work ?*

T.G. Oh yes ! A whole sense of difference, like Lawrence. A sense of always being on borders of history, of cultures, of languages, borders of class. The Welshness, which is my father's, was chapel, non-conformist, tidy, frightened. The Irishness which is my mother's is imaginative, catholic, impulsive, linguistically much more exciting than the Welsh language. When I was five I spoke Welsh. I was evacuated to the country and returned a Welsh speaker. I must have been bilingual for a little period of time. Just understanding different national cultures at a very early age, or at least experiencing the Irishness of my grandma, a certain creative perverseness of articulation, subsistence, in contemporary terms wholly non-aspirant, with no desire to be other or elsewhere. Extraordinary sense of realness ! And these were people who had been uprooted. My grandmother came to Manchester from County Clare in the 1890s. She married an Irish miner in Manchester and had 6 children. Her husband got killed in the war, in France in 1916, the same day as his two eldest sons. She was left to raise these four kids on a widow's pension. She went upstairs and « keened » for three days. « Keen » is an Irish word which means a ritual mourning sound between singing and crying. She « keened » for three days dressed all in black. The children were looked after by the woman next door. Three days later, she came downstairs and took over her life until she died in 1954. She raised me for a while, and introduced me to poetry and the danger of language.

That was Irishness. Then there's Englishness as well which is something else. I developed a sense of self as English and Irish. I've recently written a play about this, in which I have discovered a bit of this early shaping. I mean as a kid I used to have to travel through Protestant areas to get home, and if you were caught you were beaten up. This was in Manchester. I was born in 1935 and I was going to school at the age of three. My grandmother was going blind so she went to see the priest who got me into school. So at three I was reading. She taught me to read out of necessity, because she was going blind and needed to have her horoscope read from the Sunday paper. And I was the only one who could do it. She was a wholly unschooled woman, the daughter of tinkers.

N.B. *This was a warm background.*

T.G. I'm reaching back a long way. I'm going back from 1935 to 1940. It toughened considerably after that, though materially things were better. I mean my father had a job, we were all reconstituted as a family, five of us plus my grandmother. We were able to live in a neighbourhood which contained a fair number of close family, cousins, uncles. I still remember the war. I can remember standing with my mother and my grandmother and watching my city burn. It was one of the bombing raids on

Manchester, and we were four miles away from the city centre. I had no understanding of what was going on but I knew it was serious. You took your sense of seriousness then from all kinds of unstated gestures, the way people held themselves. I remember discussions between my father and my mother and my mother crying. They were talking about carrier-ships that had been sunk. We had a cousin on a ship that was sunk in 1941 or 42. The most vibrant moment of the war for me was V.E. Day. I was ten and just beginning to be sexual. There were street and neighbourhood bonfires all over Manchester, all over Britain. I can recall going from bonfire to bonfire in that whole area. I remember dancing with girls who had breasts. I was absolutely seduced by the experience of community. The community of strangers. It was probably the first time I had felt warmth inside a community since I had left my grandmother's slum in Manchester in 1938.

N.B. *Your grandmother seems to have had a strong influence on your childhood. Did you identify with her values ?*

T.G. Yes, she was a deeply important person. Her values were in direct conflict with the values of my home. The dominant values of that house were the man's, my father, and my grandmother was totally opposed to his ways, largeley because he was not a catholic. She had extraordinary ways of making her point, even though she had no power inside the house objectively. She was very devious. She had an eye removed for cataract and never had it replaced with a glass piece. She used to wear a piece of coloured, pink it was, pink early plastic, it wasn't plastic, it was bakelite or something, a very substantial piece of eye-ring around her face, on a piece of knicker elastic, I imagine a piece of elastic she had taken out the leg of her drawers. It was a very crude and primitive prothesis. Nobody liked it very much because you had to look at it all the time. I remember once I drew something on it. But that's not the point of my story. When my father used to cross her, and that was frequently, she would choose a strategic moment, possibly at Sunday tea, to remove this thing, and to begin cleaning the eye-socket with her finger while my father was eating. This was delicately calculated to drive him into frenzy. I used to watch this and explore the dynamic. It was all incredibly unstated. It was beautiful !

N.B. *These seem to be happy memories. Did you feel happy at the time ?*

T.G. I began to feel increasingly unhappy from the age of nine. At nine, I passed the eleven plus to go to grammar-school. I was the first person in my whole extended family to have grammar-school secondary education. My brother, two and a half years older, had taken his eleven plus before the 1944 Education Act which had extended the access of grammar-school education to working-class people. He continued in elementary education till he was fifteen. I went to grammar-school and that, I think, that whole process of English grammar-school education began to alienate me from my working-class values and lifestyle and my parents. In a way, English grammar-school education is designed precisely to do that. Proletarianism, the whole idea of working-class culture and history, certainly at the time when I was being taught, and I think substantially still so today, was either ignored or condemned, in some way found minor, unimportant, rather contemptible. And this extends not just to valorized objects, art objects, it also extends to one's language, to how one actually speaks. There's a very fine Leeds poet called Tony Harrison, who writes very feelingly about being « branded on the tongue », that's Orwell's expression for

working-class speech. He's got a wonderful poem in which, he as a child is sitting in his grammar-school class, and they're reading poems by Keats aloud, going from boy to boy in the class, and the teacher asks Harrison to read, which he does and says, « me et eks » for « my heart aches », and the teacher stops him. That was my experience of being taught. It was always there. I could feel it. There was something wrong with the way I spoke, with the way I dressed, something not right about my manners, my habits, my gestures. Fifty per cent of the school was working-class. We're talking about that first influx of working-class kids into secondary grammar-school education. I was part of the first wave. But I guess we were all feeling that, that it was not our place, that we had to change in order to be acceptable. Then began for me a very long struggle to hold on to where I had come from and also to get hold of this new thing which, outside of its class aspects, dealt with intellect, with feeling, objectivity to some extent, standing outside one's own being and seeing things from another position. So I was living a massive contradiction which I couldn't, unaided anyway, resolve. And indeed it was not until many years later, in the late fifties and early sixties, that I began, through reading sociology, to see what that contradiction had been made of, and incidentally, to see how badly I had responded to it by becoming very elitist, very avant-garde, very detached from my own class, with very hostile feelings towards my parents, particularly my father, superior, arrogant, something of a social fascist in short. I don't mean that my politics were fascist in any way. But there was something quite brutal about what my education had produced in me. I was also a high-flier. I went to grammar-school when I was nine and to University when I was seventeen and that was quite rare in those days. I was a state scholar. I was like instinct with promise at one level.

N.B. *How did you see your future ?*

T.G. I had absolutely no sense of my future. I was negotiating so many new worlds so rapidly. There was absolutely nobody in the whole of my extended family, the whole of my meighbourhood or acquaintance, there was nobody who had any experience whatsoever to hand on about University. When I went to University, I didn't know what a University was for. When I told you I didn't know, as late as 1970, what the National Theatre was and you said, « I don't believe it », I mean you've got to understand that Britain has traditionally been « places ». It's not being a place, it's many different places. David Hare wrote a play set in 1941, *Licking Hitler,* in which a central female character didn't know how to boil water. I believed it. It is extraordinary what this society doesn't know about itself. That's the whole trick of wealth, because people don't know how other people live.

When I was sixteen, my English teacher at school, a Jesuit, said that I should take a Cambridge Open. I didn't know what he was talking about. I thought it was a golf match...He had arranged for me to go to Cambridge. I went home with this news and my father asked how much it was going to cost. I said it would cost £10 and that I would have to stay for two days. Ten pounds was just above one pound more than what my father earned for a week's work, which was at that time forty-eight hours a week. He said « we can't afford it ». So I didn't go. That's one of the things I have to thank my father for. He was at that time fairly bitter about me. We were angry with each other. So I think this assertion of authority was very important for him. Whatever his reasons were, objectively it was the best thing that could have happened to me. I suspect I would have ended up as some kind of appalling conservative fool.

N.B. *But isn't Oxbridge a hotbed of revolutionary activity ?*

T.G. No it isn't. It has a strong conservative Party. I chose Manchester to go to because at the time I was in love with a girl working in a travel agency in Manchester and I didn't want to spend any time away from her.

N.B. *Did you have an interesting and stimulating time at University ?*

T.G. It was very vivid. I was an alcoholic when I was eighteen. I used to drink a lot, three bottles of rum and thirty pints of beer a week. This is at eighteen, you know, and it's about defining yourself as a man, macho. So taking drink and getting angry and being in fights and so on, this was my street proletarian sense still working its way through, still insisting on being reckoned with. At the same time I was having deeply interior experiences to do with sensitivity, tenderness, caring, belief, which had no expression outside of poetry that I wrote. I mean there was no open discourse for that. I'm talking about 1952 to 1955. I'm talking about the cold war, the cold country, very cold politics, quiescence, quietism, victory of the right, Suez coming up. I was living these two extremely contradictory lives, one of which was intense, intellectual, poetic and largely interior, and the other was as a roaring boy, swaggering about, getting into fights, getting knifed, trown out of clubs, wrecking people's houses, extremely unpleasant from where I am now. It was a major crisis and it went on for a long time. Partly to do with the break down in the relationship with this girl. She came back from holiday camp with news of a new lover. It absolutely destroyed my world, my life and my integrity. It was very painful. Totally undiscoursed. I didn't reveal my state to anybody. I just went around taking it out on the world as it were.

N.B. *What did you want to do once you had your degree in English ?*

T.G. I didn't have to make any choices or even to consider the question, because after I had completed my degree I went straight into the army to do two years' National Service. Technically I could have presented myself as unfit for military duties. Any sensible working-class kid would've done exactly that. But my brother had been in the army and had fought Britain's imperial wars in Kenya and wherever, and there was no way I could allow myself to be excluded from military service on grounds of physical inadequacy. It was again part of the machismo of growing up male in Northern working-class society at that time. So when they said, « you've got flat feet », I said « yea, but I also played for England Schoolboys as a footballer, so what are you talking about ? » So they said « What do you want to join ? », I said « the infantry. » I ended up a an infantry man. I hated it. I didn't want to spend two bloody years in the army, but I didn't want to shirk, as it were, my male responsibilities. I was desperately trying to define myself as a member of my class, and I was making mistakes because a real member of the working-class would have said, « I've got flat feet, » or « I've got a job, » or « a girl-friend. » National Service was deeply unpopular. I was being very perverse in insisting on serving my sentence. It was a good choice because I got reimmersed into working-class culture as a private soldier in the army. I experienced a great deal and was able to analyse and understand.

I wrote a lot of poetry. I learnt to type with two fingers. I had a couple of very significant love affairs, sex affairs with women considerably older. I came out of the army with seven weeks' pay in the Summer of 1957. I was trained to do absolutely nothing. With no ideas of what I might do. Rather like a character in a Hemingway

short story. I came out and sat there. My mother said, « what are you going to do ? » I said « I don't know ». After some weeks she said, « look there's a post at this school ». A private school, six miles from where I was born. I wrote off for this job : £12 a week teaching English and games. I spent the next five years there. That's when I became intellectually alive. I met some extraordinary people on the staff of that place, anarchists, atheists, deeply unconventional people, many of them for sexual reasons. Extraordinary people. There was an old guy, called Albert Smith, who had been part of the mass-observation team that had gone around Britain interviewing everybody in the town, on a particular hour, on a particular day, producing a fat volume of « What Britain Thought ». Extraordinary work ! I began to develop a social awareness and learn to understand my own experiences of being working-class.

In 1957-58 I began to be interested in the peace movement. I joined my first Aldermaston march in 1959-60. I became involved in Manchester left politics. I suddenly got exposed to some of the best minds of the period who were all involved in New left politics : Edward Thompson, Peter Worsley, Stuart Hall, Perry Anderson. All came to the Manchester left club to talk politics. I went to the New left summer-school in Yorkshire, they were all there, fierce disputes going on all the time. Very bitter arguments between Thompson and Anderson. I joined the Labour Party in 1964 and left in 1965. I didn't leave so much as not rejoin. In 1965 I was writing articles in *Labour's Northern Voice* arguing that the sale of arms to South Africa was simply impossible under a socialist government, and Wilson was going ahead selling planes to South Africa. I've seen their military inventories and those planes are still on them. I was married in 1960.

N.B. *Did you feel that things were happening in you in the sixties ?*

T.G. Yes. I was growing up. I left the private school in 1961 and took a job as a Liberal Studies teacher in a technical college in Stockport. For a time I was thought of as a candidate for Parliament in Stockport. That's when I joined the Labour Party and learnt how it operates. I used it in *Bill Brand* ten years later.

N.B. *Did you like party politics ?*

T.G. I liked the drama of the caucus. It seemed to me like games.

N.B. *When did you start thinking about writing for the theatre ?*

T.G. There had been reports from the battlefronts as it were, as far as the state of the theatre was concerned. They lifted my spirit and touched my curiosity, because it did sound as if something was happening. The most important influence on me was television. From the late fifties onwards, Independent Television and then the BBC began to commission and produce new plays. Some of the best writing of the post-war period occurred at that time. Writers like Alun Owen, Clive Exton, Henry Livings, John McGrath. Quite extraordinary material ! It was *my* drama. It was about me. I saw myself on the stage, in a way that I never expected to with drama. I had never seen myself centre stage in Shakespeare or Ben Jonson or Dryden. Then when Tony Garnett and Ken Loach began to get working in the early sixties, seasons of Wednesday plays that took your head off, five great plays in ten weeks ! Amazing ! Just great ! Authenticity, passion, that was exciting ! So that's a long strand of influence. I had

written poetry, short stories in the fifties, and bizarrely enough I had always thought of myself as the one who writes. Not as a writer, that is a social ascription to do with earning a living, status, but as somebody creating texts. When I was thirteen, I wrote two novellas as it were. Even in French translation, I would always seek to be linguistically creative. I remember doing a French essay when I was in the sixth form, which was a stream of consciousness that I'd learnt from reading *Ulysses*. I wrote this piece in French. It was about this madman setting fire to the forest and he was in the middle of it. I was the madman. The fire in his brain and the fire outside became collapsed in the language. It was a very resourceful piece but grammatically not very good. The teacher was very responsive to it and recognised it as inspirational writing rather than conventional. So I'd always had that feeling about what I did that my hidden agenda was always that I wrote. Not for publication, not to be seen and dealt with. And I was always aware in personal crisis that I wrote for therapy as well, that it was a very important discourse I was engaged in when I sat down to write. And sometimes the therapy would be to tell lies to the page. The particular lie I'm talking about is when you write a diary as if it where a letter to the person who has rejected you or makes you feel unhappy and you say : « I'm having a wonderful time, I'm extraordinarily successful in all my personal relationships, I'm highly regarded by everyone », and you lay out every lie under the sun, because you don't want to disclose what a miserable shit you feel !... That's whistling in the dark. A different kind of therapy, not a particularly valuable one, but as far as I can remember, I always felt better each time I wrote this wonderful account of my life. But that's a slender strand of my work at that time. The point to make is that there was not much sign of a playwright then. I wrote my first dramatic text in 1962 or 63. That was a television play. When I wrote my first pieces, television was the only place where I wanted to see them made. They were written to be shot in television studios rather than to be done on the stage. I'd only been to the theatre about half a dozen time in my life until 1962-63. The theatre was completely outside my social frame of reference. Nobody I knew went to the theatre. I can tell you some of the things that I actually saw in the theatre between 1957 and 1965 : one of them was *The Kitchen,* I saw Claire Bloom and Burton in *Hamlet* at the Opera House in Manchester, two plays by John Osborne at the Royal Court, *Plays for England, Under Plain Cover* I thought was wonderful. *The Blood of the Bambergs* I thought shit. I saw *Eh !* by Henry Livings. I saw a play by Alun Owen in Blackpool called *Progress to the Park.* I saw a student production of *Macbeth* and I did a tape version at University of Eugene O'Neill's *The Emperor Jones.* I've run out of experiences now. I'm sure I saw more, but very little.

N.B. *Did you think the future lay in television drama ?*

T.G. I didn't think at the time. I was still in a wholly unreflective state. I was writing dialogues. I wanted to deal with my life, my experiences, my feelings. The first play I wrote was called *The Mob at the Door,* it was a play about university students. The second play was about the army : *The Bastard Child.* That wasn't very good either. As soon as I wrote the first play, I knew that it was what I should be doing. This was my voice. The poems I wrote were fiercely abstract. When I wrote these very indifferent naturalist plays in the early sixties, working through the night because I was working full time as a teacher, it was very clear that that was my voice. Since then I lost my capacity to write any other way except plays. I don't like it any other way. I mean it's blood from stone to get me to write a two page essay as an introduction to a play. Straightforward prose is agony to me.

N.B. *Did you intend to develop a distinctive style or were you quite happy with the naturalistic form of your early plays ?*

T.G. I was thrilled by the naturalistic form and the whole way in which you coult get quotidian living into frame. The other thing is although I'd done an English degree and had studied drama, I had not really spent much time on form. I hadn't done a drama degree where the hot debate would be : « Is realism dead ? » There was none of that in my studies and consciousness. When I saw plays by Livings, Synge, yes they were stylish, but they also had this ability to cover the terrain of normal things in my life, sociologically : pubs, kitchens, bathrooms, bowling greens. Places I knew. Working men's clubs. No country houses, no long lawns, avenues of poplars, no trips to the Far East and talks about « Daddy ». The key thing I learnt about why it was my voice to write drama, to write plays rather than anything else, was because there's something univalent about poetry, like me addressing you, whereas it is the sheer multivalency of drama which is exciting, the fact that you have to fully occupy so many spaces. It seems to me the best way afforded to us to explore contradictions and dialectic. Valetta and Kabak in *Occupations,* it is hard to imagine how you would get those two positions together in any other way. A dramatic way. Voices, positions, ideology, people, all cohere in the one image or the one concept called character.

I used these two plays I wrote (*The Mob at the Door* and *The Bastard Child*) in my teaching. I used them sociologically. I wanted to validate my sense of life against theirs. It was very illuminating. In 1966 I wrote my first « brother play ». It's been a strange relationship you know. I've known him for fifty years now. it's a strange relationship. I've gone from wild admiration, respect to distant dislike and back again. I have a great deal of regard for him. It is not an easy relationship to describe. If it were, I would not have written about it. But I was not exactly writing about him and me, or at least it was not the object to say « this is how my brother and I lived ». It was to say something about people from the same stand who've gone in different directions, what problems confront them in their lives. The play was called *The Daft'un.* This was a play that I showed, that I tried to get made when I was still teaching.

I stopped teaching in 65 and became an Education Officer for the BBC. Inside the BBC I tried to get the *Daft'un* made. First of all I sent it to Granada and they wrote me a letter back with four mispellings. It was only a producer who was writing !... It was a very encouraging letter. But when I got to the BBC I tried to have it done there, but that was not possible. I did meet Tony Garnett, and that's really when I started thinking about writing full time. I got to love Tony. Admiration preceded my meeting him. He had put on the most extraordinary seasons of new drama on television. I felt it an enormous honour and privilege to actually meet the guy, to get to know him. I told him I wanted to write a play about a strike. Tony Garnett said, « Did you ever work in a factory ? » I said « no », he asked « did you ever work anywhere ? » I said I taught and he said, « Why don't you write a play about it ? » So I wrote a play about teaching, which I thought was pretty good advice. The play was called *The Love Maniac.* Tony bought it. It never got made but it did get me an agent. Tony introduced me to his literary agent, a man called Clive Goodwin. A good friend, a genuine person. He spent a lot of time in Paris in 1968. He liked the play very much, this was in 1968. In 1969 he rang me up and said, « Do you want to write a stage play ? » What had happened was I had written a play for voices called *The Wages of Thin.* We were talking one night about the way he worked and the way I worked. He said he could only

write from his own direct experience and I said it seemed to me both a glorious strength and a terrible limitation, because I think I could write about anything. He said, « I bet you couldn't write about three blokes in a lavatory. » In two weeks I had a play written about three blokes in a lavatory in Albert Square in Manchester called *The Wages of Thin.* It was a piece infected with its own self-admiring language. « Very catholic piece » somebody called it. Anyway that was picked up through my agent by a new avant-garde theatre company being run by Granada T.V. : the Stables Theatre in Manchester. It had ninety seats and was totally committed to a new plays' policy. They did it for three nights, late night. That was my first experience of working with actors. I was invited to some of the rehearsals and runthroughs and I talked to the producer. I learnt so much from those three nights. That director Gordon McDougall asked me if there was a full-length play that I wanted to write for the theatre. With that experience of having work produced I said yes. I had just been reading nine essays by Gramsci that had been published by *The New Left Review* in 1969 from *Ordine Nuovo,* which went from March 1920 to November 1920. I knew nothing about Gramsci's positioning or his history or about his life at the time. I don't think there was anything in English to help me. I said yes I want to write about the occupations of the factories in Turin in 1920. I did a lot of research, with little or no Italian. I went to Fiat Centre in Turin, told them I was a journalist doing an article on the historical Fiat. They took me all round the factory, they showed me their files. Most of that sequence at the end of the play where Valletta lays out the trajectory of how Fiat and the Italian capital will develop, workers'houses, hostels, sanatoriums, all that absorption of the proletariat inside capital, all of that was laid out in a file. It was historically accurate. That's where I got it from. That was my first stage play : *Occupations.* I started another play in 1968 and finished it in 1971, another brother play : *Sam Sam.*

N.B. *You obviously enjoyed working on Gramsci. How did you manage to dramatize the research and transcend the documentary basis ?*

T.G. *Occupations* was a researched project. I really started from scratch. Few knew about Gramsci, but everybody knew about the occupation of the shipyards on the Clyde. And since the late 60s, « occupation » had become a major tactic. I was excited about the project. I thought it was an accurate historical correlative for what was happening now, and maybe we could learn something from it. Finding the correct relationship between the research material and the text that you create is always very difficult. You have to leave space for the material to shape the text, but that means that you have to deal with the material first hand yourself. People write to me and say, « Do you have any use for a researcher ? » Well, in the sense that I am talking of research, no. You have to process everything yourself because you don't know what's the use of it. Nobody knows what what would be usable. Nobody else would know. Scenes just leap out of the page because of one detail. I remember a detail when I was reading about John Reed's return to Russia in 1919. He got stuck outside Petrograd, and he finds a kid who's fallen down in the ice. he picks the kid up and looks for the parents and finally gets to this house. The Russian peasant woman is grateful and she gives him a boiled potato in thanks. He looks around the room and the wall is plastered with cow dung and what he thinks may well even be human excrement. Just that detail made me want to write that scene. It said so much about the privations that were visited on the Russian people by the counter-revolutionary wars that were promoted and fought by the West against the revolution. The scene

was never shot in *Reds*. There are thousands of examples where, had you not done the research yourself, there would have been stuff missing.

A few years ago, I thought that I'd like to pick up with Gramsci again, and cover the period in prison from 1926 to 1937. But I'd never seen any particular reason for writing it until last year. Suddenly this whole idea of the revolution in chains, the revolution in prison, that image was a very convincing one. A very compelling one now in the mid-eighties, with Thatcherism and Reaganomics, and intensification of the dangers of war and nuclear annihilation. The Italian Communist Party called those days the Days of Iron and Fire and that's going to be the title of the play. It will be episodic. I'll cover those eleven years from being put inside to dying. It is an extraordinary life. The fact that he produces the prison note-books, four thousand pages of closely-argued theory. He runs a communist cell inside every jail, conducts seminars, learns languages, writes treatises on culture, history, language. And this is a man who is progressively dying. He had everything, he was a wreck.

N.B. *Did you like the 7:84 production of Occupations ?*

T.G. I was glad to have had the 7:84 production. It was a very effective but not a very happy production. We miscast Kabak. The man who played Gramsci was a very gifted actor who subsequently founded Belt and Braces (Gavin Richards). That production was successful on its own terms. It was agit-prop, very anti-realist, very bold, spare. It was a production that ignored the spirit of the text in favour of its own political purposes as a production. That play cannot work that way. I don't think that any of my plays can work that way. My plays are suasive documents, they are not slogans. To answer your question, no, I didn't like the 7:84 production. But I admired it immensely.

N.B. *Your way of writing has changed a lot since Occupations. Is your next stage play, The Days of Iron and Fire, going to be in a totally different style from Occupations ? How will you tackle the Gramsel background ?*

T.G. The challenge is whether it is going to be possible to write a play of this substance and scale in the somewhat imagist forms that I have developed. Impressionist and imagist forms that I have been developing in films and T.V. in the last four or five years, and whether that will affect the way in which I approach the research is clearly unsolved. I took few liberties with the history in *Occupations*. Every physical attribute and gesture that I attributed to Gramsci I had somehow researched. Now I'm already considering *The Days of Iron and Fire,* I have an idea that there may well be a scene in prison where Gramsci rehearses a play that they've been writing about the world outside. There's no evidence at all that Gramsci did dramatic practice, but he could have done. If I can get something said that way, why not, why bother when you've got such a wealth of events and incident which you can research. Kabak is a wholly constructed character, it was my character Christo Kabak. The answer is I don't know. I'm excited to find out how it is going to work, whether I can undertake still that kind of research journey, intellectually *Occupations* and *The Party* were big projects - hundreds of books and essays and articles a lot of travelling, of talking to people, a lot of photograph study, photographs of the period. I unlocked the Pietro Gobetti photo library. I found photographs of the actual occupations. All this research is necessary to master material, in part historical, in part political, social, psychological, so that I can move in that situation as if I were there. So many boring things you have to know : what was the state of telegraphy at that time, decor. Part of the craft is to know what you're doing, not telling lies. Doing

work like this is very demanding. You've got to do it properly. It's possible to write about the past with no understanding or knowledge of it at all, and to write very persuasively and convincingly, but that is not my project. Everything that is imaginative in my work is imagination informed ; it is not that vast cavern of imagination Coleridge described. It's not some dark unconscious space that you enter into and then meditate the meaning through images and ideas. In that sense sociology is very important for me. Psychology, I suppose, is not so important. Politics, ideology and the relationship between these fields. It's a necessity in this sort of work. I don't want in any way to be self-referring or self-congratulatory, there are great plays that have nothing to do with research. In any case, it feeds something in me. In spite of what I said about my university years, they were important and fruitful years. If I stopped learning, I would be dead. I can't imagine a life without significant gains in understanding.

N.B. *Should Occupations and The Party be considered as a sequence ?*

T.G. Yes. It is a trilogy with one play missing and the one play missing is quite interesting. I knew that when I wrote *The Party* not only did it relate to *Occupations* but it related to another play as yet unwritten. The other play unwritten is the play I wrote *The Party* instead of. But I had concretely begun researching and designing in my head and on paper another two plays.

Tynan wrote to the Stables Theatre were *Occupations* was reviewed. He asked for a copy. I thought he was a very important guy. I knew that he was some sort of literary manager of the Old Vic which they'd then begun to call the National Theatre. We met in London and he said he thought *Occupations* was a very good play. He could not get anybody at the National Theatre to do it but he was very interested to commission a play if there was one I wanted to write. There was one. It was about the Kronstadt mutiny of 1921. He was very excited about it. About a month later, the R.S.C. phoned to say that they'd read *Occupations* and that they wanted to do it in London, in a new experimental season of new plays at the Place. They went ahead. Trevor Nunn asked if I had a stage play. I couldn't say yes ! So I told him about this other stage play I wanted to write about the Putney Debates in the English Civil war in 1646. So I was writing my next play, the Putney Debates, for the R.S.C., and my next play, Kronstadt, for the National Theatre. I carried this contradiction around with me for quite a while while I was doing T.V. plays. When I eventually found the time to write a play, the play that I wrote was *The Party*. I met neither demand. I just wrote. This play just came off. I wrote it while I was researching a screen play about Strindberg's life. I wrote about eighty pages in two weeks. I'd done some preparation for it because I'd made up my mind months and months before, that I was going to write a play about Paris and London.

N.B. *You enjoy writing about troubled periods. Did you find May 68 in Paris a stimulating starting-point for a play ?*

T.G. Absolutely. It had been a starting point for *Occupations*. I needed to say more, to look at it again. Six months later I rewrote it and showed it to Tynan. I had a telegram somewhere from Ceylon saying, « we're going to do it ». A couple of weeks later, I was called to see Olivier. It had never been my desire to work in a cellar talking to twenty seven people about things you believed in. I'd always thought in terms of broad communication across the classes. That's why I have always been strategically attracted to television. The idea of working in very small constricted spaces with people who are

already converted to your point of view never interested me. At that time I was not interested in the argument about rich and poor theatre. I was much more interested in platforms. It was about this time that I made my first visit to the British Museum in London to do some research on Kronstadt. The way they treat people there is unbelievable. The idea that this belongs to the people is crap. I was developing a political notion of appropriating these so-called national spaces for a viewpoint and a politics quite different from the ones that habitually get expressed there. And so, talking to a National Theatre audience about things that interested me seemed to me quite a good ruse. I wrote a play that was very austere, though I think it's an immensely comic play. Terribly painful but funny irony throughout the play. it was received as a sermon. The *New Statesman* described it as « Sunday pulpit sermon. » The play was wiped out by the critics. Forty-seven critics said, « terrible. » Three said : « somewhere between good and masterpiece. » Michael Billington wrote three times about it and declared it « a modern masterpiece. » *The Evening Standard* found it riveting. Everybodyelse said, « crap. » It was a very misjudged production. That was partly to do with the institution. It's such a vast stage to fill with decor that when you actually fill it, you are left with a room of such sumptuousness that you've actually missed the sociological point : whom this Joe Shawcross is and how a television producer lives. And then because you cast stars, Laurence Olivier, you derealize it. You make it a vehicle rather than a felt experience. It looked as if I was, in a very instrumental way, using the equipment to broadcast a socialist or Marxist message. But the style, the texture of the play absolutely denies it. It's impossible that that play could be read as a sermon because there are so many voices in it, and there are the heaviest contradistinctions. The thing that is very clear about the play, and I get this from this new production, years later, is the passion of the piece. There is blood all over the set. I don't mean physical blood, but there is pain, hurt, damage. It's an extraordinarily passionate piece. That was washed in the original production. It was so perfect in staging, placements were so sculpted, and yet the play itself, while it's highly styled and structured, has a certain amount of flaw and messiness in it. The indirection of that meeting is part of the direction of the play. That was not realized in that first production, and it's been well realized in this one. There are one or two very fine performances in this new production too, a relatively young man playing Tagg, quite brilliant, and a very interesting Malcolm Sloman.

N.B. *Is a reflection on leftism something provocative in Thatcher's England ?*

T.G. It comes trailing clouds of something from the sixties. I'm not sure that it has any provocation at all in this particular historical conjunction. I wonder what *Macbeth* looked like in 1616, ten or eleven years after it was first played, I don't know if that's even analogous because I don't know whether *Macbeth* was well received or not. Plays drop out of their time, and then assert themselves as transtemporal. There's no doubt that the first production of *The Party* and its reception made it very difficult for that play to be done again. There are very few directors in British theatre who would be attracted by a play like that, or would have the political understanding, experience and background to tackle it. Even Howard Davies, who is one of the most political directors, felt the need to take on David Edgar to help him with the political inflection of the play. And I think he was very brave to do it. Outside of London, we have a repertory system which is in almost total disrepair, starved of money and ideas, taking most of its output from London or, even worse, from the West End. In that structure, it's just unimaginable that plays like *Occupations* and *The Party* could

be done. *Occupations* has never been done by a repertory company. *The Party* hasn't been done. *Comedians* has been done half a dozen times. I've had more productions of *Comedians* in Canada than I've had in this country. These plays are much too heavy for British theatre, broadly speaking, too dense, too complex, too arcane. In their time, everybody had some Marxism in them, in their portmanteau of ideas they carried around. They had themselves witnessed Marxist discourse on T.V., in the papers, just generally in their lives. They'd seen the events in Paris. They'd listened to the news of an occupation or strike. Politics was the currency of communication quite often between 67 and 73 or 74. And then, almost overnight, it had gone. It's like an echo for people going to the theatre now, some of them are too young anyway. I did a play, my first stage play for ten years, last year in America, in Williamstown. It is set in Cleveland, Ohio, in 1969 and is about a group of young S.D.S. students, on a Summer programme in Cleveland, middle-class, white, hopeless, but passionate, daring and silly. It's a nice play. But Jesus, that WASP audience, they all knew about the sixties but they had no fucking idea of how it connected to them. This is not the fallibility of human memory, because we're only talking about ten years, this is the way in which cultures like ours evacuate the past. Like shitting. They actually get rid of it. This is how John Reed was got rid of in America. When I started writing *Comrades* which became *Reds,* of every thousand Americans you spoke to, nine hundred and ninety-nine would never have heard of John Reed, and about nine of them would not have known that there was a socialist past in America, that there was socialism, that it was born and grew and fed off America. It's been erased, rubbed out. So it is a complicated thing to lay down a play like *The Party* in 1985. We've got to say something about 1985 as well in Britain. We hardly talk about the depths to which we have sunk as a people and as a society, out of fear, out of lethargy, out of despair, out of self-interest in the narrowest and most petit-bourgeois sense, out of mystification and out of blatant mendacity. We're not a happy people. Intellectually we are very frightened. That's not a time in which to set down a play like *The Party.* It's so outside the field where we are now and who we are now. I've got to tell you I cried on the first night. I was hugely moved by the play, the production that was at Stratford in August. I had just come back from the States that day. It was extraordinary. The more I saw it with different sorts of audience, the more ambiguous I became about it. I think it's a good production and I'm happy that it's been done, but I don't think that it has anything particularly powerful to say, or anything that could be heard at the moment. Rather than anything to say, I think it can't be heard, but I think it will speak in the end. I hope so because I like it. It's a good play. It can take care of itself, very much like *Occupations.* I worried about *Occupations* for ten years because there were so many dramaturgical problems in it. It was my first full-length play, I couldn't write it properly. I spent ten years working on new productions in different languages just trying to learn about the play, to find out what was wrong with it. It's a play I know very well.

N.B. *Would you say that from a dramaturgical viewpoint Comedians is your most accomplished stage play ?*

T.G. It does some interesting things in shifting relationship between audience and the events on the stage. The second act is very interesting. It was in many ways so decisive for me, in terms of how I was received. I think for that reason it's hard to separate what the play is from the effect it has had. It's also a play that I've seen so many times and thought about so often, over such a long period and talked about. It's a play that

in a sense I very much want to leave behind. I have this perverse puritanism about things that there are plays that look after themselves and plays that don't. *Comedians* always looked good. Very few bad things have been said about the play, it tends to be praised. With my history of launching plays that the world was not ready for [*laughter*], I really did become very suspicious of *Comedians*. I wondered whether I had not sold myself. I'm thrilled that the play started in Nottingham and not in London, at the Playhouse and not at the National Theatre. It didn't have a single star in it, it didn't have a star director, we had £ 150 for publicity. From there the play became what it became in terms of internationalization and all the rest of it. And that's strong because it was not already in a space capsule ready to go into space. It was not a small-scale production but it was a regional city production and a very fine one. Full of danger. A woman stopped the show in the middle of the second act. She wanted to argue. When Gethin Price says, « I made the buggers laugh », she said, « oh no, you didn't ! » At the second interval the lights went up and I looked at this woman and she was sitting next to Peter Hall. Hall walked up the aisle and saw me and said, « You bugger, where did you get that woman from ? » He thought I had written her into the play ! I said, « Peter, you wouldn't recognise a real event in the theatre if it were sitting next to you ! »

N.B. *Comedians is a wonderful play but isn't it aggressively class-conscious ? It is an angry play that treads on people's toes. Did you intend to tread on people's toes ?*

T.G. No. I wanted to say something about what it's like to be working-class, what it's like to have low ceilings in the real and the metaphorical sense. I wanted to say something about the uses of comedy in our society, the way it is used to vilify minorities. They had developed the most hideous series of programmes on television called *The Comedians*. A television production which ran for several years. It was a wholly new concept of stand up comedy where six or eight comedians would simply stand one to a camera and simply shoot their jokes out, one after another, to a fake studio audience. Then it would be tightly edited and it was like machine-gun fire. The jokes were about Pakistanis, about Irishmen, about women. All the targets were there. I wanted to say something about a saner and more human and more socially-based comedy Eddie Waters represented and which was itself radical, and to show that the commercial position as represented by Challenor was no different in comedy from motor-cars or soap. But it was not until I started writing the play that this third position began to develop itself, Gethin Price, which in a sense has a dialectical relationship both to Challenor's and to Waters'positions and which ultimately transcends them both and posits a new thesis about comedy as hate. It may seem aggressively class-conscious, but I was just writing about my class. I spent time as a teacher and as a student. I know that world very well. I know the world of the snooker hall and of working men clubs. I know the world of local comedians. I'd actually seen comedians and singers and dancers auditioning at lunch time in the clubs that I used to drink in. I just wrote about those lives as I understood them. I inhabited those lives for two and a quarter hours or however long the play lasts. I was so at one with that material. I did no book research, or very little. I read some psychoanalytical pieces on the meaning of humour. I read some joke books. I drew from my own lived experience. It was painless, it was such a wonderful period the writing of *Comedians*. I didn't have to think style, I was so much the master of the materials I was using. I knew the feel of the door knobs, I knew the colour of the bloody walls, I knew that caretaker who ambles through the play. I knew that Indian who comes in. *Comedians* is written out of my own experience.

N.B. *There seems to be no victory in Comedians. Nobody wins. Or perhaps the only victory is the increased awareness conveyed by the integrity of Gethin Price. Is this the ultimate meaning of the play ?*

T.G. I think there's a bigger victory than that and certainly a broader terrain of victory in the play, and that is the commercialism as represented by Challenor. He is morally rejected by everybody in that class. Everyone of them, in some way or another, respects Waters' project and Waters himself. So the integrity of those people is under threat, no question. But it is not broken totally, even though people go with Challenor, do what's necessary in order to make a few bob and live a minimally better life, a materially better life. And I think that's a victory. There's a victory for a human project, definitely.

N.B. *Comedians is also a very passionate play. Love and hate seem to be the driving forces of all your plays.*

T.G. It is absolutely true that for one who professes such profound mistrust for psychoanalysis, love and hate do run dialectically through the plays and extensively. But then those have always seemed to me to be the only important polar necessities of any revolutionary impulse, finding the correct synthesis. As between the haters and the lovers, as it were, there's always been this argument about utopianism, that you have to believe in a future that will be better than the past. And then there's the reverse, the pain, poverty, degradation which fuels the anger to turn it into hate. I have always been coping at one level or another in the plays with that dialectic, because I haven't discovered, in my own life, how these things combine most effectively and properly. I haven't got the answer to the riddle of revolutionary history. I know that Lenin was very anti-utopian and a lot of my Marxist friends are anti-utopian and I'm distrustful of utopias. At the same time, part of my project is utopian. It's about love, about what we can actually do, what is there, potent inside the human project, if we can only get at it and use it.

N.B. *Is writing for television very different from writing for the stage ?*

T.G. No, I don't feel so. I think of it all as drama. It's the way I deal with it, whether it's a film, or a television piece for a studio or outside broadcast or a piece for the stage or a piece for radio. It seems to me that basically what we're dealing with is drama. When I'm asked this question in Britain, there is an implication that writing for television has to be different from writing for the theatre because your audience is less well educated, less capable of abstracting and conceptualising. I don't want to argue about this. I just want to say that from the writer's point of view it would be absolutely fatal to assume an unequal communication between himself and the audience.

N.B. *You've got great respect for the audience.*

T.G. Yes but I think it's a realistic respect, based on my actual experience of the people who constitute the audience of television drama. It has always been the elitist presumption of those who control culture in society that working-class people will not be able to understand what you're talking about, not only will not understand but will have no interest either. Working with students in a Technical College, I found a lot of imagination, a lot of interesting language. Basically, I don't consider audience

when I write. I just want to make the most serious and the most intense contact with whomever turns the T.V. on at that time. That's the mystery of television and it's a marvellous mystery. You can predict your audience at the National Theatre or the Hampstead Theatre Club whereas it's the sheer unpredictability of television audience that is so exciting. I've got a raft of letters now for my last piece *The Last Place on Earth,* one letter from Surrey, from a retired lieutenant-commander of the Royal Navy, incensed by my depiction of the British Empire, a great Empire hero like Scott, absolutely outraged. And then I get letters from people who write very humbly, they are not part of the tradition of letter-writing, it's on a piece of jotter-paper torn out, occasionally it's in a scrawl that suggests that writing is a very difficult form, asking me if they heard correctly when Kathleen says to Scott this, that or the other, « Could you just let me know what she actually says, because it made me think a bit about the wedding service. I wondered whether you took those words from the wedding service or whether you had them in your mind. » This is some joiner in Gateshead.

N.B. *Do you answer all these letters ?*

T.G. All of them. In the theatre, there isn't that stunning surprise factor. A few years ago, I chaired a thirty minute programme called *Arena.* They've got a different person each week to do it. The week I came in we did it on Alternative Theatre, it was in 1975. This piece went out on BBC II to an audience that probably was not much more than a million, a very small narrow cast audience as they call it. People all over the country interested in the arts. An arts programme on BBC II is like speaking in Finnish ! At that time I was in Manchester doing *Bill Brand,* and we were shooting in a Labour club. Part of the atmosphere was gained by having members of the club, sixty or seventy of them, playing billiards, darts, drinking, just doing what they would. One of the people at the bar looked at me and said, « I saw you on telly the other night, bloody good ! You really made a difference to that programme ! » This is a man who watches every week. Absolutely astonishing !

N.B. *Television does make people think, if you give the audience some serious material.*

T.G. What we always have to bear in mind is that television has to be protected from the market-place as much as possible, because the inherent tendency of television is to give people what they want. And what they want will be defined by what they wanted last year or the year before, by audience size always. Now it has been the belief of some of us for a long time that none of us really knows what they want. Did anybody know they wanted Godard before Godard became Godard ? The only virtue of the market-place is to make available the product of creative minds to those people who would like to make contact with it. The range of products has to be very wide indeed. This means that there's got to be social control over television. I just received this morning the American Public Broadcasting Services schedule for the Autumn and Winter which includes my series *The Last Place on Earth.* There isn't a single American origination for six months on that channel. They're all English. That's very painful and quite pathetic. And it's not surprising that that society is so feudal-minded, and that the electorate is so inept as to elect a third-rate movie star. It's a society which has been reduced to intellectual rubble by the people who sell cultural goods and television is the medium to sell that. I insist on the uniqueness of British society and British television. I don't think I could operate as a television

dramatist inside America. In a sense theatre work was always an accident for me. I stumbled into theatre. I had always imagined my writing being television writing.

N.B. *You have developed a very distinctive style in television writing, haven't you ?*

T.G. We have to ask questions about plays or drama within the television output. There are many different sorts of dramas inside television and many of them, the most popular ones, are very badly written, very badly acted and very badly produced. Two or three a week. Nobody knows their lines and the lines aren't very good. That's one level of drama, the serial. At the top of the tree, in terms of prestige, is the single play because it most resembles drama in the world of theatre. So the single play is the prestige play, the prestige product inside drama and television. I didn't start there, I had already had a politics about where I wanted to locate myself in television, because by the late sixties and early seventies, the single play had become, in its own way, elitist. What I wanted to do was to explore the possibility of writing seriously in much more popular forms than the single play. So my first experience of television work in the late sixties, very early seventies, was writing a series of half hour plays in a series called *Adam Smith* for Granada. It went out on Sunday night between 6.30 and 7 o'clock and was then called *The God Slot.* It's a very interesting place for a young Marxist playwright to fetch up in. There were two series of thirteen episodes, I wrote seventeen of them. The audience was several million people a week. And I travelled to South Africa, on my own device to do illegal filming in proscribed areas, with an actor, a producer, no permit to film, and we lashed out together for the next series. Having started there, it was not surprising that I wanted to go on with that work, to write series, and to talk to a very large number of people at the same time. And since then I've done an episode in a series called *Fall of Eagles.* My episode was called *Absolute Beginners.* Basically, the series is costume drama. My play happens to deal with the split that occurred inside the Russian social-democratic federation in 1903, in Brussels and then in London, which resulted in the formation of the Bolshevik / Menshevik split.

In 1974-75 I began to devise a series for telvision which became *Bill Brand.* Then I did a television version of *Sons and Lovers.* And then I've done another series : *The Last Place on Earth.* I've been involved in five series, three I have been single-handedly responsible for. I've tried to carry through what I set out to do, which is to shift serious work from the single play to the series. The fact is you don't get a lot of status as a dramatist by writing for television anyway, and if you write below the level of the single play, you get none at all. People don't understand why you would want to do that, an intelligent and sensitive person, why you would want to deal with all these problems, because the further you get away from the single play in television, the more crippling the problems of production and control become. Producers and directors inside the serial and series format are quite brutal people who are only dealing with the width, they are not dealing with the quality. And they resent the presence of the author. There are still no agreed provisions made between the Broadcasting Authorities for the presence of the writer in the production process. In theatre, they ask you to be present for rehearsals, you negociate what you do with the director. It is automatically assumed that you would be involved in the process. In television that is not the case even in the single play. In the series and serial areas it's very difficult to force your way. I was banned by Granada Television during *Adam Smith* because I had such terrible rows. This was my first production, I had the most terrible ups and downs with these directors and producers, and actors to some extent. They put my photograph

up on the door and sought to prevent my entry to the building. That was a long time ago, before I had any name, so they got away with it. But I learnt a great deal from that first experience. My advice to writers in television is : fight like hell all the time and never assume that because you got access the last time, you've got to get it this time ! I got a terrible reputation in the early seventies for being a very difficult person to work with. It was totally unfair in my view, because I don't believe I'm a difficult person to work with. I'm a very rational person and I'm very objective about my own text, and I go in to rehearsal with a very firm need to prove everything, for the text to prove itself, and if it doesn't, if it's found wanting, then we have to do something about it. I'm looking for the best idea, and if I haven't found it in the writing, then I'm open to director or actors, or technicians or craftsmen or anybody around ; who ever can come with a better idea will catch my vote. It's not an ego trip for me. Getting it right is what's important. So working with me isn't easy, but work shouldn't be easy. But it's open and collaborative, and cooperative. And I don't assert the supremacy of the text I've written over all the other processes at all. I have enormous respect for the work fellow-artists and collaborators do, for the extraordinary courage of actors. I love actors. People don't work in my plays in order to get good reviews, because rarely does an actor get major notices in my plays. The plays get the notices, not the performances, or even the production, it's the plays that become the issue of contention, and still those best actors that I love to work with come back for more because, as with me, it's the work that is important for them and not what people say about it later. Which is why I'm trying to talk with Jack Shepard about leaving the National Theatre to do this Gramsci with me at the R.S.C. I just call it a raid ! We just marauded. We don't belong with any of these people.

N.B. *You spoke about your shift in style, from a naturalistic one to a more imagistic one.*

T.G. Yes, in some senses it's only responding to what I think the culture and the society require at different times. When you say ten years it seems nothing, but in fact it is a very long time in terms of mood and ambience, what is floating in the conscious mind of a society, what ideas are available to you. It's difficult to be specific about this, but from 1968 to 73 or 74, my project seemed to be an argumentative one. I wanted to stage or shoot to television dialectical argument located within character and situation, realistic in other words. But I wanted to challenge television. There'd been an argument put forward that television was not a medium for words and ideas, it was a medium for images and so on. That's always been said about film and I've always questioned that. Some of the most exciting experiences I've had in the cinema or in television has been listening to words and arguments. I'm thinking of a very long sequence in *Ma Nuit chez Maud,* where it would appear that the two characters who have come together would go to bed or do something romantic, and in fact Rohmer has them discuss Pascal's theory of chance, which is not irrelevant to the plot as it were, but which lasts for forty-five minutes. A very extended sequence. I was overjoyed that he had found that creativity in that moment. We shot *All Good Men* in 73, and it went out in early 74, during the miners'strike. I can remember the senior cameraman saying to me, « You know, this birthday party sequence is the longest continuous sequence that I've shot since the late fifties. » It was twenty-six minutes long. I was very pleased that it was, because it made demands on them. They really had to know what the scene was about. They had to listen to it and understand it. I like that play and I loved that production, I loved its stillness. It moved against the

time of television and all these conventional prescriptions that you get about what television can handle and what it can't. And at the same time, in terms of its content if you like, it was dealing with very important issues in my view, to do with Labourism and reform and revolution. And on another level, it was dealing with family and kin-relations which have always figured in realistic drama. So there were a number of ways in which people on the outside looking in could get to the heart of that piece. They could come because of their interest in the father/son relationship, or in argument, or in a number of other ways. It didn't get a huge audience, but it did get a hugely appreciative one and a particularly good production. But that was a single play. I wrote it in six weeks, and again it came almost accidentally. I was rung by a television producer. She was very honest. She said, « Look, six weeks from now, we are supposed to go into rehearsal with a studio piece. I've just read the play I commissioned and it's no good. I need a play. I can give you a multiple set, but it's a studio piece and up to five characters. That's my budget. Is there any way you can do a play ? » I said « yes, I'll take it. I've just been thinking about a television piece drawn from Eric Hobsbawm's book about parliamentary socialism. » And she said yes. In six weeks I devised and wrote *All Good Men.* A romantic artist would call that opportunism But I don't give a shit. You have to be ready. I don't control the means of production. My access to it is constrained and delimited. We have to be very subtle, very clever, and to think strategically. Of course there are projects that have to be planned and plotted years in advance, and there are other projects where you really can produce something in heat as it were. I'm not sure that the better writing comes from the long planning. It really depends. You can spend two years on a project and write it indifferently well. And you can spend two months on a project and it's there ! I throw away more than I keep. What I keep on the whole I tend to think is the best that I can do. There are plays where I just give up. I gave up on *Occupations* after ten years. There are still structural problems in that play which I cannot solve and don't want to solve any longer. It will lie with all its flaws as the thing it is. And there is a sense too in which the goal will always be to write the perfect play. But it will always remain a goal, because almost by definition, a play can't be perfect.

N.B. *Don't you think you approach perfection with Country ?*

T.G. I think it's a well-written piece. I've no doubt about that. I took 12 months and three complete drafts to get the shooting script for that play, and it was complicated by the fact that when I originated the idea and sold it to the B.B.C. it was going to be six plays. Collectively they were called Tory Stories. My original intention was to do a historical conspectus of British Toryism, starting in 1945 and coming through all these watershed moments in British political and social history, 1957 was the next one, 1963 Profumo, 1968 the students'revolution in Paris and what has come to be called the businessmen's coup, an attempt by certain retired military and business leaders to plan a coup in 1963 in this country. It came out in somebody's diary in the mid-seventies. So I wanted to write about that and its relationship with the Tories, 72-74 and the miners'strikes which led to the fall of the Heath Administration, and then a final play set in the mid-eighties. All of this was an early response in me to the emergence of Thatcherism and Reaganism in Western society. It was a bold notion, six plays written over two years, produced by one director, Richard Eyre, done by the B.B.C. In the event, the first of those plays, *Country,* was costed at something like £ 400,000 and then we were looking at two and a half million pounds to do the whole series. That is a massive investment for a single drama department. It would

have meant, since the average play cost £ 150,000 to produce in television, that for one play of mine they were paying three times the amount, which meant that two other writers were not getting work. That was a problem for me, plus the fact that I didn't think the B.B.C. could afford to make six films, and I didn't want to write them as films and then find that we were doing them in a studio, cutting corners. So I finally said O.K., and I put all my eggs in one basket and I rewrote the first one. The first one was originally called : *The Gang's all here,* which is a line out of a song. I then tried to settle everything from the whole series in one play and I retitled the play *Country.* I reworked that play very extensively. That's the thing that we shot, £ 450,000 it cost, made on 16 mil. A wonderful illustration of what can be done inside the domestic television service. In this country there's writing, directing and ensemble performance as good as anything you will see at any theatre in any year of your life. Thrilling. Thrilling. And not unique in our society. You can point to a dozen or maybe twenty films of similar quality that have been made over the last ten years by B.B.C. television. But you're quite right, the form of *Country,* the style of writing *Country,* is different from *Bill Brand* for example. *Bill Brand* just leaked down my arm and onto the page, so much of *Bill Brand* as so much of *Comedians* came almost unmediated from my own experience. The sense of habitude and deep familiarity with the social terrains of those lives enabled me to write very directly and not to cogitate too much about the style and form involved.

When I come to a terrain like *Country,* I'm dealing with a class that is not mine, with something that has to be externally approached as a piece of discrete research. My sense of what those people are beyond the next that I give them is clearly more limited, more constrained and more slender than my sense of who Eddie Waters is when he leaves that class-room and goes home. It seems to me that there is huge pressure on the writer to find a style and a form which will enable him to use everything he knows and understands about the people and the class that he is writing about, but which at the same time will help him to negotiate those areas that he doesn't know about. And if you watch *Country,* or indeed if you read it, you do get a sense that if there is any author in that piece it is the camera. It's like a very detached inquiring eye. Part anthropological, part sociological, part political, part psychological, always stranger, always detached. So that you are offered entry into the spaces of these people's lives. It's not a subjectively empathizing entry, you don't go in and say, « I am this person. » Something about the lens of the writing. You're looking through a glass at people, I don't mean literally looking at people. You get that sense of people not quite in the same room. And that's what I wanted to do. Too often, in country-house drama, that class is represented just like you and me. I wanted to get that sense of their own detachment.

That whole discourse about modernism versus traditionalism, realism, naturalism, has got new stimulus from the theorisation of practices inside academic institutions. New academic institutions like schools of drama. There are probably five or six now in this country and they're quite powerful. It's made a difference there are some hundreds of people going through drama courses in this country every year now, many of them come into acting, some into directing, and a lot go into the groves of Academe to become theorists of drama, and not surprisingly, when they look at the philosophical basis of contemporary drama, then they ask questions. Realist theatre, epic theatre, and so on. They find Brecht enormously persuasive, both as a practitioner and as a theorist, and very often that becomes the bottom line of evaluating work that's been written in the contemporary period. So for somebody who works within

realist modes where I suppose I position myself, uncomfortably in some ways, there were initially reactions to my work which said this belongs to a former period, it's a recrudescence of an older form that isn't really appropriate for contemporary periods, certainly not for socialism. And I had to remind these people that that debate was very far from completed theoretically and philosophically, that Lukacs had not really been dealt with in this society, very accurately or very well, and that Lukacs, Adorno, Brecht and Sartre had engaged in extended and passionate discourse about what the nature of contemporary drama should be, and that Brecht had not scored all the points in that one. So in a sense, I have interested myself in that discourse as somebody who practises the creation of the dramatic text, you have to be involved in what is involved. Then you see that there are now more media of drama available than Brecht had at his disposal, and he had to deal with radio principally and then film, but television was still not a medium to engage with, in other words, he was still dealing with a theatre which was class-based and class-biased. Part of his aesthetics was also a politics about shifting the audience. And to make a play epic was to insert a decisive rupture with all bourgeois forms of empathetic theatre, what people call realist and naturalist theatre, where audience was passive, supine, emotionally involved and not intellectually stimulated towards objective analysis. I think we moved on from that, that is not the terrain we're in. It seems to me there are starker choices to make now, television or theatre. We have to theorize a practice within a different terrain from the one that Brecht was operating on. But I still have fairly lively encounters with David Edgar or John McGrath, both of whom I respect.

N.B. *Where do you place films in you career ?*

T.G. They have the highest critical importance in the development of my writing sensibility. I saw my first film when I was three and I remember it as vividly as if it were yesterday. When I was a kid growing up I guess we went to the pictures every time we could, three or four times a week in some periods. All through my teens, I was deep into films, mainly Hollywood films, in a very unreflexive way. I saw a film when I was quite young called *Keys of the Kingdom,* with Gregory Peck, about an American catholic missionary who worked in China and got finally killed by a grenade. It made an enormous impression on me. For a year or two I wanted to be a missionary, because I was raised as a catholic. When I was thirteen or fourteen I saw what I would perhaps now consider a very bad film about the life of Rimsky-Korsakov called *The Song of Sheherazade,* with Jean-Pierre Aumont and Maria Montez. Another film was called *A Song to Remember,* about the life of Chopin. Both of them were about artists, that's the important thing. Lives of the artists were very helpful. It did give one a sense of a life beyond the life one had, and of possibilities for personal creativity that did exist out there in the world, and did not seem to exist particularly in the world in which one lived. For a very long time I lived the life of the people, unreflexively. Now my judgement on those films would be quite different. I didn't have judgements on the films as films at the time. When I got to University, I became more intensely interested in films and I can remember a sort of crisis developing in my first and second years. I was studying literature, but I was getting my greatest excitement from the James Dean movies, Carmen Jones, Anthony Perkins, those movies that began to talk about modern life, our life, not rich people, but working people. I saw *On the Water Front* in 1954, six times in a week. I missed every class I had at the University. I saw it six times in seven days. I knew every line of dialogue, I knew every tone or inflexion, particularly in Brando's performance, every camera angle. I knew the

whole musical score and could whistle it. I didn't have a clue about the politics of that piece. I have it on tape and it is fiercely reactionary. But I was not living on that level at that time. I can remember going into my tutor in the second year, a poet, and saying, « I want to abandon this whole course in favour of film, I think we should talk about ... » I had listed six films. I was voted down. Rightly so I suppose. Film remained important. Enormous impact of European films. They were so exciting. They were modern, they did challenge the realist view of the world in a very exciting and liberating way. They seemed realer than realism, though in fact they were subtle blends of the real and the expressionist and the surreal and so on. They were a wonderfully crafty mélange, salads of style rather than single styles in opposition to realism. I never considered myself as a potential film-maker. I always saw film as a major conduit for writing. And then the whole thing got muddied by what I think on the whole were arid aesthetic considerations to do with the quality of film and the quality of video, the quality of film sound and studio sound, and the possibilities for doing good work on tape as opposed to on film, all of that which was an argument in the seventies that I engaged in with David Hare, who took a very precious and purist view of his work and believed that you couldn't work well in television and therefore it was your responsibility to work only where you work well. I argued that you could work well in television, but you had to work a lot harder. It was a kind of quasi-aesthetic discussion that didn't get anywhere and was really a distraction, I think.

N.B. *Did you enjoy writing Reds ?*

T.G. The two and a half years I spent on that project, which were among the most intense, passionate and conflicted years I've spent as a writer, I learnt about writing for film, about the writer's role in Hollywood, the role of the producer, the studio, as it were the politics of making a film in America, and what films were for, what Hollywood movies were for. I'm trying to use that learning to wrest more control than it has ever been possible for a writer to wrest. If you look at the history of the writer in Hollywood, you can look at Fitzgerald or Hemingway or Faulkner or Steinbeck, it's a history of unhappiness, disillusion, exploitation and alcohol, it's not a happy tale. It would be folly for a writer with some political nous in the seventies and eighties to be going down that same road towards disillusion. You've got to start somewhere else. So I slightly extend my notion of strategic penetration, which I developed in the late sixties, to Hollywood, very instrumentally. And I say I have to look for places to position myself, for projects that I can believe in and believe they have good chances of being realised in production and distribution. In other words, I approach Hollywood in the same way as I approach television. I get anything from half a dozen to two dozen offers a year from Hollywood, usually in the form of a book. Nine tenths of everything that is offered is silly beyond belief and not really worth reading beyond the first page. Some of it taps into preoccupations and obsessions and needs in me. They will be things that I will then examine more closely. But beyond the project itself, you have to evaluate the people involved. The producers, the potential directors, the studio that will put up the money and all the rest of it. It's a very long road to have a film made properly, and Hollywood is the hardest factory in the world in which to get serious work done seriously. In seven or eight years when I have been as it were available to them, that's to say when I've considered film as a place for strategic penetration, I've done two pieces, *Reds, Midnight Clear,* which is still to be made, and *Acts of Love* which is the South African one which I am just beginning. In a way I see films as part of a constellation of possibilities. I've never said that I would

only write for television. What I've sought to do is stress the primacy of television in my output. But I've never discounted theatre, I've certainly never discounted film.

Let's go back to some of your questions : is writing for television different from writing for the theatre ? The answer is probably no. I do know this : when ideas for a play present themselves actively in my mind, they usually come with the way they should be positioned. Like *Comedians* was always a stage play. I carried that idea around for over two years before I got down to writing it. And all that time I knew, because of the nature of the second act, even though I hadn't written it and even though I could only very dimly apprehend it at that distance, I knew that the second act demanded the co-presence of the audience with the event, in the same space. And *Occupations* was always a stage play. And yet *All Good Men* was a T.V. play. But it could be a stage play, it has been. But that's something that occurs afterwards. *Country* could not be a stage play. From the moment I got that idea it was always locked into its medium. By and large, that's how ideas come. There's not a moment of conscious choice where you can say I want to write it for T.V. It's always predetermined by the form in which the idea finally emerges and persuades you, convinces you. I carry three or four play ideas around with me all the time. One of my biggest problems as a writer has been my facility. I write like other people breathe. The great danger for me is to do it like that. I have to slow down that thing and deepen it, and you have to dare more all the time. The point I was trying to make is that I have three of four play ideas at any one time, and the only way in which I can be sure that an idea is worth spending a year on is by deferring the writing. And if the idea is around in a year or two years' time, if it's grown a bit, then it probably persuades me that it is worth the writing, that it is « a good idea ». This helps with this problem of hyperfacility, that you slow down the whole process and you make the idea work subterraneously, as it were, inside your life, before you commit to it. A play idea may be one image, it may be one phrase, but for me I know the ramifications and implications.

N.B. *Your plays contain some very uncompromising characters as well as more sceptical ones. Where do you stand yourself ?*

T.G. I think it's deducible from the texts I write that I don't wholly occupy either of these positions that are in contradiction, in conflict. But I respect those positions. That's the important thing. I never find myself writing plays where I know the answer. What I'm interested in is an audience taking in the ideological and political positions being realised in all their contradictions, taking them and seeking to make some kind of usable synthesis to go beyond the play and in a sense to transcend the play. I suppose that's what I work for. I work for realism and feeling. Anger, passionate resistance. In *All Good Men* there's a life laid out for us. Edward Waite's life, which is not just one long history of corruption and pettiness. He's come from the working-class and has sought to represent working-class interests, both in the trade-unions and in the Labour movement in Parliament, and has been a Minister of the Crown who has got progressively further and further and further away from the lives of the people. That's what happens to Labour leaders very often. They end up in the House of Lords, representing nobody but their miserable selves. When I think about that, I think that life is criticized, but I don't think it's dismissed, it's given its space. That man is given his space in which to argue, I think he does it pretty well and pretty effectively, and the play is careful not to collapse one person into a whole period. The Labour administration from 1945 to 1952 did certain things which

he claims transformed society, which his son claims didn't because they were simply a minimal adjustment. That argument exists outside the fictional characters of Edward and William. We have access to evaluation of that period, politically, socially, morally, whatever, independently of this play or the characters within the play. And I don't think that the play manipulates the audience's objectivity, its capacity to take an objective view of this, even though they get involved in the lives and the relationships of the characters. It's still possible to see that there are questions of facts and questions of judgement being raised, that are independent of the characters raising them. You don't have to be like William in every respect, in order to believe that the socialist administration of 1945 to 50, and 1951 to 52 didn't achieve what they claimed they achieved, and weren't even on the right lines. You don't have to be like William to believe that. Nor do you have to be like Edward Waite to believe that they did achieve it. First of all, there are issues raised in these plays that are not decidable simply by a reading of the play. They exist independently of the play. The second thing is I don't think, technically and formally, that there is any attempt to manipulate an audience to identify with a character and therefore with a set of positions that that character is advancing. I think the plays in that sense are more objective. I call this a form of critical realism.

N.B. *Do you consider yourself as a Marxist playwright ?*

T.G. I don't know whether it makes any sense to talk about Marxist plays or Marxist playwriting. I don't know what that is. I know what Marxist history is and I think I know what Marxist sociology is. But I don't know what Marxist drama is in particular. I think of myself as a Marxist and a playwright, but I'm not sure that you can simply collapse those two things together and call me a Marxist playwright. I don't know what a Marxist playwright is, and I'm clearly not a Marxist playwright in the sense that Brecht was a Marxist playwright, and I'm not a Marxist playwright in the sense that Edward Bond might be described as a Marxist playwright. In other words I write very differently from both Bond and Brecht. I also write very differently from Brenton, and he also considers himself a Marxist and a playwright. In other words, the very practice of playwriting is very complex and complicated. It's probably better to leave the adjective out - Marxist, political - I think I'm a playwright.

N.B. *But although your plays are undidactic, they are often critical of the society they describe, so why do you refuse the label of Marxism for yourself and not for Bond and Brecht ?*

T.G. It's possible to describe Marxism as the answer to the riddle of history, an answer that knows itself to be the answer. It has that amount of reflexivity and self-consciousness. I don't think of Marxism as an answer. I think of Marxism as a body, a very untidy body of illuminations, insights into the nature of societies, historical societies, to some of the principal pulses and thrusts of change within historical societies. But insights, not bodies of knowledge to be applied. I don't have that view of Marxism. And Marxism unaided, it seems to me, is incapable of dealing with the modern world. A Marxism that pays no attention to empiricism for example, or to « country primitivism », I'm talking about folk ways, peasant practices, third world, traditional approaches to questions of medicine for example, I think a Marxism that inflexibly excludes the knowledge of the people is pointless and self-defeating. John Berger, a very important Marxist writer in my view, has over the last ten years almost

single-handedly sought to refute the crude Marxist idea that the European peasantry knows nothing, that its function is to be rescued from « rural idiocy », which is a Marxist phrase - « rural idiocy. » That whole way in which Marxim took industrialization aboard, and said « this is the way of the future and anything that gets in the way has to be smashed », ignored the knowledge of the people. Berger, by positioning himself in the centre of Europe, in some Swiss canton in the mountains, and living the life of the people at a very simple level, has written a series of books that show, very clearly and very precisely, what has been learnt by the common people about life and death, about the importance of things, about humorous resistance. A whole range of knowledge-yields have come through his writing that have forced all of us, and have increasingly forced Marxists, to see that their whole notion of rural idiocy, that electrification, organisation and industrialization will eliminate it immediately and create the new man, is deeply troubled as a notion. But he is not very popular. I don't know how well he goes down in East Germany or the Soviet Union, I would not have thought that well. I was reading last night about a people in South Africa, a people called the Venda. A small rather distinctive group of Blacks who, it seems, came possibly from much further North in Africa with some Arabic influence. Somewhere around the end of the sixteenth beginning of the seventeenth century, they fetched up in the North of the Transvaal, which is where they now are. They have a thing called a play-village which is part of their training for life that they apply. All their children between the age of twelve and fifteen, when they get to twelve, go to this play-village. But they actually construct it themselves, they make the huts from branches and leaves, they make their own cooking pots, they elect a chief and a council, they take wives and husbands. It's a microcosm of the adult world that they now come into. They go back at night to their homes. They spend every day for three years in there then they come out. But just look at the elements in that, of preparation, of democracry, electing a chief and so on. It's there to be seen and yet we don't see it. We erase all of that inside our general Western urbanite industrialized sensibility. We just think of it as quaint and charming and passé, overtaken by history. As a Marxist I don't do that. For example *Last Place on Earth,* the first image is Amundsen sitting in an igloo with three Eskimos, learning to live the life of the people in ice and snow, which is just what he wants to do.

N.B. *When I said you were a Marxist writer I didn't mean it in a crude sense. I meant that the characters in your plays are always involved in some kind of project. You seem to believe in human resources. You also combine the orthodox Marxist belief in the class struggle with the New Left view whereby the future belongs to minorities, artists and intellectuals. Do you agree ?*

T.G. For strategic reasons it is always better to refuse labels, because they are not put there accidentally. Having been labelled a Marxist playwright in this society, it's now possible to be hit over the head with that very ascription every time I produce anything. I see myself as a socialist. I think that philosophically, as it were, I would call myself a Marxist. My practice is to make play-texts, that's my craft, and it's absolutely true, but it's for others to say, that I'm interested in some things and not all things. And those some things I'm interested in will be reflected rather than my philosophical Marxim and practical socialism. I can't explain why I'm interested in public and private for example, which is another dialectic that runs through my plays. I know that when I saw a film called *Hiroshima Mon Amour,* I'd realized at once that was the axis I wanted to work in. I saw that in the late fifties, and while I didn't for a

moment understand the bloody thing, I knew that it was important. So I think that's how I would account for who I am and what I do. But I think it's wrong to collapse all these things into a convenient tag and then call me a Marxist playwright, because it gives too much ammunition to an enemy which already has an arsenal of weapons to hit the socialist producer with.

N.B. *But you enjoy being hit, don't you ? You find it stimulating.*

T.G. Yes. But that's to reduce everything to a game. A contest between me and them. And I don't think that's what it's about. The work is much more than the personal consideration of the work. The object is to address a large audience directly, as directly as you can, and it can be very determining if bad newspaper critics mediate your work and set up set up all kinds of distracting problems for an audience, the audience can't get at the work direct because these arse holes have written this garbage about you as a Marxist. Then I get angry. I get very disturbed. There has been the most incredible controversy about *The Last Place on Earth,* for weeks and weeks this year, and I engaged in that to some extent with a very long, very heavy letter to *The Observer.* It is customary with my work to attempt to trash it, simply on the grounds that I'm a Marxist and therefore not to be trusted. They never say that Tom Stoppard is a card-carrying member of the SDP, if he is, I don't know if he is, he probably is. Somehow he transcends the political ascription.

N.B. *Should art galvanize people into action ? Do you write agit-prop ?*

T.G. I know some of my own limitations, and I know that there is a craft of agit-prop which I haven't learnt and which doesn't particularly interest me to do. I'm quite interested in watching some agit-prop work and I can think of all kinds of uses for agit-prop, even in a society like our own. For example video agit-prop where you have community video services and what people can actually seek to present themselves with their problems via video, taking it around to housing units or however you distribute that stuff. If you've got a community video unit in Leeds, they can look at their problems through video, in an agit-prop way, they can look at Asian communities, attitudes of police or housing departments, or the council, or the fascits, they can actually take this round once they've done it and show it to other groups of people within the community and invite them to give their views. This may not be art. I don't care about the distinction, it could be enormously valuable. I don't think agit-prop is necessarily anti-truth. It depends who is engaged in it. I don't think that it is tendentially the case that agit-prop denies the truth. Agit-prop of course, like all art, is selective and sometimes it becomes strident, hysterical, insistent and self-defeating. The tone of the piece and the tone of the people, the tones of the lives of the people who are to recieve it, there has to be some kind of relationship between those two things. If you're in a society which is in deep and rather hysterical crisis, where things are beginning to break down, where major dislocations are beginning to develop, what I would call a pre-revolutionary situation, then your agit-prop might be much more expressive. The idea that agit-prop is the simple statement of a party line is a faded idea anyway.

N.B. *In a previous interview, you spoke about the impotence of the fringe. Do you believe in community drama ?*

T.G. Very much so. Community drama, theatre-in-education, touring drama like

7:84, Monstrous Regiment, Red Ladder, Belt and Braces, all that stuff, *the* most vital work in the theatre in my view in the seventies, must be sustained and is currently being cut bo the bone. I think that had a vital function and on the whole discharged it very well. What I meant by the « fringe » I think was the London fringe, like a shop-window on the real word, the place where deeply ambitious apolitical artists seek to sell themselves to all comers in the real world. Alternative theatre in London between 1967 and 1973 afforded an incredible opportunity for people who wanted to write, act, direct, light and design drama, enabled all of those people to work cheaply and effectively and to devise shows, entertainments, that were quite different from anything that was going on inside institutional mainstream theatre. It's still important to « épater les bourgeois. » Peter Handke wrote a very fine play called *Offending the Audience*. The assault on the conventional taste was very highly positioned as an objective inside much of that world. At its worst, it was the converted speaking to the converted, whistling in the dark. I've always taken a much more active view of what one should be doing. I think we have to engage with the real world of Capital and State, and that's why I agreed to do a play for the National Theatre. That's why David Edgar now talks about a decade in the theatre in which the alternative theatre workers staked their claim to a space on the national platforms of theatre. That's his argument, that we now have that place as of right, that we've worked for that. I'm not so sure that he is right, but he is largely theorizing his own position rather than a broader position. But anyway I always believed we should stake that claim, that we should say we're here, we're playwrights, we can do work well and we are going to put plays on your stages without affiliating to you in any way. The play is more important than the institution that uses it. That's still my attitude. When Peter Hall took over the National Theatre and Olivier was doing *The Party,* the first question he asked me was, « Do you want to become a National Theatre writer ? » I said, « I have no idea what such a person would be, but I think my answer is definitely not ». I don't want to be a house writer for anybody. If you understand that the National Theatre and the Royal Shakespeare Company have been playing this game of opposition for centuries it seems, then you'd realize that what he was trying to do was bind me to the institution with hoops of steel, so that I wouldn't write a play for the R.S.C., which is the pettiest consideration imaginable for somebody seriously interested in doing plays. But for those bureaucrats it's the priority question.

N.B. *Doesn't being a famous playwright make you feel somehow « established ? How do you feel about being successful ? I know this is a very tactless thing to say but you do keep your family on a more than satisfactory basis.*

T.G. I don't know that I have many feelings about it to be honest. I don't think that I'm any better than I am. And to be honest, nobody will force me to reevaluate what I do in radically different ways from the way I evaluate it myself. I have a fairly shrewd idea of how well I write and what I still have to learn and what I will never learn. If I've written a good text I'm not going to be persuaded otherwise by an academic, or a producer, or an actor or anybody else, because I've spent too much time with that text and I've thought too deeply and too widely about it to be surprised by some other deliberation or determination from elsewhere. That doesn't mean people can't have important insights into the stuff that I may well have overlooked. But in general terms I think I know what I do well and what I don't do well. You can't raise the word « success » in that, that's about craft. You collapse success, fame, reputation, prestige, status and wealth.

N.B. *But you do sell well ...*

T.G. No, I don't think that's true. There's no doubt that I enjoy a standard of life, an ease of life, that very few people in our society do and there is no doubt that it is a direct consequence of having achieved a certain reputation, a certain presence in theatre, television, film. What I was going to say earlier was that what we need to do is to raise some concept like Marcuse's concept of « the repressive tolerance. » Living in so-called plural cultures and plural societies, it's part of the extraordinarily subtle hegemony of those plural societies to incorporate oppositions within a totality of culture. And it's very important for instance for the British Council to be sending Marxist playwrights abroad ! It demonstrates once for all that this is a plural country and plural society. So the extent to which you can be presented as « established » is the extent to which « they » can repress you, as it were, into a more or less homogeneous mell of skills and talents and abilities. Look what the British Council does, it sends Pinter abroad, it sends Shaffer abroad, it sends Brenton abroad, it sends Griffiths abroad, and it's like Penguin Books in the sixties, for purely market reasons, decided to publish the whole of Marx.

N.B. *But you did say earlier on that you didn't mind institutions.*

T.G. What I say is we have to exploit the contradictions of pluralism. We have to exploit those contradictions that *they* have to deal with. We have to open the rift, they have to close it down. I remember Tony Garnett in the late sixties saying to me, « Every time we do a play, we put our heads into the lion's mouth. » It's the inevitable contradiction. The lion is the B.B.C., or it's broadcasting, or it's the British nation, but here we are, using the tax-payers'money and bla bla bla. « And each time we put our head into the lion's mouth », he said, « the only thing you can do, my advice is when you put your head into the lion's mouth, always take a broken bottle with you. » This is an important contradiction. I think we have to explore it.

N.B. *Don't you need the contradictions of pluralism and capitalism to thrive on ? to be a disturbing playwright ? A theoretical question : where would you stand in a socialist society ?*

T.G. I think I would be writing Samizdat, if I were in East Germany or Russia, or any of these so-called socialist societies that we should call post-capitalist rather than socialist societies. They are not socialist societies in any way, and that would be the thrust of my critique. There's no way in which I could write for the C.P., no way, except dishonestly, because I'm in the sharpest critical opposition to their history and to their trajectory. And this they know, which is one of the reasons that maybe I don't get played in Eastern Europe. I'm certainly not happily placed there. I have a critique of capitalist societies which they enjoy, but I also have a critique of so-called socialist societies which they hate. I'm a very passionate anti-stalinist, you have to understand, and I think one of the problems of the left in Europe is that it has not dealt with Stalin properly, which is why I want to write *Kronstadt* to some extent. Also I think you do seriously overstate what fame and reputation mean in this society. I'm not Mick Jagger. I'm not famous in that popular sense, like a football player would be or like a great pop-star or rock-star or even a popular actor would be. I live very anonymously. I live in a community, I live outside of London, there is no other place for me to live. These are my roots, my language roots, my custom roots. I've had to move a great deal about the world and the way it works, the world of capital. But I take

that along with me as active learning, and it reappears as text quite frequently. Several years ago, when I was working on *Reds,* I sat in a very swank bar in New York, meeting seven or eight people, Warren Beatty, Jack Nicholson, two Atlanta businessmen and four Namibians. The agenda was to form a multi-million dollar consortium to rape South West Africa of as many of its mineral resources as they could before it became independent. This was in 1977-78, the assumption was that the South Africans would hold on to South West Africa for six years. They'd just time to take out all the titanium, aluminium, diamonds, gold, oil, and so on. Of course, both Beatty and Nicholson were simply there as curious people who had money to invest but who were in no way going to invest in that. I was there just as an observer. The two Atlanta businessmen were the serious sort of core of that thing. So I have experienced that. I've understood something about the way capital is amassed for particular projects which affect the lives of hundreds of thousands of people in some other part of the globe. And I will be using the core of that in scenes in *Acts of Love* which is the current text. This is one of the positive yields that come from one's engagement with the world of capital. I think morally, personally, you have to ask yourself every day what it is you're doing. I'm young enough to care still. I think ultimately it's not a question of how well or how badly I live in a personal sense. Wall Street does not turn on that. This is to prioretize the person over the project. I'm not interested in that. But it's true that I do inhabit major contradictions at almost every point in my life. But I think that's living. I don't think that's abnormal. I think that too many people live contradicted lives and yet appear not to see that they are contradicted. And contradiction is a form of energy. It creates energy. I would describe myself still like vagrant or gipsy. I don't belong in any organic sense to the world of capital. There's no way, until I die, there is no way I would invest money into capitalist portfolio.

N.B. *How do you know ?*

T.G. I know very well. Just as I know that I will never murder anybody or torture. There are certain things you know that go beyond your moral frame. All right we can all construct scenarios in which the crisis is so intense that it is necessary to do something. But I'm not talking about extreme circumstances. I'm talking about how I will respond to the quotidian problems of my life and process. And I will not leave this country in order to live in a tax shelter, and I will not invest money in capitalist enterprise and everything I earn I spend. I'm not interested in building up some bloody dynasty. The kids know perfectly well that when I've gone they will be coping with their lives in their own ways. They've done it since they were six and they're not going to change now. And they shouldn't be looking for an easy ride for the rest of their life, because it's not the way it's going to be. They know that and they accept that and they cherish it because it gives them an independence and autonomy that many children don't get.

N.B. *All this is very ethical.*

T.G. This is one of my problems. I get locked into certain forms of personal morality that are very important for me and hold me together.

N.B. *Trevor, what are your plans for the near future after Acts of Love the film-script you'r working on at the moment ? As you know everybody is expecting another stage play.*

T.G. I may be writing a stage play this year. There is not that much more to say. I want to write another play for the stage but it is not certain that I will do. If I do, it will be for many reasons, some of them strategic. In our society, television is like second-rate compared to the theatre. It is a second-rate option compared to the magic and literary provenance of drama and the stage. We can talk about Shakespeare and Jonson and Molière, the great tradition. When I sought to do serious and challenging work in television, I realized that I was greatly advantaged by having built a reputation in theatre. I had been taken seriously as a serious writer of some talent in the theatre. And this evoked in the television bureaucrats a certain deference which enabled me to get many of my projects through, that maybe many writers as gifted as me, but without reputation in theatre would have found difficult to get through. So topping it up, as it were [*laughter*], in the theatre may be strategically important for me. That's one tiny part of the nexus of reasons for working in the theatre. Also another reason is that television itself has become increasingly difficult to work in in this country, under Thatcher. The placemen who are now running the Departments of Drama inside television, both the B.B.C. and I.T.V., are not well-disposed to serious challenging and provocative drama. They want to get fifty million people watching and they think the best way of doing that is to do shit. And so you have to fight whatever front you can and if you can't work in television as well as you have in the past, then maybe you've got to return to the theatre or whatever. I'd hate to be so inflexible, so dogmatic that I couldn't think strategically anymore. I think strategic thinking for counter-producers is of the essence I think too few of us engage in, because we primatize ego over project.

Propos recueillis par Nicole BOIREAU pour le R.A.D.A.C.
(Université de Metz)

TREVOR GRIFFITHS' PLAYS AS INTERROGATIVE STATEMENTS

The term « interrogative statement » is taken from Catherine Itzin's book *Stages in the Revolution* (1980: 174). Itzin quotes Trevor Griffiths who described all of his plays as « interrogative statements » in a process of « strategic penetration » (Itzin 1980: 174).

Griffiths' plays can be called « statements » because they state facts and express views, but most of what seem to be statements on the surface, are really questions or inquiries. These plays are based on painstaking observation and experience. They are, however, not merely descriptive, they are also analytical. Griffiths when dealing with his findings asks questions like: What do we think of this? How do we judge it? What are we going to make of it? Where does it lead us? Which way should we live? He doesn't pretend to know the answers, let alone a specific model for a future Britain; he observes developments, states facts, asks questions, but deliberately leaves many of the questions open.

« Interrogative statements » seem to be indispensable to this playwright in a gradual process of insinuation or what he calls « strategic penetration. » Naturally, plays are always persuasive. Trevor Griffiths, however, as he put it in a letter I had from him some time ago (Glaap 1977), is « interested in persuading people (or educating them) only on the basis of their being wholly and consciously involved in the process ». The decisive difference between a Griffiths play and the play written by many of the other contemporary dramatists is that Griffiths' plays « seek, beyond the audience agreement on the descriptive truth of the piece, to present argument and evidence with enough dramatic force to engage the audience in a thoroughgoing critique of its own behaviours and assumptions » (Glaap 1979: 51). He is not interested in theatricality for its own sake, he is rather seeking a new definition of what is theatrical. The purpose of this paper is to go into detail about this. It will attempt

- to account for Griffiths' plays as *statements,*
- to elucidate, why these plays are referred to as *interrogative* statements,
- to ferret out the *theatrical means* which help to unsettle the audience and force it into changing its perception of what is taking place on stage.

Griffiths' plays are statements

Facts, views and problems are stated fully and clearly in Griffiths' plays. The statements made are often based on his own experience. *Sam Sam* (written in 1968 and 1969) is the most obvious example of this. It is a semi-autobiographical play about two brothers, which is based on the fact that Trevor's elder brother had no chance to profit by the 1944 Education Act. He was born too early for that; he became a bricklayer. Trevor, however, knows that he owes a lot to this Act: he went to grammar school and to university, became a lecturer, was a teacher, a BBC education officer and started writing at the end of the sixties. *Sam Sam* contrasts the lifestyles of the two brothers and thereby makes a statement about the experiences of people who live at different ends of society. *Through the Night* (1974) also stems from real

experience. His wife, when in hospital for a breast operation, kept a diary of about 35 pages, which Griffiths built the play around. In order to get across what he had in mind with this play (Test it against your own experiences of other hospitals!), he thought it necessary to be very particular about every detail of his wife's experience.

Making statements about personal experience is but one way of stating one's views in Griffiths' plays. Another way has to do with the playwright's view on the past. « I think the future has to be made (...) by people who understand the past. That is why history is so important », he said in an interview with Alison Summers (1980: 25). And he makes a difference between two ways of confronting contemporary audiences with the past. One way is « to set straight the record », the other way is « to enlarge the *usable past* in contemporary consciousness by bringing our attention to those men and women, (...) those movements, which have never been put on the record. » (Summers 1980: 26). Griffiths is particularly interested in what has happened since 1968 when people made new choices which were stepping-stones for achievements that cannot but be recognized - even today.

Occupations (written in 1970), which came out of 1968, is - to a certain extent - a history play dealing with the 1960s. « What I was simply trying to do », Griffiths says in « Transforming the Husk of Capitalism », «was to square the circle of, how do you become a full-time revolutionary in a part-time society, where you have to make temporal commitments to counter-productive processes (...). It was an atmospheric, a Chekovian play of 'Here are the problems - this is what happens, isn't it?' » (Griffiths 1976: 42). That there is more to *Occupations* than a statement like this suggests, will be clear when we come to discuss the interrogative aspects of the statements made.

Griffiths' plays are statements also in the sense that they are realistic plays. There is, in most of them, a certain adherence to naturalism which - needless to say - is linked up with a critical attitude. We find this naturalism in Act I of *Sam Sam.* Sam One, by delivering funny monologues, comments on how imagination and intelligence are suppressed by social conditions. Griffiths has been criticized for his reliance on a naturalistic form in this act. But he has also been criticized for presenting his ideological contradictions too explicitly. The truth is that he never confines himself to just giving a naturalistic description of what is going on. In the case of *Sam Sam* (Act I) the audience is constantly being forced into changing its point of view, which reflects Griffiths' intention to mobilize those who come to see his plays. *Sam Sam* can, I think, be considered a suitable starting-point for a discussion of the interrogative aspects of his plays as « statements. »

Griffiths' plays are interrogative statements

The characteristics of *Sam Sam* come to light when you compare this play with a thematically related play like Osborne's *Look Back in Anger,* which is « a serious attempt to *de-class* 20th-century British society *from without,* as an act of will or rhetoric. *Sam Sam,* however, is essentially a play « about class and its mystifications. » The voice we hear is « more self-mocking, self-aware and compromised. » (Glaap 1977). Osborne's play ends in a sort of regressive romanticism. The ending of *Sam Sam* is completely different. Its second act is almost a parody of *Look Back in Anger.* There is no need any more to discuss the necessity for a change in contemporary British society. Griffiths takes this necessity for granted. Rather, he explores the

possibilities of change - without trying to find a dramatic resolution. *Sam Sam* is not just a statement meant to make an audience see that there are winners and losers, but an incentive to reflect on the critical views developed by people who experience life under differing social conditions.

The « interrogative » element as a characteristic feature of Griffiths' plays is likewise detectable in *Comedians* (1974). The play can be understood as being about humour. But it can also be read as a play about two different traditions, one that tries to change things through education, the other which driven by anger and violence - tries to re-define, in the context of our times, what the world can be like.

How can « being interrogative » - with reference to Griffiths' plays - be more accurately defined? Certainly, « dealing with problems analytically » is only one side of the coin. It refers to the dramatist's strategies. But Griffiths goes further: the spectator, being as it were on the other side of the coin, must be made critical of what is being presented and should thereby become productive. He must be made conscious of his function in the social process. Benedict Nightingale, the theatre critic, is quoting the playwright himself when he says that Griffiths' plays « are meant to provoke speculation and argument, not provide fixed solutions. » And Nightingale goes on to say that « ... audiences must be permitted to react freely to the points of view the characters represent. » (Nightingale 1982: 448-449).

Both to analyse problems and to generate critical attitudes in the audience are integral parts of Griffiths' so-called interrogative statements. How does he succeed in making statements of this kind?

Thinking in terms of opposites seems to be very important to him. There is, for instance, the device of using two brothers. It applies to *Sam Sam* where two brothers are separated - not only because they live at different places, but also because of their different lifestyles. In *The Party* (1972) there is hardly anything that the two brothers have in common, and Eddie, the textile worker, is fully aware of the difference between his TV-producer brother and himself.

Being ambiguous is another means of making interrogative statements. This is reflected in Griffiths' predilection for equivocal titles: *Occupations* refers to the Italian workers' occupation of factories in Turin in 1920. The title also alludes to any of those things which occupies one's time and hence *Occupations* is somehow a play about love, too. *Comedians,* the title, encapsulates different approaches to comedy and refers to actors who play comic parts. But it also refers to foolish people who cannot be taken seriously. The whole play was deliberately structured on contradictions. Griffiths himself pointed out that *Comedians* raised more questions than it answered: « It asked: 'what do we do?' I don't think the play answers that. I just think it says that there is a potential for doing something enormous and poses the question to an audience that is willing to answer it or *wants* to answer it in some way. » (*Gambit* 1976: 34).

In *The Party* we find statements which are as interrogative as interrogative can be. Diverse revolutionary strategies are being examined, none of which, however, is clearly identified as right or wrong. The author gives his audience food for reflection, but no solutions, no definite answers.

To refer to but one more example - *Oi for England* (1983), a TV-script (cf. Poole/Wyver 1984: 169-179), in which Griffiths deals with the Oi-skinhead

phenomenon: it shows that the more contemporary the issues are that Griffiths concerns himself with, the more important his « interrogative statements » seem to be. His statement could be: the Oi-skinhead phenomenon is pre-political; it may develop in any direction. The question to be asked, however, is: can working-class resistance develop into racism? Is it capable of being racist?

Someone who has statements to make, interrogative statements of the kind described above, wants to get them across to those whom he wants to be active and productive. The didactic potential of drama, in general, and theatrical devices and means, in particular, have to be used in order to achieve this aim. In a number of books dealing with Griffiths' plays one finds the sentence that Griffiths did not decide to become a playwright, that he rather resorted to drama as a way of discussing important issues.

Interrogative statements and the didactic potential of drama

Earlier in this paper reference was made to a letter written by Griffiths in 1977 in which he pointed out that at that time he was somehow in the process of seeking a new definition of what is theatrical. He was referring, in this context, to Tagg's 20-minute-speech in *The Party,* following hard upon Ford's 17-minute-speech. He was also thinking in terms of Gramsci's long factory speeches in *Occupations.* Having his characters make long speeches is certainly one means of strategic penetration in Griffiths' plays. Various speakers articulate their opinions in *The Party.* Ford argues against the traditional Marxist analysis of revolution or class-conflict. His point is that now that the urban proletariat is part of the consumer society, the real battles will be fought in the so-called Third World. Tagg tries to refute Ford's argument point for point. His analysis is uncompromising for he has remained the old-style Trotskyist who thinks highly of a party organization. Possibilities are suggested in these speeches, but they do not make it easy to give answers.

Another means of strategic penetration applied in Griffiths' plays is having the audience slip into a dual role. *Occupations* is a good example of this. Here the audience is not just an assembly of spectators in a theatre. To some extent they are partly also the workers who are occupying the factory. The idea behind this seems to be that the play cannot ofter a satisfactory solution in its own terms.

As « interrogative statements » are often based on oppositions or juxtapositions, the play-within-the-play technique can serve the purpose of making the audience find out about different aspects of one and the same matter. The second act of *Comedians* does this. Also the juxtaposition of what seem to be unrelated images can produce something coherent. An eye-opening example of this can be found in *The Party.* While the television producer masturbates - he is a leftist -, a film is shown of French students on the barricades.

As no fixed solutions are intended, most of Griffiths' plays have an open-ended structure, and some have ambiguous titles, as was mentioned before. Some are plays about different men, their different surroundings and their different philosophical and political perspectives.

By means of those theatrical and technical devices like the ones mentioned above, Griffiths attempts to make the audience understand his plays as interrogative statements and thereby intiate the desired process of strategic penetration. This can

be even more easily achieved through TV-plays. Unlike the theatregoer, the TV-viewer can be given an insight into more than one aspect of the total event. He can familiarize himself with the seeming contradictions within a play by means of both the action and the flashbacks. And he has a better chance than in the theatre to understand the dialectical relationship between objective events and subjective feelings, which applies, to name but one example, to *Through the Night.* By presenting things from different perspectives, Griffiths makes the viewer understand that Christine's distress is largely due to the fact that the hospital staff did not engage itself personally with the patient at the time help and understanding was needed most by her.

To conclude: as Griffiths doesn't want to offer fixed solutions, and as he leaves it rather to the readers, the viewers or the theatregoers to draw their own conclusions, this paper cannot but be open-ended as well. I will not even try to give a summary. This being the first paper read at our Symposium, I thought it should also serve the purpose of priming the pump and paving the way for our further discussions. And I would particularly like to reinforce its *preparatory* and *ancillary* functions by quoting from our playwright a few statements which to varying degrees encapsulate what he has to say about his writing plays as interrogative statements.

Seven Times Trevor Griffiths

(1) « Everything comes from how I've lived, and what I've lived .»
(2) « I have never delivered a simple play .»
(3) « My plays say: yes, laugh and feel terror but locate that inside your own experience, your own thinking .»
(4) « I've always thought in terms of dialogue, or dialectically if you want to enhance that a bit. I've always thought about opposites, about the possibility of opposites for ideas .»
(5) « I'll probably never complete a play in the formal sense. It has to be open at the end: people have to make choices, you're not actually living .»
(6) « I'm interested in persuading people (or educating them) only on the basis of their being wholly and consciously involved in the process .»
(7) « My plays seek to present argument and evidence with enough dramatic force to engage an audience in a thoroughgoing critique of its own behaviours and assumptions .»

And - a final interrogative statement from me:
Perhaps you'd like to think about them.

Albert-Reiner GLAAP
Université de Düsseldorf

HISTORY AND THE DRAMATIC WORLD IN *OCCUPATIONS*

Being primarily a narrative art, drama has always been closely associated with the description of past events. Whether it is legendary or real, the past appears as one of the basic dramatic themes. The distinction between the mythical and the real past was established by the humanist historians. Since the Age of Shakespeare, playwrights have introduced History - real events - in drama for didactic and moral purposes. Likewise, a Christian and rational pattern emerged from Elizabethan historical plays (1). Since then each period has conveyed its philosophy of History in drama. It seems that since the Age of Shakespeare, the dramatization of History by British playwrights has been carried out with a great deal of expertise, particularly in the last twenty years, as the writers'overt intention has been to express their totalizing vision of the social and political developments of present-day society.

« Real historical drama is both descriptive and critical », says Bernard Dort (2) dealing with Brecht. It is indeed a genre governed by numerous rules, but nonetheless not an easy one to classify. It should involve the description of a set of events and the presence of historical characters. Yet this latter condition is not absolutely necessary. David Storey's riveting play *Cromwell* captures beautifully the spirit of a period although Cromwell never appears.

The range of possibilities for the manipulation of History is very wide, from costume-drama to more serious and exploratory achievements. History can be used as a mere backdrop or a pretext for romantic stories. *The Queen and the Welshman,* by R.A. Sisson, would fall into that particular category. When it comes to using History in order to understand the present, Bolt's *A Man for All Seasons* and J. Osborne's *Luther* stick to a narrowly individualistic viewpoint. Here again, although it is more serious drama, History is a pretext for introducing stereotyped lonely men, very much our contemporaries who rebel against a repressive order.

A revolutionary situation does not necessarily create dynamic drama. Didacticism and simplification are the most serious pitfalls. An undidactic play like *State of Revolution* reads like a text-book in spite of its good qualities (3). Dynamic historical drama has to meet certain demands: raising questions about the past and relating it to the present is the most important. In the post-Brechtian era, it seems that relevance to present-day political dilemmas is a necessary condition for the creation of intellectually stimulating drama. J. Arden's *Left-Handed Liberty* and E. Bond's *The Woman* would fit this description along with Trevor Griffiths'*Occupations.*

Occupations combines a historical set of events, which is at the same time a revolutionary situation, and historical characters whose concerns are national and political rather than personal. Yet the shaping principle and inner dynamic at work in *Occupations* transcend both historical and human limits.

*
* *

The historical framework is very precise in terms of time and place in *Occupations*. The action referred to in the play is restricted to September 1920 in Turin and involves the occupations of the Fiat factories under the leadership of the Sardinian socialist Antonio Gramsci.

Several things are made clear in the play through Gramsci's words: the movement has spread all over Northern Italy ; the goal of the occupations is not just economic. It has nothing to do with higher pay. What is planned is the setting up of factory councils, that is to say the takeover of the control of production. The finality of the movement is a structural change in the industrial world of Northern Italy. From the information given by Gramsci about the situation, conditions seem to be ripe in the whole country for a revolutionary movement to be successful. Yet it peters out, at the end of the play, in a referendum whereby the workers on strike give up the struggle in exchange for material advantages. What started off as revolutionary ardour vanishes in a set of reforms.

The Italian situation, which is discussed at great length on the stage, is integrated into a wider historical perspective: the Russian revolution and the rise of fascism.

This wider historical framework comes alive through conventional epic means. At the beginning, the soundtrack of a « sung version of the Internationale » can be heard, followed by a recorded speech of the Second Congress of the third International (4). These recordings are heard while other events are taking place on the stage. The same technique is used at the end while the Countess is dying. Slides are projected on the back wall : « Mussolini embracing Hitler », « Stalin », the « German-Russian non aggression pact .» The very last one shows « Red Guards on the factory roof .» (5)

Such is the historical chain of events which is neither a simple pretext nor a backdrop but the raw material, the living matter and the tool which inform the very dialectic of the play. History comes alive through the confrontation of two characters based on real people. Antonio Gramsci, the Sardinian socialist, and Kabak, a Bulgarian Comintern agent, meet in Turin, in September 1920, in a hotel room, the single set of the play, where they discuss the Italian events. Kabak seems to be in Turin to inquire about the revolutionary situation, but the hidden agenda is a secret mission which is gradually revealed: he has come to negociate concessions with Valetta, one of the Fiat directors.

All the facts as well as the description of Gramsci are based on Giuseppe Fiori's biography (6). Gramsci's political discourse in the play is very close to his writings (7). The detailed information given about the occupations and the splits within the Italian socialist party follow the analyses given by the best specialists in Italian history (8).

Trevor Griffiths therefore offers History on a large scale; collective History, as precise, detailed and close to the truth as it can be. A very important moment of European History is explored and transmuted into highly stimulating and dialectic drama.

*
* *

As drama, *Occupations* involves a single set, unity of place and time and perfect classical architecture. It is built on a dual structure, on a system of oppostions and parallels. This concern for symmetry and construction can also be found in *Absolute Beginners, All Good Men* and *Country*. *Occupations* is made up of eight scenes falling into four groups of two. Each group of two scenes is a unit: the second scene of each group echoes the first. Scenes one and eight focus the light on the dying Countess. In scene one, she and Kabak, her companion, meet up in the hotel room in Turin. In scene eight, he leaves and she is about to die. Scenes two and four make up another unit. In these two scenes Kabak and Gramsci discuss the Italian strikes: Kabak does the asking and Gramsci the answering. Scene two introduces the Italian situation whereas scene five broadens the perspective with Gramsci expressing his views on revolutionary tactics. Two scenes show Gramsci addressing the workers on strike: scenes three and six. Kabak's mission is outlined in scene five and becomes clear in scene seven. The Prefect D'Avanzo is found dead in the canal in scene seven. In scenes five and seven Kabak's business purposes come out in full light. In these two scenes the reader / spectator also learns that the revolutionary spirit is flagging on the Italian soil because of counter-revolutionary forces.

The pragmatic approach to drama shows that on the stage speech is action. This cannot be better illustrated than in *Occupations* where everything that is « said » refers to something that is being « done » outside the secrecy of the room. The hotel room is the place where it all reverberates. Gramsci's long evocations of the Italian strikes are strongly reminiscent of the narrations used by classical playwrights.

Yet in the present case these evocations are not mere theatrical conventions. They « produce » and reenact the events through the double perception of both Kabak and Gramsci. This classical stage trick, aimed at meeting the requirements of decency and likelihood, becomes, in *Occupations,* strangely unconventional. It shapes the complex interplay of the two characters'responses to the situation. A distance is therefore established between the audience and the events which are both produced and mediated by Kabak and Gramsci. The two men fulfill a dual function: they are both the observers and agents of a set of events which they analyse and in which they participate. As dramatic characters they also have a double status: in addition to being politicians, they are involved in emotional and personal situations.

The private and the public planes are closely bound up in *Occupations*. Whereas an irreversible course of events is taking place in European History, the point of no return is also reached on a strictly human level: a woman is dying of a terminal disease. First and last character on the stage, Angelica, the Russian Countess, Kabak's companion, is staying with her maid in Turin where she will die alone after Kabak's departure.

Kabak appears as a mysterious, secretive and sarcastic character. His face is supposed to reflect no feeling at all. The image he projects of himself is that of the businessman. Indeed he is always engaged in very practical activities: he keeps phoning people all the time, he has business appointments and, most of all, he buys people's services. His « gestus » is giving money to people in return for some kind of « service. » He is seen giving someone a sum of money no less than three times in the play. Kabak seems to be in complete control of himself and others. Yet he is also nervous. He drinks heavily and, surprisingly enough, he can be desperate and vulnerable: he cries (9). Kabak never ever appears as a villain. On the contrary the strength

of his conviction and his clear-mindedness arouse sympathy. On the chessboard of revolution, Kabak serves a cause and coldly sticks to it. As a man, his suffering, although it is handled with restraint by the author, should not be played down. The Bulgarian is caught up in an emotional network which gives life and poignancy to the secrecy of the hotel room. An emotional chord vibrates between Kabak and the two ladies, and what goes on within the triangle takes various shapes and can be called « love ». This strong undercurrent of emotion finds its counterpart in Gramsci's own life. Gramsci's sister is dying in Sardinia (10); it seems that however different Kabak and Gramsci may be, they both share a similar human experience. Moreover « love » is also the underlying principle of Gramsci's action, the only possible basis for a relationship between the leader and the masses (11).

This « love », on Gramsci's part, is made palpable in scenes three and six when the socialist leader addresses the Fiat workers. In these two scenes, Trevor Griffiths resorts to another theatrical convention: the audience is called upon to play the part of the Fiat workers. Gramsci addresses us whereas recorded voices give the strikers'responses. Yet this is more than a gimmick. Direct, warm communication is established between the socialist leader and the audience. For a while, the distance between the spectator and Gramsci's revolutionary project is abolished. Yet the stage does not become a tribune; it remains the place of shifting viewpoints and perspectives. *Occupations* explores all the possibilities offered by the « dramatic » and the « epic » approaches to playwriting. The distance between the audience and the stage goes from zero to the infinite, from emotional involvement to objective analysis.

The constant dialectical back and forth movement from the public plane to the private one, from the objective to the subjective viewpoints, from the dramatic approach to the epic form, are materialized on the stage by pools of light, brightly-lit areas contrasting with dark ones. The whole play is punctuated by the clicking on and off of the lamps by Kabak in the hotel room. The lighting scheme of the play is one more means of increasing or abolishing the distance between the dramatic world of the hotel room, the events taking place off-stage and the audience.

In the secrecy of the well-furnished « bourgeois » setting, a collective drama is scrutinized while a personal tragedy is enacted. Two men, both agents and observers of the flow of history, discuss revolutionary tactics while a woman is dying. *Occupations* starts with human suffering and ends with death. Does this imply that the overall philosophy of the play is fatalistic, sentimental, pessimistic with regard to any kind of human project? Although the dramatic world of the play is set within the limits of human life and human frailty, part of its political discourse arouses a sense of recognition.

*
* *

Occupations transmutes history into drama. It also transcends human limits to become what Maria Piscator calls « un instrument d'histoire » (12).

The overt intention of *Occupations,* as stated in the preface, is to examine May'68 in France through the distancing means of the past (13). A comparison can indeed be drawn between May'68 in France and September 1920 in Turin. In both cases the Trotskyites try to outflank the straightforward Communist party members, but revolutionary ardour, in both cases, peters out in a return to « bourgeois order ».

The multiple viewpoint approach which runs throughout the play informs its very discourse and overall philosophy. Basically, *Occupations* offers a multifaceted view of revolutionary tactics. Kabak and Gramsci keep referring to Lenin and Trotsky in the course of their discussions. The message from the Third International, signed by Zinoviev and Lenin is an encouraging one for the Italian revolution: « The decisive struggle is approaching. Italy will be Soviet. » (14) The Central Committee's analysis of the Turin occupations shows that the Italian Socialist Party is by far the most advanced in Europe. Gramsci, for his part, quotes Trotsky and advocates the necessity of political organization (15). The two characters discuss their opinions and theories in the light of other opinions and theories. They refer to other points of view which they confront with their own analysis of the facts. Each character operates as a distancing means for the other; each one brings himself and the other into perspective. The spectator views the events taking place in Turin from the Russian point of view and at the same time the events taking place in Russia filtered through the Italian conflict.

This confrontational pattern works at all levels, with splits and oppositions between the workers and the Socialist Party leaders and within the Italian Socialist Party itself. Gramsci states the Italian Socialist Party's position as regards Moscow:

> « In Italy, there is always a considerable distance between form and content. We subscribe to the Third International and do nothing to further its aims. » (16)

The Italian specific situation cannot be compared to the Russian one. In Turin, the trade union leaders are only too ready to negociate (17). Gramsci calls the referendum a « massive act of class collaboration » (18) and yet, he sees the whole movement as a leap forward. Seen through Gramsci's eyes, the failure appears as a result of bad timing and bad organization, as a mishap along the line of revolutionary change. Throughout the play, Gramsci appears as a convinced revolutionary, but he also develops a realistic and sceptical attitude towards the outcome of the strikes. Kabak, for his part, is sarcastic about what he calls « a bloody Italian farce. » (19) He has other preoccupations and has come essentially for business.

Gramsci, the sceptical thinker, and Kabak, the sarcastic and detached observer, are stripped of any romantic trammels. Neither of them indulges in any utopian discourse. The distancing process at work in the play imposes no fixed values and challenges any definite ideology. All the assumptions conveyed by the Moscow messages are almost immediately undercut and disproved by the specific Italian conditions. This dialectic running within the play raises questions about revolutionary tactics. The revolutionary situation described in *Occupations* involves the « leadership » and the « masses ». The class struggle is referred to only once or twice and never emerges as a major theme. Interestingly enough, the « masses » are never present on the stage and nowhere to be seen. In scenes three and six, when Gramsci is supposed to face the workers, they are just heard in the distance by the means of a soundtrack. The audience is called upon to impersonate them. The stage is used as a tribune but it does not function as such: the spectators sitting at the receiving end know who they are, and no confusion is possible. The « masses » are absent and, obviously, no definite change will come from them. In scene six Gramsci invokes Trotsky and the disillusionment « fragmentation, and dispersal » (20) of the proletarian vanguard.

The May'68 ideologies show that the class struggle is no longer to be considered as the driving force of History. Although *Occupations* constantly distances itself from

any fixed political discourse, it seems that the real battles of the future will not be fought on that particular level. Kabak and Gramsci « occupy » the stage with their intellectual debate whereas dramatic speech refers to action happening off-stage. In the present case the two men's discourse could be relevant to any revolutionary situation. The questions which are raised could apply to any balance of forces existing in any society. Kabak and Gramsci deal with political patterns in the broadest sense. This is the way the play elevates itself much above historical and human limits. As a consequence it conveys no sense of fatalism. Yet it moves towards the definite vision and striking image of the Countess dying. Would this crudely symbolize the end of an era? As she dies she sees « the iron brain of Comrade Lenin hammering out the future » (21) and she asks a most ambiguous question: « Will anything stop them? » (22). Whether this question is a value judgement or a prophecy remains obscure. No definite answer is given concerning the future of society. Of course, no solution was required at the outset. Trevor Griffiths wanted the spectator to go through an unlimited and ever renewed reflection upon the power structures at work in society. Yet, somewhere along the line, a human project can be carried out.

*
* *

It is possible to say that Trevor Griffiths subscribes to a New Left view in *Occupations*. Yet it is not a play that offers a clear-cut message. September 1920 in Turin belongs to the past and, to some extent, so does May'68 in France. But History never remains on the level of abstract ideas in *Occupations*. It is hewn and shaped and moulded in order to serve a higher cause than the didactic aims of a particular party or viewpoint. What it achieves - and what all great drama should achieve - is the creation of the « new spectator », the « unfinished consciousness » Althusser looked for in Brecht's plays (23). This awareness and sense of recognition, which Trevor Griffiths stimulates in such a powerful way, derives first and foremost from the art of playwriting. The craft is the driving force that informs the philosophy and the political vision. Only serious exploratory writing makes History and drama come alive.

Nicole BOIREAU
Université de Metz

NOTES

(1) Irving Ribner, *The English History Play in the Age of Shakespeare* (London : Methuen, 1965), p. 16.

(2) Bernard Dort, « Brecht devant Shakespeare », in *Théâtre Public* (Paris : Seuil, 1967), p. 94.

(3) Robert Bolt, *State of Revolution* (London : Heinemann, National Theatre Plays, 1977).

(4) Trevor Griffiths, *Occupations* (London : Faber and Faber, 1980), p. 17.

(5) *Ibid*, p. 74.

(6) Giuseppe Fiori, *La Vie de Antonio Gramsci* (Paris : Le Livre de Poche, 1977).

(7) Antonio Gramsci, *Œuvres Choisies* (Paris : Editions Sociales, 1959).

(8) Kostas Papaioannou, *Marx et les Marxistes* (Paris : Flammarion, 1972).

Serge Berstein, Pierre Milza, *L'Italie contemporaine, des nationalistes aux Européens* (Paris : Armand Colin, Collection U, 1973).

(9) *Occupations*, p. 48.

(10) *Ibid.*, p. 68.

(11) *Ibid.*, p. 46.

(12) Maria Piscator, Jean-Michel Palmier, *Piscator et le théâtre politique* (Paris : Payot, 1983), p. 147.

(13) *Occupations*, op. cit., p. 9.

(14) *Ibid.*, p. 31.

(15) *Ibid.*, p. 60.

(16) *Ibid.*, p. 28.

(17), (18) *Ibid.*, p. 58.

(19) *Ibid.*, p. 47.

(20) *Ibid.*, p. 60.

(21), (22) *Ibid.*, p. 72.

(23) Louis Althusser, *Pour Marx* (Paris : Maspero, 1965), p. 151.

LE THEATRE DES « COMEDIANS » DANS *COMEDIANS*

Comedians est une pièce simple en apparence. Son titre est lapidaire ; le sens du mot « comedian » est évident ; la structure en trois actes est limpide ; le lieu où elle se déroule est tout à fait réel ; les personnages qui s'y produisent pourraient être vrais.

Comedians est sans aucun doute la meilleure pièce de Trevor Griffiths qui y a mis beaucoup de son histoire personnelle, de ses interrogations et de ses certitudes morales et politiques (« all the texture of my writing comes from where I live and how I live ») mais a su éviter toute autobiographie et tout didactisme : il n'y a dans *Comedians* aucun porte-parole de l'auteur.

Comedians a été un succès, même si cette pièce a été fortement critiquée car elle parlerait du dilemme de l'écrivain marxiste dans la société capitaliste qui se caractérise par le succès commercial. *Comedians* serait seulement du théâtre engagé, didactique et prosélyte qui affirmerait plus qu'il n'interrogerait.

En fait sous l'apparente simplicité de structure et de thème, sous l'étonnante accumulation de personnages stéréotypés, *Comedians* est une pièce dont le sujet est le théâtre comique, son caractère maïeutique et ses vertus herméneutiques.

A l'acte I qui se déroule dans une salle d'école de Manchester transformée le soir en lieu de culture ou en centre de formation pour adultes (on y apprend la coiffure, la lecture et la littérature), entrent les uns après les autres des travailleurs qui viennent apprendre à devenir des comédiens grâce à l'enseignement d'un professeur vieillissant qui a connu son heure de gloire. Sous la conduite d'Eddie Waters, chacun répète son numéro qui lui permettra peut-être de devenir professionnel et de changer de métier donc de classe sociale. Il y a le gardien ronchonneur et grossier, inquiet pour la propreté de son école du soir, toujours prêt à traiter tout le monde de 'dirty buggers' et il sait de quoi il parle. Gethin Price entre le premier ; il a une vingtaine d'années, il porte une casquette à la Lénine et se met en devoir de se raser devant un petit miroir qui lui renvoit les mimiques de son sketch. Il a eu des problèmes d'adaptation scolaire (p. 29), adore la violence, liée au football (il porte l'écharpe aux couleurs de Manchester United et fait souvent référence à Docherty et à Lou Macari) ; il paraît désorienté par sa propre violence vis-à-vis des autres, des femmes et de la société en général. Puis c'est Phil Murray, 29 ans, agent d'assurances, costume trois pièces, suivi de George Macbrain, la trentaine bien sonnée, Irlandais du Nord, extraverti, docker de son état, sûr de ses idées (« A comic's a comic's a comic » p. 65) qui rêve de devenir un nouveau Ken Dodd. Arrive Sammy Samuels, 41 ans, parfaite illustration du juif de Manchester, cabotin, histrion, désagréable ; il fume le cigare, tient un attaché-case, porte un manteau noir et un feutre de style Hombourg. Il sait qu'il réussira. Apparait Mick Connor, trempé, dans son smoking de location ; il vient de perdre encore son emploi. Entre le Professeur Eddie Waters, costume croisé, la cinquantaine, parlant un anglais raffiné avec des traces de l'accent de Manchester. Enfin Ged Murray, le laitier, très en retard, qui interrompt la répétition ; il s'est endormi devant la télé et a dû venir à pied ; il est trempé. Sous la direction de Waters, tous vont

répéter les numéros qu'ils exécuteront dans un « workingmen's club » à l'acte II. Il y a une autre interruption : Mr Patel, un Pakistanais, est à la recherche d'un cours d'apprentissage de la lecture. Presque à la fin de l'acte, Bert Challenor fait son entrée ; c'est l'impresario venu de Londres pour assister aux numéros, des élèves de Waters qu'il déteste cordialement. Challenor engagera peut-être quelqu'un à l'issue de sa visite au club pour son circuit professionnel.

A l'acte II nous nous retrouvons dans le « Workingmen's Club » où vont se produire, dans les interruptions entre les moments importants d'une grande partie de Bingo, et par ordre d'entrée en scène, Connor, Samuels, Ged et Phil Murray, Macbrain et Price. La soirée est ponctuée des commentaires du meneur de jeu dont on entend seulement la voix et des réflexions du public. Challenor et Waters sont assis devant une table de chaque côté de la petite scène du Club.

A l'acte III nous sommes de retour dans la salle de classe de l'acte I ; tous les protagonistes reprennent leur place ; on échange des impressions sur la soirée ; Challenor entre et dit à chacun ce qu'il pense de son numéro ; il retient Connor et Samuels (qui a changé de numéro juste avant d'entrer en scène) et démolit la prestation des autres et surtout celle de Price. Waters l'insulte froidement ; il quitte la salle ; tout le monde se retire ; le concierge vient annoncer qu'il va fermer ; Waters et Price ont une longue explication assez orageuse interrompue par l'arrivée de Patel qui avait oublié un paquet et qui raconte une histoire drôle pour détendre l'atmosphère ; le concierge réapparait pour éteindre les lumières et dit : « The dirty buggers » à la cantonade.

A la lecture de ce synopsis, on se rend compte tout de suite que *Comedians* est elle-même son propre sujet et que son objet c'est le théâtre, un théâtre d'un type particulier, le music-hall qu'on pratique encore en Angleterre notamment dans les « workingmen's clubs ». Le théâtre de *Comedians* devient à son tour une métaphore (à travers l'interrogation sur le comique et sur la comédie) de la société britannique et de sa culture au niveau populaire telle que des critiques comme Raymond Williams et Richard Hoggart ont pu l'analyser.

On pourrait prendre *Comedians* pour une pièce documentaire, réaliste ou naturaliste ; on sait bien que ça se passe comme ça ; on reconnait facilement l'école de Manchester ; on pourrait même donner son adresse ; le « workingmen's club » avec ses tables de formica rouge est vrai. C'est précisément parce que le cadre, l'intrigue et les personnages sont simples et évidents que ce qu'en fait T. Griffiths prend valeur de métaphore, comme chaque fois que le théâtre se donne à voir au théâtre. *Comedians* joue en permanence sur deux tableaux ; c'est un produit (en trois actes) ; c'est aussi un processus : le produit de l'acte II se prépare (acte I) et s'analyse (acte III). Le théâtre de *Comedians* interroge le théâtre comme outil d'interpellation et d'interrogation, de réflexion sociale, politique et philosophique ; sa construction en trois temps (exposition / préparation ; action / produit ; commentaire / irrésolution) met en forme dramatique trois aphorismes qui informent son espace de référence, comme il existe trois protagonistes qui offrent chacun leur vision du théâtre et de la réalité : Challenor, Waters et Price.

On pourrait facilement donner à *Comedians* un sous-titre ; cela permettrait de comprendre pourquoi le matériau réaliste *per se* est un corrélat objectif qui autorise Griffiths, dramaturge certes engagé, à poser des questions fondamentales sur la vérité et sur le théâtre à partir d'une forme de théâtre considérée comme commerciale,

divertissante, démobilisante et dépolitisée : le music-hall. *Comedians* c'est 'The traitor and the truth'. Sous l'apparence anodine d'un exercice verbal - un « tongue-twister » - Waters propose à ses élèves un véritable programme de vie : « The traitor distrusts the truth, the traitor distorts the truth, the traitor destroys the truth » (p. 35). L'artiste de music-hall serait-il uniquement un jongleur verbal, un acrobate de la parole, un dompteur de mots, un amuseur ?
Il y a dans *Comedians* un personnage secondaire Mr Patel (on sait l'importance thématique et logico-sémantique des personnages secondaires) qui est venu chercher à l'école un cours du soir pour apprendre à lire (« learning to read »), comme le dit le prospectus qu'il tient à la main quand il entre en scène mais qu'il tient à l'envers. Le cours qu'il cherche, comme le lui explique Waters, est en fait « reading to learn, a course in literary appreciation for intending students of the Open University, BBC » (p. 24-5).

En termes de communication *Comedians* pose des questions claires de façon dynamique : qui dit quoi à qui, comment et pourquoi ; qui apprend quoi à qui, pourquoi et comment ; qui trahit quoi, comment et pourquoi ? Pièce en trois actes (la seule de ce type dans tout le théâtre de Griffiths) avec trois personnages principaux, *Comedians* est une sorte de palimpseste où les significations se construisent en interrogations. Dans un long entretien avec Griffiths, *Theatre Quarterly* (22, Summer 1976) demandait à l'auteur :

Is Comedians an overtly political play la réponse de Griffiths est claire :

> « Yes ; it is basically about two traditions, the social democratic and the revolutionary tradition, a tradition in culture which R. Hoggart represents which is the persuasive, the rational, the humane tradition arguing educating for good, trying to change through education, through example. Set against that, there is a younger tradition very violent, very angry, very disturbed, no that's not the way - that way we can look back down through history and see the objective compromises that emerge, stem necessarily from that tradition ... basically that is a confrontation ».

Theatre Quarterly ajoutait :

> « *Comedians* has been read as being about humour, as a play about comedians ; at another level it is probably that too ».

La réponse de Griffiths est sans ambiguïté :

> « *Comedians* is about a teacher and being taught, about an old man, a young man, a classroom, Manchester, staying put, moving on, saying yes, saying no, about everything we live in that rock heap of society, of history ... I wanted a play that was not scratch and scarring the revolutionary theory ; I wanted it to be accessible to people ... I am interested in stand up comedy ».

Le cadre de référence de *Comedians* est le music-hall, non pas celui qu'on donne dans un Music-Hall (comme le fait remarquer perfidement Challenor à Price à l'acte III) mais le music-hall, c'est-à-dire un genre populaire qui s'est développé dans les années 1860 en Grande-Bretagne, pour répondre à la demande d'un public peu éduqué et urbanisé qui acquiert peu à peu une conscience de classe et une conscience politique et que le théâtre, notamment le mélodrame ne satisfait plus. Le music-hall s'est donc développé à partir du théâtre et a su introduire une forme nouvelle de comique et de chansons qui appartenaient déjà aux intrigues secondaires et aux formes plus légères comme la *burletta* du théâtre officiel - légitime comme on disait jusqu'en 1843. Le music-hall est né pour des raisons sociales et politiques et il s'est

développé comme un 'poor man's theatre' avant de devenir l'archétype du show-business, le modèle de la réussite personnelle par le talent dans la société libérale capitaliste tout en restant une forme de divertissement populaire et une soupape de sécurité, un nouvel opium pour un peuple qui ne croyait plus beaucoup à la religion.

En 1975 (date de représentation de *Comedians,* Nottingham, 20 février 1975) le music-hall est une forme d'art populaire qui disparaît même dans les Midlands, le Lancashire ou le Yorkshire. La radio a déjà pris le relais (The Goon Show, Tony Hancock, Frank Randle, même Max Bygraves, en particulier sur Radio-Luxembourg) et les nombreux Hippodromes qui ferment ou transforment en Bingo Halls attiraient encore beaucoup de monde dans les années d'avant l'avènement de la Télévision (programme « Comedians » sur Granada TV par exemple). L'arrière-plan de *Comedians,* c'est donc la tradition populaire, surtout dans le Nord industriel, qui, de 1945 à 1975, s'est beaucoup modifiée. La culture populaire est devenue culture de masse soumise aux lois du marché.

Dans un article consacré au grand fantaisiste Tony Hancock (qui se suicida en 1969) Steve Grant dans *Time Out* (février 1986, nº 809, p. 15) cite *Comedians* pour parler de Tony Hancock ; il explique que « Tony Hancock was no traitor ; he was a comic who despised falsehood ». Le music-hall qui sert de référence à *Comedians* est un instrument moral qui survit encore activement dans les « workingmen's clubs » nés de la tradition mutualiste et syndicale du XIXème siècle industriel, répliques populaires des clubs d'aristocrates ou de grands bourgeois, sortes de cabaret où boire est secondaire (peut-être plus aujourd'hui si on se rappelle certaines scènes dans *Saturday Night, Sunday Morning*) et où la bière est la seule boisson digne (Challenor préfère le scotch à l'acte II) ; on vient y écouter des artistes qui racontent des histoires, bâtissent des sketches entrecoupés de chansons. Leurs histoires, leurs sketches et leurs chansons sont une anthologie débordante de nostalgie et de fureur, des préjugés des haines et des illusions perdues de la classe ouvrière. A cet égard le contenu des sketches présentés par les comédiens de *Comedians* est éloquent et nous y reviendrons plus loin. Que sont aujourd'hui les « workingmen's clubs ? » des lieux où le bingo et les jeux d'argent sont rois, où le meneur de jeu manie la parole et les mots pour faire patienter le public entre deux parties de loto et où les fantaisistes ne sont plus que des bouche-trous ; la tradition vivante se meurt mais elle reste une forme facilement repérable par tous. C'est exactement ce qui se passe dans *Comedians* à l'acte II. Inscrits dans la tradition populaire les workingmen's clubs appartenaient au monde du music-hall ; aujourd'hui ce sont des structures moribondes où la culture populaire ne circule guère, à moins que l'on accepte que celle-ci se réduise à la culture marchande. On pourrait en dire sans doute autant des soirées ou veillées organisées dans nos M.J.C. ou par les comités d'entreprise sur les lieux de travail ou à l'extérieur. Howard Brenton s'en est souvenu dans *Brassneck* qui utilise le cabaret dans une ville du nord de la Grande-Bretagne pour le moment fort de sa pièce. John Osborne a écrit une de ses meilleures pièces avec *The Entertainer* (1957), mais elle est rétrospective, nostalgique d'une époque où les Archie Rice (héros de *The Entertainer* joué par Laurence Olivier) dominaient la scène et où le soleil ne se couchait jamais sur l'Empire britannique. Gethin Price dans *Comedians* est un anti Archie et Waters se situe dans sa mouvance mais sans nostalgie. Pour saisir toute la force de *Comedians,* il faudrait poursuivre cette analyse du music-hall comme forme ambivalente et ambiguë de la culture qu'a si bien su analyser Raymond Williams : « It is common to make a sentimental valuation of the music-halls as expressing the spirit of Old England, yet it is the most authentic voice of the Industrial Revolution's urban working classes ». Le théâtre

des *Comedians* est celui de la culture ouvrière sur laquelle s'appuient aujourd'hui beaucoup de pièces d'agit-prop ou d'intervention. En prenant la forme du music-hall comme structure de référence, on peut analyser la place, le statut et les effets de la culture populaire, lui conférer un rang artistique et social qui a toujours été perçu comme ambigu : pur divertissement commercial, source de profit, produit dont le marché potentiel est fort, à condition que le goût des clients soit servilement servi (c'est l'attitude de Challenor pour qui la culture est une marchandise), divertissement et forme artistique authentique (c'est l'attitude de Waters) qui permet à un public populaire, qui sait peut-être lire mais ne lit pas toujours pour apprendre, de se cultiver sans renier ses racines. Dilemme du « save and / or sell ourselves », problème de la distance que le dramaturge et l'acteur doivent conserver par rapport à leur matériau : c'est le problème de Gethin Price.

> Dans *The Sacred Wood* (1922) (p. 20), T.S. Eliot écrit :
> « Our problem should be to take a form of entertainment and subject it to the process that would leave it a form of art. Perhaps the music-hall comedian is the best material ».

C'est précisément ce que fait T. Griffiths en portant le théâtre des « comedians » à la scène ; la convention (« entertainment ») devient forme d'investigation (« art »).

Il faut s'arrêter maintenant sur le terme même de *comedian :* c'est un mot riche de connotations en anglais et difficile à rendre par un seul mot en français, même si Louis Jouvet peut nous aider à saisir le problème général qui se pose chaque fois qu'on aborde le problème du statut du comédien («il y a des comédiens qui sont des acteurs et des acteurs qui sont des comédiens »). En anglais le terme « comedian » est sans ambiguïté et fortement connoté culturellement : il renvoie au monde du music-hall et a plusieurs synonymes : « artiste », « stand-up comedian » (ou « comic »), « entertainer », c'est-à-dire le fantaisiste, l'artiste de variétés, le comique (variété française : le comique troupier) ; « comedian » fait aussi penser à clown (le clown blanc ou le fou à la Shakespeare) : ce sont les modèles de Waters et, parodiquement, de Price qui admirent beaucoup Grock, le célèbre clown triste au petit violon magique dont se souvient aussi Chagall. « Comedian » c'est un peu « funny man » (l'auguste) ; à la fin de la pièce, Mr Patel demande à Waters : « Are all your funny men gone home » qui répond : « Yes all the funny men have gone home ». « Comedian » ce serait en France, Robert Lamoureux, Guy Bedos, Raymond Devos ou encore Fernand Reynaud.

Le « Comedian » est toujours un acteur comique, un histrion et / ou un cabotin qui raconte des histoires comiques ou grinçantes, utilise le vocabulaire et les jeux de mots pour mettre en scène de courtes biographies qui disent tous les ressentiments, toutes les haines, toutes les inquiétudes et tous les malheurs des hommes mais en décidant d'en rire. Il serait fastidieux de rapporter ici toute la liste des sketches et la série des jeux de mots qui ponctuent la structure simple de *Comedians* aussi bien au stade de la répétition (acte I) que de la représentation au 'Workingmen's Club' (acte II). Nous nous contenterons de signaler qu'ils parlent beaucoup de tous les déshérités de la terre sans complaisance sauf celle du rire (et encore quel type de rire ?), des Noirs, des Juifs, des Irlandais, des ouvriers, des femmes, de la sexualité des préjugés de base etc ...

Comedians est une pièce où le théâtre est mis en abîme puisque la pièce elle-même, met en scène le théâtre des « comedians » et que chaque « comedians » à travers chacun de ses sketches (répétés et joués devant un public imaginaire / réel) nous offre un florilège de ce que le théâtre populaire de toujours avec sa dimension morale (même

en creux) nous a proposé dans les mélodrames, les farces, les sketches et fantaisies comiques et aussi la comedia dell'arte.

Le théâtre des *Comedians* est un théâtre comique qui ne fonctionne pas dans le seul but de nous faire rire. Le « comedian » utilisé comme moyen et non comme but permet à Trevor Griffiths de nous montrer le rôle, le personnage et la personne, sa technique et sa fonction dans un jeu de miroirs à l'infini. Ce théâtre est complet puisqu'il comporte un public mis en scène (réellement ou symboliquement selon les mises en scène (public du workingmen's club sur la scène ou présent par bande-son interposée) dont le statut de repoussoir désagréable et obtus est clairement déclaré puisque ses réactions sont exagérées. Le concierge, spectateur occasionnel des répétitions, n'a guère de sympathie pour les comédiens il les prend même pour des coiffeurs (notamment Gethin) et il les traite sans ménagement (« dirty bastards », « filthy fuckers », « dirty buggers » p. 7 et p. 69) quand il éteint les lumières de la salle de répétition dans l'école. Il est (encore un personnage secondaire fonctionnellement important) un peu l'œil de l'homme de la rue dans le processus qui va de la répétition à la représentation et à ses résultats.

A la fin de son sketch raté de l'acte II, Gethin Price dit : « still I made the buggers laugh ». Dans l'espace du sketch il s'adresse aux deux mannequins à qui il parle et qui sont son public ; mais cela est également dirigé vers le public du workingmen's club qui n'a pas du tout apprécié le numéro qui prétendait aussi les faire réfléchir au travers d'un rire grinçant et satirique, voire cynique. Au-delà du public dans la pièce, c'est à nous spectateurs de *Comedians* que Price s'adresse (et sans doute Griffiths) pour nous dire en quelque sorte : attention si vous prenez *Comedians* au pied de la lettre, vous êtes vous aussi des imbéciles, des cons (« buggers ») mais si vous saisissez la mise en perspective critique, alors mon divertissement est une mise à distance, donc une forme d'art qui s'appuie sur une tradition populaire que vous partagez.

« Griffiths has written a beautiful, multi-layered unofrgettable account of the comic art », écrit Peter Ansorge (*Plays and Players* avril 1975) dans le compte rendu qu'il fait de la première représentation à Nottingham. *Comedians* fonctionne en effet comme une parabole au sens brechtien du terme. Le récit est en permanence distancé et renvoie au discours caché. La parabole - *Comedians* - renvoie aux nombreuses paraboles de l'acte II (les sketches représentés) qui construisent un modèle réduit de notre propre monde. Chaque sketch, chaque blague, chaque jeu de mot doit être pris au niveau immédiat et au niveau idéologique ; ou bien on fait semblant d'ignorer le second (c'est la méthode Challenor) ou bien on le prend en compte avec sa distance de chose jouée (c'est la méthode Waters). Aussi bien les « comedians » que leur public n'ont aucune certitude sur eux-mêmes et sur leur place dans la société ; mais dans la pièce le gestus social de chaque personnage / comedian est fortement marqué. A travers ses paraboles, le théâtre dans *Comedians* conduit parfois au psychodrame. Au cours des répétitions de l'acte I et des commentaires de l'acte III, on sent bien combien les sketches avec leurs jeux de mots grossiers et évidents sont utiles pour éviter les tensions et les affrontements physiques entre les protagonistes qui se détestent tous. Apprendre à intégrer la violence, sublimer la haine et éviter par là le passage à l'acte tout en comprenant pourquoi il pourrait avoir lieu, apprendre à se prendre en charge pour mieux se comprendre et mieux communiquer c'est aussi cela *Comedians*. L'échec du sketch de Gethin Price est là. Ce qu'il avait à dire à son auditoire n'était pas assez mis à distance pour qu'il le touche. Le public n'y a vu que la

mise en scène d'un fait divers ; par contre le public que nous sommes comprend ce que Griffiths a voulu montrer car il n'y a pas d'art dramatique véritable sans déplacement ni sublimation.

Comedians est une pièce comique, sur le comique et sur ses procédés, mais ce n'est peut-être pas une comédie. Le comique sous tous ses aspects fonctionne en permanence dans *Comedians ;* il est aussi mis en perspective critique puisqu'il y a préparation et commentaires, que des professeurs de comique et des professionnels observent dans la pièce le jeu des comédiens et que ces commentaires sont mis en scène dans un contexte donné ; la nature sociale du rire est ainsi clairement explicitée ; le rire n'est pas la chose la plus facile à déclencher et à partager ; c'est ce que Gethin apprend à ses dépens. Même si le rire n'a d'autre but que lui-même, il reste un puissant instrument d'investigation morale et d'apprentissage de la distance vis-à-vis de soi-même comme spectateur ou comme comédien. Le rire est une forme de violence symbolique qui permet peut-être la révolution à condition qu'il n'exacerbe pas la seule révolte personnelle.

Trois écoles du rire et du comique s'affrontent dans *Comedians.* C'est d'abord le point de vue le plus extérieur, le plus redoutable aussi, celui de Challenor, qui a le pouvoir de faire et défaire les carrières en choisissant les futures vedettes. Juste avant la représentation (acte I) Challenor expose clairement son point de vue qu'il explicitera après la représentation de l'acte II et notamment à propos du sketch de Gethin ... Il reprochera à Connor son *carnestness* - son manque de détachement -, sa condescendance et son ton sermonneur ; à Ged Murray il dira brutalement qu'il ne faut jamais embarrasser le public (Ged et Phil se sont trompés dans leurs répliques et il y a eu de longs blancs) ; à MacBrain il fera remarquer que le comédien est au service du public et non l'inverse (« You're there on their terms not on your own » :

> « Challenor : Well. Nice meeting you. Good luck for tonight. (*He dwells, enjoying the attention.*) A couple of ... hints. Don't try to be deep. Keep it simple. I'm not looking for philosophers, I'm looking for comics. I'm looking for someone who sees what the people want and knows how to give it them. It's the people pay the bills, remember, yours, mine ... Mr. Waters's. We're servants, that's all. They demand, we supply. Any good comedian can lead an audience by the nose. But only in the direction they're going. And that direction is, quite simply ... escape. We're not missionaries, we're suppliers of laughter. I'd like you to remember that. See you down there. Oh. A text for tonight. Perhaps we can't all be Max Bygraves. But we can try. » (p. 33)

> « Four golden rules. For all of you, though some more than others. One. All audiences are thick, collectively, but it's a bad comedian who lets 'em know it. Two. Two laughs are better than one. Always. Three. You don't have to love the people, but the people *have* to love you. Four. Sell yourself. If you're giving it away, it won't be worth having. (*Pause.*) » (p. 60)

En face de Challenor, Eddie Waters dont la réponse au bréviaire de Challenor ne laisse pas de place au doute : «You wouldn't know a comedian from a barrowload of crap » (p. 60). Professeur qui a abandonné la pratique, parce qu'il refusait le cynisme commercial, Waters est un excellent guide pour nous sur l'art comique, notamment au cours de l'acte I où par touches successives et par remarques plus ou moins nerveuses notamment à l'égard de Gethin (son préféré, son héritier ?) il définit son art. Pour lui le comique repose d'abord sur le comique de mots. Adepte de

Freud, Waters nous invite à bien comprendre ce qui passe ou ne passe pas dans un jeu de mots : « My wife's the only woman in the street our milkman has not parked his float in » dit Connor et en chœur Connor, Macbrain et Samuels répondent : « the stuck-up bitch ». Voici le commentaire de Waters : « How can they say that music-hall is dead when jokes like that survive » (p. 13). A l'occasion d'un limerick improvisé par Price, Waters précise ce qui fait la valeur et l'utilité des mots par rapport aux thèmes qu'ils peuvent véhiculer :

> « There was a young lady called Pratt
> who would hang from the light by her hat
> with a frightening cough
> She would jerk herself off
> By sinking her teeth in her twat ». (p. 21-2)

Ce ne sont pas les jeux de mots en eux-mêmes qui font problème mais la façon dont ils sont amenés et le contexte personnel et illocutoire de celui qui les prononce. Le comique doit savoir prendre des risques mais ses jeux de mots doivent avoir le pouvoir de libérer l'esprit et les sens et de changer la situation. Le jeu de mots doit tendre vers la vérité et ne se pas se cantonner dans le stéréotype ; il est interrogation à condition que la haine soit absente (pour Waters le Limerick de Gethin « is a joke that hates women » (p. 22) :

> Waters : It's not the jokes. It's not the jokes. it's what lies behind'em. It's the attitude. A real comedian - that's a daring man. He *dares* to see what his listeners shy away from, fear to express. And what he sees is a sort of truth, about people, about their situation, about what hurts or terrifies them, about what's hard, above all, about what they *want*. A joke releases the tension, says the unsayable, any joke pretty well. But a true joke, a comedian's joke, has to do more than release tension, it has to *liberate* the will and the desire, it has to *change the situation (Pause)*. There's very little won't take a joke. But when a joke bases itself upon a distortion - (*At* Price, *deliberately*.) - a 'stereotype' perhaps - and gives the lie to the truth so as to win a laugh and stay in favour, we've moved away from a comic art and into the world of 'entertainment' and slick success. (*Pause*) (p. 20).

> Waters : A joke that feeds on ignorance starves its audience. We have the choice. We can say something or we can say nothing. Not everything true is funny, and not everything funny is true. Most comics *feed* prejudice and fear and blinkered vision, but the best ones, the best ones ... illuminate them, make them clearer to see, easier to deal with. We've got to make people laugh till they cry. Cry. Till they find their pain and their beauty. Comedy is medicine. Not coloured sweeties to rot their teeth with. (p. 23)

C'est précisément ce que fait Griffiths avec les mots dans *Comedians*. En accumulant les stéréotypes et en les distançant (répétition ou représentation et commentaires) par le jeu du théâtre au théâtre, il oblige le public à dépasser le niveau de surface des bons mots et à casser les automatismes du rire-réflexe.

Entre Challenor et Waters, Gethin tient une place à part. Ce jeune chauffeur-livreur des « Chemins de Fer Britanniques » a eu la vie difficile d'un jeune sans éducation à Manchester ; fanatique de Manchester United (il fait souvent référence à Lou Macari et à Docherty ; il porte l'écharpe du club) il a eu, adolescent, des démêlés avec son institutrice ; son mariage (?) actuel est menacé ; un peu voyou - « bovver boy » -, perturbé vis-à-vis des femmes, il s'affiche comme révolutionnaire ; il n'a pas

su trouver dans le jeu comique l'équilibre entre ressentiment personnel, inspiration et élaboration artistique, ce qu'exige l'école de comique défendue par Waters. Il n'est pour l'instant capable que de déformer et de détruire une vérité (s'en défie-t-il ?) pas toujours évidente ou bonne à dire. Le sketch qu'il a décidé de jouer au workingmen's club a été soigneusement répété mais l'engagement personnel, l'autobiographie y transparaissent trop. A l'acte II Gethin entre en scène le dernier ; mi clown blanc, mi-voyou, un tout petit violon à la main, un grand archet de l'autre (réminiscence de Grock), il joue une scène de mime (avec quelques phrases) extraordinaire avec l'archet et le violon qu'il écrase comme une vulgaire cigarette (nous n'entrons pas dans les détails) et parait ignorer le public. On découvre à côté de lui deux mannequins représentant un jeune homme et une jeune femme de la bonne société à la sortie d'un stade qui attendent un taxi ; Gethin s'adresse à l'homme, lui fait des compliments riches de sous entendus sur sa compagne, lui raconte des histoires auxquelles l'homme ne répond pas ; Gethin se met en colère (« I am talking to you ») puis raconte une histoire de prostituée ponctuée de gestes de Tai-Chi et de Kung-Fu. Il essaie d'embrasser la jeune fille, d'entraîner l'homme vers des bars ; il finit par offrir une fleur à la jeune fille qu'il épingle à son corsage entre les seins. Coup de projecteur : une grosse tache rouge se développe sur la robe de la jeune fille. Gethin se lance dans une longue harangue politique, très hachée syntaxiquement, et entonne l'Internationale en s'accompagnant sur un autre petit violon ; il dit : « Still I made the buggers laugh ». Commentaires embarrassés du meneur de jeu de bingo qui enchaîne très vite, fin de l'acte II. Pour Challenor le contenu de ce sketch est dégoûtant (« repulsive » (p. 60), acte III) ; il n'y a aucune distance (« Don't give us your hang-ups straight », p. 60) ; il n'a pas apprécié le thème revanchard qui n'a d'ailleurs pas fait rire. A l'inverse Waters, qui sait le talent de Price, a trouvé le numéro « brillant » mais noyé par la haine et vide de toute vérité. L'utilisation du théâtre dans le théâtre des *Comedians* débouche en réalité sur la question de la vérité avec laquelle les apprentis comédiens ont joué au niveau superficiel - les exercices de prononciation : « The traitor ... » -, à travers leurs différents sketches truffés de jeux de mots très gros qu'on ne peut confondre avec la vérité, à un niveau plus profond puisque Waters a essayé de leur apprendre la fonction morale du comique.

On s'aperçoit alors que les trois protagonistes et les trois maximes qui servent aux exercices de prononciation - « the traitor distrusts the truth, the traitor distorts the truth, the traitor destroys the truth » - définissent dans leurs interactions la structure profonde de *Comedians*. Le premier « Traitor distrusts » est proposé par Waters (acte 1, p. 18) à Price en guise de commentaire et soupape de sécurité à son vilain limerick trop misogyne. Le premier « traitor distorts ... » est prononcé en même temps que les deux autres par Price à l'adresse de Samuels (p. 35) qui, effectivement, pour réussir, change de sketch à l'acte II et trahit l'enseignement de Waters. Challenor ne s'intéresse qu'à une chose : satisfaire les spectateurs, ne pas les déranger et surtout ne pas les faire penser ; la vérité ne l'intéresse pas ; pour lui le comique est un produit commercial ; ce n'est pas un moyen de prise de conscience politique, intellectuelle ou morale.

Waters sait parfaitement que la vérité n'est pas toujours très belle comme le lui fait remarquer Price. Il a fait un jour l'expérience du plaisir (une érection) dans des circonstances terribles (une visite à Buchenwald au cours d'une tournée pour les militaires anglais en Allemagne). Il a compris que le plaisir du rire pouvait être sadique et que l'éducation, la culture révolutionnaire ne pouvaient rien apporter si elles utilisaient les mêmes outils que la contre-révolution. Waters est en quelque sorte un social-

démocrate ou un travailliste qui prône le changement social progressif à l'ancienne mode, ce que l'ardeur jeune de Price comprend mal. Il nous fait sentir aussi que l'artiste comique, le plus proche des gens simples apparemment, ne saurait s'investir complètement dans ce qu'il dit, car il cesserait alors d'être crédible par perte de contrôle. C'est le dilemme de Gethin qui, à force de se méfier de la vérité (celle du modéré Waters, et que la plupart des ouvriers du workingmen's club ne remettent pas en cause), de déformer la vérité dont il est porteur, finit par détruire la vérité et les voies d'accès à celle-ci car l'art comique se réduit dans ce cas à une simple technique de défoulement. Son idéal est celui du révolutionnaire qui confond moyen et fin, révolte personnelle (« hang-ups ») et révolution sociale. Gramcsi disait que c'est un devoir révolutionnaire de dire la vérité ; or Gethin est passé à côté ; Waters aussi qui n'a pas pu continuer sa carrière. Ce sont les Challenor qui gagnent. On retrouve dans *Comedians* une forme de réflexion proche de celle de E. Bond sur la violence et sur les moyens de changer la société, dans *Lear* par exemple.

Comedians met donc en scène des comédiens, un public et des thèmes ; le théâtre des « comedians » nous donne à réfléchir dialectiquement et dynamiquement sur le processus qui fait du rire un des moyens de connaissances les plus difficiles à maîtriser. Le public du workingmen's club c'est aussi nous et notre propension à accepter les conventions et les procédés forts du comique et rien d'autre (rappellons-nous ce que dit Macbrain : « A comic's a comic's a comic ». Griffiths nous met en garde ; nous avons peut-être appris à lire le comique mais nous ne le déchiffrons pas pour apprendre. *Comedians* nous offre les deux aspects, en ce sens qu'elle est une pièce politique qui reste ouverte. Le rire peut être un instrument de libération personnelle et sociale, une expérience joyeuse à condition que ceux qui l'utilisent n'y voient pas un exutoire, un moyen de fuite, un produit commercial et que surtout ils respectent leur public : le « comedian » a une tâche impossible comme tout artiste : caresser son public à rebrousse-poil et dans le sens du poil en même temps. Grâce au mécanisme du théâtre au théâtre Griffiths et *Comedians* réussissent à faire les deux choses à la fois.

Philippe ROUYER
Université de Bordeaux III

Les références au texte de *Comedians*, renvoient à l'édition Faber, 1976.

LE THEATRE RADIOPHONIQUE DE TREVOR GRIFFITHS

La contribution de Trevor Griffiths au théâtre radiophonique diffusé sur les ondes de la BBC peut paraître modeste au premier regard. Deux œuvres seulement en plus de vingt ans de carrière au service du théâtre : *The Big House* (1969) et *Jake's Brigade* (1971). Ni l'une ni l'autre de ces pièces n'a fait l'objet d'une rediffusion ultérieure.
Au total, de 1964 à 1984, Trevor Griffiths a pourtant proposé dix œuvres au théâtre radiophonique de la BBC. Ce n'est pas un phénomène exceptionnel ; son cas est celui d'une « honnête » moyenne.

La règle du jeu au « Drama Department » de la BBC

La responsabilité du choix de tout texte de théâtre radiophonique diffusé sur les ondes du réseau national de la BBC dépend de Richard Imison, responsable depuis plus de vingt ans du « Drama Script Unit ». Chacun des lecteurs qu'il a sous ses ordres lit environ de 70 à 90 textes chaque semaine - un texte de théâtre radiophonique comporte en moyenne une cinquantaine de pages dactylographiées, correspondant à 55 minutes de diffusion - Ces textes sont extrêmement divers : il y a des adaptations, des drames historiques ; il y a surtout des œuvres originales, avidement recherchées par la BBC. Le « Script unit » et son responsable ne connaissent, disent-ils, qu'une seule loi, qu'un seul critère de jugement : la qualité.
Bien sûr il peut, il doit y avoir des erreurs lorsque l'on traite plus de dix mille textes par an, venus des quatre coins du monde anglophone et que l'on tente de promouvoir environ cinquante nouveaux auteurs chaque année, ce qui faisait déclarer à Ian Rodger, président de l'association des auteurs radiophoniques :

« Radio is a way of finding your own voice. » (1)

Le « Radio Drama Department » dont fait partie le « Script Unit » déclare avoir pour mission de favoriser l'épanouissement d'une écriture dramatique originale.

La responsabilité du « Script Editor » est par conséquent considérable aujourd'hui, alors que foisonnent des radios indépendantes. C'est de lui surtout que dépend l'avenir du théâtre radiophonique anglais alors que la concurrence sauvage pourrait, à long terme, avoir pour effet secondaire de tuer le théâtre radiophonique comme cela s'est produit aux Etats-Unis.

La BBC tient beaucoup à son rôle de service public, de « patron » des arts et des lettres au point que des manuscrits même inachevés peuvent lui être envoyés. Ils seront examinés avec un soin jaloux. Sauf erreur de transmission dans ses services, la BBC a reçu *The Big House* le 10 décembre 1968, à l'état d'ébauche avancée ; c'est sous cette forme que la pièce a été retenue, que les droits de diffusion ont été acquis. Deux autres projets de pièces soumis ultérieurement par Trevor Griffiths ne connaîtront pas le même bonheur ; il s'agit de *Out There,* déposée le 20/6/70, et de *Polish Union Play,* déposée le 6/11/80.

Soumettre une œuvre inachevée présente pour l'auteur un avantage certain : celui de ne pas perdre du temps à écrire, à polir inutilement une œuvre qui, pour des

motifs inconnus de lui ne peut être acceptée à ce moment précis. En effet, puisque la BBC est un service public elle doit également prendre en considération les besoins et l'attente de ses auditeurs. De ce fait, elle est souvent amenée à renoncer à des pièces intéressantes mais qui ne conviennent pas au moment où elles lui sont soumises, parce qu'il se trouve qu'il y a pléthore de pièces acceptées, traitant d'un sujet analogue et dont l'abus finirait par lasser l'auditeur.

Avant de recevoir une réponse de la BBC l'attente est longue ; environ deux à trois mois. Peut-être, en sa qualité de membre du personnel de la Maison, Trevor Griffiths a-t-il échappé à cet aspect éprouvant du métier d'auteur radiophonique ? Pourtant il lui a fallu attendre comme tout un chacun environ un an avant la diffusion de ses pièces. Reçue le 10/12/68, *The Big House* n'a été diffusée que le 10/12/69. Dans le cas de *Jake's Brigade* les choses ont même traîné un peu plus longtemps. Déposée le 12/5/70, elle n'a été entendue que le 11/12/71.

On a pu dire, écrire du théâtre radiophonique qu'il était la « Cendrillon du Théâtre ». Une Cendrillon qui a derrière elle plus de 60 ans d'existence, mais qui demeure l'une des zones littéraires les moins fréquentées par la critique. C'est d'autant plus surprenant que le public d'une seule diffusion suffirait à remplir pendant un an une salle de spectacle du « West End ». Pour une pièce diffusée sur Radio 4, dans le cadre du « Saturday Afternoon Theatre », comme l'a été *Jake's Brigade* en 1971, on peut compter sur une moyenne de 700.000 auditeurs, et sur à peine 50.000 de moins pour une œuvre programmée l'après-midi, dans la semaine. Par contre, l'auteur n'a que peu d'échos de la manière dont son théâtre a été perçu par les auditeurs. Comme le faisait remarquer Martin Esslin au début des années 70, la radio est demeurée la Chine Rouge du critique, on n'écrit guère à un auteur, sauf peut-être pour l'injurier. Comment s'étonner s'il se tourne vers un nouveau support médiatique, par exemple la télévision, dont la presse parle volontiers plus abondamment ?

Un témoin de l'actualité de son temps

En homme bien inséré dans son époque - et qui oserait l'en blâmer - Trevor Griffiths a souvent délaissé la radio au profit de la télévision qui lui a sans doute paru être un outil plus approprié pour atteindre la masse, pour dialoguer avec ses concitoyens. Ce n'est que lorsqu'il s'est vu négligé par la télévision qu'il a apporté son travail à la radio, presque tout naturellement, en homme de métier certes, mais aussi parce que, adolescent puis militaire, la radio et le théâtre radiophonique ont été des contacts authentiques avec l'environnement socio-culturel de ses longues années de formation intellectuelle. Très jeune, dès la fin des années 40, il s'est nourri du théâtre des ondes, attentif au conflit permanent que soutient la voix humaine lorsque cette voix est amplifiée par la résonnance recueillie dans l'enveloppe crânienne.

Ne nous laissons pas abuser par la chronologie, par le fait que l'idée première, pour *The Big House* comme pour *Jake's Brigade*, n'était pas celle d'une œuvre destinée à la radio. Il y a eu errement initial, corrigé par Griffiths qui a, en fin de compte, créé une œuvre originale pour la radio : *The Big House*. Dans le cas de *Jake's Brigade* il a exploité une première pièce, *The Love Maniac*, déjà écrite pour le support télévisuel. La pièce ne pouvant plus être créée à la télévision, il a recomposé un nouveau texte pour un nouveau support. Sa démarche est profondément authentique et, s'il n'y a pas originalité absolue, adéquation première avec la radio, il s'agit cependant d'une forme de théâtre qui ne saurait être considérée comme le succédané de son théâtre télévisuel.

The Big House, Jake's Brigade sont, au sens plein du terme, deux épisodes de sa carrière dramatique ; ils s'inscrivent harmonieusement dans l'ensemble de son théâtre parce qu'ils procèdent de l'histoire de leur temps, des événements qui ont marqué cette histoire. Nous y retrouvons des priorités qui lui sont chères : la nécessité de la lutte, la nécessité d'une révolution (c'est-à-dire d'un retournement de la situation), la nécessité de prendre en compte l'histoire (non pas celle qui façonne des événements mais celle qui est déjà situation historique), l'importance du costume et du lieu, dans la mesure où ils sont l'expression d'un refus, de préférence militant. En effet, il semble que toute action dramatique chez Trevor Griffiths naisse d'un refus, de la manifestation de sa non-acceptation.

Un théâtre de la non-acceptation

En tant que théâtre de la non-acceptation, le théâtre radiophonique de Trevor Griffiths implique un point de départ non évolutif, une situation initiale contestée, reposant sur une réalité socio-culturelle définie dans le temps. En raison, du support médiatique retenu, ce théâtre n'est pas, ne peut pas être un théâtre naturaliste, même s'il comporte, comme il le faut, un minimum de détails indispensables pour servir de tremplin à la fable. Le théâtre radiophonique ne saurait nous apporter la réalité mais plutôt l'illusion, très persuasive, de cette réalité, son reflet. On a comme l'impression d'être passé de l'autre côté du miroir. C'est un phénomène bien connu depuis les années 50, longuement analysé par Donald McWhinnie dans *The Art of Radio* et qu'il résume ainsi :

« Radio at its best is a private experience » (2)

Trevor Griffiths ne peut, semble-t-il, que souscrire à cette déclaration, lui qui a dit en 1976 :

« I think all plays have their best production in the head. » (3)

Parce que le théâtre radiophonique puise, par essence, sa vigueur dans l'abstraction, dans l'imaginaire individuel, Griffiths sait qu'il doit subvertir le réalisme ; mais ceci ne veut bien évidemment pas dire que tout élément naturaliste doive être nécessairement banni. Pour que la ligne directrice soit claire, le sujet est puisé dans l'expérience communautaire ; il s'appuie sur une action extérieure doublée d'une action intérieure. C'est cette dernière, l'action intérieure qui, repose, qui s'articule sur l'utilisation du « feed-back », c'est-à-dire sur l'utilisation de l'effet de rétroaction de l'information sur la culture propre du receveur. C'est la raison pour laquelle la date de diffusion d'une pièce n'est pas la seule date à avoir quelque importance. Dans le théâtre radiophonique de Griffiths la date à laquelle le texte a été écrit est également essentielle ; il nous faut compter avec l'évolution possible des auditeurs entre ces deux dates avec ce que les « psy » nomment le phénomène de « maturation des tendances ». C'est un point important pour accepter aujourd'hui *Jake's Brigade,* en prise directe avec l'actualité de 1968 qui a encore inspiré à Griffiths une autre pièce : *The Party*.

Dans le cas de *The Big House* les choses sont moins évidentes de ce point de vue, bien qu'il s'agisse encore d'un théâtre militant, d'un refus du « modus vivendi » dans le monde du travail, d'un refus du fragile équilibre d'un pouvoir tripartite qui s'appuie sur la hiérarchie patronale, syndicale et ouvrière.

La naissance d'un auteur dramatique est généralement le résultat d'un certain nombre de facteurs sociaux et politiques, d'un environnement culturel aussi. L'auteur dramatique a choisi son mode d'expression. Cette constatation vaut pour Trevor

Griffiths, doublement enraciné dans le Nord de l'Angleterre, aujourd'hui si généreuse en auteurs dramatiques. Sa démarche est exemplaire : elle est semblable à celle des jeunes intellectuels de sa génération dans un lieu géographique donné ; ils cherchent à communiquer par le mode d'expression le plus répandu ; du roman, privilégié par la première génération, ils en sont venus au théâtre ; mais pas à n'importe quel théâtre ; leur théâtre c'est celui qui est largement accessible à tous, quel que soit le milieu social, grâce à cette invention au double visage, à cette arme à double tranchant que va répandre le vingtième siècle : le medium de masse radio-télévisuel. Doit-on considérer que Trevor Griffiths a choisi ou bien qu'il a subi le support médiatique de la radio ? Pour répondre à cette question il me semble qu'il faut d'abord lui en poser une autre : considère-t-il qu'il a été l'un des premiers bénéficiaires ou bien l'une des premières victimes du « Butler Education Act » de 1944 ?

L'ironie semble avoir présidé à la carrière dramatique de Trevor Griffiths. Nourri de techniques radiophoniques, il veut écrire pour la télévision, la boîte magique, le pain quotidien spirituel des classes laborieuses qu'il connaît bien. Le théâtre télévisuel balbutiant a commis les mêmes erreurs que le théâtre radiophonique à ses débuts : il a fourni aux téléspectateurs un théâtre qui n'avait rien d'original, de spécifique ; il s'est contenté de filmer le théâtre classique, les succès récents du « West End ». C'est pourquoi l'arrivée du réalisateur canadien Sydney Newman qui fait connaître un théâtre britannique télévisuel original, va être pour Trevor Griffiths une révélation, un choc culturel, un espoir enfin lorsque le même Sydney Newman se fixe à Londres et devient « Head of Drama » à la BBC / télévision. L'année suivante, en 1964, « the Wednesday Play » démarre avec deux réalisateurs permanents dont l'un, Tony Garnett s'intéresse à la carrière de Trevor Griffiths et lui donne un judicieux conseil : partir de son expérience individuelle vécue. Ce conseil est d'autant plus précieux qu'il intervient à un moment décisif. Alors rédacteur en chef au *Labour's Northern Voice,* militant travailliste, Griffiths remet précisément en question ses choix, ses priorités ; il quittera le parti travailliste en 1965, après l'élection de Wilson. Mais son expérience de militant le prédispose à poser les problèmes de société en termes généraux. Courageusement il révise son point de vue et s'attache à suivre les conseils de Tony Garnett. Dernière ironie, croyant écrire pour le théâtre télévisuel il écrit déjà pour le théâtre radiophonique, mais sans le savoir.

Quelle est donc son expérience vécue immédiate ? L'Armée, l'enseignement, le monde du travail à travers sa responsabilité au *Labour's Northern Voice,* la mobilité sociale. Ce sont là des thèmes que nous allons retrouver dans son théâtre radiophonique : *The Big House* ou *Jake's Brigade.*
The Daft'Un est la première des pièces de Trevor Griffiths, proposée à la BBC par Alan Ayckbourn alors, « Senior Drama Producer » à Leeds (1964). La pièce ne pouvait qu'être rejetée par la BBC, non pas pour des raisons d'écriture ou de thème central, - elle explore les rapports de Griffiths et de son frère condamné au travail manuel parce qu'âgé d'un an de plus et échappant de ce fait aux conséquences de la Loi Butler - mais parce qu'à cette date la BBC s'obstinait encore à refuser de laisser diffuser sur les ondes de Radio 4 le qualificatif « daft ». Je n'en veux pour preuve que la suppression systématique de cet adjectif dans le texte de *A Taste of Honey* dans une mise en onde d'Alfred Bradley en 1960. Par conséquent le titre même de la pièce de Trevor Griffiths, *The Daft'Un,* relevait de la provocation pure et simple.

The Big House : une technique bien rodée

Bien que vraisemblablement écrite après *Jake's Brigade, The Big House* (in

Occupations and the Big House, Playscript 62, London, Calder and Boyars, 1972) sera la première œuvre de Trevor Griffiths à être diffusée sur Radio 4, le 10 décembre 1969, dans une réalisation d'Alan Ayckbourn et dans le cadre d'une émission elle aussi intitulée « the Wednesday Play », mais à la radio cette fois, dans un créneau horaire d'après-midi (15 h à 16 h) destiné aux ménagères, aux personnes âgées ou aux malades, ce qui représentait alors un potentiel d'environ 400.000 auditeurs (4).
Il s'agit de l'achèvement du projet envoyé à Tony Garnett avant 1968, en vue d'une diffusion dans le cadre de l'émission hebdomadaire, « the Wednesday Play » ; mais ce projet n'aboutit pas en temps utile et devint du théâtre radiophonique. La pièce s'appuie sur le vécu de l'auteur, sur ses rapports avec les milieux syndicaux lorsqu'il était à la tête du *Labour's Northern Voice.* Bien sûr la conception initiale de la pièce a été remaniée afin de convenir à son nouveau support. Techniquement *The Big House* fut une réussite, tant sur le plan de l'écriture que sur le plan de la réalisation (5).
Victoria, une toute jeune femme aux sentiments humains, découvre avec l'auditeur le monde cloisonné de l'usine où elle va bientôt occuper des fonctions de directeur du personnel, succédant au tyrannique Percy qui gère les mouvements du personnel avec l'autorité d'un commandant de bord à laquelle s'ajoute la complicité de la hiérarchie syndicale devenue « blouse blanche » et qui ne badine pas avec la discipline, réservée bien sûr aux « blouses bleues ». Or l'équilibre social est fragile. Frost, le directeur général en a conscience. C'est pourquoi il a engagé Victoria, jeune et brillant stratège certes, mais à l'intelligence humaine ; elle reste malgré tout une femme dans cet univers masculin et 10.000 ouvriers. Par conséquent si elle échoue ce ne pourra être que parce qu'elle est une femme et non en tant que chef du personnel. En apparence, son travail est simple : redresser la situation afin de redonner l'avantage au patronat en danger :

> « *Frost :* Thanks to Percy, for two years or more I've had the growing feeling that we were all perched on the lip of a volcanic crater, scared to breathe or look down. Well, sooner or later we've got to do both. That's *your* job. » (6)

Au-delà de l'anecdote, du prétexte dramatique - le départ à la retraite de Percy dans des circonstances difficiles pour tous, la mise à pied d'un ouvrier, Griffiths fait apparaître une société en pleine mutation, celle que redoute Frost, celle qu'appelle de ses vœux ardents le jeune extrémiste Yates :

> « *Yates :* One day somebody's gonna say it the way it really is, Jack. And all the sets in England'll explode with the impact. » (7)

Par opposition à Walmsley, syndicaliste corrompu, vendu au patronat, Yates est un « pur », de surcroît membre du Parti Communiste ; même s'il peut être accessible à des sentiments humains, la mission dont il se sent investi passe avant son intérêt strictement personnel. Trevor Griffiths joue volontiers dans son théâtre avec la possibilité, à peine esquissée, d'une intrigue sentimentale, comme s'il voulait par là nous affirmer que ses personnages ne sont pas de simples marionnettes, qu'ils sont accessibles à l'émotion. Ici, il ne va pas au bout de cette volonté et les personnages restent une juxtaposition de types sociaux figés qui surgissent ou disparaissent avec le lieu scénique auquel ils sont attachés. Tout entiers contenus dans une vibration sonore, ils expliquent avec brio une philosophie mais l'auditeur n'a pas le temps d'entrer véritablement dans le jeu :

« *Victoria* - I wanted to know first. I've spoken to Mr Frost about George Potts. He won't be dismissed.
Yates - Oh?

Victoria - No, not the first. I've just been round to tell George. He told me I might find you here. So here I am.
Yates - So here you are. Well, you're pretty dramatic *yourself* really, aren't you. Quite the little ... queen. (*Laughing*)
Victoria - Still no drink.
Yates - No. Not here. Not now. I'll buy you one sometime.
Victoria - That a promise?
Yates - (slowly) That's a promise.
Victoria - And the peace bit?
Yates - That's something else. (8)

Du même coup, en leur refusant le droit à un attachement avoué l'un pour l'autre, le dramaturge nous refuse, à nous public, le droit à l'émotion, à la sympathie pour l'un plutôt que pour l'autre de ses personnages. C'est un procédé fréquent dans son théâtre ; mais à la radio, art de l'illusion et de la complicité, il vaut d'être souligné. Trevor Griffiths, en choisissant l'alternance élaborée de courtes scènes, casse de façon systématique le confort de l'auditeur, le contraignant à rester alerte, à pratiquer une gymnastique mentale de chaque instant. Pour appuyer cette démarche, il a recours à une remarquable surabondance de transitions sonores : on *entend* les personnages entrer ou sortir ; le dialogue est fréquemment interrompu par l'utilisation du téléphone qui permet de superposer au premier dialogue un second ; en faisant de sa pièce une série d'instants successifs, il focalise notre attention sur les idées qu'elle véhicule. *The Big House* nous fait passer d'un lieu à un autre avec naturel, avec aisance. L'auteur ne se contente pas d'une ambiance sonore, d'un bruitage ; il fait allusion au lieu sonore dans le texte même ; selon que l'on passe du bureau insonorisé du directeur à l'atelier bruyant ou au plan de travail du contremaître, le mode d'expression, le registre des personnages est nécessairement différent. La construction de la pièce, le schéma de l'intrigue ont ici la précision du dessin d'un architecte ; c'est une échelle sonore qui définit les divers plans, les divers lieux à l'intérieur de l'usine (9). Avec *The Big House,* Trevor Griffiths fait preuve d'une grande maîtrise technique. Dans la façon dont il joue, avec bonheur, de tous les procédés radiophoniques il nous faut voir, semble-t-il, l'héritage d'une jeunesse à l'écoute des émissions du théâtre radiophonique de la BBC. Adulte, il a su s'approprier et transformer en écriture le discours radiophonique dont il a été nourri. Ce faisant, il sait bien qu'il lui faut aller au-delà, car « radio drama is not about technicalities » (10) ; il ne convient pas que l'auditeur ait conscience du procédé ou alors le message ne passe plus. Or, dans le théâtre radiophonique de Griffiths, c'est le message qui est fondamental. Jouer le jeu de la technique n'est que l'un des moyens mis en œuvre pour atteindre l'auditeur au plus profond de lui-même puisque, comme l'a souligné Jean Tardieu : « l'art du micro *est* l'art de l'espace mental. » (11) Derrière la fable, derrière la grande maison, il y en a une plus grande encore : l'Angleterre en pleine mutation, celle du Parlement qui prépare « l'Industrial Relations Act » ou bien celle qui connaît la croissance, peut-être trop soudaine, du mouvement syndicaliste à la fin des années 60 ; mais cette Angleterre-là n'est déjà plus celle de l'anti-héros de John Osborne qui s'écriait dans *The Entertainer :*

> « Don't laugh too loud, ladies and gentlemen: we're living in an old building. » (12)

Dans la seconde moitié des années 60, le théâtre radiophonique de la BBC est devenu une sorte de tribune sociale pour l'expression individuelle d'hommes et de

femmes qui nous parlent des préoccupations de leur vie de tous les jours. Parmi ces dernières, le thème du métier, avec les difficultés, les relations sur le lieu de travail, représentent environ 5 % de la production dramatique (13).

Nous retrouvons le thème du métier, d'un métier parfois difficile à vivre, dans l'autre pièce radiophonique de Trevor Griffiths, *Jake's Brigade*. Ici encore, l'action se situe dans un monde un peu à part, une autre « big house », l'école. Les choses sont, cette fois, plus complexes. Au thème du métier d'enseignant dans l'Angleterre de la fin des années 60, se superpose le thème des relations parents-enfants dans une cellule familiale modifiée, et le thème de l'expérience de la marginalité.

De *The Love Maniac* à *Jake's Brigade*

Pour répondre à la demande de Tony Garnett et écrire sa première pièce de télévision, Trevor Griffiths avait retenu un sujet qui lui était également cher et familier : l'école. L'année 1957 l'avait vu s'engager en politique d'une part et d'autre part devenir enseignant dans l'une de ces nombreuses écoles ouvertes à la hâte dans la seconde moitié des années 50 ; il y avait fait connaissance d'un homme exceptionnel à ses yeux, un certain Albert Smith, à la fois érudit, anarchiste et pacifiste. Cet homme fut, à coup sûr, l'influence la plus déterminante dans la construction du personnage central de la pièce : Jake Mortimer. Du point de vue de la technique radiophonique, moins policée que *The Big House, Jake's Brigade* trahit un certain enthousiasme juvénile pour ce que nous qualifions aujourd'hui, non sans une certaine tendresse ironique, d'idéal soixante-huitard c'est-à-dire d'utopie. Ici encore nous retrouvons l'engagement total de Trevor Griffiths, cet absolu besoin de mêler vie collective publique et engagement individuel. On y lit aussi son attachement à un idéal démocratique qui le pousse à s'expliquer, à débattre sur la place publique.

Jake Mortimer est un être d'élite, un esprit cultivé, un enseignant remarquable. Mais voilà, il a le tort d'avoir été sélectionné par le prédécesseur de l'actuel « Director of Education » et de ne pas se comporter tout à fait comme la très grande majorité de ses collègues. Ne vient-il pas faire classe à cheval, vêtu d'un poncho ? D'emblée nous savons qu'il ne se conforme pas à l'ordre établi. Le voici assigné à comparaître devant une sorte de Conseil chargé de le réprimander, de l'exclure si possible, en lui proposant un autre poste, car il n'a pas le bonheur de plaire à tous les parents, ni à tous les élèves, et ... nous sommes à la veille d'une échéance électorale. Face au Conseil, Jake ne cherche pas à séduire ; il cherche à établir la vérité. On entend une mère d'élève prendre sa défense ; on entend une ancienne élève, maintenant à Oxford, témoigner en sa faveur. Tout ceci a cependant un petit côté artificiel dans la mesure où les personnages ont, à l'évidence, souffert de la reconversion d'une pièce de théâtre radiophonique, d'un temps d'antenne réduit de 90 à 60 minutes.
Est-ce une ironie du sort si la version télévisuelle - *The Love Maniac* - a été achevée en mai 68 ? A la fois trop tôt et trop tard.

Trop tard parce que Tony Garnett qui en avait passé commande avait déjà quitté la BBC ; trop tôt, parce que la « Beeb » ne pouvait en aucune façon avoir l'intention de présenter, précisément à cette date, une œuvre aussi gentiment subversive. Côté télévision, c'était l'impasse. La pièce fut donc remaniée, déposée au « Drama Department » (radio) en mai 1970, diffusée sur Radio 4 en décembre 1971, dans une réalisation de Reggie Smith, pilier de la Maison.

La pièce a quelque peu souffert de sa transformation. Le lieu scénique est ramené au lieu essentiel du conflit : la salle d'audience. Les chefs d'accusation ne nous donnent de Jake qu'une caricature ; nous ne le voyons qu'à travers le portrait qu'en font ses détracteurs. Ce n'est qu'à la toute dernière scène, dans le tête à tête qui l'oppose à Noble, que nous allons voir naître un autre Jake, un autre Noble, son allié parce qu'ancien extrémiste de gauche, admirateur d'Orwell et devenu aujourd'hui, à Murliton, le symbole même du compromis, le champion des demi-victoires, des cotes mal taillées, tout simplement parce qu'il a vieilli et qu'il est devenu las. Parallèlement se précise et s'affine un nouveau personnage de Jake. Il abandonne sa défroque de pédagogue tolérant, débonnaire, pour se muer en Jake l'intransigeant qui bouscule, qui dérange, parce qu'il a su éveiller la curiosité :

« *Jake (Gently)* Us or them. It should be us or them.
Noble (Looking hard at Jake for a moment, then turning away) Something else Orwell said. « In trench warfare five things are important : firewood, food, tobacco, candles and the enemy. » At least in those days we knew who the enemy was.
Jake : Did you ?
Noble : Not really. It only seems so, looking back.
(Turning) You're a cheeky bugger, do you know that? I must be mad even thinking about it.
Jake : Mad or dead. There is no other choice. (14)

La violence à peine contenue de cette déclaration éclaire alors d'un jour singulier l'étrange personnage qui s'éloigne en improvisant un chant sur des paroles symboliquement tirées des *Songs of Innocence* de William Blake (« I went to the Garden of Love ». On est bien loin du personnage premier, ce gentil professeur un peu excentrique qui subissait la cohésion des autres citoyens comme un refus de l'intégrer. Au contraire Jake revendique hautement un rôle de « citoyen de la logosphère » (Bachelard). C'est un type de personnage relativement fréquent dans le théâtre radiophonique des années 70-71 : en moyenne 3 % des types de personnages présentés.

Par le souci dont il fait montre de réfléchir au rôle de l'école dans la société contemporaine, Trevor Griffiths est également représentatif de la région Nord de l'Angleterre qui, plus que toute autre région sans doute, met en cause, à travers son théâtre radiophonique, la fonction sociale d'une école qui ne sait plus préparer les jeunes à affronter la vie active.

Les sociologues nous apprennent que les divers constituants d'une société réagissent à tout changement proposé dans un délai variable d'une à quatre années, selon l'importance des réformes envisagées et des couches sociales qu'elles atteignent.

C'est dans les années 60 que la société britannique s'est intéressée de façon claire à des questions fondamentales ayant trait aux structures familiales. L'impulsion a été donnée par l'Eglise d'Angleterre qui a fait publier, dès 1958, une brochure : *The Family in Contemporary Society*. De 1966 à 1969, les parlementaires britanniques ont voté neuf lois :

- The Family Provisions Act (66)
- The Matrimonial Houses Act (67)
- The National Health Service (Family Planning) Act (67)
- The Abortion Act (67)

- The Sexual Offences Act (67)
- The Maintenance Order Act (68)
- The Family Law Reform Act (69)
- The Divorce Reform Act (69)
- The Children and Young Persons Act (69)

Dans la perspective du théâtre radiophonique de Griffiths, nous retiendrons, parmi ces lois, celles qui ont pour objet d'améliorer la condition des femmes et de rendre les adolescents légalement indépendants de l'autorité parentale, dès l'âge de dix-huit ans. Tout naturellement, le théâtre radiophonique s'est fait l'écho de la préparation, du vote de ces lois. Dans *Jake's Brigade* Trevor Griffiths manifeste, semble-t-il, un intérêt évident pour ce train de mesures sociales. Par le biais du personnage de la jeune Paula, - n'est-ce pas elle la disciple qui, en toute logique devrait succéder à Jake dans l'engagement et le combat politique ? - il remet en question l'autorité parentale à l'intérieur même d'une famille nucléaire déjà réduite à un couple : père-fille. Le reproche que la société, en la personne de ses notables, fait à Jake, c'est d'avoir apporté à Paula le moyen d'affirmer son indépendance à la fois dans le couple et par rapport à l'avenir : elle ne risque plus d'être enceinte sans l'avoir désiré ; elle pourra donc poursuivre de brillantes études sans pour autant devoir ignorer sa sexualité. Ce problème que Griffiths pose, mais n'aborde que par le biais, représente à lui seul 10 % des préoccupations sociales exprimées dans le théâtre radiophonique diffusé par la BBC en 69/70. Pourtant le vrai message de l'auteur n'est pas social, il est politique : l'enseignant n'a ni la place, ni le rôle qui devraient lui revenir :

« *Noble :* I know very little. For instance, I'd hardly heard of you until today. I should've. You've got trouble written all over you. *(Small grin)*
Jake : I'm a teacher
Noble : Not in my book. A saboteur. A revolutionary. An idealist. Not a teacher.
Jake : Same thing. That's what a teacher is *(Pause)* » (15)

Et ceci parce que la société reste désespérément figée :

« *Jake :* (...) It's all the old toffee served up in different wrappers : class, privilege, segregation, deference, repression. » (15)

*
* *

Plus que *The Big House, Jake's Brigade* s'adresse à un groupe d'âge bien établi et le « peer-group » destinataire est facilement identifiable. *The Party* (1973) fera appel à un thème voisin.

A la radio ce n'est pas tant la fable qui importe, c'est l'évocation qui en est faite qui réveille en l'auditeur une expérience individuelle, une complicité nostalgique décrite par son regard intérieur, porté par un dialogue qui fait naître des images familières. Lorsque l'on entend *Jake's Brigade* on ne peut s'empêcher de penser, par exemple au film de Cayatte *Les Risques du Métier.*

A la différence de *The Big House* qui s'appuie sur un montage rigoureux et serré de scènes qui nous renvoient, dans un mouvement de va-et-vient, de l'intérieur à l'extérieur, *Jake's Brigade* se déroule presque exclusivement à l'intérieur d'un espace mesuré et clos où le micro semble se déplacer latéralement, comme si l'on voulait nous faire subir, à l'instar de ce que l'on essaie de faire subir à Jake, le refus de nous déplacer librement dans l'espace.

Le théâtre radiophonique de Trevor Griffiths nous apparaît donc comme un théâtre original, riche d'intentions politiques et sociales, qui ne saurait en aucune façon entrer dans la catégorie de ces « plays to hoover to » méprisées par le critique David Wade. Il n'appartient pas davantage, en dépit du créneau horaire de sa diffusion, à la catégorie voisine des « plays for clearing up the lunch to », ni même, car il exige bien trop d'attention de la part de l'auditeur, à la catégorie des « plays for making do and mending to » (16).

A l'intérieur de l'ensemble de l'œuvre dramatique de Trevor Griffiths, son théâtre radiophonique mérite donc d'être considéré par et pour lui-même. Il est recherche authentique d'un modèle d'expression dramatique.

Nicole VIGOUROUX-FREY
Université de Tours

NOTES

(1) Ian Rodger, Radio 3 le 7/4/77 in « The Secret Workshop ».

(2) Donald McWhinnie *The Art of Radio,* London, Faber, 1959, p. 190.

(3) Trevor Griffiths, propos recueillis par Catherine Itzin et Simon Trussler, « Transforming the Husk of Capitalism » in *Theatre Quarterly,* London, summer 1976, p. 44.

(4) L'« Audience Research Department » de la BBC a estimé que le nombre des auditeurs de *The Big House* équivalait à 1,9 % de la population du Royaume-Uni.

(5) « An Audience Research Report », week 50, LR/69/1743, BBC Archives Centre, Caversham.

(6) Trevor Griffiths, *The Big House,* BBC Script, p. 97.

(7) *Ibidem,* p. 133.

(8) *Ibidem,* p. 132.

(9) Selon l'« Audience Research Report », LR/69/1743, les auditeurs ont éprouvé le sentiment d'une action difficile à suivre en raison des brusques variations d'intensité sonore faisant partie du texte, mais ressenties, d'une manière générale, comme une agression.

(10) Susan Hill, Introduction à *The Cold Country and Other Plays for Radio,* London, BBC Publications, 1975, p. 12.

(11) Jean Tardieu, « Notes et Fragments », in *Cahiers d'Etudes de Radio-télévision,* Paris, n° 17, 1958, p. 20.

(12) John Osborne, *The Entertainer,* London, Faber, 1957.

(13) Nous remarquons que, selon les indications recueillies par l'« Audience Research Department », le sujet de la pièce de Griffiths n'a guère suscité l'enthousiasme des auditeurs lassés de la surenchère médiatique sur le thème des relations travail/entreprise.

(14) Trevor Griffiths, *Jake's Brigade,* BBC Script, p. 49.

(15) *Ibid.,* p. 44.

(16) David Wade, « British Radio Drama since 1960s », in *British Radio Drama,* J. Drakakis ed., Cambridge University Press, 1981, p. 222.

LE THEATRE TELEVISUEL DE TREVOR GRIFFITHS : UNE ŒUVRE EXEMPLAIRE

> « It's not the jokes. It's what lies behind them. It's the attitude ... A true joke, a comedian's joke, has to do more than release tension, it has to *liberate* the will and the desire, has to *change the situation.* (...) Most comics *feed* prejudice and fear and blinkered vision, but the best ones, the best ones ... illuminate them, make them clearer to see, easier to deal with. »
>
> « Any good comedian can lead an audience by the nose. But only in the direction they're going. And that direction is, quite simply ... escape. »

Ces deux citations extraites de *Comedians* et qui illustrent la totale divergence entre Eddie Waters et Bert Challenor (1) quant à leur conception du comique, pourraient sans trop de difficulté être transposées pour décrire des conceptions tout aussi opposées de la télévision et des œuvres dramatiques télévisuelles.
Il ne fait aucun doute que les pièces de Trevor Griffiths appartiendraient alors à la première catégorie ; celle des pièces ambitieuses qui visent à éclairer le réel pour mieux l'appréhender, voire pour le danger.

Par rapport à l'ensemble des productions dramatiques des quinze dernières années, le théâtre télévisuel de Trevor Griffiths apparait 'exemplaire' à plus d'un titre ...
Exemplaire la priorité que Griffiths accorde à la télévision pour véhiculer les messages de ses pièces ; exemplaire la constance de son engagement idéologique et le respect du public de masse auquel il s'adresse ; exemplaire également la profonde cohérence thématique et dialectique de ses pièces ; exemplaire, enfin, la manière dont Griffiths utilise à la limite de leurs possibilités les différents genres dramatiques télévisuels : dramatique, série, feuilleton, adaptation. Comme le souligne un critique, « there is a sense in which Griffiths'work can be seen to define the limits of the possible within television. (2)

Priorité à la télévision

Trevor Griffiths a toujours clairement affirmé sa préférence pour la télévision, par rapport au théâtre, pour des raisons tenant à sa conception du rôle d'un auteur de théâtre engagé et au fait qu'il veut s'adresser à un public populaire le plus large possible. Jugeant le théâtre inadapté à cet objectif, il écrivait en 1977 : « (Theatre is incapable, as a social institution, of reaching, let alone mobilising, large popular audiences ... » (3)
Plus récemment, en 1982, il confirmait son choix : « I knew from very early on that I wanted to work on television, do television pieces. Television seemed then and still seems a massively powerful intervention, a means of intervening in society's life. » (4)
Ce choix prioritaire de Trevor Griffiths est particulièrement remarquable dans le contexte culturel britannique de 1970 à 1985. En effet, même si des intellectuels et des universitaires de plus en plus nombreux en viennent à considérer la télévision comme un composant essentiel de la culture et de la vie sociale d'un pays, le courant

principal de la critique continue de privilégier le théâtre, oubliant qu'aujourd'hui, comme le note Trevor Griffiths, « for most people, plays are television plays, drama is television drama. » (5)
C'est donc sa stratégie 'interventionniste' qui a conduit Griffiths à choisir la télévision comme support principal de son œuvre dramatique.

> « You see I didn't come into writing as an *auteur,* that is to say as a person who wanted to splash his ego around this society. Playwriting to me has always seemed an intervention, another way of getting things said and getting things done. » (6)

Pour Griffiths, la possibilité d'intervenir dans la vie de la société et de faire passer un message 'radical' ne semble faire aucun doute. Il suffit d'utiliser les failles du système, les failles de l'institution, ce qu'il nomme « the system's basic 'leakiness' ». Il faut bien admettre qu'en ce début des années 80, Trevor Griffiths apparait de plus en plus isolé dans son rôle de défenseur d'un théâtre télévisuel engagé, en décalage permanent avec le flot d'émissions 'consensuelles' ou de pur divertissement qui constituent le lot quotidien de la télévision.

Au cours de l'émission *Playpower,* produite en 1985 par Granada, Kenneth Loach - dont le téléfilm *Cathy Come Home* a entraîné en 1966 une des plus importantes prises de conscience collectives de l'histoire de la télévision - et Jim Allen - auteur du non moins célèbre feuilleton *Days of Hope* (BBC1, 1975) - exprimaient tous les deux de sérieux doutes sur la capacité d'incitation au changement du théâtre télévisuel :

> Ken Loach :
> « I think it can do no more than raise questions. It certainly can't achieve any change because, as it goes out, it's part of that six or seven hours nightly viewing whose overall message is 'everything's fine'. It can put concerns in people's minds; it can put items on the agenda; it can make people aware of issues which they hadn't thought of before, perhaps; it can put ideas forward through people's experiences, but it can't change it in itself. »
>
> Jim Allen :
> « We're just like ... off the field commentators. We have a small limited role, which is why the Establishment can always absorb us. We are the icing on the cake. They permit us. »

Ce relatif pessimisme de Ken Loach et Jim Allen qui, tout comme Trevor Griffiths, ont tenté d'utiliser au maximum le potentiel critique, voire contestataire, du théâtre télévisuel, ne rend que plus exemplaire la constance de la volonté 'interventionniste' de ce dernier.

Langage naturaliste et public de masse

Cette stratégie de Trevor Griffiths n'a de sens que si, comme Eddie Waters dans *Comedians,* on parie sur l'intelligence du public (en l'occurrence des téléspectateurs).
Là encore, Trevor Griffiths se place à contre-courant du discours critique traditionnel en refusant la conception du téléspectateur passif stupidement 'collé' devant son écran. Il reprend à son compte les propos de Raymond Williams :

> « The 'telly-glued' masses do not exist ; they are the bad fiction of our second-rate social analysts. What the masses, old or new, might do is anybody's guess.

> But the actual men and women, under permanent kinds of difficulty, will observe and learn, and I do not think that in the long run they will be anybody's windfall. » (7)

Le corollaire de la recherche d'un public de masse est le choix d'un mode d'expression dramatique adapté à la culture et à la tradition populaires : le naturalisme. Bien qu'on puisse légitimement le considérer comme le mode télévisuel par excellence, le naturalisme est régulièrement remis en cause par des auteurs, réalisateurs ou critiques, qui le jugent responsable de trop de pièces insignifiantes et qui réclament des œuvres dramatiques esthétiquement plus expérimentales, donc (?) plus nobles.
Ecrivant en 1978 dans *Socialist Review* (8), David Edgar s'en était pris au naturalisme - et à Trevor Griffiths - à propos de sa série *Bill Brand.* Edgar y soulignait les risques de récupération psychologique du message idéologique à cause précisément du mode naturaliste de la série, qui favorise l'identification du téléspectateur avec le héros.
Mais en matière de théâtre engagé la fin justifie les moyens. Trevor Griffiths s'étant fixé pour objectif d'atteindre un public populaire le plus large possible accepte ce risque de récupération psychologique, car, comme il le fait dire à un personnage dans le dernier épisode de *Bill Brand :*

> « If you're going to make connections, raise consciousness, you've got to start where people are actually at. Not at some notional point in the middle of your own middle-class, guilt-ridden hang-ups. » (9)

En résumé ! Un support (télévisuel), un public potentiel (populaire et nombreux), et un langage dramatique (naturaliste) ; tout cela pourrait conduire à *Coronation Street* ou à *Emergency Ward Ten.* Mais l'élément déterminant, et qui fait précisément l'exemplarité de Trevor Griffiths, c'est l'engagement idéologique qui détermine la nature même de son œuvre dramatique, qui la structure et lui donne sa cohérence profonde.

Les bons et les puissants : une dualité fondamentale

Comme de nombreux intellectuels marxistes des générations de l'entre-deux-guerres, Trevor Griffiths a été confronté à la difficulté d'assumer un idéal socialiste révolutionnaire dans les années 50 et 60, c'est-à-dire dans une période où il n'était plus possible d'ignorer que le stanilisme avait marqué la dégénérescence de la révolution russe.
C'est ce déchirement qu'exprimait David Mercer dans une interview en 1973:

> « So I grew up simultaneously with a feeling that Marxism-Leninism was the basis for a coherent political philosophy, and at the same time with a horrified awareness of what had happened to the Bolshevik Revolution, and what Stalinism meant. » (10)

On trouve dans *Absolute Beginners,* une étude de la constitution par Lénine du Parti Social Démocrate Russe en exil à Genève et à Londres. En faisant de nous des témoins des manœuvres successives de Lénine pour atteindre son objectif politique : la constitution d'un parti fort, avant-garde de la classe ouvrière, Griffiths construit la structure dialectique de sa pièce sur l'opposition entre Lénine et Martov.
Cette opposition binaire entre Martov et Lénine, c'est fondamentalement l'opposition entre la bonté (au sens de ce qui est humain) et la puissance (associée à une certaine insensibilité). Et ce qui constitue la cohérence exemplaire de l'œuvre dramatique de Trevor Griffiths c'est que cette dualité va se retrouver dans presque toutes ses pièces.

Dans le cas de Lénine et Martov, leur opposition en terme de 'bon' et 'puissant' est clairement inscrite dans le dialogue :

> « I will not serve with *that man* ! That man is ... not a good man ! » (11)

déclare Martov avant de quitter la salle du Congrès. Quelques minutes avant, Zasulich s'était écriée, s'adressant à Lénine :

> « I see your game, Lenin. By hook or by crook, isn't it. Anyway so long as it's your way, with your'hard' men all around you. » (12)

Lors de sa rencontre avec Lénine dans son bureau à Genève, Plekhanov lui dit :

> « I've always been fascinated by your hardness. » (13)

Enfin l'incident Bauman (scène 12) avait déjà permis de révéler cette opposition entre les deux hommes. (Lénine refuse de recevoir Miliutin dont la femme s'est pendue après avoir été calomniée par Bauman. Martov apparait effondré.)
La question que nous pose Griffiths à travers cette dualité Martov-Lénine semble être : peut-on concilier la vision d'un monde socialiste plus humain et la discipline implacable nécessaire pour le construire. L'écueil stalinien trouve son origine dans la rupture entre Lénine et Martov, plus exactement entre ce qu'ils représentent : bonté, sensibilité, dignité pour Martov ; puissance implacable et efficacité pour Lénine.

Il est possible de définir une deuxième opposition binaire, qui peut souvent d'ailleurs se calquer sur la première : l'opposition public/privé. Dans *Absolute Beginners,* c'est Martov qui exprime avec force cette dualité, lorsqu'il réagit violemment au refus de Lénine d'exclure Bauman du parti :

> You can't separate private from public like that, can't you see it man ! We are what we *do* ... you, me, Bauman, all of us. Party morality is more than just loyalty to the party ... it's the highest level of ethical consciousness yet afforded the human species ... » (14)

Dans *All Good Men* (le titre attirant notre attention sur cette notion de 'bonté') on retrouve encore cette même dualité.
Edward Waite est un Martov britannique. Il est pragmatique. C'est un homme de compromis, mais il n'a probablement jamais rien fait d'injuste ou d'immoral.

> « I stand on what I've done. I've made mistakes, God knows. And usually I've paid for them. But I believe I've given more than I've taken, and helped more people than I've hurt. » (15)

Sa fille Maria, s'adressant à Massingham (le réalisateur d'émissions d'actualités venu interviewer son père) dit de lui : « He's a good man. » Il est bon, mais comme Martov, le pouvoir véritable lui échappe. Le puissant, l'implacable c'est Massingham, produit de Winchester et d'Oxford qui n'hésite pas à piéger Edward pour faire un 'scoop'. Quant à William, il donne des leçons de socialisme à son père, mais n'est-il pas - comme Lénine - en train d'oublier que « you can't separate private from public ... We are what we do ... ». De fait il devient lui aussi complice du bourgeois Massingham, à qui il a donné des documents compromettants pour son père.

Une étude de *Occupations* montrerait une structure du même ordre que dans *Absolute Beginners* et *All Good Men,* à Gramsci, le bon et l'idéaliste, s'oppose le manœuvrier sans scrupule Kabak.
Enfin, dernier exemple, on retrouve une structure semblable dans *Through The Night.* L'hospitalisation de Christine Potts et l'opération qu'elle subit sans la moindre explication de la part des médecins, permet à Trevor Griffiths de dénoncer le fonctionne-

ment cruellement impersonnel de la médecine hospitalière et la faillite de la relation entre le médecin et le malade.

> « Mainly, I think it's because we have lost all idea of you as a whole, human being, with a past, a personality, dependents, needs, hopes, wishes. Our power is strongest when you are dependent upon it. » (16) avoue à Christine le jeune interne 'marginal', Dr. Pearce.

Dans cette pièce, le puissant c'est le médecin, le 'spécialiste' dit Christine. Mais ce pouvoir, cette compétence ont un prix et ce prix c'est l'incapacité dans laquelle se trouve le 'spécialiste' de considérer son patient comme autre chose qu'un ensemble d'organes et de symptomes.

Ce qui différencie *Through The Night* des autres pièces considérées, c'est que l'opposition n'est pas simplement binaire. Chacun des trois médecins, détenteurs du pouvoir dans le microcosme de l'hôpital représente un dosage plus ou moins important de 'bonté' et de 'pouvoir'. Dr. Seal représente le 'pouvoir médical' à l'état pur sans la moindre parcelle d'humanité ; Dr. Staunton « is a good man. » dit Dr. Pearce, « he's just ... not used, not equipped ... to deal with you as a person. » Quant à Dr. Pearce, il communique parfaitement avec sa malade, Christine, mais il sait que cela va lui coûter sa place :

> « I'll probably get sacked for it. Unethical behaviour. »

Si nous en restions à ce stade de l'analyse, nous pourrions être tenté de conclure que le théâtre de Trevor Griffiths est assez sommairement manichéen : les 'bons' étant de simples 'goodies' et les puissants des 'baddies'. Or rien ne serait plus faux ! Griffiths ne cherche pas à donner des réponses artificielles ou schématiques aux problèmes politiques, sociaux et humains qu'il place au cœur de ses pièces. Les oppositions binaires qui les structurent permettent à Griffiths de théâtraliser des conflits, des débats et discussions de nature idéologique sans devoir tout faire dépendre de l'identification du spectateur à un héros.

Comme nous l'avons observé, les personnages appartenant à la classe des 'bons' sont aussi les victimes de ceux (les puissants) qui détiennent le pouvoir véritable : Martov évincé par Lénine ; Edward Waite trahi par son fils et piégé par Massingham, l'homme des médias ; Gramsci manœuvré par Kabak et le Dr. Pearce probable victime de sa trop grande (?) humanité. Trevor Griffiths ouvre ainsi tout un faisceau d'interrogations : existe-t-il une voie médiane, un point d'équilibre entre Lénine et Martov, entre le marxisme théorique de William et le parti de masse d'Edward, entre Gramsciet Kabak ? Ou bien faut-il chercher ailleurs la voie qui conduira à une société socialiste humaine mais porteuse de changements radicaux ? peut-être *Comedians* et le mime de Gethin Price nous donnent peut-être un début de réponse : la dualité fondamentale y est bien : Eddie Waters est le 'good man', mais il ne détient pas de véritable pouvoir. Le détenteur du pouvoir, c'est Bert Challenor. C'est lui qui décide de l'attribution des contrats, et face à l'épreuve de l'audition - qui ressemble fort à une soumission aux valeurs culturelles bourgeoises - l'échantillon de classe ouvrière constitué par les six aspirants-comiques se divise. Deux d'entre eux, Samuel et Mc Brain, ayant fait acte d'allégeance se voient offrir un contrat. Mais c'est le numéro de Gethin Price qui semble, symboliquement, avoir tracé une voie différente. Ni le ralliement inconditionnel de Samuel et Mc Brain, ni l'attitude libérale et vertueuse d'Eddie Waters ... mais le refus, la résistance, la volonté de se battre ... pour ne pas être absorbé par l'ordre établi en y perdant son âme.

Il peut être intéressant ici de se souvenir du propos de Maria, dans *All Good Men,*

quand elle explique à son père pourquoi elle ne l'accompagnera pas à la cérémonie au cours de laquelle il va être anobli :

> « ... sooner or later we've got to stop being picked off. Sucked in one by one, patted, flattered. We've got to stay with the class, Dad. We've got to say no. We go when the class goes. You can't lead an army in the uniform of the enemy. » (17)

N'était-ce pas déjà un appel au réveil de la conscience de classe, qui est l'aboutissement logique du mime de Gethin Price ?

Consensus et démythification

La grande majorité des émissions de télévision véhiculent des valeurs et des attitudes qui renforcent globalement le *consensus* social et ses fondements idéologiques et contribuent à construire par accumulation des 'clichés culturels'. Ces clichés, de nature consensuelle, sont le produit de la volonté des producteurs et des responsables de médias en général de ne pas s'aliéner une partie de leur public. Pour cela, ils ont tendance à fabriquer des émissions en fonction d'une société 'mythique', qui serait une société sans classes et sans conflits idéologiques profonds.
A l'évidence, le théâtre télévisuel de Trevor Griffiths refuse ces règles du jeu et - c'est ce qui constitue son dernier titre d'exemplarité - vise à offrir au télespectateur des lectures 'anti-consensuelles' de la réalité britannique, en refusant par exemple la vision romantique de la classe ouvrière *(Sons and Lovers)* ou la peinture idéalisée et hors de son cadre socio-économique de la classe dirigeante *(Country)*. Ce faisant, Griffiths se heurte à des résistances institutionnelles que tout auteur dramatique engagé se doit de vaincre ou de contourner. Ce qui peut être considéré comme 'révolutionnaire' - ou du moins exemplaire - dans le théâtre télévisuel de Trevor Griffiths, c'est cette constante remise en cause *à la fois* des clichés culturels artificiellement consensuels et des modes dramatiques populaires.

Lorsque Trevor Griffiths situe sa pièce *Through The Night* dans le cadre d'un hôpital il semble par comparaison se livrer à une critique implicite d'un genre très populaire : la « hospital drama series » du type *Emergency Ward Ten* ou *General Hospital.* Mais bien sûr chez Griffiths, on ne trouve aucun des clichés romantiques de ces séries avec leur vision idéalisée des différentes tâches hospitalières quotidiennes. Le milieu hospitalier reconstitué par Griffiths comporte son lot de maladresses, d'erreurs, voire d'incompétence et c'est ce qui fait sa crédibilité et sa force quand il dénonce l'incapacité du corps médical à assumer des relations humaines normales avec les patients.

Une autre cible de Griffiths est le mythe de l'impartialité, de la pseudo-objectivité des émissions d'actualité ou de commentaire historique. Dans *All Good Men,* le personnage de Massingham fournit à Griffiths l'occasion de dénoncer ce mythe de l'objectivité de l'historien ou du reporter :

> William :
> « I mean, you're too intelligent, too clever, really to believe that you can talk as it were neutrally about the past. »
> (...)
>
> Massingham :
> « The conventional rules of biography and historiography will be observed. »

> ... but I'm not writing the history. Your father is. Because he has lived it. I'm simply the film camera, the tape recorder, the lighting man ... » (18)
>
> William :
>
> « The programme controller. The film editor. The picture researcher. The sound mixer. The blurb writer. The audience softener. » (16)

De même, les propos échangés par Lénine et Trotsky dans la dernière scène de *Absolute Beginners* illustrent également cette idée que l'histoire n'est jamais neutre :

> Lenin :
>
> « In revolutionary language, the success of the revolution is the supreme law. Until you can say that, comrade, and mean it, history will have no use for you. »
>
> Trotsky :
>
> « I suppose it will depend who writes the history. » (19)

Un exemple des *clichés consensuels* que Griffiths remet en cause nous est donné dans *Country*. Toute la pièce est une réfutation du vieux mythe de l'égalité de tous les Britanniques face à la deuxième guerre mondiale qui aurait produit une société sans classes où chacun aurait contribué également à l'effort d'austérité. *Country* est aussi une tentative pour démythifier toute une tradition de pièces de théâtre de boulevard des années trente, mais aussi une tradition plus récente de feuilletons populaires consensuels comme *The Forsyte Saga*.

La troisième cible de Griffiths est la vision romantique de la classe ouvrière, héritage des Angry Young Men et de la culture populaire des années soixante. Dans son adaptation de *Sons and Lovers,* Griffiths a tenté de se débarrasser de certains 'clichés' pour imposer une peinture plus *réaliste* du monde ouvrier et de sa culture. Ce faisant, il s'est heurté aux problèmes de la reconstruction dramatique du passé qui est probablement le genre télévisuel le plus codifié et qui repose essentiellement sur des stéréotypes propres à perpétuer le mythe d'une société sans classes. Comme l'ont fait remarquer Poole et Wyver, l'adaptation de *Sons and Lovers* par Trevor Griffiths s'est trouvée en contradiction avec :

> « a period format that had evolved precisely to meet the needs of an undifferentiated, 'classless' audience. An audience which, it is assumed, regards history itself as simply an undifferentiated *past* devoid of any purchase on the present. » (20)

Que toutes les contraintes commerciales, les pressions idéologiques et la censure institutionnelle n'aient pas réussi à dissuader Trevor Griffiths dans sa tentative pour faire passer des messages 'radicaux' par le canal du théâtre télévisuel est en soi réconfortant. Mais faut-il y voir le signe d'un possible sursaut de la création dramatique télévisuelle ou craindre, comme Poole et Wyver, qu'aucune œuvre dramatique comparable à celle de Griffiths ne puisse dorénavant voir le jour sur les écrans de la télévision britannique ?

> « Is 'Trevor Griffiths' repeatable, is a comparable body of drama likely to emerge again from inside Television? That the answer is almost certainly no gives Griffiths' achievement an added importance ... » (21)

Puissent des dizaines de nouveaux Griffiths infirmer rapidement ce jugement !

Raymond PROST
Université de Bourgogne

NOTES

(1) Trevor Griffiths, *Comedians,* Faber, Londres, 1976.

(2) Mike Poole, John Wyver, *Powerplays,* British Film Institute, Londres, 1984, p. 1.

(3) Trevor Griffiths, Préface, *Through the Night, Such Impossibilities,* Faber, Londres, 1977.

(4) Trevor Griffiths, « Countering Consent », in *Ah ! Mischief: The Writer and Television,* Faber, Londres, 1982, p. 36.

(5) *Ibid.* note 3.

(6) *Ibid.* note 4, p. 32.

(7) Raymond Williams, cité par T. Griffiths, *op. cit.,* note 3.

(8) David Edgar, « Political Theatre », in *Socialist Review,* avril-mai 1978, reproduit dans *Theatre Quartely,* Hiver 79, pp. 25-33.

(9) Cité in Poole & Wyver, *op. cit.,* p. 100.

(10) *Theatre Quartely,* 3, nº 9, (janvier-mars 1973), p. 45.

(11) Trevor Griffiths, *All Good Men* and *Absolute Beginners,* Faber, Londres, 1977, p. 107.

(12) *Ibid.,* p. 106.

(13) *Ibid.,* p. 92.

(14) *Ibid.,* p. 87.

(15) Trevor Griffiths, *All Good Men* and *Absolute Beginners, op. cit.,* p. 50.

(16) *Through the Night,* p. 63.

(17) *All Good Men,* p. 55.

(18) *All Good Men,* p. 26-28.

(19) *Absolute Beginners,* p. 109.

(20) Poole & Wyver, *op. cit.,* p. 142.

(21) Poole & Wyver, *op. cit.,* p. 9.

ALL GOOD MEN: DRAMA OF DIALECTIC

Supposing you had been in Britain on 31 January 1974 and supposing you had been spending the evening at home, what choice of entertainment would there have been on television? Opening your copy of *The Times* newspaper you would have found that after the main news on BBC1 at 9.p.m. there was a new play by Trevor Griffiths in the 'Play for Today' series called *All Good Men.* Meanwhile, on BBC2 there was variety featuring the veteran popular singer, Vera Lynn, or if you were in a more serious frame of mind, you could switch to the commercial channel and watch the current affairs programme 'This Week'. Had you hesitated over *All Good Men, The Times* would have advised you: 'Bill Fraser, best known on TV for Snudge and other comic parts, turns to drama as an old politician ...' (1)

'Nothing very exciting there', you might have concluded - unless you had been alerted by the fact that this was the same Trevor Griffiths whose new stage play, *The Party,* was running at the National Theatre and taxing many of the regular patrons with its detailed scrutiny of the current state of revolutionary politics set against the background of Paris in May'68. Then you might have suspected that *All Good Men* would not be *just* about an old politician, with a comic actor in the part. It might even have occurred to you that perhaps the play would have some bearing on the current troubles in Britain, which were featuring so prominently on the front page of your newspaper. Because in January 1974 Britain was in deep crisis. For three months the miners' union, the N.U.M., had successfully operated a ban on overtime in pursuit of a pay claim that would destroy the Conservative government's incomes policy. Helped by a 400% increase in oil prices following the Yom Kippur war in the Middle East, the miners forced the Prime Minister, Edward Heath, to introduce legislation restricting the supply of electricity to industry to only three days a week.

There were further measures designed to meet the emergency - or, as many in the labour movement claimed, to make it even more of a crisis and so discredit the miners' action. One such measure was the closing-down of all television at 10.30p.m. each evening.

Whilst not actually opposing the miners, the leadership of the Trades Union Congress adopted its customary role of conciliation with the government, and distanced itself from what many miners clearly wanted: that this should be not merely a dispute about wages but one that would immobilise the country and bring down the government. Within the N.U.M. itself a member of the executive attacked 'communists within the union who were making an open attempt to wreck democracy' (2), and there was open conflict between the right-wing N.U.M. President, Gormley, and the Communist vice-president, McGahey. Wilst McGahey stated publicly that: 'This is a wages struggle. It is not politically motivated', there was little doubt as to his real objectives. And why not? The industrial climate in Britain was very different then and less than 2 years earlier in 1972, the N.U.M. had gone on strike and won a massive pay-rise, thanks to brilliant organisation and solidarity with the labour movement. This was just one of a series of major victories for organised labour since the Heath government had come to power in 1970. Some years later, Raymond Williams recalled:

« The whole series of battles up to the climax of the miners' strike of 1973/74 was a return to real class politics. The re-emergence of genuine socialist militancy on a massive scale under a Conservative government seemed to me to confirm my assessment of the Labour Party: once its manipulation of class forces to avoid any actual class *battles* no longer held, the situation became much more dynamic and explosive. » (3)

So what of the Labour Party in January 1974? Whilst the leadership remained predominantly right-wing and concerned only with the humane management of capitalism, the Party's rank-and-file was organising itself and moving decisively to the left. The policy document *Labour's Programme for Britain,* adopted by the 1973 annual conference, has been described as 'a decisive break with revisionism' and 'a greater reorientation of Labour's policy goals than anything seen since 1918' (4). Its proclaimed aim was 'to bring about a fundamental and irreversible shift in the balance of power and wealth in favour of working people and their families'. Whether Labour in government would honour that pledge is another question. It was to be answered soon enough: the miners voted overwhelmingly for all-out strike and Heath was forced to call an election. On 28th February, the Tories were defeated and Labour returned, albeit with no overall majority. The miners had brought down the government and Labour was to remain in power until 1979, when Thatcher became Prime Minister. It was around 1973 that the bitter conflict that still divides Left and Right in the British Labour movement had its beginnings, though its real roots extend back much further. It is this conflict, between parliamentary Labourism on the one hand and radical extra-parliamentary socialism on the other, that is central to the conflicts of individuals in *All Good Men.* It is what made it, quite literally a 'play for today' in January 1974, and makes it still, in its main concerns, a play for today in March 1986. This, as much as anything, was my reason for choosing to concentrate on it this afternoon.

The circumstances in which *All Good Men* came to be written have been described before, both by myself and by Poole and Wyver in *Powerplays* (5). Nevertheless, I will describe them now, because I think they are important for a proper appreciation of the form that the script and production eventually assumed.

In the summer of 1973 Trevor Griffiths was suddenly invited by the 'Play for Today' script editor, Ann Scott, to write a 75-minute play for the series to replace another that had failed to materialise. The production budget was to be extremely limited, with no more than a multi-room studio set and no allowance for filmed inserts. The script had to be completed quickly. But the offer was irresistible. At that time, Griffiths' dramatic work for television had been restricted to his contribution (under the pseudonym 'Ben Rae') to the Granada series *Adam Smith* (in 1972), plus an adaptation of the Hugh Walpole short-story *The Silver Mask* for London Weekend Television in 1973. *Such Impossibilities,* commissioned in 1971 by the BBC for its exercise in nostalgia, *The Edwardians* series, had been rejected on the dubious grounds of cost. So now the opportunity of a platform to speak to the large audiences commanded regularly by 'Play for Today' overruled any reservations that Griffiths might have had about writing to order.

Within a few days of receiving the invitation he had conceived the idea for a script, and within six weeks it was written. What followed went far beyond the writer's common experience of the tyranny of television schedules: due to the 10.30p.m. curfew resulting from the miners' action it was necessary to cut the text of *All Good*

Men from the original running time of 75 minutes (this is roughly the published version) to 63 minutes, losing the greater part of the opening scene. The sacrifice was considerable, but it was more than outweighed by the relevance of the play's central conflict to the political and industrial events of the moment.

The action centres around the preparations for an 'in-depth' interview of Edward Waite, retiring Labour MP, ex-miners' leader and cabinet minister, and soon to be elevated to the peerage. On the eve of the interview, 'Lord Waite' celebrates his seventy-first birthday with his daughter Maria, an art-teacher in a state comprehensive school, his son William, a left-wing research graduate in politics at Manchester University, and Richard Massingham, the ex-public school television interviewer. Ostensibly to rehearse the forthcoming interview, William challenges his father to justify the record of the Labour Party in office over the past fifty years. This Waite does in a flow of impatient rhetoric, a shade too well practised to be wholly convincing and subtly undercut by inflections and mannerisms that suggest figures of the Labour establishment, particularly, with the cunningly deployed but never smoked pipe, the Party leader Harold Wilson. Yet it remains a powerful and sincere display, and seemingly, enough to crush William. All William can reply is 'Look. You're old and you're ill. And you're my father. There's no way I can win. I asked my question, you answered it' (6). For Griffiths has taken care to invest the situation with a more urgent excitement: firstly, we have seen Waite a few days earlier suffer a mild heart attack, so we know that now he may be in danger of collapse; secondly, William is not just any chance left-wing adversary, but his own son, and a reflection of the young working-class idealist that he himself may once have been. Much of William's resentment towards his father springs ironically from the fact that he has been given the chances Waiter never had: early in his life, the family had moved from a dingy little house in his Beswick constituency in Manchester to suburdan Didsbury, 'four bedrooms, attics, cellars, gardens, playschools, parks ...' - and later to his present sequestered property in Surrey, where the worst problem is the squirrels attacking the yew trees. William is objecting both to his own and to his father's deracination, and by analogy to the Labour Party leadership's loss of touch with true working-class origins and aspirations.

Goaded by his father's patronising scorn, William resumes the attack and gives his version of Labour's achievements: not a social revolution, but 'a minimal social adjustment'. The debate reaches a climax of acrimony when son questions father on his conduct during the General Strike of 1926; and thus we arrive at the true motive behind William's original challenge: in the course of his research he has gained access to confidential Miners' Union files, which have revealed that Waite opposed the strike in his Union District Executive Committee from start to finish, and then acted as vice-chairman of the committee to agree pay reductions and redundancies - a fact that Waite has been careful to exclude from his autobiography. There is no defence, and Waite can only align himself with Beatrice Webb's view of the General Strike as 'a proletarian distemper that had to run its course'. For good measure, he reveals his acceptance of a peerage to William, and retires to bed, apparently discredited. Yet an uneasiness persists: as Waite has already remarked, William has set up the exposure of his father in Massingham's honour, and he now reveals that he has had photo-copies made of the incriminating minutes for use in the forthcoming interview. For his part, Massingham is probably planning a hatchet job on Lord Waite in any case: so they emerge as an unappealing alliance, and William is

not much redeemed by his contempt for Massingham's phoney objectivity, his claim to be 'simply the film camera, the tape recorder, the lighting man ...'

The closing scene shows the first take of the interview in the conservatory, with Massingham immediately broaching the question of Waite's view of the General Strike. As Waite starts to reply, his lips move soundlessly and the image is bright, washed out, like a pallid waxwork. The camera pulls back and cranes up to show him alone in a deserted space, draped in his baronet's robes. The credits roll, to the strains of 'There'll always be an England', as though sounding a requiem for a whole era of Labour government.

Yet even if the play has persuaded one to question the shabby pragmatism of Labour in office, the alternative represented by William of high-minded social revolution has a certain dogmatic certitude about it that is no closer to working-class humanity. Whether the audience can find any alternative between these two extremes is doubtful: whereas Waite's daughter, Maria, is shrewd, warm, uncompromised, and equally a product of the same family background, she remains in terms of political alternatives a peripheral figure, merely suggesting qualities that her father and brother have lost sight of, offering a critique of them both.

Whilst the focus of the play's conflict is the events of 1926, this is only one part of a whole history of conflict, a conflict inherent in the very project of democratic socialism within the context of advanced capitalism. Whilst the handing of ammunition by William to Massingham to help destroy his father may discredit him in our eyes, equally it suggests the compromises inherent in operating within an ideology that controls every means of mass communication. In *The Party* we see the television producer, Joe Shawcross, even more enmeshed in the system. The impossible choice between tactical compromise and an ineffectual stand on principle is a recurring theme throughout Griffiths' work. It is an example of what Poole and Wyver call his 'binary oppositions - revolution and reformism, authoritarianism and libertarianism, « hard and soft »; Lenin and Martov, Gramsci and Kabak, Scott and Amundsen'- (7) though personally I question that *quite* the same balance is intended with Scott and Amundsen in *The Last Place on Earth.* Whereas little is left standing of Scott and everything British that he embodies, one's reservations about Amundsen are relatively minor - particularly when one viewed the series in the sickening afterglow of Britain's Malvinas adventure.

Otherwise, in none of the instances mentioned does either extreme offer an acceptable pattern for action. Nor is the solution to be found in a neat dialectical synthesis. The audience is left to seek its own way forward - because anything easier would mean falsifying the difficulties of the real situation.

The argument can be further demonstrated by means of a comparison with *Days of Hope,* Jim Allen's four-part series for television first transmitted in 1975, eighteen months after *All Good Men.* This series, too, examines the split in the British Labour Movement between Parliamentary Labourism on the one hand and militant activism on the other. Beginning in the First World War, the sequence culminates in the General Strike of 1926. Like *All Good Men,* it locates the conflict within a family, with Philip Hargreaves, the moderate Labour MP, increasingly at odds with his wife Sarah and her brother Ben, who in the final play of the series joins the Communist Party. The difference from Griffiths is that Philip and, by extension, the Labour Party, end up wholly discredited, whilst the stand taken by Sarah and

Ben, though ineffective, is endorsed. However much we may confirm this as an interpretation of the events of 1926 (and it tallies closely with the version embodied in Lord Waite in *All Good Men*), the outcome does little to *engage* the viewer. In fact, it says little more than 'we must get it right *next* time'. It is a pattern that recurs throughout Allen's work: again and again, both organised labour and the Labour Party end up discredited whilst the true standard-bearers of socialism live on to fight another day. It is not that one is arguing for a fair deal for Labour-far from it-rather, one is saying that Allen's dramaturgy (and his politics) encourage a revolutionary empathy and escapism that substitute for hard-headed political struggle and an acknowledgement of all the contradictions entailed.

As Britain was awaiting the results of the 1974 election Griffiths' conceived the idea of a television series about a left-wing Labour M.P. that was to become the eleven-part series *Bill Brand,* transmitted by Thames Television in the summer of 1976. Brand himself (played by the same actor, Jack Shepherd) is close in political position to William Waite in *All Good Men,* except that like so many young people on the left of British politics in the mid-seventies he has entered the Labour Party. He defines his position: 'I am a socialist, of the sort that Bernard Levin and his trail-blazing claque would describe as reactionary. I actually believe in public ownership of the means of production, distribution and exchange. I actually believe in workers' control over work, community control over the environment. I actually believe that the real wealth of any society is in its people - all of them, not just the well-off, the educated and the crafty, which I suppose makes me a democrat too.' (8) Once he enters Parliament, as well as coming to blows with a Tory, he collides head-on with the right of the Party. The most effective critique of his position is articulated by the veteran Party chief whip, himself not an intellectual like Brand, but an ex-docker. Reluctantly accepting a move to the House of Lords (unlike Waite) he offers Bill the benefit of his experience:

> « You won't see it Bill, but we've changed this country. *We* have changed it. In 1931-in that year we could have just phfft! Finished! Gone under. But we didn't: we got our heads down, and we stuck, and we were ready in '45; and we changed this country: coal, steel, railways, road-transport, electricity, gas, N.H.S., education, social-welfare. But we could have gone under, not stuck ... You've got to love this Party. You're in it, of it, but you don't love it-not family. » (9)

The echo of Lord Waite's defence in *All Good Men* is unmistakeable and the rebuke to maximalism similarly unanswerable; only this time it is untainted by any overt association with 1926. However, later in the series we see the same wing of the Party heading for compromise with social democracy, remarkably anticipating the breakaway that was in reality very shortly to occur.

I have made this brief reference to *Bill Brand* simply in order to emphasise the balance of argument implicit in *All Good Men.* It is perhaps tempting to conclude from the *printed* text that Lord Waite ends up totally discredited, and that William, for all his dubious association with Massingham, is the sole bearer of the truth. To think that is, I believe, to make a similar mistake as the friend who came up to Trevor Griffiths after a performance of *Occupations* and said ' What a bastard that man Kabak is!' A similar mistake is made by Massingham when he says to William, 'so you hate your father'. William replies 'You listen but you don't hear, Mr. Massingham'.

In his book *New British Political Dramatists,* John Bull says:

> « One of the obvious attractions of television for Griffiths is the potential that it affords for a more pressing version of the dialectic. Unlike theatre, television can be easily utilised to present a multiplicity of viewpoints, so that a viewer is not looking in on the total event but is able to become involved to some extent with the experience and analysis of a number of differing characters. On stage, the writer, and indeed the actor and director, has at his disposal any number of ways of focusing attention on the individual-the power of rhetoric, the use of soliloquy, techniques of blocking, lighting effects, and so on-but no way of *enforcing* it in the way that film or television can. This is not just to speak of talking heads. Rather, it is its ability to present events from differing perspectives that is important. » (10)

What more literal way of doing this is there than with a three-camera set-up in a television studio? *All Good Men* on the screen supports the argument. As I said earlier, the available resources were minimal, but in any case Michael Lindsey Hogg's direction is content largely to work well within the externally-dictated limitations of studio production, relying on deeply concentrated performances by Frazer, Shepherd and Frances de la Tour as Maria, and numerous revealing reaction shots. Even the lengthy rhetoric becomes plausible, given that Waite has clearly held forth many times in similar terms to larger gatherings and William has evidently rehearsed what he intended to confront his father with. As Waite says to Massingham '... It's been *created* in your honour'.

The language metaphor remains mostly verbal: the implicit parallel between the squirrels' gnawing the trees to death and Waite's gradual erosion through compromise; the reiterated (over reiterated perhaps) reference to the fate of the North American Indian, betrayed, like the British working class, by their own people. The two conspicuous *visual* metaphors are the closing waxwork image of the robed Lord Waite that I have already described, and the rapid succession of jerky close-ups and echoing voice-overs from the past when accummulated guilt, triggered by his acceptance of a peerage, seems to bring on his heart-attack. In this last instance alone, the production seems to stretch its form to breaking point and the result is confusion for the viewer.

Returning to the subject of rhetoric and debate, it is worth quoting what Michael Billington had to say in *The Guardian* shortly after the opening of the National Theatre production of *The Party:*

> « Far from being agitprop, as someone said, it is the most open-ended play in all London. It is a play of ideas that doesn't tell us what to think: And if Griffiths does nothing else, he at least obliges his audience to concentrate with the same intensity you find at a concert in the Festival Hall. » (11)

Agreeing with John Bull, I would maintain that this level of concentration is better sustained through the medium of television. An often-quoted dissenting view has been expressed by David Edgar:

> « The inherent problem with television as an agent of radical ideas is that its massive audience is not confronted en masse. It is confronted in the atomised a-collective arena of the family living room, the place where people are at their least critical, their most conservative and reactionary. » (12)

Trevor Griffiths' response to this is too well-known for me to need to quote it here. But I would add one comment in support of it: how frequently does a play in the theatre become an 'event' that reaches the *news* pages and editorials of the press? Perhaps French and German comrades organise these matters better, but in Britain at least I can think of only one instance in recent years, and that was when Howard Brenton's *Romans in Britain* was attacked for obscenity - which, ironically, deflected all attention from the play's comment on the British occupation of Northern Ireland. Against this, the list of television plays and films that have become headline news is almost inexhaustible. Just at random: Sandford and Loach's *Cathy Come Home, Days of Hope, Bill Brand,* Griffiths' *Through the Night,* seen by 11 million and provoking a massive correspondence, Bleasdale and Saville's *Boys from the Blackstuff,* Hines' and Jackson's nuclear war film *Threads* (and the American *The Day After*), *The Edge of Darkness,* Troy Kennedy-Martin's anti-nuclear series which made such an impact on BBC2 that, like *Blackstuff,* it was shown immediately for a second time on BBC1. Finally *The Last Place on Earth,* which seems to have had a small audience (relatively speaking) but which again sparked furious and outraged controversy and made Roland Huntford's original book on Scott and Amundsen once again into a best-seller.

Thus, whilst David Edgar may be correct on characterising the immediate act of viewing as 'solitary' he takes no account of TV's capacity to generate interest, concern, even conflict in the aftermath of transmission.

If there is one feature of television drama that is guaranteed to generate this level of response it is its 'unfairness', its 'lack of balance'. Coexisting, as it does, alongside documentary and news programmes that claim objectivity for themselves, television drama (and *All Good Men* is a good example with its cunning exposure of Massingham and the subterfuges of the in depth interview) shows how 'unfair', how slanted, how manipulated, how selective, all television is likely to be. Before he settled on *All Good Men,* Trevor Griffiths had intended to call the play *History.* The reason is made clear by these lines :

> « William: (to Mass.) ... You're too intelligent, too clever, *really* to believe that you can talk as it were neutrally about the past ... you must have some ... framework ... some point of view, attitude, mmm? ... to hold the thing together.
>
> Mass: I don't see why.
>
> William: But that would mean ... you didn't *care.* You were indifferent.
>
> Mass: The conventional rules of biography and historiography will be observed. I can't see that it makes better history if one has an axe to grind. »

I'm not sure about Massingham, but I'm quite certain that by the time he wrote these words, Trevor Griffiths had read E.H. Carr's classic Cambridge lectures on historiography, *What is History?* (1961). In one of them, Carr says:

> « It used to be said that facts speak for themselves. This is, of course, untrue. The facts speak only when the historian calls on them: it is he who decides to which facts to give the floor, and in what order or context. It was, I think, one of Pirandello's characters who said that a fact is like a sack - it won't stand up till you've put something in it. » (13)

It has been the consistent achievement of Trevor Griffiths' 'history' plays and films (and in a sense that describes them all) to show that there is little to separate the work of the historian from the work of the dramatist. The only real difference is that the dramatist tends to be more frank about his intentions, and the audience is allowed more space to exercise its judgment: the dialectic is overt, the political perspective undisguised and the acknowledgement of the problem clear. It only remains for the viewer (and the critic) to be similarly honest with him or herself: That's your problem -and mine. When we 'interrogate' the text or the videotape we must examine *our* motives for placing the helpless victims in solitary confinement, for belabouring their bodies and for shining harsh lights in the faces.

Edward BRAUN
University of Bristol

NOTES

(1) *The Times*, 31 January 1974.

(2) *Ibid.*

(3) Raymond Williams, *Politics and Letters*, London, 1979, p. 376.

(4) Paul Whiteley, *The Labour Party in Crisis*, London, 1983, pp. 126-127.

(5) Edward Braun, 'Trevor Griffiths' in George W.Brandt (ed.), *British Television Drama*, Cambridge, 1981, pp. 60-63 ; Mike Poole & John Wyver, *Powerplays*, London, 1984, pp. 63-71.

(6) All textual quotations are taken from Trevor Griffiths, *All Good Men and Absolute Beginners*, London, 1977.

(7) *Op. cit.*, p. 5.

(8) *Bill Brand*, Episode 1, Act 2 (unpublished).

(9) *Ibid.*, Episode 11, Act 2.

(10) John Bull, *New British Political Dramatists*, London, 1984, pp. 138-139.

(11) *The Guardian*, 5 January 1974.

(12) David Edgar, 'Ten Years of Political Theatre, 1968-1978' in *Theatre Quarterly*, vol. VIII, n° 32, p. 30.

(13) E.H. Carr, *What is History?*, London, 1961, p. 5.

L'ADAPTATION TELEVISEE DE *SONS & LOVERS* PAR TREVOR GRIFFITHS

NOTES : Par souci de simplification cet article utilise les abréviations suivantes :

TG pour Trevor Griffiths, DHL pour D.H. Lawrence, *SL* pour *Sons and Lovers*.

L'examen qui suit ne porte pas sur la réalisation du feuilleton diffusé par la B.B.C. en 1981, mais sur le texte du scénario publié en 1982 : *Sons and Lovers; Trevor Griffith's screenplay of the novel by D.H. Lawrence* (Spokesman, Nottingham, 317 pages).

Griffiths, Lawrence : deux personnalités différentes et que, à bien des égards, leurs idées eussent opposés s'ils avaient été contemporains l'un de l'autre. En dépit de toutes les réserves qu'imposent les idées reçues et les simplifications, celui-ci se laisse plutôt classer « à droite » et celui-là « à gauche ». Toutefois, qui pourrait ignorer les similitudes que présentent leurs carrières respectives ?

TG et DHL sont tous deux des fils du peuple, nés et élevés dans des régions industrielles. Le Lancashire de TG et le Nottinghamshire de DHL présentent de nombreux traits communs. Les deux hommes ont accédé à l'école, puis à l'Université, grâce aux bourses réservées aux élèves les plus méritants. Nous savons que tous deux ont ensuite exercé une carrière d'enseignants avant de se consacrer à la littérature. TG est essentiellement un dramaturge, mais l'on oublie trop souvent que, s'il est surtout connu du grand public pour son œuvre romanesque, DHL fut aussi dramaturge, notamment au début de sa carrière. *SL* met en scène des épisodes qui ont servi de matière à DHL, soit dans certaines de ses nouvelles *(Daughters of the Vicar, Odour of Chrysanthemums)* soit dans les trois pièces de théâtre qui constituent sa trilogie minière. Les expérimentations de DHL, sa recherche de la meilleure forme possible pour traduire telle situation et en faire partager à son public le contenu émotionnel, témoignent d'un sens médiatique très moderne. Comme les réalisateurs de pièces radiophoniques ou de films télévisés des générations suivantes, DHL sent bien que la perception audiovisuelle est, s'agissant de faire partager une expérience vécue, infiniment plus riche et plus efficace que ne saurait l'être la description écrite, fût-ce la plus habile et la plus élaborée. Eût-il vécu jusqu'à l'époque de la télévision, DHL n'en aurait vraisemblablement pas ignoré les possibilités. Elle lui eût permis de réaliser précisément ce que, suivant l'analyse de Raymond Williams, la convention dramaturgique du début du siècle lui interdisait d'accomplir pleinement :

« [DHL] ... met and identified a major problem of modern dramatic form: the contradiction between the detail and closeness of fiction, through which the flow of experience and the sympathy with ordinary life and speech could be practically achieved, and the habits of theatre, and of most traditional drama, in which posture, rhetoric, formality and presentation, over the whole immense range, from the greatest drama to the most conventional boulevard piece, had been the ordinary means. That this problem is still unsolved is evident from the movement of so much of our best drama away from ordinary experience and away from the flow of sympathy; *The counter-movement, in part in the theatre, but mainly in film and in television, has*

only just begun. Lawrence could not solve the problem on his own; there was no theatre in England which could remotely understand what he was trying to do » (Raymond Williams, *Introduction to DHL, Three Plays,* Penguin, 1969).

L'œuvre de DHL était ainsi prédestinée en quelque sorte à se voir accueillie à l'écran, le grand d'abord, le petit ensuite. Pour nous en tenir à *SL,* 1960 vit Jack Cardiff réaliser un long métrage sur une adaptation signée Jerry Wald. Trevor Howard y tenait la vedette. Sur le même sujet la télévision intervint pour la première fois en 1964 avec un court métrage de David Jones consacré à l'adolescence de DHL : *The Death of my Mother.* Suivirent des adaptations de la trilogie minière, autant de préludes à l'intervention de TG.

Dans la préface très dense mais très riche qu'il consacre à son scénario de *SL,* TG évoque, selon ses propres termes, son effort pour « incorporer » *(incorporate)* un roman de cinq cents pages dans une « tranche chronologique de six heures et demie » *(a six-and-a-half-hour time slot),* « Incorporer » est à mon sens un terme qui ne rend pas compte du travail effectivement accompli par TG, lequel nous donne une admirable traduction du grand roman de DHL en termes de son et d'images.

C'est à l'examen de ce travail qu'il est maintenant temps de procéder, en analysant successivement :
- les éléments visuels ;
- les effets sonores;
- la mise en scène;
- le montage.

Les éléments visuels

La lecture du scénario met en évidence deux séries d'oppositions : opposition entre scènes diurnes et scènes nocturnes, opposition entre scènes d'intérieur et scènes d'extérieur. Ces deux séries métaphorisent deux thématiques majeures chez DHL, d'une part le rôle privilégié de l'activité subconsciente, illustrée par l'obscurité ou par les ténébreuses profondeurs de la mine, et de l'autre le sentiment d'exclusion, de déreliction, si douloureusement vécu par celui qui l'éprouve. Le scénario de TG établit ainsi entre ces deux séries d'oppositions un contrepoint dont le rôle superficiel est d'éviter au téléspectateur une impression de monotonie, et dont la signification plus profonde est d'illustrer et de respecter des idées auxquelles, on le sait, DHL était très attaché.

Autre trait du scénario de TG : la saisie du détail brièvement noté par DHL dans le courant narratif, mais pour ainsi dire épinglé, puis mis en évidence à l'écran. Comme il n'est pas question d'établir ici l'inventaire complet de ces nombreuses mises en relief, je me bornerai à les illustrer par un ou deux exemples.

DHL (*SL,* Penguin p. 15) mentionne la Bible que Gertrude Morel avait, avant son mariage, reçue de son premier amoureux : « And she had still the Bible that John Field had given her ». Puis (p. 16) DHL ajoute : « So she preserved the Bible and kept his memory intact in her heart, for her own sake ». TG transforme ces indications de la manière suivante (TG p. 20) : *« On the chair is a leather Bible which she places in her lap. She opens it. We see the inscription: For my dearest Gertrude, with love and respect, John Field (+ date); and on the opposite page, a crushed lily, which she fingers ».*

TG illustre ainsi un détail significatif sur lequel DHL ne s'est pas appesanti. Il l'enrichit en renforçant le sens que DHL a voulu donner à ce détail. De même, DHL (p. 19) indique, parlant de Morel : « He had signed the pledge, and wore the blue ribbon of a teetotaller ... » : détail que TG relève (p. 25), se bornant à indiquer : *« He puts his hand to the blue ribbon on his lapel. »* Ce développement visuel du détail lawrencien est un procédé constant chez TG et qui va dans le sens, non d'une *adaptation,* mais d'une mise en images qui commente et explique intelligemment toutes les facettes du texte romanesque.

D'autres aspects de la mise en images nous indiquent sur quels aspects particuliers porte le commentaire de TG. Il y a chez DHL, notamment à l'époque de ses premiers récits et de ses premières pièces, une tendance documentariste avant la lettre. Les premières scènes, évoquant successivement Ashpit Alley, la cuisine de la maison de Bestwood, la foire d'automne et ses diverses attractions, puis les scènes de genre (en particulier la très longue didascalie de la scène 26), l'évocation de la mine (scène 32), etc. rassemblent d'une manière vigoureuse tous les détails de nature à décrire, de manière aussi réaliste que possible, des lieux et des scènes chères au cœur et à la mémoire de DHL. Ce faisant, TG attire le lecteur de *SL* sur la richesse visuelle du texte romanesque : celui-ci contient nombre d'indications que les didascalies de TG n'ont eu qu'à reprendre telles quelles. On comparera ainsi DHL (p. 44) : « The woman went into the pantry. There was heard the oop of a cork. She set the mug, with a little, disgusted rap, on the table before Morel. He drank, gasped, wiped his big moustache on the end of his scarf, drank, gasped, and lay back in his clair. The woman would not speak to him again. She set his dinner before him, and went upstairs ».
et TG : *« She crosses to pantry, returns, sets mug down with a disgusted rap before him. He drinks it all, wipes moustache on end of scarf. She takes his dinner plate from the oven, sets it before him. He stares at it, at her, disapproving; Mrs Bower leaves the room. »*

Toutefois la mise en relief du documentarisme lawrencien ne néglige jamais le contrepoids symboliste auquel la narration romanesque accorde, dans *SL* et plus encore dans les romans qui suivront, une importance capitale. C'est pourquoi, comme on l'a vu, TG suggère un mouvement de caméra sur le lis flétri entre les pages de la Bible naguère donnée par Field à Gertrude : la fleur desséchée évoque les illusions et les espoirs déçus de l'épouse malheureuse. On notera aussi la trouvaille très lawrencienne que constituent les didascalies des scènes 15 (p. 26) et 16 (p. 26). Nous avons un flash-back évocateur de la lune de miel des époux Morel précédé des notations suivantes : *« Shot of moonlit sea glistening through upstairs cottage window »* et : *« Morel and Gertrude lie in a small double bed, lit very dimly by moonlight. Sea glistens through window ».* Or, à l'équivalence de « moon » et « honeymoon » TG superpose l'image d'un paysage maritime et nocturne. Certes, DHL suggère un tel paysage, mais l'insistance de la notation, qui est le fait de TG, va précisément dans le sens de la symbolique lawrencienne. Pour DHL la mer est toujours associée au doute qu'éprouvent les jeunes couples à propos de leur bonheur futur (cf. « Le renard », « Soleil », etc) et la scène nocturne évoque la présence de forces occultes ou inconscientes au sein du couple. Les didascalies de TG surchargent ainsi, mais en le respectant, le système symbolique lawrencien. Ce didactisme se manifeste constamment et je n'en donnerai pour dernier exemple que l'incident du col déchiré. On comparera ainsi DHL (p. 37) :

« When Mrs Morel entered, she saw him almost running through the door to the stairs. He had ripped his collar off his neck in his haste to be gone ere she came in, and there it lay with bursten button-holes. It made her angry »

et TG (p. 29) :

« *She sees his torn collar thrown down in his haste to get upstairs. Picks it up, sets it coldly on the table.* »

Les effets sonores

Dramaturge et réalisateur, TG connaît évidemment mieux que personne la portée et l'efficacité dramaturgiques des effets sonores. Sur ce point encore le hasard semble l'avoir heureusement placé sur le chemin de DHL. Ce dernier note en effet dans *SL* (p. 63) :

« The silences between them were peculiar. There would be the swift, slight 'cluck' of her needle, the sharp 'pop' of his lips as he let out the smoke, the warmth, the sizzle on the bars as he spat in the fire ».

Ne peut-on pas, à propos de telles notations, parler de mise en « ondes » de la scène?

Il a donc suffi à TG de suivre avec DHL la même pente, la même inspiration, pour trouver spontanément une profusion de bruits susceptibles de créer le relief qui permet de faire vivre les scènes et les personnages :

« *gate crunching* » (p. 20), « *slams the bolt to viciously, ignoring the banging outside* » (p. 22), « *match flaring* » (p. 26), « *scrubbing, splashing water* » (p. 27) : il n'est guère de page que ne viennent ponctuer ces notations réalistes.

Parce qu'il est du nord et parce qu'il a vécu au milieu d'une population qui utilise plus volontiers le patois que la langue nationale, TG, comme DHL, est sensible à la tonalité affective de ce patois. Il sait qu'il constitue le mode de communication le plus approprié, le plus spontané pour engendrer et conserver un sentiment de solidarité, sinon d'intimité parmi les membres d'une communauté locale. Le dialogue de TG prend donc bien soin de sauvegarder ce qui chez DHL évoque si subtilement une qualité de rapports humains qu'il est plus facile d'évoquer que de faire partager :

« 'E called me a mardy-arsed. I a'nt no mardy-arse » (p. 81), par exemple, loin d'être une « vulgarité » destinée à « provoquer » ou à faire rire, est la réplique dont TG a bien senti qu'il fallait à tout prix la conserver pour identifier précisément et fortement le personnage, le lieu et l'époque.

Dans le même ordre d'idées il conserve soigneusement la scène du tutoiement.

DHL (p. 19) :

« 'Shouldn't ter like it?' he asked tenderly. ' 'Appen not, it 'ud dirty thee.'
She had never been 'thee'd' and 'thou'd' before ».

TG (p. 26) :

« *MOREL'S VOICE: Th'art lovely. Th'art fair. An' I do love thee.*
GERTRUDE'VOICE: Nobody ever thee'd me before ».

La traduction de la réaction de Gertrude sous la forme dialoguée plutôt que sous la forme relatée donne un plus grand relief à la qualité intime de l'épisode.

Chez TG comme chez DHL, en dépit de modulations idéologiques divergentes, la défense des valeurs individualistes, le refus d'un moule culturel uniforme et autoritaire passe par l'illustration des parlers régionaux.

La mise en scène

La mise en ondes de SL rendait souhaitable et légitime l'intervention d'accompagnements sonores plus variés et plus fréquents que n'en suggère le seul texte du roman. C'est ici qu'intervient la créativité de TG. Son texte fait donc intervenir plusieurs instruments de musique : violon, piano, accordéon, cornet à piston. Les partitions ont été laissées à l'initiative du réalisateur, dans l'esprit qui paraissait approprié au récit. Ces passages font le plus souvent office de transition d'une scène à l'autre de sorte que, à la différence d'une musique dite « de fond », ils n'empiètent pas sur le dialogue.

Le bruitage, également nécessaire, est traité dans l'esprit lawrencien qui caractérise l'ensemble du scénario et il est amusant de constater que la formulation même de TG, lorsqu'il s'agit d'indiquer ce bruitage, se trouve imprégnée de la terminologie du romancier. Un exemple de ce que je veux dire se trouve à la page 31 (scène 27) :

« *Mrs Morel lies in bed, eyes open, staring at the ceiling. In the far distance, a train whistles through and on towards the south ...* »

J'attire l'attention du lecteur sur l'emploi de « the south » pour désigner en fait la direction de Londres, car c'est l'expression qu'utilise DHL dans ce sens, non pas précisément dans *SL,* mais dans plusieurs nouvelles, par exemple dans « The Witch a la Mode ».

Il y a là un curieux effet de mimétisme, que l'on retrouve aussi dans les détails par lesquels TG caractérise les regards ou les sentiments des personnages. P. 24 il note, d'une façon tout à fait lawrencienne : « *We feel her contempt in his eyes and face* ». Il est en effet très fréquent de voir le romancier décrire l'attitude d'un personnage, non pas directement, mais à travers la réaction que cette attitude engendre chez un tiers. De même peut-on lire un peu plus loin (p. 28) : « *Her coldness is scary* ».

Enfin, dernier procédé de mise en scène, également conforme à la manière de DHL, le recours à un objet investi d'une valeur émotionnelle particulière par l'effet d'un transfert inconscient. Ici encore, un mot d'explication. Dans une nouvelle intitulée « Second Best », DHL introduit une taupe, dont la relation avec la fable est loin d'être évidente. Mais on constate à la réflexion que ladite taupe métaphorise le cheminement souterrain d'un désir refoulé et nié par la jeune héroïne du récit. Dans une autre nouvelle, « The Thimble », un dé à coudre retrouvé par hasard sous le coussin d'un fauteuil métaphorise les fantasmes dont un couple meurtri par les épreuves de la guerre entoure un passé à jamais révolu. Suivant une démarche analogue, TG nous montre que Paul transfère sur le chien de Miriam les sentiments qu'il éprouve en réalité à l'égard de la jeune fille et qu'il n'ose pas encore s'avouer :

« *Paul fingers the dog's ear for a moment, then pushes him away* »

Et, dans une scène qui, précisément, préfigure quelque peu « The Thimble », nous voyons Clara jouer avec son alliance de façon très significative (p. 216) :

« *Clara has removed her weedingring, in her abstraction spins it over and over on the table top. From time to time it falls quivering on its side.* »

Le montage

Le montage posait d'abord un problème de découpage puisque, s'agissant d'un feuilleton télévisé en sept parties, il fallait réduire en sections homogènes les quinze chapitres de *SL*. TG divise son scénario en six épisodes presque rigoureusement égaux et qui respectent les proportions du roman, prenant bien soin d'éviter toute réduction ou toute dilatation d'un chapitre par rapport à un autre. L'opération n'allait certes pas de soi, car, même lorsqu'il contient une importante proportion de dialogues, le texte de *SL* enrobe ces dialogues dans la description des gestes des personnages ou dans des commentaires sur la situation, par exemple : « They were now at a battle-pitch. Each forgot everything save the hatred of the other and the battle between them ... » etc (p.33). C'est ici qu'intervient le travail de compression auquel fait allusion TG dans sa Préface au scénario. Effectivement, plusieurs pages de texte du roman peuvent, sans la moindre trahison, se trouver réduites dans des proportions importantes. Le passage d'où sont tirées les lignes que je viens de citer comporte 25 lignes chez DHL et n'en compte plus que 12 chez TG dans les 8 répliques de la page 21. Mais ces répliques reproduisent rigoureusement le dialogue du texte original. De même on constate que les trois dernières pages du deuxième chapitre de *SL* occupent à peine une page chez TG (page 42), sans que le dialogue en soit pour autant mutilé.

Les transitions d'une séquence à l'autre s'effectuent souvent, on l'a noté, grâce aux passages musicaux composés par John Tams. Mais les transitions, indiquées sur le scénario par l'habituelle notation « cut to » comportent également une importante proportion de bruits, chaque fois que la nature de la scène l'autorise : les bruits de la lessive, le martellement d'un outil sur une planche, des coups frappés à une fenêtre. Cette technique relève d'un style cinématographique qui va dans le sens de la surexpression et tend à instaurer des leitmotiv signalétiques.

La chronologie de *SL* est fidèle à la convention de l'écriture romanesque du début du siècle. Le présent de l'indicatif s'applique aux événements contemporains de l'acte de lecture, le passé aux événements antérieurs et le plus-que-parfait opère un décalage supplémentaire. Ce décalage d'un passé « antérieur » par rapport à un passé plus proche est commodément représenté à l'écran par le flash-back et il était d'autant plus légitime d'y faire appel dans l'adaptation téléviséé de *SL* que la thématique insiste sur l'ancrage du présent dans la préhistoire du héros. Le montage organise ainsi un contrepoint qui imprime son rythme propre à la version télévisée. D'autre part, comme il arrive dans certains films, TG utilise le code chromatique pour marquer la distinction entre les scènes « au présent » et les scènes « au passé ». Cette distinction s'effectue grâce au sépia (p. 23 TG note : « Perhaps in faded sépia ») qui peut connoter la nostalgie, le sépia étant souvent la couleur des premiers portraits photographiques. On sait que certains cinéastes ont souvent utilisé le sépia pour évoquer cette impression : Joseph Losey, par exemple, dans *Accident.*

D'une façon générale TG suit rigoureusement la chronologie de *SL* dans l'instauration de ses flash-back. On remarque toutefois une inversion de l'ordre passé / présent tel que nous le trouvons dans le roman. Cette modification apparaît à la page 46 du scénario (scène 40). Dans le roman, DHL nous montre Morel lançant violemment un tiroir de commode à la tête de sa femme, Gertrude, AVANT de menacer celle-ci de quitter la maison, TG inverse les termes et il nous montre Morel jetant le tiroir APRES avoir exprimé cette menace qu'il n'a pas mise à exécution. Cette inversion modifie, bien entendu la signification du geste de Morel. Dans le

premier cas, chez DHL, le geste violent et la menace sont les formes d'une même agressivité. TG rend l'affaire un peu plus complexe, montrant en premier lieu l'agressivité de Morel, puis sa rage ENVERS LUI-MEME, pour n'avoir pas eu le courage d'exécuter sa menace.

Cette observation me conduit maintenant à examiner les additions pratiquées par TG et que, sans en modifier l'esprit, le roman de DHL ne commande pas expressément.

Je noterai donc successivement :

- le recours de TG au symbolisme des fleurs. On l'a déjà rencontré à propos des lis flétris dans la Bible de Gertrude, et on le retrouve plus loin (p. 288) au moment de sa mort. Lorsqu'il quitte la maison de Scargill Street, le médecin traverse le jardinet et son regard se pose sur des tournesols fanés (« a cluster of dying sunflowers »). L'agonie de Gertrude est ainsi métaphorisée par celle des tournesols.

- les images éliptiques, p. 303, l'existence de Gertrude morte est suggérée à Paul par la vision d'une femme en train de faire sa lessive : *« A woman washes her husband's pit-clothes in a scullery tub. She's a year or two younger than Mrs Morel, but worn old by her largely identical years of drudging. The pretty face has sagged to nothing. Her hands are knobbed, red, rheumatically wrought. Its Paul's p.o.v. »*

- des inventions verbales suggérées par le récit. Dans *SL* le romancier évoque le talent d'imitateur de Paul, talent qui, s'il faut en croire le témoignage de Jessie Chambers, était celui de DHL lui-même :

« He, being of a hard, ironical mood, was entertaining the family to a description of a service given in the Primitive Methodist Chapel, conducted by one of the well-known preachers of the sect. »

Or, à la page 166 du scénario, TG a composé un texte de son cru pour illustrer la scène en question.

- l'interprétation personnelle de TG touchant aux relations de Miriam et de Paul. A la fin du quatrième épisode (p. 219) il nous montre Miriam acceptant *(« like a dying martyr, glorying in her offering »)* de se donner à Paul. Quelques pages plus loin (p. 228) il précise que l'épisode a été un fiasco, expliquant ainsi la rupture des amoureux. Or, s'il est vrai que les biographes de DHL ne sont pas toujours d'accord sur les relations précises de DHL et de Jessie Chambers (modèles de Paul et de Miriam), TG tranche la question avec une témérité de détails que rien n'autorise, du moins à ma connaissance.

- TG paraît mettre en évidence plus que ne le fait DHL l'autoritarisme de Gertrude. Toutefois cette interprétation peut être justifiée par l'information dont nous disposons sur le romancier, postérieurement à la publication de *SL,* en particulier la biographie de Nehls et le témoignage d'Ada, la sœur de DHL. Ce point de vue permet en outre à TG de relever son scénario de petites scènes très vivantes, par exemple l'interpellation d'Annie par Mrs Morel (p. 19).

Il reste que la valeur et l'originalité de l'adaptation de TG tiennent en un mot : la fidélité. Non la fidélité servile et superficielle du tâcheron, mais celle d'un authentique lawrencien, de tempérament et de talent. A l'époque où il écrit *Sons and Lovers,* le romancier, comme en témoignent les œuvres qui en sont contemporaines, est encore porté par une vocation documentariste que les événements obscurciront par la suite. Cette vocation documentariste est, chez Griffiths, demeurée vivace et prolifique. C'est la raison pour laquelle son adaptation de *SL* nous présente peut-être

le Lawrence le plus authentique, le Lawrence qui, après avoir parcouru le monde entier dira enfin de ses Midlands : « This is the country of my heart ».

Pierre NORDON
Université de Paris III

TREVOR GRIFFITHS IN TRANSLATION WITH SPECIAL INTEREST IN THE SEMANTIC FIELD OF COMMITMENT

Introduction

For reasons that are exclusively pragmatic, the corpus for the analysis has been reduced to only one play. In spite of the author's assistance who was kind enough to indicate all possible translated versions of his plays and in spite of numerous phone calls and letters, it is only in the case of *Comedians* that I could have access to translated versions in more than one language: *Komiker,* by Peter Zadek and Karl Wesseler and circulated by Felix Bloch Erben in Berlin, the first act of the new version submitted by Peter Brasch, and the French version prepared by Luc André for the « Théâtre National de Belgique ». I could not have the Dutch version I had thought of using as my letter to Amsterdam was returned with the « unknown » mention and all phone calls to the Sater Theater C go dead. I gave up the idea of using the Italian version as I am not very familiar with the language.

But we all know how rich and powerful a play *Comedians* is, so that I could assume that the analysis of the original and the translated versions in only two languages would amply serve my purpose. Experience and practice easily proved this assumption.

This purpose was definitely not to offer an evaluation of these translations. Not only because I have no right to do so, but also because there is by far no consensus as to the method to be applied to assess the quality of translations. The idea was rather to build on this idea that examining translational problems can be a tool of ususpected power for the analysis and comprehension of the text in the source language, whatever model is adopted among the various theories of translation available.

Moreover, the title of this paper announces that special attention will be paid to the semantic field of commitment. Which, to a large extent, is not reasonable, as there is obviously no natural way to determine what in Trevor Griffiths's plays actually belongs to this field and what does not. It would obviously be safer to assume that the playwright commits himself in each line and in each cue, differences being only a matter of degree. Looking up in various reference books for the connotations attached to the concept of « commitment », I found such notions as

(1) adhesion / adherence
pledge, promise, profession (of faith), assurance, contract, engagement, obligation, giving security
trust (entrusting), truth, troth (all three words related etymologically)
action
(cf. Roget's *Thesaurus*)

German does not have any proper word and, as the cognate « Verplichtung » does not cover the same field, the language borrowed the French word Engagement.

So instead of venturing on unsafe ground, I eventually prefered to resort to analytical simplicity and claim that « everything » in the play can be considered as a

form of commitment, though in various degrees, on the assumption that a close analysis of the text in relation to the problems for translation might be helpful for an assessment of this degree.

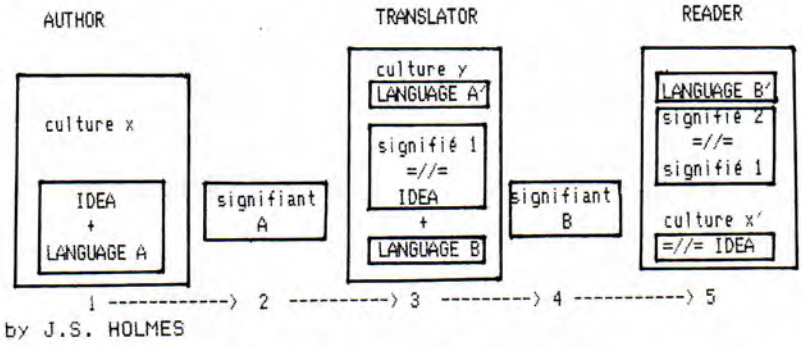
2. A theory of translation of drama

2.1. A theory of translation

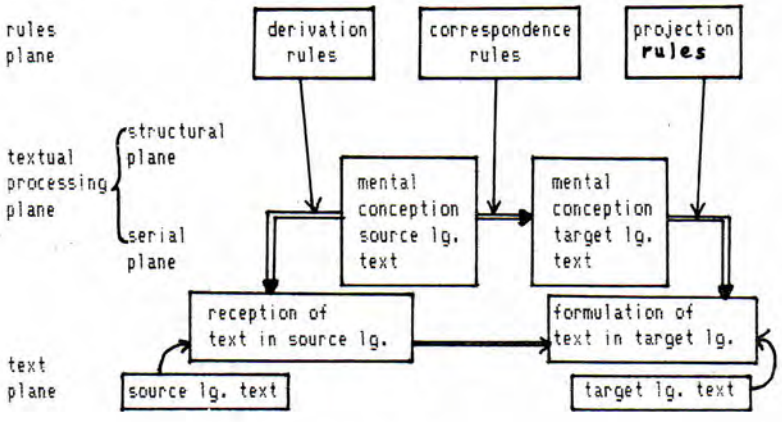
Numerous models have been offered to account for the translating process, with increasing emphasis on the sociolinguistic dimension of the operation and, in the past few years, new light shed by investigation in the area of artificial intelligence and machine translation. The description of what is actually taking place in the mind of the translator and the definition of what can be considered as universals is still very controversial. We just know for sure hat the process is very complex and no computer, however powerful, is yet able to simulate it.

None of these analytical models can be imposed peremptorily; but we should at least make sure that it includes, not only linguistic signs, but also the socio-cultural environment of both source and target texts. For instance, the model proposed by L.G. Kelly.

(2) L.G. KELLY, *The True Interpreter,* Oxford, 1979

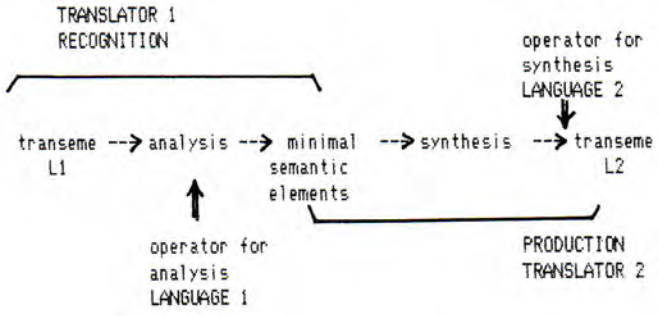


(3) J.S. HOLMES et al. *The Nature of translation - Essays on the Theory and Practice of Literary Translation,* The Hague, 1970



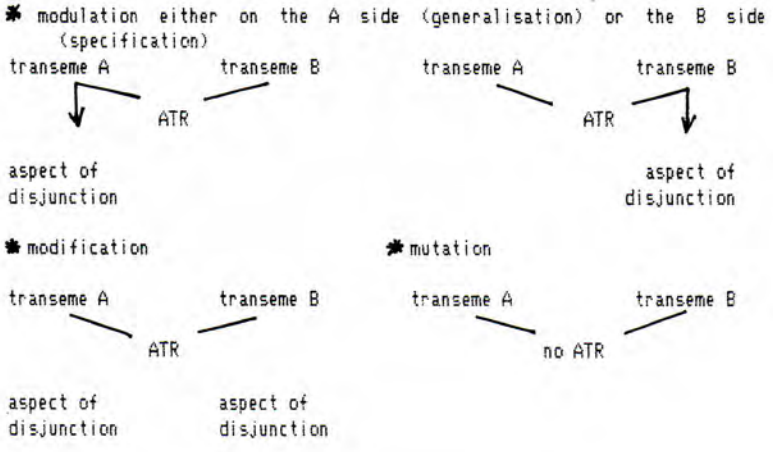
The process can be grossly summarized as follows

(4) after SELESKOVITCH D. « Interpretation, a psychological approach to translation » in BRISLIN R.W. (Ed.) *Translation: Application and Research,* New-York, 1976



by which the author is considered as a translator. The model also introduces the concept of transeme or minimal translation unit is introduced. If the common denominator between transeme 1 and transeme 2 is called architranseme, we can then define 3 categories of shifts in the translating process, according to the amount of disjunction (morphological, syntactic, semantic, pragmatic, etc) and its location

(5) Kitty M. Van LEUVEN-ZWART « The Methodology of Translation description and its Relevance for the Practice of Translation » in *Vertaalwetenschap,* Universiteit van Amsterdam, 1985



2.2. The translation of drama

G. MOUNIN writes

(6) in *Teoria e storia della traduzione* - Traduzione di Stefania Morandi Torino: Piccola biblioteca Einaudi, 1965
La traduction théâtrale, plus et mieux qu'une autre, illustre l'importance /.../de ces éléments complexes/.../nommés les différents contextes de l'énoncé.

Under « contextes de l'énoncé », this specialist of the problems involved in translation refers to the cultural framework of the country of creation, i.e. in approximate terms:

- the historical and geographical context
- the literary context, in this case the tradition of drama in the country where the play was written
- the social context
- the moral context

in a word the context of a civilisation that crops up at all times, both on stage and in the house.

This difficulty is definitely the reason why foreign drama was always last to penetrate national cultures, as compared to the rest of literature. Italian comedy was played in Italian in Paris until the end of Louis XIV's reign - and the Theatre received its name of « Théâtre des Italiens ». At a time when other values of the English culture and philosophy has invaded France and French thinking, with Montesquieu, Voltaire and the like, Shakespeare was still widely unknown. Goethe's, Schiller's or N. Gogol's drama is still practically absent from the culture of non-German or Russian speakers, as compared to the rest of their works ...

Georges MOUNIN concludes

(7) Le théâtre, riche de la vie des situations les plus immédiates et les plus totales d'un peuple, et qui présente ces situations sans le long commentaire (ethnographique en somme) dont elles bénéficient dans n'importe quel roman, reste/.../la forme la plus rebelle à la circulation des idées. Si un théâtre devient international, c'est que la culture dont il est l'expression s'est elle-même internationalisée./.../

Traduire une œuvre théâtrale/.../c'est vaincre toutes ces résistances sourdes et inavouées qu'une culture offre à sa pénétration par une autre, dès qu'il ne s'agit plus des formes purement intellectuelles de la communication.

The translated text of a drama should be faithful not only to the lexicon, the grammar, the syntax, the style of each sentence, as with any other translation, but also to what made the play a theatrical success - or flop ! - in the country of creation. And rendering the theatrical value of the play in the translation should prevail on rendering whatever literary or poetical value it may have. The object of the translation is in this case not a written text, but an acted play. Contrary to the novel or the poem whose fortune is established on each successive reader and reading and the evaluation is the result of a long and diffuse instillating process, the translated play, just as the original play, must impose itself immediately, without any

appeal, to specific audiences. And immediate understanding can be tested by a similar comparable display of emotion among audiences in the target language.

The analysis of written discourse implies well known situation parameters

(8) Juliane HOUSE, *A Model for Translation Quality Assessment,* Tubingen, 1981

situational parameters

A. dimensions of language user
   1. geographical origin
   2. social class
   3. time

B. dimensions of language use (pragmatic parameters)
   1. medium simple
      complex
   2. participation simple
      complex
   3. social role relationship
   4. social attitude
   5. province (topic of discourse - « register »)

It is obviously in the case of drama that pragmatic parameters are most important, due to the medium used which is obviously complex (a form of writing to be spoken as if not written) and the participation which is supposed to take place at two levels (between characters and between character and spectator). Social role relationship (including modality markers such concepts as « agent avoiders, appealers, cajolers, expanders, disarmers, hedges, downtoners and highlighters, grounders, sweeteners », etc) social attitude, and province are likewise prominent parameters in the case of Trevor Griffiths's drama, to fulfill the 3 functions to be recognized in discourse:

- ideational (the way information is given)
- textual (the way this occurs)
- interpersonal (the way interconnection is created here between the spectator and the fictional world)

The discouraging conclusion to all this might be that a play, basically, cannot be translated; it can at the utmost be adapted with a more or less extensive use of modulation, transposition and equivalence.

3. Application to *Comedians*

3.1. Translating a text

3.1.1. discourse problems (linguistic)

Comedians, as a « text », thus raises the usual translational problems in relation to discourse:

- the innumerable slang words used in the text

a comparison with the translations available seems to prove that English is richer in this respect than other European languages. German and French are relatively poor to render the wide range of English slang terms used by the characters. This discrepancy is possibly not trivial, considering that these terms are part of the interrelational discourse and convey so much of the feelings that these

characters have for each other. Moreover, the status of slang and its sociolinguistic value is not similar in all languages

(9) 7 fitlhy fuckers
8 bloody idiot
8 stupid mare
9 a moody bugger
10 you scum
13 the stuck-up bitch
25 a slippy fucker
25 pricks
27 a right cropper
28 a hard bastard of a thing
35 slippy sod
52 Seamus
59 scrubbers

13 parking one's float in ...
24 to arse the night away
25 fucking up the arse by beasties
25 my bleeding boot up your hole
etc

- tone and « register »

do not raise any specific problem to the extent that translation are made into « Christian languages ». Swearing by Christ or parodying the Bible is then possible

(10) 9 there is not many left of us can walk on water
53 here endeth lesson one
53 to crucify

- playing on words and puns can also be translated at the expense of some acrobatics

(11) 14 creme de la creme - a little clotted
16 Sammy Circle - Sammyterwidyu - Sa me wanta see - Samykazi - Sammy Professional
17 curry linctus
29 it runs in the family - like crabs
53 de cuntibus ... - a bit of a cunt

as well as the 17 limerick with the lady called Pratt, even if no other European civilisation has a similar tradition.

- an ending in the Elizabethan tradition

Is it by chance that one of the very last cues can be put in verse form with rhymes, reminding strongly of Elizabethan drama where this device announces the end of the play or an act?

(12) 65 From what I have tasted of desire
I hold with those who favour fire
But if I had to perish twice
I think I know enough of hate
To say that for destruction ice
Is also great and would suffice

- special attention should be devoted to translating some key concepts of the play

(13) 0 Comedians
12 a feast of comedy talent
14 a comedian
14 a comic's is a comic
23 comics feed prejudice
25 comic to his toenails
28 a comedian
30 comic's wit
33 comics
37 new comics - favourite comic of yesteryear
63 you never said a single funny thing
67 it's funny, it's very, very funny

14 to tell you the truth --› ehrlich gesagt
35 a traitor distrusts / distorts / deskroys truth
der Verraeter misstraut dem Vertreter / verzerrt / zerstört die Wahrheit
le traître trahit / trahit / trahit traîtreusement
23 everything true

The difficulty is altogether the distribution of comic (both as adjective and noun) and comedian - it is probably not random - the absence or existence of a corresponding pair in the other languages - German hat just « Komiker » and « Komisch » for both funny and comic, French confesses the ambiguity in a double title « l'Ecole des Comiques ou Comédiens » - and the ability of other languages to give full credit to the 3 forms of the tongue twister - the answer being negative, as we can see.

3.1.2. Culture (metalinguistic)

The precision of indications about the setting forces the translator to make a crucial decision right at the beginning. Will it be a so-called « translation » or rather an « adaptation? » Unless there is a middle way between the two on the basis of a translation of what may be considered as belonging to universal culture or universal knowledge of British culture, and an adaptation of what is too specific of a given culture or environment to be understood by « foreign » audiences.

Basically, no foreign version could be anything else than a combination of the two, with varying proportions of the two ingredients. The problem is surprsingly made more complex in the case of translation into European languages as a certain amount of shared culturemes may be assumed by the translator. The difficulty lies in evaluating this amount.

A. Translation rather than adaptation

The German versions are supposed to be basically translations. In fact they have tried this middle way. Reference to the specific environment such as

(14) 7 Manchester, Ashton-under-Lyne, East Lancashire
7 two-storey style
10 Wimpey - Woolworth's
11 Edge Lane

12 the Telly Savalas of Comedy - the Golda Meir of Gagland
26 Ardwick - Oldham
30 Lancashire Lad
31 C.A.M.F.
32 West of Royton - South of Birmingham - Hulme Hippodrome
49 Salford dogtrack
65 Bolton

or even more universal references such as

(15) 12 the Church - the Pope

are transferred or translated as such whereas

(16) 10 Kennomeat Kid
14 Comedy Artists and Managers Federation
15 Mr Woodentop
15 watching Crossroads
23 Open University - BBC
24 Palladium
33 trip to Bermondsey
37 bingo - an odd fortnight in Brighton
51 National Unity
58 at the Midland

are adapted or - simply - omitted

Adaptation sometimes implies additional information, as in

(17) 49 --› Macari der Fussballspieler

or even some form of correction

(18) 64 someone in Hamburg (Cyankali) --› irgendeine Dortmunder Firma

64 this camp --› Buchenwald

B. Adaptation rather than translation

The French version is declaredly an adaptation. Manchester has become «la banlieue bruxelloise ». Jews are still Jews but Georges McBrain is not a beefy docker, but a brawny meat porter from depressed Borinage and the Pakistani becomes a « Nord-Africain », the transfer being all the easier as both are Moslems. The objet of all ambitions is not the 24 Palladium, but the Paris Olympia and the stars Sandy Powell, Albert Modley, Jimmy James, etc can be exchanged for Fernand Reynaud, Françoise Dorin and Raymond Devos. What is 59 perfect Ulster may become perfect Bruxellois or Québecois and though political situations and problems are never exactly similar, transposition seems to be legal, except when, again, it becomes too specific as when mentioning the Reverend Ian Paisley and the Maze prison. What belong to universal culture may even be overtranslated, as in a bout of over-commitment,

(19) 8 the Lenin-like cloth and denim hat

becomes « une casquette semblable à celle de Vladimir Oulianov, dit Lénine »

and the Belgian Chalenor has been touring, not only France and Belgium, but also such places as Switzerland, North Africa in the war time, Beirut and Quebec.

I noticed that many of these passages with very allusions to specifically British problems, particularly in Act II - are just absent from the videotaped version. Whose initiative are these cuts? the author's? was it to make the play more accessible to foreign audiences not familiar with the problems discussed, or was it just an abridgement operated for technical reasons?

Yet this French version does not adapt when it is not necessary. Basically when the topic belongs indeed to universal or at least European culture. Thus there is no basic problems when translating jokes about the Jews or about sex and women and the working class as the stereotypes are very much the same, at least in all European cultures and the corresponding languages have all a specific phraseology to put them in words. Thus both German and Belgian versions offer very accurate and close translations when they are concerned.

(20) 19 They have this greasy quality, do Jews. Stick to their own; Grafters. Fixers. Money ... Say Jew, say gold. Moneylenders, pawnbrokers, usurers. They have the nose for it you might say ... The effluent of society. Scarcely human. Grubs.
Les Juifs. Ils ont quelque chose de graisseux. Avides. Rapaces. L'argent, toujours l'argent. Vous dites « Juif » et vous pensez à la galette. Ils sont prêteurs, usuriers. Ils ont le nez pour ça, bien sûr ... Les déchets de l'Histoire. Ils sont à peine humains. De la vermine.
Die haben sowas Schleimiges, diese Juden. Halten immer zusammen. Schieber. Gauner. Geld. Immer Geld. Sagste Juden, sagste Geld, Wucherer, Pfandleiher, Hochstapler. Die haben die Nase dafür, könnte man sagen ... Der Abschaum der Geschichte. Fast Keine Menschen. Maden.

19 Workers. Dirty. Unschooled. Shifty. Grabbing all they can get. Putting coal in the bath. Chips with everything. Chips and beer. Trade Unions dedicated to maximizing wages and minimizing work. Strikes for the idle. Their greed. And their bottomless stupidity ...
Les ouvriers. Sales. Sans éducation. Sournois. Chapardant tout ce qu'ils peuvent. Ils mettent leur charbon dans la baignoire, c'est connu. Comme nourriture, des frites et de la bière. Leurs syndicats ne poursuivent qu'un but : le plus de pognon possible, en n'en fichant pas une secousse. Une grève de temps en temps, pour en foutre encore moins. Et s'en foutre encore plus dans les poches. Et leur inépuisable crétinisme !
Arbeiter. Dreckig. Ungebildet. Unzuverlässig. Grabschen alles, was ihnen zwischen die Finger kommt. Schütten kohle ins Bad. Essen zu allem Chips. Chips und Bier. Gewerkschaften wollen ja nur die Löhne rauftreiben und die Arbeit runter. Steiks sind für die Faulen. Ihre Gier. Und ihre abgrundtiefe Blödheit ...

Only chips would appear as misplaced in the German text as they do not really belong to the German worker's standard diet.

When it comes to the Irish, the German version consistentely maintains them eventhough we can imagine that a German audience would hardly respond to it. The

Turks would definitely serve the German purpose in a much better way. The Belgian version introduces North African Arabs and obtains the sought-after effect, all the more easily as so many of these clichés are interchangeable.

(21) 19 ... The Irish, big, thick, stupid heads, large cabbage ears, hairy nostrils, daft eyes, flat flappy hands, stinking of soil and Guinness. ... Huge uncontrollable wangers, spawning their degenerate kind wherever they are allowed to settle ...
... les bicots, les bougnoules ... Ils sont sales. Ils ont tous des maladies. Surtout la vérole. Ils battent leurs femmes. Ils leur font des floppées de gosses. Jusqu'à les faire crever ... et répandant leur engeance partout ...

Likewise the Irish parody in Act II is transformed into an Italian parody for the scene of Northern Europe and seems to be much more effective than the corresponding pseudo-Irish German scene. This seems to be cases when the translator has definitely to show that he is also a creator.

C. A decision to be made

There is surely no recipe as to the procedure. But there is obviously no need to adapt whatever can be considered as belonging to universals. Whatever is philosophy, demonstration, commitment precisely belongs to this category. And thus close parallelism should be evidenced, for instance, in the statements at the end of Act III as there is indeed no reason to deviate from it.

(22) 63 (Price) The truth ... What do you know about the *truth,* Mr Waters? You think the truth is *beautiful?* You've forgotten what it is *like.* You knew it when you started off, Oldham empire, People's Music Hall, Colne Hippodrome, Bolton Grand, New Brighton Palace ... the Lancashire Lad - you knew it then all right. Nobody hit harder than Eddie Waters, that's what they say. Because you were still in touch with what made you ... hunger, diphteria, filth, unemployment, penny clubs, means test, bed bugs, head lice ... Was all *that* truth beautiful? ... Truth was a fist you hit with ... Nothing's changed ... Just like you fifty years ago. We are still caged, exploited, prodded and pulled at, milked, fattened, slaughtered, cup up, fed out ...
(Waters) Before you were born, I was touring with E.N.S.A., the war had just ended, a year, maybe more. We were in Germany, B.A.O.R., fooling about till we got our blighty bonds ... Down the road, four miles maybe, we pulled up at this camp ... They'd cleaned it up, it was like a museum, each room with its separate, special collection. And then this extraordinary thing ... In this hell-place, a special block, 'Der Straf-bloc', 'Punishment block' It took a minute to register, I almost laughed, it seemed so ludicrous. Then I saw it. It was a world like any other. It was the logic of our world ... extended ...

(Price) Die Wahrheit ... Was verstehen Sie von Wahrheit, Mr Waters ? Finden Sie, dass die Wahrheit *schön* ist ? Sie haben vergessen, wie sie ist. Als Sie angefangen haben, da wussten Sie's: People's Music Hall, Cole Hippodrome, Brighton Place Theatre ...der Junge aus

Lancashire, damals wusste er's. Damals hat niemand schärfer geschossen als Eddie Waters, sagt man. Weil Sie noch Kontakt hatten zu dem Leben, das Sie gemacht hat ... Hunger, Diphterie, Dreck, Arbeitslosigkeit, Wanzen, Flöhe ... War *die* Wahrheit auch schön ? Die Wahrheit war eine Faust, mit der Sie zugeschlagen haben ... Nichts hat sich geändert ... genau wie Sie vor vierzig Jahren. Wir sind immernoch im Käfig, ausgebeutet, hin und her geschubst, gemolken, gemästet, geschlachtet, zerhackt, als Frass verteilt ...

(Waters) Bevor Sie geboren wurde. Ich war bei der Truppenbetreuung. Der Krieg war gerade vorbei., ein Jahr, vielleicht länger. Wir waren in Deutschland, in der Rhein-Armee, haben da solange rumgemacht, bvis wir die Entlassungspapieren kriegten ... 'N Stück weiter haben wir bei diesem Lager angehalten ... Sie hatten es schön sauber geputzt, wie,s Museum, jeder Raum hatte seine eigene, besondere Sammlung ... Ja, und dann diese ... wahsinnige Sache ... in dieser Hölle gabs einen Sonderblock, den 'Strafblock'. es hat 'ne Minute gedauert, bis ich's kapiert hatte, und dann hätt ich fast laut gelacht ... Es war nicht zu fassen und dann war's mir klar. Dar war 'ne Welt, wie jede andere. Es hatte dieselbe logik won unserer Welt ... nur erweitert ...

(Price) La vérité ... Qu'est-ce que vous savez de la vérité, Mr Walter ? Vous pensez que la vérité est *belle ?* Vous avez oublié ce qu'elle est. Vous le saviez quand vous avez commencé votre numéro à la « rose Rouge » ...;/.../Oui, en ce temps-là, vous le saviez. Personne ne tape plus fort, plus dur qu'Edmond Walter, voilà ce qu'on disait. Parce qu'alors vous aviez encore la foi. Malgré la faim, la maladie, la crasse, le chômage, les asiles de nuit, les cafards, les poux ... La vérité, c'est le poing fermé avec lequel vous frappiez ... Rien n'a changé, Mr Walter ... Comme vous il y a trente ans. Nous continuons à être encagés, exploités, tirés à hue et a dia, sucés comme des vaches à lait, engraissés pour l'abattoir et la boucherie, complètement bouffés ...

(Walter) Avant que vous soyez né, j'ai fait une tournée pour les troupes anglaises en Allemagne/.../. Un peu plus loin, nous sommes arrivés à ... ce camp ... Tout avait été nettoyé. C'était comme un musée. Dans chaque baraquement, on nous montrait quelque chose de nouveau ... Et encore ceci ... cette chose stupéfiante ... dans cet enfer, un bloc spécial, « der Staf Bloc », le « Bloc punitif ». Il m'a fallu une minute pour réaliser l'absurdité d'une pareille inscription : j'ai failli éclater de rire ; c'était tellement grotesque ... Puis je me suis rendu compte. C'est un monde comme le nôtre. Ils sont allés plus loin, c'est tout ...

There is no real distorsion apart from 50 years in the English text, 40 in the German one and 30 in the French one. And the number of places Eddie Waters make himself famous at, which is relatively trivial. The means test and the blighty bonds in the English text are also lost in the target language versions. The French text version omits the « logic » of the concentration camp and only this seems to be

a major omission. Another distortion may exist, but it cannot be assessed in any way. To what extent does using German to depict a sense that is so fraught with ambiguity in the history of Germany have an impact differing from that produced on English and French spectators listening to the same text in their own tongue and distantiating themselves in another way from the events conjured up by this text?

In other words, the core of the play does not seem to suffer in the so-called adaptation. It may even at times have more impact and a greater charge of emotion than the so-called translation. This is not in relation to the translation or adaptation proper, but indeed to the decisions made as to the distribution of the two devices.

3.2. Translating drama

The reader of the written text of the play is impressed by the precision of stage directions. In fact these go far beyond the usual stage directions and the wealth of details and nuances, when it comes to creating the atmosphere or trying to underline the feelings that actors have to express is just baffling. Translators have a tendency to pay less attention to the accurate rendering of these precious indications, probably relying on the stage director to make good for the information left out.

(23) 7 the school ... doing its *sullen best*
7 *starkish* lights - lighting *flintily*
7 *haphazard* heights
7 notices *drooping their way to limbo*
8 Price (sour, his dominant note)
8 he leaves it hanging, *minatory*
10 studiously contemptuous
11 a regression to childhood responses
11 the hair metallic on the skull
15 unaware of the interruption of *process* he represents
16 snorts, sustaining the speedy rhythms of the exercice
18 impassive - close and tense - sense of discomfiture
18 struggle for facility - levelly, measuredly
20 laconic, *drawn out*
30 mannerism - *lithe* charm
33 smiling thinly, undazzled - *scanning* for concern or alarm
34 splenetic
35 the venom *muscles* his throat - a dancer in a minefield
36 gingerly - cringing - face crinkling with disgust
48 bagging half-mast trousers - face whitened to *deaden* and mask the face
48 eerie - sinking into *process*
48 teeth set on edge - winces mutely
49 praying mantis footsweeps - *unselfconscious* arrogance
51 barks of laughter
52 *glum* - drained
54 a *freak of anger* at the vent - harsh, half-self-punishing gesture
59 he leaves, kiln-fired, hard inside the compromise
60 *60 he treks* the lonely walk to the door
66 perhaps pondering a handshake

Underlined are what appears to me as special difficulties. It will be noted that most

of these difficulties are attached to the description of Gethin Price, Eddie Waters and their interrelation - which is not surprising.

Viewing the video taped play confirms the impression that extreme care was given to selecting and directing actors, and to preparing the setting of the play. Some data even seem superfluous in the sense that it seems impossible to convey them to the spectator. For instance how can it be made clear that the « evening centre » where the would-be comedians meet is also meant for

(24) 7 yoga, cordon bleu cookery, 'O' level English, secreterial prelims, do-it-yourself, small investments and antique furniture

This video tape also suggests another question. Considering the minute care taken for the production of the play, under the guidance of the author and on the basis of this profusion of directions, would the author accept any foreign versions but those for which he would have full guarantee that extreme care has likewise been taken. In absolute terms, respecting the scenery, the acting, the rhythm implies that only accurate dubbing of a production under the baton of the author can possibly achieve this utopian goal. The spectators would then be so carried away by this play in the play that the Englishness of the original work would be completely obliterated. Or would this Englishness still be an obstacle to full appreciation of the play by foreign audiences? Unless, as suggested above, the solution is to be sought in some amount of adaptation, this amount being left to the appreciation of the « clever » translator.

Jean-Claude LEJOSNE
Université de Metz

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 presqu'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 whithout 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 servit de catalyseur : « I was aware that this was a culmination of huge conflitcts 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-whithout-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 disilusionment 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 préfèrerait mettre au monde des Cubains plutôt que d'affreux petits Anglos-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 les 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) - aveu 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 : lueur 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 presqu'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 contradition 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 Unmarxed », *The Listener*, 14 May 1970, p. 652.

(4) David Mercer, « Mercer Unmarxed », 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 *Quaterly*, vol. 3, nº 9, Jan-March 1973, p. 43.

(7) David Mercer, « Birth of a Playwriting Man », *Theatre Quaterly*, op. cit., p. 45.

(8) Mario Rodriguez Aleman, « David Mercer », *Cine Cubano*, Ano 7, nº 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 visito que la Revolucion, 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*, nº 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-polticos, se tiende a una disolucion y predomina una depression 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 pais en la manera que nosotros quisiéramos que ocurriera en otra parte, paricularmente 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 ningùn 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*, nº 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*, nº 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.

PIEGES ET PARADOXES DE L'ENGAGEMENT : DIDACTISME ET THEATRALITE DANS *THE WORLDS* (1979), L'UNE DES « ANSWER PLAYS » D'EDWARD BOND

Que l'on accorde ou non le qualificatif d'« engagées » à ses productions antérieures, il ne fait point de doute qu'avec ce qu'il a lui-même appelé ses « answer play » - ce cycle d'une dizaine de pièces qui s'étend sur quelque huit ans et qu'il vient peut-être de clore avec son hallucinante trilogie des *War Plays* - l'engagement, à la fois idéologique et esthétique, d'Edward Bond s'est fait nettement plus marqué. Ce n'est pas qu'il ait jamais manifesté auparavant l'attitude ouverte ou ambivalente d'un John Arden, et qu'il y ait eu chez lui, comme chez ce dernier, à un certain moment de sa carrière, une modification radicale de ses conceptions ou prises de position politiques. L'idéologie de Bond s'est constituée fort tôt, et toute son œuvre est progression graduelle, filiation et enchaînement, maillon après maillon, à l'intérieur d'une permanence et d'une cohérence globale. Ainsi *The Woman,* la dernière des trois pièces historiques, est-elle déjà - dans sa deuxième partie - presque une « pièce réponse ». D'ailleurs, mû par l'obsession qui est la sienne de contribuer à trouver des solutions aux problèmes cruciaux de notre siècle, qui sont des problèmes politiques, Bond venait de déclarer en 1977, immédiatement après avoir terminé son deuxième grand cycle de pièces : « We mustn't write only problem plays, we must write answer plays - or at least plays which make answers clearer or more practical » (1). Et, soulignant son évolution entre ses premières œuvres et la conscience qu'il avait maintenant de pouvoir « fournir des réponses », il ajoutait : « The answers aren't always light, easy, or even straightforward, but the purpose - a socialist society - is clear » (2). La forme et le but de l'engagement accru de Bond sont donc sans équivoque. Mais les deux mots-clés de sa déclaration, qui sont « clear » et « practical », montrent bien qu'il va s'agir maintenant pour lui d'être explicite et précis, aussi bien dans la nature des « réponses » qu'il apportera que dans les moyens qu'il emploiera à cette fin. C'est-à-dire qu'il entreprend alors d'écrire des pièces plus strictement didactiques. On ne peut manquer d'éprouver à cet égard quelque appréhension, si l'on songe qu'il en vient en somme, lui aussi, tout comme John Arden, et selon un processus qui est l'inverse de celui de leur inspirateur commun Brecht, à sa période de *lehrstücke* après avoir produit ses œuvres les plus riches et les plus complexes. Le risque d'un didactisme bien intentionné, mais appuyé et simplifiant, est a priori à redouter. Si une telle démarche n'est point sans dangers, elle se trouve pourtant ne pouvoir s'accomplir sans divers paradoxes inhérents au génie dramatique de Bond. Nulle peut-être, parmi l'ensemble des « answer plays », n'est plus exemplaire à cet égard que la deuxième de celles-ci, *The Worlds* (1979), celle dans laquelle, pour la première fois depuis *Saved,* il est revenu à l'époque contemporaine pour y traiter d'un sujet brûlant, celui du terrorisme urbain fondé sur la prise d'otages. Car ce n'est pas seulement le refus de Bond de condamner le terrorisme politique en arguant que nous sommes tous, d'une manière ou d'une autre, des terroristes qui explique les appréciations le plus souvent négatives qu'a suscitées cette pièce. Son didactisme est des plus crus, ses innovations discutables. Ce qu'a de paradoxal le génie Bond y prend donc d'autant plus de relief.

Un indice éloquent de la différence, dans le contenu comme dans l'expression, entre les « answer plays » et celles qui les précèdent est ce qui sépare deux poèmes de Bond également intitulés « Culture ». Dans celui qui fait partie des « Clare Poems » parus en même temps que *The Fool,* la culture est ce qui fait que « when one man decides how he lives / He changes all men's lives », que « No man eats sleeps or loves for himself alone » et que « How we eat decides justice » (3). En fait, décrite de manière indirecte et poétique, la culture n'y est jamais explicitement définie. Dans le second poème, publié avec *The Bundle,* la première des « answer plays », culture est devenu synonyme clairement formulé de changement, de révolution : « change the relationship / Between men and the world ... Change society ... The relationship between / Owner and user ... Taking power from the owner / To give to the user / *That* is culture ... Culture is this change » (4). Il n'est pas sûr qu'il y ait progrès qualitatif d'un poème à l'autre. Mais les idées énoncées dans le second sont l'essence même de ce que les « answer plays » ont de distinctif. Ces idées, qui n'existaient que sous-jacentes, diffuses et implicites dans les productions antérieures, se trouvent maintenant exposées dans la lumière crue de l'explicite. Et des idées-réponses sont aussi moins largement philosophiques, beaucoup plus étroitement politiques. Les thèmes des « answer plays » ne concernent guère plus la violence considérée en relation avec la nature humaine et avec la société, ou le rôle du créateur, de l'artiste, fondé sur une conception particulière de la culture et de l'art. Il s'agit maintenant des rapports de classes et des rapports économiques entre les hommes, d'une structure de classes qu'il convient de supprimer, des modalités de l'action politique, de la nécessité d'œuvrer à l'avènement d'une société socialiste. C'est en effet, comme il l'a dit, l'expression d'idées qu'il considère comme socialistes que Bond assigne à son didactisme. Les plus importantes de ces idées sont reprises, pièce après pièce, tout le long des « answer plays », tissant un réseau de leitmotiv qui fait de ce cycle un ensemble sans doute plus répétitif, malgré la diversité des sujets et des styles dramatiques, que les cycles précédents. Il se trouve que *The Worlds,* ne privilègiant aucune de ces idées plus qu'une autre, représente une manière de compendium des conceptions et propositions (ou réponses) diverses qui constituent le fondement de l'idéologie bondienne.

Toute l'attitude politique de Bond repose sur la conviction - ou la constatation ? - qu'en dépit des progrès sociaux, des changements économiques ou des perfectionnements technologiques, notre société est toujours régie par la dichotomie des Maîtres et des Serviteurs. Il estime, de façon sans doute simpliste, qu'il n'existe que deux catégories d'êtres humains, groupés en deux classes, et qu'il appelle le plus souvent « owners » et « users » (ou « workers »), ce qui est moins brutal qu'Exploiteurs et Exploités. Le vocabulaire importe peu. Les appellations varient, les personnages et les fonctions changent, la situation est inchangée, « l'argument de l'histoire » toujours le même (5). De cette dichotomie radicale, prémisse intangible, découle un raisonnement syllogistique inéluctable. Quiconque possède les moyens de production possède aussi, dans leur corps et dans leur esprit, ceux qui produisent. Les moyens de communication et d'« explication » de la société - « press, television, theatres, courts, schools, universities »- (6) et donc « Science, technology, work, education, morality » (78) sont la propriété des Maîtres, de ceux qui détiennent l'argent. Et ils possèdent ainsi le langage, l'esprit (le cerveau même), le comportement et la morale, la façon de voir le monde (25 et 78) de ceux qui sont littéralement des « possédés ».

Une variante de cette dichotomie est celle qui constitue le thème distinctif de *The Worlds,* cette théorie des deux univers dans lesquels nous vivons simultanément,

croyant ne vivre que dans un seul. Dans notre vie quotidienne, il y a certes la justice et l'ordre, le bien et le mal, et la bienséance. Ceci est « The world of appearance » (77). « But there's also the *real* world. The world of power, machines, buying, selling, working » (ibid.). C'est là le monde de l'argent. Et « the real world of money controls the whole of the apparent world » (78). Tout ce que nous sommes est donc soumis à « la loi de l'argent » (78). Aussi pouvons-nous être de véritables esclaves modernes sans nous en rendre compte. « Behind our apparent freedom there's this real slavery » (78), cette sujétion à la « loi d'acier » (78) du monde réel. Dès que nous acceptons cette situation, que nous y collaborons d'une façon ou d'une autre, nous sommes en fait des esclaves, et nous le demeurons tant que nous ne la combattons pas (78).

A partir de cette double dichotomie et de ce qui en découle, les « answer plays » se répartissent, en gros, selon deux grandes idées directrices. Il y a celles - *The Bundle, The Worlds, Summer* ou *Red Black and Ignorant* (la première des *War Plays*) - qui développent ce qu'on peut appeler le paradoxe de la bonté, ou du bien et du mal. Elles exploitent l'argument selon lequel, dans l'état actuel de notre société, il convient de ne pas se laisser guider par cette « humanité qui nous est commune » (68), de ne pas faire le bien, l'action estimée juste, dans le monde des apparences, mais au contraire de faire en sorte que le monde réel soit changé (79). « Are we suddenly so powerful we can change the world by being kind? It's been tried. It didn't work » (73). L'allusion au Christianisme semble évidente. *The Bundle* est l'illustration magistrale (dans tous les sens du terme) de ce refus de la tentation de la bonté individuelle, de l'inefficace humanité des actes de charité. L'autre idée maîtresse - qui domine dans *Restoration,* mais se rencontre aussi dans *The Worlds,* dans *Derek* et dans *Human Cannon* - est celle de la nécessité d'une prise de conscience. L'esclave en esprit ne voit même pas ses propres chaînes (7). Or « Man is what he knows », proclame *Restoration,* et c'est là le début de la libération de l'esclave (8). Il faut donc apprendre à connaître le monde réel, comprendre comment il fonctionne, savoir ce qu'on y est vraiment et identifier quel y est l'ennemi (9). « But if you know what sort of world you're in you have to change it » (83).

Car ces deux grandes lignes parallèles se rejoignent dans la nécessité de faire la révolution. Puisque « the relationships between classes are based on violence » (27), puisqu'il y a lutte, ou combat, il faut se battre (27), quelle que soit l'arme que l'on choisit. Acceptant le bien-fondé de la violence révolutionnaire, constatant que « dans notre société », c'est-à-dire « When everything is owned », « everything becomes a weapon » (10), Bond affirme que tous les instruments dont on dispose doivent devenir des armes et qu'il convient de « beat ploughshares into swords » (11). C'est ainsi seulement que les deux mondes de l'apparence et de la réalité pourront enfin coïncider. Car « That's all revolution is: making the two worlds one. Making morality strong so that the real world will be changed » (79). Et cela est « une affaire d'armes » (ibid).

Dans l'accomplissement de cette grande tâche, Bond assigne à la classe ouvrière, en raison de sa nature même et de son rôle passé, une fonction quasi messianique : « It has created the physical structure of society. Now it must create its culture » (26). Elle seule est capable de rendre la société « rationnelle » (id.). Pour cela, Bond ne propose rien d'autre que la dictature du prolétariat : « the working class must control not only production and distribution but also information and

education » (id.). De même, s'il est conscient que la révolution ne va pas sans « souffrances » (79) (on ne fait pas d'omelette sans casser d'œufs), il a la certitude, malgré quelques réserves d'expression, qu'une fois la révolution accomplie règnera quelque chose comme l'Age d'Or. La classe ouvrière ne pouvant « rechercher que le bien-être de l'humanité » (66), lorsque l'apparence et la réalité seront unies, « Men will know themselves - and the world will last in peace and prosperity » (79). Ce sera donc la fin des inégalités et des exploitations, l'établissement de la justice et de la vraie liberté. Bond a nié que cette certitude téléologique corresponde à une Utopie (12). Force est pourtant de constater qu'il manifeste une sorte d'optimisme millénariste selon lequel la révolution sera suivie de lendemains qui chantent.

De toute façon, si une telle transformation radicale n'a pas lieu, la seule autre conséquence possible, l'avenir inéluctable des contradictions et des conflits, des répressions et des injustices de notre société est l'apocalypse nucléaire, dont l'évocation, même brève, n'est guère absente de la plupart des pièces de Bond, dont la menace précise plane presque de plus en plus sur l'ensemble des « answer plays », tant elle est pour lui une hantise croissante, au point qu'il lui a consacré (en rapport avec les conceptions présentées plus haut) la totalité de sa trilogie récente.

Cette substance idéologique commune que chacune des « answer plays » exprime à sa manière en la modulant, selon qu'elle illustre tel ou tel de ses aspects dans une situation particulière, peut évidemment être l'objet de critiques et de réfutations. Mon propos n'est ni d'en évaluer l'orthodoxie marxiste ou l'originalité véritable, ni d'en dénoncer la cohérence étanche. On peut estimer qu'en fait de réponses Bond propose des affirmations incantatoires. On peut qualifier (on l'a fait) ses vues de myopes ou de naïves, de partiales ou de partisanes, voire d'archaïques. Il se peut qu'il n'ait pas lu *L'Homme révolté* ou n'ait pas été convaincu par ses analyses. Il ne croit pas, cela est certain, que la Révolution, après avoir dévoré ses propres enfants, accouche du Césarisme. Mais ce qui m'intéresse n'est pas d'apprécier si dans *Summer* Bond manifeste un « état d'esprit typiquement Khmer Rouge » (13). Plus que la nature socialiste (criticable ou non) de ses idées m'intéresse son ambition d'élaborer un *théâtre* socialiste. L'important n'est donc pas l'examen de ses conceptions politiques telles qu'il les exprime (abondamment) dans ses écrits non dramatiques, mais telles que nous les communiquent les modes théâtraux divers auxquels il a recours. Mon point de vue n'est pas théorique mais esthétique. Il privilégie la théâtralité. Dans « théâtre engagé » il y a théâtre.

*
* *

Bond a affirmé, dans les copieux « Activists' Papers » qui accompagnent *The Worlds:* « There are no aesthetic answers to political problems... There are only political answers to aesthetics problems - which is harder to prove » (137). Son souci permanent est pourtant l'élaboration de ce théâtre épique post-brechtien dont il pense qu'il est le théâtre de l'avenir, un véritable théâtre socialiste, le seul qui puisse aider les hommes à changer la société (14). Ce qui pour lui caractérise de façon quintessentielle ce théâtre nouveau c'est qu'il n'est pas pure action dramatique mais est aussi, surtout, commentaire ou analyse. « Without political analysis there's no socialist theatre » (139). Les termes « commentary » et « analysis » reviennent sans cesse sous sa plume, unis à un troisième, « dramatization » (par quoi Bond signifie quelque chose qui correspond à la véritable « théâtralisation »), puisque - la définition est bien connue - pour créer ce type de théâtre le dramaturge doit « dramatize

not the story but the analysis » (15). Sans doute. Mais l'analyse ou le commentaire peuvent être de nature très variée, et s'ils se trouvent prendre un tour explicite la théâtralisation ne peut manquer de devenir problématique.

Les « answer plays » représentent donc à cet égard un moment crucial dans la production de Bond. Le qualificatif d'« experimental » (137) qu'il revendique pour *The Worlds* peut être appliqué à la quasi totalité de ces pièces, car on dirait qu'en même temps qu'il voulait se montrer plus clair et plus concret il cherchait diverses solutions esthétiques possibles au problème de son didactisme grandissant. *The Worlds,* selon lui, « tries to find new ways to tell and prove the truth » (137). L'innovation majeure y est celle qu'il a qualifiée de « Public Soliloquy », quelque chose comme « le monologue objectif », et qu'il a longuement expliquée à propos d'une de ses applications dans la pièce (134-143). Il a voulu, dit-il, trouver l'équivalent moderne des monologues des héros de Shakespeare, c'est-à-dire « a means of informed, personal comment on the play » (137), mais qui soit un commentaire objectif de l'action plutôt qu'un commentaire subjectif du personnage sur lui-même (ibid). Bond est parfaitement conscient des « dilemmes » et difficultés que comporte cette tentative « to make objective political analysis fully dramatic in its own right » (139). Il importe que le personnage ait « deux dimensions », c'est-à-dire soit objectif (16), manifeste une conscience politique éclairée, mais qu'il ait en même temps « trois dimensions » et soit pleinement lui-même, sans « sortir de son personnage » (140) pour devenir un simple « messager », « a teller of slogans and theory, a bringer of the message » (139). Les divers monologues objectifs de *The Worlds* sont-ils vraiment ceux de personnages qui soient « two-dimensional in a three-dimensional way » (138) ? Malgré ce que Bond dit de celui que prononce le jeune ouvrier syndicaliste Terry, héros « positif » de la pièce, lors d'une négociation avec divers représentants du patronat, cela est loin d'être toujours le cas (17).

Bond prétend que Terry, dans ce monologue, est à la fois en situation et hors situation, dans le temps (de la diégèse) et hors du temps, et que - le thème de son analyse étant « If we were here » - « He then talks not as he is but as he would be after we have been here » (139), c'est-à-dire comme si quelque quarante ans (estime Bond) s'étaient écoulés et que lui et sa classe fussent déjà au pouvoir. L'argument est recevable, même si le public peut avoir quelque difficulté à percevoir à la fois le moi actuel du personnage et son moi « potentiel », « as he could be » (140). Il est certain que l'on peut accepter qu'un personnage se mette à parler « with greater political consciousness and stronger political insight than he yet has » (139) si une théâtralisation se manifeste alors vraiment, fait se détacher son discours de façon délibérée, si une « ostension » (diraient les sémioticiens) le désigne comme une convention théâtrale, non naturaliste, analogue en somme à celle de l'aria d'opéra que tout, soudain, de l'écriture musicale au jeu du chanteur, met en rupture avec son contexte immédiat. Cela est assurément le cas d'assez nombreux moments de la pièce, celui du monologue de Terry lui-même, mais aussi ceux où des personnages divers, et qui ne sont pas forcément des personnages « positifs » émettant un commentaire politique, se voient accorder une déclaration qui est censée être « An Advertisement », « A Speech », « A Poem », « A Story », « A Lecture », « A Confession » ou « A Fantasy » (18). Considérée sous ce seul angle, la tentative de Bond dans *The Worlds* est des plus admissibles.

Malheureusement le problème est ailleurs. Il est dans le fait qu'en de telles occasions « le langage » du personnage « change », comme le note Bond (139), et

que, lorsqu'il s'agit de quelque « analyse » politique, le danger est bien qu'il devienne le porte-parole de l'auteur. Bond fait à ce sujet une manière de pirouette verbale en avançant que dans le « public soliloquy » tel qu'il le conçoit il est plus vrai de dire que « the author becomes the spokesman of his character » (140). Il fait par là-même une pétition de principe. Car il s'agit de savoir qui l'on entend alors vraiment. Il s'agit en somme d'une question de voix. Et il est flagrant que dans la plupart des moments de *The Worlds* où un personnage se livre à un commentaire explicite ce n'est pas sa voix que l'on entend mais celle de l'auteur lui-même. Bond n'en serait-il donc pas conscient ? Certains critiques, plus soucieux de le défendre que d'évaluer ses pièces, ont aussi éludé le problème (19). Or si j'ai attribué à Bond lui-même, et non à tel ou tel personnage, les idées politiques qui figurent dans la pièce, c'est bien par ce qu'est lui que l'on entend lorsqu'elles sont émises et non, par exemple, les jeunes femmes terroristes - Anna et Lisa - qui veillent d'abord sur Trench, le PDG enlevé et sequestré, puis, une fois que celui-ci a été relâché, sur le chauffeur d'un autre PDG enlevé par erreur. Mieux (ou pire !), les quelques citations que j'ai faites pouvaient donner l'impression de venir tout droit d'un texte théorique de Bond. Si la plupart font bel et bien partie de la pièce, ne dirait-on pas qu'il s'agit de passages entiers de « The Activists Papers », simplement transposés et mis dans la bouche de personnages ? En fait Anna et Lisa n'existent pas : leur terminologie et leur phraséologie sont celles de leur créateur. Porte-parole de ses personnages Bond l'est dans de tels cas à la manière d'un ventriloque : il leur donne sa propre voix (20). Perceptible déjà, à des degrés divers, dans certains moments de *The Bundle*, ce défaut s'accroît brusquement dans *The Worlds*, dont il est un des traits distinctifs, en particulier dans la deuxième partie où les analyses et déclarations diverses sont nettement plus fréquentes. Il se trouve que l'exemple type choisi par Bond, le « Public Soliloquy » (il est ainsi intitulé dans le texte même) où Terry est censé se projeter dans l'avenir, est un des plus acceptables, car le jeune homme y demeure verbalement lui-même. Mais l'« ultimatum » lu par Anna (I.3) pour justifier les actions du groupe des terroristes et la « Lecture » qu'elle prononce d'abord seule puis qu'elle-même et Lisa répètent (II.5), ces passages, qui sont à l'intérieur de *The Worlds* comme des précipités où se trouvent condensés les opinions politiques de Bond, constituent des cas flagrants de ventriloquisme. Qui donc d'autre que l'auteur pourrait dire « Western society no longer works. As it becomes increasingly irrational so it becomes more violent » (26), ou « There are the tools of the twentieth century : the machines, computers and bombs. Where are the ideas of the twentieth century ? » (79). La convention du monologue objectif n'y change rien, et Anna a d'ailleurs recours à l'idiome bondien le plus patent qui soit dans certains dialogues censés être en situation (25, 79).

Au cours de l'un de ceux-ci, alors qu'elle demande à Trench s'il a compris la « conférence » à laquelle il vient d'être soumis, le PDG lui répond « I've heard it before. Better said » (79). Clin d'œil que nous fait Bond, conscient de la nature de son propre énoncé ? On peut en douter. Mais la remarque de Trench est pertinente, dans la mesure où celle de ses diverses voix que l'auteur prête dans de tels cas à ses personnages, la voix de ses écrits non dramatiques, est loin d'être la meilleure, la phraséologie bondienne des introductions et des préfaces mêlant souvent l'abstraction et la longueur syntaxique en un style qui, transposé tel quel pour tenir lieu de dialogue dramatique, ne peut que détonner par ce qu'il a d'hétérogène.

De plus, ventriloquisme n'est point théâtralisation. Ce qui en résulte est ce que Bond a dit vouloir éviter : des slogans, un message. Or s'il a estimé qu'il est

nécessaire de « faire de la propagande » (qu'il a d'ailleurs identifiée à « une analyse correcte ») pour « faire la révolution » (21), s'il considère que les « propaganda plays » sont partie intégrante du théâtre socialiste (128), il reconnaît que ce type de pièce « fait quelque chose de limité » de par « la nécessité même de simplifier » (128). Aussi bien n'est-ce pas là le théâtre épique qu'il aspire à produire, celui qui ferait d'une pièce une « incarnation de l'histoire elle-même » et donc un véritable poème (128). Il est permis de penser que dans *The Worlds* Bond n'y est pas parvenu, n'a pas résolu ses propres dilemmes esthétiques et n'a produit qu'un compromis. Il y a certes dramatisation véritable dans l'extension du monologue « public » que Bond a envisagé sous la forme possible du « group public soliloquy », celle d'une scène où plusieurs personnages dialoguent en étant tous « both in and outside their time » (141). A supposer que certaines scènes de *The Worlds* puissent être jouées de cette manière et constituer ainsi un commentaire objectif (22), où serait pourtant la différence avec ce théâtre de simple discussion ou de débat (à la Ibsen ou à la Shaw) qui peut être une forme de théâtre engagé, mais dont Bond conteste qu'il soit un authentique théâtre politique en raison même de l'absence de vraie théâtralité dont il souffre (23) ? Bref, l'innovation majeure expérimentée dans *The Worlds* montre surtout ce qui sépare l'intention du résultat : l'idéal du monologue objectif ne s'y trouve pas réalisé de façon vraiment satisfaisante.

Est-ce parce qu'il s'est rendu compte de la difficulté de sa mise en application que Bond n'en a pas renouvelé l'expérience ? Il n'est guère possible en effet, quoi qu'on en ait dit, de considérer comme des « public soliloquies » les moments de *Summer* (1982) où Marthe, l'héroïne « positive », ne se contente pas de transfigurer le langage quotidien en « belles phrases » (24), mais se livre à diverses déclarations dont les aphorismes bondiens relèvent un peu trop, dans une œuvre qui ne se départ jamais du mode naturaliste, du ventriloquisme (25). Et c'est très certainement pour éviter pareille confusion dommageable entre l'auteur et le personnage que Bond a préféré, dans les autres « answer plays », séparer nettement le commentaire ou l'analyse de l'action et de la situation proprement dites, en l'exprimant par des moyens verbaux artificiels et stylisés. Ainsi a-t-il eu d'abord recours, d'une façon fort néo-brechtienne, à des chansons créant une distanciation anachronique totale dans cette réussite qu'est à tous égards *Restoration* (1981), tout comme dans la courte farce satirique intitulée *Derek*. Puis dans ses productions plus tardives, de *Human Cannon* à la seconde des *War Plays*, il a préféré le procédé du chœur, individuel ou collectif, comme mode de commentaire impersonnel. Il y a donc, au cours de ses « answer plays », un effort presque croissant pour accentuer la théâtralisation de l'analyse didactique, après la tentative ambiguë représentée par *The Worlds*, sans pourtant que Bond renonce jamais tout à fait, quel que soit le procédé spécial employé, à faire aussi exprimer par un personnage en situation la « réponse » envisagée.

*
* *

Il demeure qu'il n'est point possible d'estimer que Bond dans *The Worlds* a fait fausse route et de s'en tenir là. Cela serait ne pas tenir compte des divers paradoxes qui s'y manifestent. Le premier de ceux-ci est qu'alors qu'il parle à travers ses personnages « positifs » de sa voix la moins dramatique, la plus abstraitement

conceptuelle, Bond dote, à divers moments, le personnage « négatif » de Trench de son langage le plus dru et le plus efficace, le plus visionnaire même. Que le PDG s'adonne à des évocations poétiques avant son enlèvement n'est nullement un signe de supériorité. Plus tard, pourtant, brisé par son expérience d'otage et par la traîtrise arriviste de ses anciens partenaires après sa libération, lorsqu'il décide de vivre en exclu de la société, ses déclarations sont marquées au sceau de l'expression la plus saisissante. C'est à lui qu'est due cette vision de notre société : « Their horizon is the end of a pig trough. They tear the clothes from the living and the rags from the dead ... Their hands are frayed ends of rope taken from old parcels. Voices like sounds coming out of a wound » (55). Certes la vérité qu'il invoque (45) n'est pas celle que reconnaîtraient comme positive Bond et les jeunes terroristes de la pièce. Il incarne ce réalisme cynique et ce pessimisme désespéré qui pour Bond sont le mal suprême : « Every year the ants came to my garden. A long line under the fence. A few dragged parts of an insect. There's nothing else. So I left » (55). Et refusant même d'écouter les « conférences » didactiques que lui adressent Anna et Lisa, il s'adonne, enfermé « in his own world » (79), à une évocation de l'apocalypse nucléaire qu'il appelle de ses vœux : « The sky will turn bright. There'll be a roar. A great wind will blow open the windows and doors. Dust will come down on everything like a white sheet ... The world will begin to shrivel. A great noise will come from under the sheet. Then it will be silent » (79). Ce n'est pas que les jeunes terroristes soient incapables de visions. Bond attribue à Anna un « Poème » où elle dit avoir vu un héron, perdu, qui errait très haut dans le ciel d'hiver, ne pouvant trouver à manger dans l'eau gelée, et où elle se compare à ce héron qui doit descendre pour vivre : « I have visions -- but to change the world you come down ». Car le monde ne se change pas par des visions, mais par « The struggle in the dirt », au prix même de la vie d'un homme qu'elle ne veut pas vraiment tuer (75). Ainsi Bond a-t-il su, et cela est à porter à son crédit, faire partager au PDG qui « a tort » et aux terroristes qui « ont raison » la même faculté de pouvoir transcender le langage incolore du commentaire explicite.

Ce trait est encore plus intéressant lorsqu'il intervient en combinaison avec certains procédés de « théâtralisation de l'analyse » dont l'utilisation a elle aussi un résultat paradoxal. Car loin de renoncer, dans ses « answer plays », à l'arsenal visuel et oral de la sémiotisation de l'action, de la gestuelle et des objects, et surtout à sa méthode favorite du contrepoint d'actions scéniques complémentaires quoique de natures différentes, Bond les a perfectionnés dans les meilleures de ses pièces didactiques. C'est cet enrichissement théâtral qui fait de *The Bundle* une pièce supérieure à *Narrow Road to the Deep North* (la première version de la même fable) et non pas qu'elle soit une leçon de politique révolutionnaire. Dans *The Worlds* nombre des monologues objectifs doivent en fait être perçus comme insérés dans une action concrète qui leur sert de contexte. L'intention de Bond est celle d'un rapport dialectique signifiant entre la « leçon » énoncée par les héros « positifs » et une autre action, visuelle ou sonore, la seconde pouvant même avoir lieu hors scène. Ainsi « A Confused Reading of an Ultimatum » (I.3) par Trench, que les terroristes obligent à lire un texte auquel il ne comprend rien, n'est-il censé se faire qu'au travers d'un jeu, de plus en plus bruyant mais de même durée, auquel se livrent Michael et Lisa et qu'il nous faut décrypter en même temps que les phrases incohérentes émises par Trench. En termes scéniques, c'est le jeu qui a la priorité. Et la signification globale de ce contrepoint n'est -- c'est cela l'important -- ni explicite, ni claire. Paradoxe. De manière inversée, « A Clear Reading of an Ultimatum » par Anna (ibid.),

s'il occupe le devant de la scène, a pour contrepoint, tout le temps qu'il dure, le bruit inquiétant d'une moto qui gravit la colline et s'arrêtera à l'extérieur au moment où Anna en aura fini. Quelque danger pour les terroristes ? Ce qui compte c'est le contraste entre la surexplicitation de l'ultimatum et ce qu'a d'inquiétant -- *parce que* mystérieux, non explicite -- la coïncidence de la leçon politique et du bruit de la moto. Plus loin c'est un scooter qui est l'instrument (si l'on peut dire) de l'analyse. Dans une scène (II, 4) où les ouvriers en grève se trouvent entre eux, certains manifestent l'intention de reprendre le travail. L'un de ces ouvriers, John, est indécis ; pour l'instant sa préoccupation est de vendre à Terry un scooter qui ne marche pas très bien. Pendant cette scène Terry se trouve prononcer deux monologues objectifs. L'un, « A Workman's Biography », retrace tout à la fois la vie misérable de celui qui pourtant « Votes Tory to please the boss », « Reads the Sun » (il s'agit en fait du Chauffeur enlevé par les terroristes), et comment ces terroristes sont prêts à réduire à rien leurs exigences à son sujet (72) ; l'autre est une démonstration didactique de la nécessité de refuser la bonté (73). En rapport dialectique permanent avec ces analyses et avec les arguments divers concernant la grève est le « gestus » du scooter (manifeste dans plusieurs détails), dont on peut résumer ainsi la signification : les arguments politiques en faveur de la reprise du travail ne valent pas plus cher pour Terry que « that pile of scrap » (71) que John est en train de vouloir lui « refiler » (même en baissant son prix), et qu'il refusera d'acheter de même qu'il affirmera « We say no -- or we're finished ! » (74). Dans un tel cas, la démonstration par le « gestus », théâtrale et simplement suggérée, est à coup sûr supérieure à l'explicite de l'argumentation verbale.

Mais *The Worlds* reste surtout gravé dans notre mémoire en raison de l'utilisation, comme moyens d'analyse, de deux éléments purement visuels -- l'un un objet scénique, l'autre un personnage-symbole -- dont la conjonction vers la fin de la pièce sera une très efficace démonstration théâtrale de la nature des rapports de classe qui subsistent entre Trench et le Chauffeur, les deux victimes des terroristes. Un des objets sémiotisés de *The Worlds* est ce « photographer's prop » qui va être un instrument de révélation d'une première vérité, celle que veut faire éclater Trench lors de la réception qu'il organise pour se venger d'avoir été congédié par ses anciens collègues, réception que l'épouse d'un de ceux-ci qualifie de « The Trench festival of striperama » (47). Car, passant la tête par un des trous du « photographer's prop », cette épouse se met à se déshabiller en s'écriant « It's strip - strip - stripping time ! » (48). Bond n'imite point ici Joe Orton. Ceci est un moyen d'exprimer ce que Trench énonce de façon plus directe, son intention que ces anciens collègues passent eux aussi la tête par les trous de l'objet révélateur, manifestant ainsi, sur le fond de la toile peinte ridicule, cette vérité qu'ils dissimulent -- celle des cadres d'entreprise voraces et méprisables qu'ils sont (47). Mais Trench ignore, en les conviant à un tel jeu de la vérité (47), que ce même « photographer's prop » servira, dans l'avant-dernière scène de la pièce, à révéler ce qu'il demeure vraiment.

Cela interviendra en rapport avec cette création symbolique autant qu'étrange et visionnaire que Bond appelle « The White Figure », en fait le Chauffeur enlevé par erreur et que les terroristes ont vêtu de « a white boiler suit, ... white socks and a white hood » (57), ce qui le fait ressembler à « a giant maggot » (ibid.). La signification de cette figure, d'abord énigmatique puis de plus en plus cauchemardesque, ressortira, dans la très importante avant-dernière scène de la pièce, d'un contrepoint on ne peut plus caractéristique. Avant de prononcer sa première

« conférence » très explicite, une des deux terroristes se met en devoir de nourrir de jus de mûres cet énorme nourrisson prisonnier de son vêtement et surtout de sa cagoule. « She cradles the white figure and pushes the end of the tube through a hole in the hood. It feeds. She nurses it and tidies its clothes » (76). Or, pendant tout ce temps, Trench raconte « Une Histoire », une manière de conte swiftien dont le sujet est « Mankind through the ages. A clown with a gun. An idiot with a stick ... The human species. Homo mob » (76), identifiant cet être pernicieux aux foules déchaînées qui, pareilles à des « troupeaux », se livrent en Amérique latine à des caricatures de révolution, jetant à bas -- « Heaving together. As if the sea was vomitting » (77) -- des statues de généraux qui seront remplacées par d'autres. Vanité de toute action révolutionnaire. Et après les « conférences » et autres énoncés didactiques, Trench se livrera à une « Fantasy » qui résume sa conception nihiliste de ce qu'est « The White Figure » : « That white worm. Crawling along the floor. Food shoved up its hood. Led out to shit. Covered with a gun. What keeps it alive ? A little thread of hope or cunning or hate or malice ... If you took off its hood it would hang itself. That white corpse » (80). Vision désespérée de l'homme, cadavre ambulant -- mais aussi de sa présentation quintessentielle, celle du peuple, du prolétariat, qu'est le Chauffeur -- sous cette cagoule qui l'empêche symboliquement de voir. Car la mention de la cagoule est importante. En effet lorsque, laissé seul avec Trench par les terroristes soudain assiégés, le Chauffeur terrifié réussira enfin à se libérer et à arracher cette cagoule, que verra-t-il dans la lumière crue des projecteurs de la police : son ennemi de classe , Trench, qui s'est caché derrière le « photographer's prop » mais dont la tête apparaît par l'un des trous et qui va l'abattre d'un coup de feu. Bond n'a pas voulu que les terroristes suppriment le Chauffeur, ni que celui-ci réchappe à son enlèvement. C'est que le « photographer's prop » doit révéler la vérité sur Trench : changé certes en tant qu'individu par ce qui lui est arrivé, il demeure inévitablement prisonnier de sa « fonction de classe », il appartient toujours au « monde » de ses anciens amis (76). Il ne peut donc que tuer finalement le Chauffeur. Le « gestus » du « photographer's prop » est-il proche de l'identification allégorique, univoque ? S'agit-il d'un maniement aussi didactiquement simpliste d'un élément visuel que le sont les déclarations verbales ?

*
* *

Par celà les chicaneries possibles, une autre question est posée, qui fait de *The Worlds* une pièce très représentative : qu'est-ce donc qui se grave dans notre esprit, les monologues objectifs porteurs de « réponses » positives, ou cette création quasi fantastique qu'est la « white Figure », où s'incarne l'un des divers avatars de la Classe Ouvrière dans l'œuvre de Bond ? La réponse semble aller de soi. De même que ce qui nous frappe dans *The Bundle* c'est, parmi bien d'autres cas de théâtralisation, la concrétisation de la polysémie de ce « bundle » lui-même dans huit ou neuf « objets » scéniques divers ... dont deux sont des corps humains. Le souvenir que nous gardons de *Summer* c'est Marthe crachant à la figure de Xenia, mais aussi l'évocation de ces dieux nouveaux (et prolétaires) qui ont remplacé les dieux anciens sur les terrasses des mêmes maisons méditerranéennes. Et quel moment de théâtre plu prodigieux dans *Human Cannon*, pièce d'un didactisme extrême (26), que celui où le corps de l'héroïne, « pasionaria » de la cause républicaine espagnole, soutenu par toutes les femmes de son village, se trouve transformé en cannon humain par l'ardeur de son verbe révolutionnaire ?

On ne saurait contester à Bond la volonté de clarification que manifeste le mouvement d'à peu près chacune de ses pièces, quelle qu'en soit la période, vers un moment de prise de conscience ou vers une explication, et que les « answer plays » ne font que renforcer (27). Mais dans l'inévitable dialectique de l'explicite et du mystérieux, qui est aussi celle du commentaire abstrait et de l'image visionnaire, ou du didactisme et de la théâtralité, la réussite est toujours du côté de ce que requiert un déchiffrage parfois difficile. Et ce ne sont point les leçons et « réponses » trop directement et clairement exposées, mais les métaphores visuelles, le « gestus » offert à notre analyse, ou la sémiotique scénique, qui peuvent créer cette participation active du spectateur, qui est précisément ce que Bond, en vrai dramaturge « épique », cherche toujours -- a-t-il dit -- à obtenir (28). Toutes ses œuvres sont en fait des fables ou des paraboles dramatiques : toutes illustrent un enseignement (29). Mais la morale énoncée qui accompagne la fable rend ce genre moins satisfaisant que le pur récit métamorphique de la parabole. Les pièces de Bond ne sont jamais aussi réussies que lorsque ce sont des paraboles qu'il nous invite à interpréter. Tandis que la plupart des « answer plays » font penser à ces histoires d'un certain genre (« Certain Stories ») dont il s'est lui-même plaint qu'après avoir été racontées elles se trouvent être « expliquées », ce qui les gâte sans leur donner de sens véritable. N'en va-t-il pas des œuvres théâtrales comme il dit qu'il en va des histoires : il faut les laisser « make their own points », car « le mystère » est plus lumineux que l'explication (39) ?

Aussi bien la récente trilogie des *War Plays* se caractérise-t-elle par le renoncement progressif, pièce après pièce, aux déclarations directes et aux leçons explicites, en faveur d'une dramatisation toujours accrue, avant de se clore dans *Great Peace* par l'apothéose de la pure théâtralité et du « gestus » visionnaire. Avec ce « bundle » (écho de ceux de la première des « answer plays ») que l'héroïne transporte avec elle dans le désert et l'hiver polaire post-atomiques -- et qui à mesure qu'il est tassé ou se déploie, sert d'oreiller ou de couverture, se met à parler et à souffrir, prend des formes et des significations diverses qu'il nous faut nous efforcer d'identifier -- Bond atteint un des plus hauts sommets de ce don qu'il a plus que tout autre de penser en images (31). De façon différente et moins réussie, *The Worlds* démontre néanmoins déjà aussi que chez lui les « réponses » les plus efficaces et les plus fascinantes sont celles qui coïncident avec des visions. Et les meilleures des autres « answer plays » confirment que ce rationaliste, incontestablement engagé dans la cause du socialisme, s'impose à nous par la puissance de création d'un imaginaire non rationnel qui fait de lui un authentique poète du théâtre. Bond qualifierait peut-être mon analyse de « bourgeoise ». Il demeure que si l'engagement a ses pièges, il a aussi, heureusement, ses contradictions, ou ses très bénéfiques paradoxes.

Georges BAS
Université de Paris IV

NOTES

(1) Lettre à Tony Coult (28 July 1977) citée dans Tony Coult, *The Plays of Edward Bond* (London : Second edition, 1979), p. 25. Cette lettre est reproduite dans Malcolm Hay & Philip Roberts, *Edward Bond : A Companion to the Plays* (London : 1978) p. 75, et partiellement citée dans Malcolm Hay and Philip Roberts, *Bond : A Study of his Plays* (London : 1980) p. 266, et dans Philip Roberts, *Bond on File* (London : 1985), p. 68.

(2) Ibid, p. 25.

(3) Edward Bond, *The Fool & We Come to the River* (London : 1976), p. 72.

(4) Edward Bond, *The Bundle* (London : 1978), p. 94.

(5) Voir Edward Bond, *Human Cannon* (London : 1985), p. 5, 2e col.

(6) Edward Bond, *The Worlds with the Activists Papers* (London : 1980) p. 25. Les références à cette publication seront désormais indiquées dans le texte, après les citations.

(7) Voir *Restoration*, in Edward Bond, *Restoration & The Cat* (London : 1981), pp. 78-9.

(8) *Restoration*, pp. 99-100.

(9) Voir *Derek* (London : 1983), p. 16, 2e col. ; et *Restoration*, p. 78.

(10) Voir *Human Cannon*, p. 5, 2e col., et p. 16, 2e col.

(11) Ibid., p. 17, 1ère col.

(12) Il n'en a pas moins parlé de « reach Utopia » (voir *Bond on File*, p. 71), à propos de *Restoration*.

(13) James Fenton, dans *The Sunday Times* (31 January 1982), cité par Philip Roberts, « Edward Bond's *Summer* : a voice from the working class », *Modern Drama*, XXVI. 2 (June 1983), 128.

(14) Il y a d'ailleurs coïncidence entre l'apparition des « answer plays » et celle des deux séries d'importants textes théoriques consacrés spécifiquement au thâtre : « A note on Dramatic Method » qui sert d'Introduction à *The Bundle* (1978), et les trois essais intitulés « Advice to Actors », « A Note to Young Writers » et surtout « Types of Drama » publiés parmi les « Activists Papers » avec *The Worlds* (1980).

(15) « A Note on Dramatic Method », in *The Bundle*, p. XVIII.

(16) Bond précise « I don't use two-dimensional pejoratively. On the contrary I use it to refer to the knowledge gained from experience and in more abstract ways, which we must have and use before we can know our real political situation ... » (138).

(17) Lorsque Bond déclare (143) « A character strengthened with two-dimensional political analysis has tree-dimensional wholeness » il ne fait qu'affirmer sans démontrer.

(18) Bond a précisé que de tels titres, qui figurent dans le texte imprimé, « are not to be spoken by the actors. They are intended to be a guide to interpretation » (6).

(19) Tel est le cas de Philip Roberts, « The Search for Epic Drama : Edward Bond's Recent Work », *Modern Drama*, XXIV. 4 (December 1981), 460-64.

(20) N'en déplaise à Philip Roberts, op. cit., 461, Michael Billington avait raison d'estimer, dans *The Guardian* (17 June 1981), que *The Worlds* est une pièce « where ciphers come on and converse in Bondian aphorisms ».

(21) Hay and Roberts, *Bond : A Study of his Plays*, p. 106.

(22) Bond indique « A large part, perhaps all, of Scene Four (Part one) » comme exemple possible de « group public soliloquy » (140-41). Un autre cas est certainement Part Two, Scene Three, la portion intitulée « A Negotiations Speech » (63-65).

(23) C'est à propos de *The Worlds* que Bond a dit « I don't like debate plays. My plays are not Shavian ». (*Bond on File*, pp. 46-7). (Voi aussi plus loin n. 28 ; ainsi que « Edward Bond : From Rationalism to Rhapsody », *Canadian Theatre Review*, 23 (1979), 112.

(24) Cf. Philip Roberts, *Modern Drama*, XXXIV. 4 (December 1981), 475.

(25) Voir surtout *Summer*, p. 20, et même pp. 42-3 (passages dont ne parle pas Philip Roberts), in Edward Bond, *Summer and Fables* (London : 1982).

(26) Vraisemblablement élaborée de 1979 à 1982, publiée en 1985, *Human Cannon* n'a pas encore été représentée (sauf par des amateurs). Dans une lettre du 14.2.1985, Edward Bond m'a précisé que la pièce devait être représentée par le National Theatre mais que « they prevaricate ». Il espérait que la RSC pourrait la jouer en 1986. Il n'est pas impossible que les tergiversations des troupes dramatiques traduisent leur réticence à l'égard du caractère très « agit-prop » de cette œuvre.

(27) On peut citer, parmi les pièces de cycles antérieurs, *The Sea* (Scene 8 : le discours final d'Evens) ou *The Fool* (Scene 7 : les réflexions finales de Clare). Dans *The Bundle* tel est le cas de la fin de chaque Partie (Scene 5, p. 39 ; Scene 10, pp. 77-8), et dans *Restoration* de Part 2, Scene 12. Il en va de même des *War Plays : Red Black and Ignorant* et *The Tin Can People* culminent dans les énonciations didactiques de la fin de la Scene 8 et de la Scene 9 pour la première, de la « Section Three » (Fourth Chorus et Scene 1) pour la seconde ; dans *Great Peace* la seule « leçon » véritable (dans Scene 16) se situe vers la fin de la pièce.

(28) Il l'a redit récemment, dans une interview, opposant ce théâtre à celui d'Ibsen, mais sans se rendre compte qu'on peut retourner ses propres remarques contre le didactisme des « answer plays » : « the audience is left with nothing to do in working on the problem ; you might just as well read about the subject in a newspaper. That is not political theatre ». (« Edward Bond : British Secret Playwright », *Plays and Players*, June 1985, p. 8).

(29) Il est frappant que Bond écrit de plus en plus de « stories » à mesure que sa carrière avance (celles publiées avec *Summer* sont qualifiées de « Fables »). Voir Philip Roberts, *Bond on File*, p. 61.

(30) *Summer and Fables*, pp. 57-8.

(31) A un interviewer qui lui déclarait « your plays are structures of images », Bond a répondu : one of the natural abilities of a dramatist is to think in images ». (*Canadian Theatre Review*, 23 (1979), 109). Pour lui, cependant, cela n'est pas « to escape the disciplines of intellectual thought » ; simplement « the desire to express something creates its own image ».

DAVID EDGAR AND HIS AUDIENCE

An interested observer from outside the United Kingdom trying hard to work out for himself a more or less accurate picture of what has been going on in the British theatre scene during the last twenty years or so, will inevitably find himself rather confused, if not totally lost, on coming across what some call « political drama ».

He would expect to find light comedies, musicals, thrillers, soap-opera stuff and the like in the commercial theatres of London's West End - and his 'Great expectations' are certainly not disappointed, but would he ever have visualized such left-wing political writers as Howard Brenton, David Hare, Trevor Griffiths, David Edgar or Edward Bond in such bourgeois, well-established and subsidised venues like the National Theatre, The Barbican, The Royal Shakespeare Company's stages, provincial repertory theatres, and, to some extent, even the West End ? *Pravda* by Howard Brenton and David Hare has been running in the Olivier for nearly twelve months, Bond's *The War Games* could be admired (or not) at the Barbican, Hare's *Plenty* at the National Theatre, Edgar's *Destiny* at Stratford, just to mention a few. These writers and others who are known as being left - or even very far left - of the Labour Party, what kind of audience do they write for ? Do they still believe in being able to change the Establishment ? Or has the Establishment already changed them, possibly without them having noticed yet ? Whereas John McGrath, for example, has said that he « would run about twenty-five miles » (1) away from the National Theatre if he was offered a commission we find quite a substantial number of his colleagues who try « to jump the queue », mix happily with the very people they condemn in their plays or - could it be worse - have their plays merrily adapted for television. After 1968 theatre-goers have been used, more often than not, to finding British life and institutions presented as being in a state of decay and as a spectacle of corruption. Many a playwright born after World War II found himself disillusioned by the socialist governments into which he had put so much hope, and, discovering no perspective whatsoever for a humane future, such dramatists turned their backs on the parliamentary system and began to struggle for a radical reform. This is also true, to a certain degree, of quite a number of theatre companies which were founded after 1968, such as CAST, 7:84, The General Will, Belt and Braces, or Monstrous Regiment. There were plays, for example, about urban terrorism, like Howard Brenton's *Magnificence*, or corruption in England's provincial cities, like *Brassneck*, written by Brenton and Hare, the rise of British neo-fascism in *Strawberry Fields* by Poliakoff or in *Destiny* by David Edgar. Counter-culture was flourishing, street-theatres, agit-prop, living-newspapers, and groups like Portable Theatre carried harsh and explosive shows to England's campuses. Bradford in Yorkshire had turned into a dazzling centre of performing art, arts labs, all kinds of live shows, and so on. Would it, then, mean stretching the point too far to assume that, while those plays were being written and performed, there must have been some kind of mutual consensus shared by the playwrights, the actors and the vast majority of their audience on the assumption that the British society was in a deplorable state - on the one hand - and that one of the theatre's main functions and objectives was to work towards a better society - on the other hand -?

However, even a perfunctory glance at the theatre programmes of the main venues, whether subsidized or commercial, does reveal that not only left-wing writers were being performed during that period, but the majority were authors of so-called « well-made » plays. Ayckbourn, Stoppard, Pinter, Saunders, Shaffer, Whitehead and others were by no means neglected. And, in retrospect and with a time-lapse camera, it does not seem too difficult to detect that part of the audience which had always been in favour of a theatre that basically sustained the ruling class and its values had never really changed their sympathies but had grown increasingly impatient with the outcries for « egaliterian collectivism » and « more power to the people ». With the western world economy regaining confidence, with politicians and top executives slowly « jogging to the right » (2) and with a growing privatisation of public life and affairs a great part of the theatre audience seemed to have become fed-up with socialist drama.

Conservative politics was firmly in power in the late seventies and neo-conservative ideology splashed over the great pond producing an astonishing number of « wets » - not only in Great Britain - when left - wing writers were apparently caught in mid-flight and brought down to a hard and rocky earth. Is this the explanation for, say, Trevor Griffiths not writing a stage play between 1976 and 1981, for David Hare, Stephen Poliakoff or Barry Keefe not producing anything at all, and for Arden/d'Arcy, after an unceasing struggle against virtually everybody in and around the theatre, accepting the futility of it and declaring that they would never write for the theatre again ?

While the playwrights - or at least some of them - who had propagated socialism based on mutual understanding in their plays were shrinking from the stunning consequences of the « U-turn » and sinking into deep reflection about what to do next, the stage was swamped by a growing number of much-applauded plays that concerned themselves with a particular species of the individual character, that is the handicapped, the cripple, the disabled, the mentally ill. While plays of that kind were much applauded the governments of the western world supported organisations which propagated godparenthood for individual starving children in the Third World, thus privatising pity. And we find plays responding to this « Zeitgeist » by luring the audience into the identification with the hardships of one single character. Lanford Wilson's *The Fifth of July* showing a legless Vietnam war veteran, achieving personal growth through teaching dumb children to speak, was an unexpected success on Broadway (3). Outside the theatre, however, official western economy was in fact exploiting all underdeveloped states more severely than ever. « Charity must have its romance », says Charles Dickens in *Nicholas Nickleby* - and it seems that he has taught a pertinent lesson, indeed.

However, theatre is not only *what* is said on stage but - equally important - how it is said. It is the structure, the form and the style of a play that arouses our interest - not only its content. And it can be demonstrated that politically committed playwrights worked on altering the formal element in political drama while still trying to bring home, basically, the same message. Beginning in the late seventies they made efforts to combine style and content in order to give a new interpretation of a new reality. A telling example of this process are the works of David Edgar, who has always been acutely aware of the political and social changes in post-war Britain and has tried to offer sound and credible explanations in his plays.

Born in 1948, David Edgar is one of the most prolific contemporary British playwrights. He has written more than 40 plays which - and this *is* worth emphasizing - have all been put on stage or performed on radio or television. After studying English literature in Manchester he went to Bradford where he met Chris Parr, lecturer in drama at the university, who encouraged him to write plays and had them put on stage. These earlier plays were very often issue-related and are firmly rooted in the agit-prop tradition. Working together with a theatre-group called « The General Will » he wrote in quick succession one play after another, all of which were, above all, harsh comments on government politics after the conservative victory in 1970. Thus, productions like *State of Emergency*, *The Dunkirk Spirit*, *The Rupert Show* or *The National Interest* were conceived.

However, if one characteristic of agit-prop is to cut down the complexities of social life to a black-and-white picture, with straightforward didactics and with virtually no development of the protagonists, David Edgar felt very early on in his career that this form contained some pitfalls he had to avoid if he wished to write drama that mirrored the complexities of political life. On the other hand, being a dedicated socialist, he also had to avoid psychologically motivated characters who could all too easily be explained by, say, a reference to Freud and his school. So, in a comment to his play *Destiny*, he made the following statement about one of the characters, called Turner, « I'm not going to give you the opportunity to say Turner is a fascist because his wife is a gorgon, or his child is a mongol, or his son was run over, or whatever. I'm not going to do it. You are not going to know. He could be single. He could be gay. I'm going to treat everything else about him in a very complicated way, but you're not going to know anything personal or intimate, because, if you do, you'll run up that blind alley for psychological explanations » (4).

The third blind alley Edgar did *not* want to go up was naturalism. All that this style means for him is « recognizable, surface behaviour », showing the world as, for example, an « endlessly repeated series of equivalent domestic conflicts and reconciliations, as predictable and unchanging as the cogs and wheels of a clock » (5). Although his plays rely heavily on detailed research into the actual background of the themes he deals with, this does not mean that they give some kind of photographical replica of reality. Even where he worked very intensively from one source only, as for instance, from the tapes of the Watergate Affair which he used to write his television play on Richard Nixon, which might have been « the purest drama documentary ever written ... in which every word spoken on screen had actually been spoken in reality » this was not recognizable, surface behaviour, or a chronicle of the events. Edgar explains : « ... the whole process of making it (the play) had consisted of value judgements about what to look at, and the actors' judgement about pace and inflection and gesture and mood. And those judgements - about how the words were said, and why and with what relative significance - added up to an argument ... (which) had the effect of deepening our audience's understanding of those extraordinary events » (6). David Edgar's play *Destiny* serves perfectly as an example of the author's successful attempt to combine a credible plot and credible characters with a new structure and a new form, as may also be demonstrated by *Maydays*, *Mary Barnes*, *The Jail Diary of Albie Sachs* or even his adaptation of Dickens' voluminous novel « *The Life and Adventures of Nicholas Nickleby* ».

Destiny covers the period from 1947 when India became independent until the present time, but it centres mainly on the political development of those persons

who served in India as military men and of some of the members of a new fascist party in the United Kingdom called in the play, the « Nation Forward ». As a matter of fact, the core of the play is Enoch Powell's infamous « Rivers - of - Blood - Speech » which is introduced by the author when « Nation Forward » celebrates Hitler's birthday. This is a very effective stage device clarifing for the audience in a flash the potential relationship between Powell's speech and Hitler's type of fascism on the one hand and possible links between conservative and fascist parties, on the other.

The other essential political milestone that gave thrust to the play was the Immigration Act of 1971 put forward by the Conservatives. This act had never really been fought against by the Labour Party either, which not only disillusioned many progressive thinkers, but put the Party itself into a deep conflict. Edgar's aim was to explore how a very problematic relationship between the native English population and the immigrants, which was rooted deeply in the days of the Empire, was ruthlessly exploited by a fascist party by persuading even the common man in the street that he had a moral right to drive the immigrants home. One of the highlights of the play, the assembly of the so-called Taddley Patriotic League, brings this point of argument home in a brilliantly dramatic way. Although the people attending this meeting belong to different classes and have no interest whatsoever in their mutual problems - they do in fact show outspoken hostility towards each other - the « Nation Forward » speaker can easily unite their dissatisfactions at the end of the debate by propagating a common enemy they all have who is responsible for all their miseries : this common enemy is nothing else but a world-wide conspiracy against the white race.

For dramatic reasons David Edgar has chosen just a few characters as participants of the meeting. He has deliberately chosen not to show a densely crowded committee room where discussions and debates would be impossible. These characters sit in silence for a long time, well out of touch with each other, thus visibly stressing the barriers between them. It is clear by the mere setting that these barriers could never be overcome by a rational discussion. It is the appeal to their deeply rooted emotions which works the miracle of agreement that, say, an aggressive labourer and a silly lady of the upper middle class find together. For the audience this seems only too credible : the form of the meeting is recognisable, and they understand that fascist ideology works by eliminating people's capacity of thought.

There is one character in *Destiny* who deserves special attention from the audience : Turner, introduced as a sergeant in India and a shopkeeper later in London. He is Mr. Everyman, as it were, a person millions of people can indentify with. And yet, he is the one who reveals by his actions how fascism works. Whereas those who pull the strings stay more or less in the background, Turner (nomen est omen), shocked by a cynically demonstrated eviction from his shop, joins the « Nation Forward » party without having the slightest knowledge that these were the very forces who had done him an injustice in the first place. Edgar does not exploit Turner's political blindness to give him the touch of a tragic character ; neither does he use an agit-prop style to caricature him, which would have been all too easy to do. He does, however, make the audience aware of a complicated mesh of political forces and factors in which a man like Turner will inevitably be entangled and, eventually, suffocated. To illustrate this truth he cites Hitler : « Only one thing could have stopped our movement. If our adversaries had understood its principles, and had smashed, with the utmost brutality, the nucleus of our Movement ... » (7)

Turner did not understand. In *The Jail Diary of Albie Sachs* David Edgar writes about South-African Apartheid. The difficulty a writer encounters when putting a theme like that on stage is probably twofold : how can he deal with this massive, shameless injustice within a couple of hours on stage without becoming heavily overdidactic, and, what kind of new revelations could an audience expect when the message must be clear from the start and when there can be no doubt whatsoever which side one should be on ? Edgar has tried to solve these problems by treating the material very subjectively, i.e. by not endeavouring to give a full treatment of the political conflict, further by choosing a white man, not a black man, to be in jail, and by constantly making it clear for the audience that the white man's imprisonment is a relatively humane one compared to the suffering of black prisoners, and finally by involving the audience in the experience Albie Sachs suffers. Albie sits in his cell that covers the whole stage asking himself how he would explain what it was like being in solitary confinement after he had left the prison. And, in a play within a play, he says, « ... the real problem is to show just what it is like, in isolation, the dintegration, and the horror of it all, to people who are not alone, because they are together, watching, as an audience, my play.

And then, I think.
Perhaps the best thing is, not in the play, but in the audience for them to see, for me to come out, to the audience, and say, my day is sitting staring at a wall, now I am going to make you sit and stare, you mustn't talk, or read your programmes, look at other people. For these minutes you must sit and stare. And then, perhaps, they'd know.
Just what it's like.
(Pause for about 15 seconds. Then Albie goes to his bunk.
He lies down.
Another three-quarters of a minute.
Albie put his forearms across his face. He does not move, for another minute and a half.
Then he puts his arms by his side.
Another half minute.
Then he swings his legs out, stands.
He speaks, not to the Audience, briskly, as he walks out, through the fourth wall of the cell). Albie : When all is over, I will leave South Africa. I owe that thing to me » (8).

While trying to make the audience experience Albie's tortures for three long minutes in this scene, Edgar hastens to immediately distance their involvement by letting them regard the whole play in retrospect : Imprisonment has come to an end, Albie is free and emigrates to England. The spectator is back in the present time. From this point of view he can think and judge. Therefore, Albie's last words are : « They must remember ».

The Jail Diary of Albie Sachs is an adaptation of an autobiography written by the real-life lawyer Albie Sachs. Edgar's other great adaptations are *Mary Barnes* and Charles Dickens' *« The Life and Adventures of Nicholas Nickleby. Mary Barnes* is, as the author wishes to point out, the most important of his works. It is an adaptation of a « true story », i.e. of an autobiography of a real schizophrenic woman. In order to increase credibility Edgar has done intensive research within this particular field of mental illness.

The time of the play is the 1960s and the setting is in East London where a group

around R.D. Laing, the anti-psychiatrist thinker, was convinced that schizophrenia was caused by disturbances in the social and personal sphere and should not be treated with the conventional mechanics of electric shocks and drugs, but with a method that encompassed soul, mind and body as an entity. Although Edgar shows very impressively the terrible hardships Mary Barnes suffers from and the almost insurmountable problems her psychiatrists encounter, this play neither deals with mental illness alone nor indulges in confused sympathy with its protagonist. The audience never loses sight of the social context in which these painful events occur, and it becomes evident that this play is really a play about a utopian community in the 1960's discussing the question : what do we have to do to establish a humane society that is not shizophrenic in itself ?

Destiny has been Edgar's great play about dangers from the far right of the political scene, *Maydays* discusses the development of the left from after the Second World War up to the present time. The author characterizes it as a play « about two kinds of defection, it is about defection from East to West, the more traditional forward defection of a Soviet dissident who is imprisoned and then released and comes to England, and also the political defection of people who were revolutionaries in their youth who consciously and publicly revoke their old beliefs. So it is not just about the extreme left, it is also about the right, it is about where those people end up » (9).

Again, it is a play that is epic in its dimensions : more than three and a half hours on stage, moving in a vast sweep through post-war socialist history between England, Hungary, Russia and the USA, employing about 40 characters. As is the case in *Destiny*, the characters who are introduced at the beginning of the play meet again after years have passed by and discover their mutually very different attitudes towards socialism.

Maydays begins in England on May 1st, 1945, when the 17 year-old Crowther delivers a speech on a communist meeting celebrating the victory over fascism. Immediately after this scene Edgar confronts his audience with the Russian invasion of Hungary, and it is this very invasion which has a desperate effect on Crowther later in his life, while the audience is anxious to know if Glass, who is to become one of Crowther's students as the play develops will be able to hold fast to his communist ideals throughout the sixties and the seventies. While younger students are revolting against the Establishment, Crowther, now older and a teacher, has lost his sympathy for revolutionary left-wing slogans. On the other hand, Glass, son of a priest, throws himself in the student movement, almost pitifully trying to distance himself from his roots.

Parallel to these events in England and the USA Edgar develops the plot of a dedicated Russian party-member who turns into a defector and flees to the West where he is employed by right-wing politicians for their own condemnable aims. This is a so much more serious story compared to a lot of happenings in the West which the author presents in a somewhat wickedly funny light. In an unforgettable meeting of ultra-conservative university members, Lermontov, the Russian defector, learns to his amazement and his pain that he has to witness, as if in a mirror, the same tyranny from which he believes he has escaped : in the east as well as in the west strong and ruthless political forces try to manipulate him and his freedom as an individual.

Probably even more forcibly than in *Destiny*, Edgar was confronted with the problem of continuity of action against historically and geographically dislocated events. On stage, this is achieved by a brilliant use of cross-fading lights, thus giving the impression of connection, and by, for instance, moving trucks in and out. By these visual and audio-visual means the inter-relation between plots and characters is forcefully demonstrated. Edgar is concerned with a historical explanation of events, not with a mere chronicle. He comments, « To explain, it is first necessary to be recognizable, and only then, having won the audience's trust, to place those recognizable phenomena within the context of a perceived political truth. It is indeed in this combination of recognition with perception that the political power of theatre lies » (10). His characters are not motivated by psychological factors, at least the audience is not encouraged to look for them, but they were put into a political and social setting which was familiar to, and therefore recognisable for an audience. Edgar continues, « So what I hoped would happen was that the audience would recognize the characters from the inside, but be able, simultaneously, like a sudden film-cut from close-up to wide-angle, to look at how these individual journeys were defined by the collective journey of an epoch » (11).

My remarks on David Edgar and his audience might be summed-up by constrasting them with some of John McGrath's ideas on political theatre. John McGrath is well-known, above all, as founder and director of the 7:84 Theatre Company, as author of several plays and writer of critical articles on the objectives of socialist theatre. In his book *A Good Night Out* (12) and elsewhere (13) he gives an elaborate description of the principal differences between West End theatres, the subsidized theatres and the fringe, or touring theatres, and their respective audiences. With regard to the subsidized establishments like the National Theatre, the Royal Shakespeare Companies and the major reps he classifies the audience as « typically from the cultured, higher-educated, professional, or managerial groups and their children, plus the cosmopolitan culture-seekers of all lands (14). And, while referring to playwrights like David Edgar, Edward Bond, John Arden or Trevor Griffiths who among others have written for these audiences, he does acknowledge that « it is no doubt useful to the general movement of socialist ideas to have them aired prominently, to enter the national (or at least metropolitan) consciousness ... but » - he continues - « the process is not contributing to the creation of a new, genuinely oppositional theatre » (15). And the reason he gives for this allegation is that this kind of theatre, being social democratic but not socialist, is bound to work within the capitalist framework and requires as its precondition the health of the capitalist system, which, in fact, is what it pretends to fight.

Consequently, John McGrath is convinced that a socialist theatre must play for a working class audience only, and with his 7:84 company he has done exactly that, whereas David Edgar disputes the success of those efforts and would rather recommend to acknowledge the audience as it is, namely not consisting « in the majority of manual workers ... » (16). Taking that into account he, himself, does not hesitate to address the audience as it exists. « What is obviously needed » he points out, « is a way of transforming the techniques that have been developed in metropolitan theatres into forms that are formally and geographically accessible to audiences directly involved in the struggle against exploitation and oppression » (16). Among the various writers who have endeavoured to do exactly that he believes to be one who has found his own style, « If you went into a recent play of

mine and knew something about the theatre and hadn't picked up your programme, you would know it was by me » (17).

Wolfgang LIPPKE
Université de Siegen (R.F.A.)

NOTES

(1) *Theatre Quaterly*, V, n° 19, p. 54.

(2) David Edgar, *Public Theatre in a Private Age*, BTJ / DATEC Special Reports, An occasional Publication of the British Theatre Institute, n° 1, Autumn 1984.

(3) *Ibid.*

(4) David Edgar, « Towards a Theatre of Dynamic Ambiguities », *Theatre Quarterly*, IX, 1979, n° 33, p. 16f.

(5) *Public Theatre in a Private Age, ibid.*

(6) David Edgar, « On Drama Documentary », in : *Ah ! Mischief. The Writer and Television* (ed. Franck Pike), Faber and Faber, 1982, p. 26f.

(7) David Edgar, *Destiny*, Methuen, 1982, p. 96.

(8) David Edgar, *The Jail Diary of Albie Sachs*, Rex Collins, 1982, p. 44.

(9) From an interview between D. Edgar and the author of this article which will be published in *English-Amerikanische Studien*.

(10) *Public Theatre in a Private Age, Ibid.*

(11) *Ibid.*

(12) John McGrath, *A good Night Out*, Methuen, 1981.

(13) John McGrath, « The Theory and Practice of Political Theatre », *Theatre Quarterly*, IX, n° 35, 1979.

(14) *Ibid.* p. 45.

(15) *Ibid.* p. 46.

(16) David Edgar, « Ten years of Political Theatre, 1968-78 », *Theatre Quarterly*, VIII, n° 32, p. 32f.

(17) *Public Theatre in a Private Age, Ibid.*

mine and knew something about the theatre and hadn't picked up your programme, you would know it was by me » (17).

Wolfgang LIPPKE
Université de Siegen (R.F.A.)

NOTES

(1) *Theatre Quaterly*, V, n° 19, p. 54.

(2) David Edgar, *Public Theatre in a Private Age*, BTJ / DATEC Special Reports, An occasional Publication of the British Theatre Institute, n° 1, Autumn 1984.

(3) *Ibid.*

(4) David Edgar, « Towards a Theatre of Dynamic Ambiguities », *Theatre Quarterly*, IX, 1979, n° 33, p. 16f.

(5) *Public Theatre in a Private Age, ibid.*

(6) David Edgar, « On Drama Documentary », in : *Ah ! Mischief. The Writer and Television* (ed. Franck Pike), Faber and Faber, 1982, p. 26f.

(7) David Edgar, *Destiny*, Methuen, 1982, p. 96.

(8) David Edgar, *The Jail Diary of Albie Sachs*, Rex Collins, 1982, p. 44.

(9) From an interview between D. Edgar and the author of this article which will be published in *English-Amerikanische Studien*.

(10) *Public Theatre in a Private Age, Ibid.*

(11) *Ibid.*

(12) John McGrath, *A good Night Out*, Methuen, 1981.

(13) John McGrath, « The Theory and Practice of Political Theatre », *Theatre Quarterly*, IX, n° 35, 1979.

(14) *Ibid.* p. 45.

(15) *Ibid.* p. 46.

(16) David Edgar, « Ten years of Political Theatre, 1968-78 », *Theatre Quarterly*, VIII, n° 32, p. 32f.

(17) *Public Theatre in a Private Age, Ibid.*

ENGAGEMENT ET AMBIVALENCE DANS LE THEATRE ANGLAIS CONTEMPORAIN

De John Osborne à Trevor Griffiths, en passant par Arnold Wesker et John Arden, le nouveau théâtre anglais n'a jamais cessé de refléter les conflits sociaux de notre éqoque et de nous inviter à une réflexion politique. Depuis les années cinquante, nombreux sont les dramaturges britanniques qui ont pris position au sujet de la lutte des classes et du problème des valeurs (1).

Ainsi, Osborne, frustré par le moralisme étroit de l'Etat-Providence, dénonce pêle-mêle en 1956 dans *Look Back in Anger* l'apathie, l'indifférence, les préjugés de la bourgeoisie bien-pensante, les politiciens, l'américanisme et regrette la disparition des certitudes et de la bonne conscience édouardiennes. Il veut « faire sentir les choses aux gens, leur apprendre à sentir. Ils pourront réfléchir après » dit-il (2). Comme lui, Wesker veut aussi rendre les gens plus lucides et plus sensibles en faisant le procès des fausses valeurs en cours. L'art, estime-t-il, façonne la conscience du public, le rend plus compréhensif, plus humain. S'inspirant de ses souvenirs de service militaire dans la RAF, Wesker écrit *Chips with Everything* pour que cette pièce serve d'avertissement : « Je dis à la classe dirigeante : Vous ne nous trompez plus, nous savons comment ça se passe. Et je dis à ceux qui sont dirigés : Ecoutez les gars, voici comment ça se passe et voici comment ça va se terminer si vous continuez à ne pas comprendre que, très gentiment et très nettement, on vous remet à votre place » (3).

L'engagement politique d'un John Arden est d'autant plus marqué qu'à ses yeux tout ce qui concerne le problème de la vie en société est politique. Arden croit fermement à la responsabilité sociale du dramaturge et déclare : « Je pense que le théâtre sert à dire quelque chose concernant la société ... Si on l'enseigne à l'école, c'est pour aider les écoliers à mieux comprendre la société dans laquelle ils sont appelés à vivre » (4). En 1967, pour bien montrer aux étudiants du Département d'Art Dramatique de l'Université de New York la différence entre la représentation théâtrale conventionnelle d'un acte de désobéissance civile et une prise de position politique concrète, il n'hésitera pas à interrompre un spectacle qu'il met en scène, *The War Carnival*, pour annoncer que cette manifestation a été organisée par la C.I.A. désireuse d'évaluer le nombre des étudiants opposés à la guerre du Vietnam. Arden saisira alors le drapeau américain, l'étendra par terre et marchera dessus (5).

Pour sa part, tout en précisant qu'écrire pour le théâtre est une forme d'introspection, qu'en écrivant il ne sait pas où il va (6), Trevor Griffiths affirme : « Presque tout ce que j'écris est politique d'une manière ou d'une autre » (7). La question essentielle qui semble le préoccuper est la suivante : Comment réussir à transformer radicalement le système de gouvernement actuel pour instaurer une société vraiment socialiste ? Comment ne pas tomber dans les compromissions, ne pas sacrifier son idéal, ses principes socialistes ? Griffiths espère (pour reprendre une phrase de Joe Shawcross dans *The Party*) qu'une analyse socialiste constituera « une base rationnelle d'action politique ». Son but en écrivant est sans doute celui que définit un autre de ses personnages, Eddie Waters, dans *Comedians*, quand il déclare : « Un vrai comique ose voir ce que ses auditeurs craignent d'exprimer ... une sorte de

vérité concernant ce qui les blesse ou les terrifie ... Une bonne histoire drôle doit libérer la volonté et le désir ... doit changer la situation ». De la même manière, semble suggérer Griffiths, un dramaturge doit recréer le vivant avec ses tensions sous-jacentes secrètes et mettre en valeur les symptômes de frustration. C'est ainsi qu'il a cherché à montrer dans *Comedians* que les membres de la classe ouvrière, « à l'exception de Price, sont achetés, absorbés, rendus inefficaces ou impuissants d'une manière ou d'une autre. Ceux qui réussissent y parviennent en souscrivant un contrat de cécité volontaire, en renonçant aux valeurs essentielles » (8) déclare Griffiths.

Osborne, Wesker, Arden, Griffiths, écrivent donc pour analyser une situation lucidement et la changer. Or il est frappant de constater que leurs personnages sont le plus souvent ambivalents, déchirés, contradictoires et que leurs œuvres sont presque toujours des constats d'impuissance. Ecorché vif, Jimmy Porter, dans *Look Back in Anger,* déverse son indignation, sa rage, dans une série de tirades impulsives qui prennent pour cibles la société de consommation, les évêques, les Public Schools, le conformisme. Il s'attaque clairement à la mentalité bourgeoise et religieuse mais sa motivation est confuse : s'il ne peut s'empêcher d'évoquer avec nostalgie le passé romantique édouardien, c'est parce qu'en fait il n'a rien du révolutionnaire mais rêve d'un refuge idéal où il serait à l'abri des pièges de la société qui guettent les ours mal léchés comme lui.

Le thème de l'échec domine aussi dans l'œuvre de Wesker. *The Kitchen* nous montre une absence de solidarité véritable et de vision commune. Les travailleurs ont tous une vision limitée ou déformée et ne parviennent pas à sortir de leur égocentrisme. Beatie, dans la trilogie, découvre comment penser par elle-même, mais la tentative d'Ada et Dave pour vivre le socialisme en circuit fermé échoue. Quant à Pip Thompson, fils de banquier qui refuse au départ d'entrer dans la hiérarchie militaire et encourage ses camarades à ne pas se soumettre à l'autorité dans *Chips with Everything,* c'est un personnage ambigu : s'il change de camp et devient un officier à la fin de la pièce, est-ce pour éviter que les autres recrues soient sanctionnées ou est-ce parce qu'il est lui aussi brisé et récupéré ? De même, le rêve socialiste se révèle falsifié dans *Their Very Own and Golden City.* Et c'est finalement à leur élan de survie plutôt qu'à une volonté de changement que se raccrochent les personnages des pièces suivantes.

Arden, dans *Sergeant Musgrave's Dance,* fait le procès de la violence mais aussi de manière très contradictoire. A la violence des terroristes, Musgrave veut répondre par la violence du massacre à titre de représailles. Dégoûté des atrocités auxquelles il a été mêlé, animé d'un sens du devoir fanatique, il servira finalement à démontrer l'impossibilité de combattre la violence par la violence. Son action portera-t-elle ses fruits ? Favorisera-t-elle le rejet de la corruption, de la cupidité, de la guerre coloniale ? Il est permis d'en douter. Comme l'ont souligné plusieurs critiques : « L'effet final est déconcertant ... L'action dégénère en chaos ... La pièce perd sur nous son emprise aussi sûrement que Musgrave perd la sienne sur la foule ... (9) L'auteur semble être dans la même indécision que son personnage et cette confusion est la principale faiblesse de la pièce » (10).

Personne, par contre, ne pourrait reprocher à l'œuvre de Trevor Griffiths d'être confuse. Car dans des pièces telles qu'*Occupations, The Party* et *Comedians,* les personnages s'expriment de façon tout à fait claire. Mais leur mauvaise conscience n'en est pas moins évidente. Pour Kabak, dans *Occupations*, les individus peuvent

et doivent parfois être utilisés comme des instruments. Son attitude, aussi bien envers Polya qu'envers Angelica est à cet égard révélatrice. Mais il ne peut s'empêcher d'être déchiré et le moment où il pleure, désespéré, avant d'éteindre la lumière, est particulièrement révélateur.

Joe Shawcross, dans *The Party*, se vautre, comme il dit, dans son impuissance et son inertie : « Je ne sais pas comment tu peux supporter de te mépriser autant, Joe », remarque fort justement Kara. Il veut présenter une pièce de Malcolm Sloman parce qu'il l'admire sincèrement, mais Sloman souligne la futilité d'une telle entreprise en déclarant : « La seule chose qu'on nous autorise à intégrer dans le système, c'est celle qu'il peut assimiler et absorber ... Nous vivons dans une société qui a 'muri' grâce aux descriptions de ses injustices ... en montrant tout ça, semaine après semaine ». Et Sloman ajoute, avec un humour tout à fait savoureux : « J'ai décidé de consacrer le reste de ma vie à ... l'ambivalence ... Comme qui dirait, ce que Pinter est incapable d'exprimer tout à fait, je peux être encore plus incapable de l'exprimer tout à fait ».

De même, l'accent est mis sur l'échec et l'impuissance quand John Tagg, à son tour, analyse la situation et dit en s'adressant aux intellectuels : « Vous n'avez que la parole. Et vous ne pouvez pas la transformer en acte ... Vous voyez les complexités et les contradictions et vous vous en accomodez comme d'une sorte de jeu que vous pouvez jouer entre vous. Finalement, vous apprenez à aimer votre souffrance ».

Quand à la situation ambivalente des personnages de *Comedians*, Trevor Griffiths l'a expliquée en racontant comment il avait eu l'idée d'écrire sa pièce : « Je me suis senti impressionné ou plutôt oppressé en m'interrogeant sur ces comiques ... Il me semblait qu'il y avait une *contradiction* entre ce qu'ils pensaient de leur professeur - qu'il était merveilleux, qu'il avait des principes, etc - et leur comportement à eux dans la vie, comportement qui à mon avis était dans une certaine mesure révoltant et encourageait toutes sortes de préjugés » (11).

C'est précisément cette contradiction, commune aux personnages d'Osborne, Wesker, Arden et Griffiths, qui mérite d'être élucidée. Pourquoi existe-t-elle alors que les créateurs de ces personnages cherchent de leur propre aveu à encourager chez les spectateurs une prise de conscience et une volonté de changement social ? Serait-ce parce que tout écrivain est engagé dans une pensée secrète, qu'inconsciemment il ne cesse de penser sa vie, de vivre cette pensée, et de l'exprimer involontairement dans ses pièces ? L'ambivalence des personnages exprimerait-elle le déchirement intérieur des dramaturges eux-mêmes ?

Osborne, Wesker, Arden, Griffiths et bien d'autres auteurs engagés souhaitent une révolution, une transformation radicale du système social. Ils pensent que la société capitaliste conduite par l'argent « aliène » l'homme, que l'histoire de toute société est celle de la lutte des classes, des oppresseurs et des opprimés, de la bourgeoisie et du prolétariat. Se sentant frustrés et coupables de vivre dans une société capitaliste qu'ils trouvent injuste, ils dénoncent son ambivalence, son moralisme hypocrite qui cache un amoralisme. Certains d'entre eux adhèrent au marxisme par réaction, pour échapper à leur mauvaise conscience devant les tentations du capitalisme et la course au succès. Ils s'achètent ainsi, en quelque sorte, une bonne conscience. Mais ils n'échappent pas pour cela à l'ambivalence, ils ne font que tomber de Charybde en Scylla. Car en substituant le marxisme au capitalisme ils ne font qu'adhérer à une autre idéologie moraliste doublée d'amoralisme. Or, selon

la loi d'ambivalence mise en évidence par le psychologue Paul Diel, toute idéologie *excessive*, spiritualiste ou matérialiste, entraîne la mauvaise conscience, l'inhibition coupable et aboutit au symptôme ambivalent. Accorder trop d'importance au changement du milieu matériel ou accorder trop d'importance à la spiritualité individuelle, revient au même. C'est de la même manière dévaloriser la juste mesure, la dualité inhérente à tout ce qui existe. C'est donc aboutir nécessairement au déchirement entre un idéalisme apparent et un matérialisme secret, déchirement qui se manifeste par la frustration et la contradiction (12).

L'ambivalence d'Osborne s'exprime clairement dans ses explosions de rage impuissante, dans sa lettre retentissante intitulée « Damm you, England » (13), dans ses déclarations fracassantes contre la politique étrangère de son pays, contre le Marché Commun (il va jusqu'à comparer l'entrée de la Grande-Bretagne dans la Communauté européenne aux horreurs du génocide nazi), contre les partis politiques quels qu'ils soient, contre les critiques dramatiques, contre les étudiants de Mai 68, dénonciations tous azimuts auxquelle Osborne oppose régulièrement des constats moins négatifs où percent son conservatisme et sa résignation (14).

L'ambivalence de Wesker apparaissait déjà en 1961 quand il déclarait : « Ce qu'il faut, c'est une maudite révolution. C'est absurde, mais c'est ce qu'il faut » (14 bis). Communiste au début, Wesker s'est cependant toujours méfié du dogmatisme militant, des partis, des syndicats et de la violence révolutionnaire : « Le dogme, a-t-il déclaré, ne permet aucune générosité d'esprit, aucune compassion. La nécessité de faire prendre conscience aux gens qu'ils peuvent changer la société n'est pas incompatible avec la nécessité de les rendre tolérants envers les faiblesses humaines (15).

Wesker a toujours souhaité une révolution de la conscience par l'art et s'est efforcé en même temps d'aller au-delà de l'écriture. Emprisonné pour ses activités pacifistes au sein du Comité des 100, il eut l'idée de fonder le Centre 42 afin d'éviter les pressions commerciales, d'échapper au snobisme culturel. Mais lâché par l'Arts Council et les syndicats, il s'apercevra finalement de ses propres limites en tant que négociateur, de sa propre vulnérabilité et devra renoncer à ses projets trop idéalistes et trop ambitieux.

L'ambivalence d'Arden saute aux yeux de prime abord : il a l'air sérieux, les gestes précis et posés, mais aussi l'allure bohème, les cheveux longs et en désordre. Portrait craché de l'intellectuel de gauche, il porte de grosses lunettes à monture d'écaille, mais manifeste aussi un goût marqué pour l'anarchie et l'improvisation (16). Dramaturge érudit ayant fait des études supérieures, il a pris conscience très tôt des distinctions de classe : « Je n'oublierai jamais, dit-il, le jour (j'avais peut-être sept ans) où je me suis aperçu que mon voisin sentait mauvais ... Quand j'étais petit, je crois que j'étais réactionnaire, car à mes yeux, les membres de la classe ouvrière, les familles de mineurs, étaient l'ennemi. Eux me considéraient en tout cas comme un ennemi. Un petit garçon qui allait à l'école vêtu d'une chemise blanche, avec une cravate et des chaussures cirées, risquait d'être attaqué dans la rue ... » (17).

La conscience politique d'Arden le pousse à dénoncer l'injustice sociale et la violence mais il ne veut surtout pas simplifier une situation ou un personnage pour mieux servir une démonstration : « Il n'y a pas de réponse simple, dit-il. C'est ainsi que se présentent les situations dans la vie : il faut toujours faire des compromis qui semblent justes jusqu'au moment où ils en entraînent d'autres, puis d'autres, à tel point

qu'on ne s'y retrouve plus » (18). Arden a écrit *Serjeant Musgrave's Dance* en s'inspirant des mesures de représailles prises par des troupes britanniques à Chypre, mais sa vision est indécise : « Ce n'est pas une pièce nihiliste, dit-il. Ce n'est pas (sauf peut-être inconsciemment) une pièce symboliste. Elle ne fait pas non plus l'apologie d'une révolution sanglante. J'ai essayé d'écrire au sujet de la violence ... à travers une histoire qui exprime dans une certaine mesure une tentative de satisfaire un désir. Je pense que beaucoup d'entre nous ont éprouvé un jour l'envie irrésistible d'opposer à une violence particulièrement odieuse des représailles encore plus choquantes. C'est ce qu'essaie de faire Musgrave ... Si ma pièce ne prêche le pacifisme complet qu'avec peut-être quelque timidité, c'est probablement parce que je sais que si l'on me frappe, je riposte très facilement. Aussi je ne veux pas prêcher avec trop d'assurance ce que je ne suis pas sûr de pouvoir mettre moi-même en pratique » (19).

Incapable de prendre position clairement, se méfiant de lui-même, Arden reconnaît qu'il n'a rien d'un guide : « Il incombe au dramaturge, dit-il, de démontrer la complexité des problèmes, d'essayer de les élucider par la clarté de sa démonstration. Mais aller plus loin et imposer sa décision au public est je crois plutôt présomptueux. Si j'étais capable de résoudre le problème posé dans *Serjeant Musgrave's Dance,* je serais premier ministre. Or je ne lesuis pas » (20). De même, dans sa préface à *Live Like Pigs* il reconnaît qu'il « n'approuve entièrement ni les Sawneys ni les Jacksons. Chacune de ces deux familles adopte des critères de conduite incompatibles mais qui, si on les replace dans leur contexte, sont aussi valables les uns que les autres », déclare-t-il.

Dans sa pièce autobiographique *The Bagman*, diffusée à la radio en 1970, le Narrateur, appelé clairement John Arden, traverse une crise. Il possède un vieux sac de l'armée plein de petites marionnettes. D'abord attaqué par des affamés, il divertit ensuite la foule mais à la fin de la pièce, se révèle incapable d'améliorer la situation : « Tout ce que je peux faire, c'est observer ce que je vois », dira-t-il. Cet aveu d'impuissance culpabilisera Arden à tel point qu'à son retour d'un voyage en Inde, l'année suivante, il écrira dans sa préface à la pièce : « L'attitude du personnage central à la fin de l'histoire est répréhensible, lâche et ne doit pas être imitée » ...

L'ambivalence de Trevor Griffiths est soulignée par le dramaturge lui-même, avec simplicité et humour, quand il évoque ses années de jeunesse, période où pétri de culpabilité catholique et de frustration sexuelle, il découvre simultanément la violence physique et les livres, aussi bien les œuvres de Marx que celles de Joyce. A l'université, il s'enivre à la fois de boisson et de langage. Et tout au long de son œuvre on retrouve l'affrontement de deux positions politiques qui apparaissent déjà dans *Sam, Sam* : celle de l'ouvrier et celle du professeur, celle de la révolution violente et celle du processus démocratique, deux positions qui habitent Griffiths, né prolétaire et devenu un écrivain subissant des pressions conformistes. En parlant de *Comedians*, Griffiths a dit qu'il montre « le contraste entre la tradition enseignante humaniste et une position violente, jeune, agressive, en colère. J'y parle de moi-même, de la tentation du succès » (21). On peut rapprocher cette déclaration de la réplique suivante de Tagg dans *The Party* : « Le problème de l'intellectuel n'est pas un problème de vision, c'est un problème d'engagement ... L'intellectuel peut-il imaginer une vie sans succès ? » On peut également la rapprocher de la réplique de Joe Shawcross, parlant de l'écrivain Malcolm Sloman : « Il ... ne peut pas supporter la pensée qu'il remporte du succès ... dans une société qu'il rêve de détruire ».

Comme les intellectuels de *The Party*, Griffiths est déchiré entre son désir de changer la situation et le fossé qu'il découvre entre les idées révolutionnaires et le comportement quotidien. Comment, par exemple, résoudre la contradiction entre le désir de changement et la profession d'enseignant dans un système éducatif défenseur des valeurs bourgeoises ?

Au-delà de la mauvaise conscience entraînée par le conflit entre l'adhésion à des valeurs progressistes et les pressions exercées par le conformisme ambiant, il y a aussi la position révolutionnaire de Price dans *Comedians*, la tentation de la violence, de la dureté, de l'intransigeance, qui contraste avec la position apparemment impuissante de Waters : « Price, déclare Griffiths, est effrayant parce qu'il est plein de passion, animé d'un sentiment d'injustice » (22). Voilà l'homme, suggère Griffiths implicitement, qui pourrait diriger une révolution, mais cette transformation radicale de la société risque d'être douloureuse, dangereuse et laide ... Griffiths se sent probablement plus proche d'un humaniste comme Waters ou d'un Gramsci qui déclare dans *Occupations* en parlant des ouvriers : « Je suis un intellectuel qui travaille à leurs côtés. Ils ont assez de dirigeants en leur sein ». D'ailleurs Griffiths reconnaît qu'il ne pourrait pas former et diriger un parti quand il dit : « Je pense que je n'ai pas les capacités d'un activiste politique ... Ce qui rend les choses un peu tristes pour moi, c'est que je ne peux pas adhérer à un processus social - démocratique parce que je n'y crois pas » (23).

Ainsi, ne croyant vraiment ni au capitalisme, ni à la révolution par des moyens démocratiques, Osborne, Wesker, Arden et Griffiths sont déchirés intérieurement. La tentation de la violence révolutionnaire leur donne mauvaise conscience, comme leur donnent mauvaise conscience la course au succès, les tentations banalisantes du capitalisme.

Pour échapper à l'ambivalence, la solution serait-elle le non-engagement ? Je ne le pense pas. Je me permets, au contraire, de suggérer que l'ambivalence est due aussi bien aux idéologies matérialistes et spiritualistes qu'aux diverses positions intellectuelles qui s'en tiennent à une vérité relative à chacun, à un doute indéfini dont on ne peut sortir et qui dévalorisent ainsi la responsabilité individuelle, la nécessité de penser juste, d'étudier méthodiquement les conditions de la pensée objective.

Un dramaturge non-engagé, qui dans ses pièces se désintéresse de toute conjoncture politique, qui ne prend pas position au sujet de conflits sociaux, parce qu'il a de la vie une vision pessimiste ou désabusée, court-circuite, de la même manière qu'un dramaturge engagé, l'effort sur lui-même, l'effort pour accepter la limitation et la relativité des satisfactions de la vie. Similaires au désir idéaliste de justice sociale, le doute systématique ou la révolte contre une condition humaine jugée dérisoire, entraînent la convulsion secrète et l'ambivalence.

Il nous faut d'ailleurs élargir l'emploi souvent trop restrictif du terme *engagé*. L'écrivain engagé n'est pas seulement celui « qui prend position politiquement ». Car tout écrivain, consciemment ou inconsciemment, est engagé, qu'il le veuille ou pas, dans une vision de la vie. Et la vision d'un Beckett, d'un Pinter ou d'un Saunders, vision cynique ou sceptique, a beau produire un théâtre qui semble apolitique, elle n'en exprime pas moins un sentiment d'impuissance et de frustration.

Ainsi, Samuel Beckett, on le sait, n'aborde jamais dans son œuvre de problèmes politiques ou sociaux parce qu'il se considère comme un exilé du monde,

parce qu'il trouve que la vie est injuste, inadmissible. Attendant de la vie une satisfaction absolue qu'elle ne peut lui donner, il est convaincu que toute recherche de satisfaction est absurde et fait de cette absurdité son matériau d'écrivain (24). L'écriture lui accorde un soulagement temporaire que la vie semble lui refuser, mais ses personnages, symboles de l'humanité, attendent tous une satisfaction qui n'arrivera jamais, sont des marionnettes cocasses, tragi-comiques, enfermées dans le cercle vicieux et ambivalent de l'amour-haine.

Beckett montre leur impuissance et leur détresse : les aspirations déçues de Krapp dans *La Dernière bande*, l'angoisse, l'enlisement physique et spirituel de Winnie dans *Oh, les beaux jours*, le supplice mental du trio de boulevard dans *Comédie*. Loques vulnérables et suicidaires, Vladimir et Estragon attendent un soulagement qui pourrait être la mort dans *En Attendant Godot*. Pantins agités par des souvenirs et des craintes, ils jouent avec les mots, se racontent des histoires pour tromper leur frustration. La vie finit toujours mal puisqu'au bout il y a toujours la mort. Nous sommes tous condamnés. Pour supporter ce destin inéluctable, il vaut mieux rire, faire semblant qu'on peut s'y dérober. Attendons que ça passe.

Comme ses personnages, Beckett attend vainement Godot. La biographie publiée par Deidre Bair en 1978 révèle avec une précision admirable les nombreuses allergies et inhibitions de l'écrivain. Beckett ne fait pas flèche de tout bois, il fait *échec* de tout bois. Car une conduite d'échec représente pour lui la seule solution supportable aux problèmes qui le hantent. Elle est l'aboutissement de sa rage d'impuissance.

Le travail créateur d'Harold Pinter aboutit également à l'ambivalence parce qu'il est fondé, comme chez Beckett, sur un sentiment d'indignation, sur une vision accusatrice de la vie. Obsédé par la violence qui sous-entend le langage quotidien toujours utilisé, à ses yeux, comme une arme pour attaquer, se défendre ou se cacher, Pinter ne nous présente que des personnages masqués et ambigus dans des pièces bâties sur des rapports de force précis et destructifs (25). Son théâtre, a déclaré très justement le metteur en scène Claude Régy, « est un théâtre de reptiles ... composé de courants attractifs et répulsifs » (26).

Victime de ces rapports de violence, le personnage de Stanley dans *The Birthday Party* représente l'artiste forcé au conformisme par la société à laquelle il refuse de se soumettre. Comme le précise Pinter, « la hiérarchie, l'Establishment, les arbitres, les monstres socio-religieux arrivent pour transformer et censurer un membre du club qui s'est dérobé aux responsabilités envers lui-même et autrui ... Noyé dans un marécage d'illusions, l'esprit aussi fragile qu'une boîte à fusibles, il s'effondre sous le poids de leurs accusations ... Ne pourrions-nous pas tous nous retrouver un jour ou l'autre dans la position de Stanley ? » (27).

C'est cette vision de l'artiste désireux d'échapper aux conventions et cherchant refuge dans l'imposture qui est la clé de nombreux personnages de Pinter (27 bis). Hypersensible à la convulsion des sentiments, aux résonnances des silences, au refoulé, Pinter tente d'appréhender les stratagèmes que nous utilisons pour déguiser notre pensée, ce jeu de cache-cache auquel nous nous livrons pour nous protéger. De quoi ? De la menace continuelle qui pèse sur nous, répond le dramaturge : « Partout, dit-il, des gens sont mis en prison et torturés d'une manière ou d'une autre. Je suis poursuivi par ce genre d'images, par le sentiment que ces choses sont omniprésentes. J'ai beaucoup de violence en moi, et depuis l'enfance j'ai vécu dans un monde où, sous quelque forme que ce soit, la violence n'a pas cessé d'augmenter » (28).

Il n'est pas étonnant que les réactions de défense des personnages de Pinter soient le plus souvent exacerbées et prennent la forme d'une inhibition spectaculaire : Edward, dans *A Slight Ache,* Disson dans *Tea Party*, Teddy dans *The Homecoming*, traversent une crise grave. Leur mariage est un échec et leur équilibre intellectuel n'est qu'un masque. Secrètement désespérés, ils déploieront une énergie prodigieuse pour sauver la face, refuser de reconnaître leurs limites, leur vulnérabilité et s'exonérer de toute responsabilité. Etrangers à eux-mêmes et aux autres, leur ambivalence est pitoyable et tragique (29).

Pinter s'est toujours attaché à montrer la novicité du langage abstrait ou politique qui cache le plus souvent une violence sous-jacente. Il se méfie des déclarations idéologiques, mais n'hésite pas cependant à prendre position publiquement en faveur de certaines causes. De même que Beckett s'est engagé dans la résistance à Paris en 1940, Pinter est aujourd'hui un membre actif du mouvement anti-nucléaire CND et du Pen Club International pour lequel l'an dernier, avec le dramaturge américain Arthur Miller, il a effectué une enquête sur les droits de l'homme en Turquie. Au cours d'une réception à l'ambassade des Etats-Unis à Istanbul il fit un esclandre. A l'ambassadeur américain qui lui disait qu'il fallait avoir l'esprit large et que chacun avait le droit d'avoir son opinion, Pinter, faisant allusion aux exemples de torture pratiqués en Turquie, répondit : « On n'a pas le droit d'avoir son opinion quand on a un fil électrique branché sur les organes génitaux ». Cette réaction illustre bien l'indignation qui sous-tend implicitement le théâtre apolitique de Pinter (30). La violence de ses personnages figure toujours l'explosion inconsciente de sa propre frustration.

Cette explosivité, on la retrouve chez James Saunders dont la pièce *Bodies*, jouée à Paris l'an dernier par Laurent Terzieff sous le titre *La Guérison américaine*, sert particulièrement mon propos dans la mesure où elle montre clairement le dilemne apparemment insoluble devant lequel se trouve tout créateur. La pièce s'intitule *Bodies* parce qu'elle aborde le conflit corps-esprit : Comment réconcilier en soi l'esprit et la matière, n'être ni ange ni bête, mais une dualité corps-esprit sans cesse à surmonter ?

Découvrant que sa femme, Anne, le trompe avec David, son meilleur ami, tandis que lui-même la trompe avec Hélène, l'épouse de David, Mervyn réagit violemment, illogiquement, et le quadruple adultère aboutit à une impasse. Le couple Hélène-David, parti aux Etats-Unis, en proie à une dépression nerveuse, découvre alors une thérapie : pour échapper à la névrose, leur dit-on, il ne faut pas vivre en imagination, s'évader de la réalité, de la dualité, de la relativité. Corps et esprit sont inséparables. L'esprit est l'organisateur de la matière et les valeurs sont biologiques. Peintre amateur, David découvre, entre autres, que sa peinture n'exprime que sa névrose, sans le soulager, et le détourne de la jouissance des choses réelles de la vie : « L'exigence d'un bonheur absolu, de la perfection, de l'idéal, est à la vie réelle ce que la pornographie est à la sexualité réelle » déclare David à Mervyn à son retour en Angleterre.

Mervyn est intéressé mais aussi dérangé par cette théorie qui lui promet la sérénité, la désintoxication, mais lui demande d'accepter son entière responsabilité, de dépasser sa souffrance, d'oublier ses cicatrices. Professeur de littérature, il refuse de sortir de sa névrose car, pour lui, elle est la source de l'art : « Je ne peux renoncer à l'expérience poétique, dit-il, à l'art qui est l'expression la plus raffinée de la

névrose ». Et il proclame son besoin de se dépasser, de se sacrifier pour une cause, de croire, même si sa foi est irrationnelle. L'humanité de l'homme, pense-t-il, ce qui le distingue des animaux, est son irrationnalité, sa quête de perfection inaccessible, son absurdité, son illogisme délibéré, volontaire, y compris sa possibilité de choisir le suicide.

La position de Mervyn, opposée à celle de David, est clairement celle de Saunders qui a été deux ans en analyse et qui a eu l'idée d'écrire sa pièce parce qu'un ami à lui, qui était au bout du rouleau, avait embrassé la thérapie du cri primal comme d'autres une religion : « Mais, ajoute Saunders, le temps qu'il trouve l'argent du traitement, il est mort. Je me suis toujours demandé ce qu'une thérapie aurait fait de son talent artistique. Il était créatif et troublé à la fois. Mais cette confusion me semblait liée à sa créativité ! » (31).

Bien que Mervyn ait le beau rôle dans *Bodies* et attire le plus la sympathie du public, David et Hélène ont malgré tout amplement l'occasion de défendre la pensée rationnelle, de condamner l'évasion imaginative et de traiter Mervyn de charlatan ... Saunders et de nombreux autres dramaturges engagés et non-engagés, laissent en effet transparaître dans leurs pièces un appel à la sagesse qu'ils s'adressent inconsciemment à eux-mêmes. Cet appel est le plus souvent formulé par un personnage féminin. Ainsi, c'est Helena qui voit clair en elle-même et en Jimmy et quitte le terrain à la fin de *Look Back in Anger*. C'est Beatie qui découvre à la fin de *Roots* qu'elle a appris à penser par elle-même et à échapper au matérialisme ambiant. C'est Mrs Hitchcock, le seul personnage positif de *Sergeant Musgrave's Dance*, qui se montre partisan du compromis, qui a foi dans la vie et dans l'amour, qui comprend la relativité et la dualité des choses. C'est Ruth qui dans *The Homecoming* tend la perche à son mari en lui demandant de ne pas devenir un étranger. Et dans *The Party*, c'est Kara qui dit à Joe : « Fais la révolution *là* où tu *es*. Pas dans la *tête* de quelqu'un d'autre ».

C'est en effet le seul moyen d'échapper à l'ambivalence : se révolutionner soi-même, accepter sa propre responsabilité et l'obligation de se limiter, d'harmoniser ses désirs. Aide-toi (fais régner la justice dans tes pensées) et le ciel t'aidera (et tu aboutiras à la satisfaction de tes désirs sensés). Car sinon, engagement et non-engagement ne signifient plus que désir utopique de perfection irréalisable. L'objectif de l'art ne pourrait-il pas être celui qu'a si bien défini le pianniste Glenn Gould : « la construction progressive, sur la durée d'une vie entière, d'un état d'émerveillement et de sérénité » ? (32). Un dramaturge contemporain ne peut-il pas dépasser l'accusation de la société ou de la vie et exprimer, comme Shakespeare dans *Le Marchand de Venise*, non seulement les affres de l'ambivalence mais aussi la joie de l'ambivalence surmontée ? C'est à nouveau une femme, la merveilleuse Portia, qui représente dans cette œuvre le plus haut degré de sagesse et l'oppose à l'ambivalence de Shylock. Ni anges, ni bêtes, mais les deux à la fois, et acceptant de réconcilier cette dualité, tels sont les nombreux personnages de Shakespeare qui, comme Lorenzo, savent apprécier l'implicite connivence entre le son de la musique et le silence de la nuit. Souvenons-nous des paroles de Lorenzo à Jessica : « C'est qu'il ne faut pas se fier à ce silence, vois-tu. Il n'est du silence que pour nous. En vérité, il palpite aux accords d'une symphonie céleste que la grossièreté de nos sens nous empêche de percevoir. Assieds-toi, mon amour, et lève la tête vers le ciel. Regarde. De tous ces disques lumineux qui tournent là-haut en un lent

carrousel, il n'est pas jusqu'au moins visible qui ne chante sa partie dans l'universelle harmonie où se règle le sort des mondes et des âmes » (33).

Daniel SALEM
Université de Paris XII

NOTES

(1) Voir *La Révolution théâtrale actuelle en Angleterre*, Daniel Salem, Denoël, 1969.

(2) *Déclaration*, MacGibbon and Kee, 1957.

(3) Interview accordée à Simon Trussler, *Tulane Drama Review*, hiver 1966.

(4) *Times Educational Supplement*, 9 Avril 1971.

(5) Voir York Notes on *Serjeant Musgrave's Dance*, l'introduction de R.W. Ewart, p. 11, Longman York Press.

(6) Interview accordée à *Theatre Quaterly* Nº 22, 1976. Entretien avec Catherine Itzin et Simon Trussler intitulé *Transforming the Husk of Capitalism*.

(7) Interview accordée à Pat Silburn et publiée dans *Gambit* nº 29, 1976.

(8) Idem.

(9) Alan Jenkins dans le *Times Literary Supplement* du 5.6.1981.

(10) Robert Cushman dans l'*Observer* du 6 juin 1981.

(11) Voir note 7.

(12) Voir Paul Diel, *La Peur et l'angoisse*, Nouvelle édition 1985, Bibliothèque scientifique Payot.

(13) Publiée en 1961 dans l'hebdomadaire de gauche *Tribune*.

(14) Voir note 1.

(14 bis) Interview accordée par Wesker à *Twentieth Century*, Février 1961.

(15) Lettre d'Arnold Wesker au *Daily Worker*, publiée le 5.2.66.

(16) Voir Daniel Salem, *La Conscience sociale de John Arden, TEP Magazine*, Octobre 1970.

(17) Interview accordée à Walter Wager par John Arden, *Tulane Drama Review*, hiver 1966.

(18) Interview accordée au *Guardian*, 6 juillet 1965.

(19) Introduction à *Serjeant Musgrave's Dance*, Methuen 1960.

(20) Voir note 17.

(21) *Theatre Quaterly* p. 46. Voir note 6.

(22) Voir note 7.

(23) Voir note 6.

(24) Voir Daniel Salem, *L'Attente de Samuel Beckett, Ulula*, University of Georgia Nº 1, 1984.

(25) Voir Daniel Salem, *Harold Pinter, dramaturge de l'ambiguïté*, Denoël 1968.

(26) Interview accordée à Michel Dumoulin pour le film *Le Cas Pinter*, O.R.T.F. 1968.

(27) Lettre de Pinter au metteur en scène Peter Wood datée du mois d'avril 1958 et publiée dans *DRAMA*, hiver 1981.

(27 bis) Voir Daniel Salem, *The Impact of Pinter's Work, Ariel*, Volume 17, Number 1, January 1986.

(28) *Pinter on Pinter*, interview accordée à Miriam Gross, *The Observer*, 5 octobre 1980.

(29) Voir Daniel Salem, *Pinter ou le masque de la vérité*, Presses Universitaires de Lille, 1983. Et « *Le Retour* » *de Pinter : du texte à la mise en scène*, Les Voies de la Création Théâtrale IV, Editions du C.N.R.S., 1975.

(30) Voir l'article d'Arthur Miller, *Playwrights Spotlight Turkish Tragedy*, publié dans *The Observer*, 21 juillet 1985.

(31) Propos de Saunders recueillis par Nita Rousseau, *Le Nouvel Observateur*, 30 Nov. 1984.

(32) Dans un article intitulé *A bas les applaudissements* et cité dans *Le Monde* du 19 Décembre 1985 page 13.

(33) *The Merchant of Venice*, Act V, scene I, adaptation de Claude-André Puget, *L'Avant-scène* n° 253, 15 novembre 1961.

COMMITMENT AS A FORM OF PRIVILEGE

« The intellectual's problem is not vision, it's commitment ».
Tagg : *The Party* : by Trevor Griffiths

'Committed' is a word which has changed in its usage over the past thirty years. It has grown much closer to the French word, 'engagé', and if you describe someone as committed it almost always means that he or she is a left-winger, probably a Marxist or a Trotskyist. You can talk about a committed Tory, but the phrase has a whiff of paradox to it, as if those who drive on the wrong side of the road have no real right to the term. There are, or were, other meanings. My father used it for almost any kind of compelled or compulsive behaviour, such as being committed to an asylum, and a friend of mine who nearly went to prison, said when he was acquitted, 'Thank God, nobody can call me a committed writer !'.

Commitment, in short, used to be an ideologically neutral word. It referred to the strength of an allegiance, not the nature of it. If you were a Catholic living in Dublin, you would'nt expect to be called committed, however firm your beliefs. But if you were a Catholic living in a Protestant district of Belfast, and proclaimed that fact, thus risking your job and perhaps being beaten up on the way to the pub, then you might well be called committed, and with good reason. Commitment was something which had to be tested in fire. A self-proclaimed left-winger in Hollywood in the early 1950s had to be brave and therefore committed ; but he would not have to be committed in this sense to be a left-winger in Castro's Cuba. The word in the old days would have been deemed inappropriate. It implied a courage that it was not necessary to possess.

When British writers call themselves committed, stirrings of that old usage trouble my mind and I start to feel sceptical. I know roughly what they mean, that they have strong convictions and probably act on them, and perhaps that they are trying to separate themselves on the hard left from the soggy socialism of Kinnock and Hattersley. But instinctively I want to know what they have endured to deserve such an adjective. Britain, of course, is not a socialist country and anybody who defies a government like Mrs. Thatcher's runs a risk, as the miners and the Militant councillors in Liverpool have found to their cost. Unemployment is another form of bad treatment and writers are always unemployed, unemployable or, like Trevor Griffiths, overworked ; but for me it doesn't rate as persecution. Before Mrs Thatcher, Labour governments were in power for much of the 1960s and '70s, and while I am sure that Trevor Griffiths did not like Harold Wilson anymore than I did, at least under his government stage censorship was abolished, grants were greatly increased to the arts and an infrastructure was left behind of civil servants working through the local authorities who were, and are, generally sympathetic to the left.

In the narrower world of British theatre, left-wing dramatists have not had to battle to make their voices heard against a background of hostility and neglect. On the contrary they have been favoured. If you look through the lists of those who choose plays for our subsidised theatres (where most new plays get put on), they are

full to the brim with left-wingers - on the level of the RSC, with Colin Chambers, David Edgar and Barry Kyle on its New Plays Committee, and at the National Theatre with David Hare and Peter Gill, down to the little Bush Theatre, with Simon Stokes, Bash Born and Dusty Hughes in attendance. Simon Stokes once almost apologised to me, when I was Chairman of the Bush, for choosing a play which he regarded as a bit right-wing, Jonathan Gem's *The Tax Exile*. There is no Challenor among them, although there may be one or two examples of Challenor's opposite number, someone who doesn't care whether the joke is funny provided that the message is right.

The only subsidised, 'new plays' theatre in London which could be regarded as politically neutral is Hampstead Theatre Club ; and if we go back twenty years, the situation is not substantially different, with Kenneth Tynan at the National Theatre, Ronald Bryden at the RSC and Bill Gaskill at the Royal Court. We have to go back another ten years, to the mid-1950s, before we find that the major 'new plays' management in London is one which can firmly be dubbed 'right-wing', H.M. Tennent Ltd., that ancient pillar of the theatrical establishment which incidentally had two formidable old dogs, Joan Littlewood and George Devine, doing to it what most dogs do to most pillars. The commercial managements during this period were not, of course, biased to the left. One has proved remarkably perceptive over the years, Michael Codron, who put on the first plays of Harold Pinter, Peter Shaffer, Alan Ayckbourn, Joe Orton, Michael Frayn and Simon Gray, our agnostic or right-wing contingent ; and at least three of these writers would probably not have been staged without his help. But Codron produces fewer new plays on average every year than the Bush Theatre, although he collaborates in West End transfers from the subsidised sector.

Left-wing dramatists, in short, have had better opportunities to get their plays on than their right-wing counterparts, or than agnostics, middle-of-the-roaders, heretics and other deviants. And they have been helped in other ways. And they have been helped in other ways. I have mentioned the left-inclined local bureaucracies which we have inherited from the Labour years, and by this I mean that if you live in a Labour ward (but not a Tory or Liberal one) of a Labour borough, you usually get your rubbish moved more quickly, and derive greater benefit from other social services as well ; and sometimes this preferential treatment continues even when the council changes political hands, for the civil servants stay. This positive discrimination has its good side, for the Labour wards are usually the poorer ones, and more in need, but it can also amount to something suspiciously similar to what the Russians call 'blat', favours to friends. This is one reason why Mrs Thatcher is now trying to break up the power of the local authorities, abolishing the metropolitan Authorities, rate-capping the boroughs. It is not a cost-cutting exercise, but a political one. In her view, all civil servants should be neutral and simply serve the incoming administrations - and to curb one abuse, as she sees it, she is prepared to risk a much greater one, that of destroying the independence of the local authorities altogether.

Left-inclined arts organisations have tended to benefit from this British 'blat'. When the Metropolitan Authorities are abolished, the government has promised to make up the short-fall in funding to the arts caused by the loss of their patronage. It won't exactly do so, but in any case, nobody believes that the additional money, which will be given to the Arts Council now led by two Tories, William Rees-Mogg

and Luke Rittner, will then be handed over to the same companies as were sponsored through, for example, a Greater London Council led by Ken Livingstone and with Peter Pitt and the Labour MP, Tony Banks, on its Arts Committee. The 'blat', if 'blat' it is, will go in a different direction.

I do not want to prolong this parochial travelogue much further before arriving at my destination, which is to explain why I do not think that the left has taken advantage of its recent luck and may in the long run bitterly regret its lost opportunities. But before doing so, I would like to pour some cold water on the idea that the 'events' of 1968 'politicised' an entire generation of young writers and that the rise of left-wing drama was caused by a spontaneous whelling up of political outrage. 1968, it is true, concentrated our minds wonderfully. But there have been other events in our history of equal importance which did not leave their marks on our theatre - and we were not exactly un-political in 1956 either, nor in the 1930s, when Joan Littlewood and Ewan McColl were battling around the suburbs of Manchester in an old van and the Unity Theatre was staging plays by Brecht, Toller and Mayakovsky in their tatty hall in Islington.

What had changed were the circumstances through which political feelings could be expressed. We no longer had to submit plays to the Lord Chamberlain and if the Royal Court wanted to put on plays like Frank Wedekind's *Spring's Awakening* or Edward Bond's *Saved*, it was not subject to harassment from the police who wanted to find out, by purchasing a pint of lager, whether or not it could be legally defined as a club theatre, where the Lord Chamberlain's writ did not run. The growth in subsidies meant that grant-aided managements could cut their seat prices to enable less well-off people to come to the theatre and that they were in any case not so dependent on box-office income and could afford to take more risks. And more companies received grants. In 1968/69, the Arts Council established its 'New Activities' Committee, which helped a lot of fringe and alternative theatre companies not with big sums of money but will small ones that nevertheless made all the difference.

For the next six or seven years, these groups provided an excellent springboard from which new dramatists could leap into the mainstream subsidised theatres, Trevor Griffiths from the little Stables Theatre Club in Manchester to the Royal Shakespeare Company in one easy bound, Stephen Poliakoff from the Bush to the National. I can vividly remember the early days of Portable Theatre, founded by David Hare among others, which seemed to be performing to friends in my sitting room one month - and running Nottingham Playhouse, the Royal Court and bits of the National Theatre a few months later. The rate of advancement for left-wing writers in particular was very rapid ; and the two national companies seemed to scoop them up with a shrimping net, as if to prove that despite the growing gap between their resources and those of every other theatre in the country, their hearts were really on the side of the workers.

Some writers stood out against this absorption, or if your prefer it 'strategic penetration', into the British theatrical establishment, John Arden and John McGrath among them ; but most agreed with David Hare and Trevor Griffiths that it was a kind of reverse elistism to choose to perform plays to audiences of a couple of hundred or so in small halls around the country, when you could preach to a thousand or more a night at the National Theatre - or millions on television. Nor did

Hare, Brenton, Bond and others neglect the small theatres when they had time and could afford not to do so. The National Theatre's smallerscale touring version of Trevor Griffiths's *The Party*, directed by Hare, was generally recognised to be more effective than its lush première production at the Old Vic. The debate about the propriety of this choice for left-wing writers between large and small continued for much of the 1970s, but bearing in mind a longer span of British theatrical history which has not been sympathetic to the left, how lucky these writers were to have the alternative.

But luck can be double edged. The suddenly favourable climate for left-wing writers led to many hothouse blossoms, exotic to look at, but shallowly rooted. I exempt the plays of Trevor Griffiths, which are usually sustained by a healthy dialectic and a dour Northern naturalism ; but his good sense was in danger of being overrun by others who were politically immature and technically facile. Self-styled commitment was part of the curriculum vitae of these young writers ; and to be called 'committed' by a magazine like *Time Out* in the old days or *City Limits* today was like a *Good Housekeeping* seal of approval. There is still no more characteristic sound on a quiet Autumn evening on the South Bank than to hear writers like Nigel Williams stamping their feet and shouting, 'Fuck the bosses !' It's like being under the flightpath to Heathrow ... zoom, fuck, and another new play collides into the Cottesloe.

This led writers to believe that theatrical craftsmanship simply means finding the right package in which you can sell your message, and also that it was no longer possible to conduct a political debate in anything other than socialist terms, and that even to acknowledge other points of view except sardonically or scornfully amounted to a betrayal of the cause. Monetarism, for example, which provided the kind of intellectual mainspring to Mrs Thacher's rise to power was barely mentioned in the theatre. 'How can you write a play about monetarism ?' one playwright asked me ; and the answer of course was that he had to find a way if he wanted to take part in the actual political debates which were happening in Britain at the time. It is all very well for Trevor Griffiths to state, as he once did for *Theatre Quarterly* that 'morally, capitalism was exhausted fifty to hundred years ago, certainly fifty', but he has to convince his audiences that this is so, and (although he may hate the word) subtly, not didactically, for like the Californian light bulb, the world has really got to *want* to change.

Part of this subtlety involves not telling the audience too far in advance what you believe, for then they stop listening. When writers label themselves 'committed', they throw away many theatrical techniques of suspense and discovery. To begin with, they are most likely to attract audiences who feel equally committed, thus neglecting the chance of convincing those who are uncommitted. But in any case, and despite what Brecht said, the urge to know what will happen next and what conclusions, morally and otherwise, will be drawn, is a powerful motive for listening attentively in the theatre. This is why the thoughtful, searching and to some extent open ended arguments that Griffiths presented in *Occupations* and *Comedians* were more theatrically effective for me than the discussions of *The Party*, conducted by socialists for socialists, wondering where they had gone wrong. It was like an autopsy.

There have been other autopsy plays of the left, David Edgar's *Maydays* among them, and they seemed to crop up with greater frequency in the late 1970s

and early 1980s as the Labour Party slumped in the polls and their party conferences grew more bitter, divided and wild. If writers like Trevors Griffiths had not told us otherwise, we could have been witnessing the husk of socialism, not capitalism. And those plays which were less introverted, such as David Edgar's *Destiny*, produced in 1976, which described the rise of a new fascist party in Britain and was, according to Catherine Itzin, 'an event regarded by many as the one emphatic vindication of the political theatre movement', seemed to hark back to the days of the League of Empire Loyalists in the 1950s and the rise of the National Front in the 1960s, making no mention of its subsequent decline. It failed to get to grips with the new brand of rightwingism in the Tory Party, which has afflicted us since. It was simply out of date.

And there was another area of decline, in the theatre itself. Despite the fact that the National Theatre and the RSC moved into plush new premises, despite the fact that grants rose to the theatre from about £1/2 million in 1964 to more than £50 million today, the theatre has declined by almost any criterion we choose to name : in the number of new productions, in the size of audiences and, although this is harder to measure, its 'clout', its power to seize centrestage in our social discussions. The story of this decline has been well researched and documented in John Pick's *The Theatre Industry*, and I do not think that his overall conclusions can be challenged. Among the failures has been the inability to reach new proletarian audiences and the young. The class and age composition of audiences has remained much the same since the days before the war, with this exception, that we have lost the music halls.

There are many reasons for this decline, the spread of television among them, and, of course, you can also say that more people are in touch with more drama productions than ever before, through radio and television. But the choice of these plays rests in very few hands, and the kind of bubbling up of new ideas and fresh theatrical approaches which we briefly saw at the end of the 1960s is inherently impossible in television today ... and we have tragically lost it in the theatre. In one grimy Christmas not so long ago, 1980 perhaps, 32 small companies lost their grants in a costcutting exercise, from which, as it happened, the increasingly expensive National Theatre benefitted.

This left the major subsidised companies in an exposed position, having to generate its own fringe in order to discover those talents which will keep them alive in the future. And I do not envy those established left-wing writers who can command a place on their stages. As I see it, their postion is full of awkward moral dilemmas. They have lived, even thrived, on, as it were, licenses granted by governments such as Harold Wilson,s and confirmed, or at least not revoked, by governments such as Mrs Thatcher's. Ultimately, they depend on the good will of the state, protected a little by the 'arm's length' principle, which is supposed to detach governments from the Arts Council ... and the Arts Council from its clients. But that too is a kind of state license, which can be revoked in the event of a real threat to the system.

There may have been such an example last year, when Peter Hall commissioned a play putting forward the miners' case in the miners' strike, but decided not to go ahead with a production on the grounds that it was too onesided. I have not seen or read this play, which may have been very bad, but perhaps it was also too politically sensitive. In that case, the National Theatre's reputation for putting on left wing plays by Hare, Bond, Brenton and others would be nothing more than a disguise

for the true state of affairs, which would be that the National Theatre pulls those punches which are likely to cause real political damage. The cause of left-wing drama would have been lost overnight.

And it may already have been lost. Howard Brenton used to talk about 'disrupting the spectacle', a phrase borrowed from the French Situationists who described Western democracies as being sustained by a façade of false choices which conceals the realities of capitalistic power and the lack of genuine choice. Their point seems to me precisely illustrated by the presence on our major subsidised stages of plays which sound very revolutionary, and shock the bourgeoisie, and startle the horses, but never hit any precise political target. Brenton's *The Romans in Britain* would be a case in point. I do not know anybody who knows the history of Ireland who is much impressed by his analogy between the Roman conquest of Britain and the presence of British troops in Ulster. Arden and D'Arcy's *The Ballygombeen Bequest* was much nearer the mark. But in any case what caused the furore was the sight of Roman soldiers buggering three naked Celts, who, on the night I went, did not seem to be averse to the prospect. By inflaming the nerve of British sexual puritanism, Brenton effectively nullified whatever message his play may have had. The political point which he actually made was to prove how broadminded, radical but tolerant the British theatre establishment is, a sentiment enhanced rather than weakened by the outrage of minor Tory leaders like Horace Cutler and the court case by Mary Whitehouse which was subsequently withdrawn. I do not doubt Brenton's motives, only his sophistication. Far from disrupting the spectacle, he was helping to sustain it.

This is the dilemma faced by all radical writers every where, how to avoid being used by the establishment. It is not essentially different in Moscow, Vienna or London, although I am bound to add that London still provides a more tolerant climate. You may seem to be more free, if you are not asking for money from the state, but money usually has to come from somewhere, and it rarely comes without strings. The best protection for a dramatist is when there is a ground swell of popular support for his or her work, so that it becomes embarrassing for governments to interfere and financially shortsighted for commercial managements to ignore. This happy state of affairs has been achieved by very few left-wing writers in Britain. And I sometimes even wonder whether they have chosen the right medium. The theatre is not a good place for instruction or handing on messages, for one reason, that everybody knows that it is not 'real life'. Every stage production is enclosed by the inverted commas, 'Let's pretend'. This makes it a good medium for myth, by which I mean not something which is necessarily untrue but which does not have to carry factual conviction to make its mark. A myth is like sliding another programme into our mental computers. It helps us to contemplate reality from a different set of assumptions which we may, or may not, wish to retain after we have left the theatre. Its effect is to leave our minds more flexible, more ready to contemplate alternatives which may lead to genuinely radical results but in that sense less committed.

This is why I accept Tagg's remark on its most literal level, not the one he meant. Commitment is a problem for intellectuals who write for the theatre, not because they haven't go any, but because they proclaim it too easily and think that it is engough.

John ELSOM
City University Londres

TABLE RONDE (samedi 15 mars, 15 h à 17 h)
animée par Georges BAS :

« Qu'est-ce qu'un dramaturge engagé ? »
« What is a committed playwright ? »

N.B. Ce qui suit n'est pas une transcription littérale et intégrale des diverses interventions ayant constitué la Table Ronde, mais une version synthétique, condensée et réorganisée, que j'espère néanmoins fidèle à la teneur des propos et à l'orientation générale du débat. Les membres de phrase entre parenthèses sont la citation d'arguments qu'il a paru bon de reproduire. La Table Ronde ayant eu lieu en anglais, ce compte rendu est en anglais. - G.B.

*
* *

Georges BAS suggests that if precious time should not be wasted on definitions and meanings (and « committed » connotes something different from « engagé »), there should be some measure of agreement about what is going to be debated. In connection with writers or artists, commitment is usually understood as having social and/or political applications. Also, one is actually committed *to* someting, most often a cause, which may be more or less specific or broad. More especially, the issues raised range from the concept being glossed as meaning « oppositional » or « interventionist », radical or militant, to its being equated with « left-wing » or « leftist », and implying socialist, not to say Marxist, views.

After suggestions by Colette GERBAUD that the cause may be religious (and « ideologically neutral »), and by John ELSOM that one should not overlook the passive connotation of such uses as « being committed to » a jail or an asylum, Edward BRAUN agrees that, though « committed drama » is too often just « a phrase used by critics », hair-splitting should be avoided even if the result is « an embargo on the word commitment ». To him the crux of the argument is realism ; the committed writer is the one who shows how human behaviour is shaped by materiel circumstances.

Trevor GRIFFITHS thinks that any writer's duty is first and foremost « a coherent commitment to the craft », « you have to be committed to bricks and mortar, to skills ». The rest of his argument will bring up three major issues. According to him, the « vision » of some writers is that of a different world and the precise way in which it might be made to materialize, while the vision of others is simply the world as it is and their job is to try and give a powerful and perceptive account of it. This is « naturalism », a scientific approach to the world we live in, which used to be the most progressive form of drama we had. But to describe seriously and accurately is also to criticize (see Zola). Showing « poverty cheek by jowl with wealth » is an invitation to people to take the problem back into their

own lives and seek to do something about it. Edward BRAUN agrees that « naturalism » is the fundamental starting-point.

As to the relation between « committed » and « political », Trevor GRIFFITHS makes no difference between them, and what is said about the one could be said about the other. He notes that he is always called a political playwright. To him the word, as used in Britain about somebody, is « a cold word ». It usually implies that one is left-wing and means « distrust this person ». As a matter of fact all writing is political, a great deal of what passes for non-political writing *is* political (since points of view ultimately « feed into systems of thought and patterns of practices »), but his own writing « is consciously political ». On the other hand he considers that « commitments » and « allegiances » ought to be separated ; to him commitments cannot not be religious, while allegiances tend to be. (TG declaring he refuses the « history » offered by John ELSOM in his paper leads to a debate with Edward BRAUN, John ELSOM and Rob RITCHIE about Howard Brenton's *The Romans in Britain*, the question of subsidies and the nature of censorship (Mary Whitehouse), the problem of toleration and the move to the right of the cultural climate in Britain).

To Trevor GRIFFITHS commitment is basically tied up to what he calls « cultural penetration ». A playwright uses a certain medium to « develop certain practices » in order to « do cultural penetration ». Answering a query from Daniel SALEM about this concept, TG glosses it as referring to what has come to be called a mass society, the problem being « how to shift people's understanding of the world in which they live and engage them in discussion about the possibilities of changing it ». He declares finding it difficult to do that from the stage and thinks it requires a medium « which is more active, vibrant and popular than theatre » -- that is to say television.

*
* *

This prompts Georges BAS to introduce the problem of audiences, their sociological nature and their size, and of the relationship between a playwright and the audience he chooses to address. In other words, can a playwright claim to be committed and write plays for middle-class audiences to be performed in such Establishment, venues as the National Theatre, etc... ? (See John McGrath's attack of Edward Bond and others on this point). What of such a dilemma as: either work outside the system for popular, lower-class audiences, or work within the system to alter the middle-class consciousness ?

This immediately shifts to the (by now) time-honoured « TV versus Theatre » debate, with Edward BRAUN and Raymond PROST speaking for television and Georges BAS for theatre, while John ELSOM considers that ideas should not be « funnelled through one sole opening ». Trevor GRIFFITHS mentions his own *Bill Brand*, which got big popular audiences on TV while dealing with the arid (though topical) subject of monetarism. JohnMcGrath may be addressing himself to the working-class in the theatre, but one reaches it through TV. The relevance of drama to society is to be found on TV, whereas theatre is only « a marginal case ».

Taking his cue from a remark by Daniel SALEM about a possible « mission for the playwright », Trevor GRIFFITHS stresses that a play may be many things

(informative, celebratory, critical, etc.) except a programme for change, a treatise, or a platform ; it reflects the tensions and contradictions of daily experience ; « and plays are very messy things as well ». Any formula writing is to be avoided, especially « the formulas of TV », even though people think that mass audiences do require such formulas.

Daniel SALEM suggests that « a relationship of trust and mutual celebration » might be an acceptable formula, which causes Trevor GRIFFITHS to remark that, if this were a criterion for being a good or important playwright, Samuel Beckett should be excluded, as he does anything but « affirm life », and yet he *is* a great writer. (TG sees Beckett as being in the line of Adorno saying that « there can be no more music » after the Nazi holocaust (1). This is the same as Eddie Waters in *Comedians* saying « no more jokes »). Being asked by Daniel SALEM whether *Comedians* « affirms life », TG answers that it does, but it also « affirms the struggle of life, it affirms resistance ».

John ELSOM construes Trevor GRIFFITHS'view of commitment as being « the better world which can be and is not simply bogged down in the misery of the world that is ». This brings him to criticize left-wing writers, who have been « conducting autopsies » (with regrets and recriminations) but have not presented a clear enough picture of the world which could be. To which TG replies that descriptions of the present are anticipations of the future. Developing this argument, he notes that *Comedians* celebrates the inventiveness of ordinary people and so doing invites the audience to shed stereotyped ways of thinking about working-class people. (He is also led to declare that whatever is collective, social and organized - (« cooperative » even - in man's life is always more satisfactory than what is « privatized »).

*
* *

The next step if for Georges BAS to point out that a few « Key words » keep recurring in connection with committed drama. These are « change » (« change society », « change the world »), often made more definite as « revolution », and « socialism », a vague notion at times more specifically identified as « Marxism ». When committed playwrights call for a revolution in Britain, what can they possibly mean ? And if a socialist society is to be established, what is to be understood ?

Edward BRAUN notes that indeed, while revolution is regarded as desirable, such plays as *The Churchill Play* (by Howard Brenton) seem to show there is little prospect of this taking place. He repeats that what distinguishes « the drama we are talking about » is a rigorous scrutiny of things as they are. Rob RITCHIE agrees that the best of contemporary English drama is this spirit of enquiry or questioning and criticism. This (rather than pre-made and fixed ideologies) has « radicalized » the dramatists' views, and occurs within a « general culture » that can usefully be called « socialist », but varieties within it are extensive. As to what the « real world » may be, Peter BRASCH asks what « reality » can mean in a country (i.e. East Germany) where revolution has been imported.

According to Trevor GRIFFITHS no one of the so-called committed/political playwrights in contemporary Britain - whether Edward Bond, John McGarth or

himself - comes from a politically committed background. That is they did not receive their commitment from their parents or family background. It came to them in the act of « describing » and « evaluating » the world. As to a « revolution » in the late eighties in Britain, « May 68 » in France shows no one can foretell when a « revolution » is about to break out. And as to the nature of such a forthcoming revolution, he sees it as anything but « an insurrectionary process led by a Leninist party ». It is important to keep trying to define the concept of revolution, but not according to « any of the old historical models ».

Later on in the discussion, Georges BAS will return to the problem of socialism and the difficulty of defining it (witness the various definitions given by the numerous self-proclaimed « socialist » contemporary British playwrights). As Trevor GRIFFITHS is often said to be a « socialist » playwright, GB asks him whether he considers he is. TG answers he prefers to call himself just « a playwright », but adds that « as a social being and agent » he is committed to « struggling for socialist policies in government and socialist pratices in society ». As to defining it, « socialism is not an excluding category », what matters is your attitude to specific issues, and TG cannot define what (for example) his friend John McGrath's conception of socialism is, and vice versa. (This leads John ELSOM to explain how « the contorted thinking » of the Left on such issues as opposing the American intervention in Vietnam prevented him from joining the Labour Party).

*
* *

All of the so-called committed British playwrights being « left-wing », Georges BAS asks whether one can be committed to right-wing views. (A few of the political / committed poets of the Thirties supported the cause of Fascism). Can the later Stoppard be called a committed playwright ?

A short exchange of conflicting opinions shows John ELSOM declaring that right-wing commitment is paradoxical and « sounds odd », against Trevor GRIFFITHS pointing out the existence of « committed Thatcherism », which is « commitment to reaction ». Daniel SALEM thinks that Samuel Beckett's characters are really committed to a rejection of what they believe is an illusion, which causes Edward BRAUN to declare it is a right-wing characteristic to pretend there is no such thing as ideology, and TG to stress there *is* an ideological (right-wing) « base to what Pinter says and writes ».

*
* *

Another tack tried by Georges BAS is to bring up the point of « praxis », or efficiency. The very nature of committed drama and its advocacy of change might lead us to assess it according to the results it does or does not bring about (these may be long-range alterations in the consciousness of people). Can contemporary British political drama be considered as « influential » in any way ?

To Edward BRAUN a good indication of « entry into consciousness » is the fact that drama is used as subject-matter by newspapers. John ELSOM finds it

« disturbing » that governments should justify censorship because theatre can do harm as well as good. He thinks audiences always receive it as « make-believe », and that it is impossible to condition in advance what the audience reaction and the final impact of drama are going to be. EB remarks that censorship in the Soviet Union is (ironically) a mesure of how seriously the arts are taken there. On the other hand it is « criminal double-think » for governments to pretend they « free the arts » when they decide not to interfere, that is when they cut public subsidies and leave the theatre to be subsidized by the public sector (he mentions the case of the British Old Vic).

*
* *

Georges BAS then notes that one of the original features of contemporary British theatre is an important body of work done by women dramatists who happen to be left-wing and/or socialist (Caryl Churchill, Pam Gems, etc.). Bearing in mind what the specificity and scope of commitment can be, are these women dramatists committed to the « feminist » cause only or to broader issues ?

Rosette GLASER remarks that nothing much seems to have followed the « outburst of live events » by women in 1982 (what of Nell Dunn after *Steaming* ?). Women dramatists seem to have taken up « acrobatics », caricature, « stand up » comic techniques. To Rob RITCHIE this does not mean that nothing has been done ; he could list about twenty women writers in London doing exciting work. What women dramatists do is to give another version of reality. Edward BRAUN underlines the fact that, in spite of numerous plays by women, « decision-making » remains male-dominated. He mentions his own Drama Department at Bristol, where *he* runs a seminar on women dramatists, as no woman was found to run it. What he finds in the plays by women is a concrete observation of women's situation, but also a formal expression which is remarkably inventive. John ELSOM considers that what he calls the « competitive debate » or « macho struggle » is an important element in drama. But women find this dislikable and are looking for ways to combat it.

A little further on Daniel SALEM asks Trevor GRIFFITHS about the « secondary part » women have in his plays. TG's answer is that the « feminization » of his own consciousness was a long and slow process. He puts this down to « early distortive shaping » in his own family background (with a very traditional view of the roles of men and women). Though he thinks that « putting the woman absolutely centre stage » can be « a kind of evasive dishonesty », of « propaganda », the feminist movement has made him reconsider his own life. This brings John ELSOM to insist that easy definitions of the « typical roles » of men and women (something infinitely complex) can be too one-sided and turn out to be damaging to human relationships, friendships or loves.

*
* *

As against such a specific issue, perhaps the broadest one concerning committed drama (as well as any form of committed art) is the one that was stated in

connection with the left-wing poets of the Thirties. These are reputed to have felt both « a civic urge to become *engagé* » and « an artistic urge to remain disengaged ». Georges BAS asks Trevor GRIFFITHS whether he feels he has to face and solve this crucial dilemma.

Trevor GRIFFITHS prefers to phrase this « dialectic » differently. On the one hand, « it's a revolutionary duty to tell the truth ». You have a commitment to what you do, and this is to « get to what is true » (not the same thing as marching, demonstrating and waving flags). On the other hand, you have (as said before) a formal commitment to your craft. John ELSOM notes that being « artistically disengaged » does not necessarily mean that questions are left open. It may be necessary from an artistic point of view to resolve such questions.

Kathie BIRAT raises the problem of the relationship between political involvement and theatrical technique. Can theatre be politically progressive without making any formal experiments ? This is an occasion for Trevor GRIFFITHS to question Brecht's views on the death of « naturalism », and to go into a critique of Brecht's statements and practices. Brecht has produced successful plays and *is* a great playwright. But you may use the « right » method and still give wrong answers : Brecht has been shown to be wrong in his analysis of capitalism. As to himself TG considers he has been working « in and around the modes of realism » (if not strict naturalism). Several major forces have come to bear upon him (from the cinema and TV to pantomime and the circus) and he may well attempt to write in an impressionistic or imaginistic way, yet he agrees with Raymond Williams that « naturalism is not ended, its day is not over ». It is still capable of presenting powerful pictures and powerful critiques of the world in which we live.

*
* *

Georges BAS feels that with this return to the topic of naturalism / realism the wheel of the discussion has « come full circle ». It only remains for him to wind up the proceedings with an adapted quotation from a critic's assessment of Trevor GRIFFITHS (2), which he addresses to the audience in this way, « I hope you will agree we have had with us for two full days 'one of those rare politically committed playwrights who is able to move audiences without haranguing them' and also 'without the self-conscious dramaturgy of Brecht, the agonizing and accusatory prefaces of Bond, or the overt propagandizing of Arden and D'Arcy', and I am sure you have identified the man ».

Georges BAS
Université de Paris IV

NOTES

(1) At the end of his Introduction to *The Fool*, Edward Bond also refers (in order to refute it) to this opinion of Adorno's, but reports him as saying that after Auschwitz it is no longer possible to write any « poetry ».

(2) See Albert Wertheim, « Trevor Griffiths : Playwriting and Politics », in *Essays on Contemporary British Drama*, Ed. Hedwig Bock and Albert Wertheim (München, 1981) p. 267.

TREVOR GRIFFITHS
« PARTY »
Traduction originale de Michelle BOUIN-NAUDIN
(Université de Bourgogne)

"Party" a été créé en Grande-Bretagne au National Theatre (Londres)le 20 Décembre 1973 dans une mise en scène de John Dexter ; décor de John Napier.

La distribution était la suivante :

Sarah Atkinson	MILANKA
Gillian Barge	KARA MASSINGHAM
Anna Carteret	SUSIE PLAITSTOW
Nicholas Clay	RICHARD MAINE
Rachel Davies	KATE STEAD
Frank Finlay	MALCOLM SLOMAN
Doran Godwin	ANGIE SHAWCROSS
Gawn Grainger	JEREMY HAYES
Ram John Holder	LOUIS PREECE
Desmond McNamara	'GREASE' BALL
Laurence Olivier	JOHN TAGG
Ronald Pickup	JOE SHAWCROSS
Denis Quilley	ANDREW FORD
John Shrapnel	EDDIE SHAWCROSS

PROLOGUE

Scène au noir. Bande son : un très mauvais orchestre de théâtre joue "L'Internationale" en valse sur un rythme allègre. Balance du noir au plein feux, portrait de Marx sur toute la hauteur du fond de scène ; Lénine se superpose en fondu enchaîné ; Trotsky se superpose en fondu enchaîné (image des derniers jours à Mexico). Fondu au noir. Reste une poursuite au centre. La musique démarre, en fanfare. Arrive une vieille figure de Groucho Marx : moustache, cigare, queue de pie, bombant le torse, yeux globuleux. Il a un classeur avec des papiers à la main et un micro à fil qu'il installe sur le porte-micro qui jaillit des planches. Il regarde l'obscurité derrière lui.

G : Bonsoir. (Aux spectateurs, sans les regarder). Alors qu'est-ce qui est arrivé au joyeux drille à moustache ? (Trotsky apparaît.) Allez, allez, vous croyez que j'suis pas capable de reconnaître Abie le poissonnier quand je le vois ? Envoyez-moi le gars avec les touffes de poil sur la figure. (Marx apparaît.) Pâpâ ! Alors, 'pa, qu'est-ce qui te chatouille, mis à part toute cette forêt que tu as sur la figure évidemment ? (Aux spectateurs.) Ca m'fait penser : vous connaiss ez l'histoire des 150 000 supporters de De Gaulle qui ont défilé dans Paris le 30 Juin 1968 en criant : "La France aux français !" et "Cohn Bendit à Dachau !" ? Vous quoi ? Ah, vous y étiez ? Je vois, je vois. Je ferais mieux de la boucler, hein ? Comme ça je pourrais compter mes sous en souriant. Mais venons-en à notre histoire, comme on dit. Capitaine Hugo C. Hackenbush, pour vous servir. Explorateur, aventurier, amateur de sciences naturelles, "bon viveur, homme moyen sensuel"* un peu obsédé sexuel sur les bords et quasiment sans aucun rapport avec le reste de la pièce. Mais, venons-en à notre histoire. Et à propos d'histoire on m'a demandé de vous mettre dans l'ambiance avec quelques épigraphes bien choisies. Asseyez-vous Madame. Votre tour viendra, c'est promis. (Tournant rapidement les feuillets du classeur.) J'ai là toute une anthologie de citations choisies qui ont, j'en ai l'impression, (en fait, non, j'en ai reçu l'assurance formelle) un rapport plus que fortuit avec ce qui va suivre. (Il regarde le portrait géant de Marx.) Dommage que tu ne sois pas là pour faire ça toi-même, hein ? Pas vrai ?... Espèce de vieux vaudevilliste. Humm. (Il tourne une page et lit.)

---

* En français dans le texte. N.D.T.

"La bourgeoisie..." Réveillez-vous Madame, c'est de vous que je parle. Monsieur, donnez lui un coup de coude s'il vous plaît ! Merci beaucoup, merci. Puissiez-vous suffire aux besoins sans faiblesse. "La bourgeoisie ne peut survivre qu'en provoquant une révolution permanente dans les instruments de production, et par là, dans les rapports qui régissent cette production et dans tout le tissu des relations sociales, par voie de conséquence. Révolution permanente des modes de production, instabilité chronique de tout le système social, incertitude et agitation constantes, voilà ce qui différencie l'âge de la bourgeoisie de tous ceux qui l'ont précédé. Balayé le système des relations bien établies et solidement enracinées avec leur train d'opinions et de préjugés hors d'âge et vénérables tandis que les nouvelles tombent en désuétude avant même d'être codifiées. Plus rien n'est fixe, tout part en fumée ; plus rien n'est saint, tout est profané, et l'homme, finalement, doit affronter, avec sang-froid, la réalité de sa condition et de sa relation aux autres". Personne n'écrit plus comme ça aujourd'hui, croyez-moi. (Au portrait.) Pas vrai ? (Le portrait de Lénine apparaît.) Aï. Ou comme on dit en Russie : Ilyich ! (Il feuillette le classeur.) Allons-y, doucement ! (Prenant une grande inspiration.) "La phraséologie révolutionnaire est une maladie qui affecte de temps à autre les partis révolutionnaires lorsque la marche de la révolution subit de brusques et importants changements de cap. Par phraséologie révolutionnaire, j'entends la répétition de slogans révolutionnaires sans rapport avec les conditions objectives du moment considéré eût égard aux circonstances particulières de l'époque. Lorsque la phraséologie révolutionnaire vous démange, la simple vision de la maladie provoque des souffrances intolérables". (Il se gratte le coude.) Non, Madame, c'est une puce. Je ne suis qu'un comique petit-bourgeois, un peu anar sur les bords ; c'est écrit là. (Marx revient à l'image.) A propos d'argent... (Et si c'était pas le sujet, bon sang ça aurait dû l'être.) Il est revenu ? Ah, c'est qu'ils aiment jouer les vedettes ces gars là, hein? ... Donc, pour en revenir à l'argent, voyez un peu si ce qui va suivre vous interpelle... quelque part ? (Il reprend le classeur ; tousse, renifle.) "L'argent..." Ca alors, y'en a plus un seul qui bouge maintenant. Vous savez, moi j'suis comme vous. "L'argent, du simple fait qu'il permet de tout acquérir, de s'approprier les objets, EST l'objet par excellence. L'universalité de cette qualité correspond à sa toute-puissance, elle-même considérée comme attribut de l'essence. L'argent est l'entremetteur entre le besoin et l'objet, entre la vie humaine et les moyens d'existence. Mais, celui-là même qui joue l'entremetteur dans mon existence l'est aussi dans mon rapport aux autres. Pour moi il EST l'autre..."

(Un autre projecteur s'allume sur le côté de la scène. Poursuite centrale au noir. Apparaît Laurence Olivier en Timon d'Athènes.)

O. : De l'or ? De l'or jaune, luisant, précieux ? Non, grands dieux
Je tiendrai parole : vous mes racines, vous cieux très purs !
Un peu de ceci et le noir devient blanc ; la laideur beauté ;
Le faux vrai ; le vulgaire noble ; les vieux jeunes ; les lâches
héroïques ;
... Voyez, à cause de lui
Prêtres et domestiques fuiront vos rangs ;
On étouffera des hercules sous leur oreiller ;
Cet esclave jaune
Fera et défera des religions ; bénira les maudits ;
Il fera adorer la lèpre blanche ; mettra des voleurs
Sur les bancs du Sénat, avec titres, éloges et courbettes ;

Il fera convoler la veuve encore en larmes ;
Il embaumera et parfumera comme un jour d'Avril
La charogne dont les ulcères purulents soulèveraient
Le coeur jusque dans l'hôpital. Viens, poussière maudite,
Putain universelle, toi qui sème la discorde
Parmi les nations de la terre, je vais te faire tenir
Le rôle qui te revient.

(Effet de balance "**O**" sur "**G**" qui s'allume).

G. : Croyez-moi, y'a plus personne pour parler comme ça aujourd'hui. "Il a le pouvoir d'embrouiller et d'inverser toutes les qualités humaines et naturelles, de faire fraterniser les contraires, le DIVIN POUVOIR de l'argent réside dans son ESSENCE en tant qu'il est la vie de l'homme extériorisée et aliénée. Il est le POUVOIR aliéné de l'HUMANITE". (Il reprend son souffle.) Ouais. Eh ben ! Si j'avais le choix entre vous, Madame, et une litière d'argent, vous ne feriez pas le poids. (Le portrait de Trotsky apparaît. **G.** se retourne.) T'en fais pas, Abie, ton tour viendra, comme disait Gripeminaud à Jeannot Lapin. (Le portrait de Trotsky disparaît. Tout est noir [illegible] présent.) Bon, vous n'direz pas que j'vous ai pas prévenu. Si vous voyez quelque chose qui ressemble à un billet de dix dollars (un billet de cent dollars par exemple) n'hésitez pas à me l' rendre. D'accord ? Vous saurez que c'est le mien parce que... (Apparaît l'image d'un billet de cent dollars.) Qu'est-ce que j'disais ! (Il marmonne en s'en allant.) Il faut vraiment que je m'occupe de ces POCHES. Comment voulez-vous qu'on se taise quand on est ici, j'en sais rien, quand ça vous glisse le long des chevilles, par terre, après, on les piétine.

(Noir.
Légende : "Je suis Marxiste, tendance Groucho". *
Noir.
Légende : "Nous sommes tous des juifs allemands". *
Noir.
Légende : "Violez votre Alma Mater". *
Noir.
Explosion sonore, projection : marche d'étudiants contestataires à Paris.
Noir.
Ecran gauche : BERLIET se superpose à la photo de l'usine. Les lettres quittent une à une l'écran gauche :
L I B E R T E ;
elles se réinscrivent à droite au dessus de l'image d'un poing fermé. Au dessous s'inscrivent les accords de l'intro de "Blasé" d'Archie Shepp (Actuel 18).
Noir à nouveau. Poursuite sur Joe Shawcross et Angie ; décor de chambre à coucher.
Musique. Ils baisent en silence : sorte de ballet abstrait ; on voit bien les silhouettes dans la lumière ; à ce moment-là, la pièce est à peine visible. La baise se passe mal. Joe reste de marbre : les lèvres d'Angie descendent le long de son corps. Il s'agenouille un moment, sans réaction, prend ses lèvres : puis, imperceptiblement, il s'écarte d'elle. La musique diminue ; plein feux sur la chambre à coucher.)

---

* En français dans le texte. (N.D.T.)

ACTE I

SCENE 1

10 Mai 1968. Début de soirée.

Dans la chambre à coucher des Shawcross, à Londres, quelque part dans le SW7. Grande chambre ensoleillée, blanche, plutôt fraîche. Un grand lit de deux mètres de large, genre Roche et Bobois. Une porte donne sur la garde-robe, une autre sur le palier.

Joe arrête le tourne-disque, va dans la garde-robe. Angie l'observe, mi-couchée, mi-agenouillée sur le lit ; puis elle se lève, enfile un slip et un collant, s'asseoit et fume une cigarette, le regard vague, perdue, très loin, absente.

Silence. Peu à peu, on perçoit, vaguement, des bruits de haut-le-coeur du côté de la garde robe. Elle continue à fumer, quasiment comme si de rien n'était. Enfin

ANGIE : Ca va ? (Silence.) Ca va ? (Pas de réponse.) (Elle tourne son regard vers la porte, sans bouger. Joe apparaît. Il porte un sweat-shirt, un slip et des savates.)

JOE : Quoi ?

ANGIE : J'ai dit : est-ce que ça va ?

JOE : (jette un regard vague et désoeuvré alentour) Quand est-ce que tu sors ?

ANGIE : Vers les 9 H. (Elle regarde sa montre, se lève.) Et merde.

JOE : Tu rentres tard ?

ANGIE : Peut-être. Je ne sais pas.

JOE : Je ne trouve pas mon jeans.

ANGIE : Dans le panier à linge. Il pue.

JOE : (entre dans la garde-robe) C'est vrai ? (Il revient avec et l'enfile en sautillant.) Tu as dit à Milanka que ...?

ANGIE : Anhan.
(Il s'assied de l'autre côté du lit, vidé, tournant le dos à Angie, il commence à mettre des tennis.)

ANGIE : Ca va aller ? Tu es sûr ?

JOE : Oui, oui. Ca va.

ANGIE : Tu as une sale tête.

JOE : Arrête, bon dieu. Je te dis que ça va.
(Silence. Chacun s'affaire de son côté.)

ANGIE : C'était comment ton truc ?

JOE : Il est quelle heure ?

ANGIE : Moins dix. (Elle attend.)

JOE : Quoi ?

ANGIE : Frau Elise ?

JOE : C'était bien.

ANGIE : Bon. (Elle se met du rouge à lèvres.) Et, ça se passe comment ?

JOE : (se lève, ferme son pantalon, attache sa ceinture.) C'est comme une drogue. Je parle, elle écoute. Qu'est-ce qu'un homme peut demander de plus à une femme ? (Il chante, l'air absent.) "Les Freudiens sont éternels..." On en est arrivé à mon père aujourd'hui." Elle m'a demandé de lui dire ce qui le caractérise le mieux.
Alors j'ai dit : "Mon père ramène moins d'argent en fin de semaine que ce que je paye pour une séance comme aujourd'hui".
(Il regarde Angie. Elle continue à se maquiller.)
Alors elle m'a dit : "Non. Parlez-moi de votre PERE."
(CHARLIE, trois ou quatre ans, appelle plusieurs fois "Maman". ANGIE se lève, cherche ses vêtements des yeux.)

ANGIE : (avec une résignation qu'elle ne montre pas trop.) Je vois.
(Elle entre dans la garde-robe. JOE s'étire, la tête calée sur le lit. CHARLIE appelle "Maman" encore une fois, puis se tait. JOE fume, l'air absent.)

ANGIE : (off) Essaye de te débarrasser de Sloman s'il te plaît.

JOE : Y gêne personne. Il est couché quelque part.

ANGIE : (off) Ca fait quatre nuits de suite qu'il pisse au lit.

JOE : Je lui parlerai.

ANGIE : (off avec ironie) Qu'est-ce que tu vas lui dire ?

JOE : Je lui dirai : "Ne pisse pas tout le temps au lit comme ça, Malc".

ANGIE : (rentre en scène, robe courte, voyante, des bottes à la main.) Ah ! Ah ! Il va falloir que tu t'entraînes pour lui dire ça.
(Un temps.) Il prépare quelque chose pour toi ?

JOE : Mouais. Une dramatique de 90 mm. "La Pièce du mois". En Novembre.

ANGIE : Il aura désaôulé d'ici là ?

JOE : Ne t'inquiète pas pour Malc.

ANGIE : Je vais essayer. S'il écrivait comme il boit, là, il serait vraiment quelqu'un.

JOE : Il EST déjà quelqu'un. Boire lui permet de l'oublier.

ANGIE : (sans comprendre) Quoi ?

JOE : Rien.
(Elle continue à l'interroger du regard.)
Il... ne supporte pas l'idée d'être... un auteur à succès... dans une société qu'il voudrait détruire.
(Long silence.)

ANGIE : Je vois. (Un temps.) C'est pour ça qu'il boit ?

JOE : Je ne sais pas. (Il commence à se masser la plante du pied droit à travers sa chaussette.)

ANGIE : (parcourant d'un oeil critique son image dans la glace murale ; elle dit, sans avoir l'air d'y toucher) C'est ça ton problème, Joe ?

JOE : Non. A vrai dire le problème c'est mon pied d'athlète.
(Elle le fixe avec dureté.)
Tinea pedis.
(Silence.)
Angie, ce n'est pas si simple.

ANGIE : Tu ne peux pas répondre à une question simple ?

JOE : (debout) Non.

ANGIE : Je voulais dire : est-ce que... ça va mieux ?

JOE : Non. Mais comme dirait Harold Wilson, ça empire plus lentement. Nous avons la situation en mains.

ANGIE : Tu veux qu'on en parle ?

JOE : Je croyais que tu devais sortir.

ANGIE : Oui, mais...

JOE : Alors, vas-y. Je survis.

ANGIE : Dis-moi...

JOE : Bon maintenant ça suffit. D'accord ?
(Il va dans la garde-robe. Elle fouille dans la commode à la recherche d'une paire de gants de coton.)

ANGIE : (lui lance) Si je ne vois pas ton frère avant son départ... dis lui au revoir de ma part s'il te plaît.

JOE : (rentre, il enfile un autre tee-shirt non sans difficulté) OK.

ANGIE : Il va l'avoir ce boulot ?

JOE : J'en sais rien. J'espère que non.

ANGIE : Ah bon ? Il avait l'air de dire que ça valait le coup.

JOE : Il n'y a rien pour mon frangin par ici.

ANGIE : Tu lui as dit ça ?

JOE : Non.

ANGIE : Evidemment, il ne va pas te remercier. Et TOI, qu'est-ce que t fais ce soir ?

JOE : J'ai une réunion. Juste quelques personnes.

ANGIE : Ici ?

JOE : Hummmmm.

ANGIE : Des gens que je connais ?

JOE : Non, je ne pense pas.

ANGIE : Et LUI, est-ce qu'il vient ?

JOE : Qui ?

ANGIE : John Machinchose. Tu sais bien.

JOE : A t'entendre on dirait que c'est le Diable.
"Et LUI, est-ce qu'il vient ?" Merde !

ANGIE : Il vient ou pas ?

JOE : Oui.

ANGIE : Il me donne la chair de poule.

JOE : Tu ne l'as rencontré qu'une seule fois.

ANGIE : Ca me suffit.

JOE : Je l'ai trouvé très courtois.

ANGIE : C'est ça. Courtois. Comme un croque-mort, oui.

JOE : Ne sois pas si bourgeoise.

ANGIE : (se pavanant devant lui) Tu me vois comment ? Prolo ?
(Il la regarde en silence.)
Quand est-ce qu'on va se parler ?

JOE : J'sais pas, pas maintenant en tout cas.

ANGIE : Non. Pas maintenant. Bien sûr. (Elle est prête à partir. Elle se jette un dernier coup d'oeil dans le psyché.) Je vais aller voir Charlie en sortant. Je lui dis que tu viens ?

JOE : Bien sûr. Fais attention à toi. (Il lui envoie un baiser, par jeu.)

ANGIE : Ne fais pas de projets pour demain soir. Nous allons à l'Aldwych avec les Carter.

JOE : D'accord.

ANGIE : C'est TOI que je veux. JOE.
(Elle sort brusquement. Il reste assis un moment, les yeux posés sur la porte, puis se dirige vers le tourne-disque, met un disque sur le plateau, choisit un morceau avec soin, retourne vers le lit, s'agenouille dessus, lentement, face au grand miroir mural, sort son pénis, se caresse, l'amène peu à peu à la vie. Travelling son en montée sur "Blasé" d'Archie Shepp et Jeanne Lee.
Le noir se fait dans la pièce. Joe et son reflet restent éclairés.)
"Blasé
Ain't you darlin
You
Who shot your sperm into me
But never set me free
This ain't a hate thing
It's a love thing
If lovers ever really love that way
The way they say
I give you a lump of sugar
You fill my womb till it runs
All of Ethiopa awaits you
My prodigal son". *
(Un flot d'images muettes apparaît : on voit les préparatifs de la nuit des barricades.)
(Photos en séquence rapide, comme pour une identification.)
(Cohn Bendit.)
(Alain Geismar.)
(Jacques Sauvageot.)
(Yves Niaudet.)
(Jean Labib.)
(Alain Krivine.)
(Henri Weber.)
(Légende : "Nous sommes un groupuscule".)
(Projecteur JOE au noir. Noir.)
(Légende : "L'anarchie c'est moi",)
(Noir.)

---

* Blasé/Pas vrai chéri/Toi/Qui m'as inondé de ton sperme/Sans me libérer jamais/Ca n'est pas de la haine/C'est de l'amour/Si les amants aiment vraiment comme ça/Enfin comme ils disent/Je te donne un parfum de miel/Et mon sein déborde de toi/Tous les délices d'Ethiopie t'attendent/Toi fils prodigue".

SCENE II

Musique : "Street Fighting Man" (Stones). Un lent déplacement de poursuites éclaire tout d'abord un portrait mural de Lénine, puis, après quelques instants, celui de Trotsky (Armée). Apparaît ensuite un poster pop comique, contenu sexuel, franchement culotté. Les images persistent, désincarnées, hors contexte. Soudain, plein feux aveuglant qui inonde la scène écrasant non seulement les images murales mais le décor tout entier. Une correction graduelle rétablit le salon des Shawcross.

Le même soir, quelques instants plus tard. Une lumière de fin de journée filtre à travers les portes-fenêtres. On devine un patio couvert, et, au delà, une pelouse.

Décor : murs blancs et cuir noir pour l'essentiel. Mobilier coûteux, choisi avec goût et recherche : un canapé Chesterfield, deux fauteuils imposants, des repose-pieds, des carpettes, de très gros coussins de sol, des tapis blancs, une importante chaîne Hi-Fi Bang et Olufsen, une des premières télé couleur (genre Wurlitzer), un lecteur vidéo WTR demi-pouce et son moniteur ; miroirs, tableaux, gravures, plantes vertes et fougères, des étagères couvertes de livres reliés, deux étagères de disques 30 cm. Une dizaine de spots environ, suspendus ou sur pied, éclairent la pièce. L'ensemble produit une impression de sérieux qui prend tout juste le pas sur la recherche de confort ; l'impression d'une belle aisance constamment bridée par des principes puritains.

La tiédeur d'un vendredi soir, après la grande et bonne chaleur de la journée. Les fenêtres sont grandes ouvertes. La télévision marche ; le bulletin d'information de 21 h est presque terminé. On l'écoute pendant quelques instants, scène vide, avant qu'Eddie Shawcross n'arrive, venant par le hall. Il est brun, de taille moyenne, râblé et commence à perdre ses cheveux ; il est mal à l'aise dans cette pièce, dans cette maison. Le costume sombre, le col et la cravate qu'il n'a pas l'habitude de porter n'arrangent rien. Il regarde la télé un petit moment, puis fait un tour dans la pièce. Il touche les choses du bout des doigts, ne voulant pas laisser de traces.

LE PRESENTATEUR DU JOURNAL : ...C'est un total de plus de 150 000 personnes qui auront visité l'exposition de la Quinzaine Danoise lorsqu'elle fermera ses portes à la fin de la semaine. Elections municipales : le Bureau Central du Parti Conservateur annonce à présent la conquête de 571 sièges contre 13 perdus. Parmi les sièges enlevés on compte 16 arrondissements de Londres et 25 villes clé (Eddie entre) dont beaucoup étaient considérées, jusqu'à présent, comme des places fortes définitivement acquises aux Travaillistes. Notre correspondant politique Hardiman Scott rapporte :

SCOTT : Rude journée pour les Travaillistes.
Victoire éclatante des Conservateurs aux municipales, à quoi vient s'ajouter une attaque personnelle sans précédent de l'éditorialiste du "Daily Mirror" à l'encontre de M. Wilson : de quoi faire réfléchir très sérieusement au siège du parti, à Transport House, pendant les mois d'été. Du côté des leaders Travaillistes les plus importants, le silence continue-et tout

spécialement de la part de M. Wilson lui-même-ce qui n'a pas manqué de susciter bon nombre de spéculations quant à l'éventualité de changements importants dans l'orientation politique du gouvernement, assortis d'un sérieux remaniement ministériel. Mais, n'oublions pas que cette défaite était prévue dans le camp travailliste et que, paradoxalement, sa portée limitée peut être interprétée par le Premier Ministre et ses collègues comme une approbation nuancée des récentes prises de position du gouvernement. (Eddie sourit légèrement, se détourne pour se percher sur un tabouret et se plonger dans l'"Evening Standard".)

LE PRESENTATEUR DU JOURNAL : On annonce aujourd'hui la sortie de la nouvelle pièce de 50 pence.
(Eddie grimpe sur un tabouret, il regarde la télé.)
Ainsi que vous pouvez le voir, elle présente sept facettes et remplacera le billet de 10 shillings en Février 1971 lorsque sera terminée, ainsi qu'on l'espère, la conversion au système monétaire décimal.
(Joe entre.)

JOE : Salut, frangin.
EDDIE : Salut. *
(Joe regarde la télé.)

LE PRESENTATEUR DU JOURNAL : Enfin, nous retournons à Paris et à ces fameux étudiants. On nous apporte encore des nouvelles d'une importante manifestation dans les quartiers de la rive gauche. 15 000 manifestants ont déjà entamé leur marche de protestation contre le gouvernement, et on annonce de sources bien informées que ces chiffres auront doublé ou triplé d'ici minuit. Daniel Cohn Bendit, le leader étudiant, a demandé le retrait immédiat des forces de police françaises du Quartier Latin et de la Sorbonne que les étudiants considèrent comme leur "domaine réservé". Selon notre correspondant à Paris, il serait miraculeux que des heurts violents ne surviennent pas pendant les heures avancées de la nuit. (Le journaliste marque un temps et sourit.)
(Joe fait un clin d'oeil à Eddie qui lui répond d'un sourire.)
Notre journal est terminé. Dernières nouvelles à 23H45, ce soir. Et maintenant un coup d'oeil sur la météo.

JOE : Tu regardes ?
EDDIE : Non.
(Joe éteint le poste.)

JOE : Alors, comment ça s'est passé ?

---

* Eddie est un ouvrier du Nord de l'Angleterre. L'acteur jouant le rôle n'hésitera pas à exploiter cette indication, au niveau de l'accent en particulier. (N.D.T.)

EDDIE : (le nez dans le résultat des courses) Bloody Europeana m'a fait paumer deux cents balles à Beverley. J'me demande pourquoi je donne mes sous à N. Mac Intosh, franchement je m'demande.

JOE : Je te parle du BOULOT.

EDDIE : Ouais. Ils ont dit qu' c'était d'accord. Chef de l'équipe de coupe.

JOE : Ouais ? Qu'est-ce que tu en penses ?

EDDIE : C'est bien. Ils m'ont montré les bancs de coupe. J'te jure, on s'serait cru dans la salle des machines d'un bateau. Ils en coupent cent douzaines à la fois. C'est pas un coupeur qu'il leur faut, c'est un ingénieur en chef. (Milanka, la jeune fille au pair, entre avec un cochon d'Inde. Elle est tchèque et l'un des premiers produits de l'accession de Tchernik au pouvoir : à dix huit ans, elle s'apprête à entrer à l'Université, elle est grande, solide mais souple, elle porte un survêtement bleu et blanc avec l'emblème national tchèque dans le dos.)

MILANKA : Je ramène Novotny, Mr Shawcross.

JOE : Merci, c'est bien, Milanka.
(Elle emprunte la porte-fenêtre et sort sur la terrasse. Le cochon d'Inde pousse des cris perçants.)

EDDIE : Belle fille.

JOE : Oui.

MILANKA : (off) Allez Novotny. Tu ne sais que crier. Tu t'es bien amusé pourtant, rappelle -toi.

JOE : Alors, tu le prends ou pas ?

EDDIE : Ca s' peut. Il faut que j'en parle avec ELLE d'abord. Elle se se plaira pas ici.

JOE : Et toi ?

EDDIE : J'en sais rien. Ce serait toujours mieux que d' galérer en queue de peloton. Enfin tout juste.
(Ils échangent un sourire de connivence à cette vieille plaisanterie. Milanka entre.)

MILANKA : Novotny est couché. Il a dit bonsoir à Charlie.

JOE : C'est gentil. Moi je lui ai lu une histoire.

MILANKA : Bon. je vais le bercer avec ma chanson tchèque.

JOE : Ca va lui plaire.

MILANKA : Ce soir j'ai entraînement. (Un temps.) J'ai parlé avec Madame Shawcross. (Un temps.) Elle m'a dit qu'il fallait que je vous en parle.

JOE : (mal à l'aise, rapidement) Oui, bien sûr, c'est d'accord Milanka, pas de problème.

MILANKA : Merci. Je ne suis pas en retard. Demain, je chanterai pour VOUS. Peut-être "Ej od Buchlova".

JOE : Merci.
(Elle sort. Joe sourit à Eddie.)

EDDIE : Une petite chanson, ça m' déplairait pas non plus. Elle te tente pas fils ?

JOE : J'ai pas le temps.
(Un temps.)

EDDIE : Je pensais que je pourrais peut-être sortir. C'est trop tard pour rentrer à la maison.

JOE : C'est ça. Va passer la soirée en ville. Tu as ce qu'il faut pour ... ? (Il met la main à sa poche.)

EDDIE : Ca va. Ils ont craché. Frais de déplacement.
(Milanka revient, un sac de sport sur l'épaule.)

MILANKA : Des livreurs ont apporté des choses à manger sur des plateaux. Dans la cuisine.

JOE : C'est bien, merci.

MILANKA : Et puis... le Monsieur avec barbe s'est perdu. Monsieur ...

JOE : Comment ça, perdu, qu'est-ce que vous voulez dire ?

MILANKA : Il était dans la maison. Et puis, il n'est plus là.

JOE : Peut-être qu'il est juste ... parti. Très bien, je m'en occupe, filez.
(Elle s'en va en souriant.)

EDDIE : Est-ce que c'est ce ... Malc ?

JOE : Oui.

EDDIE : Il est encore là ?

JOE : C'est pas évident on dirait. Il était là il y a une heure. Je l'ai vu.

EDDIE : Il est bien lui, hein ?

JOE : Oui. C'est un chic type.

EDDIE : Il a une sacrée bonne descente. Il est de par chez nous là-bas, hein ?

JOE : Salford. Il jouait dans l'équipe des "United Colts".

EDDIE : Ouais, ouais. (Il s'en va.)

JOE : (au téléphone). Allo ? John. Anhan. Bien sûr. Quelle heureest-il maintenant ? (Regardant sa montre.) Non, ça ira très bien. Oh, on s'arrangera. Personne encore, mais c'est tôt. Très bien. Ce sera ouvert. A plus tard.
(Un fort mugissement plaintif sort du coin où sont les coussins, près du mur.)
Pardon, je n'ai pas bien compris.
(Nouveau mugissement. Les coussins remuent, se soulèvent. Joe regarde.)
Entendu. je vous attendrai. Faites attention à vous.
(Il pose le téléphone. les coussins sont projetés en l'air comme de la lave volcanique et Sloman apparaît, à genoux. Il est quelque peu en désordre. Sans veston, chemise ouverte jusqu'à la taille, avec ses chaussures attachées comme il faut autour du cou. Il a la quarantaine avancée, vulgaire, barbue, essoufflée par l'alcool, encore puissante malgré tout. Les yeux clos, il gémit, comme s'il pleurait. Il ouvre les yeux. Il aperçoit Joe.)

SLOMAN : Joe.

JOE : Salut, Malc.

SLOMAN : Joe, il va falloir que j'arrête.

JOE : Tu n'arrêtes pas de dire ça.
(Sloman se met debout, lentement, il traverse la pièce en direction du bar.)

SLOMAN : (examine les bouteilles, renifle les verres) Je sais plus c'que je buvais.
(Il tend une bouteille à Joe qui fait non de la tête.)
Non ? (Il se verse un grand Scotch.) Comment s'est passée ta soirée ?

JOE : Elle n'a pas encore commencé.

SLOMAN : Pas possible ? (A la première goutte de Scotch il vomit presque.) Oh. (Un temps.)

JOE : Qu'est ce que tu vas faire, Malc ?

SLOMAN : J'ai décidé de consacrer le reste de ma vie à la subtilité, la sexualité, l'ambivalence et la méchanceté. Autrement dit, tout ce que Pinter ne peut pas tout à fait exprimer, moi Sloman je ne vais pas tout à fait l' exprimer, mais en mieux.
Qu'est ce que tu veux dire ?

JOE : Je te demande si tu restes pour la soirée ?

SLOMAN : Y ' a encore ça. Oui.

JOE : Bien. (Il se met à ranger les coussins, à disposer les

EDDIE : Lui ? Ben ça alors !
JOE : Ouais, ouais. Arrière gauche.

EDDIE : Bon dieu. C'est vrai qu'ils étaient vachement balaise. Qu'est-ce qui ' fait maintenant ?

JOE : Il est écrivain.

EDDIE : Ah.
(Silence.)
M'man m'a chargé d'te demander quand tu irais les voir.

JOE : J'irai dans le courant de l'été. Dis-lui. En Août, peut-être.

EDDIE : Elle pensait que tu pourrais p't'être t'arranger pour venir pendant les "Wakes". *

JOE : Quand ça ?

EDDIE : "Wakes".

JOE : Ah oui. non, je ne pense pas. Je serai en France. Je vais voir des films ...

EDDIE : Alors je lui dis Août.
(Silence.)
Ca ne te dit rien de sortir ce soir, hein ?

JOE : (pas très à l'aise) Non... Je garde le petit. Et puis, de toute façon j'attends quelques amis.

EDDIE : (hésitant) Tu n'as pas repensé aux cinq mille balles.

JOE : (encore plus mal à l'aise) Merde. Non, je n'y ai pas pensé. Je voulais en parler à Angie avant qu'elle parte. T'en fais pas, je lui en parlerai avant ton départ.

EDDIE : Ca fait des années que j'aurais dû m'mettre à mon compte. Ouais. Tout c' qui' m'faut c'est une ou deux pièces, deux machines, un métier à boutonnières et une tailleuse à ruban. Fastoche. J' te montrerai la boutique que j'ai en vue. Dans la Grand Rue. Super. J' pourrais tout faire moi-même.
(Le téléphone sonne, Joe le regarde, sans décrocher.)

EDDIE : Bon. J'me tire.

JOE : Si tu veux rester ...

EDDIE : Non. J'ai envie de sortir. J'te verrai plus tard ?

JOE : Oui. Bien sûr. Tu as ta clé ?
(Eddie fait oui de la tête.)
Fais gaffe à toi. (Ils se sourient.)

---

* Semaine annuelle de congés payés dans les usines du Lancashire ; à l'origine dans le Nord de l'Angleterre, c'était la fête du Saint Patron. (N.D.T.)

chaises, etc... pour la soirée. Ca dure un certain temps et il continue pendant la conversation qui suit. Pour finir, il modifie l'intensité des spots muraux et de plafond au moyen d'un variateur placé près de la porte d'entrée.)
"News" a encore appelé. Deux fois.

SLOMAN : Les braves gens.

JOE : Pourquoi est-ce que tu ne leur DIS pas ?

SLOMAN : J' leur ai dit. Tous ces lèche-cul peuvent coller leur oscar de la meilleure pièce sur le large poster de leur rédacteur en chef. Pourquoi est-ce que j' leur dirai quoi que ce soit ? (Un doigt sur le nez.) J'leur dirai rien du tout. Tu bois un coup ?

JOE : (occupé) Non, non, pas maintenant.
(Sloman se verse un autre verre, fait un sort à la bouteille, la porte à sa joue, amoureusement, par jeu.)

SLOMAN : Pauvre vieille. Tu es vide ma belle. Tu vois, c'est fini, on t'embêtera plus maintenant.
(Il revient au centre de la pièce, il a toujours les chaussettes et les chaussures autour du cou.) Comment ça va, vieille branche ?

JOE : (en souriant) Ca va.

SLOMAN : (incisif) Vraiment ? (Un temps.) Toujours avec ta Shleu ?
(Joe opine de la tête.)
Moi c'est terminé. Deux ans avec un analyste, je trouve que ça suffit. Au moment précis où il commence à s'intéresser à ta vie et tout ça, je veux dire à VRAIMENT s'intéresser, il est temps de filer, temps de trouver un autre givré, avec ses yeux globuleux et sa collection de platitudes de bazar. A l'instant où je sors de cette pièce je veux qu'on m'oublie. Vlan. La porte claque. "Qui ça ? Malcolm comment ? Non, je ne pense pas". Tu vois ce que je veux dire ? Je ne supporte pas l'idée d'être l'objet de ... des réflexions de quelqu'un ... de ses méditations, à posteriori. C'est indigne.

JOE : Moi je la trouve très professionnelle.

SLOMAN : Ouais ? La dernière fois que j'y suis allé elle m'a souri et m'a dit, sans regarder son fichier une seule fois :
"Voulez-vous vous asseoir, Monsieur Sloman ? " Je n'ai pas à supporter ce genre de choses de la part d'un analyste. Si je pouvais, je la ferai rayer de l'ordre pour incapacité à évacuer tout souvenir des clients dès l'instant qu'ils quittent son champ de vision. C'est sans doute une libérale. Y ' a sans doute rien à y faire.

(Joe se met à régler l'éclairage. Sloman se tait, l'observe, concentré).
Je crois qu'il faudrait que tu baisses... euh...(montrant du doigt) le six, c'est ça ?... d'environ deux points. Et le quatre pourrait monter d'un point ou deux : y t'sert à quoi le quatre ?

JOE : (large sourire) Laisse tomber.

SLOMAN : Bordel de Dieu. Cette histoire de télé te monte à la tête mon vieux. Quelle blague ! Je m' souviens du temps où t'étais rien qu'un p'tit acteur minable qui magouillait pour jouer les utilités au Royal Court.

JOE : Ouais. Eh bien moi je m'souviens de toi quand tu écrivais au "Mirror", dans la colonne "La Cuisine du célibataire"; alors, ne commence pas avec ce petit jeu-là.

SLOMAN : Ah! Comment donner le goût de la viande à l'agneau de Nouvelle Zélande en cent recettes ! Le bon vieux temps !

JOE : (balayant la pièce du regard) Bon. Je prendrais bien un verre. (Il traverse le salon et se verse un petit verre de vin rouge.) Malc, tu en veux un autre ?

SLOMAN : La bouteille est vide. J'en trouve pas d'autre.
(Joe se penche, ouvre le placard, parcourt des yeux la réserve de bouteilles.)

JOE : J'ai plus de Johnie Walker, un pur malt, ça ira ?

SLOMAN : Va bien falloir si t'as rien d'autre.
(Joe lui en verse un grand verre et le lui tend.)

JOE : Santé, Malc.

SLOMAN : Santé, ma vieille.
(Il boit, fait la grimace, tremble un peu et s'asseoit. Joe s'asseoit en face de lui. Silence.)
J'ai bien aimé ton frangin.

JOE : Ouais. Il est bien.

SLOMAN : On a bu des bières au pub. Hier soir. C'est ça ? Oui j'crois que c'était hier soir.

JOE : Il m'en a parlé.

SLOMAN : Il cherchait un boulot, ou quelque chose comme ça. Comment ça s'est passé ?

JOE : Je crois qu'on lui a proposé quelque chose.

SLOMAN : Bien.

JOE : Il commence à être ambitieux.

SLOMAN : Qu'est-ce que tu veux dire ?

JOE : Il veut se mettre à son compte.

SLOMAN : Aha ?

JOE : Il veut que je l'aide.

SLOMAN : Mmm. Tu vas l'faire ?

JOE : J'en sais rien..

SLOMAN : Ca fait beaucoup ?

JOE : Non. C'est rien du tout. Quatre cinq mille balles.

SLOMAN : Alors où est le problème ?

JOE : Y'a pas de problème. Simplement... ça me gêne.

SLOMAN : Ah oui ? Pourquoi ?

JOE : Je trouve illogique que mes bénéfices servent à financer une entreprise capitaliste, c'est tout.

SLOMAN : Une quoi ?

JOE : Ca revient à ça, Malc. Que ce soit le petit qui soit le patron ne change rien à l'affaire. Il aura des gens sous ses ordres et il tirera profit de leur travail comme n'importe quelle entreprise capitaliste. Je me pose des questions : si quelqu'un d'autre que mon frère me demandait de l'aider à monter une entreprise de confection, qu'est-ce que je lui dirais ? Je lui dirais non ? Evidemment ! Et vite fait encore.

SLOMAN : Alors y'a pas de malaise ? Hein ? Si c'est comme ça, tu dis non et on en parle plus.
(Un temps. Joe, le regard ailleurs.)
A moins qu'il n'y ait autre chose.
(Silence.)
P't'être que tu as besoin de ton frère... ici... hein ? A cause des ouvriers.

JOE : Non. C'est pas ça.

SLOMAN : Non ? P't être pas.
(Silence.)

JOE : (regardant sa montre) Tu veux qu'on parle de la dramatique ?

SLOMAN : (s'allonge, les yeux fermés) Bon Dieu, Joe, c'est pas croyable. Tu t'adaptes vraiment à n'importe quoi, un vrai caméléon. C'est une pièce, Joe. Quand elle sera écrite, d'une manière ou d'une autre, on va la compresser, l'étirer, la manipuler, la gonfler, la pomponner jusqu'à ce que finalement on la régurgite et qu'elle se coule dans le trou de 90 minutes que tes patrons lui

ont généreusement réservé. (Un temps.) C'est une PIECE, Joe. (Un temps.)

JOE : Bon. Alors est-ce que tu veux parler de la PIECE ?

SLOMAN : Non. (Il se lève, se dirige avec précaution vers le bar ; il est bien imbibé.) Et ta bourgeoise, comme ils disent, ça va?

JOE : Elle va bien. Elle est sortie.

SLOMAN : Explique -moi un truc. (Il se verse à boire avec une prudence extrême.) Pourquoi est-ce que tes femmes me haïssent toujours à ce point-là. (Sourire enjôleur à l'adresse de Joe. Il goûte du bout des lèvres la Glenmorangie dont il vient de remplir son verre.)

JOE : Tu crois ?

SLOMAN : Avec Kara c'était pareil. Elle injuriait le sol que j'avais foulé.

JOE : Sloman, ton sens du mélodrame m'étonnera toujours. Ni Angie, ni Kara ne te haïssent. Elles te trouvent vaguement détestable, c'est tout. Il n'y a rien de bizarre là-dedans : c'est un sentiment qu'elles partagent avec toutes tes relations, ou presque.

SLOMAN : Ah pardon, Môssieur Shawcross, il y a une nuance. Comme tu le dis toi-même si bien, cette... haine que la plupart de mes relations éprouvent et manifestent à mon endroit est relative ; tandis que chez celle qui fut ton épouse, et chez son adorable et trop enviable successseur, je sens quelque chose dont l'étendue et la virulence sont telles que le profond attachement sentimental que j'ai pour ta personne ne peut même pas me dissuader de l'impression ancienne et persistante qui est la mienne ; autrement dit, ces deux salopes ne peuvent pas me blairer, c'est clair. Joe, depuis quand est-ce qu'on a appris à parler comme des enflés ? A la tienne.

JOE : Tu n'étais pas si méprisant autrefois.

SLOMAN : Je sais. Je manque d'amour, c'est pour ça.
(Il sort en direction de la cuisine. Sloman se relève, pieds nus, éméché, il fait un petit tour dans la pièce. Il arrive à la porte par où Joe est sorti.) Qu'est- ce que tu fabriques ?

JOE : J'apporte à manger.

SLOMAN : A manger ?
(Joe apparaît avec une table roulante couverte de quartiers de poulet, salades, petits pains, etc...)

JOE : Eh bien, oui ! A manger. (Il installe la table roulante soigneusement à côté du bar, jette un coup d'oeil circulaire.)

SLOMAN : Joe, c'est pas une femme qu'il te faut. C'est un mari.
(Joe ignore la remarque, il ouvre un coffret de Senior Service.)
Et alors, qui est-ce qui vient ?

JOE : Difficile à dire. Ford, tu connais Andrew Ford ? De "Review" ? Il a dit qu'il viendrait.

SLOMAN : Pas possible ! La Terreur de Gower Street, Flash Ford, la réponse de la Nouvelle Gauche à Joseph Staline !

JOE : Il est très bien. Je lui ai demandé de préparer quelque chose, en cas de besoin. Un espèce de tableau général de la situation, quelque chose comme ça...

SLOMAN : Ah ! Formidable. Qui d'autre ?

JOE : Quelqu'un de l'Agitprop. Il s'appelle Ball je crois. Il fait du bon boulot dans les usines.

SLOMAN : Et les femmes ? Y'aura des femmes ?

JOE : Kara, celle qui fut etc...

SLOMAN : Bon Dieu, j'ai dit des FEMMES ! J'ai l'impression que tu ne sais plus ce que c'est ! Kara c'est pas une femme, c'est une position politique. (Un temps.) Et comme j'ai déjà dit, elle peut pas m'voir.
(Il sourit.) C'est con, hein ?

JOE : Il y aura deux filles de l'Internationale Socialiste.

SLOMAN : Ah ! Merci l'I.S. Qui encore ?

JOE : Jeremy Hayes.

SLOMAN : C'est pas Dieu possible. De mieux en mieux. Ecoute ça m'suffit déjà comme ça de subir mon agent littéraire pendant le boulot. C'est pas sérieux ?

JOE : Pourquoi ? Il est sur le point de lancer un quotidien. Il a trouvé le FRIC, Malc. Tu te rends compte ? Pendant que d'autres restent tranquillement assis à critiquer le séduisant agent littéraire avec son penchant pour la politique de gauche, lui, il trouve deux briques et demie, et le journal va sortir.

SLOMAN : Ecoute, Joe, vieille branche, attends d'avoir vu un ou deux numéros, tu auras peut-être des motifs de déchanter. Et il va l'appeler comment son journal ? "L'Opportuniste" ? Qui encore ?

JOE : John Tagg.
(Silence. Sloman pose son verre.)

SLOMAN : John Tagg ?

JOE : C'est bien ça.

SLOMAN : Joe, il y a toujours eu chez toi quelque chose qui me fait penser aux Noces de Cana. C'est sans doute pour ça qu't'es un bon producteur. Comment t'as fait ?

JOE : C'est simple. C'est lui qui m'a demandé d'organiser la soirée.

SLOMAN : Il t'a demandé. Pourquoi toi ? J'vois pas le rapport.

JOE : J'ai fait la connaissance de gens à lui au syndicat. J'ai trouvé qu'ils ne manquaient pas de bon sens.

SLOMAN : C'est vrai. C'est vrai.

JOE : Alors, euh... je suis allé à Battersea et... j'ai rencontré Tagg et quelques autres. Et, euh... il m'a dit qu'il aimerait voir s'établir un dialogue dans la gauche. C'est comme ça que je lui ai proposé de faire une réunion à la maison.

SLOMAN : Ah ça c'est gentil. (Un temps.) Il a dit dialogue ? C'est bien ça ?

JOE : Anhan.

SLOMAN : Un dialogue avec les Trotskystes. Ca vaudrait le coup de rester sobre pour voir ça.

JOE : J'aurais peut-être dû t'en parler plus tôt.

SLOMAN : Te fais pas de souci pour moi, fiston. J'me débrouillerai. (Deux coups de sonnette.)
Ah ! Les dames d'abord, j'espère.

JOE : (dans l'embrasure de la porte) Est-ce que tu peux, euh...?
(Il montre son cou et sa poitrine. Sloman cligne des yeux vers ses chaussures et les chaussettes qui en sortent à moitié.)

SLOMAN : Joe, autrement j' les perds. Bon, d'accord.
(Joe sort. Sloman, en équilibre instable , tente de défaire, sans succès, le noeud qui se trouve derrière son cou. Entrent Susie et Kate, les deux membres de l'I.S. : vingtaine d'années, séduisantes, malgré leur sérieux.)

SUSIE : Bonjour. Je suis Susie Plaistow.

SLOMAN : (cligne des yeux, sourit d'un large sourire stupide)
Bienvenue Susie. A mon avis. Vous avez l'air d'une Socialiste Internationale.

SUSIE : C'est bien ça, comment avez-vous deviné ?

SLOMAN : (se tapotant le nez) Le flair, Susie. Fiez-vous à lui, toujours. Malcolm Sloman.

KATE : "24 heures".

SLOMAN : (regarde sa montre en fronçant les sourcils) Comment ?

SUSIE : "24 heures", le journal télévisé, c'est dans trois minutes. On voudrait savoir ce qui se passe à Paris.

SLOMAN : C'est facile. (Il allume la télé.) Venez là, bien au chaud.

KATE : (allant vers le poste) Kate Stead. Enchantée.
(Elle lui serre la main vigoureusement. Sloman se laisse serrer la main. Elles restent debout, devant lui, fixant le programme de boxe. C'est de la boxe amateur. Sloman observe Susie puis Kate puis Susie à nouveau, par dessus leurs épaules. Une vraie revue de détail.)

KATE : Ils sont en retard.

SUSIE : Mmmmmm.

SLOMAN : (risquant quelques mots) Alors, comme ça, vous êtes venue toute seule Susie ?
(La porte s'ouvre : entre Louis Preece, noir, grand, américain, environ vingt-cinq ans, suivi de Richard Maine, plus jeune, I.S., étudiant en sciences politiques à la L.S.E. *)

SUSIE : C'est bon, t'as rien raté, c'est pas encore commencé.

MAINE : De toute façon tu t'en fous pas mal. Je me demande pourquoi c'est à moi de garer ta voiture !

SUSIE : (à Sloman) Pardon, vous disiez ?

SLOMAN : (triste) Rien. Je n'ai rien dit ma jolie.

KATE : Chut. Ca commence.
(Générique de "24 heures". Louis monte le son. Sloman prend son verre, sort lentement par la porte-fenêtre sans que personne ne s'en aperçoive ; il a toujours ses chaussures autour du cou. Joe fait entrer "Grease" Ball, un costaud des quartiers Nord de Londres qui fait dans le théâtre de rue, un anarchiste.)

JOE : Faites comme chez vous, Grease. Je ferai les présentations quand ce sera fini.

GREASE : 'ci.
(Grease fait le tour de la pièce, il prend le vent, l'air dédaigneux, envoie un ou deux petits sourires quand il croise le regard de l'un de ceux qui regardent la télé ; finalement, il s'installe devant le poste.)

JOE : Si ça vous dit, vous trouverez à manger sur la table roulante. Si vous voulez autre chose n'hésitez pas à demander. Tout le monde n'est pas encore arrivé... alors... nous ferions peut-être bien de regarder ça, de toute façon, ne serait-ce qu'un petit moment.

* London School of Economics. (N.D.T.)

(Dans l'ensemble personne ne fait attention à lui. Louis lui jette un regard vide, sans un sourire, et retourne à la télé. Depuis le studio, ROBERT MC KENZIE dresse un bilan général du mécontentement tel qu'il se présente au moment du journal : à ce stade l'attention est soutenue mais sans fébrilité. Tout à coup le spectateur se retrouve à Paris, par satellitte, au coeur même des émeutes d'étudiants. Louis monte le son, aussitôt l'atmosphère est plus chargée, plus électrique. Balance progressive au noir ; le journal télévisé qu'ils sont en train de regarder apparaît derrière eux sur la toile de fond. La grande marche sur la Sorbonne a commencé. Eclairs de torches, beaucoup de plaisanteries, d'humour et de détermination dans tout cela. Des C.R.S. et des policiers casqués font un cordon le long de l'itinéraire suivi et tiennent les points stratégiques qui se trouvent sur la route. Un commentateur anglais, à la limite de l'essoufflement, tente de rendre compte des images.)
(Fondu total au noir.)
(La lumière revient. D'abord la télévision, puis l'écran mural, puis les lumières de la pièce. Les uns et les autres sont encore debouts ou assis, assez frappés, assez excités. Sur l'écran, HARRY CARPENTER, rayonnant, souhaite à nouveau la bienvenue au spectateur sur le ring de l'Albert Hall où l'Angleterre rencontre la Pologne.)

LOUIS : Ca alors ! Ca vous donne pas le vertige ? Putain, il faut que je m'en roule un. (Il fouille dans sa poche en cherchant de l'herbe et du papier à cigarette.)

SUSIE : (s'avance pour éteindre la télé) Mais, qu'est-ce qu'on fout là, Bon Dieu ? C'est parti mec !
(Echanges animés entre ceux qui se connaissent. L'image murale disparaît. Pleins feux à nouveau dans la pièce. D'autres personnes sont arrivées pendant le programme : Kara Massingham, petite trentaine, virilement séduisante en pantalon de daim bleu clair avec gilet à brandebourgs assorti, et Jeremy Hayes, proche de la quarantaine, plein d'urbanité, séduisant, avec un petit quelque chose qui trahit encore la banlieue Sud de Londres sous le charme typique de Kensington.)

GREASE : (près de la table roulante) J'peux m'servir tout seul, y 'pas de problème ?

JOE : Bien sûr. Faites, je vous en prie. Les boissons sont là-bas. (A la cantonnade.) Ecoutez. Ce serait peut être une bonne idée si nous nous présentions et tout ça. Je suis Joe Shawcross.
(Pendant les quelques minutes qui suivent les gens s'installent, se jettent sur la nourriture, se servent à boire les uns aux autres, etc...)

LOUIS : (léchant délicatement son papier à cigarette) Louis Preece. Je suis avec Kate. Salut !

MAINE : Richard Maine. London School of Economics.

JOE : Hello.

SUSIE : Ca va comme ça ?

JOE : Bien sûr. Je vous présente, euh... Ed, c'est ça ?

GREASE : (un quartier de poulet dans chaque main) Qué'que chose comme ça. App'lez moi Grease. 'chanté.

JOE : Grease fait du théâtre de rue. Euhmm. Kara Massingham... travaille pour le "Guardian".
(Kara sourit.)
Et Jeremy Hayes.

HAYES : Salut.

JOE : (à Kara) Tu n'as pas vu Malcolm Sloman quelque part ?

KARA : Où, ici ? Non.

SUSIE : (désignant la fenêtre) Par là.
(On sonne à la porte d'entrée.)

JOE : (se tournant vers Kara) Surveilles-le s'il revient. (Il agite dans sa main un verre imaginaire.)

KARA : Non ! Pas possible ?
(Joe va à la porte. Louis tend le joint à Susie.)

KATE : (affectant un accent populaire du Nord en regardant cette superbe pièce) Ca sent l'oseille ici, pas vrai les gars ?

LOUIS : Sois pas mesquine ma poule. J'ai quelques très bons amis parmi les Libéraux fortunés.

KATE : Tu parles.

LOUIS : Arrête, pour l'amour de Dieu, tu es chiante.

MAINE : (grave, prenant le joint) C'est vrai ça. Tu voudrais qu'il habite un taudis ?

GREASE : Pourquoi pas ? C'est bien le cas de la majorité d'entre nous.

MAINE : Parlez pour vous.

GREASE : (doucement) C'est c'que j'fais mon pote.

LOUIS : (à Kate) Oh là ! Oh là ! Nous aurons tout le temps de nous quereller APRES la révolution. C'est un chouette appart. D'accord ? Allez, rideau.
(Hayes et Kara se regardent, l'air sombre. Ils ont dépassé ce stade. Joe entre accompagné d'Andrew Ford, la trentaine environ, blond, le teint clair, assez beau de visage. Il est Maître de Conférences en sociologie ; l'esprit vif, s'exprimant avec aisance, arrogant sous un charme discret.)

SUSIE : Salut. Comment ça va ?

FORD : (très calme) Bien, merci. Et vous ?

SUSIE : Ca va.

JOE : Euhmm... Andrew Ford, L.S.E., etc, etc... Euhmm... Bon, j'imagine qu'avant la fin de la soirée chacun saura qui est qui. De quoi manger (il montre le buffet), à boire (regarde derrière lui). Bien. Je suppose que je devrais essayer de mettre les choses en train.
(Peu à peu les gens s'installent. Ford se sert à boire et à manger.)
(Sloman, venant de la terrasse, rentre dans la pièce. Il a une bouteille de Scotch vide à la main. Il frappe à la fenêtre.)

SLOMAN : (petite voix d'enfant) Pardon, c'est bien ici qu'on va faire la révolution ?

JOE : Entre Malc...

SLOMAN : (il entre) Salut Susie. Comment ça va, ma cocotte ? Oh ! et voilà la belle Kara, toujours prête à sortir de ses poches une de ses délicieuses théories politiques. Quelle bonne surprise. Ca doit être la nuit des Ex. Nom de Dieu j'espère que la mienne va pas se pointer.

KARA : (à Susie) Ne vous en faites pas. Il faut qu'il brandisse ses couilles de temps en temps pour être sûr qu'elles sont toujours là.

SLOMAN : (à Susie) Inspection dans une heure, poulette, au cas où ça t'intéresse. En fait je cherche un petit verre de quelque chose, tu saisis. (Il aperçoit Hayes.) Et pour toi Jeremy ? Une petite ciguë peut-être ?

HAYES : Merci, ça va, Malcolm.

SLOMAN : Bien. C'est bien. (Il se dirige nonchalamment vers le bar où Ford se tient.) Salut Flash, alors, comment ça s'est passé ? Toujours en train de débrouiller l'histoire cubaine, hé ?

FORD : (très calme) Salut, Sloman.

SLOMAN : (à Joe, par dessus son épaule) Alors Shawkie, où est Tagg ? Celui-là alors, c'est le genre à être en retard le jour de sa propre insurrection.

JOE : Sers-toi à boire et assieds-toi ,Malc.

SLOMAN : Oui Monsieur, bien Monsieur. (Il prend une bouteille, se dirige vers la fenêtre, se couche par terre de tout son long, la bouteille sur la poitrine.)
(Il marmonne.) Dieu vous vienne en aide. Tous autant que vous êtes. C'est tout.

FORD : Il a parlé de Tagg ?

JOE : Oui, c'est ce que j'étais sur le point d'expliquer.

SLOMAN : (marmonnant) Tu parles.

JOE : Ceci est l'une des nombreuses petites réunions privées qu'organise le Parti Socialiste Révolutionnaire, aussi bien ici, à Londres, que euh... partout dans le pays. Pour ma part, je ne suis pas membre du Parti, mais je suis convaincu que ce dont la Gauche a besoin, plus que jamais, aujourd'hui, en Angleterre, c'est d'un but unique qui focalise tous ses efforts de manière cohérente. Mais, par dessus tout, nous avons besoin de théorie. Pas nécessairement de la théorie du PSR mais d'une analyse authentiquement socialiste qui asseye les bases rationnelles de notre projet politique, par delà ces actions ponctuelles qui, par le passé, nous ont entretenus dans la division et ... l'impuissance.

KARA : Et Tagg dans tout ça ?

LOUIS : Mais enfin, bon sang, qui est Tagg ?

SLOMAN : Qui est Dieu le Père !

JOE : John Tagg est le Leader national du PSR ; il est aussi Membre exécutif de la Quatrième Internationale Reconstituée. Pourquoi Tagg ? Pourquoi pas ? Au moins, il sait ce qu'il veut. Il a une organisation, et par dessus tout il veut discuter. Il cherche le dialogue.

KARA : Il cherche de l'argent. Je connais Tagg.

JOE : (avec calme) Tu lui poseras la question. Il sera là dans un instant.

GREASE : Vous voulez dire qu'on va rester là, gentiment assis, à l'attendre ?

JOE : Non, non. Pas du tout. Si vous avez quelque chose à dire, dites-le.

GREASE : C'que j'veux dire, c'est qu'ça m'paraît complètement débile de rester là à se bourrer la gueule ; j'peux faire ça chez moi.

FORD : Et quand il sera là, pour de bon, qu'est-ce qu'il a l'intention de faire ?

JOE : Je ne sais pas. Dialoguer, je suppose.

SLOMAN : (par terre) Ben voyons.

KARA : Il n'écoutera pas grand-chose, ça c'est sûr. Peut-être qu'il va organiser une séance de spiritisme. La dernière fois que je suis allée à un de ses meetings il a invoqué l'esprit de Lev Davidovich à partir d'un exemplaire relié du "Programme transitionnel". Stupéfiant.

FORD : Tagg n'est pas un problème. J'en fait mon affaire.

SLOMAN : (entre ses dents mais tout à fait audible) Tu sais coco, j'en ai vu de plus costauds que toi dont il n'a fait qu'une bouchée avec une pinte de Guiness dans une main et des amuse-gueule dans l'autre. Tu ferais mieux de t'en tenir (il s'allonge à nouveau) à tes "Tribunes de Dernière Heure" à la télé.

KARA : (avec ennui) En attendant...

SLOMAN : Et si on chantait une petite chanson ?

FORD : Qui a dit que la Personnalité était la maladie honteuse de la gauche ? Quelqu'un verrait-il une objection à ce que nous parlions politique ? Mmmm? S'il n'y a pas d'objection je suis prêt à lancer le débat.
(Silence approbateur.)
Bien.
(Il regarde les étudiants ; il est sûr de lui, confiant, heureux de contrôler la situation ; il laisse déjà de côté les notes qu'il a apportées dans sa serviette.)
Joe m'a demandé de préparer quelques notes de théorie générale mais notre centre d'intérêt ne fait de doute pour personne. Je suggère donc que nous laissions ces notes de côté. (Il pose sa serviette à terre et se prépare à commencer.)
(La porte s'ouvre : Tagg entre. Il est petit, trapu, très puissant, la soixantaine environ, Ecossais d'origine, de Glasgow. Il porte un costume croisé démodé, et une cravate au noeud déserré sur un col ouvert ; le cou déborde du col, comme pour se libérer. Visage sans expression, taillé à la serpe. Il a un petit porte-document en porc, tout plat, dans la main droite.)

TAGG : (doucement) Bonsoir. Je suis désolé d'être en retard.
(Silence. Sloman se redresse et savoure l'instant.)

JOE : John. Ca fait plaisir de vous voir. Entrez, entrez. Nous étions sur le point de commencer. Il y a à boire et à manger là-bas, permettez-moi de vous servir quelque chose.

TAGG : (s'avançant dans la pièce) Non merci, ça ira. Mais je vous en prie, poursuivez, je vais m'asseoir pour écouter un moment.

JOE : Voulez-vous que je vous présente...?

TAGG : Non, non. (Aux invités). Mon nom est John Tagg, il vaut ce qu'il vaut. Ca suffira pour l'instant.

JOE : Bien. Andrew ?
(Ford s'interroge un moment, ne sachant trop s'il doit céder la place tout de suite ; ou peut-être, inconsciemment, est-il en train de modifier sa présentation du fait de l'arrivée de Tagg.)

FORD : Bon. Il semble que plusieurs possibilités s'offrent à nous. A dire vrai je préfèrerais nettement parler de la France, et plus

précisément de Paris, que de la théorie marxiste en général. D'autre part, cependant, cela ne nous ferait peut-être pas de mal si nous finissions par trouver une espèce d'accord de fond sur ... euh... eh bien, la terminologie, par exemple.

SLOMAN : (il marmonne allongé sur le dos) C'est ça, j'pense qu'il faudrait essayer d'en finir. Absolument.

FORD : (à Tagg) Et vous, qu'est-ce que VOUS en pensez ?

TAGG : (avec simplicité) Je vous laisse le soin de décider.

FORD : Ce que je veux dire c'est que je serais parfaitement heureux de vous céder la place dès maintenant, si vous le souhaitez.

TAGG : Non, non. Allez-y.

GREASE : J'ai pas envie d'causer terminologie. Bon Dieu, qu'est-ce que c'est qu'ce machin.

JOE : Bon, alors, quel est le sentiment général ? Mmmm ?

KATE : Laissez -le parler.

LOUIS : (se roulant un joint) C'est ça.

MAINE : O.K.

JOE : Kara ? Jeremy ?
(Ils approuvent de la tête.)

SUSIE : Allez, allez. Il y a vingt mille personnes à Paris en train de contester le pouvoir de l'état et nous ne sommes même pas capables d'arrêter un sujet de discussion. (A Ford.) Allez, DIS quelque chose !

FORD : Bien. (Il reprend en main sa serviette et l'ouvre. Le ton du conférencier s'installe tandis qu'il s'embarque sans attendre sur son terrain favori : la théorie politique.) Laissez-moi essayer de vous proposer un exposé relativement banal de l'analyse marxiste de base ; je vous suggérerai ensuite quelques (regards rapides vers Tagg) révisions personnelles. (Un temps.) C'est dans les "Manuscrits philosophiques et économiques " de 1844 qu'on trouve les premières définitions qui font autorité. Le Communisme, dit le jeune Marx, c'est l'abolition finale de la propriété privée, de l'aliénation de l'homme par l'homme, et par là l'appropriation réelle de la nature humaine par et pour l'homme. C'est donc un retour à l'homme en tant qu'être SOCIAL, c'est-à-dire en tant qu'être vraiment humain, un retour total et conscient qui intègre toute la richesse de l'histoire écoulée. (Et il développe cela un peu plus loin en disant :) le Communisme offre la résolution DEFINITIVE de l'antagonisme entre l'homme et la nature et, entre l'homme et l'homme. C'est la véritable solution au conflit entre l'existence et l'essence, entre l'objectivation et l'affirmation de soi, entre la liberté et la nécessité, entre l'individu et l'espèce. C'est la solution à l'énigme de

l'Histoire, solution qui se connaît pour telle. Ainsi donc, je crois que nous touchons là un point crucial, tant au plan moral qu'au plan scientifique, qui affecte quasiment tout ce que font et disent, aujourd'hui, les socialistes que nous sommes. On trouve là, non seulement une vision des sociétés futures où le social (c'est-à-dire les aspects totalement HUMAINS de l'espèce humaine) s'épanouira, mais de surcroît une indication de son inévitabilité historique. Comme le dit Marx : "Le Communisme, en tant que naturalisme total est un humanisme, et en tant qu'humanisme total il est un naturalisme". La tâche que Marx et les marxistes du dix-neuvième siècle s'étaient assignés consistait à repérer, de manière précise et empirique, comment ces sociétés futures se formeraient ou seraient formées. Une partie de cette description avait pour objet la nature des classes sociales et en particulier des trois classes sociales postféodales : la bourgeoisie, la paysannerie et le prolétariat. La condition nécessaire à la domination de la société dans son entier par une seule classe c'est, selon Marx, l'identification de cette classe à la société afin qu'elle soit ressentie et reconnue comme représentative de cette société dans son entier. Ses buts et ses intérêts doivent devenir, réellement, les buts et les intérêts de la société dont elle devient, selon l'expression de Marx, "la tête et le coeur social". Mais, cela même n'est pas suffisant. Pour qu'une classe puisse représenter l'ensemble de la société, il faut qu'une autre classe concentre en elle-même tous les maux de cette société, il faut qu'elle représente et incarne une limitation, un obstacle permanent. Selon ses propres mots : "Pour qu'une classe soit libératrice PAR EXCELLENCE, il est essentiel qu'une autre classe soit ouvertement oppressive". Mais vous remarquerez qu'il ne suffit pas que ces classes en lutte coexistent purement et simplement à un moment donné de l'histoire. Les classes qui se veulent libératrices doivent posséder, en quelque sorte, une conscience de classe suffisante pour organiser leur propre victoire. Logique, perspicacité, courage, lucidité, telles sont les qualités sociales que doivent posséder les classes à vocation libératrice afin de mettre en oeuvre tout leur potentiel historique. J'insiste sur cet aspect du modèle marxiste parce qu'il présente une conjonction, ou une dualité, particulièrement intéressante entre l'inévitabilité matérielle d'une part et l'activité humaine d'autre part. Je pense qu'une description rapide de la praxis marxiste du dix-neuvième siècle montrerait comment on souligne de manière croissante et décourageante l'inévitabilité, tandis que le rôle de l'action est dangereusement minimisé, d'où la Deuxième Internationale et sa vision mécaniste à l'excès des conditions historico-matérielles propres à engendrer une authentique révolution prolétarienne, d'où en particulier l'adhésion servile au dogme marxiste selon lequel une révolution prolétarienne est impossible dans les sociétés qui n'ont pas subi préalablement une révolution bourgeoise. Quand Lénine rétablit l'équilibre et réintroduit les principes de l'action et de la volonté humaines dans le discours marxiste, c'est là que ce piètre marxiste (au sens académique du mot) fait, comme nul autre, oeuvre véritablement originale. En mettant l'accent sur l'organisation, sur une discipline implacable et sur le rôle central du parti, il a

quasiment à lui tout seul taillé la route de la révolution ouvrière dans une société qui était encore, à tous égards, largement féodale et matériellement sous-développée. En d'autres termes, il a montré qu'il était possible de briser ce modèle historique soi-disant inflexible, et de façonner l'histoire, jusqu'à un certain point en tout cas, ainsi qu'il l'a fait avec son propre Parti Bolchévique. (Un temps.) Bien sûr, ce que je veux dire par là, c'est que ... le "révisionnisme" a une solide... filiation révolutionnaire : le vieux Marx a révisé le jeune Marx, Engels a révisé le vieux Marx, et Lénine a révisé tout le monde. (Un temps.) Bien, maintenant quelques modestes révisions personnelles... Il me semble, pour un certain nombre de raisons, que depuis Lénine, le vieux modèle s'est révélé de plus en plus inadapté. A mon avis il suffit de jeter un regard sur la France et la Grande-Bretagne pour s'en rendre compte. Ce monde qui est le nôtre, et sur lequel nous avons l'espoir d'agir, est complètement différent de celui dont Marx a tiré ses observations et ses déductions, empiriques pour la plupart. La Révolution Russe est un fait. Son développement—dans un seul et unique pays avec les inévitables distorsions inhérentes à celui-ci—est un fait. L'implantation d'un camp soviétique en Europe après la Seconde guerre mondiale—sur le modèle, précisément, de ces déformations du socialisme russe—est un fait. De même, la nature du capitalisme (et en particulier cette adaptabilité, ces profondes transformations techniques et bureaucratiques qu'il s'est imposé), capitalisme national d'abord, puis multicorporatif avant d'être multinational, est un fait d'expérience qui, en un sens, déborde l'analyse marxiste classique du dix-neuvième siècle. De telle sorte qu'on en vient, de plus en plus, à considérer l'histoire de l'Europe au vingtième siècle comme l'histoire d'une série de vides : pas de révolution en Allemagne, pas de révolution en France, pas de révolution en Italie, pas de révolution en Angleterre. Au lieu de cela l'absorption progressive, l'assimilation lente des prolétariats européens par les institutions d'un état bourgeois évolué et super-adaptable. Or, si on accepte le modèle jusque-là, il est impossible de ne pas tenir compte de quoi ? des mécanismes hégémoniques qui sont à l'origine de cette ... inhibition du potentiel révolutionnaire. L'un des premiers buts de ces états a été de chercher à présenter indirectement, à obscurcir, à déguiser leur vraie nature de classe, en se dotant d'un appareil de propagande beaucoup plus puissant et subtil ; je veux parler bien sûr de tout le système éducatif, des formes artistiques, des journaux, de la télévision et de tous les moyens de communication, grands ou petits, qui existent dans les sociétés post-industrielles contemporaines. En Europe, en 1968, on ne peut pas dire que les prolétariats sont une force de subversion à l'intérieur de la société capitaliste parce que les prolétariats européens ne se sentent plus confrontés à une bourgeoisie européenne qui, pour en revenir à Marx, concentre en elle-même "tous les maux de la société, qui représente et incarne une limitation, un obstacle permanent".

(Il s'arrête, savourant l'instant plus qu'il n'ose le montrer. Tout à fait dans son élément, réactions mélangées : Tagg est impassible. Enfin.)

SLOMAN : Sans blague.

FORD : (qui l'ignore) Aussi avons-nous besoin d'un modèle nouveau, peut-être d'un concept nouveau. L'idée marxiste qui veut que la révolution soit faite par la majorité des masses exploitées, qu'elle culmine dans la prise du pouvoir et dans l'avènement de la dictature du prolétariat, point de départ de la socialisation, cette idée est dépassée par le cours de l'histoire. Je serais même prêt à parier que Marx lui-même verrait que cette analyse appartient à un moment de l'organisation et du système de production capitaliste qui est aujourd'hui dépassé ; cette analyse ne prévoit pas le stade avancé que la production capitaliste a manifestement atteint pendant les cinquante dernières années, y compris en matière de moyens de destruction, et la terrifiante concentration des instruments d'anéantissement et d'endoctrinement qui s'est faite dans les mains de l'état et de ses représentants de classe. Cette analyse ne tient pas compte non plus de l'engrenage que Marcuse appelle la "tolérance répressive des sociétés néo-capitalistes", dont nous sommes tous, si je puis dire, les vivantes incarnations. Le simple fait que l'on tolère notre existence tend à nous rendre impuissants. (Un temps. Nouveau regard circulaire sur l'auditoire.) L'élément dont il n'a pas encore été question, bien sûr, est ce qu'on a appelé le Tiers Monde. La Chine, Cuba, le Viet-Nam : voilà les nouveaux foyers de la lutte révolutionnaire dans le monde. Les mouvements de libération nationale dans l'enclave coloniale sont probablement les seules et certainement les principales forces révolutionnaires vives du monde actuel. Le point névralgique du capitalisme n'est plus Londres ou Paris ou Turin : c'est Saïgon, c'est l'Angola, c'est le Mozambique. Le "point faible" de la chaîne capitaliste se trouve être maintenant périphérique, et c'est là et pas ailleurs qu'elle cassera. Nous nous déplaçons du centre vers un épicentre qui devient le nouveau centre. Notre rôle, dans les vieux centres, est d'aider autant que nous le pouvons à la victoire finale de ces mouvements révolutionnaires anticapitalistes. Qu'on soit noir à Détroit ou blanc et ouvrier à Manchester, c'est l'unique but et le seul devoir révolutionnaire qui nous reste. Enfin, une dernière remarque à usage immédiat, me semble-t-il : ne cherchons pas à plaquer sur ces mouvements les schémas théoriques et l'organisation conçus et mis en oeuvre en fonction de stratégies urbaines tels que l'implantation des directions dans les villes, le contrôle centralisé du parti, et tout le fatras de nos habitudes européennes. (Un temps. A Joe.) J'en resterai là si vous en êtes d'accord.

JOE : Bien sûr, bien sûr. Merci beaucoup.

FORD : (calmement) Je ne voudrais priver personne de ses effets de manche.
(Un silence gêné s'installe. Les étudiants se regardent entre eux en faisant des grimaces.)

JOE : Bien.

GREASE : Tout ça c'est d'la littérature. Moi j'en ai rien à faire.

HAYES : Moi j'ai trouvé ça utile. Mais je pense que vous auriez pu trouver une place dans votre modèle, une sous-classe, pour les étudiants. Vous voyez, si on pense à ce qui est arrivé en Europe et en Amérique. Vous savez, je crois que la mort de Rudi Dutschke et tout ce qui se passe à Paris en ce moment mérite vraiment une analyse approfondie.

LOUIS : Les étudiants ! Et les NOIRS ? Merde alors ! Quarante six villes américaines assiégées par des noirs cette année, Nom de Dieu, et l'été n'a même pas encore commencé. L'avenir, il est là-bas, mon pote. Tu peux m'croire, c'est la seule révolution qui comptera.
(Echange de critiques, d'objections etc...)

FORD : Bien sûr, personne ne nie l'importance des noirs, et des étudiants. Tout ce que j'ai voulu faire, c'est donner un cadre théorique général où ils trouvent une place...

KARA : Et les femmes ?

SLOMAN : (se redressant) Où ça, où ça ?

FORD : Oui, mais quelles femmes ? Sont-elles toutes opprimées de la même manière ? Sont-elles toutes des révolutionnaires en puissance ?

MAINE : (pompeux) Je n'ai trouvé dans tout cela aucune référence pertinente à la démocratie sociale ni à ses rapports avec les structures capitalistes.
(Un silence accueille ses paroles. Il reprend, mal à l'aise.)
Je pense... qu'une analyse socialiste devrait ... prendre en compte d'une façon ou d'une autre... le gouvernement Wilson... et son bilan.
(Sloman se lève et se dirige vers le bar en disant "Ehehehehehehehe" tout en marchant.)

GREASE : Tout ça c'est nul, c'est sans importance. Ca n'a RIEN A VOIR, bordel. Ca ne répond pas à la question : "Qu'est-ce qu'on va bien pouvoir FAIRE ?"
Les cours du soir, j'CONNAIS... C'est pour ça qu'j'suis là c'soir.

SLOMAN : (versant à boire) Pourquoi est-ce qu'on ne crée pas une Brigade Internationale pour virer les Espagnols de Gibraltar ?

FORD : (à Joe) Bon Dieu, est-ce qu'il va continuer ses conneries toute la soirée ?

JOE : (à voix basse) Non, non, c'est pas grave, il va ... euh... se calmer.
(On sent que personne ne contrôle la situation. Tagg est toujours assis très droit, tel un Bouddha, raide et impassible.

On lui lance quelques regards frustrés, quelque peu excédés par le tour fragmenté qu'a pris la réunion jusque là. D'un pas tranquille, Sloman revient pratiquement au centre, s'arrête, une cuisse de poulet dans une main, un Scotch dans l'autre, et pose son regard sur Ford avec beaucoup d'insistance.)

SLOMAN : (titube très légèrement) Y'a des funérailles où j'ai entendu mieux dans le genre réconfortant. (Il renifle, boit, s'essaie à penser et s'adresse à Tagg.)
Qu'est-ce que t'en penses, John ? Est-ce que tu vas nous raconter comment l'homme se serait arrangé pour aplatir la terre si Dieu l'avait créée ronde ? J'l'aime bien celle là. Je crois que c'est ta meilleure, si si, c'est vrai.
(Silence. Le sourire de Sloman ajoute encore à l'insulte.)

TAGG : (modéré mais ferme) Sloman, je ne suis pas ici pour avoir des conversations de salon avec un ivrogne.
Est-ce clair ?

JOE : Pourquoi est-ce que tu ne sors pas un peu, Malc ?

SLOMAN : (têtu) J'ai pas envie de sortir.

KARA : Alors ferme ta gueule, d'accord ? Tu nous emmerdes !

SLOMAN : (à Joe) Tu vois, tu vois ! J'te l'avais bien dit. Elle me hait cette salope !

HAYES : Arrête tes salades Malcolm. Tu sais bien que tout le monde t'ai-aiaime bien ici.

SLOMAN : C'est ça. T'as vingt briques à la banque pour me l'prouver, Monsieur mon agent littéraire ?

TAGG : (s'adressant principalement à Joe) Vous vous êtes mis d'accord sur une forme ?

JOE : Je vous demande pardon.

TAGG : Une forme. Pour la réunion.

JOE : Euh, non, à vrai dire, non, pas vraiment. Qu'est-ce que vous proposez ?

GREASE : Qu'est-ce qu'il y a de mal à causer comme ça, simplement ?

TAGG : Si tout le monde est libre personne n'est libre.
Causer ne m'intéresse pas. Je suis ici pour discuter. De manière structurée. Avec des règles et un but.

GREASE : Vous voulez qu'on se compte en partant de la gauche ou quelque chose comme ça ?

TAGG : Non, mais nous pourrions avoir un président de séance.

GREASE : Mais, Bon Dieu, qu'est-ce qu'on en a à foutre d'un président ? On est DIX, mec, et voilà qu'il nous faut une bureaucratie.

JOE : Eh bien, je ne sais pas. Qu'est-ce que vous en pensez, tous ?

HAYES : De toute façon, ça m'est égal. Si ça fait plaisir à Monsieur Tagg, ayons un président.

KARA : Ah non alors, pas question ! Il a raison. Vive la liberté de parole.

LOUIS : Non mais ça va pas, des élections ! Et on a même pas de programme !

KATE : Ca c'est vrai. (Elle prend le joint de Louis.)

JOE : Andrew ?

FORD : Pas d'objection, va pour le président. Je n'ai même pas d'objection à ce qu'un bureau exécutif se réunisse dans le jardin pour établir un ordre du jour. C'est simplement contre toute cette procédure que j'en ai.

JOE : C'est-à-dire ?

FORD : Ecoute Joe, c'est une refrain connu : "Avons nous une forme ?" "Organisons-nous". C'est toujours la même chanson. Le but c'est d'étouffer toute spontanéité. (Avec ironie.) Mais, je vous en prie, allons-y, désignons un président.
(Silence.)

TAGG : (doucement) D'accord. Pas de Président. Peu importe.

SLOMAN : (près de la fenêtre maintenant) Tu ferais mieux de retirer ça, joli coeur.

TAGG : Sloman, pourquoi est-ce que tu ne vas pas faire un tour ?

SLOMAN : (enragé tout à coup) Parce que je t'emmerde Tagg et que j'ai tout simplement PAS ENVIE. Ne joues pas à Dieu le Père avec moi , hein !

JOE : Du calme, Malc.

SLOMAN : (il explose) VA TE FAIRE FOUTRE. J'en ai rien à faire de ...ta protection, enculé. Fous-moi la paix, c'est tout. (Il titube, renverse d'un coup de pied une bouteille et quelques verres, perd l'équilibre et se rattrape à une chaise qu'il entraîne dans sa chute, se débat pour se relever, renverse une autre chaise. On laisse le champ libre autour de lui tandis qu'il gesticule comme un fou, les quatre fers en l'air. Il se relève enfin, une bouteille à la main.)

JOE : (pendant ce temps) Malc, Nom de Dieu, CALME-TOI, s'il te plaît, tu m'entends, CALME-TOI !

SLOMAN : Va te faire foutre. (Il avale, le souffle court, tentant de se maîtriser.) Qu'est-ce que vous SAVEZ de la vie, hein ? Tous autant que vous êtes. Tous en scène, à vous donner des airs, à vous rengorger. Ca fait pas MAL, hein ? Pas du tout. (Au groupe principal.) Hein ? Avouez !
(Il pivote tout d'un coup sur lui-même et envoie sa bouteille à toute volée dans une fenêtre. Le verre brisé dégringole sur le sol. Joe ferme la fenêtre.)

JOE : Allez, Malc, finissons-en. Allez.
(Joe veut passer son bras autour de Sloman, mais un formidable coup d'épaule l'envoie valser à reculons.)

SLOMAN : Laissez- moi. Laissez- moi tranquille. Ne me touchez pas. Je ne suis pas une CHOSE qu'on manipule, merde. (Il cligne des yeux, fronce les sourcils ; il est ivre et dangereux, il souffre.) Je veux simplement vous dire un truc. Vous voyez, si vous pouviez comprendre ça, on pourrait... arriver à quelque chose. Je veux dire, si vous pouviez le ressentir, vraiment. (Il récite, en cherchant ses mots). "Tant que je vivrai, je lutterai pour l'avenir, cet ... avenir radieux, où l'homme, fort et beau, sera maître du cours rapide de sa propre histoire..."
(Il est debout, un peu hébété, comme hypnotisé, ne sachant trop où il est, ni pourquoi. Quelques exclamations de Kate et de Kara. Tous sont encore sur la défensive. Tagg se lève lentement et se dirige vers Sloman.)

TAGG : "Je vois briller... la verte prairie au pied du mur et par dessus le bleu du ciel clair, et partout le soleil. La vie... est magnifique. Puissent les générations futures la laver ... de tout mal ... de toute violence et de toute oppression, et qu'elles en jouissent à satiété."
(Sloman est calme, au bord des larmes. Il ne pleure qu'à demi sur lui-même, il est sincèrement ému par ces mots et par la manière dont ils ont été dit.)
(Avec gentillesse.)
Va te reposer.

SLOMAN : John, tu es ... vieux.

TAGG : Va te reposer.
(Sloman parcout la pièce du regard, regarde la fenêtre brisée et sort en titubant dans le jardin. Le cochon d'Inde se met à couiner plaintivement quand il heurte la cage.)

SLOMAN : (off) "Vas-y toi : je vais quérir de la charpie et du blanc d'oeuf pour panser sa face en sang."*

FORD : (cinglant) Quelle épave !
(Le cochon d'Inde piaille encore plus fort. Charlie se met à pleurer à l'étage. Milanka revient de l'entraînement, le sac sur l'épaule.)

---

* Le Roi Lear III.7. C'est la phrase d'un serviteur à Gloucester après qu'on lui ai crevé les yeux.

MILANKA : Je m'en occupe. (Elle sort.)
(Marmonnant et le regard vide, Tagg parcourt la pièce des yeux tandis que les piaillements se calment et que les pleurs de Charlie sont couverts par les paroles apaisantes de Milanka que l'on entend confusément.)

TAGG : (à la fin) Est-ce qu'on peut commencer ?
(Noir.)
(Scène au noir. On entend "Le Drapeau rouge" en français, vibrant, chanté à pleins poumons, puis, il s'estompe et on ne l'entend plus. Lumière en bas du plateau, à gauche ; on voit un morceau de terrasse, on devine une longue pelouse entretenue et des jardins. Une balançoire, une bicyclette d'enfant, un portique, des fauteuils de toile, des plantes en pot, la petite cabane du cochon d'Inde de guingois sur son socle de brique à cause du choc, le mur de la maison. A l'aide d'une grosse torche équipée d'un clignotant rouge sur le dessus Joe explore la pelouse (c'est-à-dire l'avant-scène et au delà). Il s'arrête et remet la cabane d'aplomb, effleure doucement le fil de fer de ses doigts, se remet finalement à chercher. Pendant ce temps, à l'étage, Milanka chante "Ej Od Buchlova" à Charlie.)

JOE : Malc. Malc. Allez, rentre.
(La chanson s'arrête. Une fenêtre s'ouvre à l'étage.)

MILANKA : (à voix basse, depuis la fenêtre,dans le noir) Il dort.

JOE : (murmure) Très bien. Merci.

MILANKA : Je fais du café ?

JOE : S'il vous plaît. Une pleine cafetière.

MILANKA : Comment va Novotny ?

JOE : Il est indestructible.

MILANKA : Je vais faire le café.
(Elle disparaît. Joe s'en retourne au jardin.)

JOE : Malc.
(Quelque chose s'écroule à grand bruit dans le noir. Le cochon d'Inde pousse un cri perçant.)
Malc. C'est Joe. Allez, rentre.
(Pas de réponse. Joe reste immobile un long moment, inerte, le regard perdu dans le vague. Il est désorienté et sans énergie. Kara apparaît derrière lui ; elle l'observe quelques instants en silence. Elle tremble un peu dans l'air frais de la nuit.)

KARA : (à la fin) Laisse-le. Te fais pas de souci pour lui.

JOE : Il est là, quelque part. (Un temps.) Il est blessé.

KARA : Il est ivre, c'est tout.
(Un temps. Kara allume une Gauloise.)

JOE : Qu'est-ce qui se passe ... ?

KARA : Quelqu'un nettoie le chantier.

JOE : Ah oui ?
(Tous deux rient, un peu timidement.)

KARA : Et ensuite Tagg apportera les tables de la loi.
(Un temps.)

JOE : Tu vis avec Hayes ?

KARA : Si on veut.

JOE : Anhan. Et Margaret ?

KARA : Il l'a quittée. Il n'y avait rien entre eux.

JOE : Ah.

KARA : Ca va comme ça ?

JOE : Excuse-moi. (Un temps.) Alors, qu'est-ce que tu deviens ?

KARA : Oh, je survis, comme on dit. Jeremy essaie de sortir son journal.

JOE : C'est ce qu'on m'a dit. Ca a l'air bien. Tu es impliquée.

KARA : Oui. Si on veut. Nous avons formé un collectif de direction. Nous sommes sept.

JOE : Et, vous avez pris une option politique pour le journal ?

KARA : Plusieurs. Sept environ.

JOE : Ca me rapelle des choses.
(Un temps.)

KARA : Et toi, comment vas-tu ?

JOE : Oh, ça va.

KARA : Angie ?

JOE : Oui. Elle va bien aussi. Elle est sortie.

KARA : J'ai remarqué. (Un temps.) Tu veux qu'on parle ?

JOE : Non. Ca va bien. Vraiment.

KARA : Passe -moi un coup de fil au bureau un de ces jours, on ira boire quelque chose.

JOE : Entendu. Bonne idée.

KARA : Tu as décidé de ne plus parler, c'est ça ?

JOE : Qu'est-ce que tu veux dire ?

KARA : Tu ne dis rien. Je t'ai observé là-bas. Tu... n'as pas d'opinion. Tu n'as pas ... d'énergie.

JOE : Ceux-là aussi servent qui gardent la bouche close.

KARA : Ne te laisse pas aller, Joe.

JOE : Tu te souviens de la saison W.C. Fields à la Cinémathèque ? * (D'un coup sec il secoue la cendre d'un cigare imaginaire et reproduit à la perfection la voix de Fields :) "Ne buvez jamais d'eau. Les poissons y font l'amour". (Reprenant sa voix.) Je ne bois plus d'eau, c'est tout.
(Silence.)

KARA : Bois-en.

JOE : Je ne supporte plus les ... opinions.

KARA : Ah bon ?

JOE : Non, c'est plutôt... la façon de les exprimer qui me rend malade. (Il désigne la maison.) Nous faisons cela comme nous faisons tout le reste. Par jeu. C'est un exercice intellectuel. Sinon pire. Ca fait partie du comportement... bourgeois. Pelez l'oignon : trouver la nuance sous l'allusion, la pertinence de la distinction, la complexité sous-jacente au trait d'esprit. J'en ai assez des métaphores. Elles n'engendrent que l'inertie. (Un temps.) Tu sais, on prétend pas à la mention Très Bien.

KARA : Mmmm. Enfin, au moins tu t'es remis à boire de l'eau.

JOE : (en souriant) Du bout des lèvres.

KARA : Tu te souviens, on a baisé ici, une fois ?

JOE : Oui.

KARA : C'était le bon temps.

JOE : Tu crois ?

KARA : Vu d'ici, oui. (Elle se détourne pour rentrer. Se retourne.) Quelles sont tes relations avec Tagg ?

JOE : Pourquoi ?

KARA : Je pense qu'il est venimeux. Ne te laisse pas piquer.

JOE : Non. Il ne joue pas le même jeu que nous, c'est tout.

---

* National Film Theatre dans le texte. (N.D.T.)

KARA : Allez, allez, Joe. Tu ne vas pas te faire avoir par son baratin à l'eau de rose sur le prolétariat, non ? (Un temps.) Pense à ton père. Hein ?

JOE : Tu crois que ça pourrait m'arriver ? Je ne me suis jamais laissé avoir par quoi que ce soit dans ma vie. C'est sans doute pour ça que je suis dans ce merdier pas possible.

KARA : Tu vas te faire lessiver. Je te le dis. Je connais Tagg. Et puis il est complètement dépassé. Son analyse relève du magasin d'antiquités. En réalité, c'est une brute et un salaud avec un gant de boxe à la place du cerveau. Je t'aurai prévenu. (Silence.)

JOE : (très calme) Ouais.

KARA : Tu rentres ?

JOE : Oui, oui. J'arrive.
(Elle hésite, finalement elle s'en va. Joe reste là à regarder en direction du jardin, il balaye l'obscurité de sa torche, une fois, deux fois, il allume le clignotant rouge, pose la torche au sol puis rentre lentement dans la maison. Cette lumière clignotera ainsi pendant tout la fin de la scène.)
(A l'entrée de Joe le salon s'éclaire. Kara a rejoint Hayes. Les autres sont assis ou allongés. Eclairage moins intense qu'auparavant, pas tout à fait naturel pendant ce qui suit. Tagg est à peu près au centre un peu mieux éclairé que les autres, il est perché sur un tabouret, mal à l'aise dans cette pièce. Tout a été rangé, nettoyé. Milanka emporte les derniers morceaux de verre dans une pelle à poussière.)

TAGG : (à Joe) O.K. ?

JOE : (fermant la porte-fenêtre) Oui, bien sûr.

TAGG : Je discuterai euh... tout à l'heure ...l'analyse et le modèle du camarade. Mais, tout d'abord, j'aimerais expliquer la raison de ma présence ici. Je suis Organisateur national et Membre du Conseil Exécutif du Parti Socialiste Révolutionnaire, la section anglaise de la Quatrième Internationale Reconstituée, qui a pour fondement le Programme Transitionnel rédigé par Trotsky quelques années avant sa mort. Je passe le plus clair de mon temps avec les travailleurs : dockers, mineurs, mécaniciens, ouvriers de l'automobile, maçons, marins. Et comme je tenterai de l'expliquer plus tard, une faction ou un parti révolutionnaire qui ne réussit pas à s'implanter parmi les travailleurs, qui ne s'appuie pas sur eux, n'a pas le moindre espoir de mériter sérieusement l'attention. (Un temps.) Mais un marxiste révolutionnaire qui a vécu ces trois ou quatre dernières années en Europe, en Amérique, ou quasiment n'importe où ailleurs, peu importe, serait vraiment aveugle et sourd s'il n'avait pas remarqué... disons le formidable potentiel révolutionnaire (?) qui s'est développé dans certains groupes de la population, groupes dont les rapports avec la classe ouvrière sont nuls, ou extrêmement ténus, voir franchement

hostiles. Je pense à des catégories telles que les étudiants, les noirs, les intellectuels, les déviants et asociaux de toute nature, les femmes etc. Aussi avons-nous décidé une campagne d'éducation politique (y compris, je dois le dire, d'AUTO-éducation) susceptible d'élargir et de consolider l'expérience de cette base sur qui nous portons tous nos efforts. Je dois souligner qu'il ne s'agit pas là d'un accès soudain d'humilité, ni d'une action de propagande pour vendre des cartes, ni d'une opération pour récolter des fonds, ni de la recherche d'un compromis idéologique ou d'une entreprise de séduction politique. Si notre analyse est juste, nous entrons dans une nouvelle phase du combat révolutionnaire contre les puissances et les structures du capitalisme. Le mécontentement est partout : à Londres, à Paris, à Berlin, dans les grandes villes des Etas-Unis ; où que l'on regarde, les institutions bourgeoises sont l'objet d'attaques répétées et souvent violentes. De nouvelles forces surgissent prêtes à se jeter dans la bataille. Toute la question est : comment peut-on les amener à servir la révolution ? Ou bien sont-elles condamnées à n'être que de simples mouvements de "protestation" voués à la récupération et réduits à l'impuissance par la "tolérance répressive" des sociétés capitalistes "avancées" ? (Un temps.) Il nous faudra des bases théoriques pour répondre à des questions de ce genre. Mais je crains que cette théorie ne soit pas tout à fait en accord avec celle dont notre camarade nous a fait l'exposé ce soir. (Un temps.) Il y a quelque chose de profondément attristant dans son analyse. Et, si je puis me permettre une petite digression, je crois qu'elle reflète une tristesse et un pessimisme radical que vous portez en vous-mêmes. Vous êtes des intellectuels. Vous êtes frustrés par l'inefficacité de votre opposition aux choses que vous haïssez. Les mots sont votre arme principale. Votre contestation est verbale, et il faut qu'il en soit ainsi ; elle s'use dans la répétition et ne vous mène à rien. D'une certaine manière, et avec raison, vous sentez bien que pour être efficace la contestation doit être en prise directe avec les réalités sociales, avec les mécanismes de production d'une nation ou d'une société. En 1919, les dockers de Londres se mirent en grève refusant de charger les munitions destinées aux armées Blanches qui combattaient la Révolution Russe. En 1944, les dockers d'Amsterdam refusèrent d'aider les Nazis à déporter les Juifs dans les camps de concentration. Et vous, qu'est-ce que VOUS pouvez faire ? Vous ne pouvez pas vous mettre en grève et refuser de charger les cargaisons américaines tant que les Etats-Unis n'auront pas évacué le Viet-Nam. Vous êtes extérieurs aux mécanismes de production. Vous n'avez que les mots. Et vous ne pouvez les convertir en action. Et, parce que les hommes au pouvoir semblent peu désireux de s'en servir, vous cultivez ce ... cynisme... ce mépris. Vous dites : la classe ouvrière a été récupérée, achetée, démoralisée. Vous montrez du doigt ses voitures, ses maisons, ses assurances retraite, sa respectabilité, et vous faites une croix dessus. Avec les mots vous bâtissez toute une théorie que vous remplissez de termes grandiloquents comme "épicentre" ou "néo-colonialisme", mais, en réalité, qu'est-ce que vous faites ? Vous prenez un quelconque bouc émissaire que vous chargez de vos frustrations et de vos malheurs et vous misez

sur le lot : noirs, étudiants, homosexuels, groupes terroristes, Mao, Guevara, peu importe, pourvu qu'il s'agisse d'une minorité opprimée, encore en état de se révolter et cherchant à s'affirmer. (Un temps.) Eh bien. Avez-vous parlé avec des ouvriers récemment ? Pendant combien de temps ? Comment savez-vous qu'ils ne partagent pas vos frustrations ? En particulier les jeunes, ceux qui prennent les voitures et les miettes du banquet comme allant de soi ? Si elles ne VOUS donnent pas satisfaction, pourquoi donneraient-elles satisfaction à ceux qui créent effectivement la richesse, à la base ? Vous partez du postulat que vous seuls êtes suffisamment intelligents et sensibles pour voir les méfaits de la société capitaliste. Pensez-vous vraiment que le jeune homme qui passe sa vie entière à faire un travail monotone et déshumanisant ne s'en aperçoit pas lui aussi ? Et d'une manière beaucoup plus profonde et plus douloureuse ? (Un temps.) Tout à coup, vous perdez le contact : non pas avec les idées, les abstractions, les concepts, parce qu'après tout, ils constituent votre pain quotidien, mais vous perdez le contact avec les racines morales du socialisme. Objectivement parlant, vous cessez bel et bien de croire à la perspective révolutionnaire, à la possibilité d'une société socialiste et à la création de l'homme socialiste. Vous voyez les difficultés , vous voyez les complexités et les contradictions, et tout ce que vous en faites, c'est la matière d'une espèce de jeu pour intellectuels. En définitive, vous apprenez à jouir de votre douleur ; vous en avez besoin, de telle sorte que tout ce que vous pouvez offrir à vos pairs, aux bourgeois, c'est une sorte d'épuisement moral. On ne construit pas le socialisme sur la lassitude, camarades. Shelley rêvait d'un homme "libre, sans sceptre,sans limite, juste, sans classe, sans tribu et sans nation, débarrassé de toute adoration et de toute terreur". Trotsky voyait l'homme futur, le socialiste ordinaire rivaliser avec un Aristote, un Goethe, ou un Marx , et voyait encore d'autres sommets s'élever au dessus de ces géants. Et vous, pouvez-vous proposer la moindre image ? Cette question vous embarrasse. Vous avez attrapé le mal que vous prétendez guérir. (Un temps.) J'ai appelé ça une digression mais, d'une certaine façon, elle décrit très précisément les difficultés que je ressens face à ... l'analyse du camarade... Malgré les apparences, le camarade Sloman avait raison. La théorie n'est pas une chose abstraite, ce n'est pas une suite de mots alignés sur une page, ce n'est pas... une organisation d'idées et de preuves destinée à la contemplation esthétique. La théorie est une chose concrète. C'est la distillation d'une pratique. Par dessus tout, la théorie s'éprouve dans les veines, dans les muscles, dans la sueur qui perle sur le front. C'est en ce sens qu'elle est morale et irrévocable. C'est le passage obligé essentiel entre le passé et le futur. (Un temps.) Aussi, quand je cherche les traces de tout cela dans l'exposé du camarade, je ne les trouve pas ; elles n'y sont pas. Son discours fait partie d'un jeu complexe qu'il se plaît à jouer et où il excelle.

FORD : (en colère mais avec calme) Est-ce que je pourrais répondre à ceci ?

TAGG : J'espère que oui. Mais laissez-moi finir d'abord. (Un temps.) Je ne vais pas proposer une liste d'affirmations contradictoires pour réfuter celles qui ont été proposées car je pense que nous avons mieux à faire de notre temps. En fait, mon exposé de ce soir concerne le rôle du parti dans la formulation de la théorie révolutionnaire et dans la construction de la révolution socialiste. Mais, avant cela, je vais devoir vous présenter une vision politique d'ensemble extrêmement différente. (Un temps.) Le camarade Ford nous a décrit l'histoire du vingtième siècle comme une série de vides. Ce qui signifie qu'il n'y a pas eu de révolution prolétarienne au coeur du capitalisme mondial ; en Europe d'abord, puis de plus en plus, en Amérique. Eh bien, vous savez, à mon avis, il est allé un peu vite avec la réalité des faits. Voyez, l'Allemagne en 1919-1920, l'Italie à la même époque , la Hongrie, la Bulgarie. L'Espagne en 1936, la France la même année : l'année de la Grève générale, cinq millions de travailleurs posant la question du pouvoir de l'Etat. La Grèce en 1944. L'absence de révolution n'est pas le révélateur décisif de l'élimination du potentiel révolutionnaire. Mais comment le camarade exlique-t-il cette perte de direction révolutionnaire en Europe ? Marcuse nous apprend que les sociétés avancées ont "récupéré" le prolétariat dans leur système de valeurs, qu'il est aujourd'hui le dernier partenaire en date du capitalisme, que ses intérêts futurs sont liés au sien, et qu'il s'oppose avec la dernière énergie à tout ce qui pourrait mettre en danger le statu quo, c'est-à-dire le marchandage général qui régit une démocratie basée sur la propriété privée. Et ceci, en soi, est la réfutation définitive du postulat marxiste selon lequel les sociétés capitalistes sont des sociétés de classes dont les tensions et les contradictions internes résulteront nécessairement dans leur remplacement par le collectivisme des forces de production déjà socialisées en leur propre sein. Bien, admettons, pour les besoins de l'exposé en tout cas, que le militantisme révolutionnaire soit tombé à son étiage le plus bas dans le prolétariat urbain. A partir de là il faut nous mettre d'accord, dans le cadre théorique qui est le nôtre, sur les causes et sur les remèdes. A moins, bien sûr, que nous n'escamotions complètement la question en disant que l'urgence révolutionnaire a puisé ailleurs une énergie nouvelle et qu'on la retrouve à présent chez les paysans d'Asie, d'Afrique ou d'Amérique du Sud, qui, à l'heure actuelle probablement, sont confrontés aux pressions combinées non seulement de l'expansionnisme impérialiste (qui va de pair avec l'utilisation des armes technologiques les plus meurtrières, et les plus sophistiquées que l'homme ait jamais inventées) mais aussi à celles de l'opposition active d'un prolétariat embourgeoisé acharné à défendre sa part du gâteau contre les nouveaux venus, tout misérable et opprimé qu'il soit lui-même. (Un temps.) Ce qui manque à tout cela, c'est une compréhension exacte de la dialectique, de la relation qui existe entre la lutte des classes INTERNE à l'état capitaliste et la version externe qui se déroule en dehors de celui-ci. Le fait est là : les deux combats sont liés de manière inextricable. La victoire de l'un dépend de celle de l'autre. Et pourtant, seule la victoire du prolétariat urbain sonnera le glas de l'oppression

impérialiste. Réfléchissez, réfléchissez bien, il est absolument inconcevable que ce soit l'inverse qui se produise. Bien sûr, les luttes anti-impérialistes se poursuivront, mais peut-on imaginer une seconde que l'Amérique ou l'Angleterre ou la France ou l'Allemagne , que ces états capitalistes bien établis, avec le niveau de développement technologique qui est le leur, les ressources économiques et le potentiel de destruction qui sont les leurs, laissent des changements significatifs intervenir au niveau de leur expansion économique sans lever le petit doigt. C'est impensable. (Un temps.) Il nous faut donc répondre aux questions suivantes : pourquoi le potentiel révolutionnaire a-t-il disparu au sein du prolétariat urbain ? Et comment y remédier ? Si nous n'apportons pas de réponse autant jouer aux échecs ou au billard car il nous sera impossible d'opérer le changement dont nous avons parlé et pour lequel nous avons tenté d'oeuvrer. (Un temps.) Si en Europe et aux Etats-Unis, les prolétaires ont apparemment choisi le statu quo, c'est, à mon avis, parce qu'ils ont été régulièrement et systématiquement trahis par leurs dirigeants, et en particulier par les partis communistes des divers états européens. Tenez, un fait historique tout simple qui n'apparaît pas dans l'analyse du camarade Ford : le stalinisme. L'avènement du socialisme dans un seul pays a marqué l'extinction de l'ardeur révolutionnaire partout ailleurs, y compris dans ces états où la flamme de la révolution commençait à surgir par toutes les fissures de la société capitaliste. En 1933, le parti communiste allemand, le plus puissant parti européen en dehors de la Russie, livrait la classe ouvrière aux mains d'Hitler. Et en France, la grève générale de 1936 reposait manifestement sur le désir spontané des ouvriers de contester le pouvoir de l'état, autrement dit, sur une situation authentiquement révolutionnaire, mais les canassons staliniens qui dirigeaient le PCF ont freiné des quatre fers, cyniquement, pour détourner la grève et en faire un combat salarial. Quel combat ! A la solde de Staline. Aujourd'hui encore, en Europe occidentale, la classe ouvrière lorsqu'elle n'est pas dupée par les forces de la social-démocratie est prisonnière, la plupart du temps, de ces minables directions antirévolutionnaires. (Un temps.) Si nous voulons changer tout cela, si nous voulons remettre la révolution prolétarienne à l'ordre du jour de l'histoire européenne, il va falloir remplacer ces directions moribondes et corrompues par d'autres bien vivantes et révolutionnaires. (Un temps.) Mais ces directions ne naîtront pas de coalitions vagues ou d'unions spontanées, elles seront le fruit d'une patiente organisation et d'efforts disciplinés. Autrement dit, ces directions seront l'émanation de nouveaux PARTIS révolutionnaires qui, à leur tour, prendront appui et s'enracineront dans la classe qu'ils cherchent à diriger. A ce moment donné de notre histoire, il n'est qu'un slogan possible : "Construisons le Parti Révolutionnaire". C'est le seul et unique slogan qui vaille et il ne peut y en avoir d'autre.. (Il s'arrête, éponge la sueur sur son visage et son cou. Silence général. Certains se trémoussent sur leur chaise,des pieds s'agitent, une allumette flambe, grésille.)

FORD : (finalement) Terminé ?

TAGG : Presque. (Un temps.) Le mot "parti" est synonyme de discipline. Il implique l'auto-analyse, la critique, la responsabilité, et beaucoup d'autres choses encore qui vont à l'encontre des traditions et des valeurs de l'intellectuel bourgeois occidental. Il implique que l'on soit uni par et dans un but commun. Mais par dessus tout, il implique l'abandon délibéré de tous ces engagements antérieurs que sont les relations personnelles, la carrière, l'avancement, la réputation et le prestige, engagements susceptibles d'empiéter sur la disponibilité et la liberté d'esprit. Or, bien qu'étant peu familier avec la strate intellectuelle anglaise, je pense que ce sera là le plus grand obstacle à franchir. Imaginez votre vie sans l'approbation de vos pairs, imaginez votre vie sans la réussite. Le problème avec les intellectuels ce n'est pas l'imagination mais l'engagement. Ca vous amuse de mordre la main qui vous nourrit mais vous ne la couperez jamais d'un coup de dent. De même, en ce moment, ces jeunes écervelés courageux à Paris vont tendre le dos aux matraques et hurler des slogans insensés toute la nuit. Mais cela ne les empêchera pas de passer leurs examens et de s'installer en bonne place, plus tard, dans les rouages du pouvoir et dans les privilèges de la classe dirigeante.
(Milanka entre avec du café... etc , sur une table roulante.)

MILANKA : Café ?
(L'atmosphère se détend quelque peu. On murmure, on chuchote.)

TAGG : Pourquoi pas ?
(Ensemble, en simultané, l'éclairage s'éteint et l'écran s'anime brusquement : engagement sanglant entre les CRS et les étudiants autour de la Sorbonne, son au maximum, la lumière rouge de l'alarme clignote toujours sur la terrasse.)

NOIR

ACTE II

Le salon. Samedi 11 Mai, 2 heures du matin.

La réunion est finie. Louis, Maine et Kate sont déjà partis. Sur la terrasse, Hayes cherche Sloman. Grease, casque de moto sur un genou et combinaison de cuir à demi boutonnée, écoute un disque dans un superbe casque stéréo. Susie , assise sur un canapé, feuillette rapidement une pile de journaux et de magazines qui se sont accumulés pendant la semaine. Tagg est au téléphone, tournant ostensiblement le dos au salon, il attend.

JOE : (à Susie) Tu trouves ?

SUSIE : Non. Je pensais que c'était dans le "Telegraph" mais je ne trouve pas.

JOE : Ca ne fait rien. Il y a un service de coupures de presse. Ils finiront bien par me l'envoyer. Au moment de la troisième rediffusion sans doute.

SUSIE : Enfin bref, l'article sous-entendait que le Service des dramatiques T.V. était aux mains de communistes et d'agitateurs dont les intentions étaient manifestement de subvertir le fonctionnement démocratique du pays et de le mener à la ruine.

JOE : Pas possible ? Ca s'arrange. J'aimerais bien les connaître ceux là, car je te prie de croire que j'ai passé quelques journées solitaires dans l'East Tower.

TAGG : (au téléphone) Allo. Allo.
(Ford a ses clés de voiture à la main. On entend un bruit de chasse d'eau là-bas dans le hall.)

FORD : (à Susie) D'accord ?

SUSIE : Oui oui.

FORD : Toujours à Wandsworth ?

SUSIE : Oui.

FORD : D'accord. (A Joe.) Merci, Joe. Charmante soirée. Je ne suis pas très sûr que nous soyons arrivés à quelque chose, mais enfin...

JOE : Merci d'être venu, Andrew. J'espère que vous n'avez pas complètement perdu votre temps...

FORD : Non, non. Vous me connaissez. Comme dit l'autre, les mots sont notre pain quotidien...
(Silence. Le disque est fini, Grease enlève le casque.)

JOE : Eh bien, bonne chance pour le livre sur Cuba.

FORD : Ah là là. Ne m'en parlez pas. Il y aura eu une contre

révolution avant même qu'on ne m'ait soumis les épreuves. Merci quand même.

GREASE : (se joint à eux) C'est chouette. La guitare solo en fait un peu trop mais c'est ... funky. J'aime bien. (Il jette un regard circulaire.) Eh ben voilà. Allez, au boulot.

FORD : Ca va aller.

GREASE : (soulevant son casque de moto.) Ouais. Y'a une Lambretta 120 cc concentrés qui m'attend dehors. Vu les conditions favorables je devrais être à Camden à midi.

TAGG : (au téléphone) Allo. Allo. (Se tournant.) Joe, j'ai l'impression que ce machin est mort.

JOE : J'arrive tout de suite, John.
(Tagg, une nouvelle fois tourne le dos au salon et pianote sur l'étrier du récepteur.)

FORD : Bon. Allons-y. (A Susie.) D'accord ?

SUSIE : (à Joe) Merci pour ... j'ai bien aimé. Enfin, c'était différent, quoi.

JOE : (lui prend la main) Au revoir.

FORD : Salut.
(Ils partent.)

GREASE : Bonne continuation.

JOE : Mmm. Vous aussi. Tenez-moi au courant de ce que vous faites... On pourrait peut être faire quelque chose pour la télé.

GREASE : C'est ça, c'est ça, faisons un rêve.. (En direction de Tagg, dos tourné.) Au revoir.

TAGG : (se tourne lentement) Merci.
(Grease s'en va. Joe traverse la pièce en direction du téléphone, le prend des mains de Tagg, écoute.)

JOE : Allo. Allo. Eh, allo. (Il écoute, enfin.) Ca y est, elle fait le numéro. Elle a dû attendre une ligne.
(Il rend le téléphone à Tagg.) Ca prend du temps.
(Il laisse Tagg à nouveau, traîne un peu, éteint le tourne-disque. Hayes revient du jardin, quasiment sur le point de partir.)

HAYES : Aucune trace. S'il ne s'agissait pas de Malcolm, je commencerais à m'inquiéter. Tu sais, il se trouve qu'il représente une portion non négligeable de mon bifteck.
(Regardant autour de lui.) Kara ?

JOE : Elle est,euh... partie jeter un coup d'oeil à mon fils.

Elle n'en a pas pour longtemps.
(Hayes opine de la tête, se dirige tranquillement vers les rayonnages de livres.)

TAGG : (au téléphone) Quoi ? Bon Dieu non. Est-ce que vous pourriez insister ? Anhan 589 6129. C'est ça, merci.
(Il raccroche brutalement.) Pas de réponse. Elle essaye à nouveau.

HAYES : (avec ironie) Peut-être que le standard téléphonique est tombé, à Paris. Et De Gaulle aussi. Ils ont sans doute déjà mis en place un gouvernement provisoire avec un écolier de onze ans à sa tête. (Il se tourne.) On a vu pire. Pas souvent, mais enfin.

TAGG : (à Joe) Pas de trace de Sloman ?
(Joe fait non de la tête. Tagg se dirige vers les fenêtres, scrute l'obscurité à l'extérieur.)

HAYES : Ne vous en faites pas pour lui, il s'en tirera.

TAGG : (lentement) Vous croyez ? Qu'en savez-vous ?

HAYES : Je suis son agent littéraire. Ca fait partie des choses que je dois savoir.

TAGG : Savez-vous pourquoi il ne désoule jamais ?

HAYES : J'ai dit son agent littéraire. Pas sa femme.

TAGG : Ca lui fait une belle jambe.
(Le téléphone sonne brutalement. Tagg se précipite pour répondre. Hayes regarde Joe, l'air faussement outragé, il s'assied sur le Chesterfield.)
Allo. Allo. Oui, allo. Dieu merci, ça fait des heures que j'attends. Quoi ? Non. Tout va bien, je suis avec Shawcross, Joe Shawcross ? Oui. Allez-y.
(Il écoute un long moment. Pendant la suite de la scène le spectateur reste toujours conscient du déroulement de cet appel bien que Tagg dise très peu de choses si ce n'est qu'il réagit, cherche à en savoir plus, demande des détails, des nuances, des développements.)

HAYES : Il a une espèce de charme bien à lui n'est-ce pas ?

JOE : NOUS avons du charme, Jeremy. Regarde -nous.
(Kara rentre, venant du hall. Hayes se lève, prêt à partir.)

HAYES : On y va ?

KARA : Pourquoi est-ce que tu ne vas pas chercher la voiture ?
(Un temps.)

HAYES : (finalement) D'accord. Salut Joe. (Ironique.) Charmante soirée.

JOE : Ouais.

HAYES : Des nouvelles du projet Godard ?

JOE : Non. Frank est là-bas en ce moment. Il doit appeler demain. (Il regarde sa montre.) Aujourd'hui.

HAYES : Au fait, quand est-ce que tu vas à Cannes ?

JOE : Aucune idée. Peut-être samedi. Julie n'a pas encore réservé je pense.

HAYES : Dis-lui de passer un coup de fil à Biddy, on ira ensemble.

JOE : Parfait.

HAYES : Dis bonsoir à notre ... ami, s'il te plaît. Et si tu finis par retrouver Malcolm, fourre -le dans un taxi et renvoie -le chez lui avant qu'il ne devienne dangereux.

JOE : C'est ça. Au revoir.
(Hayes regarde Kara : il s'en va. Kara s'avance dans la pièce.)

KARA : Tu as une cigarette ?

JOE : Il y en a par là, quelque part.
(Kara fouille le dessus de la cheminée, trouve un paquet entamé, allume une cigarette. Puis elle se tourne vers Joe et le regarde. Dans ce silence, l'espace d'un instant, on perçoit distinctement l'appel de Tagg.)

TAGG : Qui a fait ça ? Mandel ! Mandel a fait ça !
(Ricanement.) Qui d'autre ? (Un temps.) Alors ils ont reculé... Anhan... Non. Non... je crois qu'ils ont eu parfaitement raison ...Anhan. (Il écoute à nouveau, prenant des notes de temps en temps sur le bloc qui est en face de lui.)

KARA : Il est adorable. (Joe la regarde.) Charlie.

JOE : Ah, oui... c'est un bon petit diable, dans l'ensemble. Il a les pieds plats. Comme moi. Et il fait pipi au lit.

KARA : Comme Malcolm.

JOE : Quoi ?

KARA : Rien. Tu disais toujours que tu ne voulais pas d'enfant. Tu disais que c'était encombrant.

JOE : Oui. (Un temps. Il sourit.) S'embourgeoiser. Et "Vive la famille!"

KARA : Je ne sais pas comment tu peux supporter de te mépriser à ce point-là, Joe.

JOE : (ironique) Je sais, ce n'est pas de tout repos, ça je peux te le dire.

KARA : Merde alors. (Un temps.) Tu es... mort de trouille, c'est ça ?

JOE : Un peu. En fait je suis plutôt insensibilisé. ET CA c'est assez terrifiant.
(Elle se lève, écrase sa cigarette.)

KARA : Il faut que j'y aille. (Elle va vers lui, lui pose un baiser léger sur la joue.)
(Désignant Tagg.) Fais attention à celui-là. C'est lui qui a les cartes en mains. Il va te sucer la moelle des os si tu lui laisses la moindre occasion de la faire. Ecoute... tu as du talent... une vie à construire. Alors construis-la. (Un temps.) La révolution, fais-là ICI, là où tu ES.
Pas dans la TETE d'un autre.

JOE : Oui, oui, bien sûr.

KARA : J'aurais voulu t'apporter davantage.

JOE : (doucement) Vas te faire foutre.

KARA : Ne t'énerve pas.
(Elle jette un regard appuyé à Tagg, qui lui tourne le dos ; s'en va. Joe la suit, après qu'elle soit sortie, jusqu'à la porte, comme pour l'observer.)
(Tagg conclut son appel, parcourt la pièce des yeux, se dirige vers les fenêtres, réfléchissant encore à la conversation qu'il vient d'avoir. Quelques respirations profondes.)
(Joe s'amuse avec les lumières, essaie diverses combinaisons en se servant du variateur, et décide enfin de concentrer le faisceau de spots qui plonge dans le même bain de lumière les deux fauteuils de cuir, laissant le reste de la pièce dans l'obscurité. Il s'asseoit dans l'un des deux, fatigué et le visage défait.)

TAGG : (à la fenêtre) Frank.

JOE : Frank.

TAGG : Il est au coeur de la mêlée, si j'en crois le vacarme.

JOE : Frank HETHERLEY ?

TAGG : C'est ça.

JOE : Je ne comprends pas. Il était censé traiter un contrat pour moi, avec Godard. Pour ITV.

TAGG : Il a dit qu'il vous appellerait dans la matinée.
(Silence.)

JOE : Frank est ... des vôtres ?

TAGG : Mmmm.

JOE : Je ne savais pas. (Un temps.) Alors qu'est-ce qui se passe ?

TAGG : La police anti-émeute a chargé les étudiants. Les étudiants ... se défendent.

JOE : Avec quoi ?

TAGG : Des barricades.
(Long silence. Tagg traverse la pièce, s'assied en face de Joe.)
La police a des bombes lacrymogènes et des grenades explosives. Il pouvait à peine parler, sa voix était tellement cassée. (Un temps.) Les étudiants arrachent les pavés et mettent le feu aux voitures.
(Nouveau silence.)

JOE : Bon Dieu.

TAGG : Nous avons une section là-bas. (Un temps). La question est : qui va prendre le soulèvement en mains ? Pour l'instant il semble qu'il soit incontrôlé. (Un temps.) Mais les opportunistes grouillent déjà comme des vers sur une charogne. Mandel, par exemple. Mandel ?
(Joe opine de la tête.)
Apparemment la voiture de Mandel a été incendiée. Il paraît qu'il est monté sur une barricade pour la regarder brûler en criant : "Ah ! Que c'est beau ! C'est la Révolution !" (Un temps. Sans ironie.) Il sera révisonniste jusqu'au bout celui-là.

JOE : Est-ce que Frank est impliqué ? Je veux dire, est-ce qu'il se bat vraiment... avec votre section ?

TAGG : (posément, simplement) Notre section ne se bat pas.
(Un temps.)

JOE : Non ?

TAGG : Non. (Un temps.) Une faction révolutionnaire ne peut pas se permettre d'être ... romantique. Une poignée d'anarchistes petits-bourgeois mène la danse et à cause d'eux, à cause de leur "folie des grandeurs", des centaines et des centaines de garçons et de filles courageux sont en train de se faire massacrer, en ce moment même, par les forces armées de l'état bourgeois. C'est vrai qu'il n'y a pas de révolution sans insurrection. Mais une insurrection sans un parti pour l'organiser et la diriger selon une ligne correcte, c'est tout simplement du suicide. (Un temps.) Combien de fois faudra-t-il le répéter avant que la vérité devienne une évidence ? (Un temps.) La Révolution n'est pas un jeu de hasard, une spéculation de flambeurs de casino. La Révolution c'est la conjonction impitoyable des forces matérielles objectives et de l'organisation humaine, associées à de la discipline, du courage et de la volonté. (Un temps.) Notre section a quitté les barricades avant les gros affrontements. A mon avis ils ont pris la bonne décision. Car un tel affrontement ne peut déboucher que sur la défaite, voire la déroute. Il n'y a pas de perspective révolutionnaire là-dedans, et ceux qui l'ont lancé... Mandel et sa clique ... sont, objectivement, des

ennemis de la révolution prolétarienne en France.
(Long silence. Tagg ferme les yeux ; il semble dormir. Joe est figé, incapable de comprendre ce qu'il vient d'entendre.)

JOE : Et vous pensez que ça va finir comme ça ?

TAGG : Comment voulez-vous que ça finisse autrement ? Quand les ouvriers auront pris la place des étudiants et quand le parti révolutionnaire conduira les ouvriers, alors il y aura la révolution. (Un temps.) Ce qui me ... terrifie, en ce moment, c'est que les ouvriers sont capables de se déclarer solidaires des étudiants du fait des brutalités dont ils ont été témoins.

JOE : Mais... est-ce que ce n'est pas le but recherché ?

TAGG : (frappant soudain avec violence l'accoudoir du fauteuil)
Non ! C'est tout le contraire ! A votre avis qui va se mettre à la tête des ouvriers s'ils décident de prendre part à l'action ? Nous ? Ce sera le PC, par le biais de la CGT. Tant est si bien que, quelle que soit la manière dont ça commence, quels que soient le courage et la détermination des ouvriers, le mouvement se videra lentement de tout contenu révolutionnaire authentique jusqu'à ce que Waldeck-Rochet et ses acolytes staliniens passent un accord secret avec De Gaulle pour nettoyer les rues des travailleurs et les remettre à leur place. Vous ne comprenez donc pas ? Nous allons vers une énorme défaite de l'esprit révolutionnaire. La difficulté de notre tâche va s'en trouver accrue.
(Silence.)

JOE : Je suis désolé que la soirée ... ne se soit pas mieux passée.

TAGG : C'est un début. (Un temps. Tagg s'absorbe dans ses pensées.)

JOE : Est-ce qu'il vous arrive d'avoir des ... doutes ?

TAGG : Des doutes ?

JOE : J'ai essayé de comprendre en quoi vous êtes différent des autres. Ce n'est pas votre analyse. Ce n'est pas non plus votre style. Je pense que c'est... il n'y a aucun... scepticisme en vous. Je ne trouve chez vous aucune trace de ce que mon professeur de psychologie appelait "le vers de la civilisation", celui qui vous rappelle gentiment les risques d'erreur. (Un temps.) C'est peut être parce qu'il n'y a aucune chance pour que vous ayez tort.

TAGG : (doucement) Avez-vous, VOUS, la moindre chance d'avoir raison ?

JOE : Non. Aucune.

TAGG : Je n'ai pas peur d'avoir tort. Dès l'instant que j'ai raison, ne serait-ce qu'une fois. Il n'en faut pas davantage.
(Silence.)
(Avec un rapide sourire.) Je suis un prolétaire. J'ai tué le ver avant qu'il ne lui pousse des ailes. (Il parcourt la pièce

des yeux, passant d'un objet à l'autre, et revient à Joe.) Vous auriez p't'être dû en faire autant.

JOE : Moi ? Je ne suis qu'un... producteur. Je ne FAIS rien moi-même, à vrai dire. Je ne fais que ... monter du spectacle.
(Nouveau silence.)

TAGG : Vous savez, j'ai rencontré Trotsky une fois. Une seule fois. Dans une pension, dans le Sud de la France. En 36. Ca devait être en 36. Il essayait de mettre sur pied la Quatrième Internationale pour contrer les obscénités de la Troisième, celle de Staline. Nous étions environ une cinquantaine, venus de partout : France, Italie, Suisse, Belgique, Hollande, Allemagne, Suède, Danemark... Pologne... Australie... Etats-Unis. Et moi, de Glasgow. J'avais juste trente ans. (Un temps.) Il a surtout parlé en français. Je n'ai quasiment rien compris. Mais je l'ai bien regardé, regardé. Avec sa grosse tête. Et ses yeux derrière ses lunettes. (Un temps.) Authentique. Cette voix parlant une langue que j'comprenais pas, c'était la seule, la dernière voix authentique de la Révolution Russe. Alors que tout ou presque était en train d'être expurgé par Staline ou simplement ... étouffé par le silence des Wilson de l'époque... cette intelligence unique était assise là, incandescente, refusant de s'éteindre, de disparaître. (Longue pause.) Ca, ça m'a aidé. Bien sûr, ça ne remplace pas l'analyse et la discussion, ça ne remplace pas la THEORIE. Mais ça vous aide rien qu'un peu quand les nuits se font plus longues. (Un temps.) Dans tout ce qu'il a dit, j'ai compris une chose. Il a dit : "La seule façon de ne pas mourir, c'est de faire souche chez les autres".
(Un long silence s'installe.)
Joe, j'essaye de faire souche. (Un temps.) Je serai mort à la fin de l'année. (Un temps.) J'ai une tumeur. (Il se tient l'estomac.) Ca fait déjà un moment qu'ils essayent de me guérir vous savez. Mais ... y' a rien à faire, elle s'étend. J'étais là-bas ce soir. C'est pour ça que j'étais en retard.

JOE : Je suis désolé...

TAGG : (complètement naturel) Ach, c'est sans importance. Simplement, c'est un tel gâchis. Je comptais avoir encore dix bonnes années pour construire le parti.

JOE : Vous avez de ... la famille ?

TAGG : Non. (Il se lève brusquement, sévère, tout d'un bloc.) Nous nous reverrons, n'est-ce pas ?

JOE : (se levant lui aussi) Oui.
(Tagg tend la main. Joe la prend.)
Je vous appelle un taxi.

TAGG : Ce n'est pas la peine. Il n'y a que deux ou trois kilomètres. Marcher me fera du bien.

(Il sort, Joe le suit jusqu'à la porte d'entrée. Joe revient, se dirige vers les fenêtres, tire les rideaux, retourne au fauteuil, regarde sa montre, se cale comme pour dormir.)
(Balance au noir.)
(Noir. "Musique Funèbre" de Lutoslawsky.)
(Sur l'écran. Film muet. Paris à l'aube. Des voitures qui se consument, des barricades qui brûlent et noircissent. Des policiers qui fouillent, ici et là, comme des charognards. Image fixe, silence. L'écran s'éteint peu à peu.)
(La lumière revient sur la scène précédente. C'est l'aube, ou juste avant. Joe est endormi, allongé sur les deux fauteuils. On entend des oiseaux : le concert matinal commence.)
(Quelqu'un tâtonne du côté de la porte-fenêtre. Sloman entre, il ouvre à demi les rideaux de manière à éclairer la pièce à demi. Il est gris, sale, échevelé. Il a, comme avant, ses chaussures soigneusement attachées autour du cou.)
(Joe s'agite au moment où la lumière partage l'obscurité en deux. Sloman l'observe jusqu'à ce qu'il se calme, puis se dirige vers le bar, regarde un long moment, choisit finalement une boîte de bière, la perce, en prend une grande goulée, se rince la bouche avec, l'avale, ferme les yeux, caresse son front avec la boîte fraîche. Il fait le tour de la pièce des yeux, la quitte et pénètre dans la cuisine, revient un peu plus tard avec une boîte de saucisses, ouverte. Il en goûte une pour essayer ; il en prend une autre, vaguement impressionné.)
(Joe se réveille sans bouger. Il fixe Sloman.)

SLOMAN : T'en veux une ?

JOE : Non. C'est quoi ?

SLOMAN : (lit le texte sur la boîte en imitant à la perfection le style des rassemblements hitlériens) : Neu !
Jedes Wurstchen dieser Dose ist mit einer besonderen Folie umgeben. Alle guten Eigenschaften, die mann an feinen Wurstchen Schatzt, bleiben durch diese Folie voll erhalten sie sind daher immer kostlick frisch, besonders zart im Biss und noch feiner im Geschmack. (Un temps.) Frankfurters.
(Joe retourne à sa litière.)
Qu'est-ce qui se passe, on a peur de se réveiller ?

JOE : (s'asseyant lentement) Comme toi de dormir, on dirait.

SLOMAN : On dirait. Il est quelle heure ?

JOE : (vérifie) Cinq heures.

SLOMAN : C'est vrai ? Ecoute ces foutus oiseaux. C'est pas croyable. Tu sais, ils ont un ordre pour commencer. Les pinsons et les vanneaux d'abord ; et puis les alouettes ; les moineaux en dernier. Espèces de petits flemmards. (Un temps.) Je lisais ça quelque part, ça prend deux heures, du nord au sud, d'un bout à l'autre du pays. C'est comme ça que chaque matin, ce sont les moineaux du ... Bedforshire, ou de je ne sais où, qui donnent le signal du réveil aux pinsons.

JOE : Bon Dieu, Malc, il est cinq heures du matin.

SLOMAN : C'est bien c' qu' je dis.

JOE : Est-ce que tu as pensé à rentrer chez toi ?

SLOMAN : Pas dernièrement. (Il enlève le tas de périodiques etc... du canapé, s'y allonge, boit un coup de bière à la boîte, extirpe une autre saucisse froide.) Quand tu parles de "chez moi" tu penses à quoi au juste ? A cette maigre salope à Salford avec ses gosses faisant bloc autour d'elle comme un paquet d'avants qui manoeuvre pour la mêlée ? Où à Sally Svelte dans sa banlieue chic, manucurée jusqu'au fond de sa petite tête, avec son enseigne lumineuse entre les jambes :"Ouvert à toute heure" ? Chez moi. Chez moi. "Celui qui creuse une fosse y tombera". L'Ecclésiaste.
(Joe se lève, sans faire attention à lui : il tremble un peu.) Allez, à toi.

JOE : (réfléchit) "L'orgueil prépare la ruine, et un esprit altier la chute". Proverbes.

SLOMAN : Bien . Oui, hum. "Au matin ils étaient comme des chevaux repus ; chacun hennissant après la femme du voisin". Jérémie ?

JOE : "Disant : paix, paix, quand il n'y a pas de paix". Oui.

SLOMAN : "N'y a t-il pas de baume en Galaad ; n'y a-t-il pas de médecin là-bas ?"

JOE : "Ecris la vision, inscris-la bien sur les tablettes afin que courre celui qui la lit".

SLOMAN : Habukku ! (Ils rient tous les deux.) Mon con ! "Sa tête et ses cheveux étaient comme de la laine, aussi blancs que de la neige ; et ses yeux ressemblaient ... à la flamme du feu".

JOE : "Sa voix comme le fracas des océans".

SLOMAN : "Je suis celui qui vit et qui était mort".

JOE : "Reste donc confiant jusque dans la mort et je te donnerai la couronne de vie".

SLOMAN : "Mais il te conduira avec une règle de fer".

JOE : "Et parce que tu es tiède, et ni chaud ni froid, je te vomirai de ma bouche".

SLOMAN : "Et je vis un cheval blême et le nom de celui qui le chevauchait était la Mort". (Long silence. Sloman vide sa boîte de bière, s'en verse un peu sur la tête et le visage, il se frictionne avec.) Saint Jean. L'Apocalypse. Un bon texte pour un samedi à cinq heures du mat'. (Un temps.) Y'a vraiment rien de tel que la matrice intellectuelle d'une école du Dimanche bien faite ; quel apprentissage, nom dé Dieu.
(Joe se dirige vers la porte-fenêtre, ouvre complètement le rideau et se met à examiner le verre qui reste dans la fenêtre cassée. Il va à la cuisine, revient avec un maillet, un burin,

des gants etc... Il examine attentivement le travail, se met à genoux pour mieux voir.)

JOE : Passe -m'en deux comme ça, là, s'il te plaît.
(Il montre du doigt le tas de journaux, par terre, à portée de la main de Sloman.)

SLOMAN : (en farfouillant) "Financial Times" ? "New Statesman" ? C'est pour un gros boulot ?

JOE : Passe -les moi, c'est tout.
(Sloman jette deux "Times" en direction de la fenêtre. Joe les étale au pied de la fenêtre pour récupérer le verre tombant à l'intérieur ; il met les gants et commence à frapper le verre à petits coups, délicatement, à l'aide du maillet. Sloman se désintéresse presque complètement de la situation, ayant maintenant concentré toute son attention, semble-t-il, sur la pile de journaux. Il les feuillette rapidement, relevant des dates entre le haut et le bas de la pile.)

SLOMAN : Doux Jésus, tout ça pour la semaine !

JOE : Quoi ?

SLOMAN : C'est dingue c'que tu peux être SERIEUX, Joe. Franchement, regarde -moi ça ! L'"Economist". Le "Daily Telegraph" ! Le "Listener" ? Tu sais, c'est dangereux tout ça.
(Joe continue son travail. Sloman se met à parcourir la pile de journaux.)
(Ton de voix différent pour chaque journal ou sujet.)
"Soutien renouvelé des dockers à Enoch Powell sur la question de l'immigration. Les heurts avec les étudiants ont été évités". (Il continue.) "Le clou de l'exposition des créations de Cecil Beaton pour le théâtre est une reproduction à l'échelle des principaux décors de "My fair Lady" qu'il ..." (Il examine la page de plus près, cligne des yeux, tousse, change de journal.)"Le "Sunday Telegraph" a le plaisir d'annoncer qu'à partir de Dimanche prochain sa rubrique Théâtre sera dirigée par Frank Marcus, le célèbre dramaturge". (Un temps.) "On laisse entendre des sources bien informées que Mr Marcus se proposerait de faire appel". (Il continue. Change de journal.) "Les mouvements des troupes soviétiques à la frontière Tchéquo-polonaise sont perçus comme la marque de pressions sur Dubtcheck et Svoboda". "Le Professeur Herbert Marcuse, philosophe marxiste éminent et père de ce qu'on appelle la Nouvelle Gauche, est arrivé tard ce soir à Paris, pour célébrer le centenaire de la mort de Karl Marx organisé par ... l'UNESCO ?"
(Il regarde Joe qui continue son travail.)
(Autre journal.) "De Welwyn, la Cité-Jardin de l'Hertsfordshire : dans la ville traumatisée par la drogue , je puis le révéler aujourd'hui, au moins trois jeunes sur cent prennent de l'héroïne, la drogue qui tue". (Il jette le "People" par terre et prend un autre journal.) "La France : pays stable, prospère, exaspérant, par Patrick Brogan". Ah !. (Il envoie valser le "Times" et en prend un autre.) "Lors d'un sondage effectué le mois dernier, à Bucarest, 25 pour cent des

personnes interrogées ont désigné le Général de Gaulle comme Premier Secrétaire du Parti Communiste français". (Un temps.) "Le Général de Gaulle s'apprête à partir pour la Roumanie en visite officielle à la fin de la semaine. On apprenait hier soir de la bouche d'un porte-parole que le Parti Communiste Français serait dirigé, en son absence, par Mr Waldeck-Rochet (107 ans), 13 Jardin des Tuileries, Paris 8e". (Un temps.) "On laisse entendre de sources bien informées que Mr Waldeck Rochet se proposerait de faire appel".

JOE : (Il a presque fini) Qu'est-ce que tu racontes ?

SLOMAN : (un "Evening Standard" à la main) Attends. "Un officier de police français déclarait cet après-midi : "S'il n'y a pas de morts d'ici ce soir, je rends ma plaque". Quoi ?
(Joe enveloppe les débris de verre dans le journal, les emporte dehors sur la terrasse, ramasse les morceaux tombés à l'extérieur , les jette avec soin et revient. Sloman s'asseoit.)

JOE : Et la pièce ?

SLOMAN : Quoi, la pièce ?

JOE : Quand est-ce que tu penses pouvoir me montrer quelque-chose.

SLOMAN : On est le combien ?

JOE : (regarde sa montre) Le 11 Mai.

SLOMAN : J'en sais rien.

JOE : Peu importe. Je pensais simplement que tu pourrais me donner une idée.

SLOMAN : Lundi ça t'irait ?

JOE : Quoi ?

SLOMAN : Lundi. Vers 6 H du soir ?

JOE : Allons Malc, qu'est-ce que tu racontes ?

SLOMAN : Je pourrais mettre le paquet demain.

JOE : Malc, il s'agit d'une pièce de quatre-vingt-dix minutes.

SLOMAN : C'est vrai. Mardi alors.
(Joe se détourne, refusant d'aller plus loin à ce petit jeu.) (Tranquillement.) Joe, tu as cette espèce de ... présomption que tu es différent des autres. C'est tout. C'est pas autre chose. Mais ça n'est pas vrai. Objectivement ... rien ... ne te distingue de tous les autres ... Shaun, Gerry, Cedric... Irène... mmm ? Tu entretiens les mêmes rapports avec les moyens de production que n'importe quel autre ... producteur dans ce

clapier doré que vous appelez le Centre . Un socialiste ? Un producteur socialiste ? Qu'est-ce que c'est que ça ? Ca n'a pas de sens.

JOE : Malc, tu prêches. (Un temps.) Fais semblant si tu veux.

SLOMAN : Erreur. Je ne te demande pas ta PERMISSION, je te DIS, Joe, que tu n'es pas en position d'espérer autre chose que du faux-semblant. Pas plus que les autres. Les maquereaux. Les boys en paillettes. Ceux qui charcutent les textes. Les faiseurs. Les apologues du système. Ceux qui font tourner la machine.

JOE : Pitié, Malc, pas MAINTENANT. Il est cinq heures du matin.

SLOMAN : D'accord. D'accord.
(Silence.)

JOE : Alors, qu'est-ce que tu comptes faire ?

SLOMAN : J'en sais foutre rien.

JOE : Formidable. (Un temps.) Ecoutes, j'ai besoin d'un bon texte. OK ? Ne me fous pas dans la merde, Malc.

SLOMAN : Ca n'a AUCUNE importance.

JOE : Malc...

SLOMAN : AUCUNE. De toute façon tu ne peux faire entrer dans le système que ce qu'il est capable d'absorber et d'assimiler. Joe, cette société s'est "nourrie" à coup de descriptions de ses injustices et de ses inéquités. La pauvreté est l'un de ses SPECTACLES favoris. Les mauvaises conditions de logement, la sélection par l'école, la situation lamentable des vieux et des malades, les conditions scandaleuses et aliénantes du travail, les niaiseries ampoulées à propos des loisirs -Bon Dieu, mec, mais tu te rends compte, y'en a jamais assez. C'est ça qui nous confère notre "humanité", de voir tout ça, semaine après semaine. Ca fait des siècles que ça dure, mon vieux. Prends Wordsworth. Moins de dix ans après la Révolution française, alors que ce moment ... d'implosion ... n'était pas encore à son terme, pas encore du passé- notre bon vieux Willie se faisait le chantre de la libre circulation des mendiants ... des mendiants, Joe ... parce que c'était un moyen d'accroître le pourcentage des bonnes oeuvres de la société toute entière :

Tandis que de porte en porte
Ce vieil homme se glisse, les Villageois en lui
Contemplent le témoignage qui rassemble
Les gestes du passé et les oeuvres de charité
Qui sans lui tomberaient dans l'oubli ; ainsi entretient-il
Dans les coeurs une tendresse que les ans,
Et cette demi-sagesse, fruit de quelque expérience,
Rendent moins prompte à s'émouvoir, et réduisent par degrés,
Inéluctablement, en égoïsme et en soins oublieux et glacés.
De fermes en huttes solitaires,
De hameaux en villages dispersés,

Là où le Mendiant chenu rend ses visites
Partout, la douce obligation de l'usage fait naître
Des actes d'amour ; l'habitude fait oeuvre
De raison et prépare cependant cette arrière joie
Que la raison chérit. Ainsi l'âme,
Par ce tendre parfum d'un plaisir non recherché,
Se trouve-t-elle insensiblement préparée
A la vertu et au bien véritable.

La Dramatique du Mercredi ? C'est le coeur même du Libéralisme, Joe. N'importe quelle petite larve littéraire au ventre mou, n'importe quel écrivassier de second ordre sorti tout droit de Grub Street * se retrouve là à tes côtés. C'est le consensus. C'est la condition de notre temps. L'impetigo. Rosé. Celui qui démange. Vaguement contagieux.
(Joe ramasse quelques verres renversés, boîtes de bière, etc ... qu'il emporte à la cuisine tout en parlant).

JOE : Malc, je sais tout ça. (Un temps.) J'aime mieux faire une pièce avec toi plutôt qu'avec ... tu sais bien ? (Il parle plus fort, depuis la cuisine.)

SLOMAN : (plus fort aussi) Ouais j'aime mieux jouer aux échecs qu'aux dames. Et alors ?
(Joe revient chercher d'autres verres.)

JOE : (tranquillement, en ramassant les verres) J'aimerais, juste une fois ... dire oui à quelque chose.

SLOMAN : Ouais. Ca passera.

JOE : Oui. (Il poursuit son rangement, sort de la pièce avec un nouveau chargement et lance en même temps.) T'es jamais allé chez Chick ? Chick Hibbert ? Au Grand Dancing ... à Openshaw ?

SLOMAN : Oui. Oui. Une ou deux fois. C'est pas l'pied.

JOE : (off) Mmm. J'y allais toutes les semaines, avec le Frangin. On se battait. On baisait. Enfin, on essayait. C'est là que j'ai eu ma première fille. Enfin, c'est là que je l'ai rencontrée. Béryl. Sur la banquette arrière de la Bedford d'un copain, pendant qu'il était devant avec sa copine. On s'est un peu embrassé, et caressé, et puis je l'ai sorti, je l'ai poussé entre ses jambes et je le tenais là et j'attendais ... sans un mot ... il était là, tu sais ... il était bien là. Tout ce qu'il attendait c'était un oui. Et j'entendais une voix dans ma tête qui disait : si j'étais à ta place, je dirais non. Et alors elle a roulé sur le dos, les cuisses en l'air, ouverte et j' ai plongé, un mètre, dix mètres, cent mètres dans son oui. (Il est de retour sur le pas de la porte.) Ca m'a paru, et ça me paraît encore, un acte de pur courage .

* Grub Street : le petit monde des écrivains ratés et des "nègres".

SLOMAN : Ou de la folie pure.
(Silence. Joe ramasse d'autres verres etc... va dans la cuisine.
Sloman enlève les chaussures qu'il a autour du cou, commence à les mettre. On entend le bruit d'un lave-vaiselle qui se met en marche, au loin.)
(Angie rentre. Silencieuse, fatiguée. Elle se tient dans l'embrasure de la porte, appuyée au mur. Sloman est penché en train de mettre ses lacets.)
(Il lance, dans le vide.) Moi AUSSI j'ai connu une Béryl autrefois. Elle habitait Wythenshawe. Elle avait des gros mollets. Son père était flic. (Aucun bruit dans la cuisine. Sloman se redresse, voit Angie. Sur elle, de sa voix normale.) ELLE, elle avait un sacré courage.

ANGIE : Ah oui ?

SLOMAN : Oui. Je l'ai honorée, moi-même, personnellement. Plusieurs fois.

ANGIE : Où est Joe ?

SLOMAN : A la cuisine. Il essuie la vaisselle.

ANGIE : Pourquoi tu n'envoies pas chercher quelques affaires ? Tu pourrais t'installer.

SLOMAN : (sérieux) Non, non. Je ne voudrais pas m'insinuer entre vous.

ANGIE : Quoi que tu fasses, reste dans le comique.
(Un temps.)

SLOMAN : Ca marche le raccolage en ce moment ?

ANGIE : Tu n'es jamais fatigué ?

SLOMAN : Je m'souviens du temps où tu n'étais pas une salope. Tu étais gentille en ce temps là.

ANGIE : Ah oui. C'était du temps où il y avait encore une chance de me convaincre de devenir un bien commun ... A chacun selon ses besoins, pas vrai ? Comme des chiens autour d'un réverbère.
(Le lave-vaiselle s'arrête ; drôle de bruit de casseroles. On entend les oiseaux à nouveau.)

SLOMAN : C'est le nouvel impérialisme sexuel. Technologiquement indispensable . Le con communautaire. Ca n'a rien à voir avec le Manifeste du Parti Communiste. Demande à Kara. Elle sait ça, elle.

ANGIE : Kara ?

SLOMAN : Elle était là. A la soirée.

ANGIE : (se détourne, s'en va) Rentre chez toi, s'il-te-plaît.
(Elle est partie.)

SLOMAN : (debout) "Je te montrerai le jugement de la grande prostituée qui trône sur les eaux".
(Il se dirige vers le bar, ouvre une nouvelle boîte de bière, en boit une rasade d'une manière extravagante, il s'éclabousse un peu.)
(Joe rentre avec deux grandes tasses de café sur un plateau, et une grosse carotte.)
(Il prend sa tasse, vide sa boîte.) 'Ci.
Qu'est-ce que c'est qu' ça ?

JOE : Pour le cochon d'Inde.

SLOMAN : (se tournant un peu vers les fenêtres) Ah oui. Y m'a fichu une trouille ce monstre.

JOE : Oui. Il a failli t'avoir.

SLOMAN : Ta femme est rentrée. Elle est montée.

JOE : Hmm.

SLOMAN : Elle avait l'air fatiguée.

JOE : Tu crois ?

SLOMAN : Mmm.
(Long silence.)
Joe, je suis désolé pour hier soir.

JOE : (doucement) Va te faire foutre.

SLOMAN : Quel espèce de vieil enfoiré.

JOE : Qui ça ?

SLOMAN : Tagg. Qui veux-tu que ce soit !

JOE : Qu'est-ce que tu veux dire ?

SLOMAN : Je ne sais pas. Il me donne envie de pleurer. A chaque fois que je le vois. (Un temps.) C'est un fétiche ambulant. Le "Parti Révolutionnaire", c'est un fétiche. "Construisons le "Parti Révolutionnaire", voilà ce qu'il a passé son temps à dire et à répéter, toute sa putain de vie. L'injonction absolue. Eternelle. Peu importe les conditions objectives, les autres événements historiques qui se produisent, construisons ce foutu parti.

JOE : Tandis que tu te saoules à mort ... et que moi ... je me vautre dans mon impuissance.

SLOMAN : Peut-être. En ce qui te concerne, mon pauv'vieux, je ne sais pas , mais quant à MOI, ça m'arrive d'être vraiment sobre. Tu sais, peu importe l'endroit où tu le rencontres, Tagg est toujours en train de construire le parti. Rien d'autre n'existe. Ca n'est pas possible. Et si jamais il le construisait, il faudrait qu'il le démolisse pour recommencer.

(Posément.) Ecoute. J'ai passé un an chez eux. Si. Après mon départ du PC. Eh bien, je t'assure qu'à côté d'eux, les Bolchéviques c'est l'Armée du Salut. Ils sont rigides. Ils ne plient devant rien, surtout pas devant les événements. Si la réalité ne se montre pas à la hauteur, elle est rejetée, renvoyée dans le rang, gommée. (Un temps.) Le rôle des membres du parti c'est d'exécuter les ordres, fidèlement et sans poser de question. (Regardant des images sur le mur.) "Camarades, aucun d'entre nous ne souhaite ni ne peut avoir raison contre le parti. En dernière analyse le parti a TOUJOURS raison, car le parti est le seul instrument historique dont dispose le prolétariat pour régler ses problèmes fondamentaux. Je sais qu'on ne peut avoir raison contre le parti. On ne peut avoir raison qu'avec le parti et à travers lui, car l'histoire ne nous a pas donné d'autre moyen de réaliser ce qui est juste". (Il lève sa tasse de café.) C'est bien ça, Lev Davidovitch ? Tu n'as pas attendu '38 pour cracher ça hein ? 1924, 13e Congrès du Parti, c'est là que tu as accouché de ce petit bijou. Tu aurais vraiment pu rédiger les discours de Boukharine. (Joe se détourne. Sloman se tourne pour le regarder.)
Ce n'est pas parce que John Tagg crée un minuscule parti Bolchévique dans la banlieue Sud de Londres que la révolution va arriver. Il y aura une révolution, et une autre, et encore une autre, parce que la marge "d'adaptabilité" et de "récupération" au sein du système capitaliste est, contrairement à la croyance populaire, limitée. Et lorsque la MASSE (la masse, tu comprends) décidera de prendre en charge l'état et la classe dirigeante, elle n'attendra pas que le mot d'ordre vienne de la "voix authentique de Trotsky" ou de qui que ce soit d'autre. Elle sera trop occupée à "faire la révolution". Et la classe toute entière vomira ses chefs et ses propres structures de direction et de responsabilité. Et le "germe", elle le trouvera à l'intérieur de sa propre classe, et non à l'"extérieur". Car le germe est là, le virus est là, et quelque soit le nombre de générations de travailleurs bourrées des antibiotiques et des placebos roses des derniers-nés du capitalisme, il survivra ce virus, en attente sous la peau. Je me souviens de mon père. Un travailleur modèle. Un ouvrier parfait. Le temple tous les dimanches : costume de serge bleue, chemise blanche, cravate. Les chaussures pointues, bien cirées. La raie au milieu ; cheveux mouillés. Trente-neuf ans dans la même entreprise. Maintenance électrique. Et arrivé à cinquante-cinq ans, on lui signifie son congé, sous quinzaine; compression de personnel. On lui a offert une montre en or comme prime de fidèlité, ou quelque chose comme ça. Je le revois, rentrant à la maison, le soir où ils lui ont annoncé qu'ils le viraient : il s'est assis sur une chaise, sans parler, pendant une heure environ. Les yeux rivés sur le feu, c'est tout. Et puis, il a reniflé et craché. Il a dit : "Je devrais les tuer ces fils de pute". Je ne l'avais entendu jurer qu'une fois jusque-là. Le jour où maman s'était pris le pied dans une rail au bord de la mer, à Blackpool, et qu'un tram tout illuminé avait failli la couper en deux.

JOE : Et en attendant ?
(Sloman se dirige vers la porte, les bras écartés.)
(La porte d'entrée claque.)

SLOMAN : Justement. Je crois que je vais rentrer à la maison. Joe. Attention à la dernière révélation. "Je suis l'Alpha et l'Oméga, le commencement et la fin, le premier et le dernier".
(Il s'en va. On se salue et on plaisante un peu dans le hall. Joe attend encore un moment, puis sort sur la terrasse avec la carotte.)
(Entre Eddie. Sans cravate, la veste sur l'épaule. Il est vanné, il a l'air vieux. Il jette un coup d'oeil alentour, s'écroule dans un fauteuil, sort de la poche de sa veste un exemplaire chiffonné du "Sun", se met à vérifier un pari noté sur un morceau de papier qu'il extrait de son portefeuille après l'avoir fouillé.)
(Entre Joe.)

EDDIE : Salut.

JOE : Salut, Ed. Ca s'est bien passé ?

EDDIE : Formidable. Je me suis bien marré.

JOE : (regarde se montre) Comme qui dirait.

EDDIE : Il est quelle heure ?

JOE : Presque 6 heures.

EDDIE : Bordel. Eh, tu dis rien à Jean. Elle piquerait une crise.

JOE : Tu parles.
(Eddie se replonge dans les résultats des courses.) Tu veux un café.

EDDIE : Un thé ce serait chouette.

JOE : D'accord.
(Il s'en va. Eddie sort un crayon, commence à faire un nouveau pari.)
(off) Combien de sucres ?

EDDIE : Une petite ou une grande tasse ?

JOE : (off) Une petite.

EDDIE : Alors trois.
(Joe revient avec la tasse sur une soucoupe).
'ci p'tit. (Il boit.) Cré bon Dieu, ça fait du bien, moi j'te l'dis.
(Il s'aperçoit que Joe le regarde) Qu'est-ce qu'y a ?

JOE : Rien. C'est juste la façon dont tu as dit ça. Mon père disait ça.

EDDIE : C'est vrai ? Le vieux, son thé c'était sacré. (Retourne au journal.) Tu veux parier ? Piggot a cinq montes à Leicester. Il revient de France par avion, alors ça doit être bon.

JOE : Ca t'es déjà arrivé de gagner ?

EDDIE : Gagner ? Evidemment qu'j' gagne. Qu'est-ce que tu veux dire par là ?
(Un temps.)

JOE : Tu as repensé au boulot ?

EDDIE : Non, pas vraiment. Si c'était qu' moi, j'le prendrais. Je pense que j'pourrais m'habituer à voir jouer l'Arsenal.

JOE : Et ... ça ferait quelle différence pour toi ?

EDDIE : Cent balles par semaine, de meilleurs horaires, un peu de temps libre.

JOE : C'est assez ?

EDDIE : Qu'est-ce ça veut dire assez ? Ca ira pour l'moment.
(Un temps.) T'as pas envie que j'le prenne, hein ?

JOE : Eddie, j'ai pas dit ça ...

EDDIE : T'as pas envie. Je l' sais. (Un temps.) Et pourquoi ?

JOE : Je ... je sais pas si c'est bien pour toi ... ici, dans le Sud, à Londres.

EDDIE : Qu'est-ce que tu veux dire, ici dans le Sud ? C'est pareil qu'à Manchester, pas vrai ? Y'a des usines et des gens qui travaillent dedans, y'a des maisons et des gens qui vivent dedans, y'a des courses de lévriers et des courses de chevaux et des bistrots et des lotos, ils ont les mêmes journaux (montre le "Sun") et la même télé, avec le petit gros de Downing Street qui LEUR dit ce qu'ils doivent faire, exactement comme à nous. Le Sud ? C'est là, c'est la porte à côté. (Un temps.) Je ne sais pas ce que tu veux dire par "ici dans le Sud". (Un temps). J'te dérangerais pas.

JOE : Eddie.

EDDIE : J'te jure. Ils ont dit qu' y aurait peut-être une maison à Islington, si ça m'intéressait. J' suis allé jeter un coup d'œil hier soir. Ca fait assez loin d'ici.

JOE : Eddie ... t'es fou ou quoi.

EDDIE : P't-être. J'ai pensé qu'il fallait que je le dise.
(Gentiment.) D'accord ?
(Joe fait oui de la tête. Un silence.)
Est-ce que ça veut dire que tu as décidé de pas nous prêter les cinq mille balles ?

JOE : C'est ça que tu veux, ta propre boîte ?

EDDIE : Ouais. Pas toi ?

JOE : D'accord. J'envoie le chèque lundi.

EDDIE : Tu penses c' que tu dis ?

JOE : Oui, je le pense.

EDDIE : Merci. (Un temps.) Je savais qu'tu l'ferais frérot. (Silence.) J'ai ramassé une fille cette nuit.

JOE : C'est vrai ?

EDDIE : Oui, oui. Et elle était bien. (Un temps.) Elle m'a emmené chez elle et tout et tout.

JOE : Fantastique.

EDDIE : Ouais. C'était chouette. C'était pas une pute.

JOE : T'as pas perdu la main à ce que je vois.

EDDIE : Oui, oui. Les cheveux ça prouve rien.

JOE : Tu joues toujours.

EDDIE : Ouais, enfin.. L'Dimanche. Avec les vétérans.

JOE : C'est de la merde.

EDDIE : C'est qu'un jeu. Ca donne soif pour l'apéro du Dimanche. Et toi, tu joues ?

JOE : Non. J'ai pas touché un ballon depuis des années.

EDDIE : (se levant) Ah, quelle perte pour le foot ! (Un temps.) Y vont gagner aujourd'hui ?

JOE : Qui ?

EDDIE : "City" ! Y jouent à Newcastle. Y leur faut deux points pour le championnat.

JOE : Ah Oui ?

EDDIE : Et y vont les faire. (Plus intérieur, mais ironique.) Y va sans doute falloir que j'me trouve un costume neuf. Maintenant que j'vais être Mr Dynamique. (Se retournant.) J'peux aller à Euston en métro, hein ?

JOE : Change à Leicester Square.

EDDIE : Bon, c'est c'que j' vais faire.

JOE : Fais attention à toi.

EDDIE : Ouais. Toi aussi. (Eddie, sur le seuil.) Viens voir mamman. Elle fait rien qu'à parler de toi.

JOE : Oui oui.
(Un temps.)

EDDIE : C'ETAIT une pute. Ca m'a coûté cent balles.
(Il s'en va. Joe se tourne, inspecte son salon des yeux. Il regarde ses objets, mesure l'espace entre eux, autour d'eux. Le cochon d'Inde crie. Joe est figé, rivé au sol.)
(Angie rentre, en peignoir de bain, court, sans rien dessous. Dos tourné, Joe ne bouge pas.)

ANGIE : Tu veux quelque chose.

JOE : Non.

ANGIE : Joe, viens te coucher.

JOE : Frank doit appeler.

ANGIE : Pas à six heures du matin.

JOE : (se tourne) Il doit me dire si nous nous constituons en compagnie ou pas.

ANGIE : Il est rentré de Paris ?

JOE : Non, je ne pense pas. Il appellera de là-bas. Si Godard marche.
(Angie va vers la porte-fenêtre, elle regarde le cadre vide, débarrassé du verre cassé.)

ANGIE : C'est ça que tu veux?

JOE : (sans réaction) Est-ce que c'est çà que je veux.
Je ne sais pas quoi répondre à cette question.

ANGIE : Ca paraît la suite logique de ce que tu as fait. (Il la regarde. Elle continue à examiner la porte-fenêtre.)
On dirait que tu t'es bien amusé. (Elle est debout, le regarde, traverse en direction de la porte donnant sur le hall.) Tu veux prendre un bain avec moi ?

JOE : Comment va David ?

ANGIE : (posément) Je pensais que je pourrais emmener Charlie chez maman cet après-midi. Elle a parlé de l'emmener à Earl's Court à la Quinzaine danoise. Je me demande pourquoi. J'ai pensé que si je prenais ta voiture et toi un taxi pour rentrer ce soir, on pourrait aller directement à l'Aldwych depuis chez ma mère et y laisser Charlie. Ou si tu veux, tu pourrais aller à l'Aldwych en taxi. (Un temps.) Tu n'as pas oublié pour l'Aldwych ?
(Il fait signe que non.)
Bien. (Longue pause.) David va bien. Il t'envoie ses salutations. Tu pourrais rappeler à Milanka de nettoyer la cage ? Ca recommence à empester.
(Elle sort.)
(Joe reste là, debout, inerte.)

(Il traverse la pièce en direction de la chaîne Hi-Fi. Il met "Gilead" d' Archie Shepp/ Jeanne Lee.)
(Elle chante.)

"There is a balm in Gilead
To make the wounded whole
There is a balm in Gilead
To heal the sin-sick soul". *

(Il sort sur la terrasse. Revient avec le cochon d'Inde.)
(Il est debout au centre de la scène, le cochon dans la main. Fondu au noir jusqu'à ce qu'il soit au centre d'une découpe.)
(Tandis que la lumière baisse, il apparaît le cochon à la main, en image projetée, sur l'écran derrière lui.)

FIN

---

* "Il est un baume en Galaad / Qui guérit de tout mal / Il est un baume en Galaad / Qui guérit l'âme malade de ses péchés".

OI, OI, POUR L'ANGLETERRE
Traduction originale de Jean-Claude GORGE
Université de Tours

Une grande cave, murs de briques et de plâtre, dans le sous-sol d'une grande maison victorienne dans le quartier de Moss Side à Manchester.
Une porte donne sur un couloir et un local étriqué qui sert de cabinet de toilette et de water.
Sur les murs de la cave les occupants successifs ont laissé des traces de leur passage : photos, affiches, insignes, slogans graffiti divers.
Le sol est encombré d'objets variés provenant de pillages durant des émeutes. Les noms ou les sigles des principaux grands magasins et supermarchés de Manchester s'étalent sur les boîtes, les emballages, les sacs.
Trois jeunes skinheads jouent et chantent : *Landry* (19 ans) batterie, *Swells* (18 ans) et *Finn* (17 ans) guitares.
Pendant qu'ils chantent, *Gloria* (15 ans) jeune Jamaïcaine de Manchester se tient dans la porte entr'ouverte. Elle porte un uniforme scolaire et balance la tête au rythme de la musique.

Dans notre verte Albion,
Ce cher et beau pays,
Y'en a qui peuv' s'asseoir,
Y'en a qu'ont à bouffer,
Et d'autres qui n'ont que dalle
Et sav' pas où s'poser.
Y'a l'troupeau qui fait oui
Mais quelques uns dis' non

Oi, Oi, nous disons non,
Oi, Oi, rejoignez-nous,
Oi, Oi, qu'est-ce qu'on va faire ?
Oi, Oi, tout foutre en l'air.

Y'en a marre, y'en a marre
De pas pouvoir s'asseoir,
D'être mis au rancart,
De servir de r'poussoir,
De devoir toujours perdre,
De se r'trouver tout seul
D'être traité comme un'merde
Et d'en prend' plein la gueule.

Oi, Oi, nous arrivons,
Oi, Oi, rejoignez-nous,
Oi, Oi, qu'est-ce qu'on va faire ?
Oi, Oi, tout foutre en l'air.

Vous qu'avez le pouvoir,
Qui pouvez vous asseoir,
Qu'avez des jobs pénards,
Des filles dans vos plumards,
Faites très attention.

Ouvrez bien grand les yeux,
Cet'fois, c'est une chanson
La prochaine, on met l'feu.

Oi, Oi, nous arrivons,
Oi, Oi, tous avec nous,
Oi, Oi, mais pourquoi faire ?
Oi, Oi, tout foutre en l'air.

(Fin de la chanson. Le silence qui suit est plein de gêne et de frustration, il est brisé de temps à autre par une toux ou le pincement d'une corde. LANDRY, SWELLS et FINN debout ou assis, s'enferment chacun dans leur silence. LANDRY retend la peau d'une de ses caisses. SWELLS répète un accord qu'il est loin de maîtriser ; il s'applique, maussade. FINN le regarde faire et sur son visage juvénile se lisent le dégoût, la colère et l'abattement. SWELLS ressent cette désapprobation muette mais persiste. Applaudissements moqueurs dans la porte. SWELLS fusille GLORIA du regard).

SWELLS Casse-toi mal blanchie, putain de noiraude.
(GLORIA éclate de rire et lui répond d'un geste obscène du doigt)

FINN On répète.

GLORIA Ah ouais ?
(A nouveau elle se met à rire. FINN sourit un peut, se rendant compte en partie de ce qu'il peut y avoir de drôle dans ce qu'il vient de dire)

FINN Qu'est-ce tu veux ?

GLORIA C'est mon vieux, y dit que ...
(Elle se passe le pouce sur l'index plusieurs fois)
... ça fait huit livres que vous devez.
FINN lance un regard impuissant à SWELLS et LANDRY. SWELLS hoche la tête - LANDRY ne lève même pas les yeux, toujours occupé à retendre la peau de ses caisses).

FINN Demain.

GLORIA T'as déjà dit ça la semaine dernière
(Silence. GLORIA observe le groupe. FINN et SWELLS l'observent, elle. LANDRY tambourine des doigts sur une des caisses, de plus en plus fort, il est très attentif, l'oreille tout près de la peau)

LANDRY (il étouffe net le bruit)
T'as qu'à lui dire plus tard ce soir, peut-être.
FINN regarde LANDRY qui lui rend son regard, puis il regarde SWELLS qui regarde GLORIA)

SWELLS (tout d'un coup, d'un ton dur)
Ça va, t'as compris hein.

GLORIA (très calme, pas impressionnée)
Pour qui tu t'prends, eh Macho ?
(SWELLS se débarrasse de la guitare qu'il portait en bandoulière et va vers GLORIA. Celle-ci bouge presque imperceptiblement et se retrouve en garde de karaté, tendue, prête. SWELLS s'arrête)

LANDRY Laisse tomber, pauv'con.
(SWELLS continue à fixer GLORIA)
Laisse tomber, j'te dis
(SWELLS renifle et crache posément aux pieds de GLORIA, puis il fait demi-tour et va s'asseoir, jambes allongées, rangers bien en évidence dans la vieille chaise style bistro qui est le seul siège de la pièce)

SWELLS Moi j'vais pas rester à glander ici toute la nuit, vu ? Alors on fait quelque chose, ou on fait rien.

FINN On fait quelque chose. Y va arriver. (A GLORIA) c'est d'accord comme j'ai dit ?

GLORIA C'est qu'il en a besoin, tu sais.

FINN Il l'aura son fric.

GLORIA T'es le frère de Catherine Finney, pas vrai ?
FINN Ouais
(SWELLS ricane ; FINN le fixe du regard)
GLORIA Je l'ai vue samedi soir à « *l'Antillais* », y avait les « *Sous-Marins* »
FINN Ah, ouais ?
SWELLS (plein de mépris)
Les « *Sous-Marins* » ; Beurk ! (il crache)
GLORIA Qu'est-ce que je vais lui dire alors ?
(NAPPER est entré derrière elle, un sac de plastique à la main)
NAPPER Qu'est-ce que tu vas dire à qui, hein, ma jolie ?
(GLORIA le considère avec attention. NAPPER est grand, plutôt enveloppé ; il porte un blouson jeans par dessus des bretelles à même la peau et une écharpe aux couleurs de Manchester United nouée autour de la taille, il a une chaîne bleue tatouée sur le poing droit, il a l'air content, nerveux ; on sent que quelque chose l'excite. Il lance des boîtes de bière aux trois autres, tout étonnés).
C'est vendredi, le loyer ; c'est ça ? c'est ça.
(Très décontracté, il sort une enveloppe Kraft d'une poche de son blouson et en extrait plusieurs billets. GLORIA les compte, il attend).
GLORIA Huit.
(NAPPER en compte deux autres et les lui donne)
NAPPER Salut ma jolie ; bien le bonjour à Bamboula !
GLORIA (très posée) Va te faire foutre
(Elle fait demi-tour pour sortir. L'HOMME bloque la porte ; il la fixe d'un regard froid puis fait un pas de côté lui laissant la moitié du passage. GLORIA sort et son visage frôle presque celui de l'HOMME dont les narines frémissent).
NAPPER Ah, bonjour ; entrez. La cave est à son vieux. C'est ici qu'on répète.
(L'HOMME entre dans la pièce. Il est plutôt grand, mince, calme, froid ; il a dans les 40 ans. Il porte un long manteau de cuir brun foncé, déboutonné et un pull noir à col roulé. FINN et LANDRY le dévisagent ; il les toise du regard).
L'HOMME (tranquillement, presque aimable)
J'ai une demi-heure. Montrez-moi ce que vous savez faire.
FINN Pourquoi ? Qui vous êtes ?
(L'HOMME fronce les sourcils en regardant NAPPER)
LANDRY Qu'est-ce que c'est que cette histoire, Napper ?
NAPPER (s'adressant à l'HOMME)
Bon, euh ..., je m'excuse mais j'ai pas eu le temps de leur dire, j'ai pas pu.
SWELLS Alors quoi, qu'est-ce qu'on fout ?
NAPPER Ta gueule, bon dieu !
LANDRY (fort, dur, aggressif). On s'en fout des « Ta gueule ». Qu'est-ce que ça veut dire ? On avait dit huit heures. T'as une putain d'heure de retard, Napper.
NAPPER Ça va, ça va, je vais vous expliquer, d'accord ?
FINN T'as failli me couillonner, Napper.
L'HOMME (d'un ton calme, à NAPPER)
Bon, vous arrangez ça. J'attendrai dans la camionnette ; disons dix minutes ?
(il s'en va, léger, comme s'il ne pesait rien)
NAPPER (le suit vers la porte)
Ça va aller, y'en aura pas pour plus de cinq minutes.
L'HOMME (une ombre qui disparaît dans l'escalier)
Très bien ...
(il est parti ; NAPPER revient dans la pièce).
NAPPER Vous avez rien dans la tête, hein ? Bande de cons.
FINN On n'amène personne ici, Napper, c'est ce qu'on avait décidé.
NAPPER Ah ouais, et qui c'est qu'a amené sa putain de sœur ici, hein ?
LANDRY C'était pas la même chose. Les flics matraquaient dur ce soir-là.

NAPPER Nom de Dieu, Landry, écrase, tu veux. Alors, écoutez, c'est peut-être votre truc à vous de faire les cons comme ça dans une cave ; moi, ça m'amuse plus, j'veux quelque chose de mieux.

(il marche à grandes enjambées et arrive aux rangers de SWELLS. Il les regarde. SWELLS les écarte du passage, à contrecœur. Ayant confirmé sa domination, NAPPER repart dans l'autre sens. Cette sorte de rituel est passé presque inaperçu).

FINN Et c'est quoi qu'tu veux ?

NAPPER C'est jouer, tu vois ? A un concert, tu vois ? Et pour du fric et avec du public ; tu sais ce que c'est ? T'es au courant ? Y'a des mecs qui font ça pour de vrai ... là-bas, de l'aut'côté, dehors.

LANDRY Arrête de te branler devant tout le monde, Napper.

NAPPER (furieux) Toi, Landry, quand t'auras trouvé huit sacs pour payer ce trou à rats, tu me traiteras de branleur ; pas avant d'accord ?

(il sourit un peu, comme pour faire passer tout ça. LANDRY sourit)

SWELLS Ouais, mais où c'est qu't'as eu ton fric ?

(silence)

NAPPER (Il renifle) C'est lui qui me l'a filé

SWELLS C'est quoi ce mec ? un pédé ?

(LANDRY se met à rire, FINN sourit. NAPPER s'en prend à SWELLS)

NAPPER Et toi, tu sais ce que t'es ? T'es un con ! Dis-le qu'tes un con.

SWELLS (riant bêtement) J'suis un con,

(Il étend ses mains devant lui, des mains noueuses, dures. NAPPER place ses mains bien contre celles de SWELLS. Il y a du sang séché sur la main gauche de NAPPER)

Qu'est-ce que c'est que ça ?

NAPPER J'ai eu une petite discussion avec un de nos frères basanés. Il m'a mordu, l'enculé.

(Il lui montre, ils rient, ils retirent leurs mains, le rituel est terminé).

FINN Alors, c'est quoi, ce type ?

NAPPER Juste ça, un type qui cherche un groupe Skin pour un truc qu'il organise le mois prochain, le six, à Platt Fields

(Il renifle, ouvre une autre boîte de bière et les observe pour voir l'effet produit).

Y a un groupe de Londres qui s'est dégonflé.

SWELLS Tu déconnes, ou quoi ?

NAPPER Pauvre couillon.

LANDRY Et c'est pour du fric ?

NAPPER Trente livres.

(Il s'arrête, cherche l'inspiration pour les convaincre. Il tapote sa poche).

Dix d'avance.

(Il sourit, puis boxe l'air de son poing fermé comme un footballeur qui vient d'expédier la balle au fond des filets.

De bonheur SWELLS tape des pieds avec ses rangers. LANDRY regarde FINN et hausse les épaules comme pour dire « pas mal, hein ? »).

(NAPPER prend sa guitare, la met en bandoulière)

Un peu de silence, Mesdames et Messieurs ! Nous accueillons enfin ce soir un nouveau groupe qui vient de Moss Side et qui va se produire pour la première fois en public. On les applaudit très fort ... Voici CARTOUCHES BLANCHES.

(Il imite avec le fond de sa gorge le bruit d'une foule en délire et frappe plusieurs accords avec violence).

Alors qu'est-ce que vous en dites, hein ? Il est dehors dans sa camionnette, y veut nous entendre jouer. Voila, hugh, j'ai parlé !

(Il fait un clin d'œil à SWELLS qui tout heureux se cure le nez avec le pouce).

Alors, j'lui dis de venir ou pas ?

(il fait un pas vers la porte, tout en décrochant sa guitare).

FINN Qui c'est, ce type ?
NAPPER Qui c'est ? C'est l'Homme.
FINN C'est comment qu'il s'appelle ?
NAPPER LANDRY, tu peux expliquer à Machin FINNEY de quoi y's'agit ?
FINN C'est, quoi son nom ?
NAPPER (Excedé) J'en sais foutre rien, tête de nœud. L'HOMME c'est comme ça qu'on l'appelle.
FINN C'est pas un nom ça.
NAPPER Et NAPPER c'est un nom ? Pourtant ... Son nom, t'as qu'à lui demander
FINN Où c'est que tu l'as rencontré ?
SWELLS Et merde, Finn, y'en a marre ! Qu'est-ce ça peut foutre où il l'a rencontré ?
FINN Moi je veux savoir avec qui je discute.
NAPPER Ecoute bien, p'tite tête, tu discutes avec personne. C'est lui qui discute avec nous.
SWELLS Ben c'est vrai, ça, merde !
NAPPER (Brusquement) Ça va, hein ! Moi, j'vais le chercher.
LANDRY (Il se lève de derrière la batterie et s'avance dans la pièce)
Une minute, Nap, y va pas s'envoler.
(NAPPER revient sur ses pas, il s'arrête debout dans la porte, tendu, en colère).
Y a pas le feu !
NAPPER (d'un ton exagérément calme). Y a pas le feu, t'as raison, Landry. Il a qu'à partir le mec ; vu le tas d'offres qu'on nous a faites, y a pas à s'en faire. Il a qu'à attendre son tour comme les autres.
LANDRY (sans se fâcher). C'est pas ce que j'dis, Napper. Allez, accouche, raconte un peu. Ça fait plus d'une heure qu'on t'attend, nous autres, et c'était convenu qu'on devait répéter.
NAPPER Bon, d'accord, je suis en retard, je sais ; je m'excuse, ça va ?
J'ai eu une emmerde, voilà ; mais j'ai rencontré ce type, hein, et il est sérieux.
FINN Et c'était où ?
NAPPER Où quoi ?
FINN C'est où que tu l'as rencontré ?
NAPPER Où ça que j'l'ai rencontré ? Et ben dans un pub.
(Il y a un silence. Ils se mesurent du regard. A cinq cents mètres de là, une sirène de police se réveille ; une autre fait chorus).
FINN Quel pub ?
NAPPER Un pub pour skins, à côté d'Oldham Road.
FINN C'est comment que ça s'appelle ?
NAPPER J'sais plus. Le Prince de quelque chose.
FINN Le Prince de Galles ?
NAPPER Peut-être bien ; ouais, ouais, c'est ça.
(Les sirènes s'arrêtent. Les mots restent suspendus dans le silence. FINN regarde LANDRY, puis retraverse la pièce et va s'accroupir le dos au mur, les bras posés sur les genoux).
SWELLS Le Prince de Galles, mon beauf' y allait, le mari de Rita ; bah, c'est pas si mal.
(LANDRY regarde NAPPER puis hoche la tête ; il regarde FINN, qui se tait, distant).
NAPPER Et merde, qu'est-ce qu'y a encore qui va pas ?
SWELLS (avec un haussement d'épaules)
j'en sais foutre rien.
FINN Y a que j'suis anglais et que personne me fera porter la croix gammée.
NAPPER Mais qu'est-ce qu'y raconte ? (Il traverse la pièce) Mais qu'est-ce tu déconnes, toi ?
FINN (détaché, d'un ton posé)
Le Prince de Galles, c'est le bunker à Hitler, le National Front et tous les autres, un ramassis de fachos.
NAPPER Oh, nom de Dieu, c'est reparti (il fait de grands pas, en respirant bruyamment) Est-ce que tu vas te décider à grandir, un jour, hein ? Ce type, y nous propose du boulot, du travail ; tu sais ce que c'est ? Les gens ils en avaient dans le temps, ils en faisaient beaucoup ; y a longtemps de ça. Alors, écoute, tu veux passer

ta vie à te faire un magasin de temps en temps et à gueuler dans une cave, c'est ça que tu veux ? Moi, je veux faire quelque chose.
(il s'arrête et il montre la pièce)
Je croyais que tous ces trucs-là justement c'était pour ça. Moi, si y faut, je jouerai en soutane blanche !

SWELLS Ça, t'aurais l'air chouette, en soutane blanche !
(Nouveau silence ; FINN est assis, silencieux, fermé. SWELLS regarde LANDRY qui balance, indécis. NAPPER très tendu est incapable de discuter plus avant)

SWELLS (De l'autre côté de la pièce, s'adresse à FINN)
De toute façon, t'es pas un bon dieu d'anglais, t'es qu'un con d'irlandais.

FINN (très posé) Je suis anglais.

SWELLS T'es qu'un con d'irlandais !

NAPPER Il est anglais. C'est son grand-père qu'est irlandais (puis à LANDRY, d'un ton conciliant) Tu sais le mec, c'est pas un de ces branques.

FINN Si c'en est un.

NAPPER Mais il l'aurait bien dit.

FINN Ils le disent jamais, c'est à toi de trouver.

NAPPER Ecoute, ils organisent des concerts. A.M.M. qu'ils s'appellent. J'ai vu les billets. C'est tout c'qu'y a de régul, rien à dire, correct et tout.
(à LANDRY) Alors, qu'est-ce que t'en dis, Lan ?

LANDRY J'sais pas, rien. (à FINN) qu'est-ce t'en pense toi ?
(FINN ne dit rien)
N'importe comment, ça peut pas faire de mal de jouer pour lui.

FINN (incisif) C'est bien « CARTOUCHES » qu'y s'appelle notre groupe, Napper ?

NAPPER (maussade) D'accord, Finney, comme tu veux.

SWELLS (lent à comprendre) Qu'est-ce qu'y aurait de mal à mettre « blanches » après ?

NAPPER Non, « CARTOUCHES » c'est très bien ; ça va.
(FINN regarde LANDRY, puis se lève et ramasse sa guitare).

LANDRY Tu ferais bien d'aller le chercher, le type.
(NAPPER est enchanté, il fait oui de la tête et fonce dans l'escalier. SWELLS reprend sa guitare et LANDRY retourne à sa batterie).

SWELLS (Il suit sa petite idée)
Mais ta frangine, Catherine, elle dit bien qu'elle est irlandaise.

FINN Elle l'est.

LANDRY Qu'est-ce qu'on va jouer ?

SWELLS C'est vrai, ça, Finn, alors c'est quoi ?

FINN (détaché) J'en ai rien à branler.

SWELLS C'est toi le musicos.

FINN Qu'ça peut foutre ? L'Homme, il est pas ici pour la musique.

LANDRY (durcissant un peu le ton) Ça, mec, t'en sais foutre rien.

FINN (plutôt abattu) Ouais, c'est vrai ; j'espère que je me trompe, ouais vraiment, parce que j'en ai marre d'avoir rien à faire, ça m'rend dingue. On bouffe, on dort, on se lève.

LANDRY (un peu plus dur, à nouveau) Ça va, si on arrêtait de gamberger et qu'on mette un truc au point.
(Silence, puis enfin FINN fait oui de la tête)
Bon, pour lui, (signe de tête en direction de SWELLS) on peut jouer c'qu'on veut, aucune importance ; il peut toujours placer ses deux accords n'importe où. Alors, Finn, dans quoi on est le meilleur, tu crois ? C'est à toi de dire, mon pote.
(il est interrompu par deux voitures de pompiers qui passent à toute vitesse dans des rues proches. NAPPER apparaît dans l'ouverture de la porte)
Qu'est-ce qui s'passe ?

NAPPER Il a disparu. A du en avoir ras-le-bol d'attendre.
(Méchamment, il donne un coup de pied dans une boîte)
Ça m'donne envie de gerber, tout ça.

SWELLS T'as bien regardé ?

NAPPER Bordel, bien sûr que j'ai regardé ! Qu'est-ce tu crois ? Que j'suis allé là-haut les yeux bien fermés ? Merde, ce que t'es con !

(silence, il tâte un emballage du bout du pied)

SWELLS (Essayant de se justifier, bourru).
Il s'est peut-être garé dans la rue à côté.

NAPPER C'est lui qui m'a amené ici, lui et son pote, tête de nœud, j'sais où qu'il était garé. Il a foutu le camp, il s'est tiré, zoom ! Je sens que j'vais dégueuler, moi.

(Silence)

FINN Alors, on a ramassé dix livres, sans rien faire. C'est de l'argent facile hein ça, Napper !

(NAPPER ne trouve pas ça amusant. Bref silence).

LANDRY (Il bat l'air au-dessus de ses caisses agitant ses baguettes d'une manière frénétique)
On fait quelque chose oui ou merde.

(Il se déchaîne et frappe une cymbale avec violence, se vidant d'un trop plein d'énergie ; les muscles de ses bras et de ses machoires sont noués par la fureur. Enfin il immobilise la cymbale et se calme lentement)

(calmement) J'ai pas envie de passer la soirée à m'engueuler avec mes potes.

FINN Moi, j'suis d'avis qu'on répète.

(Il regarde SWELLS qui regarde NAPPER. NAPPER est allé, derrière la batterie, jusqu'au soupirail fermé par un grillage et qui est un peu en contrebas du trottoir. NAPPER est silencieux, l'air sombre. SWELLS d'un mouvement d'épaules laisse entendre qu'il n'a pas d'opinion et fera comme les autres)

A ton avis, Napper ?

NAPPER (Il tourne le dos aux autres et parle doucement)
Rien à branler, Finn. On perd not'temps

(Silence)

FINN (tout aussi doucement)
Non, ça c'est pas vrai.

(NAPPER ne réagit pas)

Ça fait à peu près six mois qu'on est là-dessus. L'a fallu plus d'un mois pour piquer le matériel et se l'installer, on répète deux après-midi par semaine, et toi et Swells, z'êtes partis de zéro. On l'aura notre concert quand on sera prêt.

NAPPER (Il se retourne)
Mais on en avait un concert et t'as foutu la merde. On avait du boulot.
(son ton se fait un peu plus agressif)
Dis, pour qui tu te prends bordel ?

LANDRY Encore un coup, les mecs, qu'est-ce qu'on ...

NAPPER (cassant) On va se faire quelques magasins, voilà mon avis. D'après ce qu'on entend, on dirait que ça chauffe sérieusement. Alors, on y va Swells ?

SWELLS Ouais.

NAPPER Et toi, Lan ?

(LANDRY pose ses baguettes et hausse les épaules, amorphe)

Hein, qu'est-ce t'en dis ? On va dans la rue se marrer un coup, y a du baston, on va se fendre une ou deux têtes.

(Il prend son élan et lance dans le vide un coup de savate meurtrier ; il termine son mouvement le dos à la porte)

Allez vieux Finn, on y va. J'ai promis à tante Winnie que je lui dégotterai un four à micro-ondes.

(L'HOMME est debout dans la porte, silencieux. C'est par le regard des autres que NAPPER se rend compte de sa présence)

Je croyais que vous étiez parti ...

L'HOMME (direct et tranquille) Je suis ici. Alors vous êtes prêts ? Vous me montrez ce que vous savez faire ?

(Du regard il les passe en revue).

NAPPER Ouais, d'accord, on y va.

(NAPPER regarde les autres ; tous les regards convergent sur FINN. Il ne bouge pas, puis prend sa guitare et s'installe, les autres suivent son exemple. L'HOMME s'asseoit sur la chaise. Il a sorti un talkie-walkie de sa poche de manteau, il le pose sur son genou. Au fond de la pièce, le groupe est prêt).

L'HOMME (comme se rappelant quelque chose)
Au fait, c'est quoi le nom de votre groupe ?

FINN CARTOUCHES

L'HOMME CARTOUCHES BLANCHES, d'accord ?

FINN regarde NAPPER. L'HOMME observe la réaction de FINN)

LANDRY (doucement) Alors, qu'est-ce qu'on joue, Finn ?

(Brusquement FINN se lance dans une intro violente, les autres se préparent).

FINN (juste avant qu'ils ne jouent)
Merde à Dieu, envoyez les cartouches ...
(Et ils se lancent ...)

Y'en a qui se f'ront tuer,
Il va y avoir du sang,
Les murs seront tachés,
Ça dépendra du vent.

Ils disent la loi et l'ordr', ils n'ont qu'ça à la bouche,
Mais l'ordre c'est du guignol, et la loi c'est une pute.
De leur sécurité, nous, on n'a rien à foutre.
On va foncer dans l'tas, écartez vous de not'route,
Sinon, nous, on vous bute.
Merde à Dieu, envoyez les Cartouches.

(Ils jouent avec beaucoup d'allant. Ils font un bruit terrible. SWELLS joue très au-dessus de ses moyens. NAPPER commence à se laisser aller. LANDRY joue à la manière de Charlie Watts, à la fois tranchant et subtil. FINN c'est la musique même et il est excellent).

Y en a qui vont morfler,
Et ça va pas trainer,
C'est sûr, ça va saigner,
Si le temps le permet.

(L'HOMME écoute, le talkie-walkie sur les genoux ; du bout des doigts, il règle le volume. On entend la bande-fréquence réservée à la police. Au dehors la violence augmente).

Ils disent la loi et l'ordr', ils n'ont qu'ça à la bouche,
Mais l'ordre c'est du guignol, et la loi c'est une pute.
De leur sécurité, nous, on n'a rien à foutre.
On va foncer dans le tas, écartez-vous de not'route,
Sinon, nous, on vous bute.
Merde à Dieu, envoyez les Cartouches.

(Il n'y a pas d'interruption. Leur chant est assourdissant. Ils y mettent toute leur énergie, toute leur passion. On pourrait presque toucher du doigt la force qui s'en dégage).

Les gaz brûlent les yeux.
Couchés sur la chaussée,
Les morts peuv' plu pleurer,
Sauf lorsque Dieu le veut.

Ils disent la loi et l'ordr', ils n'ont qu'ça à la bouche,
Mais l'ordre, c'est du guignol, et la loi, c'est une pute,
De leur sécurité, nous, on n'a rien à foutre.
On va foncer dans le tas, écartez-vous de not'route,

Sinon, nous, on vous bute.
Merde à Dieu, envoyez les Cartouches.

(Ils reprennent une dernière fois le refrain ; entraînés par la batterie de LANDRY, ils chantent très fort, tapent dans leurs mains comme soutenus par un public de fans. Ils martèlent les mots).

Ils disent la loi et l'ordr', ils n'ont qu'ça à la bouche,
Mais l'ordre, c'est du guignol, et la loi, c'est une pute,
De leur sécurité, nous, on n'a rien à foutre.
On va foncer dans le tas, écartez-vous de not'route,
Sinon, nous, on vous bute.
Merde à Dieu, envoyez les Cartouches.

(Accords finaux ; coup de cymbales ; silence. Ils restent immobiles quelques instants, triomphants, heureux de s'être fait entendre, encore dopés par toute cette énergie libérée. C'est à peine s'ils se souviennent de la présence de L'HOMME à l'autre bout de la pièce.
Il faut un peu de temps pour qu'ils perçoivent les bruits du dehors qui se sont rapprochés et sont devenus plus violents : des heurts ont lieu dans les rues voisines. C'est l'arrêt de la musique qui révèle ces bruits).

SWELLS (Se dirigeant vers le soupirail)
Putain, écoutez-moi ça !

LANDRY (La tête tournée). C'est tout près, on dirait que ça chauffe vachement.

(NAPPER encore pris par la musique, échange un regard avec FINN : il esquisse un sourire, en touchant sa guitare)

NAPPER Quel pied, hein ?

FINN (souriant) ouais, pas mal.

(Il se produit une brève et soudaine accalmie dans le vacarme de la rue, ils remarquent alors la voix de L'HOMME qui parle à l'autre bout de la pièce avec un débit irrégulier. Il leur tourne le dos, un pied sur le siège de la chaise et parle à voix basse dans le talkie-walkie. Il s'adresse à Roy son contact, garé dans la rue dehors. Roy est relié par C.B. à d'autres camionnettes et à des bases situées au sud de la ville. C'est un système simple et efficace pour mobiliser et déployer des éléments actifs, en particulier les soirs d'émeute. L'HOMME se fait fournir par Roy des renseignements sur les mouvements des noirs et de la police et en retour lui donne des consignes)

L'HOMME Tu dis à Willie de ne pas bouger, on lui fera signe ; dis à Mac de descendre jusqu'au Barley Mow pour voir si Watt et sa bande sont par là ...

(C'est dit très calmement, par quelqu'un dont c'est l'habitude et qui ne dramatise pas).

(Le bruit reprend dans les rues voisines, gonfle, diminue, par vagues, mais les quatre garçons ne quittent pas L'HOMME des yeux. Ils ne saisissent à peu près rien des paroles échangées mais comprennent que cela a un lien avec ce qui se passe dans la rue. Quand ils parlent, c'est à voix basse, entre eux).

SWELLS Mais, qu'est-ce qu'y fabrique ?

LANDRY Il doit se commander un couscous chez l'arabe du coin

NAPPER Vos gueules, y va vous entendre

SWELLS Eh, ça serait pas un flic, des fois ? Parce qu'avec tous ces putain de trucs qu'on a ici

(Il parcourt du regard le butin qui encombre la pièce et les placards qui débordent)

NAPPER Pauvre couillon, tu crois que je vais ramener un salaud de keuf ici ?

SWELLS T'es assez con pour ça.

NAPPER Oh.

FINN (très posément) c'est pas un flic.

(NAPPER lance à FINN un regard interrogateur, il s'attend à des histoires. FINN se tient près du soupirail, il écoute ce qui devient petit à petit une émeute).

(sombre) Quelle merde.
(il regarde LANDRY)

LANDRY Ma mère, elle est allée au Trocadero, à la salle de Bingo.

NAPPER (à voix basse mais nette) Eh, gaffe.
(L'HOMME est tout près d'eux ; en silence, il s'impose. Le talkie-walkie en marche, grésille et crachotte sur la chaise où il l'a laissé. Les garçons se taisent et attendent. NAPPER et SWELLS sont anxieux, aux aguets, LANDRY, calme et impassible, FINN, lointain, près du soupirail. L'HOMME s'arrête à quelques pas, il ne dit rien, les lèvres pincées comme s'il réfléchissait)

L'HOMME Ecoutez, écoutez, c'est ça l'Angleterre, écoutez.
(NAPPER, LANDRY et SWELLS échangent des regards. FINN s'est de nouveau accroupi contre le mur, se coupant d'eux).

NAPPER (mal à l'aise) Alors, la musique, qu'est-ce que vous en pensez ?

L'HOMME (humour à froid) Marrant, un appel à l'émeute.
(Pas de réaction. La présence de L'HOMME est pesante ; sans rien faire, il accapare l'espace. Bruits de pieds traduisant la gêne. FINN a mis ses deux mains en cercle et regarde au travers).

NAPPER (pas tranquille) Et le boulot ?

L'HOMME Ça peut marcher. Vous le voulez, ce boulot ?

NAPPER Ça va pas ? Un peu, qu'on le veut ce boulot.
(L'HOMME les examine, du regard il interroge FINN qui ne bronche pas)

LANDRY C'est quoi ce boulot ?
(La radio bredouille, L'HOMME écoute, le bruit s'arrête)

L'HOMME C'est un concert gratuit, à Platt Fields, le 6 mai, un festival skin. On va amener des paquets de gens par camions et par cars. Quinze ou vingt mille peut-être. Ça va faire mal.
Y'a un groupe de Londres - Les Entrepôts - qui nous a laissé tomber.

SWELLS Des mecs de Chelsea, ça vaut que dalle.

L'HOMME Attention les gars, c'est pas pour faire joujou. Ce n'est peut-être pas votre pointure.
(Soudain, au bout de la rue, le bruit de fourgons de police qui chargent une foule. Hurlements, jurons, coups, cris, bruits de course, projectiles qui se fracassent, brusque éclat des cocktails Molotov. Il écoutent).

SWELLS V'là le KGB qui s'met au travail, les enculés.
(Le bruit s'éloigne, leur rue est épargnée)

NAPPER (que l'interruption contrarie)
Mais, bordel, qu'est-ce qui se passe là-haut, dehors ?
(LANDRY hausse les épaules, SWELLS indique par son expression qu'il n'en sait rien).

L'HOMME (presque détaché) Vous connaissez le club de l'Union Jack ?

NAPPER C'est dans Raby Street ? Juste au coin de la rue.

L'HOMME Y'a tout un groupe de gars qui y sont coincés.

SWELLS Qu'est-ce ça veut dire ? Y se sont fait avoir par les poulets ?

L'HOMME Non, par des nègres.
(Silence)
Y'en a des centaines.
(Silence)
Les flics essaient de les disperser mais y a rien à faire.
(nouvelle pause)
Faut les aider ces petits gars, sans ça ils vont cramer.

NAPPER On pourrait y aller faire un tour, hein ?
(Il attend)
Pour voir ce qui se passe.

SWELLS (hausse les épaules) D'accord.

LANDRY (hausse les épaules) Pourquoi ?
(FINN ne bouge pas. L'HOMME les observe)

L'HOMME Je prends le risque, je vous engage, mais ne me laissez pas tomber. Le 6 mai à Flatt Fields ; Soyez-y pour cinq heures. Il me faut quatre morceaux. Vous aurez trente livres, en billets, le soir même, mais rien d'avance. Voilà le marché.

NAPPER Je prends.

SWELLS Je prends.

L'HOMME Vous avez bien quatre morceaux, au moins ?

NAPPER (après une très brève hésitation ...) ... ben, bien sûr, ouais.

LANDRY Vous avez bien dit rien d'avance ?

L'HOMME (calme) C'est ça ; cash, le soir même, c'est le marché.

(LANDRY regarde FINN. FINN regarde NAPPER qui évite son regard).

SWELLS (Innocemment) C'est qui qu'on demande, quand on sera là-bas ?

L'HOMME Demandez l'Homme, c'est tout. Ils seront au courant (Il s'éloigne). Si vous avez des questions à poser, c'est le moment. On m'attend ailleurs.

(Il est revenu vers la chaise et indique par radio ses mouvements à Roy. NAPPER est fou de joie, du tranchant de la main, il frappe le biceps de SWELLS. SWELLS sourit et égrène le thème de « James Bond » sur sa guitare qu'il tient de façon que les notes se dirigent vers L'HOMME et son talkie-walkie. LANDRY regarde FINN avec méfiance. FINN, tout à coup, se lève d'un seul mouvement coulé.

L'HOMME replie l'antenne et remet le poste dans sa poche. Deux voitures de pompiers se faufilent au bout de la rue. Elles glissent dans la nuit qui se referme.

Arrivé à la porte, L'HOMME se retourne).

L'HOMME O.K. ?

FINN (Très simplement) J'ai une question.

NAPPER Ecoute Finn, faut que l'Homme s'en aille.

(NAPPER et L'HOMME échangent des regards rapides qui suggèrent vaguement une sorte de complicité pas claire presque indiscernable).

FINN (Il s'avance un peu) C'est à propos des chansons.

L'HOMME Ouais, alors ?

NAPPER Laisse tomber, Finn. On peut régler ça entre nous.

L'HOMME Laisse-le parler (à FINN) alors mon gars, quel est le problème ?

FINN C'est juste pour savoir quel genre de truc il vous faudra à Platt Fields le soir des élections municipales.

(Cette dernière précision est suivie d'un silence, l'un et l'autre font semblant de ne rien remarquer).

C'est qu'on a des tas de trucs ...

L'HOMME Quoi par exemple ?

FINN (simplement, comme s'il énumérait des titres)
Eh ben, « Noir et Blanc, ensemble, même combat » en voilà un.
« Les Nazis arrivent, ils sont déjà venus »
« Hitler n'a rien fait, tout ça c'est des mensonges »
« J'ai un ranger dans la tête »
Il y a tous les genres.

L'HOMME (impassible, ne se mouille pas)
Oui, c'est intéressant comme titres.

FINN Pour le concert, ça nous aiderait de savoir de quel côté vous êtes.

(Silence)

Ben vous savez la politique, quoi.

L'HOMME La politique ? Qui parle de politique ? Il s'agit d'un concert.

FINN Ouais mais justement c'est gratuit, pas vrai ? Alors si on demande pas d'argent à l'entrée ...

(Il laisse le reste de la phrase en suspens)

L'HOMME (calme et pas coopératif) Bien et alors ?

(FINN regarde LANDRY, comme s'il se demandait s'il pouvait en dire plus)

FINN O.K. Je vais être franc avec vous. Je sais que vous voulez partir ...

(Il regarde NAPPER dont les yeux sont agrandis par l'inquiétude et la colère).

... les titres, je l'ai inventés. On chante pas ce genre de conneries, c'est vu ?
Notre groupe s'appelle CARTOUCHES, parce qu'on est prêt à tirer, mais par sur ceux de notre camp. Alors si vous êtes du côté des groupes anti-fascistes , ou un de ces fêlés du genre Touche-pas-à-mon-pote, rien à faire, nous on n'est pas partout et vous feriez aussi bien de vous tirer. Voilà, c'est clair.

(FINN respire profondément et enfonce ses mains dans ses poches. Il jette un coup d'œil rapide aux autres comme s'il était bien content de les avoir délivrés de ce poids. NAPPER est figé, il ne peut plus intervenir. SWELLS se passe la main sur le crâne, essayant de comprendre. LANDRY a pigé et apprécie la manière dont FINN s'y prend).

L'HOMME (après un silence) C'est vous Finn, c'est ça ?

(FINN fait oui de la tête)

Napper m'avait dit que vous risquiez de faire des histoires

(Il revient dans la pièce, déboutonne son manteau, sort ses cigarettes, il en prend une, l'allume puis en offre à la ronde. SWELLS et NAPPER en prennent).

Alors c'est ça, les gars, vous me prenez pour quelqu'un du genre ami des bougnoules ?

(Son regard passe rapidement de l'un à l'autre. SWELLS fait très énergiquement non de la tête).

NAPPER (Il souffre) Pas moi ; pas moi. Ecoutez, vous n'avez qu'à partir. On peut régler ça entre nous.

L'HOMME Partir, ça ne va pas.

(Il rit, un rire bref, glacial)

Il faut lui mettre les points sur les i, à ce garçon.

(Il prononce ces paroles avec une énergie soudaine. LANDRY se lève de derrière sa batterie et se glisse vers le centre de la pièce).

Ecoute bien, le soir du 6 mai - c'est le soir des élections municipales comme tu l'as fait remarquer - Moss Side aura le plus grand concert jamais organisé ici : une demi-douzaine de groupes et vingt mille types de toute la région, qu'on amènera en car ou en camion de Liverpool, Widnes, Runcorn, Preston, Chorley, Bolton, Bury, Rochdale, Oldham, Ashton, Stockport, Salford ...
Des chômeurs comme vous, qui ont quitté l'école il y a des années et qui n'ont pas encore trouvé de boulot.
Des Anglais, qui viennent du monde ouvrier, des blancs (comme eux, c'est ce qu'indique son geste de la main).
Ils en ont marre d'être laissés de côté et de recevoir des coups de pied dans le cul. Ils en ont marre de se faire chier sur la gueule, d'être ceux qu'on pousse au beau milieu du tas de fumier, qui sont jusqu'au cou dans la merde, la diarrhée noire qui a inondé l'Angleterre avec la bénédiction de ceux qui nous gouvernent.

(Il indique la rue dehors. Le vacarme s'est éloigné mais même à distance on en perçoit l'âpreté).

Leur Angleterre, construite génération après génération, avec la sueur, les muscles, le sang, la peine de la classe ouvrière blanche. Notre Angleterre dirigée par des métèques pour des métèques ; les juifs, les crouilles, les nègres, les pakis, les bougnoules de tous les coins de la terre. L'Angleterre café au lait.

(Long silence)

Alors, ceux qui s'amuseraient à chanter à ce concert « Blanc et Noir, ensemble, même combat », ils feraient bien d'avoir une armure solide, parc'qu'y risqueraient de se retrouver les tripes à l'air avant d'arriver au premier refrain. Tenez ...

(Il fouille dans sa poche de manteau et en sort un carnet de billets, il en donne un à FINN, puis aux autres)

« A.M.M. présente », vous voyez ?

SWELLS (qui voit) Ah ouais.

L'HOMME Association Musique et Mouvement : Musique (une main), Mouvement (l'autre main), Association (il joint les deux mains)

Les concerts, la musique, c'est de la politique, avec des moyens différents. C'est clair comme ça ?

(Il regarde FINN)

FINN Ouais, clair comme le jour. Merci de vous êt' donné la peine de nous expliquer tout ça.

L'HOMME Pas de problème (il sourit) au contraire. Alors au soir du concert, hein ?

FINN Vous pouvez y compter, sûr.

L'HOMME (dans son talkie-walkie) J'arrive, Roy, je monte. Terminé.
(au groupe) « CARTOUCHES », ça va.

(Il s'en va, il s'évanouit plutôt. Ils restent silencieux, écoutent la porte de la rue se refermer)

NAPPER (d'un ton neutre) Ah, bravo.

(Le groupe se défait, ils sont vidés, désorientés. Il y a des traînées de colère et de fatigue dans l'air)

SWELLS Mais qu'est-ce qui se passe ?

(Personne ne s'occupe de lui)

J'y bite rien, moi

(pas de réaction)

Mais, bordel ...

(FINN s'accroupit contre le mur, LANDRY s'allonge sur un vieux matelas. NAPPER remet sa guitare dans son étui, puis s'asseoit sur la chaise, un numéro du « SUN » ouvert entre ses pieds. Le regard vide il contemple la photo de la fille nue).

SWELLS Z'êtes un vrai paquet de branleurs, c'est pas vrai ! Alors Nap, on le fait ou pas ce truc?

(NAPPER ne lève pas les yeux de sa page)

Et toi Lan, qu'est-ce t'en dis ?

(LANDRY regarde le plafond. SWELLS se tourne vers FINN)

Tu crois qu'il est pas clair, le mec ?

FINN Et toi, qu'est-ce t'en penses ?

SWELLS (Il fronce les sourcils et réfléchit)
J'en sais rien, j'vois pas comment vous pouvez dire. Pour moi, il avait pas l'air mal, ce mec.

FINN C'est un fasciste, un nazi.

SWELLS C'est quoi ça ? Qu'est-ce ça veut dire ?

FINN Les chambres à gaz, les camps de concentration, les dictateurs, la torture.

(SWELLS essaye de digérer tout ça)

SWELLS Oh (il se passe la main sur le crâne) ce qu'il a dit, ça me paraissait bien. Alors, on le fait ou pas (il regarde les autres).

(LANDRY et NAPPER ne l'aident pas, isolés chacun dans leur coin)

Et, merde.

(Il s'asseoit sur le tabouret de la batterie, à bout, malheureux. Un silence. Vacarme loitain dans les rues, qui s'enfle puis retombe. SWELLS regarde NAPPER, il souhaite que celui-ci intervienne en faveur de la participation au concert. NAPPER suce sa main blessée et regarde fixement la photo)

De toute façon, il s'attend à ce qu'on y aille. Faut qu'y ait quelqu'un qui le prévienne qu'on se décommande, et, bon dieu, ça sera pas moi je vous l'dis. Il a l'air d'un teigneux, le mec.

NAPPER (sans lever les yeux) C'est Finn qu'ira lui dire, pas vrai, Finn ?

FINN T'iras, Napper, tu le connais mieux.

(NAPPER lève la tête et regarde FINN dans les yeux. Ils ne s'aiment guère)

LANDRY (Dans le vague, sans bouger) Quelle heure qui peut bien être ?

FINN (Ils n'ont pas de montre) neuf heures ?

SWELLS (au bout d'un moment, alors qu'il continue à se poser des questions)
Y a un truc que je pige pas, il a dit rien d'avance, alors comment que ça se fait qu'il t'a donné dix livres d'accompte, Nap ?

(NAPPER qui était retourné à son journal, lève brièvement les yeux)

NAPPER Il m'a rien donné.
SWELLS T'es un fumier de menteur, toi ! (il réfléchit) Alors d'où qu'il vient ce fric ?
NAPPER (direct) Je l'ai piqué.
SWELLS Ah ouais ? et où ça ?
(NAPPER réfléchit un instant ; il se lève et traverse la pièce pour venir vers les autres)
NAPPER Où ça ? Je l'ai piqué à un type (il s'arrête un instant) tu veux savoir comment qu'il s'appelle ?
SWELLS Qu'est-ce tu racontes ?
NAPPER Attends une minute.
(Il fouille dans sa poche de poitrine, en sort l'enveloppe d'où dépassent plusieurs billets. Il rit)
Monsieur ... Jarwah ... lal ... Chor ... Jewry.
SWELLS C'est quoi ?
NAPPER C'est sa paye.
SWELLS (Il rit) Tu déconnes.
NAPPER Non, non, tout c'qu'y a de sérieux
SWELLS Comment qu't'as fait ?
NAPPER Comment ? J'y ai cassé la gueule à cet enfoiré et je lui ai fauché.
(Il fixe FINN, puis LANDRY, puis FINN à nouveau)
(mauvais) Bordel, j'ai payé not'putain de loyer avec, non ?
FINN T'es un costaud, un vrai dur.
NAPPER Ça peut aller.
LANDRY (distant) Costaud comme un plat de nouilles.
NAPPER Ça peut aller.
FINN Tu l'as dérouillé, quoi !
NAPPER Juste lui et moi, à la régule, un contre un.
FINN Il était maouss, le mec, pas vrai ?
NAPPER Ouais, enfin, assez.
FINN T'as raison, c'est de vrais géants ces indiens.
(Il marque un temps)
Comment que tu te l'es fait alors ?
NAPPER Je lui ai demandé du feu, j'avais laissé mes alloufs au pub, le Prince de Galles, j'attendais le 93. Le mec, il passe comme ça. Je lui ai demandé du feu. Il comptait sa putain de paye. Il passe à côté de moi, sans s'occuper, il en avait rien à foutre, ce salaud de bougnoule en train de compter sa paye. Et moi j'ai dix-huit ans et j'ai jamais eu de boulot dans ma putain de vie. Alors j'y ai filé un jeton et j'ai pris le paquet, cinquante huit livres. Bien fait pour sa gueule à cet enculé.
(un temps)
Pendant qu'on y est, je vais te dire un autre truc, toi qui fais le malin, je suis BLANC et j'en suis fier. Je pense qu'y a pas mieux. Je dis qu'il a raison l'Homme. Je vais pas laisser les nègres et les youtres me passer devant, chez moi, dans mon pays. Si c'est un nazi, comme tu le dis, alors moi aussi, j'en suis un. Bien qu'à mon avis, je suis juste qu'un bon Anglais. T'es quoi toi ? Un putain d'Irlandais, v'là ce que t'es. Alors de quel droit tu causes ? Ecoutes-les plutôt, ces cons !
(Le vacarme a repris, bruit de vitres brisées, explosions sourdes des grenades à gaz à trois ou quatre rues de là)
Ça pourrait aussi bien être nous, là-bas à l'Union Jack, en train de nous faire casser la gueule.
SWELLS Moi, j'y serais pas, la bière est dégueulasse.
NAPPER (Il le fusille du regard) C'est juste pour dire, pauvre con.
(à FINN) Toi, j'arrive pas à te comprendre, je vois pas de quel côté tu es, je vois pas ce que tu cherches.
FINN (Lentement, très distinctement)
Ben c'est peut-être que t'en tiens une sacrée couche, Napper.

(Silence. NAPPER paraît plus grand, plus gros. FINN se ramasse, se tend)

NAPPER Tu dis que j'en tiens une couche ?

(FINN se lève lentement et s'avance d'un petit pas pour se dégager du mur)

FINN Je constate, Napper, c'est tout

(LANDRY se lève, très rapide, très agile et en douceur il se place entre eux)

LANDRY On se calme.

NAPPER Te mêle pas de ça, Landry

LANDRY On se calme, bon dieu (il les fixe tour à tour d'un regard dur). Je prend pas parti ; si vous tenez à vous battre, allez le faire dans la rue, on vous remarquera sans doute même pas (il désigne le soupirail). Mais vous battez pas ici, on a besoin de ce local. Le vieux con, là-haut, serait trop content de nous foutre dehors.

(NAPPER ne bronche pas pendant quelques instants, le regard fixe, puis il va vers un des placards et prend dans une cartouche deux paquets de cigarettes qu'il fourre dans ses poches)

NAPPER Landry, t'en as peut-être besoin de cet endroit, mais moi, tu vois, j'en ai plus rien à foutre. Si tu veux mon avis, je crois que tout ça, c'est foutu. (à SWELLS) Tu viens ? Je vais voir si y a moyen de se faire un ou deux magasins.

SWELLS (Il renifle) Ben ouais, pourquoi pas ?

NAPPER (à FINN) Je vais voir si je peux te ramener une douceur ; une 'tête de nègre' peut-être. (Il s'en va, entraînant SWELLS. FINN les suit jusqu'à la porte. LANDRY cherche son blouson, FINN revient vers lui).

LANDRY Faut que j'm'en aille, je vais voir si je trouve ma vieille ; ça doit lui foutre une sacrée trouille, tout ça.

FINN T'as vachement bien joué.

LANDRY Ouais, le pied.

FINN Ah, c'était bon.

LANDRY Tu crois qu'il était sérieux, le NAPPER ?

FINN (Il fait oui de la tête) Bon débarras.

LANDRY C'est pas un mauvais, l'est juste un peu nerveux.

FINN Je me disais que je demanderais à Tomo ; y gratte un peu.

LANDRY Ah ouais ? il est bon ?

FINN (Il sourit) Comme Napper.

(Tous les deux ont un petit rire)

LANDRY Pourquoi pas ? (il s'en va) on se voit demain ?

FINN Ouais.

(LANDRY s'arrête et se retourne)

LANDRY Tu veux venir ?

FINN Non, ça va, t'inquiète pas.

LANDRY Qu'est-ce tu vas foutre ?

FINN Glander, rien quoi.

LANDRY C'est tout' notre vie ça, mon pote

FINN Ouais.

LANDRY Ce que t'as dit, moi je te crois sur parole, Finn ; (très simplement) tu sais, j'y aurais joué au concert. Moi, j'en ai rien à branler de tout ça, ce que je veux, c'est jouer. Ce que je veux c'est faire quelque chose, quelque chose, et sortir de ce trou à merde. (Il frappe du pied par terre ; il veut dire des choses mais n'est pas habitué à parler). Le reste, j'y comprends rien ; la politique, tout ça, je m'en occupe pas vraiment. Tout ce que je m'occupe, c'est de mes affaires, (il réfléchit) parc'qu'y a pas un autre con qui le fera à ma place. (Il attend une réaction, rien ne vient) Je peux te dire un truc : vaudrait mieux qu'il se passe quelque chose, tu sais, j'en ai marre de tout ça, j'en ai marre, ras le bol.

(FINN approuve de la tête. LANDRY tire la fermeture-éclair de son blouson qu'il ferme d'un seul geste)

Bon, de toute façon ... t'as peut-être raison Michaël. On se revoit à la patinoire.

(LANDRY s'en va)

FINN (à la cantonnade, dans la pièce déserte)
C'est ça. On se revoit à la patinoire.

(Un fourgon de police s'engouffre dans la rue et passe en trombe devant le soupirail ; derrière des cocktails Molotov explosent et flambent. FINN va vers le soupirail et regarde la nuit. On entend des cris, des hurlements mi-peur, mi-douleur. Le vacarme s'éloigne à nouveau. (FINN regarde, écoute)

(Bruits de pas dans l'escalier, il les entend mais ne se retourne pas, il est légèrement tendu. Les lumières s'éteignent, les pas s'éloignent, puis reviennent, il se retourne, GLORIA se tient dans la porte)

GLORIA (La main sur l'interrupteur) Excuse-moi, je croyais vous avoir entendu partir

FINN Pas la peine de rallumer, je m'en vais.

(Ils échangent un regard morne à travers la pièce, dans l'obscurité. GLORIA est habillée pour sortir : jeans, blouson d'aviateur en cuir, baskets, bonnet de laine, accrochée à son poignet pend une lampe torche en métal, lourde. GLORIA a l'air dure, remontée)

GLORIA Attend un peu avant de sortir, ça vaudrait mieux pour toi

FINN Pourquoi tu dis ça ?

GLORIA Les Indiens et les Pakis sont déchaînés ; ils cognent fort et de préférence sur la gueule des skins.

FINN J'ai rien contre eux, moi.

GLORIA Comment tu crois qu'ils vont le savoir ?

(FINN réfléchit. Il fait quelques pas vers le centre et s'asseoit à la batterie)

FINN Y'a une raison ?

GLORIA Y z'ont un vieux qui s'est fait défoncer la gueule par un mec dans votre genre.

(Elle porte la main à son crâne pour indiquer qu'il s'agit d'un skin)

Et ça leur plaît pas, alors ils ont réagi. Ils en ont coincé toute une bande à l'Union Jack dans Raby Street (Elle s'arrête un instant, avec un petit rire étrange). Ils y ont foutu le feu. Tu te rends compte, des Indiens qui se fout' en colère ! Fallait qu'ils en aient marre.

(Elle l'épie avec curiosité ; il ne réagit pas et garde les yeux fixés sur la batterie)

Mon vieux, quand il a vu ça à la télé, ça l'a fait sauter. Il voulait descendre tout de suite et vous virer tous (elle rit de nouveau). Dire qu'il a voté conservateur aux dernières élections.

(Dans l'obscurité, FINN rit à son tour tristement)

Où ils sont tes potes ?

(Il hausse les épaules)

Et l'autre c'est un de tes copains ?

(Il la regarde ; elle se fige dans une attitude imitant celle de L'HOMME, il fait non de la tête)

Qu'est-ce qui voulait ?

FINN Des cartouches.

(Elle se tait)

Il cherchait un groupe pour un concert.

GLORIA Ah, ouais ? (un temps) Et il en a trouvé un ?

(FINN ne répond pas tout de suite. Un tas de détritus flambe dans la rue. La lumière changeante des flammes se déverse à travers la pièce. FINN se décide à faire non de la tête)

FINN Il nous a fait une offre.

GLORIA Et vous avez refusé ?

FINN Ouais.

GLORIA C'est pas vrai !! Pourquoi ?

FINN On n'aimait pas son genre, ni ce qu'il proposait. Pourquoi ça t'intéresse ?

GLORIA On le voyait venir à des kilomètres, ton mec. Un vrai blanc, un pur.

FINN (doucement) Mais je suis un blanc.

(GLORIA saisit sa torche et lui envoie la lumière en plein visage et l'examine)

GLORIA Ouais, on dirait bien.

(Brusque vague de bruit dans la rue, bruits répétés de fenêtres qu'on défonce systématiquement à coup de manches de pioches)

Faut que j'y aille.

FINN (Il se lève) Où ça, là-bas ?

GLORIA J'ai envie de jeter un coup d'œil.

FINN Attends voir.

(Il se dirige vers un grand placard et l'ouvre, il lui fait signe de venir ; elle vient hésitante mais curieuse. Elle essaye de comprendre ce qui se passe dans la tête de FINN. Il inspecte le contenu du placard ; ça déborde, il y a de tout, fauché un peu partout : de la quincaillerie, de l'électro-ménager, des équipements et du matériel de sport, des conserves, des cigarettes, des brosses à dents, du shampooing, des paquets de graines, de la lessive, de l'eau minérale, du papier à lettres, des articles pour nourrissons, des couverts, du chocolat, des livres, le tout en énormes quantités, un butin de hasard)

GLORIA Vous avez pas chômé !!

FINN Humm.

(Il fouille, trie et sort quelque chose de temps en temps)

Tu vas avoir besoin de t'équiper ; par des soirs comme ça, on risque d'attraper la mort.

(Il la regarde, elle n'a pas compris mais voudrait bien comprendre. Le regard qu'ils échangent est franc et devient presque intime)

Attrape.

(Il lui passe des équipements de sport, en double pour la plupart)

Tiens bon.

GLORIA (Etonnée) Mais qu'est-ce que c'est que tout ça ?

FINN Tu vas voir, je vais t'montrer.

(Dans ce qu'elle porte il prend un protège-tête de boxeur, il le met, se l'attache et enfile par-dessus un passe montagne noir qui le dissimule. Il fait signe à GLORIA de l'imiter. Ils se préparent comme s'ils accomplissaient une cérémonie rituelle, mais en même temps, ils ne sont pas complètement dupes et se moquent un peu de ce rite qu'ils créent. Il sourient de temps à autre, ils s'aident si nécessaire. Ils s'équipent de protège-torse sous leur blouson, de protège-tibia, d'épais protège-coude élastiques, d'une coquille pour FINN, GLORIA baisse pudiquement les yeux. Ils échangent quelques mots, pendant qu'ils se transforment en des sortes de gladiateurs, bruit familier des voix dans le silence et l'obscurité

FINN Toujours prêt ; faut l'être parce que, eux, ils le sont.

GLORIA C'est quoi, ton prénom ?

FINN Michaël.

GLORIA Michaël Finney. C'est anglais ça ?

FINN (réfléchit un peu) Non, irlandais.

GLORIA Moi, c'est Gloria.

FINN C'est anglais ça ?

GLORIA Ouais (un temps) Pourquoi vous y avez dit non, au type ?

FINN C'était un fasciste, un nazi.

GLORIA Qu'est-ce ça peut te faire ?

FINN Mon grand-père, il m'en parlait souvent de ces salauds, il a fait la guerre en Allemagne. Il nous a montré une photo qu'il avait prise dans un camp de concentration. J'habitais avec lui quand j'étais petit.

(une pause)

Y avait des tas de corps, de vrais tas, on aurait dit des bâtons de céleri.

(une pause)

Dégueulasse.

(une pause)

Mon grand-père, voilà ce qu'il dit : quant t'es pas un être humain, qu'est-ce que t'es ?

GLORIA Un nazi.

FINN T'as tout compris.

(Ils échangent un sourire, mais sans la moindre mièvrerie. Ils ont à peu près fini de s'équiper. Ils sont différents, bizarres, on dirait des enfants grandis trop vite)

GLORIA Ecoute, viens pas ; Moss Side c'est pas sain pour les cons de blancs comme toi ce soir.

FINN Ben tu me protègeras, pas vrai ? T'affole pas, va. Tu m'attends deux minutes. Faut que je range un peu.

GLORIA Faut que j'aille prendre Pearl qu'habite en face. On se retrouve au coin, d'accord

(Elle saisit sa torche, l'empoigne comme une batte de base ball, prête à frapper, elle sourit)

On y va.

(Elle s'en va toute excitée. FINN sort du placard un radio-cassette et des cassettes, puis referme la porte ; il pose le poste sur la batterie et y met une cassette.

Il se met à nettoyer et à ranger, met les guitares dans leurs étuis, ramasse les mégots, les papiers, les boîtes à bière ... La musique se glisse dans la pièce et l'accompagne ... C'est une ballade irlandaise : 'As I roved out'. Il est pris par le chant, ses mouvements se font plus lents, jusqu'à ce qu'il s'immobilise, une guitare à la main, concentré, prisonnier de la densité, de la tristesse de ce chant tellement irlandais.

Soudain, sans avertissement, il balaie de sa guitare le poste-radio qui s'écrase par terre et se tait. FINN reprend son immobilité quelques instants et respire profondément. Puis dans un vacarme épouvantable, il défonce la batterie, ensuite il s'acharne sur les guitares, la sono, la chaise, ce qui reste de la batterie, tout ce qui se trouve dans la pièce ; il détruit, pris d'une sorte de folie furieuse et muette.

Il s'arrête enfin ; il lui reste à la main, un manche de guitare, il le pose doucement. Il s'approche d'une glace au mur et scrute son visage qui est paisible, jeune, bien convenable. Il porte ses mains à sa bouche et y insère un protège-dents de boxeur. Son visage perd tout caractère enfantin, l'expression qui subsiste est dure, on le reconnaît à peine.

La ballade reprend soudain et emplit la pièce)

And I wish the Queen would call home her army
From West Indies, America and Spain,
And every man to his wedded
In hopes that you and I would meet again.

*
* *