



Rupture et continuité, le théâtre écossais au passage du millénaire

Simard Jean-Pierre

Pour citer cet article

Simard Jean-Pierre, « Rupture et continuité, le théâtre écossais au passage du millénaire », *Cycnos*, vol. 18.1 (Le théâtre britannique au tournant du millénaire), 2001, mis en ligne en septembre 2008.
<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/324>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/324>
Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/324.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

*Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.
Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.*

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

Rupture et continuité, le théâtre écossais au passage du millénaire

Jean-Pierre Simard

Université Stendhal Grenoble III, France.
Jean-Pierre Simard, maître de conférences, est chargé de mission action culturelle et communication de l'université Stendhal Grenoble III. Il est également responsable de la compagnie de théâtre universitaire Actes Liés. Ses recherches portent sur la chanson populaire à Saint-Étienne (C.I.E.R.E.C. Saint-Étienne, C.N.R.S. Lyon U.R.A. 1039), le théâtre britannique contemporain, et le théâtre alternatif (C.I.E.R.E.C., R.A.D.A.C., Transculturalités théâtrales Metz, Études écossaises Grenoble) et ont fait l'objet de dix-neuf articles et chapitres d'ouvrages en France et en Grande-Bretagne (MacMillan), et de communications. Il a en outre effectué trois traductions et écrit trois pièces.

The anxiety about the turn of a millennium loaded with symbolism seems exasperated when time and its theatrical representations flow evenly. The aesthetic cristallisation of everyone's desires and frustrations justifies the present attempt at examining the passage of time in a national contemporary playwriting asserting its interest for social and individual questions. The present analysis points at the signs of modification and continuity in contemporary Scotland, a nation confronted to autonomy and the transformation of its society in a context of universality, and marked by the emergence of the cultural field. The preliminary examination of David Greig's *Victoria*, influenced by John Mc Grath's *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil* allows the skteching out of the specific marks of playwriting in Scotland today in the emerging artistic discourse of a score of young playwrights, inviting the world to acknowledge the theatre of a nation.

Au tournant d'un siècle et même d'un millénaire, l'angoisse devant un moment repérable que l'on charge de symboles semble exacerbée. Le glissement du temps et de ses représentations théâtrales demeure continu pourtant. Il est héritage progressif et innovation, transgression sans signification plus marquante qu'à d'autres moments de l'histoire. Pourtant les interrogations de chacun sur cet instant précis n'influent-elles pas directement sur la création comme sur l'analyse pour produire un corpus au bout du compte distinct? N'y a-t-il pas une cristallisation esthétique plus forte des désirs et des frustrations de chacun qui justifie la tentative de repérer ce passage du temps, quand l'écriture et la création théâtrales britanniques contemporaines réaffirment leur intérêt pour les préoccupations sociales et individuelles. En dressant un état des lieux du théâtre écossais de cette fin de millénaire, nous pourrions cerner les marques de rupture ou souligner celles de la continuité dans l'Écosse d'aujourd'hui. Traversée par les questions de l'autonomie et de la transformation d'une société inscrite dans l'universalité, sujette à la mondialisation, elle subit le déclin subséquent de son économie, déclin compensé en apparence par un essor de la culture, nouveau champ de cristallisation des opinions. *Victoria* de David Greig est une authentique création influencée par *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil* de John McGrath, moment fondateur du théâtre écossais contemporain. Un examen préliminaire succinct permettra, au-delà de l'œuvre de Greig, de dessiner dans le discours théâtral émergent d'une foison de jeunes dramaturges les traits spécifiques marquants de l'écriture dramatique en Écosse aujourd'hui qui invite le monde à la reconnaissance d'un théâtre de la nation.

L'esprit de lutte et d'innovation des années 1970 dans le théâtre britannique, illustré notamment par les pièces de John McGrath a connu la consécration avec *The Cheviot*¹. La pièce a ouvert la voie à un enracinement du théâtre écossais. Il se perpétue avec l'esprit de résistance qui caractérise la jeune écriture. Avec David Harrower, David Greig en est sans conteste le porte-flambeau.

Écrite en résidence pour la Royal Shakespeare Company, *Victoria* rend hommage à ce moment clef de la conscience historique, sociale et esthétique qu'ont représenté la création et les tournées dans tous les Highlands de la pièce de John McGrath, télévisée ensuite par deux fois.

Néanmoins, la mise en perspective de ces deux auteurs trahit le glissement qui s'est opéré entre le temps des certitudes et l'incertain présent.

Né à Edimbourg, habitant Glasgow, David Greig est âgé de 29 ans lorsqu'il écrit *Victoria*². Auteur fécond, il aborde l'écriture partagée de textes alternatifs avec le metteur en scène et les comédiens de la compagnie Suspect Culture dont il est co-directeur ou encore avec *7:84 Scotland* qui, précisément, doit sa naissance et sa renommée à John McGrath. *Petra*, ou *Caledonia Dreaming*, et dernièrement *The Cosmonaut's Last Message to a Woman He Once Loved in the Former Soviet Union* relèvent de ce mode d'écriture. Il est également auteur solitaire de textes tels *Europe*, *The Architect*³, *Victoria* ou sa toute dernière pièce *The Speculator* créée lors du festival d'Edimbourg en août 1999 pour des scènes officielles comme le théâtre Citizens de Glasgow, le Traverse d'Edimbourg, le Royal Court à Londres, la Royal Shakespeare Company. Traduit et joué dans l'Europe entière, il a été découvert par la France à l'occasion de la création d'*Europe* au Théâtre Populaire de Lorraine⁴. Divers entretiens publics en Lorraine⁵ permettent de mieux appréhender l'importance de cette dualité et ce qui constitue aujourd'hui la validité d'un théâtre politique et populaire riche en Écosse, malgré des circonstances financières difficiles. Pour David Greig :

La transformation par l'art établit la force du réel. Aussi, l'expérience personnelle et l'écriture partagée permettent une écriture différente. J'échange beaucoup avec David Harrower. Son écriture est très différente de la mienne. Produire est une urgence pour moi, l'expression psychique des interrogations qui me traversent. David lui prend son temps. Il lui faut un an pour écrire chaque pièce. [...] J'ai écrit 7 pièces pour le théâtre professionnel, 7 également pour le théâtre alternatif. J'écris différemment comme auteur pur, sans avoir à me préoccuper des conditions matérielles pour le metteur en scène (par exemple les rapides qui passent dans *Europe*, les multiples lieux de l'action). Par contre, lorsque j'écris pour ma compagnie Suspect Culture, je m'appuie sur l'expérience collective. Il y a une dialectique avec les comédiens, le metteur en scène, le décorateur, l'électricien, les quartiers où le spectacle sera joué. Je participe également directement à la mise en scène. Et le texte que j'écris seul au bout du compte naît de ce va-et-vient, d'improvisations, de besoins techniques ou du public. Néanmoins, quel que soit le type de pièce, le lieu destinataire intervient toujours. Par exemple, *Victoria* a été écrite pour la RSC. Fresque sur l'histoire de l'Écosse, en trois parties situées en 1936, 1974 et 1996, elle dure 5 h 30 avec 60 à 70 personnages joués par 30 comédiens. Mais c'est leur mode de travail. Par contre, c'est épuisant pour moi

¹ Simard Jean-Pierre, *Éthique et esthétique dans le théâtre de John McGrath, 1958–1991*, thèse de doctorat, université de Metz, 8 avril 1994.

² Inédite, achevée en avril 1997. La Royal Shakespeare Company l'a créée en 1999.

³ *Europe*, 1994 et *The Architect*, 1996, créées toutes deux au Traverse Theatre à Edimbourg, sont publiées en un volume (Londres : Methuen "Drama", 1996), 195 p.

⁴ Thionville, 6–14 mars 1998, mise en scène de Stéphanie Loïk.

⁵ Le projet incluait des rencontres avec le public que j'ai animées, à Thionville et Longwy entre David Greig et Philippe Minyana, ou avec 240 étudiants à l'université de Metz, un stage franco-allemand de jeunes comédiens et une tournée transfrontalière à Arlong (Belgique), Luxembourg, Sarrebruck (Allemagne) en avril-mai.

de gérer toutes ces vies, toutes les interrogations d'autant de personnages, de scènes, d'époques, de lieux sans perdre le fil⁶.

Cette double pratique de l'écriture rejoint celle de John McGrath. A la différence de ce dernier, ou, aujourd'hui, d'Irvine Welsh, cependant, la langue est strictement anglaise, sans recours aux sociolectes écossais chers à la littérature contemporaine de cette nation.

Une des caractéristiques les plus séduisantes de son écriture, dans la plupart de ses pièces, réside en l'exposition de points de vue multiples à l'aide de scènes parallèles ou alternées qui se rencontrent par instants, au fil d'un dialogue apparent. Parfois, la même situation, les mêmes interrogations se répètent avec un changement subtil à divers moments de la pièce, trahissant, d'une génération à l'autre, par exemple, une évolution des mentalités ou l'affirmation d'une mémoire ou d'une fidélité. Fresque épique, le texte rend un tel discours croisé ou modulé des personnages possible. Il impose un travail spécifique aux comédiens et au metteur en scène pour respecter la pluralité des points de vue, laisser place au doute ou à l'évolution de chaque personnage. C'est la principale marque postmoderne chez David Greig. Les certitudes des grandes narrations n'ont, à ses yeux, plus cours :

Une pièce, pour moi, c'est une question non résolue. Par exemple dans *Europe*, pourquoi jeter une bouteille d'essence sur la gare, pourquoi tuer ? C'est cette brutalité des néo-nazis en Allemagne contre les immigrés turcs qui a servi de déclencheur d'écriture. Chaque personnage porte son cheminement à travers cette question pour lui donner consistance. Il n'y a pas de réponse tranchée. Prenez le personnage de Berlin. Comment, ouvrier, enraciné dans sa communauté, avec une évidente conscience de classe, comment cède-t-il au nazisme. Il y a autant de Slava et de Berlin en moi. Faut-il fuir ou pas ? Chez moi, à Glasgow, la culture prime après l'effondrement de l'industrie. Est-ce un échec ? Mais, quand elle est esthétisée, dramatisée, mise à distance publique, quand elle devient une fierté reconnue partout (théâtre, Loach, le performance visual art...), une vérité prend une dimension nouvelle. Les artistes de Glasgow ont fait sa dignité et donné le sens du vote pour l'autonomie⁷.

Ainsi, la culture, fidèle à ses racines populaires, est source de survie et de fierté.

David Greig donne à ses personnages, stéréotypes sociaux complexes, une fragilité jusqu'au plus profond de leurs certitudes qui reflète l'état de conscience présent avec simplicité. Dans toutes ses pièces, le dilemme de la fuite est un thème incontournable. Il nourrit *Europe* ou *The Architect*, comme *Victoria*. Dans *Europe*, tous les duos éphémères en tissent une trame mêlée. Les deux pères ont choisi de rester dans cette ville perdue aux frontières oubliées de l'Europe. Les deux filles optent pour le départ en train vers un ailleurs, n'importe où. Dans *Victoria*, chaque personnage trahit sa complexité. David, le seigneur nazi dégénéré de la première partie située en 1936 choisira le suicide, Margaret, Old Victoria, évoluent. Oscar, le révolutionnaire parti lutter aux côtés des républicains espagnols partage avec sa petite fille Young Victoria et quelques uns son attachement aux valeurs révolutionnaires, mêlant des traits staliniens à son humanité indéfectible, son sens du collectif, sa conscience. Son parcours et sa mort seront une parabole du glissement vers la postmodernité.

Au delà, David Greig revendique la place de l'histoire sociale, des idées et de l'héritage esthétique de dramaturges européens significatifs à ses yeux au fil d'abysses intertextuels contredits, citationnels ou revendiqués⁸. Dans *Victoria*, la construction en trois moments : "the Wedding" (1936), "the Crash" (1974), "the Mountain" (1996) enclenche le développement d'une multiplicité de thèmes fondés sur l'histoire de l'humanité : l'Empire, l'Allemagne et le nazisme, l'Espagne et le communisme, l'Argentine, les grandes certitudes, la famille, l'enracinement et la misère, l'avenir et ses possibles complexes, l'écologie

⁶ Rencontre avec les étudiants, université de Metz, 12 mars 1998.

⁷ Entretien avec les étudiants de Metz, voir *supra* note 5.

⁸ Ibsen, cité dès *l'incipit*, joué par une compagnie itinérante dans la deuxième partie de la pièce en est un exemple manifeste.

confrontée à l'essor du libéralisme. Mais derrière ce foisonnement original se tisse l'écho au corpus cher au théâtre écossais, lisible dans des récits type. Derrière les lieux et les personnages, l'auteur rend un hommage manifeste au *Cheviot*. David Greig revendique clairement l'héritage de ses aînés :

The Cosmonaut m'a été inspirée non pas directement, évidemment, mais dans la précision de l'écriture, dans le regard sur un gâchis collectif qui ulcère l'individu, par *Roberto Zucco* de Koltès que j'ai découvert récemment. Et je suis ébahi par cet auteur. C'est Martin Crimp, un autre jeune dramaturge qui le traduit en anglais qui me l'a fait connaître. [...] J'ai expliqué que derrière *Petra* et *Europe*, il y a Brecht, une de mes grandes sources, Brecht débarrassé de la vision réductrice, du discours manichéen. La vraie valeur de la distanciation après l'explosion poétique dans d'autres scènes. Derrière *The Architect*, par exemple, il y a Tchekov et Ibsen et leur représentation de la cellule familiale, de ses non-dits, de ses conflits. Ma pièce *Victoria*, située dans les Highlands est directement inspirée de *The Cheviot* de J. Mc Grath qui m'a encouragé⁹.

Si les échos au *Cheviot* sont multiples et diffus ici, on trouve trace également d'autres pièces de John McGrath, comme, à l'évidence, *Little Red Hen*. Le tribut concerne les personnages et leur fonction stéréotypique, les thématiques et l'esthétique. Le but n'est pas l'imitation. Il s'agit de s'appuyer sur la mémoire collective populaire esthétique, culturelle et politique, donc de mettre le spectacle en adéquation avec ce bagage culturel. Notons ici quelques exemples empruntés au *Cheviot* : l'histoire rebelle des Highlands, l'oubli, les nobles, les héros révolutionnaires, le pétrole, le tourisme, l'argent, le bal ou *ceilidh*, dessinent une forme d'intertexte diffus. Les symbolismes aussi : la montagne, la baie, le nord ouest de l'Écosse et sa communauté isolée et soudée. John McGrath déjà se voulait médiateur vers le passé, que ce soit avec la *Clydebuilt Season* en 1982 durant laquelle il recréa à Glasgow quatre pièces majeures d'auteurs ouvriers de cette ville¹⁰, ou avec ses pièces écossaises, puis ses fresques carnavalesques mettant en scène des personnages historiques et des militants ouvriers¹¹.

McGrath et Greig usent du rire abondamment. Au-delà, les ambiguïtés de la critique et la complexité de la situation sociale, idéologique et économique sont mises en évidence. La dérision se double d'un réel respect pour les personnages. Oscar est honoré par sa communauté. Les croyances *New Age* des jeunes écolos qui bivouaquent ou l'hôtesse de l'air miraculée ne sont pas ridiculisées. Tombée du ciel au sens littéral, celle-ci devient l'épouse méritante mais loufoque, porteuse, comme celle d'Oscar avant elle, des valeurs de la famille, cherchant à réconcilier père et fils ou fille.

Si la fresque familiale en trois épisodes, dans lesquels thèmes et personnages sont multipliés à l'envie, peut être interprétée comme un clin d'œil aux sagas des soap-opéras à la télévision, ce découpage rend aussi hommage aux fresques théâtrales de Mc Grath diffusées en trois épisodes à la télévision, dans lesquelles les spectateurs filmés au théâtre en abyme témoignent pour le public du film de l'adéquation entre une nation et ses créateurs.

Cet examen rapide d'un exemple significatif de continuité et de rupture répondant aux angoisses du temps permet de mieux situer l'importance aujourd'hui du jeune théâtre écossais. David Greig estime que ce spectacle a pesé sur le climat politique, mais aussi sur les jeunes créateurs comme lui. Il l'affirme, avec David Harrower, dans leur lettre ouverte au ministre de la culture¹². Il juge implicitement le théâtre plus nécessaire que jamais dans le

⁹ Rencontre avec les étudiants à l'université de Metz, 12 mars 1998.

¹⁰ J'ai évoqué cette expérience et le théâtre ouvrier de Glasgow dans "Théâtre populaire, populiste ou du peuple en Grande-Bretagne, 1920-1990", p. 117-131 dans *À la recherche du populaire*, éd. par Antoine Court (Saint-Étienne : C.I.E.R.E.C. / Travaux LXXIV, 1992), 195 p.

¹¹ Jean-Pierre Simard, "John McGrath, vers une éthique et une esthétique du populaire", pp. 123-141 dans *À la Rencontre du populaire*, éd. par Antoine Court et Roger Bellet (Saint-Étienne : C.I.E.R.E.C. / Travaux LXXXII, 1993), 163 p.

¹² Rubrique "Opinion" du *Scotsman*, 25 novembre 1997, page <<http://search.scotsman.com/mg/06/mg06thea971125.html>> consultée le 19 février 1998.

développement de l'autonomie culturelle et politique de la nation écossaise, même si les nuances introduites par Roderick Watson¹³ tempèrent cet avis. L'examen des textes théâtraux récents et de leur impact sur le public, local, britannique ou international, confirme l'interaction manifeste entre la société et le théâtre qui, souvent, prend en compte l'influence de la langue sur les mentalités. Considérons le double exemple, par ailleurs contradictoire dans la démarche esthétique, de David Greig et Irvine Welsh.

À l'instar de John McGrath, Irvine Welsh épouse les vues, la langue et les travers de ses personnages pour dénoncer leur aliénation. Contrairement aux situations sociales et culturelles d'oppression de la classe ouvrière ou des paysans présentées dans les décennies précédentes, le public cible, objet de la narration, est constitué par la jeunesse marginalisée des quartiers populaires d'Édimbourg. *Trainspotting* a acquis un statut mythique d'emblème écossais, non seulement par le tirage sans précédent du roman¹⁴, en Grande-Bretagne et dans le monde, mais également à travers la version théâtrale qui l'a suivi et a précédé le film¹⁵. La pièce se concentre sur les événements-clefs à Édimbourg, avec le voyage intermédiaire à Londres, et s'achève sur le quai de la gare de Leith Central où les trains ne s'arrêtent plus. Le discours s'articule autour de Mark Renton qui, ayant échappé à la séropositivité, lutte pour s'affranchir de la drogue. Il conserve les principaux monologues adressés directement au public témoin. *Trainspotting* adopte dans leur dénonciation politique et sociale désespérée le regard des jeunes exclus. Pour Irvine Welsh, niés, ces jeunes usent de la drogue comme d'un moyen de révolte rationnel. Elle devient, comme chez Kureishi, thème dialogique, selon la définition de Bakhtin, d'un discours parallèle, au même titre que de tels outils narratifs que l'identification à la musique techno-acid house, ou le langage vernaculaire. La dénonciation de l'exclusion oppose au consensus adulte le discours politique tribal caractéristique de la postmodernité selon Michel Mafessoli. Publiée avec *Headstate*, encore plus "gore", comme on nomme les productions culturelles provocantes, sans concession pour le consensus moral, politique ou religieux, la pièce offre le prétexte à l'auteur d'une introduction sur la genèse de son écriture et les raisons de son exil à Amsterdam. Il y confirme que lui-même préfère la voir jouée dans les salles de concert, partageant l'amertume des autres auteurs sur la situation du théâtre en Grande-Bretagne, et plus particulièrement en Écosse. C'est cette image d'une Écosse représentée par ses exclus qui, paradoxalement, est reconnue artistiquement comme une contribution authentiquement nationale atteignant à l'universel, parce qu'elle fait écho aux mêmes thèmes et signes dans une fraction large de la jeunesse mondiale, les tribus postmodernes se reconnaissant au sein du village global.

À l'inverse, l'effet masse de l'adhésion au spectacle du public écossais, et au-delà britannique et mondial, est fondé sur une identité historique et sociale qui relève plus d'une analyse moderniste. Il fait naître en Écosse un sentiment de fierté consensuel qui dépasse les clivages sociaux locaux. Lors de la rencontre avec les étudiants à Metz, David Greig dira :

Aujourd'hui, Edimbourg est diverse. Tout le monde se connaît. Irvine Welsh a donné une image d'un quartier marginalisé d'Édimbourg, d'un groupe d'exclus auquel il s'identifie. Tout est vu à travers leur perception, leur révolte. Mais cette image avec le mythe constitué par la triple aventure roman/pièce de théâtre/film est devenue emblématique de la ville, et au-delà de l'Écosse, jusqu'à ce qu'un auteur représente un autre mythe.

La même interrogation sur la naissance complexe d'une nation autonome et de sa représentation émerge de l'adhésion populaire aux pièces de David Greig. L'élargissement de

¹³ La proposition de Roderick Watson est analysée à la page 101 de ma contribution à *Études écossaises*, "Autour de l'autonomie, la part du théâtre écossais", pp. 99-110, *Une Écosse autonome, Études écossaises*, 5 (Grenoble : Ellug, 1998), 207 p.

¹⁴ Londres : Secker and Warburg, 1993 ; édition de poche Londres : Minerva, 1994.

¹⁵ Adaptation pour la scène de Harry Gibson, publiée avec *Headstate*, écrite par Irvine Welsh avec les comédiens et le metteur en scène de The Boilerhouse Theatre Company (Londres : Minerva Playscripts, 1996).

l'autonomie artistique n'exclut pas l'appel aux modèles européens et à l'actualité mondiale. La riche complexité des références à Ibsen est là pour le prouver dans *Victoria*¹⁶. David Greig inscrit également son discours et ses thèmes dans les préoccupations des jeunes d'aujourd'hui. *Europe* est significative. Dans une gare frontalière où les trains ne s'arrêtent plus, les oubliés de l'Europe s'affrontent. Le train, dans *Europe*, mais aussi dans *Trainspotting* devient l'outil de la liberté : train vers Londres, pour les jeunes drogués, ou pour l'auteur en quête de gloire, train vers les capitales pour les filles qui s'accomplissent loin de la gare perdue. Le mot trainspotting serait alors métaphore de ceux qui restent, vaincus dans une Écosse dominée. Pourtant, à cette image, David Greig oppose, en restant à Glasgow, l'espoir de la littérature outil du voyage symbolique vers l'autonomie libératrice. C'est également ce qu'exprime Alasdair Gray pour qui c'est la représentation du réel dans une fiction littéraire qui lui confère vie et crédibilité. Avec *Caledonia Dreaming* David Greig renouvelle son hommage ironique à la vision mythifiée des fantasmes collectifs. À Édimbourg, un promoteur veut restaurer la fierté nationale en accueillant les Jeux olympiques. Il cherche la personnalité locale célèbre qui l'aiderait à convaincre élus et investisseurs. Évoquant James Connolly ou Jacky Stewart, il tombe sur le nom d'Irvine Welsh et déclare horrifié : "Never mention that man's name in this office again. The city of that man's mind does not exist. He has made himself wealthy on our ugliness. He is everything we set ourselves against"¹⁷. Il optera pour Sean Connery. L'ironie de David Greig est saisissante. Elle annihile les remarques du personnage. Sean Connery est précisément le modèle issu des mêmes Council Houses qu'eux, que les exclus de *Trainspotting* se sont choisis. Cet abyme intertextuel, hommage à la pièce, l'inscrit dans les mythes reconnus de la culture de l'autonomie écossaise. Historicité du thème et postmodernité de l'écriture qui joue des intertextes se combinent avec jubilation.

Il y a à l'heure actuelle une explosion de voix très jeunes. Lors du colloque *About Now* organisé par David Edgar à l'université de Birmingham du 11 au 13 Avril 1997, la presse et divers intervenants ont cru définir les convergences thématiques des jeunes auteurs invités sous la question "Is it just about drugs, kinky sex and violence ?", et ce, dans des pièces de garçons. Derrière ces marques fortes d'un discours en révolte contre une société qui offre la marginalisation et le Sida, il y a la richesse d'un cri multiple aux formes variées. Avec son site web "in-yer-face theatre", prélude à un ouvrage¹⁸, Aleks Sierz, journaliste à *Tribune* et chroniqueur théâtral pour *The Stage* écrit :

Dans les années 1990, une révolution s'est produite dans le théâtre britannique. Toutes les pièces politiquement correctes mortelles étalant les complaints nombrilistes d'un petit nombre de personnages ont été balayées. [...] À leur place, surgit l'ouragan d'une écriture nouvelle, de pièces vivaces sur la vie aujourd'hui, par une portée de jeunes auteurs funky. [...] Enfin du théâtre qui marque sa différence. Mais, tandis que les nouveaux auteurs nous offraient une variété époustouflante de pièces de genres différents et parlaient avec une grande diversité, les plus dérangeantes de ces pièces avaient un point commun : vous les preniez en pleine gueule¹⁹.

L'énumération brève de quelques pièces et auteurs écossais relevant de ce nouveau courant élargit la riche palette des pièces de l'autonomie. Bousculée par les conditions sociales nouvelles, leur inspiration est fidèle au théâtre politique réaliste. *The Life of Stuff*²⁰ de Simon Donald rappelle fortement *Trainspotting* ou *Headstate* d'Irvine Welsh. Le cadre de l'action,

¹⁶ Voir supra note 8.

¹⁷ Pièce inédite en répétition, manuscrit, p. 24.

¹⁸ *In Yer Face Yheatre, British Drama Today* (London : Faber and Faber, 2001), 274 p.

¹⁹ Introduction au site web <<http://www.inyerface-theatre.com>> de l'auteur *In-Yer-Face*, consulté le 22 octobre 2000. Traduction personnelle.

²⁰ Créée au Traverse Theatre d'Édimbourg lors du festival 1992, transférée à Londres au Donmar Warehouse en septembre 1993.

discothèque, extasy, sexe et morts sordides, est semblable à celui de cette dernière pièce. Autre trait significatif, présent, comme dans *The Architect* et *Europe* de David Greig, les personnages éprouvent le besoin pour évaluer la situation et analyser leurs sentiments, de monter sur le toit qui leur offre une vision des beautés et des drames de l'univers urbain ou frontalier, ou l'horizon du rêve pour la fuite à l'étranger. Cette pulsion débouche inéluctablement sur la mort du haut du toit par suicide ou par meurtre. En raison des débordements racistes ou de la désespérance morbide de certains personnages qui parcourent les pièces de David Greig, Aleks Seitz n'hésite d'ailleurs pas à inclure ce dernier parmi les auteurs provocateurs des années 1990 chez qui l'argent est toujours moteur du drame. On peut sans abus avancer que l'intolérance ultra-libérale prolongée du Thatcherisme conduisant à l'exclusion sociale massive et au blocage de la société britannique a servi de déclencheur à cette révolte de l'écriture dramatique qui semble connaître un déclin actuellement, et dont Sarah Kane ou Mark Ravenhill ont, en Angleterre, été les porte-drapeaux.

Plus proche des formes antérieures, avec un semblable désespoir suicidaire contemporain, trois pièces accompagnent *The Life of Stuff* dans le recueil de Ian Brown et Mark Fisher *Made in Scotland, an Anthology of New Scottish Plays. The Cut*²¹, écrite par Mike Cullen, ancien mineur, appartient à la tradition moderniste, mais la vision est suicidaire et individualiste dans un monde perdu pour les solidarités. *Bondagers* de Sue Glover révèle dans des tonalités féministes l'histoire de la dépossession des fermiers et de la soumission des femmes en lien avec l'exploitation des ouvriers agricoles, dans la veine de *Knives in Hen*, la pièce poétique de David Harrower²² dans laquelle une communauté rurale aveuglée par ses superstitions irrationnelles nie sa place à la femme, dans un passé incertain. Cette foi quasi animiste exclut également le meunier, son amant cultivé, rationnaliste. Malgré une écriture et un ton certes différents, cette pièce pourrait rejoindre le courant précédemment évoqué avec la banalisation de l'inacceptable. L'accès à la connaissance n'est rendu possible que par l'adultère, le sexe et le meurtre. Le personnage féminin de *Young Woman* acquiert une étrange tonalité. Avec la poésie du langage, elle découvre l'amour libérateur. David Harrower écrit avec lenteur. Après *Knives in Hens*, *Kill the Old Torture their Young* a été créée au Traverse Theatre lors du festival d'Édimbourg en août 1998. La pièce traite de l'aliénation urbaine aujourd'hui dans une ville anonyme qui ressemble fort à Glasgow. Un cinéaste exilé à Londres revient dans sa ville natale pour tourner un documentaire. Il y filme sept témoins. Ces vies entremêlées génèrent une profusion de thèmes. Au-delà de l'humour, la vision politique est amère. Solitude, autodénigrement accompagnent leur pessimisme. Pas de violence ici contrairement à ce que laisse supposer le titre, mais un renversement des représentations idylliques de l'autonomie triomphante.

Bondagers renvoie aussi à nombre des pièces écossaises de John McGrath. Elle fut créée au Tramway à Glasgow, lors du festival Mayfest en Mai 1991, année de la reprise du *Cheviot* par Wildcat. Reprise au Traverse Theatre d'Édimbourg, elle est ensuite partie en tournée au Canada. Cette pièce offre l'occasion de contester l'affirmation du colloque de Birmingham sur les pièces de garçons. Les auteurs féminins restent certes moins nombreux et ont plus de mal à atteindre la notoriété. En Écosse pourtant, Rona Munro, avec *Bold Girls*²³, *The Maiden Stone*²⁴, *Your Turn to Clean the Stair*²⁵ et *Fugue*, s'apparente, avec ses tranches de vie

²¹ Créée au Tron Theatre Glasgow le 11 Juin 1993, transférée en Janvier 1994 au Bush Theatre à Londres, mise en scène de Martin McCardie.

²² *Op. cit.* Créée en Juin 1995 au Traverse Theatre d'Édimbourg, transférée au Bush Theatre de Londres en Novembre 1995, modifiée et reprise au Traverse lors du festival d'Édimbourg en août 1997. Jouée à Berlin, New-York, au Canada. Elle est analysée dans mon article "Irrationnel et étrange, outils poétiques de l'initiation", *Études écossaises*, 7 (Grenoble : Ellug, mars 2001), pp. 83-95.

²³ Publiée par Mathew Arnold in *First Run 3*.

²⁴ 1995, London : Nick Hens Books, 86 p.

²⁵ 1995, les deux pièces en un volume (London : Nick Hens Books), 121 p.

réalistes dans lesquelles le sexe tient une place notoire, tant au théâtre politique féministe et social que parfois au mouvement “in-yer-face”. Sharmian Mc Donald, Nicola Mac Carthy, Zinne Harris et Livian Adam, dont la pièce *The Stinging Sea* a été produite par le Citizen à Glasgow retiennent l’attention. Elles donnent au combat pour l’identité sociale et écossaise et la justice une tonalité féministe qui rappelle Liz Lochhead, leur aînée prestigieuse dont l’influence, notamment avec *Mary Queen of Scots* ou *Dracula*, entre autres pièces nombreuses, peut être comparée à celle de John McGrath.

Enfin, la dernière pièce du recueil *Made in Scotland*, “Julie Allardyce”²⁶, si elle est l’œuvre d’un homme, Duncan McLean, est centrée, à l’instar de maintes pièces de John McGrath, autour d’un personnage féminin, militante syndicale féministe qui revendique l’égalité dans la société. Comme la fin du *Cheviot*, elle situe le cadre de son action sur les plates-formes pétrolières et la côte bouleversée. Elle relève, comme certaines pièces évoquées précédemment, d’une écriture coopérative née des improvisations collectives de la compagnie Boilerhouse, celle-là même qui a créé *Headstate* avec Irvine Welsh. Dans leur présentation de l’ouvrage, Ian Brown et Mark Fisher s’interrogent sur la spécificité d’un théâtre écossais, tout en dressant les traits de la relation au public hérités d’une tradition ancienne :

In Scotland we like to talk about the energy, the openness, the willingness to collaborate, the direct and democratic relationship with the audience, the ability to be sentimental, hard-nosed and undercuttingly comical at the same time, but it is hard to argue that any one of these characteristics is exclusively Scottish²⁷.

N’est-ce pas l’association permanente de cette diversité qui a tissé, au fil du siècle, grâce à des auteurs renommés ou inconnus, souvent issus du peuple, la spécificité d’une écriture théâtrale interventionniste qui a su opérer à l’orée du millénaire le glissement esthétique vers la postmodernité ? Qu’elle se nourrisse de la culture populaire ou de celle de marginaux, elle a développé dans le public local, un sentiment de fierté devant la reconnaissance internationale de son identité culturelle.

Qu’ils le fassent sciemment ou non, ces jeunes dramaturges développent une sensibilité postmoderne marquée par l’éclatement des formes qui pourtant appartient également au spectacle populaire écossais historique. Ils y ajoutent l’éclatement des points de vue, maints échos référentiels au corpus national, ou l’ironie pour souligner l’abandon des certitudes idéologiques. Ce mélange d’élitaire et de populaire favorise une écriture hybride qui renvoie sans conteste aux dramaturges modernes et fonde ses récits sur l’histoire. En offrant un démenti cinglant à l’idée répandue de la mort du théâtre politique, ces jeunes auteurs concentrent leurs émotions dans l’intime des consciences fracturées de leurs personnages. Leur théâtre jette mille reflets de la société qui envahit leur fiction. La radicalité de leur colère n’a rien à envier à celle de leurs prestigieux aînés. Déjà d’autres dramaturges en devenir sont commissionnés. Gregory Burke, Louise Ironside, Linda McLean, Zinne Harris, Iain Heggie, Alan Wilkins, Iain Finlay McLeod, Sandie Craigie, Norman Malcom McDonald and Henry Adam par exemple sont en résidence au Traverse Theatre d’Édimbourg qui poursuit ainsi sa politique de nouvelle écriture nationale. Si l’image dominante est celle d’une fragmentation, d’une attente, d’une recherche indécise de solutions de repli plus que d’offensive dynamique optimiste, les pièces les plus récentes oscillent entre le statu quo et le rêve de justice. La fuite, dans le texte de théâtre, devient un symbole dynamique étrangement paradoxal. N’est-ce pas rassurant si, à l’image de David Greig ou David Harrower, tous ces auteurs nouveaux en subliment le désir dans le processus de création ? Son esthétisation leur permet, à eux et au public, de résister au départ qui les priverait de leurs racines culturelles.

²⁶ Créée au Lemon Tree Theatre d’Aberdeen le 23 Novembre 1993.

²⁷ *Made in Scotland*, “introduction”, p. VII.