



**Études écossaises**

10 | 2005  
La Réputation

---

## Populaire, politique et poétique

Réévaluer la réputation du théâtre écossais

Jean-Pierre Simard

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudeseccossaises/162>

DOI : [10.4000/etudeseccossaises.162](https://doi.org/10.4000/etudeseccossaises.162)

ISSN : 1969-6337

### Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

### Édition imprimée

Date de publication : 31 mars 2005

Pagination : 187-201

ISBN : 2-84310-061-5

ISSN : 1240-1439

### Référence électronique

Jean-Pierre Simard, « Populaire, politique et poétique », *Études écossaises* [En ligne], 10 | 2005, mis en ligne le 31 mars 2005, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudeseccossaises/162> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudeseccossaises.162>

---

## Populaire, politique et poétique

### Réévaluer la réputation du théâtre écossais

L'importance de procéder, aujourd'hui, à un nouvel examen de la réputation du théâtre écossais réside précisément dans le fait que critiques, intellectuels et artistes ont longtemps contesté son existence autonome. C'est à la suite d'un élan notoire dans la décennie 1970 que l'on a commencé à interroger sa qualité et sa spécificité. L'existence d'un patrimoine négligé ou sous-estimé et l'analyse des causes de cette amnésie seront repérées tant dans la présente livraison que dans les publications récentes. Randall Stevenson en témoigne dans son introduction à l'ouvrage qu'il a codirigé avec Gavin Wallace (1996, p. 1-19). Il définit le socle d'une nécessaire relecture. Ce recueil prend le contre-pied du pessimisme auto-dévalorisant de la pensée écossaise traditionnelle. Les contributions de Ian Brown (1996, ch. 7, p. 84-99) ou Mark Fisher (1996, ch. 3, p. 49-56), notamment, affirment la spécificité de ce théâtre de la nation, de l'écriture à la réception par son public, qui, autre particularité, ne doit pas être négligé. Ainsi se dessine la naissance d'un genre, paradoxalement très divers, mais, propre à la scène écossaise dont beaucoup de critiques situent la prise de conscience avec la création de la pièce de John McGrath, *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*, qui, dès 1973, offre une réponse richement complexe aux habitus culturels écossais. Ce spectacle est perçu comme fondateur d'une forme de proto-drama adapté à une Écosse autonome. Mais R. Stevenson (1996, p. 100-111) inscrit cette œuvre dans une floraison complexe alors. N'est-ce pas le théâtre qui le premier, en réintroduisant également les parlers vernaculaires, signe de reconnaissance pour le public d'Écosse, trace la voie que suivront les auteurs de roman ou de poésie du Scottish Revival, notamment à Glasgow avec J. Kelman, William Mac Ilvaney et autres Tom Leonard – sans en recueillir comme ces derniers les fruits d'une notoriété nationale et internationale. Pour affiner cette analyse liminaire de la réputation présente du théâtre écossais, le triple prisme de sa pertinence populaire, politique et poétique sera privilégié.

Ce proto-drama est populaire. Ian Brown souligne dans la présente livraison d'*Études écossaises* le paradoxe qui a conduit les chantres même d'une écriture politiquement dynamique au XX<sup>e</sup> siècle, avec l'essor de la Scottish Renaissance à mésestimer le cabaret. Son article offre un éclairage nouveau au propos de Ferni Folorunso dans *Scottish Theatre since the Seventies* (ch. 14, p. 176-185). La sympathie (plutôt que l'empathie) avec un public populaire s'appuie sur des sketches, la pantomime, la musique et la chanson. Jusque dans l'expression des variantes les plus locales, cette dernière n'est-elle pas traditionnellement un outil de reconnaissance de la diégèse? Auteurs et metteurs en scène jouent désormais du paradoxe pour restituer la mémoire, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, d'un théâtre ou d'un spectacle musical écossais populaire. La chanson de music-hall à Glasgow, comme les veillées rurales, les Ceilidhs dans les Highlands, sont convoquées avec d'autres formes populaires de distraction pour écrire un idiome du spectacle théâtral écossais dont l'évidente nécessité est héritée des spectacles de J. McGrath, du *Cheviot à Border Warfare*<sup>1</sup>. Les ressorts idéologiques et affectifs et les principes théoriques d'un tel recours pour dessiner une esthétique proprement nationale, qu'examine F. Folorunso, avaient été théorisés par J. McGrath lui-même<sup>2</sup> (1981 et 1990). Dans son article «Border Warranty», R. Stevenson (IJOST, vol. 3, n<sup>o</sup> 2) souligne la pertinence de ces formes avec la matière historique, notamment lorsque J. McGrath et la compagnie Wildcat ont recréé la pièce du XVI<sup>e</sup> siècle de Sir David Lindsay *Ane Satyre of the Thrie Estates* ou lorsque, avec la «Clydebuilt Season», ils célèbrent le théâtre ouvrier de la «Red Clyde». Cette analyse éclaire les évocations du passé dans la quasi-totalité des spectacles proposés par 7: 84 ou Wildcat. On peut y lire une filiation dans les pièces de Sue Glover, dans *Julie Allardyc*<sup>3</sup>, dans plusieurs pièces de David Greig<sup>4</sup>, et aujourd'hui, dans l'histoire immédiate qui innerve les textes des jeunes dramaturges, Gregory Burke ou Henry Adam, Linda McLean, Isabel Wright, Kate Atkinson ou Vivien Adam, par exemple.

Ces voix nouvelles perpétuent ainsi un genre instauré par les auteurs des années 1970, et repris par la génération du théâtre «In-Yer-Face» dans les années 1990. Cependant, la tonalité proposée rappelle parfois l'auto-dénigrement traditionnel. H. Adam par exemple décentre ses personnages à Londres, où lui-même a fui la culture ouvrière de Wick. Mais Danièle Berton évoque l'intertextualité avec la bande dessinée

1. La dernière création de 7: 84 Scotland, *Private Agenda* en tournée notamment dans les Highlands, à Glasgow et au Traverse Theatre d'Édimbourg cet automne 2004 reflète mon propos.

2. J'en avais proposé une analyse dès ma thèse *Éthique et esthétique dans le théâtre de J. McGrath, 1958-1991*, Université de Metz, 8 avril 1994 et dans diverses études.

3. Créée par la compagnie Boiler House au Lemon Tree Theatre à Aberdeen, 1995.

4. Ses pièces traitant de l'Écosse peuvent être rapprochées de celles de J. McGrath. Citons *Victoria*, qui s'en réclame, *Caledonia Dreaming* ou *Outlying Islands*.

et les dessins animés qui, ironisant sur l'Écosse, la placent paradoxalement à l'avant-scène. H. Adam invente une britannité recomposée à l'image de la parodie de famille provocante réunie autour du couple gay constitué par Nigel et Marco, adolescent caribéen, qui clôt *The People Next Door* (2003). Nigel, décentrement de l'auteur, appelle la présence de la vieille dame rebelle écossaise, qui, elle, renvoie à maintes héroïnes chez J. McGrath comme Old Hen, reprise en écho par Old Victoria dans *Victoria* de D. Greig. Contrairement aux personnages de J. McGrath, l'évolution des sensibilités politiques contraint ces personnages à fuir l'Écosse. Je lis également dans le dessin du protagoniste anglo-pakistanaï une intertextualité flagrante avec le chantre d'une autre périphérie culturelle en Angleterre même, Hanif Kureishi, dont les personnages, passionnés d'art vivant, notamment de chanson et de théâtre, sont écartelés dans leur culture et leur sexualité. Chez H. Adam, cet écho évoque aussi la communauté immigrée de Glasgow. Enfin, ces personnages, comme l'auteur, dans leur fuite vers Londres, ne seraient-ils pas les héritiers des héros de *Trainspotting* après la tempête? Chez D. Greig aussi, par exemple dans *Europe* ou *The Architect*, les héros ont cette soif de fuite<sup>5</sup>. Ainsi, l'exemple de *The People Next Door* suggère un équilibre instable dans l'entre-deux entre britannité et scottitude. Londres et l'Angleterre sont un trompe-l'œil, tandis que l'Écosse apparemment niée, comme chez maints auteurs dans leurs premiers textes dramatiques, affleure au fil des indices. L'universalité apparente des lieux de l'action dans *The Architect* de D. Greig, évoquant n'importe quelle métropole portuaire, devient un archétype des pièces qui suintent de traces culturelles écossaises en vérité. Ce localisme se manifeste la plupart du temps par une focalisation émue sur les exclus, les nouveaux marginaux et l'immobile perspective des microsociétés solidaires qu'ils reconstituent. Les nouvelles voix de la scène accompagnent les incertitudes d'un présent contradictoire d'une écriture plus heurtée, plus en vignettes, dans un huis clos fréquent qui remet à l'honneur le milieu ouvrier, chômeur, populaire en tout cas, et l'inscrit dans la filiation écossaise. *Gagarin Way*, de G. Burke, en fut l'exemple éclatant créé au Traverse Theatre lors du festival d'Édimbourg 2001. Jeune, tenté par la fuite, l'auteur se réinsère par un cri théâtral qui interpelle la nation. Brutale, drôle et confiante sa première pièce confirme une tradition d'écriture ouvrière à l'imaginaire

5. J'ai analysé ce trait thématique dans *Cynos* (2001).

poétique brutal, comme la suivante, *The Straits* (2003), qui confronte, aujourd'hui, les jeux parodiques de l'adolescence à l'impérialisme militaire. Elle raccourcit le temps historique de la fiction du Trafalgar de Lord Nelson à la guerre des Malouines. Cette linéarité populaire du théâtre écossais suggère au fil du temps des interprétations politiques paradoxales qu'il convient de mettre en perspective.

Le trait politique revisité aujourd'hui me semble exprimer une sensibilité écossaise distincte du traitement du théâtre politique en Angleterre ou en Irlande. Les dramaturges et les compagnies, notamment itinérantes, ont lors du nouvel élan théâtral des années 1970 inscrit leur contribution esthétique dans le débat sur l'autonomie en élaborant un modèle épique écossais. Conduite par D. Greig, la génération suivante affiche sa méfiance envers un théâtre de proclamation, rendant provisoirement anachronique, avec la fin de ce que l'on appelle communément les «grandes narrations», une macro-représentation des clivages sociaux, quand l'idéologie de la nouvelle droite comme celle du New Labour proclament la primauté de l'individu et l'amnésie des valeurs collectives. Mais, en témoignant des injustices et des violences du monde, la seconde génération affine le trait d'une représentation épique sociale de l'Écosse. La rébellion des personnages privilégie le cercle privé. Elle offre un regard solidaire sur l'effet des politiques sur les périphéries rejetées : les chômeurs de l'Europe dans *Europe* de D. Greig, les cités, dans *The Architect* ou *Caledonia Dreaming*, pour ne donner que quelques exemples. K. Horvat explore, dans la présente livraison, la sensibilité féminine de la revendication, que P. Zenzinger avait examinée dans sa contribution à *Scottish Theatre since the Seventies* (1996, p. 125-137). Si la deuxième génération privilégie donc l'intime des personnages, la fragmentation des communautés, les exclus qu'elle se donne comme héros s'inscrivent aussi dans une filiation avec ceux de J. McGrath et des auteurs écossais engagés de la génération antérieure. Ces derniers avaient célébré les figures historiques, politiques, syndicales ou culturelles, dont certaines sont soumises à réévaluation dans la première partie de la revue. Leurs pièces décrivaient aussi la diversité, les solidarités rebelles des Highlands, les figures de l'historicité, la ville et ses exclus, Glasgow<sup>6</sup>, trope phœnix des récits, enfin, Aberdeen et le pétrole, qui à la suite du *Cheviot* deviendront un

6. *In the Jungle of the Cities* (R. Stevenson, 1996, ch. 8, p100-111) s'attache à la représentation collective de Glasgow et dévoile les contours d'une fiction allégorique du réel politique chez les auteurs de roman. Celle-ci me semble pertinente pour le théâtre.

thème récurrent<sup>7</sup>. Les pièces de Sue Glover, notamment *Bondagers*<sup>8</sup>, s'inscrivent en continuité avec ce genre. L'apparition thématique d'Édimbourg est plus tardive, presque insolite. L'image qu'elle renvoie écorne l'aura d'une capitale sereine. Le paysage des frustrations et des exclusions offert par les adaptations théâtrales de *Trainspotting*, qui privilégient la musique acid-house en tournée, contribuera à populariser le roman. L'esthétique heurtée et la violence du cri de deuxième génération s'inscrivent dans l'histoire d'une scène écossaise en révolte. Le discours de I. Welsh rejoint d'ailleurs le propos clairement politique de la génération McGrath. *Headstate*<sup>9</sup> (Welsh, 1996) ou *The Life of Stuff*<sup>10</sup> préfigurent les pièces de G. Burke ou H. Adam aujourd'hui. Le succès rencontré par ces représentations provocantes d'une Écosse de l'exclusion séduit le public et provoque la réaction des critiques. Paradoxalement, si ces derniers regrettent la violence des représentations que I. Welsh nous propose de l'univers de la jeunesse marginalisée et de la drogue, ils négligent sa dénonciation des responsabilités des appareils politiques dans cette crise. La réputation qui lui est faite l'inscrit en négatif au panthéon des icônes écossaises que d'autres dramaturges insèrent métaphoriquement dans leurs propres pièces. Il y est contesté, par exemple par D. Greig dans *Caledonia Dreaming*<sup>11</sup>. À l'évidence, pourtant, I. Welsh, D. Greig et leurs contemporains s'accordent pour détourner, et implicitement célébrer, les topoï McGrathiens de lutte solidaire lorsqu'ils s'emparent de l'identité écossaise ou portent leur regard outre-Écosse. Le désir de fuir est progressivement tempéré chez leurs personnages, au fil de leur œuvre, par la décision de rester en Écosse. Les femmes dramaturges complètent cette conscience sociale en rejetant une société patriarcale qui les réduit au rôle servile et au dédain. Leur revendication à la dignité fait elle aussi écho au discours de J. McGrath, que Nadine Holdsworth inscrit néanmoins dans un cadre mental masculin<sup>12</sup>. La traduction la plus poétique, tant de la scottitude et du rôle des femmes que de l'hésitation entre fuite et résistance, nous est offerte par *Knives in Hens* de David Harrower<sup>13</sup>. L'article que Danièle Berton consacre dans la troisième partie de la présente livraison à sa dernière pièce, *Dark Earth*, créée sur commande au Traverse Theatre en 2003, dévoile parfaitement l'ambiguïté entre la réputation de ce dramaturge, ou celle de D. Greig d'ailleurs. Leur discours est perçu comme enraciné dans la scottitude et affectueusement

7. Je pense notamment à *Victoria* de D. Greig, ou à *Julie Allardyce* de D. McLean.

8. Créée au Tramway de Glasgow dans le cadre du Mayfest en Mai 1991, transférée la même saison au festival d'Édimbourg.

9. Créée par la compagnie Boilerhouse le 18 octobre 1994 au Lemon Tree Theatre, à Aberdeen.

10. Créée au Traverse Theatre au festival d'Édimbourg en 1992.

11. J'examine cette interpellation intertextuelle par d'autres dramaturges de la réputation « mythique » de Welsh ou S. Connery dans *Le Loisir en Écosse* (Berton, 2004).

12. Dans son article sur le théâtre de cet auteur, *Class, Gender and the Multinationals: A Year in the Work of 7: 84 England*, (IJOST, vol. 3, n° 2, 2002). Le féminisme de J. McGrath dans ses pièces écossaises valorisant militantes historiques (Mairhi Mohr) ou syndicales, ou mettant en avant la résistance des femmes lors des Clearances à Skye dès le *Cheviot* mérite un examen attentif.

13. J'en ai développé l'analyse dans *Études écossaises*, n° 7, 2001.

critique de l'auto-dénigrement écossais, quand eux-mêmes tentent de nous convaincre de leur apolitisme. L'argument de l'auteur quant à la présentation de vues opposées conférée aux divers personnages constitue, qu'il le veuille ou non, une intervention idéologique qui reflète l'indécision des perceptions actuelles. Ce hiatus conforte ma propre interprétation, partagée par le public et la critique. Enfin, *Dark Earth*, comme *Knives in Hens*, confirme la prédilection de cet auteur pour une relecture contemporaine critique de l'histoire et de la réputation des figures mythiques. Elle prolonge, avec son décor rural, la thématique récurrente des racines érigées au rang de mythe terrien de la souffrance et de l'échec alourdi par le désir ou la menace de l'exil vers les banlieues urbaines. La filiation avec J. McGrath ou Sue Glover est évidente. On notera que, dans l'intervalle, les pièces *Kill the Old*, *Torture Their Young* puis *Presence* étaient vouées à la ville, Glasgow d'abord, puis Berlin, au retour d'exil d'un cinéaste écossais pour la première, à l'exil des Beatles, icônes culturelles britanniques alors balbutiantes, sur fond de néonazisme pour l'autre. Avec une production parcimonieusement ciselée, D. Harrower distille les thèmes qui innervent le théâtre écossais. Sa contribution poétiquement édifiante au débat sur la réalité de la culture écossaise sertit une pierre précieuse dans sa réputation.

À l'évidence, ces dramaturges ajoutent une tonalité écossaise au pessimisme provocateur du théâtre «in-yer-face» britannique. La violence, le sexe, la sensibilité aux périphéries marginalisées esquissent une parabole esthétique postmoderne dérangeante des frustrations nationales. L'histoire, immédiate ou ancienne, omniprésente dans le théâtre écossais, éclaire le présent, social et culturel. Je partage ici le point de vue de R. Stevenson dans sa contribution à IJSOT<sup>14</sup>. Aujourd'hui, les plus jeunes s'inscrivent dans leur trace. On assiste, lors du tout dernier festival 2004, à un renouveau d'un théâtre politique. Le pacifisme irrigue les évocations du conflit palestinien dans de nombreux spectacles. Le plus remarqué est sans conteste l'adaptation que D. Greig a fait du roman de Raja Shehadeh *When the Bulbul Stopped Singing*. La rencontre publique avec l'auteur et son adaptateur au Traverse Theatre, où l'œuvre a été créée, a permis à D. Greig de réaffirmer «son scepticisme envers des choix partisans<sup>15</sup>». La nouvelle création de la compagnie 7 : 84, donnée en tournée dans toute l'Écosse, lui oppose un contre-exemple. *Private Property* reflète l'impact de la mon-

14. *Border Warranty: John McGrath and Scotland* (IJSOT, vol. 3, n° 2).

15. Cette création, et celles qui abordaient différemment le même thème ont fait l'objet d'un article de Joyce MacMillan, *Theatre of Conflict* dans le Scotsman du 28 juillet 2004. On le trouvera à l'URL : < <http://news.scotsman.com/print.cfm?id=860312004>>.

dialisation sur le peuple écossais et ses services publics. Elle recourt à la panoplie des formes festives, burlesques et musicales, d'une représentation épique qui sollicite le public, populaire ou non.

Si la génération Harrower, Greig, Munro, Di Mambro et Glover est devenue, dans sa diversité éthique, le porte-drapeau d'un théâtre écossais qui partage ses émotions entre scottitude et universalisme, les voix de la troisième génération émergente, G. Burke, H. Adam ou les jeunes dramaturges féminines, y ajoutent une nuance sociale moins voilée. La vision politique des artistes s'adapte aux valeurs idéologiques du présent de leur écriture. Une avant-garde use de l'histoire pour traduire les enthousiasmes ou les frustrations de la société qui produit ses récits. Il y a à l'évidence plus qu'une survivance de l'interventionnisme dans le théâtre écossais. Trois générations d'auteurs contribuent donc à asseoir définitivement la réputation d'une écriture et d'une représentation théâtrale de la nation.

Fondée sur les traditions populaires et politiques, la riche diversité des écritures dramatiques contemporaines en Écosse dessine aujourd'hui la poétique spécifique d'une oralité enracinée et vernaculaire. Elle épaulé une relecture des traditions populaires de la société écossaise dans sa diversité. Quand des pièces reconnaissables du patrimoine musical populaire ne sont pas directement insérées, musique et chanson diégétiques, aux tonalités, aux accents et au discours reconnaissables adressent un fréquent hommage intertextuel à ce corpus préexistant. Je souligne, en outre, particulièrement ici, un autre héritage, dû à J. McGrath, qui devient forme représentative complémentaire de la plupart des pièces récentes du théâtre écossais : un réalisme festif et caustique fondé sur une représentativité stéréotypée complexe des personnages est assorti d'une épaisseur psychologique et émotionnelle. En privilégiant ce réalisme du discours des personnages au naturalisme des situations, les auteurs écossais, jusqu'aux plus jeunes, confèrent à leurs pièces une saveur qui caractérise l'écriture dramatique écossaise contemporaine. Cette complexité chaleureuse, essentiellement tirée de la mémoire culturelle populaire, s'inspire des principes développés par Lucacz. Il définit en effet le réalisme comme une forme de narration, fondée sur le discours des personnages, qui renvoie à Tchekhov plutôt qu'à un naturalisme descriptif des situations et des circonstances historiques et sociales à la



Zola. D. Greig s'en revendique, tandis que l'étude que Stephen Lacey consacre à *Blood Red Roses* en situe la pertinence avec précision (IJOST, vol. 3, n° 2). À la suite de J. McGrath, la plupart des dramaturges écossais vont s'inscrire dans cette esthétique du personnage et trouver ainsi un accueil favorable du public qui va associer la fiction à sa mémoire culturelle, à la fierté qu'il éprouve à s'identifier à de telles figures proches de son entourage. C'est flagrant dans l'œuvre de D. Harrower ou dans celle de D. Greig, de Liz Lochhead. Simplement, aux certitudes manifestes, quoique souvent aussi teintées de doute, des personnages des années 1970 (*Old Hen* notamment), va succéder une forme écossaise de la confrontation des points de vue indécis dans des dialogues parallèles, chez D. Greig par exemple.

L'exemple des pièces de D. Harrower ou D. Greig appelle d'autres réflexions. Ne sont-ils pas devenus, après J. McGrath, avec leur propre réputation, parmi les auteurs de la deuxième génération de l'élan nouveau du théâtre écossais, les Yeats ou Synge dont les intellectuels écossais de la Renaissance pleuraient l'absence au début du XX<sup>e</sup> siècle ? Leur stature internationale postmoderne résulte manifestement de leur choix de rester fidèles à Glasgow et d'alterner des thématiques enracinées dans la culture écossaise ou plus universelles, sensibles aux injustices du monde. La langue des dialogues évite, à l'inverse d'autres dramaturges, la généralisation des parlers vernaculaires en privilégiant un rythme sonore, une stance, un imaginaire poétique plus recherchés, sans refuser ces références au quotidien. On les désigne volontiers comme les porte-drapeaux du succès écossais en scène. Leur voix fait autorité dans les débats accompagnant le festival d'Édimbourg, et ils ne craignent pas d'intervenir, par presse interposée, par exemple dans les débats sur la politique culturelle de la nation. Ils avaient ainsi pris position contre la suppression des subventions à *Wildcat* et 7 : 84. S'ils se revendiquent des grands maîtres réalistes du théâtre européen, et contribuent à l'importer en Écosse, ils avouent également devoir beaucoup à J. McGrath et L. Lochhead.

S'ils sont fondateurs d'un genre national et poétique nouveau, McGrath et Lochhead, puis Harrower ou Greig notamment, s'affirment aussi comme héritiers, comme passeurs. Nous avons déjà rappelé la redécouverte d'un corpus théâtral antérieur dont R. Stevenson situe les enjeux dans le chapitre 8 «*In the jungle of the cities*» (1996, p. 100-111). Il convient de

souligner l'importance égale d'un apport complémentaire dû à L. Lochhead. Elle ne se contente pas de traduire en Scots, pour les rendre accessibles au public populaire les classiques français et grecs, tandis que Bill Findlay fait de même avec le corpus canadien contemporain. L'article de ce dernier dans cette revue examine l'élan nouveau qu'elle donne, aujourd'hui, à l'initiative des intellectuels de la Scottish Renaissance, Young et Hugh MacDiarmid. Il souligne qu'elle se distingue d'eux lorsqu'elle défend la spécificité vernaculaire et poétique induite par une contextualisation moderne et locale des situations. Cette médiation favorise le transfert des mythes fondateurs européens au spectateur écossais populaire. Les dramaturges contemporains s'opposent aux tenants d'un Scots officiel institutionnel littéraire censé contrer l'hégémonie culturelle de la langue anglaise. Le choix de ce nouveau véhicule linguistique, alors cohérent avec un mépris des formes musicales populaires, excluait le peuple. Dans sa conclusion, Bill Findlay approuve cette diversification. Elle fonde, me semble-t-il, une poétique spécifique, populaire et diverse, sur une oralité rythmée, une fluidité de la langue théâtrale contemporaine en Écosse. Les variantes personnelles de Scots que proposent les auteurs, de fiction comme de théâtre, depuis 1970, cherchent, pour refléter le statut social de leurs personnages, tant chez Kelman que Tom Leonard, chez McGrath ou Welsh, à multiplier les différenciations locales et sociales, jusqu'au sociolecte provocateur des jeunes rebelles que I. Welsh restitue dans *Trainspotting* et ses romans ultérieurs. Les adaptations théâtrales de ce roman font varier les thématiques pour s'adapter aux publics ciblés. Le choix des lieux de représentation répond aux habits du jeune public peu enclin à fréquenter les théâtres. D'autres spectacles similaires<sup>16</sup> ont surgi grâce aux compagnies alternatives dans la première moitié des années 1990. La scène écossaise s'enrichit précisément, de cette émulation inventive.

Au-delà de la langue, le théâtre écossais, grâce encore à J. McGrath, se préoccupe certes de la place accordée au public dans l'espace esthétique ou thématique de la représentation. Mais, surtout, il a connu un élan nouveau avec la place accordée au public aussi dans l'espace matériel de l'échange (tournées, salles des fêtes, tente de cirque, *lunchtime theatre*, mobilité au Tramway à Glasgow, qui rend le spectateur témoin actif). *John Brown's Body* et *Border Warfare* en sont les archétypes popularisés

16. Je pense particulièrement à *The Life of Stuff* de S. Donald (1992), *Risks* de Louise Ironside (1993) ou *Headstate* de I. Welsh (1994).

dans toute la Grande-Bretagne par l'écriture télévisuelle qui leur offre une attractivité spécifique<sup>17</sup>. Sollicité pour participer, interpellé (chant, protestation, complicité avec les dénonciations de ses propres travers, etc.), le public est, d'une façon ou d'une autre, impliqué dans le spectacle. Cette complicité est confortée par les tournées des nombreuses compagnies itinérantes, qui ont quasi disparu en Angleterre, ou par l'implantation dans des salles rénovées. Il convient d'y associer le rôle des directeurs artistiques, notamment au Traverse Theatre<sup>18</sup>. Le développement des résidences d'écriture et la formation des dramaturges, ou l'incitation thématique annuelle sont évoqués par D. Berton et K. Horvat. Il conviendrait d'évaluer l'influence complémentaire des festivals et du sponsoring, ou de l'intervention au Parlement écossais du pouvoir politique national pour définir aujourd'hui une politique de la culture. Les financements, notamment du Scottish Arts Council, s'opposent parfois à la dynamique populaire que nous avons décryptée ici. Le refus, sur des critères purement économiques, de soutenir les tournées dans les villages les plus reculés, privés de centres dramatiques modernes, donne lieu à un vif débat, à une résistance des créateurs.

La diffusion des œuvres créées confirme désormais la réputation d'un théâtre spécifiquement écossais fort des trois caractéristiques mises en avant dans le présent article. L'effort de publication, avec un tirage limité, certes, est développé, par exemple par le Traverse Theatre. Il permet une popularisation des textes réelle mais éphémère. La publication d'anthologies leur assure un relais ultérieur. Cet effort permet, outre de populariser les écritures nouvelles, de rééditer des pièces tombées en désuétude, même si elles avaient provoqué l'engouement d'un vaste public, notamment populaire, à leur création et restaient présentes dans la mémoire collective. C'est là un paradoxe de la richesse de la production théâtrale en Écosse, favorisée par le tissu serré des lieux d'échange (salles, festivals, tournées, évoqués précédemment). Cette réhabilitation par l'édition invite à de nouvelles mises en scène du patrimoine artistique perméables à la sensibilité actuelle. Elle enracine culturellement, aux yeux du monde, la réputation historique du théâtre écossais.

On apprécie mieux les causes multiples d'une confirmation croissante de cette réputation autour des piliers topiques de ses

17. Sur la contribution de la télévision à la réputation du théâtre écossais, avec sa propre esthétique, on lira avec intérêt les analyses du transfert des spectacles de J. McGrath proposées dans IJOST par S. Lacey et R. Nelson (vol. 3, n° 2, 2002).

18. *Scottish Theatre since the Seventies* y consacre notamment sa première partie *Stages and Companies*.

thématiques nationales, autour de la représentation réaliste chaleureuse des typologies de ses personnages populaires, autour de formes esthétiques spécifiques. Depuis l'intervention des dramaturges des années 1970, la mise en forme et en espace des riches matériaux d'un corpus, que l'on retrouve certes dans le théâtre britannique en général, place l'expérience intime du public en perspective avec l'affirmation des préoccupations contemporaines d'une conscience culturelle nationale. Divers composants trouvent une cohérence sur la scène écossaise: la culture ouvrière de Glasgow, celle plus moderne associée à l'industrie pétrolière et à ses conséquences, une tradition théâtrale renouvelée à Dundee, l'histoire, les figures de résistance, notamment féminines, la ruralité et la diaspora consécutive aux bouleversements économiques, la désespérance devant l'industrie ancienne dévastée et la fragilité sociale des banlieues nouvelles des années 1970-1980, le mal-être de la jeunesse, le désir d'affirmation des différences ethniques ou sexuelles.

Enfin, la médiation de l'image filmée contribue à privilégier les formes esthétiques et le discours éthique (politique) virulent, du *Cheviot* à *Trainspotting*, et d'autres créations rebelles pour dessiner un profil à la culture écossaise. Ces formes ont popularisé bien au-delà de la nation les signes de sa propre identité (Kelman, McGrath, Welsh, Leonard), éveillant en retour une reconnaissance locale teintée de fierté. Les marginalités représentées, ou la totalité d'un peuple dans d'autres productions historiques, ont provoqué la sympathie bien au-delà de la nation à qui ces spectacles sont destinés en priorité, précisément parce que la télévision, outil de culture populaire parfois contestable aujourd'hui, favorise les solidarités avec un public qui retrouve des traits, des récits, un langage proches des siens. Cette reconnaissance universelle n'a-t-elle pas favorisé la friction intellectuelle productive d'un corpus incontestable désormais avec celui des autres nations européennes? Lorsqu'il privilégie l'expression artistique de ses frustrations, le pouvoir de l'image valorise la créativité écossaise. Le rôle historique de J. McGrath conforte le Booker Prize accordé à James Kelman pour *How Late it was, How Late*. Mais aujourd'hui, si la relecture des acquis d'une tradition populaire, politique et poétique, peut aider à réhabiliter l'image du théâtre d'une nation, il serait dommageable que la dénonciation de l'intellectualisme des figures de la Scottish Renaissance aboutisse à occulter leur propre

résistance à la culpabilisation prolongée ou à la vassalisation culturelle dans la britannité.

On peut aisément conclure cette réévaluation de la réputation du théâtre écossais. De la célébration historique des figures de résistance comme d'une poétique des formes, de l'utilisation des langues vernaculaires véhiculaires d'une culture populaire et de ses fractures, naît la conscience artistique complexe d'une Écosse nouvelle qui émerge aujourd'hui, plurielle, ouverte sur le monde, attentive à ses racines, une Écosse des métissages. Grâce à l'élan des années 1970, les auteurs dramatiques, les passeurs en scène, les lieux d'échange avec le public acquièrent une confiance accrue dans une nouvelle modernité de la nation qui s'appuie sur une relecture critique de son passé. Le théâtre écossais, reflet des contraintes subies par le peuple rural, ouvrier ou urbain, peut désormais construire sa réputation sur la diversité des voix et des choix personnels d'une cohorte longtemps sous-estimée de dramaturges, notamment féminins, qui réhabilitent leurs aînés oubliés ou célébrés hier. L'art de chacun assied l'universalité du théâtre écossais sur l'enracinement de ses personnages, de leur voix, de leur chant. Cette représentation des individus qui se nourrit d'un bagage esthétique et historique ou culturel partagé revalorise l'esprit de communauté que la destruction de la mémoire sociale, industrielle ou rurale par la spirale libérale avait dilué. La rencontre d'un texte avec son public, cet échange qui constitue une spécificité écossaise en est indiscutablement l'atout majeur. On peut en attribuer un large pan du mérite à l'intervention populaire, politique et poétique de J. McGrath en Écosse.

### **Bibliographie succincte**

#### OUVRAGES

Berton J. ed., *Le Loisir en Écosse*, actes du colloque SFEEc, J.-P. Simard, p. 59-72, «1973-2003, spectacle et interventionnisme culturel, les représentations du loisir en Écosse», Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004.

Christianson A. & Lumden A., *Contemporary Scottish Women Writers*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2001.

- Findlay B. ed., *Frae Ither Tongues, Essays on Modern Translations into Scots*, Clevedon, Buffalo, Toronto & Sidney, Multilingual Matters Ltd, 2004.
- Gifford D. & McMillan D. eds., *A History of Scottish Women's Writing*, notamment le chapitre de J. McDonald, «Scottish women dramatists since 1945», p. 494-513, Édinburgh, Edinburgh University Press, 1997.
- McGrath J., *A Good Night out*, Londres, Methuen Drama, 1981 (réédité en 1989).
- , *The Bone Won't Break* Londres, Methuen Drama, 1990.
- , *Naked Thoughts that Roam about*, edited by Nadine Koldsworth, Londres, NHB, 2002.
- Stevenson R. & Wallace G. eds., *Scottish Theatre since the Seventies*, Édinburgh, Edinburgh University Press, 1996.

## REVUES

- Cycnos*, vol. 18, n° 1, 2001, *Le Théâtre britannique au tournant du millénaire*, G. Chevalier ed., J.-P. Simard, «Rupture et continuité, le théâtre écossais au passage du millénaire», p. 133-144, Nice, Presses universitaires de Nice, Sophia Antipolis.
- Études écossaises*, Grenoble, Ellug, revue annuelle du centre de recherches sur les modes de la représentation anglophone. Dirigée successivement par P. Morère, K. Dixon, puis J.-P. Simard. Notamment :
- numéros 5 (1998) deux articles sur le théâtre : J.-P. Simard, p. 99-110, «Autour de l'autonomie, la part du théâtre écossais», et I. Brown, p. 111-126, «A new spirit abroad in the North: MacDiarmid and cultural identity in contemporary Scottish theatre»;
- numéro 7 (2001), J.-P. Simard, p. 83-96, «Irrationnel et étrange, outils poétiques de l'initiation dans *Knives in Hens* de D. Harrower».
- International Journal of Scottish Theatre*, revue en ligne de QMUC, dirigée par I. Brown. 2 numéros par an, juin et décembre depuis 2000. Consultable à l'url suivante : <<http://arts.qmuc.ac.uk/ijost/default.htm>>. Les références dans le présent article renvoient notamment au vol. 3, n° 2, décembre 2003 : *The Variety of John McGrath*.

## PIÈCES CITÉES DANS L'ARTICLE

- Adam H., *The People Next Door*, Londres, NHB & Traverse Theatre, 2003.
- Burke G., *Gagarin Way*, Londres, Faber & Faber & Traverse Theatre, 2001.  
*The Straits*, Londres, Faber & Faber & Traverse Theatre, 2003.
- Donald S., *The Life of Stuff*, publiée dans *Made in Scotland*, Ian Brown & Mark Fisher eds., Londres, Methuen Drama, 1995.
- Greig D., *Europe, The Architect*, in *Plays One*, introduced by Dan Rebellato, Londres, Methuen Drama, 2002.  
*Victoria*, Londres, Methuen Drama & RSC, 2000.  
*Outlying Highlands*, Londres, Faber & Faber, Traverse Theatre, 2002.
- Glover S., *Bondagers*, publiée dans *Made in Scotland*, I. Brown & M. Fisher eds., Londres, Methuen Drama, 1995.
- Harrower D., *Knives in Hens*, Londres, Methuen Drama & Traverse Theatre, 1995.  
*Dark Earth*, Londres, Faber & Faber, Traverse Theatre, 2003.  
*Kill the Old, Torture Their Young*, Londres, Methuen Drama & Traverse Theatre, 1998.  
*Presence*, Londres, Jerwood & Royal Court Theatre, 2001.
- McLean D., *Julie Allardyce*, publiée dans *Made in Scotland*, I. Brown & M. Fisher eds., Londres, Methuen Drama, 1995.
- McGrath J., *The Cheviot, The Stag and the Black, Black Oil*, Londres, Methuen Paperback, 1981.  
*John Brown's Body* et *Borderwarfare*, inédites, manuscrits personnels.  
*Blood Red Roses*, publiée dans *Two Plays for the Eighties*, Aberdeen, 7:84 & Aberdeen People's Press, 1981.
- Shehadeh R., *When the Bulbul Stopped Singing*, Londres, Profile Books, 2003, adaptation théâtrale, D. Greig, Traverse Theatre, Édimbourg, 2004, inédite.
- Welsh I., *Trainspotting* et *Headstate*, Londres, Minerva, 1996. 7:84 Scotland: *Private Agenda*, inédite. Références au spectacle sur le site: <<http://www.784theatre.com/intro.html>>.

## ANTHOLOGIES

- Brown I. & Fisher M., *Made in Scotland*, Londres, Methuen Drama, 1995.

- Cameron A., *SCOT-Free*, *New Scottish Plays*, Londres, NHB & Traverse Theatre, 1990.
- Craig C. & Stevenson R., *Twentieth Century Drama*, Édimbourg, Cannon Gate Classics, 2001.
- Howard P., *Scotland Plays*, *New Scottish Drama*, Londres, NHB & Traverse Theatre, 1998.