



HAL
open science

Le personnage surnaturel dans le théâtre irlandais du XXe siècle

Alan Murphy

► **To cite this version:**

Alan Murphy. Le personnage surnaturel dans le théâtre irlandais du XXe siècle. Littératures. Université Paul Verlaine - Metz, 2011. Français. NNT : 2011METZ010L . tel-01749055

HAL Id: tel-01749055

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01749055>

Submitted on 29 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

Ecole doctorale Perspectives interculturelles :
écrits, médias, espaces, sociétés

Le personnage surnaturel dans le théâtre irlandais du XX^e siècle

Thèse de l'Université Paul Verlaine - Metz
en Langues, littératures et civilisations

Soutenue par Alan Murphy

sous la direction de Professeur Nicole Boireau

Professeur émérite en langue et littérature anglaises

Centre de recherche Ecritures : EA 3943

Année universitaire 2010-2011

Remerciements

Une thèse est un travail personnel, certes, mais qu'il est impossible d'accomplir seul, sans regards externes et critiques. En effet, passer des heures cloîtré dans son bureau, à lire et à écrire, peut nuire sérieusement à son objectivité. Heureusement, j'ai eu la chance et l'honneur de travailler avec Madame le Professeur Nicole Boireau, qui a toujours su, avec gentillesse mais aussi avec rigueur, me faire prendre conscience de mes erreurs, fausses routes et maladresses. Je tiens à la remercier tout particulièrement ici pour avoir cru en moi, pour m'avoir soutenu et inspiré tout au long de ce travail.

Sans l'appui de Peggy, mon épouse, cette thèse n'aurait jamais vu le jour. Outre son soutien et sa patience, elle a également porté un œil critique sur mon travail et a dû passer de longues heures à corriger les fautes de français, qui étaient si nombreuses lors des premières ébauches.

Je voudrais également remercier Anna et Neil (pour leur patience), Claude et Danielle (pour leur aide précieuse), Katy (pour son appui logistique) et John, Nathalie, Jean-Nicolas, Célia, Philipp, Elsbeth, Patrice, les deux Stéphanes, Pierre, Francis, Francine et Christelle (pour leur intérêt et leurs encouragements constants).

Sommaire

Remerciements.....	1
Table des Matières.....	Erreur ! Signet non défini.
Introduction	6
I. Naissance d'une tradition et résurrection des témoins	7
II. Des pièces et des fantômes	10
III. Les pièces-témoins.....	11
IV. Taxonomie des êtres surnaturels.....	17
V. L'autre, le compromis, l'identité	19
Chapitre I : <i>Shanwalla</i> (1915), <i>The Dreaming of the Bones</i> (1919) et <i>All Souls' Night</i> (1948) : Des revenants si similaires et si différents.	24
I. Trois pièces : lieux et personnages.....	26
i. <i>Shanwalla</i> (1915) de Lady Gregory	26
ii. <i>The Dreaming of the Bones</i> (1919) de W.B. Yeats.....	28
iii. <i>All Soul's Night</i> (1948) de Joseph Tomelty	32
II. L'autre : la rencontre avec les fantômes	34
i. <i>Shanwalla</i> : un être en quête de justice.....	34
ii. <i>The Dreaming of the Bones</i> : des êtres en quête de libération	42
iii. <i>All Souls' Night</i> : des êtres qui ne peuvent ni oublier, ni pardonner.....	44
III. Le compromis : à la recherche d'une interaction fructueuse	50
i. <i>Shanwalla</i> : le contact privilégié.....	51
ii. <i>The Dreaming of the Bones</i> : un ensorcellement clandestin	53
iii. <i>All Soul's Night</i> : un simple rappel.....	56
IV. Les identités se révèlent.....	59
i. <i>Shanwalla</i> : tout est bien qui finit bien	60
ii. <i>The Dreaming of the Bones</i> : bas les masques	63
iii. <i>All Soul's Night</i> : une communauté de morts vivants	68
V. Conclusion : une importance qui s'amenuise	74
i. L'autre	74
ii. Le compromis.....	77
iii. L'identité	78
Chapitre II : Le Monde des fées : entre menace et réconfort.....	85
I. Quatre pièces : lieux et personnages	87
i. <i>The Heather Field</i> (1899) d'Edward Martyn	87
ii. <i>Maeve</i> (1900) d'Edward Martyn.....	87

iii.	<i>The Only Jealousy of Emer</i> (1922) de W.B. Yeats	89
iv.	<i>The Weir</i> (1997) de Conor McPherson	92
II.	L'autre : la confrontation des mondes	94
i.	<i>The Heather Field</i> : le passé, la poésie, l'ailleurs.....	94
ii.	<i>Maeve</i> : le contraste des visions	100
iii.	<i>The Only Jealousy of Emer</i> : un monde sans douleur, mais.....	105
iv.	<i>The Weir</i> : le réconfort de cet autre monde	109
III.	Le compromis : l'entente est-elle possible ?.....	114
i.	<i>The Heather Field</i> : un champ de bataille	114
ii.	<i>Maeve</i> : Peg Inerny et Finola, des médiatrices très opposées	116
iii.	<i>The Only Jealousy of Emer</i> : un passage à sens unique	121
iv.	<i>The Weir</i> : Le pub, entre familiarité et étrangeté.....	125
IV.	À la recherche de l'identité réelle	128
i.	<i>The Heather Field</i> : la frontière se brouille	128
ii.	<i>Maeve</i> , ou la sublimation de soi	131
iii.	<i>The Only Jealousy of Emer</i> : la victoire de l'humilité.....	134
iv.	<i>The Weir</i> : les masques tombent.....	136
V.	Conclusion	141
i.	Entre révélations et ambiguïté	141
ii.	La cassure entre les deux mondes	142
iii.	Les mondes de l'art et de l'au-delà	143
Chapitre III : Just my imagination ? Les apparitions dans <i>The Man in the Cloak</i> (1937) <i>Pentecost</i> (1987), <i>The Steward of Christendom</i> (1995) et <i>Our Lady of Sligo</i> (1998).		
149		
I.	Quatre pièces : lieux et personnages	151
i.	<i>The Man in the Cloak</i> (1937) de Louis d'Alton	151
ii.	<i>Pentecost</i> (1987) de Stewart Parker	152
iii.	<i>Our Lady of Sligo</i> (1998) de Sebastian Barry	154
iv.	<i>The Steward of Christendom</i> (1995) de Sebastian Barry	156
II.	Face à l'autre.....	157
i.	<i>The Man in the Cloak</i> : un harcèlement continu.....	158
ii.	<i>Pentecost</i> : faire face au passé.....	162
iii.	<i>Our Lady of Sligo</i> : entre harcèlement et réconfort.....	164
iv.	<i>The Steward of Christendom</i> : un isolement forcé	167
III.	Le compromis : A la recherche d'un terrain d'apaisement.....	174
i.	<i>The Man in the Cloak</i> : l'impossibilité de trouver sa place	174
ii.	<i>Pentecost</i> : la douleur enfouie	175
iii.	<i>Our Lady of Sligo</i> : l'oubli salutaire.....	180

iv.	<i>The Steward of Christendom</i> : une obstination tragique	181
IV.	L'essence de l'identité	188
i.	<i>The Man in the Cloak</i> : la joie du fatalisme.....	189
ii.	<i>Pentecost</i> : l'acceptation du passé.....	192
iii.	<i>Our Lady of Sligo</i> : vers la lumière	194
iv.	<i>The Steward of Christendom</i> : une obstination incarnée.....	196
V.	Conclusion	198
i.	Face au spectateur.....	199
ii.	Le fantôme et l'artiste	204
iii.	Un compromis de trop ?.....	205
Chapitre IV : De Yeats à McPherson, de la mythologie à la psychologie : l'évolution des êtres surnaturels dans le théâtre irlandais. 210		
I.	Les débuts mythologiques : imaginer le futur.....	210
II.	Des remises en question : un présent qui déçoit	219
III.	Retour vers le passé : une réévaluation.....	226
IV.	La dématérialisation des fantômes : une présence hors scène	231
V.	Conclusion	234
i.	Une autre vision.....	235
ii.	Réalité et compromis.....	236
iii.	Le passé et l'identité.....	237
Chapitre V : Où sont passés tous les fantômes ? Le retrait progressif du personnage surnaturel..... 240		
I.	La mort d'une nation.....	243
i.	Vers l'assujettissement	243
ii.	La perte de la langue	247
II.	Vers une renaissance.....	252
i.	Modernité vs. Tradition	252
ii.	La quête de reconnaissance	257
iii.	La reconquête de la langue.....	261
iv.	Le triomphe du folklore.....	263
v.	Deux visions différentes.....	265
III.	La nouvelle nation	274
i.	Les réalités de l'indépendance.....	275
ii.	<i>L'Abbey</i> après l'indépendance	278
IV.	Conclusion	284
Conclusion..... 292		
I.	L'autre, le compromis et l'identité.....	296
i.	Nationalisme culturel.....	297

ii.	Un nouveau réalisme	299
iii.	Le mouvement perpétuel	300
II.	La fin des traditions ?.....	303
i.	Un rôle inchangé.....	303
ii.	Modernité contre tradition.....	304
Annexe I : Corpus et résumé des pièces étudiées.....		308
Annexe II : Bibliographie		311
Index		317

Introduction

Plays and ghosts have a lot in common.
The energy which flows from some intense moment
of conflict in a particular time and place seems
to activate them both. Plays intend to achieve resolution,
however, whilst ghosts appear to be stuck fast in the
quest for vengeance.¹

A travers les âges, le théâtre a toujours eu un lien étroit avec le monde invisible. Les rituels que pratiquaient les peuples primitifs, et qui sont à l'origine du théâtre, avaient pour but d'influencer les dieux et/ou la nature, ou d'absorber et posséder les bienfaits d'un objet ou d'une personne² ; les tragédies grecques étaient parties intégrantes de festivals qui existaient afin de remercier et mettre à l'honneur le dieu Dionysos ; dans la période médiévale les moralités créèrent des personnages à partir d'idées abstraites (vice, justice, équité, etc.), mais aussi des démons et des anges. Au temps de Shakespeare les fantômes étaient des personnages courants et chers au public élisabéthain. Si les apparitions du fantôme *stricto sensu* se sont faites rares dans le théâtre sérieux du XX^e siècle, les écrivains continuèrent à matérialiser sur scène ce qui devait être logiquement invisible : les pensées (*Strange Interlude* de Eugene O'Neill, 1928), les souvenirs (*Death of a Salesman* d'Arthur Miller, 1949) et les rêves (*Inadmissible Evidence* de John Osborne, 1964). Ainsi, le personnage venu d'ailleurs est resté présent sur les scènes tout en subissant une certaine métamorphose.

Le théâtre irlandais qui vit le jour à la fin du XIX^e siècle devait à la fois respecter les traditions existantes de cet art tout en intégrant des éléments propres à son folklore, ses

¹ Stewart Parker, *Plays:2*, p. xiii.

² Voir Vera Mowry Roberts, *On Stage: A History of Theatre*, p. 10.

coutumes et son histoire. Ainsi, le personnage surnaturel qui allait apparaître sur la scène irlandaise était une synthèse de deux traditions, issu simultanément de deux héritages qui avaient subi une évolution différente. Il semble donc intéressant d'étudier la place et l'importance du personnage surnaturel sur cette scène irlandaise ainsi que son évolution.

I. Naissance d'une tradition et résurrection des témoins

Il est d'usage de dire que le théâtre n'avait pas de base traditionnelle en Irlande avant l'avènement de l'*Irish Literary Theatre* (ou *ILT*) en 1897. En effet, les pièces de théâtre écrites par des Irlandais ou montées sur les scènes des théâtres irlandais l'avaient été surtout dans le but de distraire un public anglais. Il peut alors paraître surprenant que la forme dramatique ait pu s'imposer si rapidement et occuper un espace aussi important dans la culture littéraire irlandaise. Néanmoins, nous pouvons peut-être expliquer pourquoi cette forme a plu aux Irlandais par le fait que l'histoire littéraire du pays était très ancrée dans la tradition orale. La tradition orale, qui créa et dissémina des mythes et légendes pendant de nombreuses années, trouve ses racines principales chez le peuple celte qui s'établit en Irlande aux alentours de 700 av. J.-C. Ce peuple avait un goût prononcé pour la musique, la poésie et les fêtes. La mythologie celte s'enracina et survécut en Irlande même après le déclin de ce peuple ailleurs en Europe en raison de la position géographique du pays. En effet, l'Empire Romain n'atteignit pas l'Irlande et avant l'arrivée de la chrétienté au cinquième siècle et les invasions des Vikings plus tard, la culture celte resta quasi intacte :

Since the Celts in general and the Druids in particular were averse to writing their knowledge down (out of fear that it might be corrupted if outsiders found it, but doubtless also because of the druids' desire to preserve their privileged status), all this material had to be memorized. In short the druids appear to have been the

caretakers of whatever knowledge – from magic to science – their people possessed.³

L'arrivée du christianisme et l'établissement de monastères de renom devait modifier l'approche orale à l'histoire et aux légendes. En effet, les moines irlandais s'efforcèrent de montrer que l'histoire de ce pays, avec ses diverses légendes, se mariait harmonieusement avec l'histoire telle qu'elle était relatée dans la Bible. L'église avait compris que si elle voulait imposer son règne, il allait falloir absorber les rites, légendes et coutumes des peuples et leur donner une forme plus adaptée à la tradition chrétienne afin de rendre l'adhésion à cette religion plus anodine, moins brutale. De ce fait, les moines consultèrent les poètes afin de transcrire leurs contes :

It was inevitable that, when this mnemonic tradition met the Latin tradition of writing, it should be fixed in the new form which offered a greater guarantee of permanence.⁴

Néanmoins il faut noter que « s'il est vrai que les monastères sont le berceau de la nouvelle littérature écrite, celle-ci ne se serait pas épanouie si rapidement et aussi abondamment s'il n'avait pas existé au préalable une tradition orale et une classe d'érudits professionnels. Le texte écrit présuppose ici une tradition vivante qui en est la source ; cette interaction de l'oral et de l'écrit est un facteur central de l'histoire littéraire irlandaise.⁵ »

Ainsi, dès cette période nous voyons que les écrivains en Irlande essaient de retravailler l'histoire, de l'accommoder avec le présent et/ou avec de nouvelles idées. De ce fait, les érudits procédèrent à la résurrection de témoins pour recueillir leur version des faits. C'est ainsi que dans une des chroniques nous pouvons voir Saint Patrick rappeler le héros Cú Chulainn de la mort pour lui demander certaines précisions concernant sa participation à

³ Jeffrey Gantz, *Early Irish Myths and Sagas*, p. 11.

⁴ Robin Flower, *The Irish Tradition*, p. 3-4.

⁵ Jacqueline Genet & Claude Fiérobe, *La littérature irlandaise*, p. 8.

tel ou tel événement. La barrière du temps ne devait pas résister aux besoins du moment, donc des fantômes devaient surgir et soutenir les efforts des écrivains.

Ce procédé fut quelque peu modifié pour l'écriture du *Livre des Invasions* (*Lebor Gabála Éirenn* en gaélique) qui apparut au cours du XI^e siècle. Supposé être une histoire de l'Irlande, c'est surtout une compilation de tous les contes et légendes qui avaient cours en Irlande à cette époque. Il retrace l'histoire de l'Irlande du Déluge, et même avant, jusqu'au moment de son écriture. La méthode employée par les moines pour retranscrire les contes et légendes (c'est-à-dire, la résurrection des protagonistes) n'était plus applicable ici car il eût fallu un trop grand nombre de témoins. C'est ainsi qu'une seconde méthode vit le jour – le recours à un personnage surnaturel pouvant traverser les temps et participer aux événements de l'histoire pour mieux les raconter à leurs transpositeurs.

Ces éléments de l'histoire littéraire de l'Irlande nous montrent que le pays était particulièrement adapté à la création d'une tradition théâtrale indigène étant donné l'importance de l'oralité dans la culture du pays. De plus, le fait que, à plusieurs moments dans les annales de cette tradition littéraire, on ait fait appel, inventé, évoqué des fantômes et/ou des personnages surnaturels, préfigure l'importance que ceux-ci allaient prendre par la suite sur les planches irlandaises.

II. Des pièces et des fantômes

Lors de la création de l'*Irish Literary Theatre* (ou *ILT*) en 1897⁶ les conflits qui avaient animé la vie politique en Irlande depuis des siècles semblaient être endormis. Effectivement, depuis le soulèvement catastrophique de 1848, les ardeurs des indépendantistes paraissaient définitivement éteintes. Le conflit se déplaça sur le terrain culturel, avec le foisonnement d'activités qui allaient animer la *Gaelic League* et la *Gaelic Athletic Association*. Il y avait, manifestement, une attente latente dans la population pour un réveil culturel qui permettrait au peuple de reprendre contact avec les us et coutumes du passé ainsi qu'avec les contes et histoires qui étaient plus ou moins tombés dans l'oubli. Le talent de W.B. Yeats et de tous ceux qui participèrent à la création de l'*Abbey* fut assurément leur capacité à ressentir cette attente et à créer des œuvres qui y répondirent et l'aiguïsèrent :

Cathleen Nì Houlihan showed that Lady Gregory and Yeats were in touch with the reservoirs of feeling, imagery which they were capable of translating onto the stage, in shockingly realized form.⁷

Ainsi, les premières mises en scène de l'*ILT* déchaînèrent les passions dans les journaux et rapidement le théâtre devint le lieu d'opposition culturelle sur la scène nationale. Les premiers affrontements furent uniquement verbaux, consistant en des échanges d'articles dans les journaux à l'égard, par exemple, de *The Countess Cathleen* de W.B. Yeats en 1899 ou de *In the Shadow of the Glen* de John Millington Synge en 1903. Ensuite, cependant, les antagonismes se firent plus physiques et des pièces telles *The Playboy of the Western World*, également de Synge en 1907, ou encore *The Plough and the Stars* de Sean O'Casey en 1926, déclenchèrent toutes les deux des émeutes.

⁶ L'*ILT* devint l'*Irish National Theatre Society* (INTS) en 1902, et l'*Irish National Theatre Society Limited* en 1905 mais serait plus communément appelé *The Abbey Theatre* à cause de sa localisation à *Abbey Street*, Dublin, à partir du 27 décembre 1904.

⁷ Robert Welch, *The Abbey Theatre, 1899-1999: Form and Pressure*, p. 17.

Selon la citation de Stewart Parker qui ouvre cette thèse, la relation qui lie les fantômes au théâtre va bien au-delà de quelque tradition que ce soit : ce qui donne naissance à une pièce donne également naissance à un fantôme. Parker estime que les fantômes « ne cherchent qu'à se venger » mais si nous examinons ceux qui sont présents dans des pièces de théâtre irlandaises, y compris les siennes, on n'arrive pas forcément à la même conclusion. Ainsi, certains veulent surtout aider ceux qui vivent encore. Les retours des fantômes sont évidemment motivés mais pas seulement par la vengeance. La crise qui fait resurgir le revenant crée surtout une occasion, une chance pour ceux qui y assistent :

Men may make their own histories, said Marx, but not under the circumstances which they might ideally have chosen: instead, they are confronted with the tradition of dead generations which weighs like a nightmare upon the brain of the living. How this works is interesting: when a crisis becomes absolute and a desperate man is compelled to choose the unknown, his act can never be his alone, for "it takes place in circumstances directly found, given and transmitted from the past". The new act joins itself to the ghostly event: and the actors discover that their stage is filled with the spirits of buried men and dead heroes. These spectral appearances are conjured out of the anxieties which attend all acts of innovation: they offer themselves as known vessels into which the unknown quantities of the future may be poured.⁸

Le théâtre irlandais vit le jour à un moment de crise, à un moment où le pays cherchait à définir sa propre identité. De cette crise émanèrent les fantômes et êtres surnaturels qui allaient peupler la scène irlandaise ; ils allaient donner au mouvement théâtral de nombreuses possibilités d'innovation et de création afin d'envisager un futur autre pour le pays.

III. Les pièces-témoins

Afin d'essayer d'analyser le rôle de l'être surnaturel dans le théâtre irlandais à travers le XX^e siècle, il semblait pertinent de commencer par l'étude d'un certain nombre de pièces-témoins. Le choix de cet échantillon s'avéra être une tâche délicate, vu la gamme de

⁸ Declan Kiberd, *Inventing Ireland*, p. 206.

pièces qui fut produite en Irlande lors de ce siècle. Le but était d'essayer de dégager des thèses vérifiables et transposables, et donc de chercher une certaine représentativité, tout en gardant à l'esprit qu'il serait vain d'espérer obtenir un concentré exhaustif nous permettant de dégager une, ou des règles théoriques universelles.

Il convenait donc de rassembler un échantillon qui soit le plus représentatif possible tout en respectant deux contraintes qui paraissaient essentielles : balayer le siècle afin d'étudier l'influence des différents moments historiques sur ce sujet ; choisir des auteurs représentant les principaux courants de pensée ayant traversé le siècle, sans oublier ceux qui eurent un rôle majeur dans le développement de l'esthétique théâtrale irlandaise.

De ce fait nous examinerons dans ce travail deux pièces de W.B. Yeats. En tant que père fondateur de l'*Irish Literary Theatre* et en tant qu'avocat convaincu de la place du personnage surnaturel dans le théâtre nous pouvions difficilement le laisser de côté. *The Dreaming of the Bones* (1919) raconte la rencontre entre un couple de fantômes qui erre dans la campagne irlandaise depuis sept cents ans, et un participant de l'Insurrection de Pâques de 1916. *The Only Jealousy of Emer* (1922) se passe dans le monde mythique du guerrier célèbre de la mythologie irlandaise, Cuchulain. Emer, la femme de Cuchulain doit affronter les êtres surnaturels du Pays-sous-la-vague, la patrie de ces êtres mythologiques, afin de sauver son mari.

Nous étudierons également deux pièces d'Edward Martyn, un autre membre fondateur de l'ILT. Sa pièce *The Heather Field* fut montée pour la première fois lors de la soirée inaugurale de l'*Irish Literary Theatre* en 1899. C'est l'histoire d'un propriétaire terrien dans la campagne irlandaise qui ne trouve pas de réconfort dans sa vie quotidienne et qui

se réfugie dans la compagnie des fées. *Maeve* (1900), selon les didascalies, se passe « dans le présent » (THFM, p. 86). Cependant, le lieu de l'action (un vieux château dans la campagne irlandaise) et les préoccupations des personnages renvoient plus à une période révolue où l'ordre gaélique n'est pas encore complètement anéanti mais où les Anglais sont en train de renforcer leur mainmise sur le pays. L'héroïne éponyme de la pièce n'arrive pas à accepter que la culture gaélique puisse être annihilée par la marche du monde moderne et de ce fait décide de quitter le monde des vivants pour Tir-nan-ogue, le pays des fées et de l'éternelle jeunesse.

La troisième personne qui assista à la fameuse réunion de 1897 qui allait mettre sur pied le premier théâtre authentiquement irlandais était Lady Augusta Gregory. Lady Gregory avait surtout un rôle de soutien, un rôle administratif, au début de la création de l'*ILT* mais, inspirée par le contact avec les autres écrivains, et avec Yeats en particulier, elle se mit à écrire elle-même. Elle n'était pas totalement dépourvue d'expérience dans le milieu littéraire étant donné qu'elle avait déjà écrit des poèmes, des articles et des nouvelles avant d'éditer l'autobiographie de son mari qui fut publiée en 1894. De plus, elle était passionnée par le folklore local de Galway et par la langue irlandaise. *Shanwalla* (1915) se passe dans cette Irlande rurale qui allait devenir le lieu d'action de prédilection des dramaturges irlandais. L'intrigue tourne autour d'une course de cheval que certains aimeraient truquer en empoisonnant le cheval favori, Shanwalla. Le fantôme de Bride Scarry dénonce les coupables et par la même occasion sauve son mari qui était sur le point de se faire condamner.

Louis d'Alton et Joseph Tomelty appartiennent à cette génération de dramaturges qui ont pour ainsi dire disparu des scènes et des esprits. Ils travaillèrent des années 1930 à 1950,

la période qui est généralement considérée comme la moins brillante dans l'histoire du théâtre irlandais. En effet, ces années virent l'Irlande déclarer sa neutralité lors de la Deuxième Guerre mondiale, s'isolant petit à petit du reste du monde. Ainsi, les pièces qui virent le jour lors de cette période se préoccupent surtout de questions et de situations propres à l'Irlande et sont peu influencées par les mouvements littéraires des autres pays européens. *The Man in the Cloak* (1937) de Louis d'Alton retrace les derniers jours du poète irlandais James Clarence Mangan. Dans cette pièce Mangan, par le biais du rêve, fait le bilan de sa vie et confronte les fantômes de toutes les personnes qui l'influencèrent et qui le conduisirent à cet asile de nuit où il se trouve à la fin de sa vie. *All Soul's Night* (1948) de Joseph Tomelty se passe dans un petit village de pêche dans la campagne irlandaise où l'avarice d'une femme est à l'origine de la mort de ses deux fils.

L'euphorie des premières années d'existence de *l'Irish Literary Theatre*, de *l'Irish National Theatre Society*, de *The Gate* et de la *Dublin Drama League* furent suivies par des années où des pièces de qualité artistique moindre virent le jour sur les scènes irlandaises. La popularité du théâtre ne fléchit pas lors de cette période qui court des années 1920 à 1960 mais les pièces qui y furent montées tendaient plus vers le divertissement que vers l'innovation littéraire. En effet, cette période ne produit pas de Synge ou de O'Casey et est généralement considérée comme une période de stagnation :

For the most part, Irish plays of the 1940s and 1950s are now of interest predominantly as cultural documents. They reflect the values, artistic and moral as well as socio-economic and political, of a people struggling to establish firm contours of identity in a post-colonial phase. [...] The difficulty, artistically, is that virtually all of these plays fall into a conventional realistic form, whereby the critique is usually in the end accommodated to the demands of a happy ending.⁹

Il fallut attendre la mise en scène de *Philadelphia, Here I Come* de Brian Friel en 1964 pour que le théâtre irlandais renoue avec l'innovation et le panache qui l'avaient

⁹ Christopher Murray, *Twentieth Century Irish Drama: Mirror up to the Nation*, p. 138

caractérisé lors de ses premières années. En effet, les années 1960 virent l'arrivée de dramaturges tels que Tom Murphy et Thomas Kilroy, en plus de Friel, qui bousculèrent les mentalités ainsi que les traditions. Avec ces auteurs, le théâtre irlandais petit à petit laissa derrière lui les cuisines de cottages irlandais pour s'occuper de questions plus actuelles.

Les fantômes se faisaient rares sur les scènes irlandaises lors des années 1940 et 1950 et avec l'arrivée de la nouvelle génération dans les années 1960 on aurait pu les croire définitivement abandonnés. Cependant, bien que les pièces qui arrivèrent sur les scènes tendaient à se préoccuper davantage de certaines réalités urbaines et/ou existentielles, elles faisaient preuve d'une ouverture artistique qui avait été absente depuis des années. Ainsi, *Philadelphia, Here I Come*, la pièce qui marque le début d'une nouvelle ère, scinde le personnage principal en deux : d'un côté le personnage « réel », Public Gar, et de l'autre sa conscience ou alter ego, Private Gar.

Ainsi, quelques fantômes commencèrent à revenir sur la scène irlandaise, chez Friel lui-même par exemple dans *Freedom of the City* (1973) et *Faith Healer* (1979), mais ces fantômes tendaient à avoir des rôles mineurs, ou le fait qu'ils soient fantômes n'avait qu'un effet limité sur l'intrigue. Stewart Parker commença à mettre des fantômes au centre des intrigues de ses pièces à partir de *Spokesong* en 1975 et les fantômes furent présents et eurent des rôles importants dans plusieurs de ses pièces, notamment *Northern Star* (1984) et *Heavenly Bodies* (1986). *Pentecost* fut montée pour la première fois par le Field Day Theatre Company, troupe qui avait été créée sous l'impulsion de Brian Friel, à Derry, en Irlande du Nord, en 1987. C'est l'histoire de Marian, une femme catholique de trente-trois ans, qui essaie d'apprendre à vivre avec la mort de son enfant, la fin de son mariage et la

violence omniprésente de sa ville natale. Pour ce faire elle va devoir confronter le fantôme de Lily, une femme protestante.

Sebastian Barry est peut-être plus connu de nos jours pour ses romans mais il a toujours alterné des œuvres de fiction avec des œuvres dramatiques. Dans ses romans comme dans ses pièces, Barry s'intéresse aux personnes de l'histoire irlandaise qui ont été oubliées ou négligées dans le récit officiel depuis l'indépendance de l'Irlande en 1922. Pour ce faire il puise dans l'histoire de sa propre famille. Ainsi, le personnage principal de *The Steward of Christendom* (1995), Thomas Dunne, est inspiré de son arrière-grand-père James Dunne qui était policier à Dublin sous le régime anglais. Dans la pièce, Thomas Dunne, vieux et sénile, revit les événements de son passé et essaie de trouver une logique, un fil conducteur dans sa vie. L'autre pièce de Sebastian Barry étudiée dans ce mémoire, *Our Lady of Sligo* (1998), est inspirée par sa grand-mère :

This is a play about my grandmother, as I imagine her to have been – I never met her and indeed she died before I was born. The real woman was no doubt different in many ways, perhaps entirely different. There was a deal of suffering in her allotment of days, her own suffering and the suffering she caused others. Alcoholism is a deep, dark and doom-afflicted disease, and roads out of it were rare enough in her day. Not to mention roads out of marriage.¹⁰

Mai, le personnage principal, est sur son lit de mort dans un hôpital dublinois en 1953. Comme Thomas Dunne, elle revisite son passé mais afin de trouver la paix avant de mourir.

The Weir (1997) de Conor McPherson rencontra un énorme succès à Londres, New York et Dublin lors de ses premières représentations. Comme *The Heather Field* d'Edward Martyn, les êtres surnaturels ne sont pas présents physiquement sur scène, contrairement aux autres pièces à l'étude dans ce mémoire. L'action se passe dans un pub isolé dans la

¹⁰ Barry, Sebastian, *Our Lady of Sligo*, Author's note.

campagne irlandaise ou les convives échangent des histoires étranges qui leur arrivèrent au cours de leur vie. Avec cette pièce, le théâtre irlandais revient à ses origines en ce sens que, comme Edward Martyn, Conor McPherson intègre des histoires étranges dans un cadre naturaliste et pose la question de l'acceptation de points de vue et d'attitudes différents envers des croyances folkloriques. Dans les deux cas, le surgissement d'histoires étranges crée (dans le cas de *The Weir*) ou accentue (dans le cas de *The Heather Field*) un malaise. *The Heather Field* fut montée pour la première fois lors de la soirée inaugurale de l'ILT en 1899 et *The Weir* presque un siècle plus tard, mais les préoccupations et les procédés sont étonnamment semblables.

Cette thèse tente d'analyser tout un pan de l'histoire du théâtre irlandais à travers l'étude du rôle des différents personnages surnaturels dans les pièces, en lien avec les réalités culturelles, politiques et historiques de l'Irlande.

IV. Taxonomie des êtres surnaturels

Afin de procéder à une analyse qui se veut la plus synthétique et la plus pertinente possible il semblait utile de regrouper les pièces en sous-groupes en fonction du genre d'êtres surnaturels présents. Trois groupes s'imposèrent : les revenants, les êtres venus d'ailleurs et les fantômes issus de l'imaginaire des personnages.

Les revenants sont des fantômes d'êtres réels mais décédés qui reviennent dans le monde des vivants. Généralement ils le font parce qu'ils ont des choses à régler pour que leur âme puisse reposer en paix. Cependant, comme nous le verrons, ce n'est pas toujours le cas. Les pièces qui entrent dans cette catégorie et qui feront l'objet du premier chapitre sont

The Dreaming of the Bones de W.B. Yeats, *Shanwalla* de Lady Gregory et *All Souls' Night* de Joseph Tomelty.

Le deuxième groupe comprend des êtres surnaturels qui sont issus du folklore irlandais, c'est-à-dire des fées et des personnages mythiques des contes et légendes. Ce groupe qui fait l'objet du deuxième chapitre comprend les pièces suivantes : *The Heather Field* et *Maeve* d'Edward Martyn, *The Only Jealousy of Emer* de W.B. Yeats et *The Weir* de Conor McPherson.

Le troisième et dernier groupe, qui sera traité dans le troisième chapitre, est constitué de fantômes qui surgissent de l'imaginaire de personnages physiquement présents sur scène. Ces fantômes viennent les rejoindre et leur permettent de faire le point sur l'existence, de mieux comprendre leur passé ou de retrouver une certaine sérénité. Les pièces qui entrent dans ce cas de figure sont *The Steward of Christendom* et *Our Lady of Sligo* de Sebastian Barry, et *Pentecost* de Stewart Parker.

Les trois axes qui ont été retenus pour la problématique sont : l'autre, le compromis et l'identité. Ainsi, chacun des trois premiers chapitres qui analysent les pièces du corpus en profondeur, est structuré autour de ces trois notions.

Dans le quatrième chapitre nous tenterons de faire une analyse plus globale sur l'évolution de l'être surnaturel à travers le XX^e siècle. Nous essaierons donc de voir les points de convergence entre ces différentes sortes d'êtres étranges mais aussi de comprendre les changements qu'ils subissent tout au long de cette période.

Le cinquième et dernier chapitre tentera de comprendre pourquoi le personnage surnaturel fut plus présent à certaines périodes que d'autres et, surtout, pourquoi il s'est fait très rare lors de la période qui court entre le milieu des années 1920 jusqu'en 1964. Etant donné la nature quelque peu différente de ce chapitre, il ne sera pas articulé de la même manière que les autres et suivra une forme plus chronologique.

V. L'autre, le compromis, l'identité

Il est difficile de dissocier le théâtre du XX^e siècle en Irlande de son acte fondateur qui est la lettre que Lady Gregory adressa aux sponsors potentiels à l'issue de la réunion qu'elle eut avec W.B. Yeats et Edward Martyn en 1897. Le but de ce nouveau mouvement littéraire était de remettre les choses irlandaises au centre des préoccupations des Irlandais. Il s'engageait dans la même voie que celle qui avait été tracée par *Young Ireland*, au milieu du XIX^e siècle, et qui avait été poursuivie par la *Gaelic League* et la *Gaelic Athletic Association*. De ce fait, dès le début, le théâtre irlandais se positionnait, définissait sa place par rapport au théâtre anglais. Ainsi, comme les autres mouvements culturels qui virent le jour à cette époque, l'objectif clairement affiché était de démontrer que l'Irlandais n'était pas l'Anglais, qu'il avait des origines, une histoire et des caractéristiques autres que ceux de son voisin-colonisateur.

En puisant dans les croyances anciennes et la mythologie celte, les créateurs du théâtre irlandais se démarquaient radicalement de leurs homologues anglais. Néanmoins, il ne s'agissait pas simplement de projeter une image d'un idéal ou d'un fantasme de ce qu'ils estimaient être l'essence de la culture irlandaise, il fallait en plus que cette image puisse servir, aider les Irlandais à se comprendre, à retrouver de la fierté et de la confiance. Ainsi,

il fallait « digérer » ces images venues du passé et de la mémoire collective, et les intégrer dans la psyché de l'Irlandais moderne. En somme, il fallait, pour que le pays devienne une nation à part, que les Irlandais trouvent un compromis entre la culture ancienne et les réalités du monde moderne. Ce n'est qu'en prenant ce chemin que les Irlandais arriveraient à se forger une identité distincte de celle des Anglais qui les dominaient à cette période.

Ainsi, la refonte de l'identité irlandaise devait passer par ses deux étapes : entreprendre un face-à-face entre la culture irlandaise et son homologue anglais, en mettant en valeur tous les aspects les plus gratifiants et/ou originaux des us, coutumes et folklore irlandais ; trouver une entente entre ce que l'Irlandais représente dans la société actuelle (de la fin du XIX^e siècle) et les réalités redécouvertes de son passé. Yeats et ses collègues étaient conscients du fait qu'il était impossible de retourner dans le passé et retrouver la mode de vie des paysans des temps anciens, mais ils voulaient que les Irlandais se rendent compte de la valeur de ce passé. L'Irlande de la deuxième moitié du XIX^e siècle, c'est-à-dire de la période post-famine, tendait à devenir, sous l'impulsion de ses hommes politiques, de plus en plus semblable à son voisin-colonisateur. De ce fait, la différence entre les Irlandais et les Anglais était de moins en moins perceptible. Les différents mouvements culturels qui furent créés à cette époque voulaient faire prendre conscience aux Irlandais que, de par leur passé, ils n'étaient pas tout à fait semblables aux Anglais. Le contact avec la culture ancienne n'était pas complètement rompu à cette période mais sa place était de plus en plus restreinte et elle tendait à provoquer le mépris et le dénigrement des Irlandais qui étaient fortement influencés par la mode de vie des Anglais. Les Irlandais, donc, se trouvaient entre deux cultures : pas totalement coupés de leur passé et pas totalement assimilés aux Anglais. En confrontant leurs concitoyens avec le folklore, les us et coutumes typiquement

irlandais, les fondateurs de l'*Irish Literary Theatre* espéraient provoquer une prise de conscience et convaincre les Irlandais d'assumer l'identité qui était la leur et, par la même occasion, de prendre leurs distances avec le modèle anglais qui leur avait été imposé.

Le folklore irlandais qui transpirait des premières pièces de théâtre de l'*Irish Literary Theatre*, revêtait ce média de tradition plutôt anglaise, d'un nouveau visage. En réactivant la mémoire collective, en mettant leurs concitoyens face aux us, aux coutumes et à la mode de vie anciens, les praticiens du théâtre irlandais espéraient créer une envie et une fierté qui tendaient à être étouffées par la prédominance du mode de vie anglais. Si le folklore restait derrière une vitrine, il n'allait pas changer quoi que ce soit dans l'identité irlandaise. C'est ainsi que le *Gaelic Athletic Association* et le *Gaelic League* invitaient les Irlandais à participer dans la revigoration des us et coutumes passés, en les pratiquant directement. Les spectateurs aux pièces de théâtre ne pouvaient pas jouer un rôle aussi actif dans l'échange entre les deux modes de vie, mais les spectacles de Yeats, Martyn, Gregory et Synge plaçaient cet échange entre les deux civilisations à un autre niveau. Tout comme les autres mouvements culturels, le théâtre servait à divertir le public, mais en plus il provoquait des débats entre journalistes, hommes de lettres et hommes politiques, apportant ainsi un aspect plus intellectuel à la dynamique qui avait été déclenchée par les associations sportives et linguistiques. Ainsi, les Irlandais pouvaient se rendre compte qu'il y avait de réelles différences entre la culture des deux pays.

Cependant, ce mode de vie ancien qui inspirait tant les fondateurs des différents mouvements culturels à cette époque, ne pouvait pas tout simplement supplanter la façon de vivre des Irlandais à la fin du XIX^e siècle. Ainsi, chaque mouvement allait devoir trouver des compromis entre l'idéal d'un passé idyllique et les réalités de la vie moderne.

A la *Gaelic Athletic Association* ce compromis prendrait la forme d'une rénovation des règles du *hurling* ; à la *Gaelic League*, tout en encourageant les Irlandais à apprendre le gaélique, on reconnaissait la valeur et l'intérêt des traductions qui mettaient la littérature ancienne à la portée du plus grand nombre. A l'*Irish Literary Theatre* le compromis était inné étant donné qu'on utilisait un média anglais mais on y projetait des histoires issues d'un folklore qui lui était étranger.

De cette manière, bien qu'en cherchant à donner une place privilégiée aux traditions anciennes, les mouvements culturels de la fin du XIX^e siècle durent faire preuve de lucidité. Il n'était plus possible de renier totalement l'influence anglaise. Néanmoins, en confrontant les deux modes de vie, ils permirent aux Irlandais de reprendre contact avec des aspects de leur culture qui avaient été enlevés de leur quotidien par la marche de l'histoire, et en particulier par la dévastation des famines du milieu du XIX^e siècle, et par la mainmise du pouvoir anglais sur le pays. Ainsi, sans changement radical dans la vie quotidienne, ils purent se rendre compte que l'identité qui était la leur n'était pas simplement une copie conforme de l'identité anglaise, mais un produit de l'association de celles-ci.

Ainsi, le cheminement des personnages et/ou du public face aux êtres surnaturels dans les pièces étudiées ci-après est semblable au cheminement des Irlandais en général, face aux mouvements culturels qui étaient actifs à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles. Dans un premier temps ils doivent faire face à ces êtres, comprendre d'où ils viennent, ce qu'ils représentent et ce qu'ils veulent. Une fois que ceci est établi, les spectateurs et les autres personnages doivent essayer de trouver le moyen de traiter avec ces êtres, que ce soit pour les apaiser, les contrer ou tout simplement les accepter afin de mieux comprendre les

identités sous-jacentes des fantômes et/ou leur propre identité. De ce fait les trois chapitres qui analysent les dix pièces qui sont la base de cette étude sont organisés selon ces trois étapes qui forment les grands axes de cette thèse : l'autre, le compromis et l'identité.

Chapitre I

Shanwalla (1915), *The Dreaming of the Bones* (1919)

et *All Souls' Night* (1948) :

Des revenants si similaires et si différents.

Le Robert : Dictionnaire Historique de la Langue Française définit « un revenant » comme « l'âme d'un mort que l'on suppose revenir de l'autre monde [...] Ce sens, dérivé de *revenir* « venir hanter un lieu » a donné lieu à un substantif usuel [...] synonyme de *fantôme* et entraînant une imagerie traditionnelle, liée à celle du lieu hanté¹¹ ». Ainsi nous voyons qu'il existe une nuance entre la notion de fantôme et celle du revenant : le revenant serait plus attaché à un lieu précis.

L'importance des lieux pour les Irlandais est bien documentée. Etant donné que la population irlandaise était majoritairement cantonnée dans des zones rurales et travaillait principalement dans le milieu agricole¹², beaucoup d'Irlandais vouaient une véritable vénération à la terre. Après les « Land Acts » qui suivirent l'agitation agraire de 1880 les fermiers qui louaient des terres aux grands propriétaires terriens (qui étaient généralement d'origine anglaise) virent leurs droits sensiblement s'améliorer, au point même de retrouver le droit d'être propriétaire en rachetant leur ferme aux bailleurs. Cependant, l'ancien système avait laissé des traces en ce qui concerne le découpage des terrains : la taille des fermes restait désespérément petite au point qu'en 1926 la moitié d'entre elles faisait 12 hectares ou moins, employant un quart de la population active¹³. Ainsi, la possibilité d'agrandir sa propriété fut toujours la bienvenue et souvent le terrain du voisin

¹¹ *Le Robert : Dictionnaire historique de la langue française*, p. 3232.

¹² En 1926, 61% de la population vivait encore dans les milieux ruraux et 53% de la population active travaillait dans le milieu agricole. Voir Terence Brown, *Ireland: A Social and Cultural History, 1922-2002*, p. 9.

¹³ *Ibid*, p. 9.

provoquait des convoitises (même si ces convoitises existaient bien avant les Land Acts¹⁴). John B. Keane avec sa pièce *The Field* traita très précisément cette obsession de la terre.

Il paraît donc logique que les auteurs irlandais s'inspirent de cette relation fusionnelle si connue et si présente dans la psyché irlandaise. De plus, alors que les théâtres se situaient majoritairement dans les villes, une grande partie de la population urbaine était issue du milieu rural (entre 1926 et 1946 les populations de Dublin et Cork augmentèrent de 20% chacune¹⁵). Ainsi, la maison familiale ou encore le pub, le plus souvent dans un environnement rural, furent les scènes de prédilection de nombreuses pièces irlandaises :

Like the postmodern geography of literature in general, Gaelic tradition privileges the topographic relation of identity. This differs from Irish cultural nationalism of the last two centuries, which has been more concerned with identity in its temporal context, focusing on the past and history as determining factors in identity formation.¹⁶

Alors, il est naturel que la terre soit si importante dans la culture et tradition irlandaises étant donné son apport à l'identité du peuple depuis si longtemps. Ainsi, l'attachement à la terre et les considérations qui en découlent allaient être des thèmes très importants dans le théâtre irlandais de la première moitié du XX^e siècle.

¹⁴ Bien que la taille des fermes soit restée tout à fait modeste, une tendance vers des fermes plus grandes est décelable à partir des années de famine: « [...] the middle peasantry consolidated its position, as indicated in the rise in the number of holdings above 15 acres from 276,600 in 1845 to 303,500 in 1910. » Paul Murphy, *Hegemony and Fantasy in Irish Drama, 1899-1949*, p. 22 (citant Liam Kennedy, 'Farmers, Traders and Agricultural Politics in Pre-Independence Ireland,' dans *Irish Peasants: violence and political unrest 1780-1914*, Samuel Clark et James S. Donnelly Jnr., (eds), Manchester University Press, 1983, p. 341. Voir également Sebastian Barry, *The Whereabouts of Eneas McNulty*: "And the fellas say now that it's like the old famine days when [...] a strong farmer was content to see his rentless neighbor driven off to fever, death or America, if he could only get a houl of the vacated farm, and attach it to his own." pp. 61-62.

¹⁵ Terence Brown, *Op. cit.*, p. 140.

¹⁶ Csilla Bertha, "The House Image in Three Contemporary Irish Plays", *New Hibernia Review*, 8:2 (Summer, 2004), p. 65.

I. Trois pièces : lieux et personnages

i. *Shanwalla* (1915) de Lady Gregory

Shanwalla de Lady Gregory fut montée pour la première fois le 8 avril 1915 et se passe dans la maison d'un palefrenier située sur la propriété d'un seigneur, quelque part dans la campagne irlandaise. C'est un mélodrame sans prétention qui, avec le recul, ressemble beaucoup à un cliché de l'Irlande rurale. Néanmoins, c'est une pièce qui puise son inspiration dans le folklore de la province de Connacht et qui mélange superstitions et croyances religieuses, présentant ainsi une image moins simpliste qu'il n'y paraît des attitudes populaires envers les fantômes et esprits :

Some time ago I was looking through many stories told me on our countryside and given by me later in *Visions and Beliefs*, bearing witness to the consciousness of the presence of the dead, of spirits invisible, for here in Connacht there is no doubt as to the continuance of life after death; the spirit wanders for a while in that intermediate region to which mystics and theologians have given various names.¹⁷

Shanwalla est le nom d'un cheval qui appartient à Hubert Darcy, le seigneur pour qui travaille l'un des personnages centraux de la pièce, Larry Scarry, le palefrenier. Darcy et Scarry se connaissent depuis leur jeunesse. *Shanwalla* doit participer à une course bientôt et son propriétaire est très nerveux car il sent que son cheval est bien placé pour remporter la victoire, mais il entend des rumeurs disant que des concurrents jaloux ont l'intention de saboter ses chances. En effet, Pat O'Malley et James Brogan, deux vieilles connaissances de Larry, veulent contaminer la nourriture de *Shanwalla* et gagner gros en pariant sur un concurrent. Cependant, la situation est compliquée par le fait que Brogan avait courtisé Bride, la jeune épouse de Larry, avant qu'elle ne connaisse Larry et de l'animosité subsiste entre eux. En effet, Bride avait repoussé ses avances à cause de son passé peu glorieux (il avait été emprisonné pour désertion). Bride le surprend en train d'empoisonner la

¹⁷ Lady Augusta Gregory, "Notes to *Shanwalla*", *Shanwalla*, p. 88.

nourriture du cheval et, dans le but de la faire taire, il la tue. Ainsi se termine le premier acte.

La mort de Bride ne détourne pas Brogan et O'Malley de leur dessein et, afin de convaincre Larry de trafiquer la nourriture de Shanwalla, Brogan essaie de faire croire à Larry que Darcy avait des intentions à l'égard de Bride. Larry est d'abord furieux à l'idée que Darcy puisse l'avoir trahi et décide de se venger en participant à la machination. Cependant, lorsqu'il s'endort, le fantôme de sa femme lui apparaît et provoque chez lui des rêves apaisants si bien qu'à son réveil, il décide d'abandonner ses projets de vengeance. Les deux malfrats sont furieux, empoisonnent le cheval eux-mêmes et essaient de faire porter la responsabilité à Larry. Lors de la scène de jugement où tout semble perdu, le fantôme de Bride apparaît de nouveau et porte à la connaissance du magistrat les preuves irréfutables de la culpabilité de Brogan et O'Malley.

Lady Gregory ne semble attacher que très peu d'importance aux décors et nous fournit très peu de détails sur les lieux où se passe *Shanwalla*. Ainsi, au début de la pièce nous avons les précisions suivantes :

An old harness room, with bridles etc. Conary is sitting at fire, has just finished a meal and is putting down mug and plate, awkwardly. Bride Scarry is sitting on table, working at bodice of a dress. (Shanwalla, p. 3)

Le metteur en scène ou le lecteur vont devoir créer une image mentale de la scène au fur et à mesure de leur lecture pour constituer un décor qui tiendra compte des agissements des différents personnages. Néanmoins ces premières didascalies laissent transparaître une idée de l'atmosphère générale qui règne chez Bride et Larry. C'est la maison de paysan typique avec un feu (de tourbe probablement) qui crée de la chaleur, et où la maîtresse de maison, très accueillante, s'occupe à faire de la couture. C'est un lieu de vie sans

prétention où un accueil chaleureux est réservé à tous. On sent également un certain attachement à ces lieux chez les personnages : Bride est contente de pouvoir enfin s'installer durablement quelque part après avoir travaillé en tant que servante pour plusieurs grandes familles ; Larry Scarry a grandi ici en compagnie de son maître, Hubert Darcy ; Conary est heureux de trouver un endroit hospitalier où il peut se restaurer.

ii. *The Dreaming of the Bones* (1919) de W.B. Yeats

Trois semaines après que *At the Hawk's Well* fut montée pour la première fois, la première pièce de W.B. Yeats à puiser dans la tradition japonaise du nô, l'Insurrection de Pâques eut lieu à Dublin.¹⁸ Yeats, qui avait eu beaucoup de mal pendant de nombreuses années à clairement définir sa position vis-à-vis du mouvement indépendantiste, fut profondément marqué par les événements. L'Insurrection de Pâques allait lui fournir l'inspiration nécessaire pour la poursuite de ses expériences avec cette forme d'art oriental.

Quand la révolution éclata, Yeats avait commencé à écrire *The Only Jealousy of Emer* mais il mit cette pièce de côté et commença *The Dreaming of the Bones* en s'inspirant directement des événements qui venaient de secouer son pays. Le résultat l'enthousiasma mais le caractère ouvertement politique de cette pièce fit qu'elle ne fut pas montée avant 1931 par l'Abbey (bien qu'elle fût publiée par *The Little Review* aux États-Unis dès janvier 1919) :

In truth the imaginative vision of Yeats's play *was* so powerful that its implications could not be rendered anodyne by suggesting that it was simply a dramatic expression of a point of view (as in a Shavian charade). For *The Dreaming of the Bones* is one of Yeats's most remarkable achievements. Its sense of life and politics, history and individual responsibility, implacable memory and

¹⁸ Cette rébellion menait par divers groupes indépendantistes visait à mettre fin à sept cents ans de domination anglaise.

forgiveness, peace and war, is seriously unsettling yet, simultaneously, exhilarating. And it plays well on stage, as many of his dramas do not.¹⁹

The Dreaming of the Bones met en parallèle les événements de Pâques 1916 et l'événement qui précipita l'Irlande aux mains des Anglais au XII^e siècle. « Passé et présent se rejoignent en un même emplacement. Réalité subjective et réalité objective, surnaturel et naturel sont simultanément mis en scène.²⁰ »

L'action se passe en 1916, juste après la rébellion. Un jeune volontaire (ci-après le Jeune Homme) est en fuite dans la campagne irlandaise quand il croise le chemin d'un couple de fantômes qui sont condamnés à errer jusqu'à ce qu'on leur pardonne leur faute :

A wealth of classical Noh plays focus on ghosts seeking release from passionate sins or errors of judgement committed when living; the past has a terrible hold on their consciousness, keeping them relentlessly poised in an ecstasy of spiritual pain from which there seems no escape. These are plays about states of unappeasable remorse, which only the Buddha's sublime compassion can ease. Though the central characters in these plays are often historical or legendary figures, the experience explored within the drama remains firmly subjective. By a masterstroke of invention, Yeats gave this form of ghost-play a forceful political impact which invested the personal dimension with a profound social relevance.²¹

Il s'avère que les fantômes sont Diarmuid MacMurrough et Dervorgilla. Dervorgilla, la femme de O'Rourke, Roi de Breffny, fut enlevée (de son plein gré ou non, ce n'est pas clair) par MacMurrough, Roi de Leinster, en 1152. O'Rourke envahit le Leinster et à l'issue des guerres qui s'y succédèrent, Diarmuid MacMurrough fut contraint de quitter l'Irlande. Pour se venger, il demanda l'aide d'Henry II, roi d'Angleterre, qui lui laissa une armée sous les ordres de Strongbow à qui Diarmuid promit le royaume de Leinster en cas de victoire. C'est ainsi que les Anglais arrivèrent en Irlande. Comme l'explique Terence

¹⁹ Terence Brown, *The Life of W.B. Yeats*, p. 242.

²⁰ Jacqueline Genet, *Le théâtre de William Butler Yeats*, p. 278.

²¹ Richard Allen Cave dans *Selected Plays* de W.B. Yeats, p. 322.

Brown, « They [Diarmuid and Dervorgilla] are the primal sinners in an Irish Fall which brought conquest and English rule.²²»

Cette intrigue est tout à fait en phase avec les préceptes du nô, car pour « reprendre la formule de Claudel : ‘Le drame grec, c’est quelque chose qui arrive ; le nô, c’est quelqu’un qui arrive’. Encore ce quelqu’un est-il un fantôme ou plus rarement un démon ou dieu, comme l’explique Yeats dans ‘The Cutting of an Agate’ : ‘Celui à qui arrive les aventures, sera un voyageur venant en général d’un endroit éloigné’. Il rencontre ‘le fantôme, le dieu ou la déesse en un lieu sacré ou près d’une tombe légendaire’. Cette conjonction du naturel et du surnaturel offre au dramaturge le cadre approprié pour présenter sur scène différents niveaux d’intelligence. »²³ En effet, le Jeune Homme retrouve les fantômes près de l’abbaye de Corcomroe où fut enterré Donough O’Brien, un autre rebelle qui fit appel à une armée étrangère (écossaise cette fois) dans le but de régler ses différends avec le Roi de Thomond.

Avec le nô, Yeats s’oriente vers un théâtre plus élitiste. *At the Hawk’s Well*, la première de ses pièces nô, fut montée pour la première fois dans un salon avec un public trié sur le volet. Encouragé par la réussite de cette pièce, Yeats décida de poursuivre ses expériences avec le nô. *The Dreaming of the Bones* fut celle qui s’inspira le plus directement de la tradition japonaise, et la seule que Yeats appela ouvertement « my Noh play ». En effet, elle reprend la trame de *Nishikigi* de Zeami où un moine croise le chemin de deux âmes en tourment et qui les libère de leurs souffrances grâce à ses prières.

²² Terence Brown, *The Life of W.B. Yeats*, p. 242.

²³ Jacqueline Genet, *Op. Cit.*, p. 49.

Yeats qui fuyait généralement le naturalisme au théâtre et situait ses pièces dans un monde hors du temps et des espaces connus est ici, de par le sujet qui l'inspire, obligé d'établir l'action dans des contrées reconnaissables. Toutefois, il nous fournit des didascalies relativement vagues, qui servent à créer une ambiance plutôt qu'à présenter une scène bien définie :

The stage is any bare place in a room close to the wall. A screen, with a pattern of mountain and sky, can stand against the wall, or a curtain with a like pattern hang upon it, but the pattern must only symbolise or suggest. (Selected Plays²⁴, p. 125)

Nous sommes entre deux mondes et ce théâtre est un lieu de médiation entre les légendes, les histoires, le symbolisme et notre quotidien. Nos sens et nos préjugés vont être mis à l'épreuve dans cette zone liminale où les valeurs du monde « réel » n'ont plus cours. Cependant, l'action est ancrée dans des « vrais » lieux, des lieux dont nous prendrons connaissance lorsque le Jeune Homme, tel Adam, les nomme. On remarquera également que Yeats ne parle pas d'un théâtre mais d'une pièce (« room »). Il était sans doute ravi du succès de la présentation privée de *At the Hawk's Well* et, peut-être, résigné à une réussite confidentielle de son théâtre.

Le ciel et la montagne ne doivent pas être figuratifs mais uniquement suggérés. Ceci, allié à une luminosité diminuée, traduit la perception du jeune soldat, le personnage principal de la pièce, qui essaie de se frayer un chemin à travers une campagne qu'il connaît mal, et, de surcroît, en pleine nuit. Cette scène vague qui crée un genre de brouillard où l'action peut se dérouler semble jouer un rôle similaire à la musique, car « [...] dans le nô [la musique] tend à produire chez le spectateur cet état entre veille et sommeil favorable à la vision [...] »²⁵ » Ainsi le spectateur est mis dans les conditions idéales pour lui permettre d'assister à une vision, de s'extraire du monde quotidien pour aller vers une réalité autre.

²⁴ Ci-après *SP*.

²⁵ Jacqueline Genet, *Op. Cit.*, p. 33.

Certes, nous savons exactement où nous nous trouvons (dans le nord du comté de Clare) mais ceci n'enlève en rien le caractère mystérieux et envoûtant de l'endroit, d'ailleurs toutes les nuits la vallée se remplit de rêves fantastiques qui se déversent des collines.

La solitude étreint ce paysage [les collines désolées du Burren, presque privées de végétation, à l'exception de quelques noisetiers et des buissons épineux], environnement qui convient à une pièce pour fantômes, qui plus est des fantômes amoureux dont le châtement est précisément la solitude.²⁶

« Yeats nous dit que Diarmuid et Dervorgilla sont 'now but the people of dreams'. Ainsi fabriquent-ils autour d'eux un monde hallucinatoire qui donne à la pièce son atmosphère macabre.²⁷ » De plus, l'action se passe pendant la dernière heure de la nuit, juste avant l'aube ; suspendus entre nuit et jour, nous sommes à la croisée de deux mondes.

iii. *All Soul's Night* (1948) de Joseph Tomelty

All Soul's Night fut mise en scène pour la première fois en septembre 1948 par l'*Ulster Group Theatre*, la troupe dont Joseph Tomelty fut le directeur de 1942 à 1951. D'ailleurs, lors de cette première production, il jouait le rôle de John Quinn, le père de famille. Tomelty fait partie de cette catégorie de dramaturges irlandais qui ont sombré dans l'oubli, et qui écrivirent des pièces qui étaient tellement ancrées dans leurs temps qu'elles n'ont pas survécu à leur époque. D'autres auteurs font partie de ce club, dont personne n'espère devenir membre, George Shiels, Lennox Robinson (qui est resté dans l'histoire grâce à son rôle en tant que directeur de l'*Abbey* plutôt qu'en tant que dramaturge), George A. Birmingham, St. John Ervine & James Cousins en sont quelques exemples. Tomelty œuvra pendant les années les moins glorieuses du théâtre irlandais, c'est-à-dire entre la mort de Yeats en 1939 et l'arrivée d'auteurs tels que Brian Friel et Tom Murphy au milieu des années 1960.

²⁶ Jacqueline Genet, *Op. Cit.*, p. 277.

²⁷ *Ibid*, p. 288.

La pièce suit les événements dans la vie de la famille Quinn lors du jour des défunts. La famille réside dans un village de pêcheurs où tout le monde vit plus ou moins dans la pauvreté. Les Quinn ne dérogent pas à la règle. Cependant, Kathrine, la mère de famille, économise depuis des années et a réussi à mettre une belle somme de côté sans que sa famille s'en rende compte. Elle est pingre et cupide, et rechigne à dépenser de l'argent, même pour les choses les plus essentielles de la vie courante. John, son mari, n'ose pas la contredire et pour éviter tout conflit il s'octroie un petit peu des gains de sa pêche (pour pouvoir se payer un whiskey au pub) avant de lui présenter l'argent tous les soirs. Michael, leur fils, ne supporte plus de vivre dans la pauvreté et rêve de s'acheter un plus gros bateau pour pouvoir faire des pêches plus importantes. Il sait que sa mère a des économies et il aimerait qu'elle lui donne, ou même prête, l'argent pour qu'il puisse se lancer, mais elle ne veut rien savoir, voulant à tout prix amasser un maximum d'argent sur son compte à la poste. Molly, la fiancée de Michael, travaille à la poste et connaît donc l'existence des économies que Kathrine y détient.

Nous apprenons tôt dans la pièce que les Quinn avaient un autre fils mais que celui-ci est mort l'année précédente lorsqu'il était allé chercher des homards dans les casiers familiaux. Cependant, il y a un climat de mystère autour de sa mort : personne ne sait où il est mort réellement puisque le corps n'a jamais été retrouvé. Des sentiments de regret et de suspicion entourent la disparition du frère de Michael : John pense à lui régulièrement et est manifestement très affecté par la perte de son fils ; Michael soupçonne sa mère de l'avoir obligé à aller chercher les homards alors que les conditions météorologiques n'y étaient guère favorables. Kathrine, quant à elle, semble surtout regretter d'avoir dû puiser dans ses économies pour lui payer une pierre tombale :

Molly: It must have taken you a long time to save.

Kathrine: It did. So long that I have no mind of when I put the first money past me. I'd a had more, too, if it hadn't been for the tombstone I put up to Stephen. (*All Souls' Night*²⁸, p. 26)

L'action se passe dans la cuisine de la maison familiale, qui ne bénéficie d'aucune description de la part de l'auteur, mais nous pouvons déduire qu'il s'agit d'une habitation très modeste comportant deux ou trois pièces.

II. L'autre : la rencontre avec les fantômes

Les revenants sont fermement ancrés dans des lieux et en général errent autour de ces lieux afin de régler quelque chose qui les empêche de reposer en paix ou afin de mieux comprendre les raisons de leur mort. Ainsi, ils cherchent à reprendre contact avec le monde qu'ils ont quitté et à communiquer avec les vivants. La rencontre entre les personnages du monde des vivants et du monde des esprits est un moment intense de ces pièces qui provoque diverses réactions mais qui oblige les personnages à réexaminer certaines attitudes, croyances ou idées.

i. *Shanwalla* : un être en quête de justice

La première scène de *Shanwalla* nous présente Bride Scarry, le personnage principal, et Conary, un indigent aveugle qui n'est pas considéré par les autres personnages mais qui trouve de la compréhension et de la compassion auprès de Bride. Pendant leur échange nous apprenons que le fantôme d'un ancêtre du seigneur actuel rôde autour du domaine où Bride habite avec son mari. Par le biais de cet échange Lady Gregory pose l'existence des êtres surnaturels comme étant une réalité acceptée par les personnages, qui de surcroît

²⁸ Ci-après *ASN*.

estiment que l'existence de fantômes est tout à fait naturelle et relève d'un phénomène facilement explicable.

Conary semble être une autorité en la matière :

Conary: The shadow that wanders for a while until it has the debts paid it had to pay. And when it is free it puts out wings and flies to heaven. [...] When one goes that has a weight on the soul that is more than the weight of the body, it cannot get away, but stays wandering till some one has courage to question it.

Bride: That is what the woman told me. To have courage to question them you must, or they will have no power for to speak. (*Shanwalla*, p. 6)

Nous remarquerons que cette analyse est tout à fait en phase avec la vision des esprits qui est véhiculée dans les pièces du nô. Dans *Shanwalla*, le monde religieux, les traditions locales et les superstitions se côtoient sans difficulté apparente. On dirait même que les trois sont indissociables :

Bride: [...] surely the priests know there are ghosts, and tell you they are poor souls that died in trouble. (*Shanwalla*, p. 5)

La conscience de la réalité des fantômes est évidente à plusieurs reprises dans la pièce et surtout dans les propos proleptiques de Bride lorsqu'elle lutte avec Brogan :

Bride: I will bring all your bad deeds to light!

Brogan: You are making a great mistake! Give me your promise to be quiet or I'll gag your mouth. I'll master you!

Bride: You might not get leave to do that. It is the Almighty is our master in everything. [...] Living or dead I'll be against you, and you trying to do injury to my man! (*Shanwalla*, p. 28)

De plus, Conary fera le lien entre les fantômes et la volonté de Dieu lors de son témoignage devant la cour :

Conary: Why would she not come and the spirit not long gone out of her, where it is known God will blow His breath into those that are dead a hundred or two hundred years? (*Shanwalla*, pp. 71-72)

Il n'est pas anodin que ce soit Conary, l'indigent aveugle qui relie et rationalise les différentes croyances des paysans irlandais. En effet, grâce à une connaissance étendue des us et coutumes locaux ainsi que des superstitions et de la religion il va pouvoir apprendre à Bride (et au spectateur) les bases folkloriques de l'intrigue qui s'apprête à se dérouler. Effectivement, les écrivains anglo-irlandais de la renaissance littéraire irlandaise tendaient à investir le vagabond avec de nombreuses qualités qui faisaient de lui un idéal, un modèle du citoyen irlandais. Ainsi c'est Conary qui explique à Bride la raison d'être et les agissements des fantômes, et c'est lui qui, lors de la mort de Bride, récite la prière funèbre qui doit accompagner Bride vers l'au-delà. Cette prière mélange d'ailleurs l'orthodoxie religieuse aux légendes qui l'entourent :

Conary: (*Kneeling*)
 Brigit, break the battle of death before her!
 Let the cloak of Mary be under her head!
 Come young Michael lead her by the hand
 To the country of the angels, to the white
 Court of Christ! (*Shanwalla*, p. 34)

En effet, l'histoire de *Saint Brigid* (le « Brigit » utilisé est une orthographe phonétique) est parsemée de légendes et d'incohérences et certains croient que la déesse païenne Brigid et la sainte Brigid sont en fait la même personne et que l'église, dans le but de convertir un maximum d'Irlandais, aurait coopté la déesse à la sainte famille. En tout cas sainte Brigitte apparaissait dans de nombreuses légendes et avait une aura très importante dans la campagne irlandaise. Ainsi, nous voyons que les liens entre le folklore et la religion sont très étroits, que la distinction entre les deux, dans les pratiques et croyances des personnages, n'est pas toujours facile à déceler. Cette ligne de démarcation entre la superstition et la religion est à nouveau brouillée lors du retour de Bride en tant que fantôme car elle va être à l'origine d'un miracle : grâce à sa venue, Conary va voir pour la première (et dernière) fois de sa vie. En effet, le fantôme est un être issu des croyances

populaires, peu apprécié par l'église catholique ; mais dans *Shanwalla*, il va pouvoir accomplir la plus sacrée des tâches auprès de Conary.

Bride est morte depuis deux jours lorsque son fantôme revient pour la première fois :

(Bride comes in. She stands by Lawrence. Then stoops a little.)

Bride: Lawrence! Lawrence! Waken! It is I, myself, Bride your wife! *(There is no movement from Lawrence. Conary still sits over fire.)*

Bride: Conary! *(He does not answer, she comes nearer.)* Conary! It is I myself, Bride Scarry!

Conary: *(Uneasily.)* Is there anyone anear me? *(Shanwalla, p. 49)*

Etant donné que son mari dort et ne lui répond pas elle se retourne tout naturellement vers Conary qui est au fait des agissements du monde des esprits. Curieusement, pour quelqu'un qui auparavant semblait tout à fait à l'aise avec l'idée que les fantômes existent, Conary panique quand il se rend compte que Bride lui rend visite. Ainsi, le contact avec cet esprit, cet être venu d'un autre monde dont Conary est tout à fait conscient, provoque une sorte d'affolement chez lui. Cependant, Bride avait retenu la leçon qui lui avait été donnée par ce même Conary, et qui est que tant qu'on ne pose pas de questions aux fantômes, ceux-ci ne peuvent point assouvir leurs besoins :

Conary: *(Getting up and shrinking)* It is but a voice in my ear. Let me go out of this!

Bride: Speak to me; question me? I can do nothing without you question me.

Conary: I am affrighted, hearing the voice of the dead. *(Shanwalla, p. 49)*

Par la suite Conary regrette de ne pas avoir engagé la conversation avec le fantôme de Bride et se rend compte de l'importance qu'il avait pour elle :

Darcy: Did you speak to her?

Conary: I did not; and it is a great pity that it failed me to do it. But it was all strange to me. It is often I coveted to see the flame of the fire on the hearth, and there it was before me, and the walls of the house on every side. And as to her, I saw her as I never saw anyone in this life. But there being no one waking along with me, the fright went into my heart, and it failed me to question her, and I went out the door and made no stop or delay. *(Shanwalla, p. 72)*

A sa deuxième apparition, Canary est préparé et n'est plus intimidé lorsqu'il entend la voix de sa bienfaitrice et il lui montre tout de suite sa volonté de venir à son aide :

Bride: (*Coming to Canary.*) Can you hear me what I say, Owen Canary?
 Canary: I do hear you and know your voice, indeed. (*Shanwalla*, p. 80)

En revanche, lorsque Larry se réveille, il a un vague souvenir d'un endroit blanc dans son rêve, ce qui correspond à l'impression que Canary avait eu en présence de Bride (« There is something before me, some whiteness », p. 49). Contrairement à Canary, cependant, Larry semble apaisé en se souvenant de ce lieu clair où, de surcroît, une musique douce se faisait entendre :

Scarry: I was as if in some white place. It is likely it was a dream. [...] The sweetest sound of music ever I heard. (*Shanwalla*, p. 52)

Bien que Larry n'ait pas pu rentrer en contact avec son amour, sa présence lui apporte un semblant de paix et ses désirs de vengeance s'évanouissent dans la nuit. Au réveil son seul désir est de retrouver la tombe de sa femme car il l'a sentie auprès de lui pendant son sommeil :

Scarry: The world wouldn't put it out of my head that she came anear me in my sleep. (*Shanwalla*, p. 53)

Le fantôme de Bride apparaît deux fois pendant la pièce et à chaque fois il arrive de manière discrète mais soudaine. En effet, le spectateur ne s'attend pas à voir l'esprit de Bride à ces moments précis. Evidemment, après sa première apparition sans incidence sur le déroulement des événements, le public se doute que Bride va revenir, mais il n'y a pas de signes annonciateurs de son arrivée. Tout comme la Bride vivante, son fantôme fait preuve de modestie et de discrétion :

Canary: Let him [Larry] sleep on now while he can do it. God is the best and maybe after a while he'll quieten things all over! (*He nods over fire. Bride comes in. She stands by Lawrence. Then stoops a little.*) (*Shanwalla*, pp. 48-49)

Contrairement à Yeats, Gregory ne donne pas de consignes concernant l'apparence de l'esprit de Bride et nous pouvons en conclure que son apparence fantastique ne se distingue pas de son apparence d'être vivant. Evidemment la présence d'un revenant doit provoquer un choc auprès du public mais étant donné que c'est le fantôme d'un personnage connu et qu'en plus son apparence reste quasi inchangée, ce revenant devient rapidement un personnage parmi d'autres. Sa deuxième apparition est aussi peu remarquable que la première :

Bride comes in and stays near door. (Shanwalla, p. 80)

Bride reviendra lorsque son mari est en danger de mort. En effet, grâce aux ruses et aux faux témoignages de Brogan et de O'Malley, la cour est prête à croire que non seulement Larry a empoisonné Shanwalla, mais qu'en plus il est à l'origine de la mort de Bride. Il est ironique de constater que, alors que Larry supplie Brogan de ne pas prononcer le nom de Bride pour ne pas le souiller, c'est justement le fait de l'invoquer qui va faire resurgir l'esprit de cette dernière. Bride n'est visible que pour l'aveugle, ce qui lui confère un certain pouvoir et produit une forme de fierté, pour ne pas dire d'arrogance chez lui :

Conary: It failed you to see her; but she was here. (Shanwalla, p. 85)

Etant donné que personne d'autre parmi les personnages ne peut la voir, le spectateur a l'impression d'être privilégié, de partager un secret avec Bride. Cette fois-ci Conary ne sera point perturbé par sa présence et viendra volontiers à son secours.

D'après ce même Conary, les fantômes errent jusqu'à ce qu'ils réussissent à régler des problèmes qu'ils n'ont pas pu régler de leur vivant. Que Bride ne puisse pas se reposer en paix tant que la vérité de sa mort n'est pas faite, nous pourrions le comprendre. Cependant, la raison qu'elle invoque pour son retour n'est aucunement liée avec sa propre existence ou avec sa mort :

Bride: You need be in no dread of me, indeed; and it is to save my man I am come, for he is at the rib end of the web, and no woof to be got, and not one to save him without your help and my own. (*Shanwalla*, p. 81)

Elle revient dans le but d'éviter un problème à son mari. Conary évoque également la possibilité qu'une dette non remboursée puisse provoquer le retour d'un revenant. Serait-ce que Bride ressent une dette envers Larry pour l'avoir sauvée d'une vie de servitude ? Ainsi dans le but d'honorer cette dette, elle viendrait disculper son mari lors de son procès. Bride et Conary appartiennent à cette classe de paysans qui fut exaltée par les nationalistes culturels en Irlande au début du XX^e siècle. Selon la pensée d'Antonio Gramsci, pour qu'un peuple ou communauté puisse devenir une nation, il doit mettre en place une hégémonie culturelle qui déplace celle de la puissance dominante. Les nationalistes culturels jetèrent leur dévolu sur le vagabond et le petit paysan comme locus de cette nouvelle culture unifiante. Ainsi, Bride et Conary sont les deux héros de cette pièce. La première, en épousant Larry, met fin à des années d'incertitude et de servitude et fait enfin partie d'une communauté plus stable et plus respectable qui vit en harmonie avec la noblesse. Conary trouve le réconfort auprès de Bride puisqu'ils se sentent proches, avec des origines semblables. Néanmoins, la consolation pour ces deux personnages va être de courte durée : Bride sera tuée et Conary se verra rejeté par Larry, qu'il sauve lors de la scène du tribunal, ainsi que par les autres personnages.

Du fait de son état, Bride, vivant à la limite des deux mondes (« I have not passed the meriting of the world. », p. 49) est devenue un être omniscient. L'état de revenant implique donc une connaissance complète et sans bornes du monde des vivants. Cette omniscience va lui permettre d'innocenter son mari en exposant à la cour, par le biais de Conary, les ruses de Brogan et O'Malley. Ainsi, lorsqu'elle revient de l'au-delà elle s'adresse à

Conary, l'incitant à lui poser des questions pour qu'elle puisse accomplir son devoir.

Conary a peur et se retire, mais avant de partir il voit quelque chose :

Conary: I never did before in my natural life. But I give you the bail of my mouth
I saw that time, or it seemed to me that I saw.

Darcy: Go on. What did you see?

Conary: I saw Bride Scarry walking. (*Shanwalla*, p. 71)

Bride possède donc, grâce à son appartenance au monde des esprits le pouvoir de guérir, ne serait-ce que furtivement. De plus, Conary ressent sa présence comme instigatrice d'un état de grâce :

Conary: I will do your bidding, indeed. And it is not lonesome I will be from this out, but I to be going the long road it will be as if I did not belong to the world at all; for it seemed to me the time I looked at you, the heavens to have opened then and there! (*Shanwalla*, p. 82)

Cependant, lors de sa première apparition, le fait que Larry ne puisse pas la voir et que Conary la fuit la rend impuissante devant ses problèmes. A défaut de pouvoir intervenir directement, elle fait appel aux saints. Son omniscience s'étend-elle jusqu'à la connaissance des saints et la « famille de Paradis » (p. 50) ? Le spectateur a l'impression que malgré son état, elle n'est pas encore dans le secret des dieux, qu'elle prie comme elle aurait prié de son vivant, avec foi mais sans preuves. Elle est vraiment piégée entre deux mondes, elle ne fait plus partie du monde des vivants mais n'est pas encore passée vers la vie éternelle. Néanmoins, elle se permet de « bénir » Conary lorsque, lors de la scène du procès, il consent à lui parler et à l'aider, donnant ainsi l'impression que son état lui confère de nouveaux « pouvoirs » :

Bride: Do now my bidding and I will leave you my blessing by day and by night, in the light and in the darkness, for from this out I will be free from the world's trouble and at peace. (*Shanwalla*, p. 82)

Ainsi, dans la mort comme dans la vie, Bride n'est jamais pleinement intégrée dans un monde particulier. Lors de son vivant elle a essayé de gagner en respectabilité en épousant Larry mais son passé revient la hanter en les personnes de Brogan et O'Malley, la privant

non seulement de son nouveau statut mais surtout de sa vie. En mourant elle devient une martyre, un être qui impose le respect pour ne pas dire la vénération. C'était une bonne âme lorsqu'elle était en vie et elle est morte en essayant de défendre son mari. De ce fait, la sublimation de ce personnage de paysanne est complète lorsqu'elle acquiert les pouvoirs qui incombent aux esprits. En effet, Bride, cette simple paysanne, va permettre à la cour, symbole de la respectabilité de la loi et de la justice, d'arriver au bon verdict. De cette manière, la personne que les nationalistes culturels avaient choisie comme étant l'essence même de ce qu'on pourrait appeler « l'irlandicité », met au grand jour les incohérences et incompétences de la mécanique juridique du pays. Elle va réussir à faire ce que les instances de la société bourgeoise n'étaient pas capable de faire : mettre Brogan à genoux pour qu'il demande pardon. Lady Gregory semble consciente que les paroles d'une femme paysanne ne sont pas encore bien valorisées par la société irlandaise, et que ce n'est qu'en la sublimant, en la rendant surnaturelle qu'elle réussirait à lui donner tous les pouvoirs que la société refuse de lui accorder.

ii. *The Dreaming of the Bones* : des êtres en quête de libération

Le couple de fantômes dans *The Dreaming of the Bones* (dans la pièce ils portent les noms de l'Étranger et la Jeune Fille) portent des masques (« *heroic masks* »), les Musiciens ont les visages fardés et le Jeune Homme (le rebelle qui est en fuite) a le visage à nu. Ainsi, Yeats définit les origines de chaque personnage : les fantômes sont d'un autre monde, et ceci est bien marqué par le port des masques ; le Jeune Homme est du monde « réel » ; et les Musiciens sont entre les deux. L'étrangeté des Musiciens mais surtout des fantômes ne doit aucunement échapper au spectateur. La proximité entre les personnages ne laisse jamais le spectateur oublier le contraste entre eux.

Les Musiciens, qui agissent en tant que prologues, chorus et épilogues, posent le décor d'un lieu sinistre, peu sûr. Ainsi, ceux qui nous accompagnent, qui nous introduisent dans l'intrigue, ne nous rassurent pas du tout, au contraire ils nous préviennent que des événements étranges s'apprêtent à se produire :

First Musician [or all three musicians, singing]: Why does my heart beat so?
Did not a shadow pass? (SP, p. 125)

Le rôle de médiateur qu'ils remplissent est complété par le Jeune Homme qui représente le public sur scène. Cependant, sa naïveté le différencie de son public car les spectateurs irlandais du début du XX^e siècle connaissaient l'histoire de Diarmuid et Dervorgilla et auraient sans doute reconnu les deux personnages plus rapidement que lui. Cette différence accroît le suspense et l'attente du public qui veut savoir comment le Jeune Homme va réagir, une fois qu'il comprendra leurs origines.

Dans les pièces de Yeats, les êtres de l'au-delà arrivent d'une manière soudaine, ce qui crée un choc pour les autres personnages et pour les spectateurs. Néanmoins, en règle générale, le spectateur s'attend à cette arrivée grâce à des indices donnés auparavant. Dans *The Dreaming of the Bones* les Musiciens nous avertissent qu'ils viennent de voir une ombre passer, créant ainsi une angoisse dans le public. L'ombre est une notion intimement liée aux fantômes. D'un côté on parle d'ombres pour qualifier des esprits et de l'autre beaucoup d'êtres surnaturels n'en jouissent pas, ceci étant d'ailleurs une manière infaillible de les reconnaître. En outre, le couple lui-même, et la fille en particulier, se qualifie de « *shadow* » et « *shade* » à plusieurs reprises. L'arrivée soudaine du couple jette le trouble dans l'esprit du Jeune Homme. Les Musiciens ont l'impression qu'une ombre passe et voilà deux esprits de forme étrange qui s'empressent d'éteindre la lumière du Jeune Homme. L'angoisse du spectateur est à son comble : voici un homme et une femme qui préfèrent rester dans la pénombre, anonymes, mystérieux mais curieusement attirants.

Nous comprendrons par la suite que l'extinction de la lampe n'est qu'une stratégie pour se rendre indispensable ; ainsi le Jeune Homme doit s'en remettre à eux pour trouver son chemin.

iii. *All Souls' Night* : des êtres qui ne peuvent ni oublier, ni pardonner

Le titre de la pièce place l'action à un moment où les morts reviennent chez les vivants, tout au moins à travers les pensées de ces derniers. Joseph Tomelty sème des indices tout au long des deux premiers actes qui mènent le spectateur à s'attendre à des événements surnaturels. D'abord, il fait référence au fils mort, fils pour lequel la famille va prier lors de la cérémonie religieuse qui célèbre cette journée des défunts. Ensuite, John rend compte d'un épisode étrange dont il a été témoin :

John: Strange, Michael, but when I passed it [the tombstone] this last three mornings I saw the one-legged gull perched on it. You know, the one he used to feed. It's quare to think of things, but I heard once that the souls of the dead could pass into places and things. (ASN, p. 33)

De plus, Michael va émettre des hypothèses concernant la mort de son frère :

Michael: I know she [Kathrine] sent him to his death. Oh, I know. [...] You know only too well how she can do it. [*Mimicking.*] "Go and look the creels, boy. Sir John was here. He asked me how I was. Sat by the fire like one of ourselves. Go and get the lobsters. There's nobody like rale gentry." (ASN, pp. 33-34)

Ainsi, le public s'attend, sinon à l'apparition d'un fantôme, au moins à une révélation, un *deus ex machina* quelconque qui résoudra le mystère de la mort de Stephen.

Les Celtes plaçaient le début de l'année calendaire vers le 1^{er} novembre puisque cette date coïncidait avec la fin de la saison des récoltes. Ce peuple croyait que lors du passage d'une année à la suivante une fenêtre s'ouvrait entre le monde des vivants et le monde des morts, permettant aux êtres des deux mondes de se côtoyer. Mr. Thurston, le banquier qui n'est manifestement pas d'origine irlandaise, n'est pas bien au fait de ces pratiques :

Thurston: In the west of Ireland, they had rather a funny custom on a night like this. Before going to bed, they used to leave the front door on the latch and stack the fire with turf. They told me that on this night the dead walked or, rather, called into their own homes or the homes of relatives to rest on their way.

John: We do that here, too.

Thurston: You do?

Kathrine: Since ever I mind, I've swept the floor and made a good fire on a night like this. (ASN, p. 45)

Tout comme dans *Shanwalla*, les superstitions et les croyances religieuses vivent main dans la main : la famille Quinn va prier à l'église le soir et, en rentrant, va respecter la vieille coutume décrite ci-dessus.

Le fantôme de Stephen n'apparaît qu'au cours du troisième acte, bien qu'à la fin du second un événement étrange survienne qui semble préciser pour le spectateur qu'un esprit va apparaître :

Kathrine: I fell below on the rocks, tripped on the trailing nets I was carrying –

John: Are ye hurt, woman?

Kathrine: I'm cold to the marrow of my bones. I thought I'd faint for I felt something run over my face. (ASN, p. 61)

L'acte se termine quelques répliques plus tard lorsque John quitte la maison à la recherche d'un peu de brandy pour aider sa femme à se réchauffer. Kathrine, seule dans la cuisine, met sa tête entre ses mains et entonne le nom du fils défunt. Est-elle consciente que Stephen va apparaître, ou encore, espère-t-elle l'invoquer ainsi ? Lorsqu'elle part se coucher, au début de l'acte suivant, elle demande à son mari s'il entend rester encore debout :

John: I am, to be sure.

Kathrine: Don't sit in the armchair.

John: Why, woman?

Kathrine: You know it was his chair. Why can't you come to bed yourself? Don't you know the night it is? Would you not leave the kitchen quiet with the fire set? (ASN, p. 63)

Apparemment, Kathrine est maintenant sûre que Stephen va revenir, tous les indices sont réunis : on est la nuit des défunts et elle vient de ressentir une présence étrange.

Quand le fantôme de Stephen apparaît, John est seul dans la cuisine, en train de prier. Stephen arrive et reprend la prière de son père, mais celui-ci ne s'en rend pas compte et continue ses incantations. Stephen ne semble parler à personne si ce n'est au public ou à lui-même :

Stephen: [*He looks around the kitchen.*] No change. The nets hang down and you, father, pray by the fire as before. Fresh are the thoughts that meet death. The chair is here, from it you forced me. (*ASN*, p. 65)

Ensuite se produit un genre de flashback qui reconstitue la scène qui a envoyé Stephen à sa perte. Cependant, ce qui est original est que le fils redevient le garçon qu'il était juste avant sa mort et qu'il donne la réplique à la voix désincarnée de sa mère. Ainsi, Stephen devient, en quelque sorte, l'être vivant, tandis que Kathrine est le fantôme, la voix qui vient d'ailleurs. En effet, Kathrine, craignant qu'un autre pêcheur du village ne lui vole son client, Sir John, un notable du coin, avait encouragé Stephen à aller vérifier les casiers à homards. Celui-ci avait protesté qu'il était fatigué, qu'il avait peur de la mer et qu'en plus la mer était très agitée. Néanmoins, Kathrine l'avait poussé à y aller.

Pendant cette séquence, les deux personnages se croisent sur scène mais ne restent pas dans la même pièce, comme si Stephen n'arrivait pas à supporter sa présence. Le flashback auquel nous assistons nous est montré du point de vue de Stephen, ce qui lui prête plus d'importance. De plus, le fait que Stephen soit mort lui donne une aura d'omniscience qui le rend plus crédible que Kathrine. Nous pouvons déduire que le contact qui a lieu entre les deux personnages se caractérise par des sensations plutôt que par une confrontation directe entre eux. Le spectateur est privilégié car il voit cet être qui ne se voit pas. Ainsi, Tomelty, plus que n'importe quel auteur étudié dans ces pages semble saisir, lors de cette scène, l'essence même du fantôme : un être qui est présent et

absent à la fois, qui est visible mais aussi invisible. D'ailleurs, Kathrine soutient qu'elle a vu Stephen bien que ce dernier fût présent dans l'autre pièce. Nous avons ainsi l'impression d'assister à un genre d'ensorcellement (comme dans *The Dreaming of the Bones*) où Stephen projette, en quelque sorte, une image de lui devant sa mère. Il n'est pas réellement présent, mais présent quand même. En tant que fantôme, il n'a plus à respecter les contraintes physiques qui obligent les êtres vivants à n'être qu'à un seul endroit à la fois. Son être s'éparpille, englobe, étreint son environnement.

Pendant cette confrontation, Michael, l'autre fils, est parti piller un bateau américain qui vient d'échouer dans la baie à cause du brouillard épais présent cette nuit-là. Son père, qui était contre cette entreprise, s'inquiète de ne pas le voir revenir. Son camarade d'aventure, Tom, arrive à la maison et explique que, lorsqu'ils quittaient le bateau avec leur butin, ils ont vu les garde-côtes s'approcher d'eux :

Tom: So he pushed the money down his vest. Says he, "When you get home tell my father to fetch an overcoat to James Hanna's cottage, that's where I'll make for." And with that, he over the side and away in the water like a swan. (*ASN*, p. 69)

Finalement c'est Molly, sa promise, qui part à la recherche de Michael mais elle revient avec une mauvaise nouvelle : les garde-côtes ont entendu des appels à l'aide et sont en train de rechercher une personne. Tout le monde comprend qu'il s'agit de Michael. John et Tom partent en bateau le chercher. Cependant, avant qu'ils ne partent, le fantôme de Michael arrive. Il a gardé la même apparence qu'avant mais le spectateur comprend que c'est un fantôme parce que les autres personnages ne le voient pas.

Lorsque les autres personnages ont quitté la maison, Stephen sort de la chambre et converse avec son frère. Ils expliquent l'un à l'autre comment ils ont péri. Ils rejettent la faute tous les deux sur Kathrine :

Stephen: I'd still be alive if she hadn't forced me out.

Michael: To be sure. I would be too if greed had thawed in her heart. She killed us both. Sent us to an early grave. (*ASN*, p. 74)

Ni l'un ni l'autre ne semblent prêts à pardonner à leur mère, bien que Stephen, qui a l'avantage d'avoir vécu plus longtemps dans l'au-delà et d'avoir observé ce qui s'y passe, évoque la possibilité d'un changement de caractère lors de la mort :

Stephen: She must answer to God for bringing death on us so early. I wonder what she'll say to Him?

Michael: She'll have the ready answer of her helplessness.

Stephen: Unless death changes her. Begets in her the mood of sorrow.

Michael: Can that happen?

Stephen: It can with some. Contrition brings wisdom. (*ASN*, p.74)

Il n'y a pas d'affrontement entre les personnages du monde réel et les fantômes des deux garçons. En effet, ces derniers tendent à fuir la compagnie des êtres, surtout celle de leur mère. Kathrine est la seule des personnages du monde réel à avoir un contact avec les fantômes, et encore c'est plutôt une sensation de contact, éphémère et avec un seul des deux. Stephen est revenu lui rendre visite afin de lui exprimer sa déception, pour qu'elle comprenne bien qu'il la tient pour responsable de sa mort. Ce qui est intéressant est que cette rencontre l'affecte quelque peu mais que lorsqu'elle entend parler d'argent, sa détresse se dissipe. Il était établi dès le début de la pièce que la famille Quinn croyait aux légendes qui entourent cette nuit des défunts, alors l'apparition du fantôme de son fils touche Kathrine, certes, mais n'est qu'un phénomène normal lors de cette nuit. Ses injonctions l'affectent, mais l'appel du quotidien est plus fort que des notions abstraites telles que la culpabilité.

Dans les pièces de Lady Gregory et de Joseph Tomelty la nature des fantômes est évidente dès leur première apparition. Dans *The Dreaming of the Bones* le spectateur a des soupçons quant au statut du couple mais n'en sera sûr qu'au bout d'un certain temps. Dans les trois cas les arrivées des personnages surnaturels, bien qu'annoncées auparavant, créent un sursaut auprès du spectateur : il est effectivement préparé à la venue de ces êtres mais leur survenance ne peut que causer la stupéfaction. De ce point de vue, *Shanwalla* et *All Soul's Night* provoquent une émotion plus intense lors des apparitions puisqu'elles arrivent subitement et nous savons que ces personnes sont déjà mortes. Chez Yeats l'effet est plus subtil : le spectateur a des soupçons qui sont petit à petit confirmés contribuant ainsi à faire monter la tension par paliers ; il n'y a pas de choc ou de sursaut mais un malaise qui se fait de plus en plus fort.

Les fantômes chez Yeats et Gregory ont une mission à remplir et pour ce faire ils ont besoin des vivants. L'Étranger et la Jeune Fille ont besoin du Jeune Homme pour être enfin libérés de leur sinistre incarcération, et Bride a besoin de Conary pour jouer le rôle de messenger pour l'aider à accomplir son devoir. Ce qui différencie les fantômes dans ces deux pièces est la connaissance de leur état. Dans *Shanwalla* le spectateur ainsi que les autres personnages savent pertinemment que Bride est morte et que l'être qui apparaît ne peut être que son esprit, d'ailleurs à aucun moment Bride ne tentera de dissimuler sa nature. En revanche dans *The Dreaming of the Bones* l'Étranger et la Jeune Fille font preuve de bien moins de franchise. Ils ne révéleront leur vraie nature et leur vraie identité que par petites touches. Les démarches et les motivations respectives des esprits dans ces deux pièces sont on ne peut plus éloignées.

Chez Tomelty, les fantômes ne se soucient guère du monde des vivants et semblent accepter leur sort ainsi que leur état. La seule interaction qu'il y a entre eux et l'unique personnage qui entre en contact avec eux, sert à faire ressentir à ce dernier sa culpabilité. Bien que Stephen tienne sa mère pour responsable de sa mort, il ne cherche pas à l'accabler outre mesure et attend patiemment son décès pour qu'elle puisse répondre de ses actes devant Dieu. Michael est un peu plus virulent à l'égard de sa mère mais ceci est sûrement le cas puisque sa mort vient de se produire et ses sentiments de colère et d'amertume restent encore vifs. Néanmoins, la conversation avec son frère semble le calmer :

The supernatural element is not melodramatic, because through it the sorrow of Kathrine's and John's lives, and their helplessness, is conveyed. The ghosts are, strangely, at peace with themselves and with each other, while the living are full of strife.²⁹

Ainsi, les fantômes servent surtout à pointer le désespoir et le vide de l'existence des êtres vivants. De cette manière, Tomelty parle de la doctrine de l'au-delà qui devait reconforter ceux qui avaient une vie difficile, mais montre du doigt la tristesse d'un tel dogme.

III. Le compromis : à la recherche d'une interaction fructueuse

Dans ces pièces, les revenants viennent vers des personnages vivants parce qu'ils ressentent un besoin, que ce soit d'accomplir un devoir, de mener à bien une tâche ou tout simplement de faire passer un message. Dans chaque cas ces esprits vont essayer de rentrer en contact avec les êtres vivants afin de satisfaire ce besoin. Ils utiliseront des méthodes diverses et devront parfois surmonter des obstacles pour ce faire, avec des résultats inégaux.

²⁹ Robert Welch, *The Abbey Theatre, 1899-1999: Form and Pressure*, p. 147.

i. *Shanwalla* : le contact privilégié

Conary va jouer le rôle du médiateur qui va permettre à Bride de reprendre contact avec le monde des vivants. C'est un rôle ingrat qui le met dans des situations délicates : c'est lui qui trouvera le corps inanimé de Bride ; c'est à lui que s'adressera le fantôme de Bride lors de son retour ; et c'est lui qui rapportera les faits réels à la cour. Dans la tradition qui remonte à Tirésias, Conary est l'homme aveugle doté d'une sensibilité et d'une perspicacité accrues, qui va permettre aux autres personnages d'élucider un mystère. Contrairement à Tirésias, cependant, Conary ne jouit pas du respect qu'on pourrait ou devrait lui porter.

Les policiers et le magistrat sont très sceptiques dès lors que Conary commence à parler du fantôme de Bride. On ne peut en effet point tolérer que ce genre de superstition vienne entacher une instance si solennelle :

Constable: This is superstition and a mockery. We all know her to be dead.

Conary: I tell you she came in the spirit.

Darcy: I'm afraid his mind is rambling. [...] He is given over to dreams and visions. We are getting nothing from him at all. (*Shanwalla*, pp. 71-72)

Même à la fin de la pièce, après le dénouement quelque peu étrange, les différents personnages n'arriveront pas à croire qu'un fantôme a été parmi eux. Larry, qui a ressenti la présence de sa femme, ne pourra non plus croire au témoignage de l'indigent, pourtant son témoignage devant la cour ne laissait rien présager de bon pour lui. En effet, il raconte aux magistrats qu'il s'était absenté la veille de la course, non pour aller voir Shanwalla, mais pour passer du temps auprès de la tombe de sa femme défunte. Cette version des faits ne rencontre guère d'enthousiasme :

Scarry: It was to the old church of Eserkelly I went, to the side of Bride my wife's grave.

Constable: You can maybe bring witness to that?

Scarry: Who would I bring? There was no one in it, unless God, and the dead underneath. (*Shanwalla*, p. 76)

L'ironie étant évidemment qu'un être mort viendra effectivement à son secours. Néanmoins, Larry ne veut pas reconnaître que c'est grâce au témoignage de Conary que son sort a été scellé. Conary fait partie d'une classe sociale que Larry méprise. En effet, Larry appartient à une communauté qui se veut respectable : au-dessus des indigents mais acceptant sa place en-dessous de l'aristocratie. Pour Lady Gregory, Conary est la personnification de cette Irlande qui a su garder le contact avec son folklore, un idéal à respecter, alors que pour Larry il n'est que le rappel d'un passé honteux. Ainsi, Gregory semble interpeller son public:

The audience which frequented the Abbey Theatre was predominantly Catholic and middle-class, '[b]ut Catholics, especially middle class Catholics, associated the peasant with a strong and debilitating sense of cultural inferiority, and they were at least partially ashamed of their own rural background.'³⁰

Larry, faisant partie de cette classe moyenne, ne veut pas qu'on l'associe avec Conary, ce vagabond aux idées saugrenues. Lady Gregory avait-elle déjà conscience du paradoxe qui touchait ce peuple de simples paysans : qu'ils étaient le symbole de cette Irlande en laquelle les nationalistes culturels croyaient mais que, dans le même temps, ils faisaient partie de cette strate de la société à laquelle personne ne voulait appartenir ?

Bride arrive à ses fins grâce à l'intervention de Conary mais quasiment personne ne veut croire à son intervention. Ainsi, le résultat de son acte est en demi-teinte : elle a réussi mais ne jouira point d'une reconnaissance quelconque. En effet, les acteurs de cette scène auront du mal à reconnaître qu'un fantôme puisse être à l'origine du dénouement, chacun voulant croire que c'est son propre rôle qui a tout changé : Darcy réclamera sa part de mérite en disant qu'il a toujours été du côté de Larry (bien qu'il ait été prêt à l'envoyer en prison) ; l'inspecteur ira jusqu'à soupçonner Conary d'être un complice de Brogan et

³⁰ Paul Murphy, *Hegemony and Fantasy in Irish Drama, 1899-1949*, p. 28.

O'Malley ; les deux autres policiers mettront tout simplement en doute la possibilité qu'un esprit puisse exister.

ii. *The Dreaming of the Bones* : un ensorcellement clandestin

Chez Yeats les médiateurs agissent afin de commenter l'action qui se déroule et de bien faire comprendre au public qu'il est en présence d'êtres venus d'ailleurs. Cet acte de médiation est accompli d'abord par les musiciens lors du prologue et de l'épilogue, ainsi qu'à quelques autres moments de la pièce. Ce rôle est complété par le Jeune Homme qui traduit les interrogations du public. Ils font le lien entre l'action et le public. Chez Lady Gregory la médiation se passe à l'intérieur de l'intrigue, entre les personnages. Conary est le seul à pouvoir converser³¹ avec Bride, et sa tâche sera de communiquer ses propos à la cour. A aucun moment il n'est fait appel au spectateur, l'illusion du quatrième mur est intacte.

Dès son arrivée, le couple tente de rassurer le Jeune Homme en lui demandant ce qui pourrait lui faire peur. Ensuite, lorsqu'ils lui demandent si quelqu'un vient l'aider nous sommes persuadés que, si ce n'est pas le cas, ils seront prêts à lui proposer une solution de secours :

Stranger: You know some place of refuge, have some plan
Or friend who will come to meet you? (*SP*, p. 127)

Tout au long de la pièce le couple essaie de mettre le Jeune Homme à son aise pour mieux l'ensorceler :

³¹ Il n'est peut-être pas le seul, cependant, à sentir la présence d'un être de l'au-delà :

A Boy: (*Coming to door.*) The horses are getting uneasy in the stable, let Lawrence Scarry come and quiet them down. (*Shanwalla*, p. 80)

Les croyances populaires voulaient aussi que les animaux soient perturbés dans la présence de fantômes, étant plus sensible que l'homme à certains phénomènes.

[...] their [*les fantômes*] beauty like their elegance of movement and caressing voices [are] part of an insidious charm calculated to seduce the soldier into a momentary forgetfulness, when they might take possession of his mind and bend it to their will [...]³²

Leurs stratégies d'ensorcellement sont légion. Quand le Jeune Homme se lance dans une tirade contre les Anglais, l'Étranger l'interrompt comme pour briser son élan patriotique, pour essayer de ramener sa proie sur un terrain plus paisible. Justement les mots qui coupent le discours sont « I will put you safe » (*SP*, p. 127). Plus tard l'Étranger aura recours à la même stratégie, toujours avec des propos rassurants. Si le Jeune Homme est calme et libéré de toute influence objective ou politico-historique il sera plus facile à convaincre. Tout en sachant que, s'ils veulent demander pardon au Jeune Homme, il va falloir petit à petit lui exposer leur situation. Pour ce faire l'Étranger commence à donner des petits indices :

Stranger: No living man shall set eyes upon you;
I will not answer for the dead. (*SP*, p. 127)

Le Jeune Homme semble intrigué par cette dernière remarque mais pour autant ne comprend pas toute sa teneur. En effet, sa seule crainte est de croiser les forces anglaises à la recherche de rebelles en fuite, la présence d'éventuels fantômes dont il semble douter de l'existence serait un bien moindre mal.

Le trajet vers le lieu de rendez-vous dans *The Dreaming of the Bones* est représenté par une marche en rond autour de la scène. Ces ronds ont pour nous plusieurs valeurs : ils représentent l'éternel recommencement que vivent le couple de fantômes ; l'éternel recommencement de l'histoire ou « the shaping by Diarmuid and Dervorgilla of the historical process that tragically determines the Young Man's destiny³³ » ; est l'enchantement que les fantômes essaient de faire subir au Jeune Homme :

³² Richard Allen Cave, *Op. Cit.*, p. 325

³³ *Ibid*, p. 325.

Though Yeats does not specify this, in productions the direction of the circular movement is almost invariably anti-clockwise about the stage, the direction traditionally known as 'widdershins' in black magic, which is reserved for the darkest enchantments.³⁴

Dans le but de rendre le couple plus aimable et donc plus facile à pardonner, la Jeune Fille dressera une image favorable des esprits :

Young Man: I have heard that there are souls
 Who, having sinned after a monstrous fashion,
 Take on them, being dead, a monstrous image
 To drive the living, should they meet its face,
 Crazy, and be a terror to the dead.
Young Girl: But these
 Were comely even in their middle life
 And carry, now that they are dead, the image
 Of their first youth, for it was in that youth
 Their sin began. (*SP*, pp. 130-131)

Nous sommes loin des contes folkloriques décrivant les esprits et les fantômes comme des êtres horribles à voir et à côtoyer, ainsi, le Jeune Homme n'aura pas à subir les supplications d'êtres affreux.

Toutes les tentatives d'ensorceler le Jeune Homme afin de le convaincre de les pardonner échouent. Le Jeune Homme bien qu'intrigué par les interventions du couple ne parvient pas à surmonter les convictions politiques qui l'ont conduit à participer à l'insurrection contre les Anglais. Dans la version populaire de l'histoire, ce couple, Diarmuid et Dervorgilla, est coupable de tous les maux que le pays a subis depuis sept cents ans. D'ailleurs, on peut ressentir une certaine naïveté de la part du couple : comment un simple soldat pourrait-il prendre la responsabilité de pardonner à ces parias l'acte qui allait façonner toute l'histoire de son pays pendant 700 ans ?

³⁴ Richard Allen Cave, *Op. Cit.*, p. 325.

iii. *All Soul's Night* : un simple rappel

Contrairement aux revenants des deux autres pièces, Stephen et Michael ne cherchent pas un contact direct avec les autres personnages. Stephen revient afin de faire comprendre à sa mère le rôle qu'elle a joué dans sa mort. De par ses facultés à disperser sa présence sur plusieurs lieux il entre en contact avec sa mère mais il n'est pas rancunier et dégage une certaine sérénité. Les fantômes dans *All Soul's Night* servent surtout à faire comprendre au spectateur les causes exactes de leurs morts respectives, ainsi que la vision des êtres de l'au-delà. Ils occupent une vraie zone liminale, entre les personnages sur scène et le spectateur, ne s'adressant directement ni à l'un, ni à l'autre. Ils remplissent un rôle fondamental permettant au public de comprendre les événements qui se sont passés hors scène.

Le contact, aussi bref soit-il, entre Kathrine et le fantôme de Stephen semble faire évoluer le personnage de la mère. Après avoir senti quelque chose contre sa joue lorsqu'elle est tombée, elle est très affectée :

[*Exit John. Kathrine looks around the kitchen. Then she covers her eyes crying loudly.*]

Kathrine : Stephen, Stephen, Stephen.

Curtain. (ASN, p. 61)

Ainsi se termine le second acte. Au début du troisième elle essaie d'en parler à John mais ce dernier est préoccupé par le départ de Michael pour piller le bateau échoué. Il rationalise ses paroles :

Kathrine: I saw dark figures as I lay on the beach, as if their heads were covered with shawls and they disappeared –

John: Just imaginings, woman. That's all. Sure a fog does that, makes things jump up, almost as if they were going to crush you down.

Kathrine: And the thing I felt that walked quietly over my face?

John: Nonsense, woman, a ribbon of sea grass or wreck caught in the breeze and curved in there. I know, 'tis happened often with myself.

Kathrine: But tonight of all nights. (*ASN, p. 62*)

Kathrine sera dans un état de choc pendant une période et recevra de nouveau une visite de Stephen, mais elle sera tirée de cet état par la nouvelle que Tom et Michael ont trouvé entre £500 et £600. A partir de ce moment elle redevient la Kathrine du début de la pièce, motivée uniquement par l'avarice. Ainsi, la tentative d'interaction de la part de Stephen semble avoir échoué.

Le compromis, si compromis il y a, viendra plus tard lorsque les êtres vivants mourront et passeront de l'autre côté. Nous apprenons dans la pièce que le frère de John fut pendu pour avoir tué un garde-chasse. C'était une source de honte pour toute la famille mais le fantôme de Stephen apprend à celui de Michael qu'après leurs morts respectives le garde-chasse et le frère de John sont parvenus à faire la paix :

Stephen: You've heard we had an uncle hanged? Yet when I met him, he had no mark of rope on his neck.

Michael: He hadn't?

Stephen: No. And I met the keeper he killed with no black burnings of a gun on him.

Michael: And did they speak?

Stephen: They did. Had words of kindness for each other, as if no doings of their own fetched early death upon them. The keeper said a pheasant he'd give with pleasure and our uncle spoke aloud if he had known. Then both cried loud and in silence wisdom came. (ASN, pp. 74-75)

C'est ainsi que Stephen espère que la mort fera prendre conscience à sa mère des erreurs de son existence. Stephen est apaisé et envisage cette fin sans porter de nouveau un jugement sur les actes de sa mère. En revanche, Michael n'a pas encore atteint son niveau de sérénité, et n'a toujours pas beaucoup de respect pour sa mère :

Michael: You think 'twill be that way with her? That she'll whinge her way to God, seeking His pardon for her helplessness? (ASN, p. 75)

Ainsi, dans les trois pièces nous voyons l'attitude ambiguë des personnages envers les revenants. Certains acceptent leur existence sans trop se poser de questions tandis que d'autres manifestent un doute patent vis-à-vis de ces fantômes. Nous voyons également une gradation dans le traitement des interventions des fantômes. Chez Yeats ils cherchent à trouver une bonne âme qui interviendra pour eux pour qu'enfin un compromis soit trouvé entre l'humanité et l'Histoire. Ce sont des personnages à part entière qui s'expriment clairement et agissent librement, dans la limite de leurs possibilités. Le Jeune Homme accepte qu'il ait eu affaire à des revenants mais poursuivra son chemin sans avoir l'air très incommodé. Chez Lady Gregory, le fantôme va pouvoir agir et avoir un effet tangible sur l'action de la pièce mais son rôle est bien plus limité. Il ne peut communiquer qu'avec un seul personnage et quasiment personne ne sera prêt à croire en son existence. Chez Joseph Tomelty les personnages des fantômes n'ont aucun effet sur le déroulement de l'action. Ils sont présents sur scène mais ne peuvent pas (ou ne veulent pas) intervenir directement pour changer le cours de l'action. Les possibilités de manœuvre des personnages surnaturels deviennent de plus en plus étroites, passant du statut de personnage à part entière au statut de témoin, de moyen de révélation auprès du spectateur. Ainsi, les personnages surnaturels dans ces trois pièces arrivent à une certaine interaction avec les autres personnages mais le compromis semble bien difficile à atteindre : le couple n'arrive pas à trouver un terrain d'entente avec le Jeune Homme et est ainsi condamné à continuer sa ronde éternelle ; Bride parvient à innocenter son mari mais les autres personnages ne sont pas prêts à remettre en doute leurs croyances, ou de surcroît, à accepter Conary comme un membre à part entière de leur société ; Kathrine malgré ses remords ne peut pas changer sa personnalité et restera l'avare détestable qu'elle était au début de la pièce.

IV. Les identités se révèlent

Les croyances populaires voulaient que les fantômes et autres créatures surnaturelles existent et occupent un rôle bien défini dans le monde. Cependant, avec l'avancement des connaissances grâce au système d'éducation nationale, ainsi que l'importance croissante du rationnel et des découvertes scientifiques de la société moderne, ces croyances avaient tendance à disparaître. C'est pourquoi beaucoup de personnes ne croyaient plus aux fantômes au moment où ces pièces furent produites. Un des défis des revenants était alors de dépasser la barrière du scepticisme.

L'interaction entre les personnages du monde physique et les personnages surnaturels va permettre un certain nombre de révélations quant aux identités des uns et des autres. Ainsi, nous aurons la confirmation de soupçons que nous nourrissions, d'une part, et le réconfort d'une fin où tout rentre dans l'ordre d'autre part. Le contact entre les différents personnages fait durer le suspense et crée des attentes chez le spectateur. Parfois ces révélations n'ont rien de bien surprenant et ne font que corroborer les doutes que nous avions mais elles ont le mérite de préciser très clairement les caractères des uns et des autres. Chez Joseph Tomelty et Lady Gregory les personnages surnaturels sont bien identifiés en tant que tels dès leur première apparition et ils occupent ce rôle d'une façon relativement bien cantonnée, frisant par moment la caricature. En revanche, Yeats nous offre des personnages à part entière qui interagissent avec les autres et qui ont des personnalités complexes et loin des traits habituels des fantômes.

i. *Shanwalla* : tout est bien qui finit bien

Bride Scarry est dépeinte comme un ange dès le début de *Shanwalla* et à plusieurs reprises ce nom sera utilisé à son égard. Elle est parmi les rares personnes qui aident Conary. De plus, sa naissance lui prête une aura étrange, unique :

Conary: He [Larry] is well off getting you; for you are one that was born at sunrise and at the birthday of the year. (*Shanwalla*, p. 4)

Lady Gregory nous laisse aucun doute : nous sommes en présence d'un être exceptionnel et Conary a une théorie concernant sa bonté :

Bride: I never saw my mother that was taken at the very hour of my birth.

Conary: It is likely she had a hand in you; for a child that gets help from the other side will grow to be the best in the world. (*Shanwalla*, p. 7)

D'ailleurs compter des morts parmi ses amis ne peut être que bénéfique :

Conary: Believe me, if it is good to have friends among the living, it is seven times better to have them among the dead. (*Shanwalla*, p. 7)

De par sa naissance à un moment liminal, entre la mort d'une année et la naissance d'une autre, Bride semble être prédestinée à côtoyer le monde des esprits. En effet, la fête d'Halloween qui a ses origines en Irlande, fut créée justement en raison de cette « zone blanche » qui existe entre la fin d'une période et le début de la suivante. La récolte signalait pour les Celtes la fin de l'année et à cette date (le 31 octobre) ils croyaient que la barrière qui séparait les mondes des vivants et des morts s'effaçait donnant aux morts la possibilité de revenir parmi les vivants. Le fait que Bride soit née dans cette zone, tout en respectant le calendrier grégorien, la rend mystérieuse et nous laisse un doute sur ses vraies origines. De plus elle jouit d'un contact privilégié avec l'au-delà par le biais de sa mère qui est morte en la mettant au monde. C'est ainsi logique qu'elle devienne ce personnage surnaturel, cet ange gardien qui veille sur et qui viendra sauver son mari.

Larry, le mari de Bride, est plutôt sceptique à l'idée de l'existence des fantômes. D'ailleurs c'est un personnage qui n'est apparemment convaincu ni par la religion ni par les croyances superstitieuses :

O'Malley: Ah, your grief will wear itself out after a while, where it was the will of God.

Scarry: (*With another laugh.*) That's the talk of women and of fools! And why would God have any spite against me more than any other one? (*Shanwalla*, p. 36)

Une fois de plus Larry essaie de se démarquer des classes qu'il estime peu dignes de respect. Néanmoins, il sera sauvé par une femme et un idiot. Même la croyance qui est à la base de toute la réflexion chrétienne lui semble ridicule :

Scarry: There is no world of the living on the far side! That is a deception and a vanity! [...] We to die there is nothing left of us but as if a breeze of wind that is passed away, and no more about it. (*Shanwalla*, p. 38)

Cependant, lorsqu'il sentira la présence de Bride auprès de lui pendant son sommeil deux jours après la mort de celle-ci, il sera pris par une envie irrésistible de retrouver la tombe de sa femme, ce qui donnera à Brogan l'occasion de paraphraser ses propres propos, cherchant à le ridiculiser et à le ramener à la raison :

Brogan: That is but vanity and foolishness. There is no one comes back from the dead. (*Shanwalla*, p. 54)

Mais Larry est imperturbable et maintenant semble accepter l'existence d'une vie après la mort, une attitude qui l'apaisera :

Scarry: I am going to you now, Bride, till I will cry my fill for you! God knows, she to come back I would give her a good welcome, shadow and all as she might be! (*Shanwalla*, p. 54)

Cependant, son côté terre-à-terre refera vite surface à la fin de la pièce. Ainsi, lorsque Conary réussit à l'innocenter grâce à l'aide de Bride, Larry ne lui témoigne guère de reconnaissance, mais semble plutôt agacé par les propos de l'aveugle :

Conary: (*To Scarry.*) Surely God has some great hand in you, giving leave to the woman to keep her promise for your help. And didn't she behave well, coming challenging through myself your enemies in the court, the way you got over them all, and you so near your last goal!

Scarry: Through you is it? Stop your raving. She to have left her standing in Heaven it is not with you she would have come speaking, or with any one at all only myself! (*Shanwalla*, p. 86)

Cette réaction vient du fait que Scarry n'a jamais porté Conary dans son cœur. Le spectateur sera quelque peu déstabilisé par ces paroles qui le rendent peu attachant. Néanmoins, cette attitude est en cohérence avec le personnage qui ne fait guère preuve de constance : il encense Darcy pour ensuite l'insulter violemment ; il jure vouloir se venger pour ensuite se raviser ; il nie l'existence d'une vie après la mort pour ensuite l'accepter avant de nouveau de la mettre en doute. Encore une fois, Larry incarne la bourgeoisie catholique qui était sur le point de prendre le contrôle du pays et qui était méprisée par les écrivains anglo-irlandais.

Les vrais caractères de O'Malley et Brogan sont révélés uniquement grâce à l'intervention du fantôme de Bride. Le spectateur est conscient dès le départ de la sournoiserie de ces deux personnages. Cependant, les policiers et magistrats sont dupes et ne doutent pas de leur sincérité. Il est ironique que la vérité recherchée par cette cour, qui se veut sérieuse et au-delà de tout reproche, soit apportée par quelque chose à laquelle les acteurs du tribunal ne croient pas, et qu'ils n'aient pas été capables de voir que les deux témoins clefs de l'affaire étaient en fait des escrocs. Encore une fois, Lady Gregory semble accuser cette cour et, par ce biais, la classe moyenne qui gère le pays, sous l'autorité de l'Angleterre. Elle nous dit que pour réussir la transition vers une Irlande indépendante et en phase avec ses vraies valeurs, qu'il va falloir ré-imaginer les instances qui la gouvernent pour qu'elles prennent en compte les spécificités du pays. On n'imagine pas qu'elle voudrait une justice qui prenne en compte des histoires de fantôme, mais elle dépeint clairement ce système judiciaire, mis en place par l'Angleterre, comme étant le « home of buffoonery³⁵ », un

³⁵ Lady Augusta Gregory, *Our Irish Theatre*, p. 9. Extrait du document co-écrit par W.B. Yeats, Edward Martyn et Lady Gregory lorsque ceux-ci décidèrent de créer l'*Irish Literary Theatre*. Citation complète :

endroit qui n'est pas digne de la confiance qu'on doit lui prêter. C'est le petit peuple irlandais qui arrive à faire régner une vraie justice et non cette institution importée et imposée sur une communauté peu adaptée à son usage.

ii. *The Dreaming of the Bones* : bas les masques

Dans *The Dreaming of the Bones* le Jeune Homme n'a pas la possibilité de prendre du recul par rapport à la situation qu'il est en train de vivre. Il semble accepter l'idée que les fantômes existent, ou tout du moins, il n'est pas choqué outre mesure par l'évocation de leur existence. Sa naïveté va lui permettre de traverser cet épisode sans être intimidé par les êtres qui l'accompagnent mais également sans être capable de les reconnaître. De plus il n'y a pas d'autres personnages présents qui pourraient donner leur avis sur l'existence éventuelle de ces êtres surnaturels.

Lorsque le premier trajet de trois tours se termine et que le trio se repose avant de continuer son chemin, la Jeune Fille parle pour la première fois et c'est elle qui va, peu à peu, amener le Jeune Homme vers la reconnaissance de leur identité et de leur tragédie. Elle parle de cas généraux pour progressivement arriver à leur propre histoire, tellement hors du commun. En effet, ce ne sont pas de simples pêcheurs qui cherchent à faire oublier leurs frasques terrestres pour enfin trouver l'éternel repos. Comme elle n'énonce pas tout de suite les circonstances exactes de leur malédiction, les situations décrites provoquent effectivement de la pitié chez le Jeune Homme.

L'Étranger avait su également exprimer le caractère poignant de leur situation mais de manière plus subtile vers le début de la pièce :

We will show that Ireland is not the home of buffoonery and of easy sentiment, as it has been represented, but the home of an ancient idealism.

Young Man: My Grandam
 Would have it they did penance everywhere;
 Some lived through their old lives again.
Stranger: In a dream;
 And some for an old scruple must hang spitted
 Upon the swaying tops of lofty trees;
 Some are consumed in fire, some withered up
 By hail and sleet out of the wintry North,
 And some but live through their old lives again. (*SP*, p. 128)

La simple répétition des propos du Jeune Homme après avoir énuméré les autres sorts réservés aux pêcheurs attire l'attention, met les sorts sur un pied d'égalité et ainsi fait comprendre au public l'horreur de la situation.

Leur sort est effectivement tragique : ils sont condamnés à errer jusqu'à ce que l'un de leurs compatriotes leur pardonne leur crime ; leur douleur est d'autant plus aiguë que leur amour ne peut jamais être consommé par le moindre baiser :

Young Girl: but when he has bent his head
 Close to her head, or hand would slip in hand,
 The memory of their crime flows up between
 And drives them apart. (*SP*, p. 131)

La sympathie du Jeune Homme est maintenant éveillée mais il ne comprend pas qu'un crime de passion puisse être puni aussi sévèrement. La Jeune Fille est obligée d'être de plus en plus précise :

Young Girl: Her king and lover
 Was overthrown in battle by her husband,
 And for her sake and for his own, being blind
 And bitter and bitterly in love, he brought
 A foreign army from across the sea.
Young Man: You speak of Diarmuid and Dervorgilla
 Who brought the Norman in? (*SP*, p. 132)

Le Jeune Homme comprend tout de suite à qui elle fait allusion mais ne saisit pas encore qu'il est en présence des propres esprits de ce couple célèbre. Le Jeune Homme, tout au long de la pièce, représente le public puisque c'est lui qui essaie de comprendre qui sont les fantômes et ce qu'ils recherchent. Mais le public comprend à qui le Jeune Homme a

affaire avant lui. C'est cette ignorance, peut-être, qui lui permet d'être aussi franc et naturel dans sa réaction :

Young Man: O, never, never
Shall Diarmuid and Dervorgilla be forgiven. (*SP*, p. 132)

La nature catégorique de ce jugement est renforcée par la répétition mot pour mot de cette phrase après une dernière tentative de la part de la Jeune Fille (et elle sera de nouveau répétée quand il se rend compte de la vraie identité de ses deux compagnons de route) :

Young Girl: If some one of their race forgave at last
Lip would be pressed on lip. (*SP*, p. 132)

La deuxième affirmation de l'impossibilité de pardonner à Diarmuid et Dervorgilla semble avoir un effet libérateur sur le Jeune Homme. Il était sous le charme de la Jeune Fille, attiré par son histoire, mais la réalisation que son conte concerne le couple de traîtres le plus notoire de l'histoire irlandaise brise ce charme et le Jeune Homme s'affirme et reprend la maîtrise de la situation :

Young Man: You have told your story well, so well indeed
I could not help but fall into the mood
And for a while believe it was true,
Or half believe; but better push on now. (*SP*, p. 132)

Ce n'est plus le couple qui mène. Leur pouvoir s'émousse, d'autant plus que les premières lueurs de l'aube se manifestent. Avec l'arrivée de la lumière le Jeune Homme reconnaît le paysage qui l'entoure, ce qui déclenche chez lui un nouveau discours à la gloire de l'Irlande et à la condamnation de Diarmuid et de Dervorgilla. C'est un discours qui évite la propagande simpliste et qui est teinté de tristesse. Ainsi nous comprenons que nous ne sommes pas en face d'un simple partisan qui s'est laissé convaincre par la rhétorique des républicains, mais d'un citoyen qui est guidé par l'amour profond qu'il porte à son pays. Par conséquent, le couple comprend que son pari est perdu et il se lance dans la danse torturée qui doit ponctuer la fin de chaque nuit pour eux. Cette danse surprend le Jeune Homme qui n'a toujours pas compris à qui il a affaire.

Young Man: Why do you dance?
 Why do you gaze, and with so passionate eyes,
 One on the other; and then turn away,
 Covering your eyes, and weave it in a dance?
 Who are you? what are you? you are not natural. (*SP*, p. 133)

A travers ses remarques nous nous rendons compte du caractère démoniaque et sinistre de leurs mouvements mais aussi de l'immense chagrin, et du tourment du désir qui les habitent et qui s'expriment à travers cette danse (« Why do you look so strangely at one another./So strangely and so sweetly? », *SP*, p. 133) :

Some commentators have criticized Yeats for not offering lengthy prescriptions of the kind of dance he wanted. What he preferred, always respecting the creative skills of his performers, was to give as here a scenario in the form of a spoken commentary from an intermediary on the stage, who watches the dance with the audience and tries to express the impact it has on him.³⁶

Les dernières paroles de la jeune fille (« Seven hundred years our lips have never met. [...] Seven hundred years. », *SP*, p. 133) traduisent une dernière fois le désespoir qui est le leur et révèlent enfin leur identité au Jeune Homme. Malgré cela, l'attitude du Jeune Homme est inébranlable bien qu'il avoue avoir failli leur pardonner :

Forgiveness, in any moral equation he understands, is impossible.³⁷

La pièce se termine par des chants qui font référence au coq qui est « l'oiseau rouge symbolique de Mars, dieu de la guerre. Il représente les premières phases sanglantes d'un nouveau cycle historique qui commence par des guerres, à la pleine lune de mars, le mois du dieu Mars. [...] Le coq est donc l'emblème d'un changement de cycle. Animal grégaire, par opposition aux oiseaux de nuit solitaires, il appartient au monde objectif.³⁸ » Ainsi, le monde objectif commence un nouveau cycle tandis que Diarmuid et Dervorgilla vont devoir continuer leur rondes de nuit à l'infini. Le paradoxe étant qu'ils sont directement responsables de la nouvelle ère qui va débiter mais dont ils ne pourront pas jouir :

³⁶ Richard Allen Cave, *Op. Cit.*, p. 328.

³⁷ Terence Brown, *The Life of W.B. Yeats*, p. 242.

³⁸ Jacqueline Genet, *Op. Cit.*, p. 297.

Dawn is breaking, forgiveness is a dream of the fading darkness and of a superseded world of compromised graciousness. The savage god is at hand. [...] The effect of this metaphoric antithesis is a chill sense of ambiguity of feeling and of tragic inevitability. The past is both beautiful and fatally corrupted. It weighs upon the present as if seeking an absolution that cannot be granted. For the present is an outcome of that past, and its consequences cannot be set aside. Dawn, when invigorating energies break through this moral impasse, must be greeted with exhilaration, but such a redefinition of the context in which the play poses the issue of forgiveness, also terrifies. The play wavers poignantly between a mood of acquiescence before the implacable nature of the moral dilemma it dramatizes and mingled excitement and horror at the prospect that a new state of things now obtains.³⁹

Une fois de plus la vision de Yeats n'est pas monochrome. On peut sans doute estimer que Yeats partage l'amour du Jeune Homme pour l'Irlande et surtout pour l'« invincible irlandicité⁴⁰ » mais il se méfie d'une loyauté aveugle à un nationalisme qu'il trouve peu ambitieux. Le pardon n'est peut-être pas possible dans une équation morale mais n'est-ce pas un élément essentiel dans la construction ou reconstruction d'un pays, pour permettre au peuple de se tourner résolument vers le futur ? Le spectateur ne peut qu'être touché par la tragédie de ce couple, même si leur châtement peut paraître en phase avec leur crime. Yeats nous pose devant ce dilemme : que feriez-vous en pareille situation ? Si le Jeune Homme est censé représenter le spectateur, dépeint-il une image fidèle de ce que vous feriez ? Car la dernière chanson est loin de nous apporter des certitudes, et semble exprimer uniquement le soulagement qui vient avec l'aube. La musique qui vient du royaume perdu se dissipe mais son ombre voile notre soleil :

What finger first began
 Music of a lost kingdom?
 They dream that laughed in the sun,
 Dry bones that dream are bitter,
 They dream and darken our sun. (*SP*, p. 134)

³⁹ Terence Brown, *The Life of W.B. Yeats*, p. 243.

⁴⁰ W.B. Yeats, du poème "Under Ben Bulbin", *Selected Poems*, p. 211:
 "Cast your mind on other days
 That we in coming days may be
 Still the indomitable Irishry."

Tant que ces os secs continuent à rêver, notre jour ne sera pas complet ; tant qu'on n'aura pas pardonné aux fantômes du passé notre avenir sera en demi-teinte. La fin de la chanson nous rassure, le jour est de retour et nous pouvons de nouveau être à l'aise. Cependant, ce nouveau jour nous promet un nouveau départ mais aussi un nouveau cycle de violence :

But now the night is gone.
I have heard from far below
The strong March birds a-crow.
Stretch neck and clap the wing,
Red cocks, and crow! (*SP*, p. 135)

Mars signale un nouveau départ, l'arrivée du printemps mais Mars est également le dieu de la guerre, qui promet de nouveaux événements sanglants :

Deftly the lyrics re-create the sequence of emotions through which the play has carried us, leaving us questioning whether this promised dawn will genuinely bring us release politically and freedom from the burden of the past.⁴¹

Avec la révélation de l'identité du couple nous avons la confirmation de ce que nous soupçonnions tout au long de la pièce. Cette révélation sert aussi à montrer le vrai visage du Jeune Homme qui n'est pas un simple rebelle mais à la fois jeune patriote réfléchi et intransigeant. En comprenant enfin la réalité de leur sort nous comprenons aussi que la trahison perpétrée par le couple a bien joué un rôle dans l'histoire, que cette histoire est immuable et donc fait partie de l'identité du pays. Le simple pardon du couple les libérerait de leur calvaire mais n'aurait aucun effet sur la situation actuelle.

iii. *All Soul's Night* : une communauté de morts vivants

Ce qui est révélateur concernant les identités des différents personnages dans cette pièce est moins le contact avec les fantômes eux-mêmes que les rapports que les personnes entretiennent avec la mort en général. A plusieurs reprises on apprend que dans cette communauté les habitants sont plus respectueux des morts que des vivants. Kathrine ne

⁴¹ Richard Allen Cave, *Op. cit.*, p.328

veut surtout pas dépenser son argent pour acheter des habits ou de la nourriture de qualité mais elle n'a pas hésité quand il a fallu dresser une pierre tombale à la mémoire de son fils. D'ailleurs, lorsque John essaie de défendre sa femme auprès de Michael il fait référence à cet achat :

Michael: Yes, it's fine to put up the headstone now. Always dead things are more important to her breed. They'd let a man starve by the roadside, or freeze to death in a boat and then beg, borrow or steal money for a shroud and coffin to cover him. (ASN, p. 33)

Plus tard, lorsque Michael parle au banquier, Mr. Thurston, au sujet du prêt qu'il aimerait contracter, il remarque que les locaux font des économies non pour les aider à vivre mais pour les aider à mourir (pp. 48-49). En effet, il semblerait que, dans cette communauté, il est plus important de faire bonne figure lors de sa mort que pendant sa vie. Ce respect accru pour les êtres morts est évident à la fin de la pièce lorsque Tom et John trouvent le corps de Michael :

John: It was dacent of James Hanna to let you pull the stave door from its hinges in the fowl house for the body's resting.

Tom: Aye, you'll find folk are kinder in death than in life itself. (ASN, p. 75)

John répétera ce propos de Tom à la fin de la pièce, juste avant le rideau de la fin. Ainsi, le seul personnage qui arrive à ébranler Kathrine est le fantôme de Stephen. Cependant, le bouleversement qu'elle ressent est de courte durée, elle est ramenée à elle-même lorsque Tom rapporte que lui et Michael ont trouvé beaucoup d'argent lors de la visite du bateau échoué.

Selon Kathrine, Michael a toujours été une force négative au sein du foyer :

Kathrine: Stephen had great spunk in him and was obedient. He'd lift the house on his shoulders and swim the lough with it, if you'd bid him. He was the *do* of the place. Michael was the *don't*. (ASN, p. 27)

Evidemment, cet avis tranche avec le personnage de Michael tel qu'il se présente sur scène, un personnage ambitieux, qui veut à tout prix avancer dans la vie. Elle le perçoit

ainsi uniquement parce qu'il lui tient tête. D'ailleurs la vision qu'elle a de Stephen est quelque peu paradoxale, étant donné que quelqu'un qui a du « cran » se caractérise en général par son refus du *statut quo*, et de ce fait est rarement « obéissant ». Elle utilise la différence entre ses deux fils afin de manipuler Stephen, pour le convaincre d'aller voir les casiers à homards, l'envoyant ainsi à sa mort :

Kathrine: Why are you like this, Stephen? It's Michael's turning your head with disobedience. (ASN, p. 66)

Kathrine essaie toujours de manipuler tout le monde pour arriver à ses fins, des fins qui impliquent généralement de l'argent. Elle culpabilise Stephen afin qu'il aille chercher les homards pour qu'elle puisse les vendre à Sir John ; lorsque John la critique, elle cherche à éveiller sa pitié en parlant du fait qu'elle a été orpheline, élevée par les bonnes sœurs ; elle essaie de culpabiliser Michael aussi, mais son deuxième fils est à la mesure de sa mère. Kathrine est un personnage détestable, qui ne pense qu'à elle et à son argent. Son livret de compte est sa Bible :

Michael: She can't even pray at night for it. Don't I watch her and her supposed to be saying her beads, every now and then feeling in the pocket of her skirt, always to make sure the book's there. (ASN, p. 50)

Le seul instant où elle rend service dans la pièce est pour aider Michael à aller piller le bateau échoué. Même le contact avec le fantôme de son fils ne la fait pas douter de sa manière de vivre.

John est un mari soumis qui ose peu aller au conflit avec sa femme. Nous apprenons dans la pièce qu'en fait il en aimait une autre qui a mis fin à leur relation lorsque le frère de John fut condamné pour meurtre et pendu. Malgré ses manières peu avenantes John est reconnaissant que Kathrine l'ait épousé malgré son histoire familiale tumultueuse. Cependant, depuis la mort de Stephen, la distance entre eux deux s'est accrue et John est de plus en plus mélancolique. Néanmoins, lorsqu'il apprend l'ampleur de son épargne,

c'est comme une révélation et il comprend l'effet néfaste que ses économies ont eu sur la famille. Elle a refusé de prêter cet argent à Michael qui, ils viennent de l'apprendre, est maintenant en difficulté :

Kathrine: It's mine. Mine, do you hear. Scrapin' and scrapin' all these years to save it –

John: It isn't yours. But his and mine that you starved us to save. You need never enter this house again if anything's happened to him. I'll kill you, you hag, you greedy bitch – (ASN, p. 73)

Cependant, ce sursaut de colère est de courte durée et lorsqu'il rentre à la maison après avoir découvert le corps de Michael, il lui rend son livret et reconnaît sa part de culpabilité dans leur vie de couple tendue.

La mort de Stephen a attisé les rancœurs qui existaient déjà au sein de cette famille. John et Kathrine sentent que le fossé qui existait déjà entre eux (ce que John appelait déjà vers le début de la pièce le « strangeness », p. 34) s'est accentué depuis que leur fils les a quittés :

Kathrine: I always feel like a stranger among you since Stephen went. You always see the other side.

John: Well, ask yourself who has made this strangeness. Yourself is far apart from us. Not behavin' like a mother at all. (ASN, p. 63)

Cependant, c'est chez Michael qu'apparemment le plus gros changement a eu lieu. Il ne supporte plus les attitudes étriquées qui sont de mise dans son village et, surtout, dans sa famille :

John: If it's God's will you are to prosper and become big, nothing –

Michael: God's will has nothing to do with it, father.

John: Don't say that. We owe Him every breath in our body.

Michael: All right, drag God into it if you will. He sent us fish last night, didn't He? [...] Well, that's a gift from God. And how are you using it. Content you are to let the fish slip back into the sea. Throwing God's gift in his face. (ASN, p. 31)

La fatalité ne lui va plus. Il veut prendre les choses en main, accepter ses responsabilités et encourager les autres à faire de même :

Kathrine: If Stephen was here, 'twouldn't be tormentin' he would be. God took the wrong one.

Michael: God didn't take him. 'Twas the rotten boat that forced him into God's keeping. Why must you always blame God for it. God is always your convenient scapegoat. (*ASN*, p. 37)

Il n'arrive plus à se contenter de son sort contrairement à la plupart des personnes qui l'entourent. Ainsi, il veut acheter un plus grand bateau pour pouvoir être à même d'exploiter les opportunités lorsque celles-ci se présentent. Face aux refus de prêt de la part de sa mère et de Mr. Thurston, et au refus de Tom de créer un partenariat, sa frustration devient de plus en plus forte. Il demande à Molly, qui travaille à la poste, de retirer l'argent du compte de sa mère à son insu. Molly refuse et est très affectée qu'il ose penser à un tel stratagème :

Molly: Why have you become so callous and greedy – (*ASN*, p. 42)

C'est comme si la mort de son frère lui avait donné une motivation supplémentaire pour réussir dans la vie. Il ne voit peut-être pas le fantôme de Stephen mais sa non-présence est un catalyseur qui le pousse à revoir le cours de sa vie. Ne trouvant plus de solutions pour financer son projet il accepte d'accompagner Tom pour aller piller le bateau échoué, et c'est ici que lui aussi trouvera la mort, une mort qui ressemble à une victoire pour les valeurs traditionnelles.

Les apparitions des fantômes ne révèlent pas des choses qu'on ne savait, ou qu'on ne soupçonnait déjà. Le seul contact qui a lieu entre un fantôme et un personnage du monde réel ne fait que confirmer les traits de caractère de ce personnage, à savoir Kathrine. Ceci tend à aggraver le jugement du spectateur qui se rend compte de l'ampleur de ces faiblesses. Elle est avare et ne s'intéresse qu'à l'argent du début à la fin de la pièce. Au terme du troisième et dernier acte on sent qu'il y a un léger fléchissement, mais le spectateur n'arrive pas à croire que son caractère qui est si bien ancré en elle puisse changer

durablement. Mais, Kathrine et Michael ne sont pas aussi différents qu'il y paraît puisque chacun des deux essaie, à sa manière, de lutter contre leur situation au sein d'une société qui ne semble avoir aucune pitié pour qui que ce soit :

In *All Souls' Night* Kathrine's behaviour and Michael's anger are understandable reactions to the life-denying reality of an existence in which survival comes only from desperate effort and extreme caution. The play is a study in the fear created by dependency in the victims of the power-structure that generates, necessarily, a situation of oppression. It is a study in the obsessions spawned by colonialism: money, secrecy, superstition, pointless longing.⁴²

John est un mari soucieux de ne pas faire de vagues à la maison et, malgré un sursaut d'orgueil et d'agressivité, il reste ainsi. L'ambition s'est faite de plus en plus urgente chez Michael depuis la mort de son frère mais ses projets n'ont pas abouti à cause du blocage de sa mère.

Dans *Shanwalla* et *All Soul's Night* la présence des fantômes ainsi que le contact qu'ils ont avec les autres personnages nous donnent un éclairage sur les caractères des personnages du monde des vivants. Bride, Stephen et Michael sont importants pour la dramaturgie de ces deux pièces grâce à leur effet sur les autres personnages. Ainsi, la première aide à élucider deux crimes pour que justice soit faite et, dans la mouvance de la « pièce bien faite », pour que tout rentre dans l'ordre. Les deux autres nous permettent de bien comprendre les caractères de John et Kathrine, de confirmer les impressions que nous avons. En revanche, dans *The Dreaming of the Bones*, le couple joue un rôle bien plus étoffé qui, non seulement aide le Jeune Homme à réitérer et à confirmer ses convictions, mais qui également évolue tout au long de la pièce. Ainsi, le couple importe non seulement à cause de l'effet qu'il a sur l'autre personnage mais aussi de par son propre caractère qui est une partie intégrante de l'intrigue.

⁴² Robert Welch, *The Abbey Theatre, 1899-1999: Form and Pressure*, p. 148.

Les trois pièces puisent dans les croyances populaires afin de créer des esprits qui correspondent aux attentes du spectateur. Cependant, lorsque les rôles des personnages surnaturels dans les pièces de Tomelty et Gregory nous fournissent un éclairage sur les identités des personnages qui les entourent, ceux de Yeats poussent le public, en plus, à se poser des questions quant à sa propre identité. Les Irlandais de l'après-1916 auraient sans doute été d'accord avec l'attitude du Jeune Homme mais leurs croyances religieuses les auraient obligés à considérer le pardon et à questionner les effets d'un tel pardon. Le fait de pardonner au couple n'aurait rien changé à la situation en vigueur à cette époque. Ainsi, d'une manière insidieuse, Yeats semble questionner la fidélité de son peuple à cette religion catholique qu'il ne portait pas dans son cœur, comme s'il voulait, par la même occasion, le pousser à se poser des questions fondamentales sur des valeurs tenues pour acquises.

V. Conclusion : une importance qui s'amenuise

i. L'autre

Les revenants dans ces trois pièces représentent une altérité, un état d'« autre » dont les différents protagonistes acceptent (plus ou moins) l'existence. Par leur essence même, ces revenants présentent les autres personnages avec un éclairage différent sur leur propre existence. Les fantômes provoquent des réactions diverses : émoi (Conary), peur (Brogan et Kathrine), intransigeance (le Jeune Homme) et incrédulité (les magistrats de la cour dans *Shanwalla*). Mais à aucun moment leur présence et/ou évocation ne provoque de l'indifférence. Chez Lady Gregory et W.B. Yeats les revenants se démarquent non seulement par leur état mais également par leurs caractères. *Bride* est une femme

exceptionnelle de bonté qui est comparée à un ange tandis que Diarmuid et Dervorgilla sont des figures importantes, des parias, de l'histoire irlandaise. Ainsi, ils présentent une altérité doublement puissante. Dans *All Soul's Night*, les différences de caractère entre Stephen et les autres personnages est nettement moins évidente. Assurément, en tant que parent défunt il bénéficie d'une certaine aura mais ce n'est pas un personnage qui se démarque des autres de par ses actes ou gestes avant sa mort.

Les personnages du monde des vivants chez Lady Gregory et Joseph Tomelty font face aux revenants dans un endroit rassurant et familial, tandis que le Jeune Homme chez Yeats les confronte dans un lieu hostile et isolé. Pour Yeats cette rencontre doit garder son caractère étrange puisque la puissance de la pièce réside dans son aspect déconcertant. Ceci est à double tranchant : puisque le lieu est étrange il est naturel que les êtres qui le fréquentent soient étranges aussi. Ainsi, la présence de fantômes dans les maisons de campagne peut paraître nettement plus choquante et déstabilisante.

Les trois auteurs ont des visions bien différentes concernant le pouvoir des fantômes. Le pouvoir que tous les fantômes de ces trois pièces possèdent est le pouvoir de revenir de la mort. La seule qui soit dotée de vrais pouvoirs surnaturels est Bride, puisqu'elle réussit à donner à Conary la possibilité de voir, même si ce don n'a qu'une durée limitée. Sinon, en accord avec les croyances exposées dans la pièce, elle ne peut pas parler à tout le monde et ne réussira sa mission que grâce à la médiation de Conary. Cependant, son vrai pouvoir vient du respect que les autres personnages lui vouent, contrairement au couple de *The Dreaming of the Bones*. La simple apparition de Bride met Conary et Brogan en émoi : le premier se sentant protégé et privilégié, le second sentant le poids de ses erreurs et de sa culpabilité. Chez Joseph Tomelty les fantômes n'ont pas de pouvoirs et déçoivent en

quelque sorte puisqu'ils n'arrivent pas à influencer sur une situation qui aurait besoin d'une intervention surnaturelle. Le fantôme de Stephen arrive à peser sur le comportement de Kathrine mais cette influence est de courte durée et tout redevient comme avant. Ainsi, Tomelty semble accuser ses compatriotes d'un manque de constance en termes de convictions. Ceci renvoie peut-être à une certaine façon d'envisager la pratique religieuse : en sortant de l'église on est plein de bonnes intentions mais celles-ci tendent à céder rapidement face à la réalité du quotidien.

Les revenants de W.B. Yeats sont à respecter et à prendre au sérieux, mais leurs pouvoirs sont somme toute limités. Ils ne jouissent pas de quelconques pouvoirs surnaturels et la seule arme à leur disposition est la poésie de leurs propos. Ils essaient d'hypnotiser le Jeune Homme avec leurs mots et phrases énigmatiques, et aux sonorités douces. Ainsi, les fantômes se heurtent à une vision manichéenne du monde tout comme Yeats se heurte à une vision étriquée de l'art et de sa place dans une nouvelle nation en devenir. Tant que le peuple sera enfermé dans des positions traditionnelles, les fantômes ne trouveront pas de repos, et l'artiste sera toujours en marge de la société. Tout comme l'artiste, ils ne peuvent s'exprimer que dans une situation bien définie. Pour les fantômes ce sera la nuit, pour les artistes ce sera le temps d'un spectacle, le temps de la lecture d'un poème, le temps passé devant un tableau, etc. Dès que le rêve est brisé par l'arrivée de l'aube, ou du monde extérieur, les artistes et les fantômes devront se retirer, retrouver leurs places traditionnelles. Pour que ces deux mondes puissent coexister (l'art et le monde politico-économique) il faudrait trouver un compromis positif qui permettrait aux deux de cohabiter de manière fructueuse et mutuellement enrichissante.

ii. Le compromis

Les trois auteurs ne nous fournissent que très peu de détails dans les didascalies concernant les lieux d'action. Pour Lady Gregory et Joseph Tomelty le décor naturaliste va de soi, vu la teneur du texte. Pour W.B. Yeats la démarche est quelque peu différente : il ne veut en aucun cas faire figurer un décor mimétique sur scène mais se trouve contraint de faire évoluer ses personnages dans un lieu clairement défini. Gregory et Tomelty racontent une histoire qui pourrait se passer n'importe où dans la campagne irlandaise quand Yeats, qui voudrait faire réfléchir son auditoire sur des événements récents, ne peut éviter de parsemer des indices quant à l'endroit où l'action se déroule. Nous avons affaire à deux pièces de Lady Gregory et Joseph Tomelty qui collent parfaitement à l'image qu'on a d'eux, et à une pièce de Yeats qui innove à nouveau et qui semble mettre en doute ses propres principes sur le théâtre : il fuit le réalisme, mais, pour donner de la substance à sa réflexion, il est obligé d'ancrer sa pièce dans le monde réel. A-t-il enfin trouvé l'équilibre entre sa vision du théâtre et les attentes des spectateurs ? En plaçant l'action surnaturelle dans un milieu naturel, n'a-t-il pas réussi à allier les deux milieux irréconciliables dans la zone de médiation par excellence : le théâtre ?

Dans les pièces de W.B. Yeats et Lady Gregory il y a une envie de la part des revenants de rentrer en contact avec, et à se confronter aux, personnages du monde physique. Ainsi, certains personnages ont des contacts privilégiés avec les fantômes et représentent ainsi le contact entre les deux mondes (Conary et le Jeune Homme). Dans ces deux cas il y a une volonté de la part des revenants d'interagir avec le monde des vivants, de jouer un rôle dans l'intrigue. En revanche, dans *All Soul's Night* les fantômes acceptent leur destin, ainsi que la scission entre les deux mondes. Il n'y a pas de volonté de leur part de changer le cours de l'intrigue ou de faire valoir une envie bien définie. Ils vont surtout éclairer le

public sur les causes de leurs disparitions respectives et ainsi reconforter le spectateur dans les jugements qu'il a émis. De ce point de vue, l'approche de Lady Gregory témoigne d'une attitude certainement plus proche des croyances de ses voisins dans le comté de Galway mais témoigne aussi d'une certaine naïveté, d'un manque de distance avec ses sources. D'après Yeats et Tomelty il n'y a pas de compromis possible, il n'y a pas de vraie interaction possible entre les deux mondes, il n'est pas possible de revoir, de corriger l'histoire.

iii. L'identité

Nous pouvons déceler des points communs entre ces trois pièces qui sont de nature très différente. Les lieux ont une importance symbolique ; chez Yeats sur le plan historique et légendaire ; chez Gregory et Tomelty parce qu'ils rapprochent l'action du public. Dans les pièces de Yeats et Gregory on fait appel aux connaissances, aux croyances et aux superstitions du spectateur pour tisser la toile de l'histoire : dans le cas de *Shanwalla* cela aura une issue plutôt rassurante alors que dans *The Dreaming of the Bones* un certain malaise perdurera. Dans *All Soul's Night*, Tomelty peut moins compter sur l'existence de superstitions parmi son public donc les rôles de ses fantômes sont plutôt réduits.

Les formes des pièces illustrent des différences importantes d'approche : Gregory et Tomelty nous présentent tous deux une pièce en trois actes, où l'intrigue se déroule d'une manière linéaire dans un décor naturaliste tandis que Yeats crée une ambiance feutrée et sinistre où des personnages se rencontrent et peuvent interagir mais où il n'y a pas « d'intrigue » proprement dite. De plus, il y a une différence dans le traitement des revenants : chez Yeats ce sont des personnages à part entière qui participent activement au déroulement de la pièce ; chez Gregory le personnage du revenant est en marge de l'action

bien qu'ayant un rôle primordial dans le dénouement ; chez Tomelty ce sont des personnages qui ont un rôle minime et qui n'influent quasiment pas sur l'action de la pièce.

Lady Gregory se préoccupe du sort de simples paysans dans une situation banale, bien que quelque peu rocambolesque, tandis que Yeats s'intéresse à l'Histoire en essayant d'analyser ses effets sur le passé, le présent et le futur. Les deux opèrent à des échelles diamétralement opposées mais font appel à des esprits, pour résoudre un problème dans le cas de la première, pour interroger le public dans le cas de la seconde. Dans les deux cas il y a des revenants qui reviennent vers des lieux précis mais avec des motivations bien différentes. Ainsi nous verrons que Lady Gregory fait appel à des croyances locales pour résoudre un mystère somme toute d'une importance restreinte tandis que Yeats fait appel à la mythologie et à plusieurs traditions littéraires afin d'essayer de comprendre les raisons pour lesquelles l'Irlande se trouve dans sa situation actuelle. Il va faire se télescoper le présent et le passé pour que le public se pose un certain nombre de questions. Lady Gregory a pour but de dépeindre et rendre hommage à la vie rurale irlandaise, ainsi que de divertir. Joseph Tomelty, dont la pièce vient trente ans après celles de ses aïeux fait également appel à des revenants mais marque une distance entre eux et l'intrigue. Ils n'ont pas la force des fantômes de Yeats ni l'influence de *Bride*. Nous sentons ainsi que le public de 1949 aurait été moins enclin à accepter une participation plus active de la part de ces personnages. Lorsque Yeats et Gregory étaient à l'aube de ce nouveau théâtre irlandais, ils pouvaient se montrer audacieux et interpréter l'identité de leurs concitoyens librement et projeter une image somme toute très idéaliste. Tomelty, lui, n'avait plus cette liberté, et devait s'accommoder de l'évolution de l'attitude de ses concitoyens. En effet, après les premières décennies d'existence du théâtre irlandais et surtout après la création de

l'État libre en 1922, les pièces proposées au public irlandais tendaient à rentrer dans une formule toute faite et la marge d'expérimentation se voyait de plus en plus restreinte.

Les auteurs jouent avec nos préjugés concernant les fantômes et nous poussent à revoir notre vision des êtres venus de l'au-delà. Les revenants chez Gregory n'ont rien d'effrayant. Au contraire, ce sont de bons chrétiens qui cherchent seulement à régler leurs dettes et tous les autres problèmes qu'ils avaient lorsqu'ils faisaient partie du monde des vivants. Le personnage de Bride est opposé à ceux de Brogan et O'Malley. Bride est la bonté et la générosité mêmes tandis que les deux autres sont des petits escrocs qui ont recours à des stratégies odieuses et qui sont prêts à tout, même au meurtre, pour arriver à leurs fins. Ce sont, donc, des personnages vivants qui inspirent la crainte et le dégoût et non le personnage revenu de la mort. Lors de sa défense, Scarry dit qu'ils sont tout simplement contre nature : « There is no nature in them! » (*Shanwalla*, p. 77). Ils sont donc vides de ce qui fait tout être vivant, rendant ainsi leur confrontation avec un fantôme singulièrement appropriée. D'ailleurs, Larry dira plus tard que Brogan est « une honte pour ce monde » (p.78). De la même façon, dans *All Soul's Night*, ce ne sont pas les fantômes de Stephen et de Michael qui nous mettent mal à l'aise mais plutôt Kathrine et Tom Byers qui incarnent cette avarice qui rognait l'âme de beaucoup de petits villages dans la campagne irlandaise.

Chez Yeats, les revenants provoquent des sentiments ambigus : d'un côté on trouve leurs méthodes inquiétantes mais d'un autre on ne peut que ressentir un peu de compassion à leur égard. Ce sont des personnages qui créent l'action et l'intrigue et qui sont présents tout au long de la pièce. Bride Scarry, en revanche, n'est qu'une sorte de *deus ex machina* qui résout un mystère grâce à un pouvoir d'omniscience et une nature bienveillante. Elle

intervient ponctuellement afin de résoudre un problème, puis elle disparaît à nouveau. Elle tend à rassurer son auditoire sur les intentions et attitudes des êtres de l'au-delà. Bride Scarry, la revenante, prouve que la justice triomphe toujours, même de l'au-delà. Le sentiment de justice qui émane de *The Dreaming of the Bones* est ambivalent car le spectateur peut considérer que le châtement que subit le couple est mérité mais qu'en même temps il a assez duré. La situation en Irlande ne peut être imputée aux seuls personnages de Diarmuid et Dervorgilla. Le Jeune Homme n'arrive pas à pardonner les péchés de Diarmuid et Dervorgilla parce qu'il réagit à chaud, juste après avoir participé à la rébellion contre les Anglais. Leur pardonner serait mettre en doute ce qu'il vient d'accomplir avec ses camarades. Mais le public a plus de recul, d'autant plus que la première mise en scène a eu lieu quinze ans après les événements qui l'avaient inspirée et presque dix ans après que l'Irlande eut accédé à l'indépendance. Serait-il possible de libérer ces esprits de leur douleur tout en reconnaissant la portée de leurs actes ? La pièce n'offre pas de réponse simple mais, par l'intervention des fantômes, arrive à poser devant le public toute la complexité de l'Histoire et tous les détails qui nous échappent lorsqu'on juge des événements passés.

Dans tous les cas, les revenants obligent le spectateur à revoir l'action, l'intrigue et les autres personnages différemment. Ainsi, les personnages dont nous devrions nous sentir les plus proches – les personnages du monde des vivants – nous paraissent moins rassurants, moins fréquentables. Grâce aux revenants les auteurs nous montrent les parties de l'histoire qui ne sont jamais visibles et de ce fait nous poussent à porter un jugement autre sur des faits que celui qui aurait été évident auparavant. Suggèrent-ils que les actes et motivations des êtres vivants ne sont jamais aussi clairs qu'on le croit ?

Chez Yeats et Gregory les fantômes s'en remettent aux êtres vivants pour susciter leur aide. Bride aura besoin des services d'un être plus en phase avec le monde des esprits pour faire passer son message. L'Étranger et la Jeune Fille auront besoin du pardon du Jeune Homme pour pouvoir enfin consommer leur amour. Néanmoins, dans *The Dreaming of the Bones* les esprits n'auront pas de difficulté à se révéler au Jeune Homme, sans pour autant s'identifier, et leur apparition n'est que le renouvellement d'un rituel qu'ils accomplissent depuis 700 ans. Ceci dit, il semblerait que leur apparition ne puisse arriver qu'à ce lieu précis ; ils sont prisonniers de leur destin et d'un endroit cantonné. Leur histoire est touchante mais leur motivation est égoïste. Bride Scarry, dans *Shanwalla*, aussi reviendra sur les lieux où elle habita avec son mari mais elle est attirée plutôt par les événements que par le lieu lui-même. De plus, son destin personnel lui importe peu, sa motivation, contrairement au couple de *The Dreaming of the Bones*, est purement altruiste : elle est revenue pour sortir son mari d'une situation qui semble vouée à l'échec.

Lorsque le théâtre irlandais était dans son enfance, deux visions de la future nation irlandaise s'affrontaient : la vision des Anglo-Irlandais et la vision des Irlando-Irlandais. La première était véhiculée par l'« Ascendency », les descendants des colons, et la deuxième par la classe montante de la société irlandaise : la classe moyenne catholique. Ainsi W.B. Yeats, Lady Gregory et John Millington Synge exaltent les pauvres et prônent la création d'un lien entre ces derniers et l'aristocratie. Ils avaient un mépris prononcé pour la classe moyenne qu'ils trouvaient vulgaire et vide de toute aspiration spirituelle :

There are sides of all that western life the groggy-patriot-publican-general shop-man who is married to the priest's half-sister and his second cousin once-removed of the dispensary-doctor, that are horrible and awful. [...] In a way it is all heartrending, in one place the people are starving but wonderfully attractive and

charming and in another place where things are going well one has a rampant double-chinned vulgarity I haven't seen the like of.⁴³

Cette approche menait ces auteurs à porter un regard critique sur les pratiques de cette frange de la société irlandaise. L'approche prônée par l'autre camp tendait plus vers un portrait flatteur qui portait moins de jugements sur ces concitoyens. Les Irlando-Irlandais cherchaient à unifier tout le pays derrière un idéal et de ce fait se refusaient de critiquer ou de trouver des faiblesses chez leurs concitoyens. Les Anglo-Irlandais étaient bien plus ambitieux car ils voulaient façonner un nouveau pays et, en le façonnant, se débarrasser de tous les éléments qu'ils ne trouvaient pas à leur goût. Ils perdirent cette bataille car ils n'arrivèrent pas à intégrer le catholicisme et le « familisme⁴⁴ » qui étaient tellement importants dans le quotidien des Irlandais. Ainsi, chez Lady Gregory, Bride et Conary n'arriveront pas à accéder à cette classe respectable qui leur fait tant envie mais continueront à jouir d'une aura d'intelligence et de bienveillance. Chez Yeats, le Jeune Homme ne brisera pas le sort qui étreint le couple, acceptant en quelque sorte la version officielle de l'histoire telle qu'elle était véhiculée par la doctrine républicaine la plus simpliste. Son incapacité à montrer de la compassion pour Diarmuid et Dervorgilla, les anciens aristocrates de l'ordre gaélique, semble préfigurer l'attitude intransigeante du futur état envers les anciens ennemis de la nation. Joseph Tomelty écrivait dans les années 1940 et la vision des Anglo-Irlandais n'avait plus cours à cet époque. Ainsi, Michael, le jeune et vigoureux fils de John et Kathrine, peut exprimer sans honte son ambition de quitter le monde de la misère pour devenir un entrepreneur accompli et ainsi faire partie de la bourgeoisie. Cependant, son projet ne se réalisera pas. Le *statu quo* de la misère perdurera et les seuls qui s'en sortiront seront les personnes malhonnêtes tels Tom Barry qui s'enrichissent grâce aux malheurs des autres, ou Kathrine elle-même, qui a amassé un bon

⁴³ Paul Murphy, *Hegemony and Fantasy in Irish Drama, 1899-1949*, p. 30. Citant une lettre de J.M. Synge.

⁴⁴ L'idée que les intérêts personnels sont subordonnés à ceux de la famille. Par extension, dans le cas irlandais, *familism* renvoie aux traditions liées à la cession des biens familiaux au fils aîné, et les répercussions que ceux-ci avaient sur les autres membres de la famille.

pécule en dépouillant sa propre famille. De nouveau la classe des personnes qui réussissent est dépeinte avec mépris.

Il y a une nette évolution dans le traitement du fantôme entre l'époque de Yeats et Gregory et celle de Tomelty. Chez Tomelty, les deux fantômes qui apparaissent sur scène sont des personnages sans éclat, sans particularités tandis que chez les deux autres dramaturges ce sont des êtres déjà exceptionnels. De plus, Chez Tomelty ils n'influent pas du tout sur l'action alors que pour Yeats et Gregory ce sont des pièces maîtresses de l'intrigue. Tomelty semble sonner l'arrivée d'un théâtre irlandais qui a quitté la période où on rêvait d'un compromis entre les mondes de la culture ancienne et la modernité. *Portia Coughlan* de Marina Carr, mise en scène pour la première fois en mars 1996, confirme cette tendance. Le fantôme du frère défunt de l'héroïne éponyme de la pièce est souvent présent sur scène mais il ne parle pas aux autres personnages et personne ne le voit, bien que sa sœur l'entende chanter avec sa voix d'ange. *Shining City* de Conor McPherson (2004) se termine avec l'apparition du revenant de Mari, la femme défunte d'un des personnages de la pièce. Elle est le sujet qui hante John, son veuf, tout au long de la pièce, mais elle n'intervient pas directement dans l'action. Son apparition à la fin (un moment de terreur consommée) semble servir à prouver que John n'était pas fou, qu'il l'avait réellement vue. Ainsi, les pièces qui font appel aux revenants après la période de Yeats et Gregory semblent aller vers une intervention de plus en plus minimaliste de ces derniers, reconnaissant l'effet que de telles apparitions peut avoir mais sans vouloir pousser la crédulité du spectateur trop loin. Le compromis entre les mondes physiques et surnaturels paraît de moins en moins possible, tellement l'identité irlandaise s'est éloignée de sa culture indigène. Cette culture est toujours présente et respectée mais n'est plus source de croyances dans la société séculaire, moderne et scientifiquement éclairée.

Chapitre II

Le Monde des fées : entre menace et réconfort.

*Come away, O human child!
To the waters and the wild
With the faery hand in hand,
For the world's more full of weeping than you can understand⁴⁵*

Le monde des fées dans le folklore irlandais jouit d'une notoriété ambiguë : d'un côté ce sont des êtres qui inspirent la peur et le respect et de l'autre ils sont doux, bienveillants, habitant un monde merveilleux où les problèmes du monde « réel » s'évanouissent. Ils sont curieusement attirants et menaçants à la fois ; leur vie sans difficultés nous semble si alléchante mais les suivre implique le renoncement aux comforts et aux habitudes de la vie quotidienne. Yeats résume ce choix dans « The Stolen Child ». D'abord il nous présente l'insouciance des fées : « To and fro we leap / And chase the frothy bubbles, / While the world is full of troubles / And is anxious in its sleep. » D'ailleurs l'aspect positif du monde des « gentle folk » occupe la majeure partie du poème et ce n'est que lorsque l'enfant fait le choix de quitter notre monde que nous nous rendons compte du prix à payer : « He'll hear no more the lowing / Of the calves on the warm hillside / Or the kettle on the hob / Sing peace into his breast, / Or see the brown mice bob / Round and round the oatmeal-chest. » Les petits plaisirs du quotidien qui nous semblent si simples et sans intérêt prennent soudain une autre dimension quand ils sont menacés de disparition. Ainsi ce monde est à la fois attirant et menaçant, d'un côté on aimerait jouir de cette insouciance

⁴⁵ W.B. Yeats, « The Stolen Child », *Selected Poems*, p. 18.

si alléchante qui y règne, mais d'un autre côté l'inconnu de ce que cela représente réellement nous effraie.

Cette dualité peut, peut-être, être expliquée grâce au travail de Freud autour de la notion de « *unheimlich*, » ou « l'étrange ». D'après Freud, les notions de *heimlich* (ce qui est familier) et de *unheimlich* sont très proches car ce qui nous est étrange est quelque chose que nous avons réprimé et que nous espérons garder secret. Ceci peut être des craintes que nous avons connues ou des croyances qui remontent à un temps révolu où l'homme croyait en l'omnipotence des pensées et au pouvoir de la magie.⁴⁶ Ainsi l'étrange nous attire, ayant un aspect presque rassurant puisqu'il nous rappelle des choses qui nous sont familières, bien qu'enfouies dans notre inconscient. En même temps il nous effraie car si nous avons enfoui ces choses c'est à cause de leur côté douloureux ou des aspects qui ne sont pas en accord avec notre vision civilisée du monde. L'étrange nous frappe car il semble mélanger le familier et le non-familier, produisant ainsi un effet de remise en question de notre personnalité.⁴⁷ D'où le fait que le monde des fées prend un aspect rassurant, puisque c'est un monde d'insouciance et de pouvoir ; mais embrasser cette existence, c'est nier le quotidien, nier le monde que nous avons créé et où nous nous sommes tant investis.

Dans les quatre pièces ici étudiées les personnages principaux vont devoir faire face à ce monde, mettant ainsi en jeu, en danger, leurs certitudes sur la vie ainsi que celles de leur entourage. Ils vont devoir négocier entre ce monde et le nôtre afin de trouver un équilibre qui définit leur vraie identité.

⁴⁶ Sigmund Freud, *The Uncanny*, Penguin, London, 2003, p. 147/8.

⁴⁷ Nicolas Royle, *The Uncanny*, Manchester University Press, Manchester, 2003. p. 1.

I. Quatre pièces : lieux et personnages

i. *The Heather Field* (1899) d'Edward Martyn

The Heather Field, d'Edward Martyn fut montée lors de la première saison du Irish Literary Theatre en 1899, le lendemain de la création de *The Countess Cathleen* de Yeats. L'intrigue tourne autour d'un champ de bruyère que le personnage principal, Carden Tyrrell (TYR dans les citations ci-après), essaye de drainer afin d'agrandir sa propriété. Il est propriétaire terrien et il loue ses terres aux paysans des alentours, donc un champ supplémentaire signifierait des rentes supplémentaires. Il s'avère plutôt difficile de transformer ce champ pour le rendre cultivable, mais c'est la grande obsession de Carden, convaincu de sa réussite future, tellement convaincu qu'il contracte un prêt pour étendre ses travaux de drainage aux autres champs de bruyère qui entourent le premier. Carden est un personnage rêveur qui, après s'être marié, a essayé de devenir plus sérieux en se plongeant dans le monde des affaires. Cependant, au lieu de se créer des buts réalistes et atteignables il choisit d'essayer de dompter des terres pourtant marécageuses depuis des siècles. Alors que son projet se révèle de plus en plus irréaliste il commence à entendre les voix des fées qui le réconfortent. Ses rapports avec le monde vont alors changer et sa vision du réel va se trouver en désaccord avec celle de ceux qui l'entourent.

ii. *Maeve* (1900) d'Edward Martyn

Maeve, l'héroïne éponyme de la pièce également écrite par Edward Martyn qui fut montée lors de la deuxième saison de l'Irish Literary Theatre à Dublin en 1900, doit épouser un Anglais, Hugh Fitz Walter, et ainsi épouser les dettes de son père. La sœur de Maeve, Finola, ainsi que son père, The O'Heynes, sont très excités par l'idée de ce mariage mais Maeve elle-même ne semble guère motivée par l'union. D'après les didascalies du début, l'action se déroule « de nos jours », c'est-à-dire au tout début du XX^e siècle, mais les actes

et attitudes des personnages nous font penser à un temps révolu où l'ordre gaélique régnait encore. Ils semblent évoluer dans un lieu qui est coupé du monde et des préoccupations de la société moderne. Au début de la pièce, la famille O'Heynes attend le retour du fiancé de Maeve car celui-ci est parti pour Angleterre régler des affaires liées à son activité économique ou professionnelle. Le fait qu'il tarde à revenir tend à renforcer l'idée que le château des O'Heynes et le monde où ils vivent sont très éloignés du monde de Fitz Walter et, par la même occasion, de celui des spectateurs.

Maeve se sent très proche de ses origines et de son pays. Elle est fascinée par les histoires et légendes du folklore local et petit à petit elle va être tentée de rejoindre le monde des fées afin de s'épanouir pleinement et, surtout, d'éviter le mariage qui doit unir son destin à celui d'un usurpateur.

Maeve s'ouvre dans la campagne irlandaise :

A ruined abbey in a green valley among mountains covered with layers of grey rock. At back a little removed is a cairn overgrown with grass. Gray limestones belonging to the ruin are strewn about the ground. At the left in the surrounding pasture of pale green, great leafless ash trees stand among boulders spotted with white and orange lichen. It is a sunny evening in the month of March. (The Heather Field and Maeve⁴⁸, p. 87)

Cette description nous paraît maintenant être une caricature sortie tout droit d'une brochure de tourisme⁴⁹ mais au moment de sa création cela devait avoir un parfum de nouveauté, étant donné que les pièces qui furent les plus populaires à cette époque ne s'occupaient guère du monde rural irlandais. Le lieu réunit les deux grandes traditions irlandaises – la tradition catholique et le folklore. Cependant, l'abbaye est en ruines et le cairn envahi par des mauvaises herbes. Ces deux traditions qui luttaient parfois l'une contre l'autre se

⁴⁸ Ci-après *THFM*.

⁴⁹ "The chief expert in the field [of tourism] has described the image of Ireland created by the Literary Revival as a 'great brand vision' that, whatever its lack of reality, has remained for marketing purposes a self-fulfilling prophecy." R.F. Foster, *Luck and the Irish: A brief history of change, 1970-2000*, p. 158.

retrouvent maintenant toutes les deux dans la position du vaincu. Cette idée est également renvoyée par la nature dont les arbres ne portent pas de feuilles et dont les pâtures mêmes sont d'un vert pâle. Ces lieux semblent renvoyer à la tradition de la poésie topographique qui fut populaire au XVIII^e siècle. Ceci donne un parfum désuet, vieux monde, à la pièce. Que l'action se déroule pendant le mois de mars n'est pas anodin. Dans la Rome antique mars était le premier mois de l'année et est souvent perçu comme le mois du renouveau et de transition puisque l'équinoxe du 21 mars annonce l'arrivée du printemps.⁵⁰ Nous pouvons également remarquer que pour les Romains ce mois marquait le départ des campagnes militaires.

iii. *The Only Jealousy of Emer* (1922) de W.B. Yeats

The Only Jealousy of Emer est une des pièces du cycle que W.B. Yeats consacra à Cuchulain, le guerrier mythique du folklore irlandais. Elle fut mise en scène pour la première fois à Amsterdam en 1922 et dut attendre mai 1926 pour être montée à Dublin à l'Abbey, sous l'égide de la *Dublin Drama League*, et non de la troupe principale du théâtre. Lors de la représentation à Dublin Lennox Robinson fut le metteur en scène, sous la supervision de Yeats lui-même. Ce drame s'inspire de la tradition théâtrale japonaise du nô et elle reprend une histoire du recueil *Cuchulain of Muirthemne* de Lady Gregory mais change les origines de l'intrigue pour la rendre plus propice à un développement dramatique. Ainsi, elle fait figure de suite à *On Baile's Strand*. Dans cette dernière, Cuchulain tue le fils qu'il n'avait jamais connu. Lorsqu'il s'en rend compte, fou de chagrin, il va combattre les vagues avec son bouclier et son épée :

*Emer: Until at last, as though he had fixed his eyes
On a new enemy, he waded out*

⁵⁰ Cette transition est exprimée dans le proverbe « March comes in like a lion and goes out like a lamb ». Autrement dit, ce mois a des débuts chaotiques mais il se termine en général par un temps plus calme. Il en sera de même pour Maeve et sa famille qui vont subir des événements chaotiques avant de retrouver un semblant de calme.

Until the water had swept over him;
 But the waves washed his senseless image up
 And laid it at this door. (*Selected Plays*⁵¹, p.147-148)

Fand, une déesse des « Sídhe » (ce peuple surnaturel de la mythologie gaélique), s'est emparée de l'esprit de Cuchulain en lui jetant un sort et elle veut le garder avec elle dans le monde des fées. Bricriu, un esprit espiègle et ennemi juré de Fand, occupe le corps du guerrier pour venir proposer une solution à Emer, la femme de ce dernier : si elle renonce à toute future vie avec Cuchulain celui-ci sera libéré du sort de Fand, sinon il restera à tout jamais dans le monde des Sídhe. Toute la puissance dramatique de la pièce repose sur ce dilemme auquel Emer doit faire face. Elle acceptera finalement le marché prouvant par la même occasion la force ainsi que l'altruisme de son amour, contrairement à celui de Fand qui ne veut que posséder Cuchulain, tel un trophée.

Quand il écrivit cette pièce, Yeats était encore sous le charme de son 'succès' avec *At the Hawk's Well* et souhaitait continuer sur sa lancée dans le nô. Cependant, il dut s'interrompre, (voir p. 27), pour se consacrer à *The Dreaming of the Bones*. Il semblerait que cette parenthèse fut salutaire puisque le poète rencontrait des difficultés d'ordre structurel avec *The Only Jealousy*, problèmes qui furent réglés lorsqu'il en reprit l'écriture.

Dans la lignée du nô, l'action de *The Only Jealousy* est encadrée par des musiciens qui ont le visage fardé pour ressembler à des masques. *At the Hawk's Well* et *The Dreaming of the Bones* comportaient des personnages avec et sans masque, mais pour *The Only Jealousy* il semblerait que Yeats ait voulu pousser ses expériences avec le nô à leur paroxysme et, de ce fait, tous les personnages sur scène sont masqués. Ainsi, le poète put s'approcher de sa vision du rôle de l'acteur comme simple outil ou objet, tel l'*Ubermarionette* de Edward Gordon Craig. Cependant, Yeats n'était peut-être pas totalement convaincu par les

⁵¹ Ci-après *SP*.

masques créés par le sculpteur Hildo van Krop. Ceux-ci avaient été commandés par le directeur Albert van Dalsum pour la première production de la pièce à Amsterdam en 1922 :

The masks get much of their power from enclosing the whole head; this makes the head out of proportion to the body, and I found some difference of opinion as to whether this was a disadvantage or not in an art so distant from reality.⁵²

Selon Richard Allen Cave le port du masque aide l'action à trouver la distance avec le réel que Yeats visait :

Given the fluctuating emotional states that Emer experiences as the action progresses, it is a great help to the actress if she is given a mask which allows her to stylize these emotional responses into a series of bodily movements and postures; too much facial expressiveness by an unmasked actress could rob the play of that distance which Yeats aimed for.⁵³

Dans tous les cas, *The Only Jealousy* marque une rupture avec les deux pièces précédentes parce que tous les personnages sont sur un pied d'égalité, il n'y a pas de différence marquée entre les personnages surnaturels et les personnages du monde physique. Selon la vision de Yeats les deux mondes de côtoient, se connaissent.

Quand la pièce commence, nous voyons le corps de Cuchulain allongé sur un lit (le Cuchulain physiquement présent dans la pièce avec Emer) ; le fantôme ou le double de Cuchulain accroupi au pied du lit (l'esprit de Cuchulain qui est dans « The Country-Under-Wave » avec Fand) ; Emer, sa femme qui est à son chevet ; et Eithne Inguba, la maîtresse de Cuchulain. Emer sait que Cuchulain n'est pas mort mais n'arrive pas toute seule à le faire sortir de ce sommeil profond, c'est ainsi qu'elle fait appel à sa maîtresse, croyant que ses mots auront pour Cuchulain une urgence et une passion suffisantes pour le ramener à la vie.

⁵² Richard Allen Cave, *Selected Plays* de W.B. Yeats, p.334, citant Yeats.

⁵³ Richard Allen Cave., *Ibid*, pp.334-335.

iv. *The Weir* (1997) de Conor McPherson

The Weir de Conor McPherson fut écrite et produite à la fin des années 1990 et rencontra un énorme succès en Angleterre, en Irlande et aux Etats-Unis. C'est une pièce qu'on pourrait décrire comme minimaliste : cinq personnages ; un seul lieu « d'action » ; aucune véritable intrigue pour ainsi dire car la pièce tourne autour de cinq « monologues » qui sont délivrés par quatre des personnages. Il n'y a pas de personnages surnaturels physiquement présents sur scène mais l'univers qui est tissé par les monologues crée une ambiance tellement étrange que nous avons le sentiment d'être entouré des différents esprits évoqués, pour ne pas dire invoqués. La scène se déroule dans un pub dans la campagne irlandaise. Il y a quatre hommes, le barman et propriétaire des lieux, trois de ses clients les plus fidèles, et une femme. La femme est une nouvelle venue et c'est sa présence qui va déclencher les monologues qui vont tant troubler à la fois les personnages et le spectateur.

Une des forces de *The Weir* est sa façon d'actualiser et de mettre sur scène un genre qui auparavant était voué à rester confiné à la maison familiale : l'histoire de fantôme. Tout le monde connaît quelqu'un qui connaît quelqu'un qui a vu un fantôme mais ces histoires, sous leur forme originelle, c'est-à-dire des histoires racontées, n'avaient pas de place sur une scène. Dans *The Weir*, chaque histoire est troublante, et surprend le spectateur, mais toutes, avant celle de Valerie, remplissent le rôle de cliché : la vieille histoire qui est arrivée il y a plus de 20 ans dans des conditions climatiques chaotiques et lorsque les protagonistes étaient fragilisés. Ce qui rend la pièce bien plus troublante est l'histoire de Valerie qui s'est passée pendant la période contemporaine. La distance que le spectateur pouvait prendre avec les histoires des autres protagonistes s'évanouit lorsque Valerie raconte la sienne. Le public n'est plus face à des histoires anciennes qui ont sûrement été embellies avec les années, mais face à une histoire récente, qui respecte les formes des

autres histoires mais qui a eu lieu dans la période actuelle, moderne, où toutes les superstitions sont censées avoir disparu.

The Weir se passe dans un pub à la campagne, loin des soucis de la ville. Contrairement à Edward Martyn, McPherson ne pouvait pas espérer surprendre son auditoire, le pub irlandais avait été depuis longtemps, et notamment depuis *The Playboy of the Western World* (1907), une scène de prédilection pour le déroulement de nombreux drames irlandais. Le pub est le lieu de rencontre où les amis se retrouvent pour se parler, se confier et, très souvent, pour évoquer des souvenirs (voir *Conversations on a Homecoming*, 1985, de Tom Murphy). Dans *The Weir*, cependant, le pub est plus un salon privé qu'un lieu public. Les seuls habitués, du moins hors période estivale, sont les quatre protagonistes masculins dont un est le propriétaire.

Les lieux ont une importance diverse dans les pièces ici décrites. Pour W.B. Yeats et Conor McPherson ils vont jouer un rôle minime, servant tout juste de base, de rampe de lancement à l'action. Comme les décors ne happent pas l'attention du spectateur, celui-ci pourra se focaliser sur les personnages et sur l'action. La cabane de pêcheur de *The Only Jealousy of Emer* ne sera dessinée que dans l'esprit du spectateur et, pendant toute la pièce, il ne sera jamais question d'endroit physique précis, l'action se situant dans un lieu mystérieux, loin des contraintes physiques que nous connaissons. Le pub de *The Weir* n'a rien d'extraordinaire, sa description dans les didascalies est assez précise, certes, dépassant une demi-page, mais il est clair que son rôle est celui du lieu familier, aussi bien pour les personnages que pour le spectateur, sans prétention, qui laisse aux personnages toute la liberté nécessaire pour occuper l'espace dramatique, pour se développer et emmener le

spectateur sur ce voyage vers l'étrange. En revanche, Edward Martyn, à la fois dans *The Heather Field* et *Maeve*, investit ses lieux d'une vie et d'une puissance qui font d'eux de véritables personnages, agissant sur les réactions et les attitudes des personnages vivants.

Les lieux qui sont si familiers aux personnages principaux créent un sentiment de sécurité pour eux mais ont un parfum de nouveauté pour les autres. La femme de Carden Tyrrell ainsi que ces amis vont trouver à son bureau quelque chose de repoussant ; Hugh Fitz Walter, le fiancé de Maeve va trouver le lieu natal de sa promise sans intérêt, un amas de ruines et de campagne en friche ; Valerie, quant à elle, va tomber sous le charme du pub qui sera rassurant pour elle, un genre de havre de paix.

II. L'autre : la confrontation des mondes

Dans ces quatre pièces c'est le rapport que les personnages ont avec le monde surnaturel qui va être déterminant dans le déroulement de l'action. Les rapports que les personnages principaux ont avec ce monde des fées vont colorer, influencer et changer les rapports qu'ils ont avec les autres personnages.

i. *The Heather Field* : le passé, la poésie, l'ailleurs

Au fur et à mesure que l'action avance, Carden Tyrrell, le personnage principal de *The Heather Field* va se trouver dans une position délicate : il a de plus en plus de mal à distinguer le monde des fées du monde réel. Ceci va exacerber les problèmes qui existent déjà dans son couple au point de mettre fin au mariage qui l'unit avec Grace. Carden s'obstine à focaliser tous ses efforts sur un projet qui n'a manifestement pas d'avenir, c'est-à-dire le drainage de terres marécageuses, plongeant ainsi sa famille dans une situation financière précaire. Il est porté par un idéal plutôt que par la raison et, au lieu de

faire face à la réalité, il va trouver refuge dans un monde de poésie et de fées et s'extraire petit à petit du monde qui le lie à sa famille et à ses amis. Cet autre monde est le fruit de son imaginaire, nourri par des lectures et par une jeunesse insouciante. Lors de moments de lucidité, il se rend compte qu'il ne trouvera pas de solutions à ses divers problèmes et comprend qu'il n'y a qu'une seule échappatoire, tout à fait radicale :

TYR. I mean that the only remedy must be something which would make me forgetful that I am myself. (*THFM*, p. 67)

Avant sa rencontre avec Grace, Carden avait tendance à vivre dans le monde des rêves mais son mariage avait mis fin à son côté fantasque :

BARRY USSHER. The sudden overturning of all his ideas at that time seemed to me strange and unnatural. He was like one bewitched. A man's whole nature somehow does not change in a moment. You were too young, Miles, to know him in those days; but he was so ideal, so imaginative, as engaging as some beautiful child who saw nothing real in the world outside his own fairy dreams. (*THFM*, p. 7)

Le point de vue de Barry Ussher (Uss. dans les citations ci-après), un ami d'enfance de Carden, est intéressant parce qu'il contraste singulièrement avec celui de Finola vis-à-vis de sa sœur dans *Maeve* : c'est la perte de la qualité de rêveur de son ami qui l'inquiète et non le contraire. Carden était tenté de sortir de son existence solitaire par la beauté de Grace, une beauté de « fée » (*THFM*, p. 17) qui « l'a ensorcelé » (*THFM*, p. 7).

Lady Shrule (Lady S. dans les citations ci-après), une amie de Grace, quant à elle, soutient que Carden ne l'a jamais aimée, mais Grace croit que c'est le projet du champ de bruyère qui a changé les choses. En effet, c'est lorsqu'il se plonge dans ce projet que sa nature d'antan refait surface :

LADY S. Ah, he never loved you, Grace. I am certain, now, he never did.
GR. Oh, yes, he must have at first. You should have seen how I made him do almost anything for me. Why, he settled down, entertained, shot, even farmed. Imagine that for him.

LADY S. (*composedly*). Well what was the result? What about the farming, for instance?

GR. (*crestfallen*). Indeed the only result of the farming has been the heather field.

LADY S. Ah, Grace, for all you made him do, you were not able to make him give up the heather field my poor Grace!

GR. (*with violent emotion*). Oh, that folly! That abominable work! With the beginning of it I noticed his first change towards me. (*THFM*, p. 33)

Les deux mondes qui essaient d'accaparer Carden sont comparés respectivement à la prose et à la poésie : quand Carden était jeune il mettait de la poésie dans la vie mais en épousant Grace il devint « *prosy* » (*THFM*, p. 7). De ce fait il quitta le monde des rêves et de l'insouciance pour le monde des considérations matérielles. Grace représente ce monde réel et ainsi ne partage pas la passion pour les livres qui habite Carden. C'est Lady Shrule qui résume cette attitude d'une manière tout à fait explicite :

LADY S. Well, upon my word, Grace, this is quite a pretty room. What a pity not to turn all these frowzy books out of it. (*THFM*, p. 30)

Carden, quant à lui, rêve de retrouver l'insouciance et la poésie (*THFM*, p. 18) de sa jeunesse :

TYR. What fairie towns we came to – Boppart on the Rhine with its quaint old houses. Then we sailed our boat through the hills to Lorlei, and watched where the river nymphs used long ago to glide, laughing, through the gold-lit depths of the stream. (*THFM*, p. 18)

Par conséquent, son esprit glisse petit à petit vers le monde des fées, le monde de l'insouciance parfaite et bientôt il considèrera le quotidien comme un rêve et ses rêves comme la réalité : « A dream a bad dream (*as if suddenly illumined*), yet with intervals too of wakefulness now and then. » (*THFM*, p. 20). Ces moments « d'éveil » surviennent surtout lorsqu'il est dans le champ de bruyère où ses rêves de jeunesse sont ravivés par le vent de l'Atlantique et la beauté du lieu. De plus la présence de son fils lui rappelle son frère au même âge, ce qui l'aide à revivre ses souvenirs :

TYR. Yes, Kit, you are the little elf that calls up for me the magic of the heather field. (*THFM*, p. 62)

Cette attitude inquiète quelque peu Miles, son jeune frère, et son inquiétude n'est que renforcée lorsque Carden lui parle des « voix » :

MIL. (*with vague alarm*). Voices, Carden? Why what now are these?

TYR. Out there over the mountain. Oh, the vivid brightness of those voices, as they float back from the past on each changing breeze!

MIL. (*anxiously*). You only heard the wind whistle along the coast. Don't heed it any more, Carden.

TYR. Why should I not heed such celestial song?

MIL. A dream phantom of the desolate mountain.

TYR. No; it is only your words I hear as in a troubled dream. (*THFM*, p. 21)

Dans *Maeve* il semble y avoir une acceptation de la part de tous de l'existence d'un monde ou d'un pouvoir autre que ce qui est visible. The O'Heynes, le père de Maeve, par exemple, rejette tous ses problèmes sur le sort, la malchance, il se voit victime d'un pouvoir invisible :

THE O'H. Oh the persistent ill-luck that has pursued me all through life. [...] I have so often been on the eve of having my wishes fulfilled: and then somehow the unforeseen has come about: and all my hopes have gone from me. I am surely the most unfortunate of men. (*THFM*, p. 91)

Il cherche à fuir ces phénomènes quand sa fille cherche ardemment à les connaître, à percer leur secret, à vivre avec eux. Grace Tyrrell dans *The Heather Field*, quant à elle, ne veut pas croire en ce monde abstrait, et se méfie de tout qui n'est pas concret, matériel. Elle ne comprend pas que son mari ne soit pas attiré par la vie sociale qui convient à son rang dans la société, par la chasse et l'agriculture. En effet, Carden ne vit que pour et à travers ses idées et son imaginaire :

GR. Don't talk of ideas. I have heard enough about them since I was married to give me a horror of them for the rest of my life. (*THFM*, p. 76)

Tout comme son amie, Lady Shrute, les idées, l'imagination et la fascination des livres l'excèdent. Tout ce qui peut l'éloigner du quotidien est à voir avec circonspection.

D'ailleurs son ignorance du monde des lettres lui fait manier des mots sans se rendre compte de leur portée :

GR. No good can ever come of that abominable work.

MIL. You must not speak such words; no luck can come from such words.

GR. I cannot help it. (*THFM*, pp. 76-77)

Le champ de bruyère, qui est le symbole du gouffre qui sépare les époux, n'est pour elle que source de désespoir :

Lord S. I wonder how it [the heather field] is going on. Have you been there lately, Mrs Tyrrell?

GR. Of course not, Lord Shrule. The very thought of the place fills me with despair. (*THFM*, p.76)

En fait, le champ de bruyère cristallise les différences qui séparaient les époux avant leur mariage et que chacun à sa guise, avait essayé de gommer lors des premiers émois de leur relation. Maintenant les différences resurgissent et l'incompréhension des Tyrrell est à son comble : la source d'espoir de l'un est source de désespoir pour l'autre.

Pour Carden, le désir de rejoindre le monde des fées et motivé par l'envie de jouir de l'insouciance qui y règne. Cependant, ce désir comporte un danger réel, celui de se trouver interné dans un asile psychiatrique. En effet, son acceptation de l'existence et de la présence d'êtres éthérés donne à Grace la possibilité de le faire déclarer mentalement instable :

TYR. Oh, this matter-of-fact way you have of looking at things! This simple barren prose of your mind! It is that, that is driving me mad.

GR. Driving you mad – [*Pause, during which they look at each other.* (*THFM*, p. 27)

De plus, d'après Lady Shrule il y a une histoire d'excentricité, voire de folie dans la famille Tyrrell (*THFM*, p. 34). Carden lui-même a des doutes sur son cas personnel :

TYR. Merciful heaven, is it possible, though, she may be right? Can there possibly be a doubt as to which is the reality and which is the dream? Oh, horror – horror! [*He sinks upon the sofa and covers his face with his hands.* (*THFM*, p. 29)

Il se trouve dans une sorte de brouillard où la réalité et les rêves se concurrencent pour gagner la suprématie dans son esprit :

MIL. Why, Carden, what is the matter with you?

TYR. (*rising, approaches in a dazed manner, and seems involuntarily to feel his way with his hands*). Nothing only that persons and things now more than ever seem strangely to recede from me and become more unreal. (*THFM*, p. 29)

Sa franchise risque de lui coûter cher quand un des médecins que sa femme convoque pour évaluer sa santé mentale lui demande s'il comprend la musique du vent :

TYR. (*disdainfully*). Do I? Why, of course I do. I find in it a medium between the beauty of the past and myself.

Dow. Indeed.

TYR. Yes; nature's ethereal phonograph, as it might be, treasuring for my delight past ecstasies of sound. I hear in its waves those voices floating back to me from –

Uss. (*with alarm, aside to MILES*). You must take your brother away at once.

Dow. What is that you are saying, Mr Tyrrell?

Roc. Voices you don't mean to say you hear voices?

TYR. I do mean to say it.

Dow. Whose voices do you hear?

TYR. Choristers singing of youth in an eternal sunrise! (*THFM*, p. 49)

Il aggrave son cas lorsque le médecin lui suggère que ces voix doivent être le produit de son imagination en expliquant que l'imagination n'existe pas – soit on perçoit, soit on ne perçoit pas. Barry Ussher est un défenseur sans faille de son ami Carden et, lorsqu'il a l'occasion de discuter avec les médecins sans la présence de Carden, il fait de son mieux pour les convaincre de la nature ténue de leur diagnostic :

Uss. Did not Joan of Arc declare she heard voices calling on her to accomplish a work which proved to be one of the most wonderful and practical in history? Was not Socrates firmly convinced that he was in the habit of receiving admonitions from his daemon? I might quote you several other instances of celebrated personages whose imaginations led them to believe they heard voices. Yet no one has ever thought of calling them insane. Come now, Doctor Roche, a man of your experience and culture must admit the truth of what I say. (*THFM*, p. 53)

La confrontation des deux mondes à travers les expériences de Carden met tous les autres personnages dans un état de nervosité. Carden est convaincu que le monde des fées existe

et qu'il l'appelle à le rejoindre, et il l'exprime librement. Grace ne voit dans ces élucubrations que la manifestation d'un état de folie. Miles et Barry sont interpellés par ce que Carden prétend connaître mais leur premier instinct est de protéger leur frère et ami de jugements trop sévères.

ii. *Maeve* : le contraste des visions

Maeve est une personne qui a des visions et qui vit dans une mélancolie permanente, rêvant de rejoindre le monde des mythes comme si sa vie en dépendait : « *Oh, I am dying because I am exiled from such beauty.* » (*THFM*, p. 89). Cette attitude suscite l'inquiétude de son entourage qui craint qu'elle ne fasse échouer le mariage tant attendu. Il semblerait que *Maeve* ait toujours été portée vers le monde des fées mais que pendant une période elle avait repris une vie plus « convenable ». Toutefois, l'approche de son mariage provoque le retour des « visions ». Ces visions qui sont comme une échappatoire qui libère son esprit de l'union sans amour qui l'attend.

Au début de *Maeve* nous trouvons l'héroïne et sa sœur, *Finola*, en train de lire des vieux poèmes sur des lieux qui rappellent un passé glorieux mais qui rendent compte d'un présent peu réjouissant. *Maeve* est mélancolique et *Finola* (MA et FIN respectivement dans les citations ci-après) regrette qu'elle ait eu l'idée de les lui lire :

FIN. Something strange has come over you now.

MA. (*with restlessness*). No, it is nothing. It is only the look of the evening.

FIN. But this is such a peaceful evening with that saffron sunlight over the ruins.
Why should it make you anything else but peaceful?

MA. Oh, *Finola*, when I see the ruins like that, I know the visions are near me.
(*THFM*, p. 88)

Les visions dont *Maeve* parle produisent des réactions très opposées, reflétant en somme les réactions que suscite le monde des *gentlefolk* : elles apaisent *Maeve* mais elles irritent et effrayent les autres. *Finola* voudrait que *Maeve* délaisse ses visions pour la réalité en lui

rappelant qu'elle doit se marier le lendemain. Ce retour à la réalité va provoquer la réaction totalement inverse de celle provoquée par l'évocation du monde des fées ; il rassure Finola et remplit Maeve de tristesse :

MA. [...] I cannot believe that I am to be married to-morrow. (*Looks around*) To leave all this for an English home

FIN. (*with increased anxiety*). Maeve –

MA. The very stones, as I wander among them, seem to forbid it. (*THFM*, p. 89)

L'attachement qu'elle ressent vis-à-vis des lieux semble être réciproque : les lieux sont attachés à elle. Martyn semble suggérer que le monde des fées est étroitement lié à la terre irlandaise. Ce monde fait donc partie du patrimoine du pays. Pour Maeve, quitter un tel endroit qui lui paraît tellement riche pour une maison anglaise est le comble de la trahison.

Finola, la sœur de *Maeve* est convaincue que l'intérêt que sa sœur porte au monde des rêves serait réduit à néant si ces rêves devenaient réalité :

FIN. Yes that is why she appears so cold, and, as you say, regardless of realities. I even think if this one she loves were to become a reality, he would cease to fascinate her. (*THFM*, p. 93)

Les perceptions de la réalité qu'ont les deux sœurs sont diamétralement opposées : Finola n'a pas compris que, pour Maeve, son amant est une réalité mais une réalité qui ne peut être perçue par n'importe qui. Comme Carden Tyrrell l'avait expliqué aux médecins qui s'intéressaient à son cas, l'imagination n'existe pas : soit on perçoit, soit on ne perçoit pas.

La veille de son mariage lors d'un échange avec Peg Inerny, la vieille dame étrange qui rôde autour du château, Maeve ne peut s'empêcher d'aller voir son amant « imaginaire » malgré les efforts de sa sœur :

PEG. See how bright it is. The night is lit for your visit. (*MAEVE appears to hesitate.*) [...]

MA. (*restlessly*). Let me go, Finola, let me go.

FIN. I will not, Maeve.

MA. Let me go to the mountains for this last time; I promise to return soon.

FIN. Oh, sister, do not go there to-night.

MA. How white the moon rays dance upon the mountains.

PEG. It is the mountains, Princess, that are white with the dancing feet of the fairies.

MA. (*desperately*). I must go there to-night.

FIN. You shall not, Maeve.

MA. (*gazing fondly on the mountains*). Oh beauty of my day-dreams come forth from the mountains.

PEG. Princess, what is it that you see?

MA. (*with transport*). My love, like an exhalation from the earth to the stars! (*THFM*, p. 109)

Ce qui commence comme une envie devient un besoin. Outre l'attachement que Maeve éprouve pour le monde des fées c'est la beauté de ce monde qui l'attire, une beauté que les autres n'appréhendent pas :

MA. (*pointing towards the abbey*). Yes, there – far away – coming on the wings of the March wind. Don't you hear?

FIN. I hear the bitter wind, Maeve, through our old ash trees.

MA. (*smiling in reverie*). The fairy March wind which races at twilight over our fields, turning them to that strange pale beauty, like the beauty of a fairy's face. – Oh, it is fit that my beloved should ride on such a steed.

FIN. Dearest, you must go to rest. He will never come. He is dead. (*THFM*, p. 117)

D'ailleurs son amour vit là où la beauté n'a pas d'égal :

MA. He is not dead. He will come. I know he will. But the way is long. A long – long way.

FIN. A long way, indeed, without beginning and without end.

MA. It began from the land of everlasting youth.

FIN. You have often told me of that land, Tir-nan-ogue, is it not ?

MA. The Celtic dream-land of ideal beauty. There he lives in never-fading freshness of youth. (*THFM*, p. 117)

Elle est hantée par cette beauté mais être hantée, habitée par un esprit d'ailleurs la reconforte, l'aide à vivre dans le monde réel :

MA. I am haunted by a boyish face close hooded with short gold hair – and every movement of his slender faultless body goes straight to my heart like a fairy melody. (*THFM*, p. 118)

Pour Yeats, dans « The Stolen Child », la menace qui planait sur celui ou celle qui choisissait d'embrasser le monde des fées était la perte des repères rassurants du quotidien.

Cependant, Maeve ne semble pas avoir de repères dans le monde physique étant donné qu'elle le méprise et la menace ultime pour elle est la mort. Néanmoins, ceci est le prix à payer pour basculer complètement dans l'autre monde où une autre existence est, paraît-il, possible. Lorsque Maeve est sur le point de passer dans l'autre monde, elle est glacée, comme si la vie commençait déjà à la quitter :

FIN. Aren't you perished without a cloak on, this bitter night?

MA. (*wearily*). Is it so cold?

FIN. (*surprised*). Cold? You must feel this biting frosty air?

MA. No not particularly.

FIN. (*feeling the hands and face of MAEVE*). Why, Maeve, you are like ice.

MA. (*as if remembering*). Like ice. How beautiful to be like the ice! (*THFM*, p. 111)

Elle continue à discuter avec Finola et semble revigorée quand Peg arrive de nouveau et la rappelle à son devoir :

PEG. Good-night, sweet Maeve – sleep – sleep – and dream. [*Exit at right*].

MA. (*yearningly*). And dream – Oh that I could dream again to-night, that dream! (*THFM*, p. 116)

Maeve sent qu'elle va bientôt rejoindre son amour :

MA. (*quickly turning and throwing her arms around FINOLA*). Good-night – good-bye – Oh my darling, good-bye.

FIN. (*consolingly*). My poor Maeve, it is not yet the time for parting.

MA. Who knows where I must go, when my beloved shall come.

[*Exit hurriedly by door leading into the Castle*].

FIN. (*wonderingly*). What does she mean by those words? (*With a reassured air*) Oh, she is tired, poor sister. That is what it is. And I suppose her mind is confused with her imaginary difficulties. But all will come well in good time.

[*Exit by door leading into the Castle*]. (*THFM*, p. 118)

Encore une fois Finola essaye de rationaliser les mots et l'attitude de Maeve mais le fait est qu'elle n'a pas compris ses propos.

S'il subsistait des doutes quant au prix à payer pour aller vivre à Tir-nan-ogue, la Reine Maeve (Q. MA dans les citations ci-après) les ôte tous de notre esprit :

MA. Oh let me see the beloved of my day-dreams.

Q. MA. Your Prince of the hoar dew, when he comes, will give you rest.

MA. Rest without pain or fear of bondage?

Q. MA. Rest in beauty, a beauty which is transcendently cold. (*THFM*, p. 123)

D'ailleurs après le passage du cortège tout est blanc, gelé sous une épaisse couche de givre.

Pour Maeve, comme pour Carden Tyrrell, il y a eu un déplacement de ce qui est réel et de ce qui ne l'est pas. Pour ces deux personnages, la réalité, l'existence réelle n'est pas dans les vicissitudes de la vie moderne et matérialiste, elle est ailleurs. Néanmoins, c'est l'opposition avec ce qu'ils vivent au quotidien qui les attire. En somme, la vie ne semble possible qu'à cet autre endroit. La quête d'idéal dans laquelle est engagée Maeve est symbolique de la quête qui préoccupait les nationalistes culturels au moment où la pièce a été écrite et jouée. En effet, ces nationalistes culturels, et surtout ceux issus des strates supérieures de la société, voulaient que les Irlandais renouent avec la grandeur de leur passé mythique. Les deux options qui se présentaient à l'Irlande étaient l'engagement dans le monde industriel et matérialiste, en substance le modèle proposé par l'Angleterre, ou la (re)création d'une nouvelle société qui s'inspirerait de l'histoire légendaire du pays. Ainsi, Maeve est tiraillée entre un mariage de raison avec Hugh ou une replongée dans une Irlande fabuleuse de poésie et de beauté. Mais la splendeur que les Sídhe nous proposent, est-elle si merveilleuse ? La Reine Maeve et ses accompagnateurs sont éblouissants mais nous savons que cette reine n'a pas eu une vie irréprochable et que son désir d'obtenir ce qu'elle voulait avait parfois des effets dévastateurs sur ceux qui l'entouraient. Ainsi, ce monde qui nous est présenté comme parfait paraît déjà plus suspect. Maeve est-elle aveuglée par son désir d'éviter le mariage avec Hugh ? Edward Martyn veut-il nous dire que la reconstitution du passé sans un regard critique peut avoir des conséquences néfastes pour la société entière ?

iii. *The Only Jealousy of Emer* : un monde sans douleur, mais...

Dans *The Only Jealousy*, l'action se passe dans une cabane de pêcheur qui nous est décrite par un Musicien. Dans la mythologie celte, la mer est associée aux *Fomoires*, un peuple semi-divin qui représentait le chaos. Les didascalies données par Yeats sont bien plus vagues que la description fournie par le Musicien. On peut donc en conclure que, mis à part la présence physique d'un lit, la construction de la scène doit se passer uniquement dans l'imagination du spectateur. Ceci prolongerait un thème qui est évoqué dans la pièce, celui de la vision qui peut être aidée, facilitée ou manipulée de diverses façons.

C'est Eithne, la maîtresse de Cuchulain, qui précipite notre voyage vers le monde surnaturel. Suite aux encouragements d'Emer, elle se met à parler tendrement à Cuchulain et enfin l'embrasse. Elle sent que ce n'est pas Cuchulain qu'elle a embrassé et effectivement le personnage se lève et se révèle être Bricriu (son personnage dans la pièce porte le nom « figure of Cuchulain »). Emer et Eithne acceptent l'existence du monde des Sidhe et quand Bricriu se présente, il ne fait aucun effort pour cacher son identité (« je suis Bricriu [...]Faiseur de discorde parmi les hommes et les dieux », *SP*, p. 150). Les deux mondes coexistent, chacun acceptant et reconnaissant la présence de l'autre. Néanmoins, les êtres du monde physique se méfient de ceux de l'autre monde, et Eithne s'enfuit dès que Bricriu se montre, apeurée par son aspect défiguré. En revanche Emer ne s'affole pas. Ayant veillé sur son mari elle avait bien compris que celui-ci était sous l'emprise des fées et elle savait qu'elle allait devoir les affronter si elle voulait l'arracher à leur pouvoir. Eithne accepte l'existence du monde des Sidhe mais n'est pas pour autant prête à l'affronter directement. Emer est prête à tout pour sauver son mari.

Pendant ce temps, Cuchulain est piégé dans le monde des Sídhe où il est le prisonnier de Fand. Cette dernière propose, ostensiblement, de faire profiter Cuchulain de tous les avantages que ce monde comporte. Avec un seul baiser elle va pouvoir effacer sa mémoire et le libérer des remords qui le travaillent, mais aussi des contraintes du monde physique. En concluant ce marché il se libérera du poids de l'identité humaine avec tous les devoirs que cela comporte ainsi que de son corps, et Fand atteindra la perfection. Yeats pose la grande différence entre le monde du Sídhe et notre monde. En effet, Bricriu nous fait remarquer que les êtres humains avancent vers une vie sans corps, et quand leur esprit trouve le repos éternel leur fantômes ne reviennent plus (« A dream is body; / The dead move ever towards a dreamless youth / And when they dream no more return no more », *SP*, p. 152). En revanche, les êtres qui ne vivent pas dans le monde physique cherchent à suivre un cheminement inverse s'ils veulent se présenter à nous, n'ayant pas à l'origine de forme que nous puissions voir. Ils ne peuvent alors se donner corps que dans nos rêves, (« And those more holy shades that never lived / But visit you in dreams », *SP*, p. 152). Fand doit se créer une forme physique avec ses propres rêves pour ensuite s'immiscer dans les rêves de Cuchulain, pour qu'il devienne son nouveau trophée:

Figure of Cuchulain: She has hurried from the Country-under-Wave
And dreamed herself into that shape that he
May glitter in her basket; for the Sídhe
Are dexterous fishers and they fish for men
With dreams upon the hook. (*SP*, p. 152)

Ce monde n'a apparemment rien de concret à proposer : la représentation physique de Fand n'est qu'imaginaire et l'appât utilisé pour attirer les hommes n'est qu'une représentation imaginaire de quelque chose d'inatteignable (si on accepte la définition de « dream » ainsi : « a state of mind marked by abstraction or release from reality⁵⁴ »). De plus, accepter de vivre dans ce monde implique l'effacement de la mémoire. Cuchulain va devoir décider si les images que Fand lui propose valent le monde d'où il est issu.

⁵⁴ <http://www.merriam-webster.com/dictionary/dream>, (05/10/2009).

Il faut comprendre ce monde pour pouvoir agir. C'est pourquoi Bricriu donne à Emer la possibilité d'assister à la scène, pour qu'elle prenne conscience du sort qui attend son mari.

Lorsque Bricriu et Emer, tout comme le spectateur, assistent aux événements depuis l'autre monde, la distance entre ces deux mondes est marquée par l'usage de rimes durant l'échange entre Fand (« Woman of the Sídh » dans les citations ci-après) et Cuchulain, ainsi le spectateur n'oublie jamais que cette « pièce dans la pièce » se déroule dans un au-delà. Les rimes confient un caractère irréel et hypnotique à leur discussion. Ce qui étonne est la nature ouverte de leur échange qui tranche avec l'aspect rituel du début de la scène. On se serait attendu à un jeu plus subtil, voire sinistre, destiné à déstabiliser la proie avant de lui porter le coup de grâce, mais il n'en est rien :

Woman of the Sídh: Could you that have loved many a woman
That did not reach beyond the human,
Lacking a day to be complete,
Love one that, though her heart can beat,
Lacks it but by an hour or so? (*SP*, p. 153)

Loin de l'image de la déesse manipulatrice, nous avons ici l'impression d'être en face d'une femme vulnérable, en quête d'amour. Cuchulain reconnaît Fand comme la gardienne du puits dans *At the Hawk's Well*, ce qui instaure une sorte d'aisance et de familiarité entre eux. Ainsi, les personnages se rapprochent et semblent atteindre une sorte de symbiose puisque chacun complète les rimes de l'autre.

L'existence des deux mondes est entendue pour les personnages de *The Only Jealousy of Emer*. Cela ne signifie pas pour autant que ces personnages se sentent à l'aise au contact des créatures du monde surnaturel. Cependant, ce qui est saisissant est le fait que les personnages (et par le même biais, le spectateur) puissent assister aux événements qui ont lieu dans cet autre monde. W.B. Yeats était fasciné par l'occulte et dans son œuvre

théâtrale il essaie de rendre visible et saisissable ce qui, d'ordinaire, ne l'est pas. Il était convaincu de l'existence d'un monde autre que le nôtre et, tout comme Fand, il essaie de nous séduire, de nous convaincre à notre tour qu'un tel monde puisse exister. Néanmoins, malgré cette fascination pour cet ailleurs, il fait preuve d'une certaine lucidité et n'essaie pas de nous cacher les côtés sombres et troublants de cet univers.

iv. *The Weir* : le réconfort de cet autre monde

Pour les protagonistes de *The Weir*, l'échange d'histoires va assombrir l'ambiance détendue et conviviale qui règne dans le pub au début. En effet, la mise en place et la présentation des personnages prend vingt pages sur les soixante que comporte la pièce et pendant ces vingt pages nous assistons à une soirée « normale » qui n'est que légèrement perturbée par la présence d'une étrangère, Valérie :

Conversation among the characters is low-key and formulaic, rarely wandering far from the safety of pub chit-chat.⁵⁵

Etant donné que Valérie ne connaît pas les alentours, Finbar, l'homme qui vient de lui louer une maison dans la ville voisine, les lui fait visiter et décide de lui faire découvrir le « petit pub du coin », la présentant ainsi à ses amis. Pour illustrer son discours sur la région, il lui montre des photos qui décorent les murs du café et c'est à ce moment précis que les « fairies » vont faire leur irruption dans la soirée :

VALERIE. Where was this one taken?

BRENDAN. That's the view of Carrick from our top field up there.

VALERIE. It's an amazing view.

FINBAR: Oh I'd say that's probably one of the best views all around here, wouldn't it be?

BRENDAN. Oh yeah I'd say so.

JIM. Oh yeah, it would be, yeah.

FINBAR. You get all the Germans trekking up here in the summer, Valerie. Up from the campsite.

VALERIE. Right.

⁵⁵ Clare Wallace, « Conor McPherson » dans *The Methuen Drama Guide to Contemporary Irish Playwrights*, p. 278.

FINBAR. They do come up. This'd be the scenic part of all around here, you know? Em. There's what's? There was stories all, the fairies be up there in that field. Isn't there a fort up there? (*Plays: Two*⁵⁶, p. 33)

Finbar essaye de vendre sa région, de convaincre Valerie que sa décision de s'installer « dans le coin » est bonne. Il parle de la richesse folklorique des lieux dans le but de les rendre plus attractifs : « There's all this around here, Valerie, the area's steeped in old folklore, and that, you know. » (*McPP2*, p. 33). Ainsi commence le deuxième volet de la soirée où les différents personnages vont raconter des histoires étranges qui les ont marqués et qui les affectent encore. Malgré tous les éléments désagréables et effrayants de ces histoires, ils ressentiront tous le besoin de continuer, de raconter et d'écouter.

Avant même que Jack ne raconte la première histoire dans *The Weir* il y a un parfum de danger et de regret qui commence à flotter dans l'air. Finbar avait lancé l'idée de parler du folklore local dans le but d'impressionner sa nouvelle locataire mais il regrette très rapidement cette idée car l'histoire à laquelle il faisait référence a eu lieu dans la maison que Valerie vient de louer. C'est évident qu'il se rend compte de la portée de sa bêtise parce qu'il essaye de la rassurer avant même que Jack ne commence l'histoire, avec une remarque qui tranche singulièrement avec ce qu'il avait dit auparavant : « You hear all old shit around here, it doesn't mean anything. » (*McPP2*, p. 35). La pièce joue sur le cliché qui dit que les Irlandais sont une nation de conteurs et chaque fois qu'un des personnages raconte une histoire il arrive à captiver son auditoire.⁵⁷ De plus, pour éviter que cela ne devienne trop monotone et pour que la tension monte par paliers, dès qu'une histoire commence à devenir stressante on ajoute une note d'humour pour casser le rythme :

⁵⁶ Ci-après *McPP2*.

⁵⁷ Lors des premières représentations les critiques y voyaient même le témoignage d'une filiation, d'un talent appartenant aux seuls Irlandais : « *The Weir* [...] won many tributes from London critics when it opened at the Royal Court in 1997 and as generally seen as a testament to the poetic skills of Irish dramatists. » Clare Wallace, « Conor McPherson » dans *The Methuen Drama Guide to Contemporary Irish Playwrights*, p. 285.

JACK : And there's no dark like a winter night in the country. And there was a wind like this one tonight, howling and whistling off the sea. You hear it under the door and it's like someone singing. Singing in under the door at you. It was this type of night now. Am I setting the scene for you?

They laugh.

Finbar's looking a bit edgy. You want to finish that small one I think. (*McPP2*, p. 36)

D'après l'histoire, la maison où Valerie va habiter fut construite sur un chemin de fées et l'ancienne propriétaire racontait comment elle avait entendu dans sa jeunesse les fées toquer à la porte puisqu'elles voulaient poursuivre leur chemin mais étaient gênées par l'obstacle. La famille fit appel à un prêtre pour bénir la maison :

JACK. [...] Maura never heard the knocking again except on one time in the fifties when the weir was going up. There was a bit of knocking then she said. And fierce load of dead birds all in the hedge and all this, but that was it. That's the story. (*McPP2*, p. 37)

Il se trouve que Valerie est très demandeuse de ce genre d'histoire. A chaque fois qu'un des protagonistes hésite à raconter des événements, elle l'encourage à poursuivre. L'ironie est que les hommes veulent protéger Valerie de ces histoires étranges mais c'est elle qui semble être le catalyseur qui pousse les autres à parler si librement. Jack le reconnaît plus tard :

JACK. Something about your company. Inspiring, ha? And this of course. (*Glass.*)

They smile. (*McPP2*, p. 70)

Il est gêné de lui parler ainsi et se sent obligé de tempérer ses propos avec une référence à l'alcool. Le spectateur apprendra qu'en fait Valerie trouve ces histoires rassurantes :

VALERIE. No, see, something happened to me. That just hearing you talk about it tonight. It's important to me. That I'm not ... bananas. (*McPP2*, p. 57)

Sa fille, Niamh, était décédée quelques temps auparavant lors d'un accident à la piscine. Valerie avait eu beaucoup de mal à faire face à cet événement et un jour pendant qu'elle faisait la grasse matinée, le téléphone a sonné :

VALERIE. So I went down and answered it. And. The line was very faint. It was like a crossed line. There were voices, but I couldn't hear what they were saying. And then I heard Niamh. She said, 'Mammy?' And I ... just said, you know, 'Yes.' (*McPP2*, p. 59)

Avant sa mort, Niamh avait très peur du noir et chaque fois qu'elle allait se coucher elle entendait des voix d'enfants et voyait souvent un inconnu sur le trottoir en face de la maison. Quand Valerie reçut l'appel, Niamh lui raconta qu'elle était dans un endroit qu'elle ne connaissait pas mais qui ressemblait à la maison de sa grand-mère et que « the man was standing across the road, and he was looking up and he was going to cross the road. And would I come and get her? » (*McPP2*, p. 61). Valerie se précipita chez sa belle-mère tout en sachant qu'elle ne trouverait pas Niamh là-bas, mais la tentation de croire qu'elle allait pouvoir retrouver sa fille fut plus forte que la raison. Cet événement semble avoir mis fin à son mariage, d'où son déménagement ici. Durant cette soirée, en compagnie de Finbar, Brendan, Jim et Jack elle trouve une sorte de réconfort : son histoire ne lui semble pas plus loufoque que celles racontées par les autres clients du pub. Finbar réussit à trouver une explication rationnelle pour toutes les histoires ce soir-là et donc cherche à en faire autant pour l'histoire de Valerie. Là où Valerie trouve le réconfort, Finbar est mal à l'aise. Pour elle les choses sont claires : elle a vécu une histoire extraordinaire, et le fait de pouvoir le raconter ce soir-là en compagnie d'autres personnes qui ont eu des expériences semblables lui apporte une sérénité qui apparemment lui manquait. Finbar, ne voit pas les choses du même œil, il trouve cette complaisance inquiétante et la preuve d'un état mental peu stable. Il cherche absolument à lui faire prendre conscience que son histoire n'a pas pu avoir lieu.

Ce qui avait commencé comme une soirée typique entre copains prend une tournure tout à fait étrange à cause d'une photographie anodine. Tout au long de la soirée les deux mondes vont se côtoyer et interagir d'une manière assez naturelle, étant donné que chaque

personnage (ou presque) a son histoire à raconter. Cette manière de passer du badinage classique entre copains aux histoires les plus saugrenues rend la pièce captivante. Cependant, cette cohabitation a priori aisée va être à l'origine de tensions qui vont se développer au fur et à mesure de la soirée.

Dans les deux pièces d'Edward Martyn et celle de W.B. Yeats qui sont étudiées ici, la rupture entre le monde des fées et le monde physique est mise en évidence par des différences de forme. Lorsqu'il est fait référence au monde des fées, le fond des propos est attirant, mais l'attraction est rendue encore plus forte par la forme du discours. Ainsi, chez les fées on parle ou on chante une langue poétique qui est à la fois belle et hypnotique. Maeve et Carden sont à la recherche de la beauté ainsi que d'une libération d'une vie qui ne leur convient pas et ils ne peuvent qu'être attirés par cet aspect de l'autre monde. Cependant, chez Martyn nous nous demandons si ces apparences ne sont pas qu'un leurre, jeté aux personnages afin de les attirer vers cette autre existence. Chez Yeats, il n'y a pas d'ambiguïté : le langage employé par Fand a pour seule raison d'être l'ensorcellement de Cuchulain. Mais cette beauté suffira-t-elle à piéger les proies ?

Chez les trois auteurs, ce monde des fées donne aux personnages le moyen d'entrevoir des possibilités, des explications ou des existences autres qui n'auraient pas été possibles dans leur vie dans le monde physique. Cependant, chaque auteur propose une vision ou une interprétation quelque peu différente de ses homologues. C'est chez Yeats que ce monde est dépeint de la manière la plus complexe. Le Pays-sous-la-vague est à la fois alléchant et terrifiant : la vie y est paisible mais les habitants sont d'un cynisme et d'une cruauté extrêmes lorsqu'il s'agit d'obtenir ce qu'ils veulent. Chez Edward Martyn, pour Carden

Tyrrell et Maeve, c'est un monde d'idéaux et de certitudes qui va leur permettre d'échapper à une existence qu'ils trouvent contraignante et étouffante. Chez Conor McPherson, cet autre monde laisse entrevoir la vraisemblance d'une explication autre aux événements qui ont secoué les différents personnages.

III. Le compromis : l'entente est-elle possible ?

Une tension est créée dans toutes ces pièces par les références à ce monde des fées. Les uns sont attirés par cet autre monde tandis que les autres n'y croient pas ou ne veulent pas y croire. Ainsi les différents personnages vont essayer de trouver un compromis, de faire comprendre son point de vue aux autres. De ce fait ils vont naviguer entre les deux mondes, à la recherche de certitudes et d'apaisement. Cependant, la tolérance n'est pas de mise parmi les personnages qui refusent de croire en ce monde fantastique et il sera difficile de trouver un terrain d'entente et d'arriver à faire fléchir tous ces avis tranchés.

i. The Heather Field : un champ de bataille

Le champ de bruyère qui plane au-dessus de toute l'action va jouer plusieurs rôles dans la pièce. Lorsqu'il entreprend les travaux pour transformer le terrain, le champ représente le compromis que Carden fait en épousant Grace : il renonce au monde des rêves pour se jeter pleinement dans la vie des affaires, la vie d'un propriétaire terrien « normal ». Mais au fur et à mesure que les travaux avancent ce champ va représenter autre chose. Dès qu'il apparaît évident que l'opération ne va pas donner le résultat escompté, il va devenir la principale source de tension entre les époux. Une fois que ces tensions sont bien établies dans le couple, le champ va donner à Carden un projet pour occuper ses journées lui permettant ainsi d'échapper à la morosité de sa vie conjugale. De ce fait, le couple entre

dans un cercle vicieux ou la spirale des tensions va s'emballer pour aggraver davantage leurs dissensions.

Le champ de bruyère est comme une porte entre les deux mondes. C'est là que Carden va trouver un réconfort lorsque les relations avec son épouse se dégradent et c'est également là qu'il va renouer avec sa fascination pour le monde des mythes et légendes. En effet, il va y entendre les voix des fées. Les voix vont se montrer plus insistantes, et l'état de santé de Carden va se dégrader dès lors qu'il se rend compte que son projet de drainage ne va pas aboutir. La bruyère va pousser de nouveau, réduisant ainsi tout son travail à néant et projetant du même coup Carden vers un passé pré-Grace et prélapsarien où l'insouciance était de mise. Le champ de bruyère met fin au mariage de Carden et Grace mais rend à Carden sa vie d'antan.

Carden n'est plus sûr de la frontière qui sépare la vie réelle de la vie imaginée, ou de la vie des souvenirs. En quelque sorte, Carden investit le passé de ses rêves et de ce fait ce passé devient mythique. Les voix lui disent que la vie qu'il mène n'est pas la vraie et le rappellent vers cette autre vie :

TYR. They often call me back to my real life.

Roc. What do you mean by your real life?

TYR. That life before I wandered into this dream.

Dow. And so you think you are only dreaming now?

TYR. How can you tell that you also are not now in a dream? (*THFM*, p. 50)

(Roc et Dow sont les deux médecins, Dr. Roche & Dr. Dowling, à qui Grace fait appel pour qu'ils statuent sur la santé mentale de Carden.) Lorsqu'il est clair que le champ de bruyère ne va rien donner, son esprit fait un bond en arrière de dix ans et il croit qu'il n'est pas encore marié à Grace et que Kit, son fils, est en fait son frère :

TYR. (*distressfully*). Oh, I have had such a dreadful dream.

Uss. A dream?

TYR. I must tell it to you. – Let me see, what was it? No – I cannot remember – no, – it has gone completely from me before the beauty of the morning. (*Looks out at back and stretches his arms*) Oh, is not this Spring morning divine? (*THFM*, p. 80)

La vraie tragédie de Carden n'est pas le fait que son état mental se soit fragilisé mais surtout qu'il ne trouve personne qui soit prêt à l'écouter et à l'entendre sans le juger. Tous les autres personnages, à part Kit, son fils de neuf ans, trouvent ses idées saugrenues et même alarmantes. Il n'est pas concevable qu'un homme de bonne famille puisse tenir de tels propos, donc tout le monde estime que Carden est « dérangé », que son cas relève du milieu médical et que de ce fait ils ne peuvent plus rien pour lui. Tous ces personnages de la haute bourgeoisie ont investi leur monde d'un sens et d'un code qui ne laisse pas de place aux idées ou aux superstitions qui remettraient en doute les fondements même de leur société. Nous n'avons pas à statuer sur l'existence ou non du monde des fées mais nous pouvons observer que la simple évocation de son existence provoque la méfiance, la crainte et, dans le cas de Grace, le mépris. Ainsi, Edward Martyn semble nous dire que dans l'ère moderne il n'y a plus de place pour de telles croyances, qu'il n'y a pas de possibilité de compréhension, d'entente ou de compromis entre ces deux mondes.

ii. *Maeve* : Peg Inerny et Finola, des médiatrices très opposées

The O'Heynes, le père de *Maeve*, est habité par une envie qui le pousse à « arranger » l'union entre sa fille et l'Anglais, l'envie de faire à nouveau partie de la haute société irlandaise. En effet, condamné à vivre en autarcie pour cause de manque de moyens il entend retrouver les plaisirs d'une vie sociale grâce à l'argent que le mariage entre sa fille et l'Anglais va lui procurer. En bon pragmatique il a compris qu'il est inutile de garder les yeux braqués sur le passé et que le moment est venu de reconnaître la position

prépondérante des Anglais dans la société irlandaise. Finola redoute ce bouleversement dans leur vie :

FIN. But somehow we have been so happy and united in our seclusion here. We are going to be divided.

THEO'H. How divided?

FIN. Maeve will soon leave us.

THE O'H. Ah yes, of course.

FIN. Let that be sufficient. Let us at least not try to go out into the world.

THE O'H. Why not, Finola?

FIN. The world is such a great lonely place.

THE O'H. But my lost position the lost dignity of our family. I have that to reassert. When my rich son-in-law comes there will be an end of our poverty.

FIN. You are the Prince of Burren. Is not the royalty of our race acknowledged? What place can we find in a grotesque world of plutocrats and shop-keeper peers?⁵⁸ This change in our life seems unnatural to me. (*THFM*, p. 96)

Finola joue le rôle d'une médiatrice entre Maeve et son père, entre les aspirations culturelles de sa sœur et celles, plus pragmatiques, de son paternel. Elle voudrait qu'ils puissent se contenter de leur sort et vivre paisiblement ensemble. Malheureusement, elle est écartelée entre les envies respectives des deux autres membres de sa famille, l'un qui veut rejoindre le monde des merveilles et l'autre qui cherche à reprendre sa place dans la société mondaine. Son tiraillement est évident lorsqu'à la fin du premier acte Maeve part dans la montagne retrouver son amant. Pour éviter que quoi que ce soit arrive à sa sœur elle décide de l'accompagner mais, quand elle est sur le point de partir avec elle, son père l'appelle, et cet appel du monde connu, du devoir de s'occuper de son père, s'avère plus fort que le besoin de protéger Maeve. N'est-ce pas aussi une façon d'éviter de voir ce que

⁵⁸ Notons au passage l'écho entre les propos de Finola et les vers du poème de W.B. Yeats, « September 1913 » :

« What need you, being come to sense,
But fumble in a greasy till
And add halfpence to the pence
And prayer to shivering prayer, until
You have dried the marrow from the bone;
For men were born to pray and save:
Romantic Ireland's dead and gone,
It's with O'Leary in the grave. » (*Selected Poems*, p. 73)

Ce poème est tiré d'un recueil intitulé *Poems Written in Discouragement*, publié en 1913. Martyn et Yeats s'étaient-ils entretenus à ce sujet, est-ce le hasard d'un point de vue partagé par des hommes issus de la même classe ? Ou Yeats faisait-il référence inconsciemment à l'œuvre de son feu collaborateur ?

comporte cet autre monde, de rester dans son milieu si rassurant ? Finola se contente de sa position dans le monde ; elle ne comprend pas pourquoi Maeve persiste à croire en l'existence d'un monde autre que le leur, et surtout que ces croyances puissent la distraire de son union imminente avec Hugh, un jeune homme que Finola apprécie manifestement beaucoup.

Peg Inerny, quant à elle, est une médiatrice entre les deux mondes⁵⁹. Peg se fait passer pour une servante mais petit à petit le spectateur se rend compte que sa vraie identité est bien plus complexe. Elle est issue du monde des fées, elle servait à la cour de la Reine Maeve et son rôle est de tenter le personnage éponyme de la pièce de rejoindre le monde invisible avec elle. La reine Maeve est le personnage central de la légende *Táin Bó Cúailnge*, qui vit Maeve, reine de la province de Connacht, faire la guerre à son mari, roi d'Ulster, afin de reprendre un taureau. Peg Inerny inspire de la peur chez Finola et de la méfiance chez The O'Heynes mais Maeve la trouve fascinante. Elle ne révèle pas tout de suite sa vraie identité et parle par énigmes ce qui, tout en mettant Finola mal à l'aise, semble appâter Maeve :

MA. (*eagerly*). Tell me, do tell me of that other life.

FIN. Maeve – take care – don't ask such a thing.

MA. (*impatiently*). Oh Finola, you mustn't prevent me in this way. (*To PEG INERNY*) Tell me.

PEG. A life among the people with beautiful looks.

MA. (*suddenly delighted*). With beautiful looks!

PEG. Yes, Princess. Oh, just so graceful and clean as you are yourself. I often think you must be one of them.

MA. Tell me more about those people. (*THFM*, p. 107)

Même quand elle avouera sa vraie identité à Hugh ce sera à demi-mot :

PEG (*with a quiet prophetic triumph*). You think I am only an old woman; but I tell you that Erin can never be subdued. (*THFM*, p. 127)

⁵⁹ Elle est l'archétype de la « sean bhean bhocht » (ou « pauvre vieille dame » en gaélique) qui était utilisée pour personnifier l'Irlande dans la poésie « aisling » (gaélique pour rêve ou vision ; ce genre allégorique s'est développé dans les XVII^e et XVIII^e siècles et imaginait des lendemains meilleurs pour le pays).

Elle joue un rôle primordial puisque c'est elle, en tant que messager de la Reine Maeve, qui avait convaincu la mère de Maeve de l'appeler ainsi, en l'honneur de la reine d'autrefois. Tout comme Finola elle est une médiatrice mais une médiatrice qui est loin d'être neutre. Les motivations de Finola sont claires : elle s'inquiète pour sa sœur et pour le sort de la famille. En revanche les motivations de Peg sont nettement moins faciles à définir : révèle-t-elle à Maeve sa nature afin de faciliter à cette dernière le passage vers sa vraie patrie, ou, flairant une faiblesse, l'ensorcèle-t-elle uniquement dans le but de la mettre à son tableau de chasse ?

Tout comme Peg et Finola, Maeve elle-même va jouer les médiateurs tout au long de la pièce et essayer de faire comprendre aux uns et aux autres la puissance et la portée du monde des fées. Maeve est excédée par la perspective de son mariage qu'elle perçoit comme une transaction financière et qui lui rappelle la trahison de Diarmuid et Dervorgilla (cf. chapitre on *The Dreaming of the Bones*, etc.). C'est d'ailleurs ironique que, pour The O'Heynes, renouer avec les gloires anciennes aille de pair avec l'acquisition d'une fortune par le biais d'une union avec un envahisseur alors que Maeve voit ceci comme une défection. Pour elle, les lieux du foyer familial sont source d'inspiration et elle voudrait le faire admettre aux autres mais ceux-ci semblent être hermétiques à tout élément qui ne se présente pas devant leurs yeux :

HUGH (*wondering*). I see nothing but these ruins – that mysterious round tower – the stony mountains – and your gray castle through the leafless boughs of great ash trees.

MA. (*with a visionary look in her eyes*). And you see nothing but these? (*THFM*, p. 102)

L'Anglais se perd dans ses papiers et dans les vicissitudes du monde moderne et n'est donc pas capable de voir la charge spirituelle de cet endroit. Pour Maeve, ce lieu est indissociable des créatures qui l'habitaient auparavant :

HUGH. Among us simple men you seem like one of your golden fairies. What is the name you call them?

MA. Tûatha dê Danann, those tall beautiful children of the Dagda Môr. It is said they were the old people of Erin and were afterwards worshipped as gods.

HUGH. But you do not believe they are really gods?

MA. Oh, no only a race whose great beauty still haunts our land. (*THFM*, p. 102-3)

Les lieux sont un rappel constant pour Maeve de l'existence du monde des fées et du fait qu'elle ne pourrait pas s'épanouir dans un mariage avec l'Anglais :

FIN. Oh Maeve, I thought you had done with these complaints once and for all.

MA. (*pained and irresolute*). So I, too, thought – once perhaps. But to-day in the abbey – it was so beautiful. Something seemed to come back to me.

PEG. It was haunting you, Princess? The day-ghost, eh?

MA. (*with a wan look*). The day-ghost. Oh the wistful pleading of a day-ghost! (*THFM*, p. 105)

Épouser l'Anglais aurait un parfum de trahison pour Maeve, non seulement parce qu'elle devrait renoncer à une vie dans ces lieux si précieux pour elle, mais aussi parce qu'elle entretient une liaison avec un être du monde fantastique. C'est ici, sur ces terres, que son amour venu de l'au-delà habite :

PEG. Your love is dreaming among the rocks of these mountains, Princess.

MA. (*with a sort of ecstasy*). Oh, how I have grown to love these stony mountains.

PEG. They are the pleasure haunts of many a beautiful ghost. (*THFM*, p. 106)

Il y a une pression supplémentaire que Peg et la Reine Maeve font peser sur les épaules de Maeve. En effet elle serait la dernière chance pour éviter que le monde des fées ne s'éteigne à jamais. La Reine Maeve vient la voir pour lui expliquer la gravité de ses « choix », Maeve rapporte ses dires à sa sœur :

MA. "They have buried thy dead beauty, Princess. Thou hast killed him by deserting thy chosen way of life; for there are no more who live for beauty." Then in my desolation I seemed to lose consciousness of all save these last words of the queen: "Yet, princess, I will come and comfort thee again to-night." (*THFM*, p.115)

Ainsi, selon les représentants du monde invisible, une menace pèse sur l'Irlande : l'extinction de l'espoir d'un monde harmonieux et idyllique. Cette menace deviendra une

réalité si Maeve épouse effectivement Hugh. En revanche, selon The O'Heynes et Finola la menace est toute autre et vient d'ailleurs, précisément de ce monde dont on soupçonne l'existence mais qu'on n'a jamais vu et qui inspire la crainte.

La présence de cette double menace assure une parfaite mésentente entre Maeve et les autres membres de sa famille. Tout au long de *Maeve*, le personnage principal va vaciller entre les devoirs qui l'assaillent : son devoir envers son père et son devoir envers sa culture. Ses sentiments les plus profonds la poussent à rejoindre sa reine quand son sens de la responsabilité la pousse vers le mariage avec Hugh. Toutes les interventions de Finola, Hugh et son père ne feront que lui faire comprendre qu'une « troisième voie » est impossible. Elle ne pourra en aucun cas satisfaire tout le monde, il n'y a pas de terrain d'entente.

iii. *The Only Jealousy of Emer* : un passage à sens unique

Contrairement à *At the Hawk's Well* et *The Dreaming of the Bones*, les deux premières pièces de Yeats à puiser leur inspiration dans la tradition du nô, les Musiciens dans *The Only Jealousy* ne font qu'encadrer l'action et n'interviennent pas du tout une fois que l'action est lancée. Ce sont donc des étranges créatures qui sont à cheval entre le monde du spectacle et le monde du spectateur. Ils nous ouvrent la voie (la voix ?) vers la reconnaissance. Le fait qu'ils n'interviennent pas dans l'action laisse aussi planer le doute quant à leur appartenance : sont-ils de notre monde ou de l'autre ? Dans tous les cas, ils endossent le rôle d'interface entre le spectateur et la scène, et semble être omniscients, voire omnipotents, puisque ce sont eux qui annoncent le début ainsi que la fin de l'action. Ce sont les Musiciens qui nous permettent de voir cet autre monde, d'en prendre connaissance et, si possible de le comprendre. Après avoir chanté une chanson à la gloire

et au mystère de la beauté féminine (pendant le pliage et le dépliage du tissu qui ouvre et clôture les pièces du nô) ils définissent les composantes de la scène. Tel un dieu qui crée un monde ou un Adam qui investit son monde de sens en nommant les différents éléments, les Musiciens créent la scène :

*First Musician: [speaking] I call before the eyes a roof
With cross-beams darkened by smoke;
A fisher's net hangs from the beam,
A long oar lies against the wall.
I call up a poor fisher's house [.] (SP, p. 146)*

Lorsque nous sommes entrés dans la cabane du pêcheur par le biais de musiciens et ensuite dans Le Pays-sous-la-vague par le biais de Bricriu nous pouvons assister à la scène de séduction qui est centrale à la pièce. Fand, qui a réussi à emmener Cuchulain jusqu'ici cherche à tout prix à le convaincre de rester dans le monde des Sídhe. Elle se distingue des autres personnages :

Her mask and clothes must suggest gold or bronze or brass or silver, so that she seems more an idol than a human being. This suggestion may be repeated in her movements. Her hair, too, must keep the metallic suggestion. (SP, p.153)

Elle devient l'appât, la chose qui doit attirer la proie, mais « All that glisters is not gold⁶⁰ ».

Selon Richard Allen Cave :

The effect is to make Fand seem utterly remote, 'other', even inhuman. This is augmented, once she speaks, by the sonorous, long vowel sounds that permeate the diction of her share of the dialogue.⁶¹

Pour éveiller Cuchulain elle va danser autour de lui, le touchant avec ses cheveux. Cette danse qui tourne autour du guerrier est accompagnée de musique et devient de plus en plus rapide, lui donnant des allures de rituel primitif. Elle veut l'éveiller mais, avec ses mouvements et sa musique, le garder dans un état hypnotique qui le rendra vulnérable à ses machinations.

⁶⁰ William Shakespeare, *The Merchant of Venice*, act II, scene vii, l.65.

⁶¹ Richard Allen Cave, *Op. Cit.*, p. 336.

Cuchulain se réveille et en la voyant la compare à la lune, la lune qui atteint sa plénitude, son état de perfection grâce aux labeurs consentis auparavant. Yeats associait l'âme à la lune :

Selon la théorie cyclique de Yeats, l'âme, dans ses premières incarnations, est primitive, guidée par l'instinct. Peu à peu elle s'intéresse à elle-même, acquiert la compréhension spirituelle et atteint la plénitude. Cette phase centrale est celle de la plus grande beauté physique, le corps portant la marque de la maturité spirituelle. Le mot « labouring » rapproche le discours du Fantôme du chant d'ouverture : la beauté de la pleine lune a été créée par le labeur des quatorze premières incarnations. Après ce sommet, la connaissance de soi diminue, l'âme se tourne vers le monde.⁶²

Fand serait donc à son apothéose en termes de beauté mais pour attendre la plénitude elle doit se tourner vers notre monde. L'achèvement de sa vie serait l'union avec un être du monde physique – Cuchulain : « Because I long I am not complete » (*SP*, p. 153). Son désir l'empêche d'atteindre la perfection, mais son désir pour Cuchulain ou son désir pour la perfection elle-même ?

Cuchulain se méfie de Fand :

Woman of the Sídhe: You were not so dumbfounded when
I was that bird of prey, and yet
I am all woman now. (*SP*, p. 153)

Maintenant le spectateur comprend la méthode utilisée par Fand car il reconnaît le mensonge (« I am all woman now ») et comprend qu'elle n'a pas du tout renoncé à son rôle en tant qu'oiseau de proie. Cuchulain est tenté par son offre mais il est encore happé par des souvenirs de son passé, des souvenirs qui restent vagues comparés à la brillance de Fand qui l'éblouit, des croissants de lune face à ce qui semble être la plénitude :

Ghost of Cuchulain: And though that brilliant light surpass
All crescent forms, my memories
Weigh down my hands, abash my eyes. (*SP*, p. 154)

⁶² Jacqueline Genet, *Le théâtre de William Butler Yeats*, p. 244-5.

Petit à petit Fand tisse sa toile autour de lui. Quand il est sur le point de l'embrasser, ses souvenirs s'éclaircissent quelque peu et il pense à Emer. La révélation de l'identité de sa rivale excite la colère en Fand :

*Woman of the Sídhe: So then it is she
Made you impure with memory. (SP, p. 154)*

L'excellence du monde des Sídhe s'oppose à l'impureté du monde physique. Emer est la représentante de ce monde qui entrave la réalisation parfaite des rêves de Fand, la réalisation d'elle-même, en somme. Il lui faut une nouvelle arme déstabilisatrice pour atteindre sa cible donc elle pointe du doigt les incohérences de l'attitude de Cuchulain, et met en doute sa sincérité :

*Woman of the Sídhe: Being among the dead you love her
That valued every slut above her
While you still lived. (SP, p. 154)*

Elle lui promet un monde où on peut vivre toutes ses envies sans encombre, sans remords, car ici « all have washed out of their eyes/Wind-blown dirt of their memories/To improve their sight » (SP, pp. 154-5). Ce dernier argument semble atteindre son but : libéré du poids de ses souvenirs il trouverait enfin la paix. Cuchulain est acquis et suit Fand pour monter avec elle dans son chariot.

Cuchulain est donc prêt à accepter ce compromis : il renonce à tous les comforts du monde qu'il connaît, y compris sa femme mais, en contrepartie, il pourra jouir d'une nouvelle existence où tous les problèmes disparaîtraient. Cependant, un compromis sous-entend une décision éclairée au vu des différentes options disponibles. Mais Cuchulain n'a pas eu accès à toutes les données puisque Fand avait brouillé son esprit, ne lui permettant pas de bien « consulter » tous ses souvenirs. De plus, si nous prenons le sens d'origine du mot « compromis », c'est-à-dire « appel à la sentence d'un arbitre »⁶³, nous nous rendons

⁶³ *Le Robert : Dictionnaire historique de la langue française*, p. 829.

compte que cette situation est encore plus déséquilibrée. Il faudra l'intervention d'un tiers, c'est-à-dire Emer, pour rendre cette transaction plus équitable. Néanmoins, étant donné qu'Emer n'est pas un arbitre neutre, son intervention, bien que permettant à Cuchulain de sortir du piège que Fand lui avait tissé, est biaisée et un compromis n'a pas été trouvé entre les deux mondes.

iv. *The Weir* : Le pub, entre familiarité et étrangeté

Le fait que les lieux soient si familiers aux personnages fait qu'ils sont tout à fait à l'aise, et prêts à raconter des histoires qui sembleraient sûrement plus que loufoques dans un environnement moins connu. Néanmoins, bien qu'étant familiers avec ce pub et son décor ils vont vivre une soirée riche en frissons. Comme le disait Freud, le familier et l'*unheimlich* se côtoient ; c'est en regardant une photo au mur, une photo qu'ils connaissent tous depuis des années, qu'ils vont commencer à raconter des histoires de fantômes, de fées et d'événements étranges en tout genre. Les histoires, ils les connaissent tous aussi bien que les lieux, mais le fait de les réitérer rend compte à la fois de leur familiarité mais également de leur étrangeté.

La plus touchante de toutes les histoires est celle de Valerie. Comme celles de Jim et Finbar, elle l'a vécue directement mais ce qui la différencie des deux autres est qu'elle est récente. En effet, les événements auxquels Jim et Finbar font référence remontent à plus ou moins vingt ans. L'expérience de Valerie, le coup de téléphone qu'elle a reçu de sa fille morte, est toute fraîche ce qui la rend plus poignante et, surtout, plus troublante. Ainsi les autres convives essaient de trouver une explication rationnelle afin de limiter la portée de ses paroles. Jack lui demande si cela aurait pu être un rêve tandis que Jim, plutôt maladroitement, se demande si ce n'était pas un faux numéro. Finbar veut aller plus loin,

essayant à la fois de rassurer Valerie sur sa santé mentale mais en même temps mettant en doute sa version des faits :

FINBAR. Sure you were after getting a terrible shock, Valerie. These things can happen. Your ... brain is trying to deal with it, you know? (*Pause.*) [...]

VALERIE. It's something that happened. And it's nice just to be here and ... hear what you were saying. I know I'm not crazy.

Short pause.

FINBAR. Valerie, love, nobody's going to think that. But ... just ... no one knows about these things, sure, they're not real even. You hear all sorts of old cod, all around. But there's usually some kind of explanation for it. Sure, Jim said himself he was delirious with the 'flu that time. (*McPP2*, p. 60-61)

Finbar est l'homme d'affaires qui veut croire que tout peut avoir une explication rationnelle. Jack et Brendan sont plus ouverts sur la question, moins sûrs que ces histoires ne soient que le fruit d'un imaginaire surdéveloppé, d'ailleurs après avoir demandé quelques précisions sur l'histoire ils ne cherchent pas plus loin et semblent être prêts à accepter la version de Valerie des faits. Pour Finbar la première histoire, racontée par Jack, lui était parvenue par une certaine Maura Nealon qui, encore selon Finbar, était très portée sur l'alcool. Jack est sceptique vis-à-vis de cette interprétation mais ne proteste pas trop vigoureusement. Jim délirait lorsqu'il vit le fantôme du pédophile. Ce qui laisse l'histoire que Finbar lui-même avait racontée :

BRENDAN. What about you? And the Walshes?

FINBAR. Look. How many times do I have to say it? They were all a bunch of fucking headbangers! (*McPP2*, p. 62).

Finbar cherche à expliquer à tout prix chaque histoire et quand ceci s'avère difficile, il les balaie avec une remarque cavalière quand les autres, y compris Valerie, sont prêts à accepter l'existence d'éléments et de choses que nous ne pouvons pas comprendre.

Tous les personnages, sauf Brendan, racontent une histoire dans *The Weir*. Brendan, le barman, est le parfait hôte qui crée les conditions qui permettront à chacun de s'exprimer. Il a un rôle de médiateur étant donné qu'il fait le lien entre les différents personnages, et

essaie de calmer les esprits lorsque ceux-ci s'échauffent. Jack est le médiateur qui veut faire respecter les paroles des uns et des autres. Il voudrait que le jugement soit ôté des propos de Finbar. Finbar se voudrait le médiateur entre le fantastique et le réel, celui qui trouverait la vérité entre les deux. Cependant, il est tellement peu enclin à accepter la véracité des histoires qu'il peut difficilement remplir ce rôle.

Dans cette pièce le monde des fées n'existe qu'à travers les propos des différents personnages et n'est jamais physiquement présent sur scène. Néanmoins, les bases de l'existence de cet ailleurs sont jetées et les propos des uns et des autres doivent être pris en compte pour qu'un compromis éventuel soit trouvé. Dans ce pub le compromis est possible pour les personnes qui sont prêtes à prendre en compte l'avis de l'autre, et, tant que les esprits restent ouverts, les deux mondes pourront cohabiter. Finbar semble être le seul à ne pas vouloir accepter ce compromis. Il est également le seul à avoir vraiment réussi sur le plan professionnel étant donné qu'il est le propriétaire d'un pub et de plusieurs propriétés locatives. Est-ce parce qu'il s'est tellement investi dans le monde matériel qu'il ne peut pas accepter l'existence de cette autre réalité ?

Chez Yeats et Martyn l'existence des deux mondes est posée et acceptée. Chez McPherson les choses sont quelque peu moins claires. Dans tous les cas les personnages doivent essayer de négocier entre ces deux mondes possibles et chercher un compromis qui les arrange tous.

Tels que les deux mondes nous sont présentés dans les pièces de Yeats et Martyn il semblerait qu'il n'y ait pas de compromis possible. On ne peut pas vivre à la lisière des

deux mondes, ou encore moins vivre dans les deux, passant de l'un à l'autre au gré de ses besoins ou désirs. Il faut choisir son camp et une fois que le choix est fait on ne peut plus revenir en arrière. Ces deux mondes sont exclusifs et même s'il existe des fenêtres qui permettent à leurs habitants respectifs d'entrevoir l'existence de « l'autre côté », en aucun cas on ne peut franchir la frontière sans que ce franchissement ait des conséquences lourdes. Chez McPherson il n'est pas question de passer dans l'autre monde, mais tout simplement d'accepter qu'il peut y avoir un monde autre que celui que nous connaissons tous. Ici aussi le compromis s'avère difficile étant donné les tensions que l'évocation de cet autre monde suscite. Néanmoins, pour certains des personnages il y a une acceptation que tous les phénomènes ne puissent être expliqués par des arguments rationnels.

IV. À la recherche de l'identité réelle

Ce qui réunit les personnages principaux de ces quatre pièces est leur recherche constante d'une identité fixe et immuable. Chacun vit une sorte de doute, des moments d'hésitation qui font qu'ils n'arrivent pas à choisir entre les mondes physiques et fantastiques, ou encore à définir la frontière entre les deux. A la fin de chaque pièce les personnages auront fait leur choix ou seront arrivés à un équilibre qui les définit en tant que personne.

i. *The Heather Field* : la frontière se brouille

Pour Carden prendre refuge dans le passé est la seule voie qui s'ouvre à lui. Sa vie conjugale lui apporte tant de soucis que son cerveau trouve une seule solution pour ne pas sombrer dans une dépression totale : une amnésie hystérique. En épousant Grace il a dû tirer un trait sur la vie qu'il avait menée avant leur rencontre. Grace est tellement terre-à-

terre et peu encline à des envolées lyriques ou fantaisistes que Carden doit devenir « prosy » :

Uss. What poetry he put into those days of my youth the days that are dead. (*Pause.*) Then to see him suddenly changed, grown even prosy under the power of her influence, it made it impossible for me to consider this attachment of his genuine or likely to endure. (*THFM*, p. 7)

Cependant, après quelques années de vie commune il se rend compte que cette nouvelle attitude ne lui procure que très peu de satisfaction, et il est alors tenté d'aller contre la force qui l'avait obligé à renier cette existence, c'est à dire contre Grace, en faisant un bond en arrière pour retrouver son ancienne vie.⁶⁴ Ce faisant, il « oublie » complètement son mariage et retrouve l'innocence de sa vie avant la chute. Il n'arrive plus à faire face aux problèmes qui s'acharnent sur lui, donc son esprit lui trouve des moyens d'échapper au quotidien :

TYR. (*Crosses over to sofa at right and kneeling on it with one knee, gazes out at the mountain.*) Do you know, Miles, I often think that my life of pain and unrest here is only a dream after all. (*THFM*, p. 19)

Malheureusement pour Grace, et malgré tous ses efforts, la vraie nature de Carden refait surface :

Uss. Oh, I foresaw all. I knew this change could not last. The old, wild nature had to break out again when the novelty was over. It was a misfortune since he was married, but it was inevitable. There are some dispositions too eerie, too ethereal, too untamable for good, steady, domestic cultivation, and if so domesticated they avenge themselves in after time. Ah, foolishly his wife and her friends thought they were going to change Carden to their model of a young man, but the latent, untamable nature was not to be subdued. Its first sign of revolt against suppression was when he began this vast work in the heather field. (*THFM*, p. 8)

Et malheureusement pour Carden, le champ de bruyère qu'il essaye de transformer en terrain cultivable possède une nature aussi peu malléable que la sienne.

⁶⁴ Sigmund Freud, *Three Contributions to the Theory of Sex*, pp. 36-38.

Carden Tyrrell associe, tout comme Maeve, la beauté avec une autre existence qui serait bien éloignée du quotidien :

TYR. I dreamed that my lot was to wander through common luxurious life – seeing now and then in glimpses, that beauty – but so far away! And when the vision left me ah, you do not know the anguish I felt in looking again at my lot in life. (*THFM*, p. 81)

Pour Maeve et Carden la vraie beauté ne serait pas de ce monde et pour pouvoir en jouir pleinement il faudrait trouver un passage vers l'autre monde. Pour Carden ce sera via une amnésie qui lui fait oublier sa vraie existence, pour Maeve ce sera la mort. Le sort de Carden poussera Barry Ussher à se poser la question : « And are beauty and happiness mere illusions after all? » (*THFM*, p. 81). Lorsque Carden « perd la raison » il n'arrive plus à faire la distinction entre ce qui est réel et ce qui est le fruit de ses lectures :

TYR. (*placing a heather wreath on KIT'S head*). There you are like a young field-faun now.

KIT. What sort of thing is that?

TYR. Why, one of the field-fairies fresh and clean as those soft heather-shoots around your hair.

KIT (*delighted*). What the fairies that live in green hillocks, and dance by the river bank, in the valley over there? Oh, tell me of them again.

TYR. Yes, beautiful child-fairies that play with the water nymphs those sirens, you know, who sing in the wistful depths of the stream. (*THFM*, p. 82)

Carden avait essayé de dompter sa vraie nature lorsqu'il a épousé Grace. Mais le changement fut trop radical, une remise en cause, en somme, de toute sa personnalité. Quand il s'en rend compte, il est trop tard et il est impossible de faire marche arrière. Le monde des fées représente alors pour lui une vraie échappatoire, il lui permet de retrouver son identité réelle, celle de sa jeunesse, de son existence avant de connaître Grace. Le paradoxe vient du fait que Carden essaie de faire exactement la même chose que Grace : il essaie de changer la nature du champ, comme Grace avait essayé de changer sa nature à lui. Comme Grace, il a voulu croire le plus longtemps possible que cela pourrait

fonctionner mais lorsqu'il est devant le fait accompli il n'arrive pas à l'accepter et son état mental se fragilise. La survenance du monde des fées met en évidence le fait que le compromis qu'il avait essayé d'atteindre n'est pas possible. Le monde des fées, qu'il soit réel ou cantonné dans la tête de Carden, agit comme un révélateur et un catalyseur : il révèle à Carden la folie de son essai de changement et amorce l'altération de son esprit. Ainsi, c'est grâce à et à cause de ce monde des fées que Carden va subir l'irréversible changement. Quant à Grace, les références aux fées et aux voix sont le coup de grâce à tous les espoirs qu'elle nourrissait encore. Elle tire un trait sur sa vie avec Carden et, faisant preuve du pragmatisme qui la symbolise, elle se tourne vers un futur sans Carden.

ii. *Maeve*, ou la sublimation de soi

L'attente de Maeve se solde par son passage vers l'autre monde, passage qui s'avère être digne de ses attentes :

There is a soft music of harps, while the aurora borealis arises and glows in the sky. Soon a ghostly procession is seen to emerge like vapour from the neighbourhood of the cairn. Presently as it advances it grows more distinct and then is discovered to consist of QUEEN MAEVE, tall, pale faced and fair haired, in a golden crown and gold embroidered robes; of BOY PAGES in garlanded tunics and wearing wreaths of roses upon their heads; of ancient Irish harpers with their harps; of chieftains and warriors in conical caps; of people, etc. (THFM, p. 119)

La Reine entend la libérer et la mener vers Tir-nan-ogue, le pays mythique de la jeunesse éternelle de la mythologie irlandaise :

Q. MA. The empire of the Gael is in Tir-nan-ogue. There during life he is at peace in the building of beauty from the past.

MA. And so the land you reign in is the home of living men.

Q. MA. Each man who comes to his ideal has come to Tir-nan-ogue.

MA. And thus we see you so young and so beautiful after all those two thousand years!

Q. MA. Your fame also shall remain beautiful and young. (THFM, p. 121)

La reine Maeve semble expliquer à son homonyme que finalement ce monde de rêve et de perfection n'est qu'un état d'esprit ; en se réalisant on arrive à Tir-nan-ogue. Mais cette reine est-elle crédible étant donné la vie sulfureuse qu'elle a menée avant de quitter le monde physique ? Ses liaisons avec plusieurs maris et plusieurs amants furent à l'origine de beaucoup d'actes haineux, et elle avait également commandité le meurtre de sa propre sœur. De plus, Maeve doit passer par la mort pour atteindre cet état de perfection, ce qui nous force à nous poser la question : l'explication de la reine n'est-elle qu'un leurre pour attirer son appât ; ou, encore plus inquiétant, la mort est-elle la seule façon de se réaliser complètement ?

Pour sa sœur et son père, Maeve ne vit pas dans le vrai monde :

FIN. Ah, now you understand what I meant when I told you that everything with her seemed to be only in the head. (*THFM*, p. 95)

Ils se méprennent sur sa façon d'être et l'interprètent comme de la froideur et du mépris pour les sentiments, mais il semblerait juste que Maeve soit vouée à une autre existence. Elle ne peut pas s'émouvoir devant les choses de ce monde qui ne la touchent pas, bien que Finola semble croire que cela vient d'une imagination surdéveloppée :

THE O'H. She was always cold and distant from her earliest childhood.

FIN. No, I would not say so much. I think it is only her imagination that has absorbed all the warmth of her nature. (*THFM*, p. 95)

Finola ne veut pas ou ne peut pas comprendre la fascination de Maeve pour ce monde invisible et, lorsque Peg met tout en œuvre pour attirer Maeve dans son monde, Finola essaye de mettre fin à leur discussion :

FIN. (*starts, then looking awed and mystified at PEG INERNY, says in a trembling voice*) Maeve, she is a wicked woman. It is not right to hold any intercourse with her. (*THFM*, p. 108)

Quand cette tactique s'avère inutile elle s'agrippe à Maeve comme si elle pourrait ainsi la garder avec elle :

- FIN. (*anxiously*). No – no, Maeve, you must remember how good and kind Hugh is. He will surely never cause you unhappiness.
- MA. How could he be anything but unhappiness to me, when I can only think of my beloved?
- PEG (*insidiously*). That one who haunts the mountains and the beautiful old buildings, Princess –
- MA. My beloved whom I am leaving for ever!
- FIN. (*throwing her arms around her sister*). Hush – you must not think of him any more, Maeve.
- PEG. Ah – you cling to her like ivy, my Lady Finola. You were the one made for clinging. You were the wife that would have been best for the Englishman. (*THFM*, p. 108)

D'après Peg, Finola essaye d'étouffer la vraie nature de Maeve et de cette manière à l'empêcher de vivre et de s'exprimer librement.

Cet endroit, Tir-nan-ogue, est le temple des beautés passées, où le temps s'est figé et où la mort semble être préférable à l'union avec l'envahisseur, une union qu'on pourrait qualifier de progressiste. Ainsi, le monde des fées est un genre de non-lieu, une utopie, où le temps est stoppé net. Maeve préfère se cloîtrer ici plutôt que d'aller vers l'avant. Tout comme Carden Tyrrell dans *The Heather Field*, Maeve se sent plus à l'aise dans le passé que dans le présent, où tout semble plus beau et plus simple. En effet, nous avons l'impression que Tir-nan-ogue est un monde d'immuable beauté ou les surprises que peut réserver l'avenir n'ont pas de prise. Ainsi, Maeve trouve son (éternel ?) repos dans le monde des fées et redevient, de ce fait, elle-même.

Les identités et personnalités de The O'Heynes et Finola se révèlent aussi grâce au « contact » qu'ils ont avec le monde des fées. Pour eux ce contact se réduit aux discussions qu'ils ont avec Maeve et avec Peg. The O'Heynes s'avère être un être vain et méfiant qui rejette tous ses problèmes sur le sort et sur les puissances invisibles, sans pour autant éprouver un quelconque respect pour ces agitateurs. Son seul but est de retrouver une place de choix dans la société et il ne semble avoir aucune considération pour sa fille

qui est à la base de l'accord qui va exaucer son vœu. D'ailleurs, à aucun moment dans la pièce adresse-t-il la parole à Maeve. Finola, quant à elle, est une fille simple qui voudrait que chacun accepte sa place sans vouloir forcément la changer ou l'améliorer. Le contact qu'elle a avec le monde invisible la pousse à se raccrocher à ce qu'elle connaît et à se méfier encore plus de Peg et de ses histoires.

iii. *The Only Jealousy of Emer* : la victoire de l'humilité

Lorsque Fand et Cuchulain s'en vont dans *The Only Jealousy*, nous changeons de nouveau de monde, nous sortons de la pièce dans la pièce pour retrouver la pièce cadre. Bricriu, fidèle à lui-même, intervient d'urgence pour qu'Emer mette fin au sort que Fand semble avoir réussi à jeter :

Figure of Cuchulain: Cry out that you renounce his love; make haste
And cry that you renounce his love forever.
Emer: No, never will I give that cry. (*SP*, p. 155)

Bricriu se met à nu et laisse éclater à la fois sa colère et son mépris pour Emer ; pour lui elle n'est qu'un pion qui va lui permettre de contrecarrer les projets de sa rivale. L'urgence se fait sentir dans les courtes phrases et périphrases qui somment Emer d'agir. Devant cet assaut, Emer acquiesce et renonce à son amour pour Cuchulain à tout jamais. Le spectateur peut se sentir troublé par sa décision car Bricriu n'emploie que des arguments qui le concernent, à aucun moment il ne prend en compte le point de vue d'Emer :

Figure of Cuchulain: Fool, fool!
I am Fand's enemy come to thwart her will,
And you stand gaping there. There is still time. [...]
Renounce him, and her power is at an end. (*SP*, p. 155)

Est-ce l'insistance avec laquelle il formule ses propos qui la pousse finalement à accéder à ses demandes ? Est-ce le fait qu'elle n'a plus le fantôme de son mari devant elle qui lui

fait ressentir l'urgence de la situation ? Lors de ses premières lectures des contes qui avaient été recueillis par Lady Gregory, Yeats avait été fasciné par ce personnage d'Emer :

‘What a pure flame burns in her always,’ he wrote in his preface to the published text of Lady Gregory’s work; it is she, he opines, ‘who will linger longest in the memory’.⁶⁵

Soit. Mais le spectateur peut y voir un genre de sacrifice narcissique, comme si elle voulait atteindre le rang de martyr puisqu'à travers ce statut on peut aussi atteindre un niveau de beauté supérieur :

Recovering her integrity is a tragic process for Emer; it invests her with a beauty akin to Zeami’s concept of *yugen* in the Noh theatre [...]: a beauty heightened because permeated with a profound sorrow.⁶⁶

De plus, Yeats aimait citer l'observation de Castiglione qui disait que la beauté physique était la récompense ou le monument à la victoire de l'âme. Les commentateurs semblent être tous d'accord pour dire qu'Emer est un personnage magnanime qui abandonne son amour et son espoir pour sauver son mari, mais ne pourrait-on pas laisser entrevoir la possibilité qu'Emer cherche à s'élever à un rang supérieur, afin de concurrencer son demi-dieu de mari puisqu'elle doit se résigner à l'idée de le laisser aux jeunes femmes qui sauront éveiller en lui le feu de la passion ?

Dès qu'Emer a crié la phrase fatidique Bricriu se couche et quitte le corps de Cuchulain qui redevient lui-même. Au même moment Eithne Inguba revient et est persuadée que c'est grâce à elle que Cuchulain est revenu. C'est à cet instant précis que se produit le moment le plus poignant de la pièce, et qui tend à corroborer la thèse d'une Emer parfaite de générosité : Cuchulain se réveille, se jette dans les bras d'Eithne pour qu'elle le console et ne voit même pas Emer qui se tient seule à l'écart. Fand, la déesse, est vaincue par un être mortel. Elle est victime de son *hubris*, qui ne lui permettait pas d'entrevoir la possibilité

⁶⁵ Richard Allen Cave, *Op. Cit.*, p. 332.

⁶⁶ Richard Allen Cave, *Op. Cit.*, p. 334.

qu'on puisse préférer le monde physique au monde des fées. Mais ce qui la vainc définitivement est un geste de magnanimité dont elle ne serait pas capable.

Le contact qui a lieu entre les deux mondes joue un rôle de révélateur, révélant les caractères des différents personnages. Emer est un personnage complexe qui aime manifestement son guerrier de mari mais doit néanmoins ressentir le besoin de se mettre en avant, de faire en sorte qu'on la reconnaisse pour sa propre valeur intrinsèque et non uniquement en tant que la femme de Cuchulain. Le personnage d'Eithne est très peu développé dans cette pièce et elle nous paraît superficielle, prête à profiter d'une situation qu'elle n'a pas suscitée.

iv. *The Weir* : les masques tombent

Une des prouesses de cette pièce est la capacité de l'auteur de nous ramener à la situation de départ, c'est-à-dire une à soirée entre copains, avant de nous replonger à nouveau dans le monde angoissant de l'occulte. Ainsi McPherson nous montre une vision quelque peu stéréotypée d'une Irlande, ou tout du moins, d'un théâtre irlandais, où la « normalité » et les croyances peu rationnelles se côtoient :

[*The Weir*] abounds in signs of what is broadly perceived as the traditional Irish drama – a naturalistic pub setting, lonely old men, whimsical bachelors, boastful local businessmen, rural isolation, alcohol and storytelling. Into this is blended a handful of contemporary references, and a self-conscious sense of modern-day doubt, to temper the formal echoes.⁶⁷

La menace qui guette les convives est contenue dans les paroles des uns et des autres. Entre les deux premières histoires, l'ambiance du début est retrouvée mais à la suite de la troisième les nerfs commencent à se tendre, faisant ressurgir des vieilles rivalités entre les personnages. Chacun commence à se rendre compte que le fait de raconter des histoires

⁶⁷ Clare Wallace, « Conor McPherson » dans *The Methuen Drama Guide to Contemporary Irish Playwrights*, p. 279.

risque de mettre Valerie mal à l'aise mais Jack et Finbar se rejettent la faute et Jack soupçonne Finbar d'avoir des motivations « peu catholiques » :

JACK. Oh you regret it now?

FINBAR. Yeah.

JACK. It's not part of the tour.

FINBAR. Ah now, come on.

JACK . Bit of local colour.

FINBAR. No. Jack. [...] The woman's moved down here on her own. For some reason. There's something obviously going on ... in her life. I'm just trying to make it easier for her. Give her a welcome, for fuck's sake. So don't ... be implying anything else. I don't like it. (*Pause.*) [...] Sure I'm married! (*McPP2*, p. 54)

Ces histoires ont pour effet de faire ressortir certains traits de caractère des personnages. Au début de la soirée tout le monde avait adopté un comportement policé et convenable afin que Valérie se sente à l'aise. L'irruption du monde surnaturel au cours de la soirée va faire tomber les masques.

La deuxième histoire de la pièce est racontée par Finbar. Tout comme la première, elle surgit après une remarque tout à fait anodine concernant le fait que Finbar ne fume plus depuis dix-huit ans. Bien qu'il eût aimé ne pas la raconter, ayant compris que ces histoires pourraient avoir un effet négatif sur ses affaires commerciales, Finbar est encouragé par Valerie à continuer, elle lui assure qu'elle n'est pas impressionnée par ce genre d'histoire. Cette histoire raconte des faits autour d'une pratique qui n'a rien d'irlandais : le oui-ja. Tout comme la première qui se passe à un moment charnière dans la vie de la communauté, cette histoire se passe à un tournant dans la vie de Finbar. Il a 22 ans, son père vient de décéder et il est en train de se demander ce qu'il va faire de sa vie. Il sera profondément marqué par les événements qui auront lieu un soir où une voisine va être témoin à distance de la mort de son ancienne nourrice. Bien que la base de l'histoire soit le oui-ja, on y trouve un élément directement tiré du folklore irlandais, la présence d'un chien

de couleur sombre qui poursuit le véhicule de la fille et de sa mère lorsqu'elles se rendent chez elles :

FINBAR. But on the way back they'd seen something, like the mother had seen it as well. Like a dog on the road, running with the car and running after it. (*McPP2*, p. 42)

The *cu sídhe* (ou, littéralement, « chien des fées ») est un grand chien de couleur sombre qui est souvent présent dans les mythes gaéliques. Sa présence, généralement, est annonciatrice de la mort de quelqu'un, tout comme la *banshee*. Pendant tout le temps que Finbar raconte l'histoire il essaye de faire remarquer le côté invraisemblable de l'affaire et essaye de se rassurer en ajoutant des petites pointes d'humour mais rien n'y fait : il est encore hanté par ces événements. La voisine, Niamh Walsh, qui a passé la soirée avec ses amis à faire le oui-ja, une fois rentrée chez elle voit une dame en bas des escaliers qui la regarde mais que personne d'autre ne voit. Une fois que Niamh est calmée et au lit, son frère, qui habite dans la ville natale de la famille, appelle pour annoncer à sa mère qu'une ancienne voisine, qui gardait Niamh et ses sœurs lorsqu'elles étaient petites, a trouvé la mort après être tombée dans les escaliers. Une fois renté chez lui, Finbar n'arrive pas à aller se coucher :

FINBAR. And I just sat there, looking at an empty fireplace. And I sat there until it got bright. I was like a boy, you know? I wouldn't move in case something saw me. You know that way. I wouldn't even light another fag. Like I was dying for one, and I wouldn't... mad. But when it was bright then, I was grand, you know? Obviously there was nothing there and everything, but that was the last fag I ever had. (*Short pause.*) They moved away though, then, after that, the Walshes. (*Pause.*) Yep.

VALERIE. And that was when you moved. Down to Carrick.

FINBAR. Yeah. (*Nods slowly.*) Maybe that... had something to do with it. I don't know. (*McPP2*, pp. 43-44)

Finbar s'était créé le personnage d'un homme d'affaires avec les pieds bien sur terre mais il ne peut cacher la part superstitieuse qui réside encore en lui, bien qu'il essaie à plusieurs reprises de la nier. Il joue les sceptiques, ce qui le met en conflit avec ses copains. Lorsqu'il essaie de trouver une explication rationnelle pour chaque histoire il jette par

inadvertance le doute sur les témoignages de ceux qui les relatent ou qui les ont relatés. Les autres personnages sont moins enclins à nier la qualité surnaturelle de leurs récits mais leur ton cavalier tend à en minimiser la portée. Seule Valérie embrasse totalement ce monde invisible car elle y trouve la justification de ses expériences.

Ainsi, l'évocation d'événements étranges qui auraient leur explication dans l'existence d'un monde invisible qui influe sur nous, fait ressortir des caractéristiques des différents personnages. Néanmoins, on remarquera que le seul à être vraiment ébranlé est Finbar. Les différents récits ont un effet tranquilisant sur Valerie qui se trouve réconfortée dans sa vision du monde ; Jack, bien qu'interpellé par le conte de Valerie, accepte les différentes histoires et respecte ceux qui les rapportent ; Brendan et Jim ont des rôles plus discrets mais les différentes évocations ne semblent guère les déstabiliser. L'expérience de Finbar l'avait manifestement atteint. Ses certitudes avaient sans doute été bousculées et il avait eu besoin de mettre de la distance entre lui et la situation de cette nuit. En prenant sa vie en mains et en se plongeant dans les affaires il avait pu oublier cet événement et redevenir l'homme rationnel qu'il avait été avant cette histoire. Revivre cette situation dans ce pub avec ses amis mais surtout avec Valerie semble de nouveau remettre en cause sa vision de la vie ; il voudrait à tout prix retrouver la stabilité d'une existence sans le clair-obscur de ces choses, qui ne trouvent pas toujours une explication logique et sensée.

Dans les quatre pièces nous avons affaire à des personnages qui habitent une sorte de zone frontalière entre le monde naturel et le monde surnaturel. Carden Tyrrell et Maeve sont des personnages qui vivent à la lisière du monde physique. Ils consentent d'abord tous les deux à des compromis, à renier leur attachement à une vie inspirée par les rêves, les

mythes et la poésie afin de prendre pied définitivement dans le monde de ceux qui les entourent. Carden tombe sous le charme de Grace et de ce fait accepte de renier quelque peu sa vie de rêveur. Maeve veut faire plaisir à sa famille mais elle se rend compte avant d'épouser son promis qu'elle n'arrivera jamais à se fondre dans le moule de la bienséance et la propriété et elle s'échappe vers le monde de ses rêveries. Carden n'a pas la clairvoyance de Maeve et se rend compte trop tard que cette nouvelle vie n'est pas pour lui. N'ayant pas de voie de secours évidente à sa disposition, son esprit fait le travail pour lui, en effaçant cette parenthèse douloureuse de sa mémoire. Les catalyseurs du basculement dans les deux cas sont les esprits du monde invisible qui font miroiter la promesse d'une existence nettement plus réjouissante et ni l'un ni l'autre ne sauront résister à la tentation.

Cuchulain est également à cheval entre les deux mondes car son ascendance est loin d'être claire. Il est guerrier et vit dans le monde des mortels mais ses actes et ses exploits le rapprochent du monde des Tuatha Dé Danaan, le peuple mythique de demi-dieu qui peupla l'Irlande, d'après les légendes, entre 1900 et 1500 av. J.C. Ainsi, Cuchulain est à la frontière entre les deux mondes et sera amené à choisir entre les deux. Contrairement à Carden et Maeve, Cuchulain revient vers le monde physique mais, en partie du moins, contre son gré. En effet, Cuchulain a fait son choix et se dirige avec Fand vers la vie éternelle lorsque Emer brise le sort tissé par sa rivale en renonçant à son amour. C'est par Emer que Cuchulain revient à la vie. En exploitant la faiblesse de Fand, faiblesse que Bricriu lui avait rapportée, elle arrivera à libérer Cuchulain. La tentation pour lui est aussi forte que celle subie par Maeve et Carden mais l'intervention des autres personnages empêche le guerrier de choisir librement.

Le pub dans *The Weir* semble être hors du temps, piégé dans un monde intemporel où les mêmes personnages se voient régulièrement selon un rituel qui est si bien ancré dans la vie sociale en Irlande. Dans ce lieu reculé de la campagne irlandaise on est loin des considérations pragmatiques et matérielles du monde moderne. Ainsi, les personnages sont libérés de toutes contraintes et peuvent s'exprimer librement, sans craintes d'un jugement de valeur sur leurs propos. Ils n'ont plus la possibilité de choisir entre les deux mondes mais doivent trouver le moyen de vivre en bonne intelligence avec les exigences du monde contemporain et les superstitions qui les aident à comprendre certains éléments de leurs vies.

V. Conclusion

i. Entre révélations et ambigüité

La majorité des personnages dans ces pièces acceptent l'existence d'un monde « autre » mais un conflit naît avec le surgissement des personnages surnaturels, ou des croyances qui leur accordent un certain pouvoir et change radicalement l'ambiance et les rapports entre les personnages. Pour Emer ce conflit, pour la survie de son mari, se soldera par la perte de celui-ci. Une fois qu'Eithne Inguba se rend compte qu'elle est face aux esprits elle court se cacher. Emer reste mais son rôle de garde-malade prend une tournure tout à fait sinistre lorsqu'elle prend connaissance du remède nécessaire au bon rétablissement de son mari. Au pub de Brendan la soirée avait commencé comme n'importe quelle autre, avec le badinage et les railleries habituelles, mais une fois que les histoires envahissent la soirée un déplacement a lieu, le point focal du rassemblement n'est plus l'amitié mais les rivalités et les soupçons. Valerie veut croire en l'existence d'êtres venus d'ailleurs et cela met fin à son mariage et lui vaut quelques regards inquiets de la part des autres clients du bar. Le

conflit qui existe entre les époux Tyrrell n'est qu'exacerbé par les affirmations de Carden prétendant qu'il entend les voix des fées. On met en doute sa santé mentale, des doutes qui seront confirmés, puis Grace le quitte. Chez Maeve le conflit est surtout interne : elle est tiraillée entre les deux mondes, entre son amant du monde des fées et l'amour de sa sœur et de sa famille. Elle paye de sa vie physique son choix d'embrasser le monde vaporeux.

Ainsi nous voyons que le monde surnaturel joue un rôle de révélateur, montrant au grand jour des conflits ou des situations délicates qui existaient auparavant. De plus, il y a une ambiguïté qui entoure ce monde surnaturel. Dans *The Only Jealousy of Emer*, Fand et Bricriu jouent tous les deux un double jeu : pour arriver à des fins personnelles ils essaient de tromper les êtres mortels. Peg Inerny et la Reine Maeve veulent à tout prix attirer Maeve vers leur monde mais nous ne savons jamais si elles veulent aider Maeve à se réaliser ou si elles veulent tout simplement un trophée de plus. L'ambiguïté dans *The Weir* vient surtout des attitudes des personnages. Ils racontent des histoires de manière à les rendre très vivantes avec un grand sens du détail pour ensuite prendre du recul et affirmer qu'il ne s'agit que d'histoires. Le seul personnage qui n'adopte pas cette attitude convenue est Valérie, qui veut absolument croire en ce monde, puisque cette croyance lui ôte tout doute sur sa santé mentale. Chez Carden Tyrrell nous n'arrivons pas à savoir s'il entend vraiment des voix venues d'ailleurs ou si c'est uniquement son état mental qui lui « joue des tours ». Le spectateur n'a jamais de réponse définitive et la nature mystérieuse de ce monde reste intacte.

ii. La cassure entre les deux mondes

Dans *Maeve*, une vraie hostilité règne entre les deux mondes. Le monde rationnel symbolisé par Hugh, l'Anglais que Maeve doit épouser, menace d'engloutir le monde de

ses visions et de porter le coup de grâce à l'ancienne civilisation. D'ailleurs Maeve traite son futur mari de « bandit » et de « pilleur » (*THFM*, p. 113). Le monde des fées est alors la vraie civilisation irlandaise qui fut supplantée lors de l'arrivée des Anglais. Basculer vers ce monde c'est retrouver ses vraies racines, sa vraie culture. Ainsi, pour éviter sa disparition à jamais le peuple de ce monde doit trouver des subterfuges afin d'attirer du sang neuf.

Cette confrontation des cultures, entre modernité et traditions, se retrouve aussi dans *The Weir*. C'est lors de la construction du barrage que les dernières activités des fées avaient été rapportées. Ce barrage avait apporté de la prospérité et, surtout, l'électricité à la région, la menant ainsi vers la modernité. Ce tournant semblait avoir ravivé les fées qui s'étaient à nouveau manifestées, comme si elles voulaient rappeler aux habitants du pays leurs origines, leur passé riche et envoûtant, dans un dernier baroud d'honneur avant d'être complètement absorbées dans la course vers la modernité. C'est en embrassant cette modernité, en acceptant sans réserves les progrès que le pays a perdu le contact avec ce passé mythique. Dans un monde moderne, c'est-à-dire matérialiste, il n'y a pas de place pour des superstitions, des croyances qui ne sont basées sur rien de concret.⁶⁸

iii. Les mondes de l'art et de l'au-delà

Chez tous les auteurs et chez Yeats en particulier on peut déceler à travers ces œuvres une plaidoirie pour l'acceptation entre les mondes de l'art et du quotidien. La théorie de Yeats concernant le masque voit le moi comme un complexe de différents éléments qu'on doit

⁶⁸ Remarquons au passage que Nicholas Grene dans *The Politics of Irish Drama* ne voit pas le barrage comme un symbole de la modernisation de l'Irlande : « It acts as a metaphor for the controlled release of emotion through talk and story-telling along the five characters, not as a symbol of a stage in the modernization of Ireland » (p.261). Cependant, le lien entre le retour des fées et la construction du barrage nous semble tellement fort qu'on ne peut difficilement écarter l'importance de cet événement. Le télescopage de ces deux épisodes ne doit sans doute rien au hasard et met en évidence le fossé qui sépare la modernité des croyances folkloriques.

accepter afin d'atteindre l'équilibre, ce qui sous-entend parfois des décisions et des situations difficiles, telles que celles prises ou subies par Emer. Pour arriver à un tout cohérent on doit accepter la présence d'éléments que nous ne comprenons pas forcément. Yeats craignait la création d'un État qui ne serait qu'une Angleterre « bis » qui ne s'occuperait que des besoins économiques et qui renierait ainsi l'aspect spirituel de son peuple, cet aspect qui ne peut être nourri que par l'art et par l'adoption sans conditions de sa personnalité culturelle. Yeats acceptait la nécessité du monde de l'économie (qu'il ne comprenait pas forcément), tout en lui vouant un certain mépris, et espérait que celui-ci comprenne l'importance du monde de l'art afin de créer une société unie, à visage humain. La vision d'Edward Martyn est tout autre, car chez lui ces deux mondes ne peuvent jamais se comprendre et sont obligés de vivre séparément : la société mondaine de Grace ne peut accepter les idées fantasques de Carden, et Maeve ne peut respecter son devoir de loyauté envers le passé mythique de son pays qu'en sacrifiant son existence dans le monde moderne, caractérisé par Hugh FitzWalter, l'homme d'affaires. Pour Valerie la vie n'aura pas de sens tant qu'elle ne pourra pas réunir les deux aspects de son existence, les réalités de la vie quotidienne et sa croyance en un ailleurs invisible, et ceci lui coûtera sa vie conjugale. Ces personnages, qui sont à la lisière de deux mondes, qui voient et acceptent l'existence de ces deux mondes, sont ceux qui atteignent une sorte de sérénité mais cette sérénité les met en marge de la société.

Dans *Maeve* le lien entre le monde magique et le monde de l'art est tout à fait explicite. En effet, Maeve s'est intéressée à la culture celtique au travers des livres qui appartenaient à un oncle et qui font le lien entre la culture grecque et cette culture celtique. Martyn s'efforce ainsi de mettre la culture celtique sur le même plan que la culture grecque, rappelant à son auditoire la noblesse et la grandeur de leur passé (ce lien sera également

fait par Hugh dans *Translations*, 1980, de Brian Friel). Ce n'est ni la littérature ni les contes qui ont fasciné Maeve mais des textes historiques portant sur l'architecture et le faste des décors de la civilisation ; donc son intérêt est fermement ancré dans le réel, le concret, bien que lié à une époque longtemps révolue. Ceci expliquerait une analyse de la part de sa sœur : « Those feelings and impulses which are in our hearts and which govern our affections, with her are all in the head. This sounds strange: but it is the only way I can account for her nature. » (*THFM*, p. 93). Sa fascination relève donc de l'intellect et de sa passion pour la beauté, la beauté qui serait indissociable de la forme⁶⁹. Ainsi les pages qui accompagnent la reine Maeve ne parlent pas dans la langue vulgaire mais en poésie. D'ailleurs tous les poèmes sont connus à Tir-nan-ogue et leurs auteurs les chantent créant ainsi de la beauté autour d'eux.

Le pouvoir de l'art littéraire passe par le maniement des mots et dans nos quatre pièces ce sont les mots et les souvenirs qui sont primordiaux, qui appellent devant nos yeux ce monde vaporeux. Dans *The Weir*, ce sont des souvenirs d'événements vécus qui vont être à l'origine de cette soirée si particulière, tandis que les mots vont avoir un effet hypnotique sur les personnages, ainsi que sur le public. Lorsque chaque personnage raconte son histoire les autres sont subjugués et le public va se trouver transporté vers un temps historique (bien que la pièce respecte scrupuleusement l'unité de temps). Il n'y a, pour ainsi dire, pas d'action puisque l'intrigue et les événements tiennent uniquement dans les paroles des protagonistes. Ceci rappelle le temps des *seanchaí*, ces conteurs irlandais qui

⁶⁹

Q. MA. Those who love beauty shall see beauty.
 MA. The immortal beauty of form!
 Q. MA. Form that will awaken genius!
 MA. Form is my beauty and my love! (*THFM*, p.121)

parcouraient le pays pour raconter des histoires à tout le monde. En somme, ils étaient les précurseurs des romanciers mais leur art comprenait également une part de performance.

Peg Inerny, quant à elle, va attirer Maeve vers l'autre monde avec ses contes d'autrefois, ses sous-entendus et ses promesses d'un ailleurs meilleur. Finola comprend le pouvoir de ces mots et conjure sa sœur de ne pas les écouter, afin de la sauver. La Reine Maeve, lors de son apparition, « vendra » Tir-nan-ogue en disant que tous les poèmes jamais écrits sont connus et sont cités en permanence dans le pays de la jeunesse éternelle. Carden et Grace ne se comprendront jamais puisque Grace ne peut pas comprendre la passion de Carden pour les livres, les idées et les mots.

Fand est à la fois création et créateur. Selon Jacqueline Genet, « Fand a pris sa forme actuelle dans un rêve⁷⁰ » mais ce n'est pas tout à fait exact. Elle n'est pas le produit d'un rêve, c'est Fand elle-même qui a créé sa forme grâce au rêve. Le rêve est ici acte de création. On peut donc faire un parallèle entre le monde des Sídhe et le monde des artistes. Yeats essayait toujours de créer des œuvres éthérées (le mot *reverie* était souvent employé dans ses travaux) qui devaient triompher sur, ou dompter le monde physique. De la même manière, le poète vit la Renaissance littéraire irlandaise⁷¹ comme une manière de créer une cohérence culturelle entre les Irlandais, de créer une nation culturelle qui aiderait à la construction d'une nation politique (une fois qu'il fut pleinement acquis à la cause des indépendantistes, c'est-à-dire après 1916). Néanmoins, si au début de sa carrière, il focalisait toute son attention sur des idéaux désincarnés, à partir de la première décennie du XX^e siècle Yeats commence à davantage porter son intérêt sur le monde physique :

⁷⁰ Jacqueline Genet, *Op. Cit.*, p. 247.

⁷¹ Ou *Irish Literary Revival*, nom couramment donné à la période qui vit une résurgence dans l'intérêt pour la littérature et la culture indigènes en Irlande, résurgence provoquée en grande partie par W.B. Yeats, Lady Gregory et Edward Martyn avec la création du Théâtre littéraire irlandais en 1896.

As recently as 1898 he had in fact been ready [...] to declare his age one in which the most significant poetry would be part of an 'arduous search for an almost disembodied ecstasy.' [...] Yeats was shifting his attention from the realms of the ethereal to the regeneration of things on the lower plane, to a magical order conceived of as a living body. [...] In comparison with the impalpable world in which so many of the conflicts of Yeats's early writings had been realized as a kind of immaterial shadow-boxing or dehumanized symbolism, this corporeal metaphor has a ring of new-found interest in the human frame as the locus of real possibility and actual processes, of good and evil at war in living personalities. The site of drama in fact.⁷²

Ce n'est pas pour autant qu'il abandonne les lieux les plus étranges et le plus éloignés de la réalité, au contraire, il les fait s'affronter :

« L'art auquel j'aspire, écrit-il dans son dialogue inédit 'The Poet and the Actress', est...une bataille,...elle se situe dans les profondeurs de l'âme, et l'un des antagonistes a une forme qui n'est pas connue du monde, et il ne parle pas une langue humaine. Le rêve et la réalité peuvent s'affronter en ordre de bataille visible. C'est la lutte du rêve contre le monde... et plus grande est la lutte, plus grand est l'art ».⁷³

Ainsi le rêve et la réalité se font face, tout comme l'œuvre artistique et le quotidien. D'où la réflexion d'Emer : « And so that woman/Has hid herself in this disguise and made/Herself into a lie » (*SP*, p.152). L'art n'est que mensonge dans une caricature du monde physique mais un mensonge qui cache quelque chose, qui nous apporte une compréhension de notre monde, une autre vision de notre réalité. Avec cette pièce Yeats semble avouer, malgré tout le dédain qu'il peut avoir pour le monde moderne, sa dépendance de ce monde. Fand se rend compte que sa tâche va être plus difficile que prévue. En effet, l'attrait du monde physique est plus fort que ce qu'elle avait cru. Elle n'imaginait pas qu'on puisse préférer un monde qui contraint et qui juge à la légèreté du Pays-sous-la-Vague. N'est-ce pas un aveu de la part de Yeats que malgré tous ses défauts le monde physique vaut la peine d'être vécu ? Qu'une vie de rêves et de contemplation comporte de nombreux avantages, mais que l'expérience du réel n'a pas d'égal ? Son œuvre ne pouvait exister sans le monde physique mais pour que le monde accepte son

⁷² Terence Brown, *Op. Cit.*, p. 118.

⁷³ Jacqueline Genet, *Op. Cit.*, p. 22.

œuvre il devait avancer masqué (« in this disguise »). Tout comme Fand, qui a besoin de Cuchulain pour devenir complète, parfaite, l'Irlande devait apprendre à unir sa culture et ses aspirations politiques pour devenir l'état parfait, forte d'une alliance symbiotique. Ce rêve de perfection, tant pour Fand que pour l'Irlande, ne s'est encore jamais réalisé.

Chapitre III

Just my imagination ?

Les apparitions dans *The Man in the Cloak* (1937) *Pentecost* (1987),
The Steward of Christendom (1995) et *Our Lady of Sligo* (1998).

Contrairement aux revenants, tels que nous les avons définis lors du premier chapitre, les fantômes qui sont examinés ici n'ont pas besoin de médiateurs et sont en prise directe avec les personnages. Néanmoins, comme les revenants, leur visibilité est limitée à certains personnages. Lorsque quelqu'un prétend avoir vu un fantôme, l'entourage est pour le moins interloqué et souvent se pose des questions quant à la santé mentale de la personne en question. En général on essaie de trouver des explications rationnelles pour de telles visions ou, si ceci s'avère difficile, on estime qu'il s'agit d'hallucinations. Ceci était le cas de Finbar dans *The Weir* de Conor McPherson : malgré l'insistance de Valerie il s'efforce de trouver une explication rationnelle à ce qu'elle croit avoir vécu. L'hallucination est associée à un intellect peu développé⁷⁴, en proie aux croyances et aux idées les plus rudimentaires. Parallèlement, l'homme est toujours tiraillé entre une vision rationnelle du monde et une fascination (inavouable ?) pour l'occulte, l'étrange, l'au-delà.⁷⁵ Dans les quatre pièces étudiées ici les personnages principaux voient des fantômes et sont les seuls à

⁷⁴ Voir Freud, Sigmund, *The Future of an Illusion*, dans *The Freud Reader*, Gay, Peter (ed.), p. 713.

⁷⁵ Selon Freud ces croyances renverraient à une époque où l'homme croyait en l'omnipotence des pensées, que chaque personne passe ce stade lors de son développement personnel et que ceci laisse des traces. En se réfugiant dans ce genre de croyance l'homme nie le poids de la réalité, chose qui n'est guère approuvée par la société : « The analysis of cases of the uncanny has led us back to the old *animistic* view of the universe, a view characterized by the idea that the world was peopled with human spirits, by the narcissistic overrating of one's own mental processes, by the omnipotence of thoughts and the technique of magic that relied on it, by the attribution of carefully graded magical powers (*mana*) to alien persons and things, and by all the inventions with which the unbounded narcissism of that period of development sought to defend itself against the unmistakable sanctions of reality. » Freud, Sigmund, *The Uncanny*, p. 147.

les voir. Néanmoins, le public est dans la confiance puisque ces esprits sont visibles sur scène. Ce qui distingue les fantômes de ces pièces aux revenants est qu'ils surgissent non parce qu'ils ont des comptes à régler mais parce qu'ils sont appelés, évoqués, voire créés par les personnages qui les voient. Les personnages ont besoin d'eux pour comprendre leur passé et, surtout, pour comprendre leur propre identité. Cette compréhension passera par une meilleure connaissance des événements qui ont jalonné leur vie, une lucidité accrue, mais aussi par une prise de conscience de l'importance que les autres personnes / personnages qu'ils ont côtoyés ont eue dans le façonnage de leur personnalité. En s'engageant dans ce face à face avec les fantômes du passé, que ce soit leur passé direct ou un passé historique, les personnages principaux vont pouvoir trouver un terrain d'entente, un lieu de compromis qui les conduira à une certaine paix. Pour au moins deux des quatre cas étudiés ici, cette paix sera synonyme de mort.

The Man in the Cloak de Louis d'Alton fut montée pour la première fois le 27 septembre, 1937 à l'*Abbey* et s'inspire de la vie de James Clarence Mangan, un poète nationaliste mort du choléra et dans la pauvreté en 1849. *Pentecost* de Stewart Parker fut montée par le Field Day Theatre Company à Derry, le 23 septembre 1987. L'action se déroule en Irlande du Nord pendant la grève de l'*Ulster Workers' Council* de 1974. *Our Lady of Sligo* et *The Steward of Christendom* sont deux pièces de Sebastian Barry. La première fut mise en scène pour la première fois à l'Oxford Playhouse, le 26 mars 1998 et la deuxième au Royal Court Theatre Upstairs, à Londres, le 30 mars 1995. *Our Lady of Sligo* traite des réminiscences d'une vieille dame qui est hospitalisée dans un état grave tandis que *The Steward of Christendom* présente un officier de police en retraite.

I. Quatre pièces : lieux et personnages

i. *The Man in the Cloak* (1937) de Louis d'Alton

Le personnage de James Clarence Mangan, le héros de *The Man in the Cloak* semble avoir le profil type du personnage sujet aux visions fantomatiques :

That desolate spirit [...] had no companions. He walked the dark way of his life alone. His comrades were strange shadows, the bodyless creations wherein his ecstasy was most cunning. Phantoms trooped to him from the twilight land, lured, as Ulysses lured the ghosts of Hades. . . We seem to see him hurrying on his life, most melancholy journey, as they saw him gliding through the Dublin streets like the embodiment of weird fancies of Hoffman [.]⁷⁶

Le premier acte de la pièce se passe dans un asile de nuit où le poète vit dans la pauvreté, entouré d'un groupe de personnes qui n'ont rien de poétique. Ce lieu semble également très propice à la survenance d'événements surnaturels : un asile de nuit est un endroit qui n'est ni un chez soi, ni un hôtel mais qui plane entre les deux. C'est un lieu qui est à la fois connu et reconnu dans la société de l'époque mais qui héberge des personnes qui n'ont pas réussi à s'installer d'une manière stable dans leur environnement. Au moment où la pièce fut jouée pour la première fois, Mangan jouissait (et jouit encore) d'une réputation de poète brillant dont la beauté des textes était inversement proportionnelle à la misère noire dans laquelle il vivait.

Les premier et troisième actes ressemblent beaucoup à l'univers des pièces de Sean O'Casey, avec pour point focal la misère du petit peuple dublinois cherchant à se frayer un chemin à travers les difficultés qui s'amoncellent devant lui. Comme les personnages d'O'Casey, les personnages de *The Man in the Cloak*, à l'exception de Mangan, n'ont qu'une maîtrise limitée de la langue, ce qui les rend sympathiques et drôles, bien que misérables. Le deuxième acte, en revanche, est très différent d'un point de vue structurel :

⁷⁶ D.J. O'Donoghue, *The Life and Writings of James Clarence Mangan*, p. xv-xvi, citant Justin Huntly MacCarthy.

c'est un genre de flashback qui va nous montrer la genèse du mal-être du poète. Cet acte essaie de traduire la pensée et l'esprit du poète en montrant le tourbillon de personnages et de sentiments qui l'assaillent. La scène devant le spectateur est divisée en trois : une partie est consacrée à la vie familiale ; une deuxième partie aux leçons d'allemand que Mangan donna à Catherine Hayes ; et une troisième nous montre le pub où Mangan retrouvait ses amis et mécènes. D'Alton décrit cet acte comme un « *opium dream* » (donné comme le lieu d'action du deuxième acte, *Two Irish Plays*⁷⁷, p. 3) et l'action glisse d'une partie à l'autre de la scène sans coupures bien que, jusqu'à l'apparition du fantôme de James, son père, chaque lieu garde sa spécificité.

ii. *Pentecost* (1987) de Stewart Parker

La grève de l'Ulster Workers' Council, qui forme l'arrière plan de *Pentecost*, avait été déclenchée par la communauté loyaliste opposée aux propositions de co-gouvernance qui avaient fait l'objet d'un accord entre les gouvernements irlandais et britannique lors du *Sunningdale Agreement* de décembre 1973. La virulence de la réaction loyaliste obligera le gouvernement britannique à faire marche arrière. Marian et Lenny, un couple de catholiques marié mais séparé, se retrouve lorsque Lenny propose à sa femme de lui donner, pour son magasin d'antiquités, le contenu d'une maison dont il vient d'hériter. C'est dans cette maison que se déroule la pièce : une sorte de relique de la maison ouvrière, telle que celle-ci existait au début du XX^e siècle en Irlande du Nord. D'ailleurs, elle est si bien conservée que Marian aura l'idée de la faire classer et de la transformer en musée. Le spectateur a l'impression que le temps ici s'est figé et on est amené à faire le parallèle avec la province d'Ulster :

⁷⁷ Louis d'Alton, *Two Irish Plays*, ci-après *TIP*.

But in spite of now being shabby, musty, threadbare, it has all clearly been the object of a desperate, lifelong struggle for cleanliness, tidiness, orderliness – godliness. (*Plays 2*⁷⁸, p. 171)

D'ailleurs, l'état de vétusté avancé de cette maison n'a pas affecté l'enthousiasme et l'amour que son ancienne propriétaire lui vouait, tout comme les Irlandais du Nord, de tout bord vouent un amour inconditionnel à leur terre. Lenny et Peter, son ami d'enfance, passent leur temps à critiquer leur province mais y sont curieusement attachés. Peter habitait en Angleterre depuis trois ans quand il a décidé de rentrer à un des moments les plus violents de l'histoire du pays⁷⁹ ; de son côté, Lenny promet depuis des années de partir, mais apparemment n'y arrive pas. Les quatre « amis », Marian, Lenny, Peter et Ruth (une amie d'enfance de Marian), trouvent une sorte de havre de paix ici ; la maison semble gommer non seulement leurs différences religieuses (Marian et Lenny sont catholiques et Peter et Ruth sont protestants) mais aussi la bataille qui fait rage autour d'eux.

Il fait froid lorsque la pièce s'ouvre, autant dire que les lieux sont loin d'être accueillants. La maison était la dernière occupée d'un pâté de maisons, et, avec la mort de sa locataire Lily Matthews, celui-ci se trouve complètement abandonné. Elle est à la croisée de deux mondes :

Lenny : [...] it's slap bang in the firing line, the Prods are all up in that estate, (*Gesturing towards the back of the house.*) the Taigs are right in front of us [...] (*SPP2*, p. 179)

De plus, elle se trouve au milieu d'une zone de redéveloppement. Cette maison plane entre la vie et la mort, telle un fantôme elle-même. Il semblerait d'ailleurs qu'elle ait toujours

⁷⁸ Stewart Parker, *Plays 2*, ci-après *SPP2*.

⁷⁹ Nous pouvons déceler un point commun entre Peter et le dramaturge lui-même, étant donné que Stewart Parker retourna vivre à Belfast en 1969, après avoir enseigné aux États-Unis pendant cinq ans, au même moment que l'armée fut déployée en Irlande du Nord.

été habitée par un fantôme, maintenant c'est celui de Lily Matthews mais avant c'était Alfie, son mari :

Lily: Alfie had come back, that's why. Back from Passchendael. Hellfire Corner. Back from the dead. Him and Jackie Midgely, the only two from Hope street, out of twelve that went. (*SPP2*, p. 181/2)

Ainsi, c'est un lieu favorable à une vie liminale, une vie entre deux rives où l'hostilité du monde extérieur menace toujours mais semble également éloignée ; elle fait office de refuge pour Marian qui cherche une nouvelle direction dans sa vie, pour Ruth qui fuit un mari violent, pour Lenny et Peter qui fuient les violences qui embrasent la province, ainsi que des existences qui ne les satisfont guère. C'est plutôt paradoxal que Marian vienne chercher une vie paisible (ou « quiet life », *SPP2*, p. 194) dans cet endroit qui est en plein champ de bataille.

iii. *Our Lady of Sligo* (1998) de Sebastian Barry

Our Lady of Sligo, s'ouvre dans la chambre individuelle d'un hôpital. On est en 1953, l'Irlande est indépendante depuis 1922 et la république a été déclarée quatre ans auparavant. C'est donc un pays relativement jeune qui se cherche encore : l'alternance au gouvernement est de mise ; la situation en Irlande du Nord manque encore de clarté et la situation économique du pays est catastrophique. Mai, le personnage principal qui est sur son lit de mort, n'est pas parvenue à trouver sa place dans cette société qui fait tout pour se figer, les yeux rivés sur le passé, quand l'Europe et le monde entier sont en pleine mutation :

The O'Hara's are the Catholic bourgeoisie of the last Home Rule generation, born to inherit the world destroyed by the Sinn Fein revolution which began with the 1916 rising and culminated in the 1921 Treaty. [...] They feel the future was robbed from them. Immobilised in the terrible present, they try to make sense of their past, disabled by forever rehearsing unfulfilled expectations.⁸⁰

⁸⁰ Roy Foster, Introduction à *Our Lady of Sligo*.

Ainsi, les nouveaux gouvernants, et en particulier de Valera, voulaient favoriser la création d'une société agraire et frugale, correspondant à la vision de Yeats d'harmonie entre les nobles et les indigents. Malheureusement, entre ces deux extrêmes il ne semblait pas y avoir de place pour des gens comme Mai. L'ouverture économique et sociale ne viendrait qu'à la fin de cette décennie suite à l'adoption des recommandations du rapport Whitaker qui préconisait la fin de la politique d'autosuffisance et un travail de séduction auprès des entreprises américaines afin de les inciter à établir des succursales en Irlande.

Mai est ravagée par des années d'alcoolisme et de lutte contre un ordre qui ne correspond plus à la vision du monde qu'on lui avait laissé entrevoir pendant sa jeunesse, une jeunesse qui sans être idyllique, semblait néanmoins pleine de promesses. Ici, dans cette chambre d'hôpital, elle essaye de retracer sa vie, d'y imposer un sens :

‘Death and independence’ are closely bound together in the existence rehearsed by Mai from her bed in Jervis Street nursing-home: like Winnie in Samuel Beckett’s *Happy Days* or Momo in Tom Murphy’s *Bailegangaire*, she is a trapped woman constructing a narrative of her life. But she possesses nothing as sustaining as Winnie’s handbag – or Winnie’s self-deception. Instead things are buried [...] And, in every case, dug up again.⁸¹

Au début de la première scène elle se réveille et se remémore les réveils de sa jeunesse quand son père venait la chercher dans son lit à barreaux. Elle est complètement désorientée et, quand l'infirmière arrive avec son mari et sa fille, elle soutient qu'elle n'a jamais été mariée. L'infirmière explique aux visiteurs que c'est la morphine qui la met dans cet état. Néanmoins, à plusieurs reprises elle nie l'union entre elle et Jack, cette union qui fut le catalyseur de sa chute vertigineuse vers l'alcoolisme et la détresse. Comme Carden Tyrrell dans *The Heather Field* elle trouve du réconfort dans une existence où règne l'innocence voire l'ignorance des réalités du monde. Elle n'arrive pas à accepter la

⁸¹ Roy Foster, Introduction à *Our Lady of Sligo*.

tournure que sa vie a prise et, d'une certaine manière, à assumer ses décisions, parfois prises à la légère.

iv. *The Steward of Christendom* (1995) de Sebastian Barry

Tout comme Mai, Thomas Dunne, le personnage central de *The Steward of Christendom*, fait partie d'une population que l'État Libre s'efforça d'oublier lors de sa création. Il était officier de police dans la *Dublin Metropolitan Police* (DMP) la police qui avait été mise en place par le pouvoir anglais. Comme la police de Londres, les officiers de la DMP n'étaient pas armés et de ce fait jouèrent un rôle mineur dans la Guerre d'Indépendance (1919-1921). Néanmoins, les dirigeants du nouvel état n'arrivèrent pas à oublier leur fidélité à la Couronne et le traitement qui leur était réservé ne laissait aucun doute quant à l'attitude de la majorité à leur égard. Lorsque le pays accéda à l'indépendance, il n'y avait plus de place pour Thomas Dunne. Selon Fintan O'Toole :

Barry's people are the footnotes, the oddities, the quirks of history. The tide of time sweeps them beyond familiar ground, and their part is but to surrender to its implacable swell.⁸²

L'action se déroule en 1932 dans un hôpital psychiatrique dans la campagne irlandaise où Thomas, maintenant âgé de 75 ans, réside. C'est un vieil homme sénile qui est seul avec ses souvenirs. Comme Mai il navigue entre le présent et le passé, entre la réalité et les souvenirs. Comme Mai il doit faire face à toute une nuée d'évocations du passé qui se présentent dans un désordre consommé, reflétant ainsi la fragilité de son état mental. Thomas, tout comme le spectateur, va essayer de construire du sens à partir de ces scènes de sa vie, mais le fait qu'elles surviennent de manière impromptue, et qu'il n'ait plus tout son esprit, rend la tâche plutôt difficile. Thomas a été marié et a eu quatre enfants, Maud, Annie, Willie et Dolly. Sa femme, Cissy, est morte en mettant Dolly au monde. Quand il

⁸² Fintan O'Toole, dans l'introduction de *Plays: I* de Sebastian Barry, p. xiii.

a pris sa retraite il est allé vivre dans la maison familiale à la campagne avec Annie mais, après quelques années, cette dernière s'est vue contrainte de le confier aux services de santé puisqu'il devenait incontrôlable. En effet, pris d'hallucinations paranoïaques, Thomas avait supplié sa fille de le tuer. Maintenant, il ne reçoit que très peu de visites : Dolly est aux États-Unis, Maud souffre de dépression et ses deux fils ont peur de venir voir leur grand-père, enfin, Willie est mort.

Le grand drame de sa vie fut la mort de son fils lors de la Première Guerre mondiale. Willie aurait aimé devenir policier comme son père mais, à cette époque, pour ce faire, il fallait mesurer au moins six pieds (environ 1m80), et Willie n'atteignit jamais cette taille. Aussi, afin de pallier la déception de son père il entra dans l'armée et partit combattre les Allemands en France et en Belgique. Thomas est assailli par la culpabilité et la honte :

Thomas: I was sorry you never reached six feet. I was a fool. What big loud talking fools are fathers sometimes. Why do we not love our sons simply and be done with it? (*Plays I*⁸³, p. 283)

II. Face à l'autre

Depuis le travail de Ferdinand de Saussure il est accepté que les mots, et par extension les objets et les concepts, acquièrent leur sens en partie grâce à ce qui les oppose⁸⁴. De la même manière les personnes arrivent à créer et à définir leur personnalité (ou leur « valeur », pour continuer avec l'analogie saussurienne) grâce au contact avec les autres et à leur adhésion ou refus des valeurs de ceux-ci. Dans trois des quatre pièces que nous présentons ici les protagonistes se trouvent confrontés aux fantômes qui représentent des

⁸³ Sebastian Barry, *Plays I*, ci-après *SBP2*.

⁸⁴ « [...] constatons [...] que même en dehors de la langue, toutes les valeurs semblent régies par ce principe paradoxal. Elles sont toujours constituées : 1° par une chose *dissemblable* susceptible d'être *échangée* contre celle dont la valeur est à déterminer ; 2° par des choses *similaires* qu'on peut comparer avec celle dont la valeur est en cause. » Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, p. 159.

personnes qu'ils côtoyèrent dans leur vie et qui eurent une influence considérable sur eux. Dans le quatrième cas, *Pentecost*, Marian est confrontée à un fantôme issu de la communauté diamétralement opposée à celle dont elle est originaire. Confrontés à leurs différents fantômes les protagonistes vont devoir accepter de faire face à des vérités et/ou des faits douloureux.

i. *The Man in the Cloak* : un harcèlement continu

La situation du poète James Clarence Mangan avait été aggravée par le fait que sa famille comptait sur lui pour survivre. En effet, son père était ruiné et James, étant l'aîné, dut aller travailler chez un avocat pour faire vivre toute la famille. On établit dès la première scène que les temps sont durs pour plusieurs raisons : la pauvreté ambiante, l'épidémie de choléra qui fait des ravages, et la famine qui gagne du terrain, causant à son tour une montée en flèche de l'émigration. Effectivement, l'action se déroule en 1849, en plein milieu de la période de famine qui ravagea l'Irlande entre 1845 et 1852. La pièce s'ouvre avec John, le frère du poète, qui, à la recherche de son frère, arrive dans cet asile de nuit, dans le but de vérifier qu'il va bien, mais aussi parce qu'il a besoin d'argent. En effet on ne saura jamais si son inquiétude pour son frère est désintéressée ou motivée par ses propres besoins pécuniaires. Ne trouvant pas son frère il tombe sur la gérante de l'établissement qui aimerait également que James lui paie ce qu'il lui doit. Ainsi, Mangan est assailli de tous côtés par des personnes qui comptent sur lui. Lorsqu'il apparaît enfin, c'est une figure frêle et mentalement affaiblie qui se présente à nous. Sa première pensée est pour son frère et pour tous ceux qui s'appuient sur lui pour leur propre survie financière. Sa première inquiétude est la perte de dignité ; il ne veut pas accepter la charité et préfère demander des prêts qu'il rembourserait par la suite. Marty, un des locataires du

foyer, trouve dommage que Mangan soit dans cet état mais estime qu'il n'a qu'à s'en prendre qu'à lui-même :

Marty: (*with finality*) The man has no one but himself to blame for his misfortunes. A man of that ability has no right to let himself down to that condition. [...] Five or six languages he can speak an' has good friends, aye an' good work. (*TIP*, p. 30)

Comme nous le verrons ci-après, Marty partage le point de vue du père de Mai dans *Our Lady of Sligo* : si on est dans une situation difficile on n'a qu'à s'en prendre à soi-même. Soit, mais le fait est que Mangan se sentit contraint de respecter son devoir envers sa famille. Leur harcèlement continu l'a empêché d'oublier ce devoir et de se consacrer pleinement à son art ; en somme, de se réaliser en tant que poète.

Dans *The Man in the Cloak* le personnage de James, le père du poète, nous est présenté sous deux formes légèrement différentes: d'abord sous la forme d'un souvenir où nous avons affaire au personnage « réel », lors d'une scène de famille naturaliste où les différents membres de la famille, y compris Mangan, interagissent de manière classique ; ensuite il nous est présenté en tant que fantôme et dûment identifié comme tel :

James: Did I not tell you how it would be? But you disregarded my warning.
Mangan: (*Urgently*) Go back to your grave. (*TIP*, p. 84)

Le personnage de James n'a pas changé de personnalité en changeant de forme. Il continue à harceler son fils, à lui dire qu'il n'est bon à rien et qu'il n'arrivera à rien, tout comme lui. Il incarne le doute qui assaille chaque artiste et que Mangan exprime lui même à plusieurs reprises dans la pièce :

Mangan: The dead don't rise again. ... What he said once is of no account, no echo of it can come out of the tomb. (*At the table.*) But the words that he once spoke may re-echo in me at times ... no more than that. ... No, no (*Shouting*) No more than that, d'you hear me? (*Advancing to where his father stood.*) Don't rise again, never speak again. You're dead. (*He covers his eyes.*) You're dead. (*TIP*, p. 86)

La confrontation avec le fantôme de son père va mettre le poète face aux critiques de celui-ci mais aussi face à ses propres doutes. Lorsque Mangan s'approche du fantôme, celui-ci recule mais continue sa remontrance, comme si la présence physique de son fils le gênait mais ne pouvait pas l'arrêter.

L'arrivée du fantôme de Catherine va provoquer une toute autre réaction chez Mangan. Autant il aurait voulu renvoyer son père à sa tombe et nier son existence, autant il aurait voulu ignorer la mort de son élève. Il ne réagit pas lorsqu'elle annonce qu'elle est morte :

Mangan: Catherine ... you've come back. ...

Catherine: I am dead.

Mangan: I need you. I have waited. ...

Catherine: I am dead. (*Coming downstairs.*)

Mangan: It seems much more than three months since you went to the country.

No ... no ... no. You must stay. I have not kept my promise, but I will do better. What were the flowers like? Describe them to me. Catherine, all will be well this time. I am resolute, firmly resolved. (*She passes him.*)

Stay, Catherine ... only you can help me.

Catherine: I am dead. You know that I am dead. (*Going upstairs L.*)

Mangan: I will read to you.

Catherine: The dead can't hear.

Mangan: See how changed I am.

Catherine: The dead can't see.

Mangan: Catherine, Catherine, stay a while ... only a while. Do you not know...

Catherine: I am dead.

Mangan: (*Following her*) A little while. (*She vanishes at top of stairs.*)

Catherine: (*Remotely*) I am dead.

Mangan: She is dead. A little while only and then no more. Nothing is left to me but my songs. (*TIP, pp. 86-88*)

En se rendant compte de la réalité de la mort de Catherine, la fille qu'il aimait selon toute vraisemblance, il comprend la solitude de son existence. N'ayant pas été capable de respecter sa promesse envers Catherine de reprendre sa vie en main, il ne lui reste que ses créations. Louis d'Alton semble ici attirer l'attention du spectateur sur le sort de l'artiste qui rime souvent avec solitude.

L'émotion causée par l'intervention du fantôme de Catherine sera calmée par l'arrivée du fantôme de la mère de Mangan, intervention qui rétablira un certain ordre puisque Mangan va pouvoir « échanger » avec elle. De nouveau le sujet de leur discussion sera leur situation financière précaire et la relation entre l'art et l'argent :

Mangan: (*Offering it*) See, it is a song for Ireland too. (*His mother comes downstairs R.*)

Mrs. Mangan: Will it buy food?

Mangan: It is all I have. (*TIP*, p. 89)

Les paroles de Mrs. Mangan touchent au sentiment de culpabilité qui mine Mangan. En lui disant que la famille doit vivre et que de ce fait Mangan doit rapporter de l'argent, elle fait croire au poète que s'il y arrive il va pouvoir ramener sa mère et son père à la vie :

Mangan: Must I always be a plodding serf, a stupefied toiler?

Mrs. Mangan: We must live.

Mangan: Better for you to die, for me, for all of us to die.

Mrs. Mangan: We must live. Hurry and bring me money... (*Moving back upstairs R.*) (*TIP*, p. 90)

Pour tous ceux qui l'entourent, l'argent est l'élément primordial dans la vie, et étant donné que Mangan est le plus intelligent et le plus talentueux d'entre eux, il va de soi que c'est à lui de subvenir aux besoins de la famille. De la même façon que Mangan avait exprimé des hypothèses concernant le rôle de l'opium dans l'écriture de *Kubla Khan*⁸⁵ par Coleridge, le public va se demander si ce « rêve » n'est qu'un moment de lucidité où il se rend compte que sa famille n'est composée que de personnes intéressées, profitant de lui ; ou encore si c'est l'opium qui altère sa vision de la réalité.

⁸⁵ Mangan: Where did it [*Kubla Khan*] come from? Was it sealed up inside him and loosened by the drug? or was it poured into a mind made passive by it, from without? The mind of man is only a channel of a greater mind. (*TIP*, p. 74)

ii. *Pentecost* : faire face au passé

Dans *Pentecost*, Marian doit faire face au passé mais également consigner des événements au passé. Marian estime que le passage du temps ne lui a rien apporté, et préfère donc se replonger dans un temps révolu. L'arrivée de Ruth, une amie d'enfance, ne fait que lui rappeler la nature peu réjouissante de sa vie. Ce n'est pas anodin qu'elle soit commerçante dans le milieu des antiquités puisqu'elle n'arrive pas à lâcher prise avec le temps antérieur. Cette difficulté à faire la paix avec le passé est patente dans les relations entre les deux futurs ex-époux. Lenny et Marian n'arrivent pas à se parler sans être ironiques, sarcastiques, voire cyniques. Ils semblent se soupçonner l'un l'autre de motivations non-avouées. Depuis la fin de leur mariage 22 mois avant le début de la pièce, ils n'arrivent pas à interagir d'une manière claire ou saine. Ils vivent dans une sorte de zone liminale : ils ne s'aiment plus mais ils se voient toujours ; ils ne sont plus vraiment mariés mais ils ne sont pas divorcés non plus. Lenny dit ne pas supporter cette situation mal définie tandis que Marian ne parvient pas à accepter l'idée d'un divorce pour des raisons religieuses. Cependant, lorsque Lenny accepte de lui vendre la maison si en contrepartie elle consent à divorcer, Marian accepte le marché. Ce retournement de situation déstabilise complètement Lenny et on peut se poser des questions quant à la sincérité de sa demande : peut-être que vivre dans les limbes lui convient tout à fait, lui qui a du mal à s'installer durablement dans un même endroit et dans un métier précis. Marian, contrairement à Lenny, d'après ses dires, méprise l'humanité et préfère s'occuper d'objets et en particulier des objets anciens.

Dans *Pentecost* Lily Matthews est en quelque sorte la conscience de Marian. Marian l'évoque au début de la deuxième scène, comme si elle se rendait compte qu'elle avait besoin d'un esprit contraire et hostile afin de mettre son existence à plat. Dès son arrivée, Lily pointe du doigt les faiblesses de Marian, ou au moins les choses qui la culpabilisent,

comme son penchant pour l'alcool et sa séparation. Elle est le contraire de Marian sur plusieurs plans : elle est protestante et, lors de sa première apparition elle est endimanchée, ce qui contraste avec la tenue décontractée de Marian. Marian essaie de se rassurer en se disant que Lily n'est pas vraiment là mais, en même temps, elle continue de converser avec elle, de faire face à cette autre. La présence de Lily semble être un symptôme du mal-être de Marian :

Lily: Stay away from where you're not welcome.

Marian: I have a problem with that you see... seeing as the place where I'm least welcome is the inside of my own skull ... so there's something we can agree on at least, Lily. I don't like me either. (*SPP2*, p. 183)

Lily se retire lorsqu'un autre personnage arrive, elle ne peut être présente que lorsque Marian est seule. Cette confrontation ne peut avoir lieu qu'entre elles deux. Tout en essayant de nier l'existence du fantôme de Lily, Marian lui voue une sorte de vénération :

Marian: Lily's our hostess here, in case you're wondering. Lily Matthews. It's her house. All her gear. I haven't touched anything, I don't want anything tidied up or touched, Ruth, that's the one stipulation I have to make, about you staying here. (*SPP2*, p. 186)

Ses paroles sont adressées à Ruth, qui est venue prendre refuge chez Marian après avoir quitté son mari. Lors de sa seconde apparition, Lily renoue avec l'attitude hostile qui caractérisait sa première intervention. Elle promet que Marian ne trouvera pas de paix dans sa maison. Marian est décidée à combattre cet esprit, mais aussi à le comprendre. Elle trie toutes les affaires de Lily afin de préparer la venue du *National Trust* auquel elle va proposer de transformer la maison en musée. Cette fascination pour le passé et l'autre est une façon pour elle de ne pas faire face au présent et à la réalité de son existence. En triant les affaires de la maison elle essaie aussi de reconstituer la vie de Lily, de la connaître et c'est ainsi qu'elle va reprendre contact avec elle-même :

Marian: You think you're haunting me, don't you. But you see it's me that's actually haunting you. I'm not going away. There's no curse or hymn that

can exorcise me. So you might as well just give me your blessing and make your peace with me Lily. (*SPP2*, p. 210)

Lily semble avoir effectivement pris Marian pour un démon, ou au moins un être sous l'emprise d'un diable, méritant un exorcisme : « What possessed you to move in on me ? » (p. 209). Elle se retire lorsque Marian la confronte à son passé par le biais de la robe de baptême qu'elle a trouvée cachée dans ses sous-vêtements. L'hostilité de Lily atteint de nouveaux sommets lorsqu'elle exprime clairement sa vision de cette nouvelle locataire et traite Marian de « devil » (p. 212) tout en se retirant, comme si elle devait s'en éloigner.

Lily Matthews est née avec le siècle et se maria en 1918, lorsque la guerre qui devait être celle qui mettrait fin à toutes les guerres se terminait. Sa maison fut détruite par des Nationalistes en 1921. Marian dit qu'elle fut « dépossédée » de sa maison : l'ironie étant qu'au moment où elle perd sa maison les Irlandais du Sud retrouvent la leur, avec la création de l'État Libre. La vie en Irlande fut façonnée par un face-à-face interminable entre les deux communautés qui se définissait en termes de la position et de l'identité de l'autre.

iii. *Our Lady of Sligo* : entre harcèlement et réconfort

Les changements de lumière sur la scène de *Our Lady of Sligo* représentent des retours en arrière. Ces changements sont brutaux et cassent le rythme de l'action. Lors de ces retours en arrière, nous ne sommes pas toujours en présence de fantômes *stricto sensu* puisque les personnes concernées sont parfois encore vivantes au moment où l'action de la pièce se déroule. Ce n'est que lorsque les personnes représentées sur scène sont des personnes qui sont mortes que nous avons l'impression de vraiment assister à un spectacle surnaturel. Les ruptures du temps linéaire ne sont pas ressenties par les personnages et dès que le flashback est fini l'action reprend son cours, comme si de rien était. Ces moments sont des

transcriptions des pensées de Mai ou de Jack, lorsqu'ils se remémorent les différents événements de leur vie. Lorsque Mai est seule et qu'elle se souvient de certains épisodes, les personnages surgissent de sa mémoire et, par la même occasion, de leur tombe. Sa dépendance à l'alcool lui avait déjà provoqué des « visions » par le passé :

Mai: Of course it was the aftermath of the drinking, the strange sobriety, the leaking time of strangeness that comes after the hangover. I would never normally have thought such a thing, but then, normal times themselves were far in the past. Visions were the order of the day, unbidden, peculiar, out of the way. (*OLOS*, p. 13)

Ainsi, le spectateur se demande s'il assiste à une hallucination due à l'altération du conscient de Mai, causée par l'abus d'alcool et des médicaments qui lui sont administrés. La première fois que nous assistons à une vision sur scène est lorsqu'elle évoque une fuite chez une tante : dans les années trente, au moment où l'emprise de l'alcool sur le couple était extrêmement forte, elle prit sa fille Joanie et elle alla chez Maria et Nicholas sans prévenir qui que ce soit, pas même ses hôtes. Ces souvenirs qu'elle évoque sur scène sont censés l'apaiser, l'aider à comprendre le sens de sa vie, et la visite chez Maria et Nicholas avait le même but. Lors de son séjour, elle se remémore les vacances de sa jeunesse passées chez eux. Sa vie semble être un perpétuel retour en arrière, retour aux souvenirs pour trouver un réconfort et pour essayer de comprendre. Elle s'enferme dans une vie qui la culpabilise et elle cherche à la fois le pardon et la compréhension de son passé.

Sa tante Maria fait preuve d'une attitude plus compréhensive que son père. Elle essaie de convaincre Mai de rester encore un peu et l'encourage à consulter son médecin pour qu'il lui conseille un moyen de sortir de sa situation (ce qui est ironique puisque la venue si soudaine de Mai avait été provoquée par les remords consécutifs à son aventure avec le médecin en question). Malgré les demandes de Maria, Mai repartira vers l'enfer que sa vie était devenue. Malgré la détresse que son quotidien lui cause elle n'arrive plus à s'enfuir,

comme elle avait tenté de le faire juste après son mariage. Mais l'attitude compréhensive de Maria s'explique par les circonstances de son apparition : Mai est en train de revivre des souvenirs de son passé, Maria n'avait pas conscience de la réalité de la vie de Mai et n'est donc pas un être omniscient comme les esprits de Dada et Joanie.

D'après les didascalies, le père de Mai, Dada, a une apparence argentée lors de son arrivée sur la scène : « *a dust of silver on him like a man that has been brushed by a thousand moths* » (p. 19). Cette apparence fait de lui un étranger, l'autre, venu d'ailleurs afin d'analyser la situation et aider Mai à mieux comprendre son état. Dans une autre pièce de Sebastian Barry, *White Woman Street*, le personnage de Clarke, le barman d'une maison close fait également référence aux papillons de nuit :

Clarke: My grandpa he saying that moths and such be the spirits of the dead ones. If you quiet now you can hear them banging the window glass to get back out to the moon. You hear them? No. [...] My grandpa saying that but I saying they just nuisances, catching in your face and burning theyselves.⁸⁶

Clarke rapporte donc une croyance qui semble correspondre à la description que les didascalies nous donnent du père de Mai. Si les papillons de nuit sont effectivement les âmes de personnes décédées, il est tout à fait normal que Dada soit en contact rapproché avec eux. Clarke prend ses distances avec les dires de son grand-père (bien que le « they » de sa dernière phrase soit ambiguë : parle-t-il des âmes ou des papillons de nuit ?) mais le fait de les répéter leur donne un certain poids, poids qui sera avéré dans les directions scéniques de *Our Lady of Sligo*.

Le discours volontariste de Dada qui retrace sa jeunesse et les temps difficiles qu'il dut endurer n'apporte que très peu de réconfort à Mai. Néanmoins, ses apparitions (ainsi que

⁸⁶ Sebastian Barry, *Plays: 1*, Methuen, London, 1997, p. 161.

celles de sa tante Maria et son oncle Nicholas) ont un effet tranquilisant sur Mai car le lendemain matin l'infirmière fait remarquer à Jack qu'elle a passé une nuit calme.

Lors de sa deuxième venue, Dada est baigné dans une lumière argentée qui rappelle l'effet des papillons de nuit. Il arrive à un moment difficile pour Mai, qui n'arrive plus vraiment à maîtriser son corps mais refuse qu'on lui apporte un pot de chambre. Malheureusement, lorsqu'elle est en route pour les toilettes avec l'infirmière elle n'arrive plus à se retenir et l'accident survient. Sa fierté est au plus bas et son père, une fois de plus, ne lui apporte guère de réconfort. Au début il lui rappelle des bons souvenirs, des moments privilégiés qu'ils partagèrent ensemble dans sa jeunesse, pour ensuite lui dire qu'il n'a jamais porté son mari, Jack, dans son cœur, comme pour bien lui faire remarquer l'erreur qu'elle a faite lorsqu'elle a accepté à la légère de l'épouser et donc, la responsabilité qu'elle porte dans sa propre déchéance. Le « fantôme » de Joanie, sa fille, l'accable aussi. Joanie est encore en vie, donc il s'agit plutôt du fantôme de la jeune Joanie et nous pouvons nous permettre de parler de « fantôme » puisque cette Joanie n'existe plus, éliminée par une jeunesse trop rude et une réalité trop vite apprise. Elle est à la recherche d'une réponse, d'une raison pour laquelle on lui a fait subir tant de choses horribles pendant sa jeunesse. Elle n'est pas agressive mais ses propos ne peuvent que toucher Mai.

iv. *The Steward of Christendom* : un isolement forcé

Thomas Dunne ne veut pas affronter ses démons. Il sait que le fait de parler aux ombres n'est pas un comportement acceptable. Lorsque le premier fantôme se présente à lui (une jeune recrue de la police municipale dublinoise) il refait immédiatement un grand bond en

arrière et redevient le commissaire principal qu'il était en 1922. Lorsque le fantôme repart, il est plein de remords :

Thomas: I must not speak to the shadows. When you see the shadows, Thomas, you must not speak. Sleep in the afternoon, that's the ticket. (*SBP1*, p. 252)

Non seulement sait-il qu'une telle activité lui attirerait des remontrances de la part de ses soignants mais certainement, au moins inconsciemment, que le fait de revivre son passé, de faire face à tous ces événements qui ont eu tant d'importance dans sa vie, sera douloureux et qu'il n'en sortira pas indemne. Malgré ses réticences il va effectivement revivre, devant les yeux du spectateur, les moments clefs de sa vie, se retrouvant ainsi face à ces fantômes.

L'action de la pièce se déroule en 1932, dix ans à peine après le passage de pouvoir entre l'Angleterre et l'Irlande, donc les événements évoqués sont encore bien frais dans les mémoires. Les deux personnes qui s'occupent de Thomas à l'asile ont des approches très différentes. Mrs. O'Dea ne semble guère concernée par le passé de Thomas et fait de son mieux pour rendre son séjour agréable. Smith en revanche est un homme qui représente cette tranche majoritaire de la population irlandaise qui en veut encore aux Anglais et à ceux qui les ont aidés :

Smith: (*sponging*) Castle Catholic bugger that you were. [...] Chief superintendent, this gobshite was, Mrs. O'Dea, that killed four good men and true in O'Connell Street in the days of the lock-out. Larkin. Hah? His men it was struck down the strikers. (*A gentle hit with the drying cloth.*) Baton-charging. A big loyal Catholic gobshite killing poor hungry Irishmen. If you weren't an old madman we'd flay you. (*SBP1*, p.243)

Thomas Dunne, par la force des choses, s'était trouvé du mauvais côté dans le conflit pour l'indépendance qui allait secouer son pays entre 1916 et 1922. En effet, il n'est pas devenu policier par choix mais par dépit :

Thomas: I remembered my father's anger when I failed at my schooling, and how he said he'd put me into the police, with the other fools of Ireland. (*SBPI*, p. 286)

Néanmoins, avec le temps, il était devenu plutôt fier de faire ce travail, et de le faire sérieusement, même si au sein de cette institution il était quelque peu perçu comme un étranger puisque les rangs les plus hauts placés étaient réservés aux Protestants :

Thomas: If I had made commissioner I might have had gold [on my uniform], but that wasn't a task for a Catholic, you understand, in the way of things, in those days. (*SBPI*, p. 245)

Lors du départ des hostilités à pâques 1916, Thomas faisait partie de la DMP depuis presque 40 ans. La scène politique irlandaise était alors dominée par le mouvement *Home Rule* qui luttait, par la voie parlementaire, pour une assemblée irlandaise qui s'occuperait des affaires internes de l'île. L'évolution qui allait mener à l'Insurrection de Pâques et à la Guerre d'Indépendance surprit tout le monde puisqu'elle avait été manigancée par des organisations secrètes, à l'abri de regards indiscrets.⁸⁷ Ainsi, Thomas Dunne, qui avait passé toute sa vie pour ainsi dire dans la DMP, avait été aussi surpris par ce retournement de situation ; et, après tant d'années de service, il lui fut impossible de remettre en cause sa loyauté pour le *statu quo* qui régnait dans le pays : il ne pouvait ou ne voulait pas voir qu'il était victime d'une injustice et que le mouvement qui se mettait en branle avait pour but, entre autres, de mettre fin à cette injustice. Jusqu'à l'Insurrection de Pâques les policiers de la DMP jouissaient d'un certain respect parmi la population (contrairement au *Royal Irish Constabulary* – RIC – qui dans les milieux ruraux inspirait la méfiance de la population) et ce n'est que lorsque l'opinion publique a été conquise par la cause des

⁸⁷ "So much was happening in Ireland, so many new movements were competing for a share of the limelight, in the decade before the First World War that it is hardly surprising that what in the end was to be the most significant of all these developments escaped the attention of most contemporaries. Admittedly it was designed to escape their attention, for it was nothing less than the revival of the old, secret, separatist movement, the awakening into life once more of that phoenix which had been the emblem of the Fenians fifty years earlier. At the beginning of the twentieth century such a resurgence seemed, on the face of it, impossibly remote. The ashes of revolt had long since grown cold." F.S.L. Lyons, *Ireland Since the Famine*, p. 315.

indépendantistes qu'elle devint plus méfiante à leur égard.⁸⁸ Dès lors commença la tragédie de Thomas Dunne, confronté non seulement à la méfiance de ses concitoyens⁸⁹, mais également à celle de sa hiérarchie.

L'événement auquel ses souvenirs font le plus souvent référence est le passage de pouvoir qui eut lieu à *Dublin Castle*, QG de la DMP, entre l'ancien régime et le nouveau gouvernement de l'État Libre. Michael Collins, le chef des armées du nouvel état, vint recevoir les clefs de ce lieu hautement symbolique.⁹⁰ C'est plutôt logique que cet événement soit le point focal (bien qu'en filigrane, étant donné qu'à aucun moment nous assistons à la scène elle-même) de la vie de Thomas puisque c'est le moment qui consacra son isolement, son ostracisme par cette nouvelle société qu'il ne comprend pas. De plus, cette période marque le début de la désintégration de l'unité familiale, Maud et Dolly cherchant à se frayer leur propre chemin dans la vie et à s'émanciper de leur père.

Ainsi, Thomas revisite ses souvenirs et lorsqu'il évoque les différents événements de son passé, les personnages de ce passé surgissent et occupent l'espace autour de lui. Le Thomas qui (re)participe à ces scènes est un mélange du Thomas actuel et du Thomas d'antan, et le spectateur n'est jamais sûr duquel est en face de lui. De ce fait, Thomas semble accepter avec grâce, ou au moins résignation, le changement de pouvoir, et c'est plutôt sa fille, Annie, surgissant de son esprit, qui exprime le désarroi et l'amertume de la famille. L'événement fait comprendre à Thomas le rôle si modeste qu'il avait à jouer :

⁸⁸ “[...] in April [1919] Mr. De Valera himself proposed to the Dáil that a policy of social ostracism be carried out against the police force. ‘Their history’, he said, ‘is a continuity of brutal treason against their own people.’ ‘They must be shown and made feel,’ he continued, ‘how base are the functions they perform and how vile is the position they occupy.’” F.S.L. Lyons, *Ireland Since the Famine*, p. 409.

⁸⁹ La Guerre d'Indépendance fut un succès grâce, en grande partie, au recrutement d'espions au sein des services de police britanniques de la part des républicains (et en particulier Michael Collins). Voir « Kicking Down a Rotten Door » un chapitre de *Michael Collins* de Tim Pat Coogan.

⁹⁰ Dublin Castle fut le siège du pouvoir anglais en Irlande dès 1171.

Thomas: That is the whole crux of the matter. I am not a king. I am the servant of a king. I am only one of the stewards of this city.

Annie: Collins is no king either, begging your pardon. With a tally of carnage, intrigue and disloyalty that would shame a tinker. And that king, for all his moustaches and skill on horseback, has betrayed us. (*SBPI*, p. 278)

Les passages des différents esprits font comprendre au spectateur que cette résignation est un des éléments qui structure la vie de Thomas. Il a toujours accepté ce qu'on lui disait, proposait, ordonnait : il a accepté de devenir policier, bien que ce ne fût pas un choix personnel ; il a accepté de disperser les manifestations d'ouvriers en utilisant les moyens forts bien que ce soit ses concitoyens et des miséreux qui ne cherchaient qu'à améliorer leur quotidien ; il a accepté de rester fidèle à la couronne bien que l'influence de celle-ci fût moribonde en Irlande ; enfin, au lieu de faire face à la nouvelle réalité qui était en train de s'emparer du pays et d'accepter le poste qu'on lui proposait au sein de la nouvelle structure de l'État Libre, il s'est laissé aller vers une retraite avec ses souvenirs, résigné au fait qu'il ne pouvait jamais faire partie de ce nouveau pays. Maintenant, dans sa chambre médicalisée, il refuse la confrontation avec Smith qui lui rappelle les faits les plus choquants pour la population irlandaise. Quand le soignant le taquine, il ne comprend pas bien, ou encore, ses interventions déclenchent un état mental fragile. Serait-ce une parade pour éviter la confrontation ? Finalement, le seul moment où il essaya d'aller contre le sort ce fut lorsque, enfant, il tenta de sauver son chien de la colère de son père. De plus, le fait d'avoir refusé la logique de son père avait eu pour incidence de faire fléchir celui-ci, d'imposer une fin autre que celle qui semblait écrite. Cet incident, qui lui revient à la fin de la pièce (à la fin de sa vie ?) prend de l'importance pour lui parce qu'il lui fait prendre conscience du fait que les pères sont effectivement capables d'aimer leurs fils ; mais il ne voit pas l'autre signification : que quand on fait valoir des convictions, quand on essaie d'aller contre le destin qui semble inévitable on peut parfois changer des choses, faire comprendre aux autres sa place et son importance dans la société. Dès qu'il est entré dans

la DMP il s'est tu, s'est soumis à l'ordre « naturel » de ce milieu. Il était incapable de faire face à ses supérieurs comme il rechigne à faire face à ses souvenirs.

A la fin de sa carrière, afin de se donner du courage, Thomas se tourne vers la perspective d'une retraite paisible qui doit se dérouler dans la maison familiale à Kiltegan, dans la campagne irlandaise. Etant donné qu'il avait refusé le poste que le nouveau pouvoir lui proposait il devait renoncer à son logement de fonction dans l'enceinte même de Dublin Castle. De toute manière, ceci est en accord avec ses projets puisqu'il veut fuir ce nouvel état. Ainsi, comme *Les Trois Sœurs* de Tchekhov, les personnages montrent le désir de partir, d'être ailleurs, au lieu de faire face à leur réalité. L'idéal est le même que la fratrie tchekhovienne : quitter ce lieu pour aller vers un ailleurs meilleur. Malheureusement, tous les membres de la famille ne partagent pas le même objectif : « l'ailleurs » pour Dolly sera les États-Unis et celui de Maud sera à Dublin, avec un mari.

Ce n'est pas étonnant que Thomas devienne paranoïaque lorsqu'il vieillit, étant donné la vision qu'on avait de lui dans la société en général. Sa seule façon de prendre du recul par rapport à son existence était de s'en extraire et de confronter le tourbillon de sa propre âme à travers les fantômes et esprits qui hantaient à la fois ses souvenirs et sa conscience. Thomas ne trouvera la paix qu'à travers les confrontations avec les souvenirs de son passé, en faisant face à la réalité de ses choix de vie, choix qui se soldent finalement par un isolement forcé, dû à son incapacité à échapper au carcan que le destin lui avait taillé.

Ainsi nous voyons que dans les quatre cas ici examinés les fantômes ont souvent une attitude hostile envers les personnes qu'ils hantent. Ils jouent le rôle de la conscience de ceux qui les voient. Le père de James Clarence Mangan sème le doute dans son esprit, le rappelle à ses responsabilités, renforçant ainsi le tourment que l'artiste peut ressentir lui-même face à l'indifférence et aux difficultés pratiques de son métier ; c'est au moment de l'arrivée du fantôme de James-père que l'ordre s'écroule et que tous les personnages du passé et du présent, morts ou vivants se mélangent sur la scène pour tourmenter Mangan dans ce qui devient une descente aux enfers expressionniste en ce sens que le spectateur est aspiré par le vortex de ses visions hautement subjectives : la réalité n'a plus cours ici, il n'y a que la vision du poète. Lily ne veut pas accueillir Marian et lui rappelle sans cesse ses défauts ou points faibles à un moment où Marian a besoin d'être rassurée, réconfortée. Cette confrontation avec le fantôme de Lily va lui permettre de trouver une relation plus saine avec son futur ex-mari. Leurs relations étaient très conflictuelles au début de la pièce, mais à la fin elles vont s'apaiser quelque peu. Mai fuit la douleur de son état de santé et la douleur que sa vie lui procure mais en évoquant l'esprit de son père, elle va enfin comprendre la façon dont Dada juge son état, un jugement qui manque de nuance mais qui correspond à l'attitude ambiante des classes moyennes irlandaises : en somme, on récolte ce que l'on sème. Le réalisme sans concession de son père la met face à ses défauts et à la légèreté de certaines de ses décisions. Thomas refuse la confrontation avec le passé et la réalité qui est la sienne. Il avait essayé de fuir son existence en voulant convaincre Annie de mettre fin à ses jours et dès qu'un conflit s'amorce avec Smith il retombe dans un état de fragilité mentale. La seule façon pour lui de voir la réalité en face est à travers ses fantômes. Thomas Dunne revit des scènes clefs de sa vie, et grâce à ses fantômes il se rend compte, ainsi que le public, de sa position d'exclu dans la société irlandaise, position qui est certes due à un manque de compréhension et de considération de la part de ses

concitoyens mais également due à son incapacité à prendre du recul, à avoir une vision critique sur ses propres agissements.

Les fantômes ici ne sont qu'une manifestation du mal-être des personnages. Ils émanent de leur propre incapacité à trouver un sens à leur vie. Mis à part Mai, dont le jugement est engourdi par la morphine, les personnages au début des pièces cherchent à éviter leurs fantômes. Ce n'est que lorsqu'ils comprennent qu'ils ne pourront pas échapper à cette épreuve qu'ils se confrontent à eux. En faisant face, en luttant et en apaisant ces fantômes, les différents personnages règlent leurs comptes avec leurs passés respectifs et mettent ainsi ces passés définitivement derrière eux.

III. Le compromis : A la recherche d'un terrain d'apaisement

Si les protagonistes sont obligés de faire face aux fantômes de leurs vies respectives c'est parce que c'est un passage obligé de leur voyage vers la compréhension de soi et de leur propre identité. Ils les évoquent afin d'avoir une autre vision de leur existence, pour ensuite trouver l'équilibre. Ainsi ils sont obligés de négocier entre les différentes facettes de leur existence afin d'atteindre un compromis.

i. The Man in the Cloak : l'impossibilité de trouver sa place

L'apparition et le départ de Catherine lors du deuxième acte vont déclencher un tourbillon d'arrivées. C'est à ce moment que l'épithète « *opium dream* » prend tout son sens. D'abord Colgan, un des colocataires de l'asile de nuit va traverser la scène en récitant la ballade « Michael Dwyer » à la gloire du républicain-héros éponyme avant de citer le discours célèbre d'un autre héros de la lutte pour l'indépendance, Robert Emmet. Colgan ne remarque pas Mangan, comme si ce dernier était déjà un fantôme, comme si Colgan lui

annonçait sa mort imminente. Mangan va essayer de s'imposer parmi ces poètes célèbres et essayer de trouver sa place dans ce rêve opiacé en conversant avec les uns et les autres afin, enfin, de comprendre d'où il vient et ce qui a fait de lui la personne qu'il est aujourd'hui. Il essaie de prouver sa valeur artistique en proposant un nouveau poème à Colgan qui va disparaître sans l'avoir vu. L'artiste doit sans cesse se mesurer au passé et lutter contre ce passé pour s'imposer. Ces œuvres du passé sont connues de tous, ce qui les impose à travers le spectre social. Cette ubiquité inspire le respect mais émousse également leur force ; voir le personnage de Colgan réciter et mélanger des œuvres du passé a un aspect comique qui tend à les vider de leur impact originel. Mangan n'arrive pas à trouver le compromis entre son devoir de fils de faire vivre le foyer familial et le devoir que son talent lui impose, c'est-à-dire de créer et de suivre la voie de son art.

ii. *Pentecost* : la douleur enfouie

L'événement qui est à la racine du mal être de Marian est la mort de son bébé, en août 1969. La date n'a rien d'anodin puisqu'elle coïncide avec la « Battle of the Bogside⁹¹ » qui devait marquer l'escalade fatale des « Troubles⁹² » en Irlande du Nord. Comme l'observe Lenny, à cet instant leur mariage a commencé à sombrer, au moment où l'espoir d'une entente entre les deux communautés dans l'Irlande du Nord s'envolait. Le bébé avait été le ciment d'une relation qui s'était concrétisée par accident lors de la découverte que Marian était enceinte. L'espoir d'une relation durable mourra avec Christopher, ce bébé miracle :

Marian: Christopher would have been five in August. Starting school. If he hadn't gone. Left me. Given up the ghost in me. My own soul, left for

⁹¹ Le Bogside est un quartier catholique de la ville de Derry. En août 1969 des émeutes qui devaient durer deux jours ont éclaté lorsque la police a voulu protéger un défilé protestant dans les rues du quartier. La répression militaire qui a suivi a déclenché une vague de manifestations et d'émeutes à travers la province.

⁹² Le nom couramment donné à la période de conflit en Irlande du Nord qui coure de la fin des années 1960 jusqu'en 1998.

dead. He was our future, you see. Future, at a time like this ... what could it possibly mean – a future? In a place like this? (*SPP2*, p. 212)

Marian n'est pas encore sortie de sa période de deuil, elle se sent coupable et abandonnée mais la mort de Christopher ne suffit pas à elle seule à expliquer les sentiments qui l'assaillent. Comme Mai, le personnage principal d'*Our Lady of Sligo* (voir ci-dessous), elle présente les symptômes de quelqu'un qui souffre de mélancolie :

In melancholia, the occasions which give rise to the illness extend for the most part beyond the clear case of a loss by death, and include all those situations of being slighted, neglected or disappointed, which can import opposed feelings of love and hate into a relationship or reinforce an already existing ambivalence.⁹³

Non seulement Marian doit faire face à la perte de son enfant mais également à la prise de conscience que la relation amoureuse qu'elle menait avec Lenny n'avait jamais eu d'avenir. Ils avaient pris la décision de se marier à cause de la pression sociale qui pesait sur eux lorsqu'ils avaient découvert que Marian était enceinte. Elle s'était forcée à aimer Lenny et, quand leur relation a pris fin, il subsistait une sorte d'ambivalence dans leurs sentiments respectifs ; Marian proclamait haut et fort qu'elle n'aimait plus Lenny mais en même temps ne voulait pas divorcer ; Lenny se disait prêt à divorcer mais lorsque cette possibilité devient réalité il paraît presque déçu. Marian renonce à Lenny mais n'arrive pas à renoncer totalement à la promesse de leur amour, ainsi elle s'attache à une idée de l'amour mais fait souffrir l'objet de cet amour, Lenny,⁹⁴ un phénomène qui rapproche cette pathologie de la névrose obsessionnelle. La religion est importante dans la vie de Marian. Elle n'arrivait pas à accepter le divorce comme une fin honorable à son histoire avec Lenny à cause de sa religion. En même temps elle reconnaît l'absurdité de sa foi mais n'arrive pas à envisager la vie sans Dieu : « God's eyes were put out, Lily, did you not hear? [...] We're his guide dogs now. [...] Without us, he can't survive. But without him,

⁹³ Sigmund Freud, *Mourning and Melancholia*, dans *The Complete Works*, p. 3048.

⁹⁴ *Ibid*, p. 3048.

without him, to love, honour, and obey ... it's just a dog's life for us. So far as I can see. » (p. 227) Telle une religieuse elle se considère en quelque sorte comme l'épouse de Dieu. Elle cherche un but à sa vie et, comme Freud le fit remarquer, cette idée est indissociable de la religion.⁹⁵ D'ailleurs, Freud fait un lien entre la névrose obsessionnelle et la religion. Nous ne pouvons statuer sur l'existence ou non d'une névrose obsessionnelle *stricto sensu* chez Marian⁹⁶ mais nous pouvons en tirer des parallèles : elle se reproche la mort de Christopher ; elle éprouve un sentiment de honte, lié à la perte de son enfant mais également à l'échec de sa relation avec Lenny. La confrontation avec Lily lui donne l'occasion de sortir de sa propre existence, de prendre du recul par rapport à sa propre vie. Tout comme l'expérience du spectateur qui assiste à une représentation théâtrale, le temps réel va s'arrêter. En élucidant le mystère de Lily elle prend conscience du fait que vivre dans les limbes ne lui apporte rien. Si elle ne veut pas finir comme Lily qui voyait son existence comme une condamnation à vie, il va falloir qu'elle sorte de cette parenthèse afin de retrouver le temps réel.

Marian découvre le secret de Lily grâce au journal intime qu'elle avait laissé sous les escaliers qui mènent à la cave. Pendant la Dépression, le mari de Lily, Alfie, était parti à la recherche de travail en Angleterre. Pendant ce temps pour « joindre les deux bouts » ils avaient loué une chambre de leur maison à un officier de l'armée de l'air anglaise. Pendant l'absence d'Alfie elle eut une liaison avec le locataire, et un enfant naquit de leur union. Elle abandonna l'enfant sous le porche d'une église et personne, jusqu'à ce que Marian trouve le journal intime, ne connut quoi que ce soit de cette histoire. Si Lily est effectivement une vision de Marian, elle se rapproche également du revenant décrit dans le premier chapitre, car elle est à la recherche de la paix. Lily est hantée par un sentiment de

⁹⁵ Voir Sigmund Freud, *Civilization and its Discontents*, dans *The Complete Works*, p. 4474.

⁹⁶ Selon Freud, une névrose obsessionnelle a ses origines dans une expérience sexuelle précoce, voir *The Complete Works*, p. 449

culpabilité depuis qu'elle a abandonné son enfant et Marian comprend qu'elle a laissé une trace par le biais de son journal dans le but de faire connaître son histoire et ainsi de se soulager d'un fardeau. Lorsque Marian l'évoque Lily est très hostile, et le face-à-face qui s'amorce entre les deux personnages reflète le conflit interne qui fait rage dans l'esprit de Marian. En découvrant la vraie histoire de Lily, elle pousse le fantôme à se confier, et enfin elles semblent avoir trouvé un terrain d'entente. En fouillant dans l'existence d'une autre, Marian a l'impression de lui rendre service et grâce à ce sentiment d'utilité elle détourne son attention de sa propre histoire. Néanmoins, les points communs entre les histoires des deux femmes facilitent et rendent possible l'entente : Lily avait le même âge que Marian lorsqu'elle abandonna son enfant : 33 ans, l'âge du Christ à sa mort et lors de sa résurrection. Marian va pouvoir entamer une nouvelle vie grâce à sa confrontation à sa propre vérité par le biais de l'histoire de Lily.

Lily avait espéré mourir pendant la Deuxième Guerre mondiale. Pendant les bombardements, lorsque son mari, chef d'îlot, remplissait son devoir, elle s'asseyait dans le salon dans l'espoir qu'une bombe la tuerait. Des maisons tout autour furent détruites mais celle de Lily tint bon. Ainsi elle comprend que sa punition pour ses péchés est de vivre avec la culpabilité :

Marian: She had been condemned to life. A life sentence. (*SPP2*, p. 237)

(Nous remarquerons que, tout comme Lily, Mai dans *Our Lady of Sligo* aurait également voulu mourir pendant la Deuxième Guerre mondiale, pour des raisons similaires. Etre confrontée à son mari signifiait être confrontée à la réalité de son existence et à la culpabilité qui l'assailait depuis la mort de son fils. Jack était engagé dans l'armée anglaise :

Mai : The peace I had had of it, all the while Hitler was going about, and Jack away fighting him. Maybe peace is the wrong word, considering. Freedom,

do I mean? Freedom to drink and laugh with my friend Queenie and shout and forget and wake in the morning with the night a wondrous blank. Merciful. (*OLOS*, p. 12))

Marian semble également avoir des tendances suicidaires puisque en dépit du bon sens elle tient absolument à s'installer là où le danger est maximal. Est-ce le sentiment de culpabilité d'avoir survécu à son fils qui lui donne également envie de mourir ? Ce serait un autre point commun avec son hôtesse. D'ailleurs, au fur et à mesure que la pièce avance et que Marian fait face à Lily, elles se rapprochent. Lily reste hostile à Marian jusqu'à la dernière confrontation mais se confie néanmoins à elle. Marian comprend que Lily n'est pas réelle mais sa fascination pour son histoire la pousse à l'évoquer de plus en plus.

La fin du conflit qui entoure et encadre la pièce n'apporte pas vraiment de soulagement. En effet, le gouvernement fait marche arrière, donnant ainsi raison aux grévistes. Tout comme la mort de Christopher, cet événement semble ôter toute possibilité d'avenir :

Peter: The end of being forced to share the top table with a few Popeheads, they're beside themselves with the glorious deliverance of it, the executive forced to resign, you'd think they'd given birth, actually created something for once, instead of battering it to death, yet again [...] (*SPP2*, p. 234)

Marian va essayer d'aller contre ce courant en renonçant à son projet de musée, renonçant ainsi à figer cette maison dans un passé sans fin. Elle libère Lily de son fardeau de culpabilité et elle libère la maison de son histoire. Celle-ci sera rasée avec les autres afin que le quartier fasse peau neuve, afin de rendre possible l'espoir d'un renouveau. Le compromis dans le milieu politique est impossible. Marian, en revanche, trouve un compromis entre son présent et son passé grâce au contact avec Lily.

iii. *Our Lady of Sligo* : l'oubli salutaire

A la fin de la pièce Dada vient chercher Mai, pour l'emmener vers l'au-delà, vers le lieu où elle le retrouvera, lui et sa petite sœur. A ce moment du récit elle a ôté Jack et Joanie de son esprit. Elle ne se souvient plus de la vie qu'elle menait avec eux. A défaut de pouvoir trouver un sens ou une explication à toutes ces années perdues, Mai les efface, les gomme complètement de sa mémoire, de sa vie. Comme le remarque Jack, le fait de parler, de réitérer les souvenirs les fait vivre et garantit leur pérennité ainsi que leur vérité :

Jack: All those things were true once and they are still true. I'm saying it and I should know. (*OLOS*, p. 21)

Ces souvenirs peuvent rasséréner sur le moment mais dans ce cas précis ils ne font que rappeler que l'avenir qui avait été promis à Mai et Jack n'est jamais arrivé :

Jack: Ireland, where is that country? Where are those lives that lay in store for us, in store like rich warm grain? (*OLOS*, p. 22)

C'est un travail perpétuel et parfois douloureux de se souvenir dans cette Irlande qui « écrase votre âme-mémoire⁹⁷ » (p. 24). Mai et Jack se sont trouvés coincés entre leur jeunesse pleine d'espoir et l'Irlande de de Valera⁹⁸, dont la politique isolationniste et la censure avait créé un vide qui avait aspiré toutes les certitudes et les promesses. Cette politique qui étrangla et étouffa les esprits libres comme Mai :

Jack: And it wasn't just the drink got her, but the sheer boredom of Ireland, the sheer provincial death-grip this lies upon the land. (*OLOS*, p.23)

Contrairement à son père, le spectateur ne peut nier que Mai fut la victime d'une société étouffante et ultra-conformiste qui n'a pas su faire de place pour les êtres différents. Mai, qui n'est plus que l'ombre d'elle-même, s'est mise à dépérir dès qu'elle a accepté l'union

⁹⁷ « daunts you remembering soul »

⁹⁸ On fait référence assez souvent à de Valera dans la pièce. Pour Jack il n'est qu'un vulgaire terroriste (« gunman ») et le « roi des aveugles » (*OLOS*, p. 48). Joanie en revanche semble avoir une vision plus en phase avec la vision populaire de ce personnage. Néanmoins, lorsqu'elle en parle il paraît quelque peu ridicule :

Joanie: And Mammy, (*anguished*) your terrible strong views on things, those misfortunate Africans, and the working class, and poor de Valera – who has never missed an opening at the Abbey in his life, and him gone blind now! (*OLOS*, pp. 43-44)

avec Jack et, par la même occasion, le conformisme. Petit à petit elle est entrée dans un état de mélancolie qui arrive à son paroxysme lors de son dernier séjour à l'hôpital. Mai ne se ménage pas, elle accepte sa part de responsabilité dans sa propre déchéance, mais à travers son récit, nous nous rendons également compte qu'elle en veut à beaucoup de personnes. Ceci est typique des patients qui souffrent de mélancolie ; ils exposent et acceptent leurs faiblesses mais ceci ne peut cacher les accusations qui se dressent derrière leurs propos :

They are not ashamed and do not hide themselves, since everything derogatory that they say about themselves is at bottom said about someone else. Moreover they are far from evincing towards those around them the attitude of humility and submissiveness that would alone befit such worthless people. On the contrary they make the greatest nuisance of themselves, and always seem as though they felt slighted and had been treated with great injustice.⁹⁹

Dada n'est pas tendre avec Mai mais il vient la chercher pour l'accompagner vers la mort. Maintenant qu'elle a détruit les souvenirs de sa vie conjugale elle est purifiée et digne d'être à nouveau accueillie dans le giron familial.

iv. *The Steward of Christendom* : une obstination tragique

En fait, tout au long de sa vie Thomas Dunne a vu son existence façonnée par l'opposition forcée qui l'a toujours mis du mauvais côté de la barrière. D'abord, c'était son père qui, déçu par ses résultats scolaires, l'a engagé d'office dans la police. Ensuite, au sein de cette police, il n'a jamais réellement trouvé sa place car, même s'il atteint le grade de commissaire principal, ce n'est qu'à cause, de son propre aveu, de ses quarante-cinq années d'ancienneté. En tant que policier il s'est trouvé obligé de combattre son propre peuple et la tragédie pour lui était qu'il n'était pas capable de compatir avec ce peuple :

⁹⁹ Sigmund Freud, *Mourning and Melancholia*, dans *The Complete Works*, p. 3046.

Thomas: When I went out that day to stop Larkin¹⁰⁰ in Sackville Street, all the world of my youth, the world of Ireland that I knew, was still in place, loyal, united and true. I had three lovely daughters, and a little son as glad as a rose. And I had risen as high as a Catholic could in the Dublin Metropolitan Police. And we were drawn up, ready to dispel them. (*SBPI*, p. 297)

L'Irlande qu'il avait toujours connue était encore effectivement en place mais les injustices du système commençaient à peser lourd pour le petit peuple. L'année 1913 était comme une générale avant la grande représentation qui aurait lieu trois ans plus tard dans cette même Sackville Street. D'ailleurs, « Sackville Street » était le nom de la rue principale de Dublin avant l'indépendance, elle fut rebaptisée « O'Connell Street » lorsque le nouveau gouvernement se mit en place. Smith, l'aide-soignant de l'asile psychiatrique, utilise le nouveau nom quand il fait référence à ces mêmes événements, marquant encore une fois sa différence avec Thomas. Le vent commençait à tourner mais Thomas ne pouvait pas ou ne voulait pas le sentir. L'espace d'un instant il a failli se laisser gagner par la liesse populaire qui engloutissait le pays mais, comme il le dit lui-même, il a choisi plutôt de « fermer son cœur » à cette nouvelle Irlande :

Thomas: I knew that by then most of the men in my division were for Collins, that they would have followed him wherever he wished, if he had called them. And for an instant, as the Castle was signed over to him; I felt a shadow of that loyalty pass across my heart. But I closed my heart instantly against it. (*SBPI*, p. 286)

Craignait-il qu'un ralliement à cette heure tardive soit vide de sens ou encore qu'il soit mal interprété par ses concitoyens ? Était-ce tout simplement que sa fierté ne lui permettait pas de revenir en arrière, de remettre en question cette existence qui l'avait menée à cet événement ? Toujours est-il que Thomas, au lieu de prendre place dans cette nouvelle société qui se créait, fuit à la campagne afin de vivre une idylle pastorale, loin des vicissitudes d'un pays qu'il ne connaît plus. Annie, la fidèle fille, sera la seule qui semble

¹⁰⁰ Jim Larkin fut un leader syndical qui mena les ouvriers lors du grand combat social qui secoua Dublin pendant 7 mois en 1913.

partager cet idéal d'un retour vers la campagne mais elle le partage surtout par sens du devoir, et l'idée d'être seule avec son père ne la réjouit guère :

Annie: You're a nonsensical girl, Dolly. Why don't you go away somewhere with yourself, if you don't want to go back to Wicklow?

Dolly: I might!

Annie: You will not!

Dolly: Aren't you just after telling me to?

Annie: Don't dream of going and leaving me alone in Wicklow! [...] (*almost shaking her*) Dolly, I'm serious, say you wouldn't. (*After a little.*) Say you wouldn't.

Dolly: All right, all right, I wouldn't! I wouldn't. I wouldn't, Annie, dear. (*SBPI*, p. 285)

La désintégration de la famille menace. Annie, comme son père, a tendance à accepter ce qu'on lui impose sans trop se poser de questions, et le fait que Dolly ose penser à un autre destin la met dans tous ses états. Ce « souvenir » est intéressant dans le sens que Thomas ne devait pas assister à la scène originelle mais elle se joue devant lui maintenant. Ceci semble nous indiquer que le compromis n'est pas loin ; son cheminement vers la compréhension de lui-même, à travers les interventions de tous ses fantômes, touche à sa fin et Thomas commence à se rendre compte de la portée de toutes ses décisions.

Annie fait de son mieux pour se convaincre que la vie à la campagne sera agréable. Cependant, comme son père, on sent que son seul but est de quitter Dublin, de s'éloigner de cette société qui est en train de supplanter celle qu'elle a toujours connue. Cette crainte de l'inconnu, d'une perte des repères, la pousse, tout comme son père, vers un repli sur elle-même. Elle prévoit à la ville de Dublin un triste destin puisqu'elle n'imagine pas que les nouveaux dirigeants auront la « grâce » ou « l'élégance » de faire régner l'ordre :

Annie: I'll miss nothing. If they want to destroy everything, let them do so without us. It will be whins and waste everywhere, with bits of stones sticking up that were once Parliament, Castle and Cathedral. (*SBPI*, p. 278)

D'une certaine manière Annie avait raison. Une fois l'indépendance acquise, le pays sombra dans une guerre civile d'une violence et d'une brutalité inouïes, mais à l'issue de

cette guerre, l'État Libre Irlandais deviendrait une société calme, avide de reconnaissance et de prouver que c'est un pays à part entière, capable de se gérer en tant que tel. En refusant de se compromettre, de faire partie de ce nouveau pays, Annie et son père ont en quelque sorte scellé leur destin : Thomas allait terminer ses jours dans un asile psychiatrique, tandis qu'Annie allait rester une vieille fille, rendant service à sa sœur malade mais n'ayant pas sa propre vie à mener.

Bien qu'il fût enrôlé de force au sein de ce service de police Thomas a accepté son travail et la légitimité de ses supérieurs sans se poser de questions. Ainsi, un des traits de la vie de Thomas qui apparaît à travers l'intervention des divers fantômes qui viennent lui rendre visite, est son incapacité à prendre du recul et à se poser des questions sur son engagement. Cette incapacité va lui coûter cher puisqu'elle conduira son fils sur les champs de bataille européens et, *à fortiori*, vers la mort, et elle conduira Dolly à partir pour les États-Unis :

Thomas: Why would you go Dolly, that is loved by us all, and young men going crazy over you here, and queuing up to marry you?

Dolly: They're not, Papa. I want to be liked and loved, but people are cold towards me, Papa.

Thomas: Why would they be, Dolly?

Dolly: Because – because of you, Papa, I suppose. (*SBPI*, p. 294)

A la fin de la pièce il comprendra la folie de son attitude. Après avoir confronté tous les fantômes de son passé il se rendra compte qu'une position définie par l'intransigeance n'est pas digne d'un père. Au début du deuxième acte il avoue avoir été un idiot d'avoir été déçu de voir que son fils n'atteindrait jamais la taille requise pour entrer dans la DMP, et il se lamente sur le fait que les pères n'arrivent pas à aimer leurs fils en toute simplicité. Cependant, la vraie épiphanie vient à la fin de la pièce lorsqu'il raconte au fantôme de son fils un épisode de sa vie d'enfant. Sebastian Barry donne au spectateur un indice que

Thomas est enfin en train de reconnaître la valeur de ceux à qui il s'était opposé toute sa vie lorsqu'il s'apprête à raconter cette dernière histoire à son fils :

Thomas: (*head down*) Da Da, Ma Ma, Ba Ba ... (*After a little, seeing his son.*)
Oh, Willie ... (*Humorously.*) The great appear great because we are on our
knees. Let us rise. (*SBPI*, p. 299)

Ces deux dernières phrases sont parmi les plus célèbres du grand syndicaliste Jim Larkin¹⁰¹ qu'il avait combattu avec tant de vigueur en 1913. A ce moment dans la pièce, Thomas vient de revivre l'événement qui le conduit à cet asile psychiatrique, un certain ordre commence à se faire dans son esprit, comme si, enfin, les visites des différents esprits de son passé ont porté leurs fruits. Thomas avait été placé dans cet asile à cause de ses premières emprises avec ses fantômes, lorsqu'il avait « vu » des personnes qui erraient, à sa recherche, dans la campagne afin de régler de vieux comptes. En rapprochant l'évocation de cet événement et sa prise de conscience nous nous rendons compte que la boucle est bouclée, son voyage vers la compréhension, qui avait commencé avec ses premières hallucinations, touche à sa fin.

Ainsi, Sebastian Barry semble nous indiquer que Thomas va enfin vers un compromis et l'histoire qu'il va ensuite raconter à son fils confirme ce cheminement. En effet, lorsque Thomas était enfant, son chien tua une des brebis du cheptel familial. Etant donné la perte que cela engendrait pour la famille, son père lui ordonna d'aller chercher le chien pour qu'il soit tué à son tour, afin d'éviter un deuxième drame du même genre. Thomas fut rempli de tristesse et au lieu de ramener le chien à la maison il l'emmena loin dans la forêt dans le but de le donner à un homme qui y vivait seul. Malheureusement, l'homme l'informa qu'il n'aimerait pas prendre un chien qui a déjà tué. Thomas fut donc contraint de rentrer à la maison avec le chien mais, sur le chemin, il cessa d'avancer, sachant le sort

¹⁰¹ Néanmoins, cet énoncé n'est qu'une reformulation de la devise du journal radical *Révolutions de Paris*, publié entre 1789 et 1794. La devise est attribuée à Camille Desmoulins.

qui attendait son chien. Il resta figé dans la forêt aux côtés de son chien. Pendant ce temps son père avait pris peur de ne pas le voir rentrer plus tôt et, avec des amis, il se mit à le chercher partout. Ayant entendu les cris de ceux qui le cherchaient, Thomas se rendit à l'évidence qu'il allait falloir rentrer :

Thomas: Down at last into the yard we came, the dog skulking on the rope just the same as the day he had arrived to us, and my father came out from the house in his big clothes. All brown with clothes and hair. It was as if I had never seen him before, never looked at him in his entirety, from head to toe. And I knew then that the dog and me were for slaughter. My feet carried me on to where he stood, immortal you would say in the door. And he put his right hand on the back of my head, and pulled me to him so that my cheek rested against the buckle of his belt. And he raised his own face to the brightening sky and praised someone, in a crushed voice, God maybe, for my safety, and stroked my hair. And the dog's crime was never spoken of, but that he lived till he died. (*SBPI*, p. 301)

Tous les fantômes qu'il a vu tout au long de la pièce l'ont conduit à cette histoire qui montre, contrairement à ce qu'il pensait, que les pères peuvent aimer tout simplement leurs fils mais cet amour ne peut être révélé que par une crise. Thomas n'avait pas compris la leçon que son père lui avait faite ou cette leçon avait été effacée par la vie qu'il avait menée :

Thomas: And I would call that the mercy of fathers, when the love that lies in them deeply like the glittering face of a well is betrayed by an emergency, and the child sees at last that he is loved, loved and needed and not to be lived without, and greatly. (*SBPI*, p. 301)

La crise dans la vie de son fils était sa petite taille mais Thomas n'avait pas pu le lui pardonner.

Malgré leurs réticences de début, dans chaque cas les personnages trouvent un certain réconfort dans la présence de ces/leurs fantômes. Les souvenirs de Mai, surtout ceux de son enfance, l'apaisent et la rassurent ; les évocations de Catherine et de Mrs. Mangan

auront un effet similaire sur le poète et personnage principal de *The Man in the Cloak* ; Marian se sent redevable à Lily, elle la respecte en tant qu'hôtesse et fait le point sur son propre état à travers elle ; Thomas est moins seul grâce aux « visites » de sa famille. Ils ressentent également le besoin d'engager une lutte avec ces êtres éthérés afin de trouver une sorte de paix : pour Mangan et Mai cette paix sera la mort, pour Thomas Dunne ce sera un sommeil paisible (bien que le spectateur puisse croire qu'il meurt aussi) pour Marian ce sera la force de mettre le passé derrière elle et de se tourner vers le futur :

Marian: We owe them at least that – the fullest life for which they could ever have hoped, we carry those ghosts within us, to betray those hopes is the real sin against the Christ, and I for one cannot commit it one day longer. (*SPP2*, p. 245)

On ne peut que voir un parallèle entre la vie de Marian et le conflit nord-irlandais. Le drame de Lily était qu'elle avait été condamnée à vivre (Marian fait un jeu de mot avec l'expression « life sentence »), une peine qui est insupportable tant qu'on vit dans le passé et sans espoir pour l'avenir. Marian fait face au passé et l'accepte afin de faire face à nouveau au présent et au futur, et Stewart Parker semble suggérer aux habitants de l'Ulster d'en faire autant.

Les fantômes auxquels les différents protagonistes font face représentent les autres mais sont issus du propre subconscient des personnages eux-mêmes. Ainsi, ces fantômes sont par leur essence un compromis entre la compréhension de soi et la prise en compte de l'autre. Néanmoins, les personnages doivent se confronter à eux, faire face aux différents éléments qui ont façonné leur vie afin d'atteindre une meilleure connaissance de soi. Mais en plus de ce processus de compromis et de connaissance, les fantômes mettent en évidence pour certains, des compromis que les personnages firent par le passé et qui eurent des conséquences dramatiques sur la suite de leur vie : Mai en acceptant de vivre une vie rangée; Mangan en prenant trop à cœur son rôle de chef de famille. Ainsi,

paradoxalement, le compromis semble être un passage obligé pour que les personnages atteignent un équilibre, mais lorsqu'ils font des compromis qui ne sont pas en accord avec les fondamentaux de leur identité, les conséquences se font ressentir jusqu'à la fin de leurs jours.

Thomas Dunne, quant à lui, n'aura pas su faire de compromis et il restera fidèle à ses idées tout au long de sa vie, jusqu'à ce qu'il se trouve dans cet asile psychiatrique, devant le spectateur, en train de mettre à plat son passé. C'est à ce moment, dans le tourbillon des souvenirs et des visites qu'il arrivera à prendre du recul, à jeter un œil froid sur son existence. Sa fille, Annie, aura essayé de se convaincre que le compromis qu'elle fait, se sacrifiant pour s'occuper de son père est sa propre décision, prise en son âme et conscience. Comme son père elle ne fera pas de compromis avec le nouveau pouvoir mais contrairement à lui elle en fera pour sa famille.

IV. L'essence de l'identité

Les quatre personnages qui ici doivent faire face à leurs fantômes et démons mènent une lutte de compréhension, afin de saisir, de montrer et de comprendre leur vraie identité. Si les fantômes surgissent de leur imagination c'est parce que ces personnages sont victimes de malaises qui les poussent à se poser des questions fondamentales sur leur propre identité. Afin de comprendre les événements et les choix qui ont façonné leurs vies respectives ils doivent revivre ces événements, que ce soit de manière directe ou indirecte, et reprendre contact avec les personnes qui y étaient impliquées. En faisant face aux autres et en trouvant un terrain d'apaisement, de compromis, ils arrivent à trouver un certain niveau de paix. Pour trois d'entre eux ceci leur permettra d'affronter la mort avec sérénité

et pour la seule qui survivra (si nous acceptons l'interprétation de la mort pour Thomas Dunne), Marian dans *Pentecost*, cette paix lui permettra de reprendre le train de sa vie. Ils sont tous ébranlés par le re-visionnage de ces événements et ce processus de remise en question de leur propre identité.

i. *The Man in the Cloak* : la joie du fatalisme

Le problème qui assaillira Mangan tout au long de la pièce sera son incapacité à définir une ligne de conduite claire et à s'y tenir : il se résout à suivre son talent en se consacrant totalement à son art mais faiblit dès qu'un membre de sa famille le supplie de les soutenir financièrement ; promet à Catherine qu'il va changer de mode de vie pour devenir quelqu'un de plus fiable mais l'appel de l'alcool et de l'opium a le dernier mot ; quand Tighe, un mécène, lui donne de l'argent il l'assure que c'est pour nourrir sa famille, et au moment où il le dit il le croit sans doute sincèrement, mais une fois que Tighe est parti il dépense l'argent au pub ; il réfute sans cesse les tirades de son père mais lorsqu'il est seul il doute également de son propre talent. Ces hésitations font de lui un personnage « vaporeux », vide de substance et incapable de se raccrocher à la vie.

Dans cette pièce, James Clarence Mangan souffre d'un complexe d'Oedipe non résolu. Il cherche à tuer l'influence de son père et à faire plaisir à sa mère dans la même veine que Hamlet qui souffrait d'une pathologie similaire ; c'est un indécis, comme le fera remarquer Tighe, remettant toujours à plus tard des décisions qui doivent être prises tout de suite. En tant qu'artiste, il essaie de s'affranchir de la mainmise des anciens maîtres sur la culture tout en voulant faire plaisir au public. Lors d'un pseudo-soliloque à la fin du deuxième acte, il rend compte de sa vie d'errance où il n'a jamais su trouver un terrain stable. Il en veut au sort mais il ne nie pas sa part de responsabilité :

Mangan: Out of the depths I have cried, oh! Lord, break down the embattled evils of my life. I have cried in vain but I have not lost faith. [...] I would have desired to praise life but I can, at best, endure it. [...] I have moments of genius in years of mediocrity. Why was that little seed, that germinates for brief moments, planted within me to destroy me? I am not strong to ride down misfortune nor secure enough in my gift of song to mock at it. (*TIP*, p. 96)

Le deuxième acte se termine avec Mangan qui s'assoit, résolu à composer un poème sur sa propre misère, pendant que les différents personnages de son rêve continuent à le haranguer. Catherine, la seule qui ait réellement cru en lui, ne le harangue pas vraiment mais ne cesse de répéter : « I am dead » (p. 97). Ceci a le même effet que les critiques des autres puisque, ce faisant, elle lui rappelle qu'il n'a jamais réalisé son potentiel de son vivant à elle, et qu'il l'a donc déçue.

Mangan ne semble plus estimer son existence, erre entre la vie et la mort et de ce fait endosse lui-même le rôle de fantôme :

Mangan: For some time past I have ceased to keep count of days. Indeed I do not know why I am yet here, for I am done with this. (*TIP*, p. 42)

En fait, il n'est plus à l'aise dans ce monde. Cette impression que nous avons d'un personnage à la dérive est renforcée par la fin du premier acte où nous voyons Mangan conversant dans un rêve. Ainsi le spectateur est préparé pour l'acte qui va suivre :

Mangan: (*Murmuring incoherently*) He is coming downstairs now ... I shall say nothing. I never do. ... (*Loudly*) You do not make things better by jeering at us and yourself. ... (*He mumbles for a few seconds and becomes silent.*) (*TIP*, p. 46)

Néanmoins, cette volonté de s'extraire du monde quotidien n'est pas uniquement le résultat de ses difficultés financières actuelles, car bien avant de se trouver dans une situation aussi grave, il exprimait déjà l'envie de quitter son monde :

Mangan: These two hours each week that I spend with you, Catherine, are the most blessed moments of my dreary existence. I feel a kind of peace. You are so gentle and understanding. Almost it is like being in a different world. (*TIP*, p. 63)

Lors de son réveil au début du troisième acte toute la maison est en ébullition, car l'épidémie de choléra vient d'atteindre leur rue. Mangan accueille cette nouvelle avec le sourire, estimant que ce qu'ils subissent est un enfer et que la mort équivaldra à une libération, la possibilité pour lui d'accéder à sa vraie identité. Ces paroles accentuent la panique qui s'est déjà emparée des occupants du foyer. Il s'est transformé en un genre de Christ, un prophète qui veut rassurer les fidèles sur les bienfaits de la mort. Il est impassible, apaisé :

Mangan: Make no sound. It is not so hard as you think. ... You have not suffered as much as I ... not suffered. But I tell you that it is not terrible. ... A little while passes and it comes. (*Marty watches him stupidly*)

Marty: (*Feebly*) Th-ther's no danger ... is there?

Mangan: None ... there is peace. Go with me. It will make it easier for you. (*TIP, p. 125*)

Marty arrivera à se défaire des paroles hypnotiques de Mangan, mais, en le quittant il tombera dans les escaliers et mourra. Cis Carmody, une autre colocataire, sera aussi d'abord attirée par les paroles du poète qui, dans son état, la prendra pour Catherine, mais elle aussi le fuira lorsqu'il lui dira voir la mort sur son visage. Mangan est déjà un fantôme, il se projette de l'autre côté de la barrière et y trouve refuge. Les autres pensionnaires sont moins confiants face à la mort et fuient ce casseur. Ses paroles, censées être rassurantes, ne font que terrifier ses colocataires. Ils ne sont pas prêts à le reconnaître en tant que fantôme, à accepter la mort qui semble s'approcher d'eux d'heure en heure. Mangan, après son rêve est en paix avec lui-même. Il a compris qu'il n'a pas su saisir ses chances et vivre pleinement son potentiel donc l'idée de quitter ce monde le rassure, le rassérène. Il comprend que ce monde n'est pas le sien, qu'en fait il n'a jamais réussi à trouver sa place et peut-être dans l'au-delà il trouvera le réconfort qu'il estime mériter.

ii. *Pentecost* : l'acceptation du passé

Marian a l'impression que sa propre âme s'est envolée avec son fils lorsqu'il est décédé, une âme qu'elle assimile à un fantôme. Ainsi, depuis la mort de Christopher, Marian n'est qu'une mort-vivante, errant, à la recherche d'un sens. Marian et Lenny ont pleuré leur bébé en 1969 et, au début de la pièce, nous les retrouvons à un autre moment fort de l'histoire de l'Ulster, la grève de l'Ulster Workers' Council, et de nouveau à un moment clé dans leur vie de couple ainsi que dans leurs vies respectives. Marian va être fascinée par cette maison-musée et le fait de se plonger dans la vie de sa dernière occupante va l'aider à affronter ses propres soucis. Elle va ainsi se rendre compte que la préservation du passé ne va pas l'aider à faire face à l'avenir et une fois qu'elle aura résolu le mystère de Lily, elle renoncera à la transformation de la maison en musée. Le passé aura toujours son importance pour elle mais elle réalise que le regarder comme à travers une vitrine ne permet pas sa compréhension complète : c'est en creusant, en fouillant les entrailles de la maison qu'elle put enfin résoudre le mystère de Lily ; c'est en libérant les secrets et en confrontant les réalités de sa vie, qu'elle va pouvoir aller de l'avant, reprendre vie. Le séjour dans la maison de Lily prend alors des allures de parenthèse, de récollection, dans la vie de Marian.

Marian n'aime pas qu'on émette des doutes sur sa santé mentale et elle prend mal le moindre commentaire qui y fait référence. Apparemment, Lenny avait déjà essayé de l'envoyer chez un psychiatre lorsqu'ils vivaient ensemble et ceci ne lui avait pas plu.

Lorsque Lenny revient à la charge elle se raidit :

Lenny: You're just not fit to be left on your own.

Marian slowly turns on him.

Marian: What are you getting at?

Lenny: I'm talking about what's going on!

Marian: Such as?

Lenny: What have we been having this entire conversation about?

Marian: You consider that I'm cracking up?

Lenny: When did I say that?

Marian: Not fit to be alone?

Lenny: In this house, that's all! (*SPP2*, pp. 224-5)

Malgré ses protestations Lenny a effectivement quelques doutes sur la clarté de son esprit puisqu'il l'a entendue parler toute seule. Marian peut difficilement lui avouer qu'en fait, elle parlait au fantôme de la dernière locataire de la maison :

Lenny: [...] In the name of God just face reality!

Marian: Which reality did you have in mind?

Lenny: Your own, Marian, your own reality, you've been talking to yourself, you've been counting spoons, you've been babbling in tongues in the middle of the night! (*SPP2*, p. 226)

Marian est presque triomphante lorsque Lenny avoue ses doutes quant à son équilibre mental. Il avait essayé de le nier mais Marian a su le pousser dans ses retranchements jusqu'à ce que la vérité s'exprime. Marian est tout à fait consciente que parler aux fantômes puisse être mal compris mais elle arrive à manipuler Lenny et à faire en sorte qu'il ait l'air coupable de manipulation lui-même. Forte des anciens agissements de son mari elle arrive à sous-entendre que son seul et unique but est de la faire interner. Marian a une relation très personnelle avec Lily et ne serait pas prête à la partager avec les membres de son entourage. De plus, elle se rend bien compte qu'ils prendraient l'aveu d'une telle relation comme la preuve de son instabilité mentale. Lenny semble être sincèrement attentionné et inquiet pour la santé de son ex-femme mais serait-il prêt à croire en l'existence d'un fantôme si Marian le lui confiait ? Marian ne le pense pas.

A travers tous les événements de la pièce, les confrontations avec Lenny, les réminiscences avec Ruth et, surtout, la rencontre avec Lily, Marian va pouvoir faire face à son passé. En remettant à plat sa relation avec Lenny et en creusant le mystère de Lily, elle va pouvoir remettre sa vie en perspective. Si, comme Lily, elle est condamnée à vivre, autant le faire avec l'attitude la plus positive possible.

iii. *Our Lady of Sligo* : vers la lumière

Le père de Mai lui dit que quoi qu'il arrive nous sommes tous maîtres de nos destins, qu'il suffit de travailler correctement, de se discipliner pour s'en sortir. Sa naissance (de Dada) le prédestinait à une vie de paysan mais son père, lui aussi victime du fléau de l'alcoolisme, perd successivement trois fermes (« my father, that drank the three farms », p. 19) et il dut aller travailler pour un assureur dès l'âge de 14 ans :

Dada: [...] often I thought of the three lost farms, and the farmer I ought to have been, harvesting the old acres of wheat in the majestic peace of a Roscommon autumn. But by dint of long work and a sober mind, Mai-Mai, I prospered and all was well. You come from people who always had a boat to row across the dark waters of the Irish story. (*Our Lady of Sligo*¹⁰², p. 20)

Dada est tout à fait conscient des difficultés qui guettent sa classe, ces eaux troubles et peu certaines de la société irlandaise, mais il ne se montre guère plus compréhensif envers Mai que cette société qui semble avoir voulu nier son existence ; il ne lui apporte ni soutien, ni pardon. Contrairement à son père, Mai ne réussit pas à surmonter les difficultés que la vie lui avait réservées et elle est honteuse de ce qu'elle est devenue. Néanmoins, les sens du devoir et le poids du regard de la société firent qu'elle n'abandonne jamais Jack, et qu'elle assume, tant bien que mal, cette existence.

Au début de la pièce Mai se qualifie de « démon », mettant ainsi un mot sur l'ostracisme qu'elle ressent. Comme si dès son plus jeune âge elle s'était sentie différente, ou avait voulu se mettre à l'écart, comme si elle avait senti qu'elle n'était pas de ce monde. Mai va passer les deux actes de cette pièce à essayer de mettre en perspective une vie qui avait très bien commencé au sein d'une famille où la mère était plutôt absente mais où le père adorait ses deux filles. Mai était un esprit libre et indépendant, elle comptait se frayer son propre chemin à travers la vie. Elle avait étudié le commerce à l'université et était la première femme à mettre un pantalon dans la ville de Sligo. Mais Jack était amoureux d'elle et avait

¹⁰² Sebastian Barry, *Our Lady of Sligo*, ci-après *OLOS*.

fait tout ce qu'il pouvait pour la conquérir. Mai s'était laissée convaincre comme si ce n'était qu'un jeu :

Jack: And the day we were married, you wouldn't talk to Mammy or Daddy, and you walked out the porch past the photographer and out the little gate of the church and up Balaclava Street, and pulled off your veil and handed your ring to a passing girl, never saying a word, and you went straight home to Grattan¹⁰³ House and said it was all off. (*OLOS*, p. 27)

A partir de cet instant son rapport avec la vie avait changé. Elle n'aurait plus son côté frivole et devrait accepter le poids de ses décisions. Son mariage allait déclencher une chaîne d'événements, les uns plus tragiques que les autres. D'abord ce serait la perte de la maison familiale pour payer les dettes de Jack, maison qu'elle avait hérité de son père. Le jour de la saisie, Mai buvait son premier whiskey, acceptant qu'elle allait avoir besoin d'une anesthésie pour affronter sa vie. Son alcoolisme serait à l'origine du décès de son fils à l'âge de sept semaines, son organisme ayant été fragilisé par l'alcool consommé lors de sa grossesse. Le cercle vicieux de l'alcoolisme était alors monté d'un cran et Mai s'était laissée glisser lentement dans un brouillard sans fin.

La mort de Mai à la fin de la pièce confirme sa tragédie et est hautement symbolique car avec elle meurent également les illusions de l'ère de Valera :

The 1950s was a crisis decade in independent Ireland. Poor economic growth and massive unemployment and emigration, together with unmistakable evidence that the political energies and agendas of the post-revolutionary generation seemed utterly exhausted, resulted in a rejection of the protectionist (cultural no less than economic) policies which had marked the de Valera era since the 1930s, and the posing of fundamental questions about the whole project of Irish independence.¹⁰⁴

¹⁰³ Remarquons au passage que le nom de la maison familiale renvoie au parlement dévolu qui existait en Irlande avant l'*Act of Union* de 1801. Un parlement avait existé en Irlande depuis 1690 mais en 1782 il s'est vu investi de réels pouvoirs législatifs. Cet élargissement des pouvoirs avait été rendu possible grâce, en partie, à Henry Grattan, un homme politique de cet époque. Après 1801 *Grattan's Parliament* devint le modèle du mouvement pour *Home Rule*, mouvement avec lequel la petite bourgeoisie catholique, dont Mai était issue, s'identifiait. Pour plus d'informations sur ce sujet voir F.S.L. Lyons, *Ireland Since the Famine*, p. 252 et R.F. Foster, « Ascendancy and Union » dans *The Oxford History of Ireland*, pp. 148-155.

¹⁰⁴ Gearóid Ó Tuathaigh, "Language, ideology and national identity", dans *The Cambridge Companion to Modern Irish Culture*, p. 53.

Elle a passé la plus grand part de sa vie d'adulte dans cette Irlande stérile et méfiante ; elle est née trop tôt ou morte trop tard pour voir apparaître une société irlandaise dans laquelle elle aurait pu s'épanouir. Ainsi sa vie se résume à un face à face sans fin avec ses illusions de jeunesse et la réalité douloureuse de la vie dans l'Irlande provinciale. Sa mort se résume de la même manière : un face à face entre Mai et ses fantômes.

iv. *The Steward of Christendom* : une obstination incarnée

Thomas avoue dès le début de la pièce qu'il ne sait plus qui il est :

Thomas: I know I did what Annie said I did, but was it really me, and not some old disreputable creature that isn't me? When it was over, I knew suddenly in the car coming here what had happened, but at the time, at the time, I knew nothing, or I knew something else. And it was the gap between the two things that caused me to cry out in the car, the pain of it, the pain of it, the fright of it, and no one in the world to look at me again in a manner that would suggest that Thomas Dunne is still human, still himself. (*SBPI*, p. 252)

La réalité et ses hallucinations ne font plus qu'une. Dans ce brouillard où rien ne semble être constant, il se cherche. La douleur de ne pas savoir est encore plus forte que celle de savoir, donc, malgré ses réticences concernant le fait de confronter les fantômes de son passé, il va accepter leur présence afin de connaître le lui réel, de fermer l'écart entre son maintenant et le temps révolu des événements passés, entre les événements de sa vie et son appréhension de ceux-ci. Comme Mai dans *Our Lady of Sligo*, ou « Mammy of the gaps » (*OLOS*, p. 11) comme Joanie, sa fille, l'appelle, Thomas et le spectateur vont essayer de remplir les trous dans ces histoires.

Thomas Dunne avait fait toute sa carrière dans la police dublinoise sous le régime anglais et n'a jamais su ni mettre en doute son engagement ni avoir un regard compatissant envers ses concitoyens qui luttèrent eux pour se défaire du joug de l'Empire britannique. Comme

les trois autres personnages principaux ici étudiés il était la victime de circonstances qui le dépassaient : on l'a engagé dans la police de la puissance dirigeante et en tant que simple exécutant de ce pouvoir, Thomas fut ballotté par les événements qui secouèrent le pays. Le drame de son existence était qu'à aucun moment il n'ait remis en cause ses propres décisions ainsi que les décisions de sa hiérarchie. Nous pouvons ainsi postuler que ce personnage a sombré dans la maladie mentale et la paranoïa à cause de la vie qu'il avait menée, que sa conscience ne trouvait pas de tranquillité. En effet, si Annie comprend enfin qu'elle ne peut plus s'occuper convenablement son père et que la santé mentale de celui-ci est ébranlée, c'est à cause des hallucinations qui assaillent Thomas. Celui-ci voit des membres du camp des indépendantistes parcourir le pays à sa recherche afin de se venger des actes passés de cet ancien officier de la DMP. Son incapacité à être indulgent vis-à-vis de ses concitoyens est revenue le hanter.

Son identité se révèle à nous sur scène dans toutes ces facettes. Nous voyons le père et le policier intransigeant et fier qui n'arrive pas, ou n'ose pas, poser des questions sur ce qui lui arrive ; nous voyons l'homme âgé et délirant qui ne semble rien comprendre de ce qui se passe autour de lui ; et entre les deux nous apercevons un homme fragile, qui n'est pas le monstre que Smith voudrait croire mais tout simplement la victime des circonstances de sa vie. Ainsi, la volonté de Sebastian Barry de remettre en perspective les vies de personnes qui ont été mises de côté par des événements qu'ils ne maîtrisaient pas est de nouveau évidente. Bien que la période coloniale fût lointaine lors de la production de la pièce, dans l'esprit collectif la sympathie qui pouvait exister pour des personnes telles que Tomas était minime. En plaçant cet homme seul avec ses fantômes dans une chambre médicalisée, Barry nous montre que l'identité ou l'appréhension de soi n'est pas forcément

le fruit d'un travail volontaire mais également des aléas de la vie et que de juger une personne uniquement sur une facette de son existence est un exercice périlleux.

Afin de pouvoir faire face à la mort avec sérénité ou de se lancer dans une nouvelle étape de la vie, chacun des quatre personnages ici évoqués avait besoin d'être confronté avec leurs fantômes. Les fantômes qui apparaissent sur scène sont la matérialisation de la lutte interne qui se joue dans les esprits des personnages. Tous sont troublés par des événements et des choix qui ont marqué leur vie et ont besoin de faire le point avant de passer à une nouvelle phase. Ayant accepté de faire face à ces esprits, d'avoir tenté de les comprendre, de remettre en contexte les situations auxquelles ils font référence et ayant trouvé un terrain d'entente avec eux, nos quatre personnages ont trouvé une sorte de paix qui va leur permettre d'aller de l'avant.

V. Conclusion

Les personnages surnaturels en tout genre ont toujours existé au théâtre, que ce soit des dieux (dans la tragédie grecque), des fantômes (dans le théâtre élisabéthain), des personnages mythiques (les moralités), etc. C'est même un élément qui était utilisé sciemment dans le théâtre médiéval et élisabéthain pour attirer et fidéliser les spectateurs. Ainsi, lorsqu'on voit un fantôme sur scène, on ne peut que se remémorer tous les illustres fantômes qui ont parcouru les planches depuis des siècles. De ce fait, la présence d'êtres surnaturels attire l'attention du spectateur sur le fait qu'il est en train d'assister à une pièce de théâtre, et leur apparition tend à briser la vraisemblance de la scène, à ramener le spectateur à la réalité. Pour que le spectateur se replonge totalement dans l'action il faut

que le dramaturge arrive à tisser un univers qui rende la présence des esprits tout à fait naturelle, ou anodine. Ainsi, comme dans un conte de fées, leur présence n'aurait rien d'anormal.¹⁰⁵ Cependant, Louis d'Alton, Stewart Parker et Sebastian Barry ne se contentent pas d'attirer l'attention du spectateur sur la réalité de la représentation théâtrale de cette manière ; et font également d'autres références qui rappellent sans cesse la nature du spectacle qui se déroule.

i. Face au spectateur

Au plus fort du conflit entre Mangan et son père, dans *The Man in the Cloak*, quand ce dernier dans un élan histrionique saisit ostensiblement un couteau pour tuer son fils, sa femme intervient :

Mrs. Mangan: It will be at some future time then, that knife won't cut butter. Put it down and stop this play-acting.

James: It is no play-acting. ... I am in deadly earnest.

Mrs. Mangan: So are all play-actors. (*TIP*, p. 59)

Tout comme, d'Alton, Stewart Parker ne nous laisse pas oublier que nous sommes en train de regarder une pièce de théâtre :

Peter: Six years ago, I was standing in a human chain encircling a building. It was in America ... a university. Black students had seized the building and smuggled in guns, the police were lined up in their hundreds, ready to storm it. Me and a fewscore of other white liberals had put our bodies inbetween, holding hands with each other, armed blacks behind us and armed cops in front ... it was scary as hell, but there was playacting involved too, a big American psychodrama, the college president and the blacks leader were up on a stage together at the end, hugging each other, I don't quite see that happening here. (*SPP2*, p. 216)

Le but de l'Ulster Workers' Council en lançant leur action est de figer la situation en un *statu quo* qui favorise leur propre position et évite le besoin de discuter où de transiger

¹⁰⁵ "The supernaturalism of the fairy tale does not inspire a sense of the uncanny because there is no conflict of judgement, no clash of different models of the real in it. The same, Freud argues, is true of the supernatural in Homer or Shakespeare. Since adapt our judgement to the conditions of a writer's 'fictional reality' [...], 'the souls in Dante's *Inferno* or the ghostly apparitions in Shakespeare's *Hamlet*, *Macbeth* or *Julius Caesar* may be dark and terrifying but at bottom they are no more uncanny than, say, the serene world of Homer's gods.'" Hugh Haughton dans l'introduction de *The Uncanny*, Freud, Sigmund, p. xlix.

avec le camp adverse. C'est ironique qu'ils atteignent leur objectif le jour de la Pentecôte, jour où les apôtres se sont vus investis du don du multilinguisme qui leur a permis de communiquer avec tout le monde et de répandre ainsi la bonne parole. Dans les faits la grève a pris fin le 24 mai (et non le 2 juin, date réelle de la Pentecôte en cette année 1974), mais Stewart Parker voyait sans doute l'intensité théâtrale que provoquerait le télescopage des deux dates. Ruth récite des versets de la Bible commémorant cet événement et Peter lui répond avec les versets suivants. Il en résulte une sorte de confrontation, de joute verbale, où Ruth et Peter se défient de trouver le plus de vers possibles relatant cet événement. Le langage des versets acquiert des significations différentes selon le ton adopté par les deux protagonistes. Ruth est clairement sincère dans son acceptation de la vérité des mots quand le sarcasme de Peter leur donne un tout autre sens. Cette façon de réciter les versets nous rappelle la nature théâtrale de la cérémonie religieuse ainsi que le fait que des mots peuvent être investis de différents sens, selon la mise en scène, les intentions des acteurs ainsi que la vision du public. De plus le discours cité de la Bible semble renvoyer à l'expérience théâtrale elle-même :

Ruth: [...] and your sons and your daughters shall prophesy, and your young men shall see visions, and your old men shall dream dreams. (*SPP2*, p. 240)

Le public est ainsi mis face à ses responsabilités de participation, ou au moins d'interprétation, active.

Peter est le personnage le plus ouvertement théâtral dans *Pentecost*. Il se met toujours en scène et ne prend jamais quoi que ce soit au sérieux. Il est aussi capable de s'adapter aux situations afin d'en tirer profit, comme quand il se montre compatissant à l'égard de Ruth dans le but de la séduire. Cette dernière semble déceler cet aspect histrionique de sa personnalité (bien qu'elle se laisse quand même séduire) lorsqu'elle critique son attitude

cynique et utilise une phrase de *Romeo and Juliet*,¹⁰⁶ sans doute connue d'un public de théâtre. Ainsi, de nouveau, on nous rappelle que nous sommes au théâtre :

Ruth : You lost touch. You see it all like the English now, 'a plague on both your houses' ... easy to say when it's not your own house that's in mortal danger. (SPP2, p.217)

Joanie, la fille de Mai dans *Our Lady of Sligo*, est une actrice à l'Abbey théâtre à Dublin.

Or, on peut se demander s'il n'y a pas une sorte d'animosité entre Barry et l'Abbey :

Sister : You didn't come up from Sligo?

Jack: No, but and we would have in other days but no, we have the house in Dunseverick these last few years because of Joanie and the theatre. She's at the Abbey theatre. Acting, you know.

Sister: Is that right? (To Joanie.) Why wouldn't you? (To Jack.) I thought you were based in Sligo, I don't know why. Because Mrs. O'Hara talks about it, I expect.

Mai: Hell-hole!

Jack: Shush, Mai. What's a hell-hole? The Abbey theatre, is it?

Joanie: Sligo, she means. It was the mention of Sligo set her roaring. (OLOS, p. 7)

Dans tous les cas, Sebastian Barry attire l'attention du spectateur sur le fait qu'il est en train de regarder une pièce de théâtre. Il est également quelque peu taquin à son égard. Lorsque Mai donne sa vision du choix professionnel de sa fille, c'est celle qui était sans doute courante parmi la bourgeoisie catholique à cette époque, une époque où la censure était encore très présente dans le pays¹⁰⁷. Néanmoins c'est une vision qui ne correspond pas à la personnalité de Mai telle qu'on la connaît, cet esprit libre qui cherchait à aller contre les conventions et la bienséance étouffante de l'époque :

Mai : This child of mine, going off in the morning to dance about in next to nothing I suppose in foreign plays, written by fellas with hard little bitter names, Gorky and the like. (OLOS, p.8)

¹⁰⁶ Lorsque Mercutio est mortellement blessé dans *Romeo et Juliet* de William Shakespeare, il maudit à deux reprises les deux familles antagonistes de la pièce, les Capulet et les Montague en disant : « A plague o' both your houses ! » Acte III, scène i, ll. 86 & 101.

¹⁰⁷ Terence Brown, *Ireland : A Social and Cultural History, 1922-2002*, p. 137: "Between the years 1930 and 1939 some 1,200 books and some 140 periodicals fell foul of the censors' displeasure."; p. 186: "[...] in 1954 the record for books banned in any one year was established at 1,054 [...]"]

En effet, lorsque l'Irlande se replia sur elle-même, elle commença à se méfier de tous ces artistes venus d'ailleurs, ce qui conduisit à une stagnation de la vie culturelle en général :

In the broader context it should also be recalled that de Valera's neutral Ireland was undergoing a phase of withdrawal, not just from the European conflict, but from Britain's influence and power, a phase in which the Free State looked inward. With partial independence gained, with a bloody civil war uneasily settled, with a new state beginning, slowly, to find its way in a world which was dangerous, complex and strange, it was inevitable that there would be a period of internalization, a period marked by ever-increasing uniformity in matters of morals and political outlook, while, at the same time, fear and doubt deepened with the realization that life could easily become very precarious indeed. [...] As anxiety increased, attitudes narrowed, a process aided by the profoundly negative reaction of the Catholic church to modernism and secular society, and this did not provide an atmosphere conducive to imaginative exploration and development.¹⁰⁸

Cette attitude s'est fait ressentir au niveau du répertoire de l'*Abbey* aussi, qui avait tendance à proposer des pièces centrées sur des sujets et milieux rassurants, et eut également des répercussions sur le jeu des acteurs. En effet, l'*Abbey* se trouvait dans une position délicate à partir de 1932 et l'élection de de Valera. Les partisans du nouveau *Taoiseach* (premier ministre) figuraient parmi les plus véhéments lors des protestations qui accueillirent *The Plough and the Stars* de Sean O'Casey en 1926. Le nouveau gouvernement était méfiant à l'égard de cette institution et ne tarda pas à diviser la subvention annuelle en deux.¹⁰⁹ Mai exprime, donc, le point de vue de la majorité catholique sur le théâtre irlandais de l'avant-de Valera, un point de vue qui n'a plus de fondement en 1953 étant donné que l'*Abbey* ne fait plus du tout preuve d'audace. Elle a donc adopté l'opinion de la classe dominante sur quelque chose qui n'est plus d'actualité. En effet, bien que l'*Abbey* tendait à s'adapter aux goûts de son public, ce même public continuait à le regarder avec méfiance. Ainsi, pourrait-on dire que le voyage vers le

¹⁰⁸ Robert Welch, *The Abbey Theatre, 1899-1999: Form and Pressure*, p. 138.

¹⁰⁹ En effet, à partir de cette époque le théâtre le plus expérimental se jouait sur les scènes du *Gate Theatre*, successeur naturel de la *Dublin Drama League* :

The Dublin Drama League was effectively a quiet *coup* from above by Yeats and Lennox Robinson, rebelling against the dominance of rural comedies in the Abbey's repertoire. [The Gate took advantage of the new audiences created by the League.] Consequently, as Lennox Robinson put it, 'When the Drama League saw that the modern European plays were going to be produced by the Gate in Dublin, we decided that the League's main work was done, and dissolved it.' Christopher Morash, *A History of Irish Theatre, 1601-2000*, pp. 188-9.

conformisme de Mai, qui débuta avec son mariage, est arrivé à son terme ? Mai, tout comme le peuple qui est en train de l'assimiler, n'est plus du tout en phase avec son temps et juge la culture actuelle sur des critères qui n'ont plus cours. Cette société irlandaise qui lui ressemble si peu est enfin sur le point de gagner prise sur elle. Tous les deux, la société et Mai, jugent sans connaître.

Les trois auteurs de ces quatre pièces firent appel aux personnages surnaturels non seulement pour faire avancer la dramaturgie de leurs pièces mais également pour que le spectateur n'ait aucun doute quant à la nature du spectacle qu'il regarde. Cette volonté de casser la vraisemblance semble indiquer un penchant pour les idées de George Bernard Shaw qui estimait que le message ou les idées qu'on véhicule sont plus forts et plus importants que la forme en elle-même. Ainsi, contrairement aux auteurs d'autres époques, les personnages surnaturels dans ces pièces ne sont qu'un outil, une manière de faire comprendre aux spectateurs les histoires des différents personnages « réels » : les fantômes du passé de James Clarence Mangan ont pour but de faire comprendre à Mangan et au spectateur les raisons de sa déchéance ; Lily permet à Marian de comprendre les raisons de son mal-être sans qu'elle soit obligée de revivre ses propres et douloureux souvenirs ; les personnages qui reviennent voir Mai l'aident à faire le point sur sa vie et de retrouver un genre de pureté avant de mourir ; Thomas Dunne remet sa vie en perspective et comprend enfin les erreurs faites, parfois à son insu, tout au long de sa vie grâce au contact qu'il a avec les personnages de son passé.

ii. Le fantôme et l'artiste

Dans *The Man in the Cloak* un parallèle est fait entre les fantômes et les artistes. Nous apprenons dès le début de la pièce que le personnage de Mangan a tendance à fuir la compagnie des autres, la vie en somme :

John: You didn't ... you didn't see my brother since you came in?

Fogarty: No, I did not then, an' if I was to tell the truth I didn't see him for more nor seven weeks. Only for hearin' mention of his name and odd time I'd never know he was still livin'. (*TIP*, p. 8)

L'artiste, comme un fantôme sera toujours présent, et donc vivant, tant qu'on en parle. Le personnage de Fogarty, évoque évidemment des faits réels mais le double sens de la réplique n'échappe pas au spectateur. De plus la pièce fait revivre Mangan physiquement mais, au moment où Fogarty parle, le public ne sait pas encore si effectivement ce personnage est encore vivant. Puis le spectateur comprend, dès que Mangan fait son apparition, qu'il vit entre deux rives, non seulement entre la vie et la mort, mais en tant qu'artiste, au sein de la société tout en s'en distanciant pour mieux l'analyser, la critiquer. Plus tard Tighe, son mécène, pointera également du doigt sa vie « vaporeuse¹¹⁰ » et Mangan assumera pleinement son statut de fantôme :

Tighe: You've become a stranger, Mangan. We hear of you being seen but no one ever seems to know who saw you. (*Sits L. of table.*)

Mangan: It is that way with ghosts... I come to the upper world for brief moments of time. If any seek ... but no one does seek; who cares what becomes of me, or why should any care? (*Sits on a barrel.*) (*TIP*, p. 70)

¹¹⁰ Cette notion de « vaporeux » fait son apparition dans *The Countess Cathleen* (1899) de W.B. Yeats. Elle est utilisée dans un premier temps par les marchands qui veulent acheter les âmes des paysans :

Second Merchant. If each one brings a bit of merchandise,

We'll give him such a price he never dreamt of.

Mary. Where shall the starving come at merchandise? [...]

First Merchant. They have not sold all yet.

For there's a vaporous thing – that may be nothing,

But that's the buyer's risk – a second self,

They call immortal for a story's sake. (*The Collected Plays of W.B. Yeats*, p. 9)

Dans *The Man in the Cloak*, James, le père de Mangan, parle des écrits de son fils en tant que « vapourings » (*TIP*, p. 65). Ainsi, ce mot semble bien approprié pour parler de toute chose qui n'a pas de vie physique.

Ainsi, un parallèle est fait entre les fantômes et la création artistique, les deux sont intouchables, hors de notre portée mais en même temps extrêmement réels :

James: (*Exultantly*) Ha! So you don't care to hear your vapourings spoken. Well I don't wonder. (*TIP*, p. 65)

Le talent lui-même est insaisissable :

Mangan: (*Ironically*) Sir, my talent, such as it is, is not to be taken hold on. It is fitful and tenuous and lacks nurture. (*TIP*, p. 70)

L'artiste est un être « absent » qui ne peut pas être à la fois présent et capable de créer :

Tighe: That's one of the damned vulgar poses of literary men I can't stomach, the pretence of being absent-minded.

Blythe: Well, it's not a pose in a great many cases. They *are* absent-minded. They couldn't write the stuff they do if their minds were present. (*TIP*, p. 67)

Les mystères de la création font également partie des réflexions qui font surface dans la pièce :

Mangan: Where did it [Coleridge's *Kubla Khan*] come from? Was it sealed up inside him and loosened by the drug? Or was it poured into a mind made passive by it, from without? The mind of man is only the channel of a greater mind. (*TIP*, p. 74)

Les œuvres n'ont peut-être que peu de valeur marchande mais leur pouvoir est immense, et ceci semble faire écho à Yeats, et à sa réflexion sur le pouvoir et les effets de l'art dans « The Man and the Echo » :

Mangan: I am the poet Mangan. I do not fear the judgements of men or doubt the mercy of God. I have suffered in hell for endless years to make a handful of songs. ... To make one song. ... I am the poet Mangan, I have written a song. Therefore do not despise me. One song may do much. It may set men's blood on fire, it may shake down an empire. Such a thing has been known before ... yes, and more than once. (*TIP*, p. 129)

iii. Un compromis de trop ?

Selon George Bernard Shaw, tous les moyens sont bons pour faire passer son message :

To me the play is only the means, the end being the expression of feeling by the arts of the actor, the poet, the musician. Anything that makes this expression more vivid, whether it be versification, or an orchestra, or a deliberately artificial

delivery of the lines, is so much the good for me, even though it might destroy all the verisimilitude of the scene.¹¹¹

Ainsi, nos auteurs, chacun à leur guise, détruisent effectivement la vraisemblance de la scène en attirant régulièrement l'attention du spectateur sur le fait qu'il est au théâtre. Au lieu de traiter les personnages surnaturels comme n'importe quel autre personnage, ils envoient un message au public comme pour montrer du doigt la nature improbable de ceux-ci, pour attirer l'attention du spectateur sur la réalité de ce qu'il regarde. Ils ont tous les trois voulu faire appel aux créatures de l'au-delà afin d'arriver à leurs fins dramaturgiques et artistiques mais ne s'effacent pas totalement derrière leurs créations, pour les laisser s'exprimer. Ceci tranche avec les pièces du début du XX^e siècle qui traitaient les fantômes et esprits, parfois, il est vrai, naïvement, comme des personnages à part entière. La différence entre ces deux approches semble naturelle étant donné la sécularisation de la société, l'accroissement de la connaissance scientifique ainsi que l'influence de celle-ci. De plus, entre-temps, la nation a grandi, en quelque sorte, et n'est plus en proie aux superstitions et idées du petit peuple qui avaient tant inspiré Yeats. Toujours est-il que les auteurs ne semblent pas embrasser et assumer totalement les personnages qu'ils ont créés. Nous pourrions confronter cette façon de faire avec celle de Yeats justement qui créait des personnages surnaturels afin d'explorer de manière totale leurs agissements, afin d'essayer de comprendre les actes et motivations des profondeurs de l'âme.

Ainsi, pourrait-on se demander si ce progrès n'enlève pas quelque chose à la force des pièces car les personnages surnaturels chez W.B. Yeats, Lady Gregory, Lord Dunsany, AE et Joseph Tomelty, parmi d'autres, avaient une réelle puissance grâce à leur statut de personnage tout entier intégré dans l'action de la pièce. En nous montrant du doigt que ces

¹¹¹ George Bernard Shaw, *Our Theatres in the Nineties*, cité dans *The Theory of the Modern Stage*, édité par Eric Bentley, p. 173.

personnages ne sont que des produits des imaginations des uns et des autres on leur ôte toute cette dimension de l'étrange qui met mal à l'aise et qui pousse le spectateur à des analyses plus profondes et plus personnelles.

Ces quatre pièces furent écrites à des époques différentes et traitent de périodes bien distinctes. Elles font revivre des périodes révolues et de ce fait présentent au spectateur des fantômes d'une autre époque. Louis d'Alton raconte des faits vieux de presque quatre-vingt dix ans au moment où il écrit sa pièce, ressuscitant ainsi devant les yeux de son public un personnage historique et littéraire. Stewart Parker fait un bond en arrière de treize ans avec *Pentecost* mais cette époque dut paraître bien lointaine pour les spectateurs qui assistèrent aux premières représentations, tant ces années furent riches en événements et en rebondissements tragiques. Par un jeu de miroirs on retrouve la période de la grève de l'Ulster Workers' Council mais aussi, à travers le témoignage de Lily, toute la période de l'après-guerre. Sebastian Barry utilise un procédé similaire lorsque, à travers Mai O'Hara et Thomas Dunne, dans leurs chambres médicalisées respectives en 1953 et en 1932, il évoque un passé qui couvre la première moitié du XX^e siècle, et surtout les soubresauts de la nouvelle nation.

Les fantômes de ces quatre pièces attendaient leur moment, le moment où ils pourraient se montrer et révéler leurs secrets :

a ghostly double involves secrets and a return. Ghosts hover where secrets are held in time: the secrets of the past, the secrets of the dead. Ghosts wait for the secrets to be released into time.¹¹²

¹¹² Alice Rayner, *Ghosts: Death's Double and the Phenomenon of Theatre*, p. x.

Ils ont des aspects et des attributs différents selon les cas. Dans *The Man in the Cloak* et *Our Lady of Sligo*, les fantômes représentent des personnages morts et vivants : lors de l'« opium dream » qui constitue le deuxième acte de la première de ces deux pièces, Mangan verra non seulement les personnes qui sont mortes mais également Fogarty, un colocataire de l'asile de nuit ; Mai, dans *Our Lady of Sligo*, reçoit les visites de son père, de sa tante et de son oncle qui sont tous les trois morts, mais également de Joanie, sa fille qui est encore en vie. Dans ces deux pièces les personnages principaux revivent des souvenirs lointains avant de franchir une étape supplémentaire en interagissant avec les fantômes dans le présent. Dans *Pentecost*, au lieu de faire face à des fantômes de son passé personnel, Marian va être confrontée à un être inconnu, mort depuis peu. Dans *The Steward of Christendom*, Thomas revit des moments clés de son passé en reprenant le rôle qu'il avait eu aux époques évoquées. Le seul « vrai » fantôme auquel il va avoir à faire est celui de son fils, mort au front, étant donné que ces autres enfants vivent encore.

Malgré les différences entre tous ces fantômes on peut déceler chez eux un certain nombre de points communs. Dans les quatre cas ces « visites » vont être une sorte de révélation, les personnages physiques vont apprendre ou comprendre des choses qu'ils ne savaient pas ou qu'ils avaient enfouies au fond d'eux-mêmes. Tous les personnages sont dans des situations de fragilité lorsqu'ils évoquent les fantômes. En effet, c'est la crise identitaire qui aide ces esprits à surgir. Il y a donc une sorte de symbiose entre les personnages et leurs fantômes : les uns ont besoin des autres pour exister tandis que les autres ont besoin des uns pour se comprendre. En faisant face à ce que ces fantômes représentent de l'autre et d'eux mêmes, ils trouvent la paix, arrivent à un compromis qui les permet de se définir. Notons aussi au passage que dans ces quatre pièces il est question d'enfants morts, comme

si ce drame qui est encore considéré comme absolu, était un ingrédient incontournable au surgissement de ce genre de personnage.

Les personnages surnaturels dans ces quatre pièces sont indispensables au déroulement de l'action. Leur rôle central leur donne un statut particulier : ce ne sont pas les personnages principaux mais sans eux les personnages principaux, ainsi que le spectateur, ne pourraient jamais percevoir le mystère qui les entoure. Ils sont le ciment et le lubrifiant qui font que les intrigues peuvent avancer tout en gardant une certaine cohérence. C'est en faisant face à ces êtres qui sont la manifestation du mal-être des personnages principaux, en trouvant un compromis avec eux, que ces personnages, ainsi que le spectateur, seront mieux à même de comprendre l'identité de chacun d'entre eux. Une fois ce travail terminé, ces fantômes / esprits peuvent à nouveau disparaître.

Chapitre IV

De Yeats à McPherson, de la mythologie à la psychologie : l'évolution des êtres surnaturels dans le théâtre irlandais.

Le personnage surnaturel a traversé toutes les époques sur la scène irlandaise. Il était présent à ses débuts et fait encore des apparitions de nos jours (à travers les œuvres de Marina Carr, Dermot Bolger et Conor McPherson, par exemple) bien que cette présence tende à se faire de plus en plus rare depuis les années 1940. Cependant, son rôle, c'est-à-dire son influence sur l'intrigue, la façon dont il est présenté et ses capacités d'agir ont évolué. Entre les marchands-démons de *The Countess Cathleen* de W.B. Yeats (1899) et le fantôme chantant de Gabriel dans *Portia Coughlan* de Marina Carr (1996) il y a des différences de forme évidentes. Est-il possible d'expliquer cette évolution, de comprendre ses étapes ?

I. Les débuts mythologiques : imaginer le futur

Lors de la création de l'*Irish Literary Theatre* qui allait devenir l'Abbey et par la même occasion un des théâtres les plus respectés au monde, le but affiché de ses fondateurs était de rendre à la culture irlandaise ses titres de noblesse. Avant d'aller plus loin, essayons de définir ce que nous entendons par le mot « culture ». Nous pouvons d'abord scinder cette notion en deux : la culture « anthropologique » et la culture « intellectuelle ». La culture, d'un point de vue anthropologique, est l'« ensemble des formes acquises de comportement¹¹³ » d'une société ou communauté. Yeats, Gregory, Martyn et tous les

¹¹³ *Le Robert : Dictionnaire historique de la langue française*, p. 974, citant l'anthropologue Marcel Mauss, v. 1923.

autres qui allaient participer à l'essor du théâtre irlandais à la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles, voulaient qu'on reconnaisse la valeur de cet ensemble, ainsi que les croyances qui l'avaient façonné. En effet, si dans les communautés rurales les habitants avaient connaissance de ces us et coutumes ancestrales, celles-ci tendaient à disparaître avec la modernisation de la société sous le poids de l'influence anglaise. D'ailleurs, dans les villes et chez ceux qui détenaient le pouvoir, ces valeurs n'étaient pas seulement éteintes, mais lorsqu'elles étaient évoquées elles faisaient l'objet de dénigrement.

D'après Andrew Edgar la culture commence au moment où les êtres humains essaient de dépasser ce qui est naturellement présent autour d'eux ; selon lui les bases d'une culture sont la capacité de construire, et la maîtrise du langage. Ainsi, l'agriculture et l'horticulture sont des éléments très importants de la culture puisqu'ils montrent la volonté de l'homme de construire à partir de ce qui lui est donné. Généralement, on estime qu'une des étapes les plus décisives dans la construction de la culture est l'avènement des villes. En effet, c'est à partir de ce moment qu'une multiplicité de communautés avec une multiplicité de façons de vivre se confrontent. De ce fait, chaque communauté se rend compte de sa propre culture ainsi que de celle des autres :

Our self-awareness as cultural beings is grounded in this confrontation, and thus in the exercise of power (as we struggle to sustain our own values against an assault from others). [...] Paradoxically, at the very moment in which we become aware of ourselves as cultural beings, we are both enabled (we can do new things, and in principle, do anything we like), but can no longer ever be certain what is the right thing to do, and so in doing anything, we fall into conflict with others.¹¹⁴

La confrontation entre les modes de vie irlandaise et anglaise vint non avec la construction des villes mais lors de la colonisation¹¹⁵. Ainsi, le contact entre les cultures (c'est-à-dire, les modes de vie) irlandaise et anglaise fit prendre conscience aux deux communautés des

¹¹⁴ Andrew Edgar & Peter Sedgwick, *Key Concepts in Cultural Theory*, pp. 102-3.

¹¹⁵ On utilise ce mot pour parler des sept cents ans de présence anglaise en Irlande tout en comprenant que la colonisation proprement dite ne commença vraiment qu'à partir du XVII^e siècle avec l'implantation organisée de communautés anglaises à la place de communautés indigènes.

différences qui subsistaient entre eux, et leur donna l'envie d'imposer la leur (dans le cas des Anglais) ou tout au moins de la sauvegarder (dans le cas des Irlandais).

Lorsque nous nous rendons compte que nous jouissons d'une culture, notre vision du temps est altérée. La culture, c'est à dire la construction, la volonté de transformer son environnement, sous-entend que l'individu, lors de sa mort, laisse des traces derrière lui qui feront partie du futur. Ces traces, ainsi que les valeurs et l'histoire qui les sous-tendent, vont subsister. Ainsi, l'individu s'inscrit dans un processus qui le dépasse mais auquel il participe, activement ou passivement, et qui, grâce à lui, va se perpétuer. Cependant, en Irlande à la fin du XIX^e siècle à cause de la domination de la société anglaise et les famines des années 1840 qui avaient dévasté les campagnes irlandaises, les us et coutumes traditionnels étaient en voie de disparition. Percevant cette disparition comme la fin d'un processus qui avait créé et façonné le peuple irlandais, un certain nombre d'associations et de groupes se mirent à essayer de sauver cette culture, que ce soit par la voie sportive (*Gaelic Athletic Association*), linguistique (*The Gaelic League*) ou culturelle (*The Irish Literary Theatre*).

C'est ainsi que nous arrivons au deuxième pan de la notion de culture, ce nous appellerons la culture « intellectuelle ». Les écrivains, poètes et dramaturges du début du XX^e siècle s'inscrivirent dans cette démarche de sauvegarde de la culture anthropologique en ayant recours à la « culture », c'est-à-dire, au « développement des facultés intellectuelles par des exercices appropriés¹¹⁶ ». De cette manière les différentes associations mentionnées ci-dessus cherchaient à valoriser les traditions, us et coutumes anciens du pays en les rendant

¹¹⁶ *Le Robert : Dictionnaire historique de la langue française*, p. 974.

visibles à travers des actions diverses et variées et en faisant appel, non à une quelconque fibre sentimentale, mais à l'intellect des Irlandais.

Lorsque Lady Gregory, Edward Martyn et William Butler Yeats se mirent d'accord pour créer un théâtre irlandais, ils exprimaient très clairement leur volonté de faire naître une tradition irlandaise, par opposition à l'anglaise, en construisant sur la base des traditions irlandaises existantes mais désuètes. Ainsi, ils comptaient revaloriser toute une communauté en se servant des facultés intellectuelles du peuple. Ils comptaient toucher ces facultés par le biais de la littérature en général et par le théâtre en particulier. Voici la lettre que Lady Gregory envoya aux notables et amis afin de lever un fonds de garantie pour la mise en place du projet :

We propose to have performed in Dublin in the spring of every year certain Celtic and Irish plays, which whatever be their degree of excellence will be written with a high ambition, and so to build up a Celtic and Irish school of Dramatic literature. We hope to find in Ireland an uncorrupted and imaginative audience trained to listen by its passion for oratory, and believe that our desire to bring upon the stage the deeper thoughts and emotions of Ireland will ensure for us a tolerant welcome, and that freedom to experiment which is not found in theatres in England, and without which no new movement in art or literature can succeed. We will show that Ireland is not the home of buffoonery and of easy sentiment, as it has been represented, but the home of an ancient idealism. We are confident of the support of all Irish people, who are weary of misrepresentation, in carrying out a work that is outside all the political questions that divide us.¹¹⁷

La lettre place très clairement le futur théâtre irlandais dans un cadre qui l'oppose au théâtre anglais – « which is not found in theatres in England » – et propose de construire sur les bases saines de la société irlandaise – « an uncorrupted and imaginative audience ». Ainsi, la culture irlandaise allait entrer dans cette phase de conflit dont Andrew Edgar parle¹¹⁸ afin de rétablir la vérité concernant les pensées profondes et les émotions des

¹¹⁷ Lady Augusta Gregory, *Our Irish Theatre: A Chapter of Autobiography*, pp. 8-9.

¹¹⁸ Ce conflit ou confrontation entre les deux modes de vie existait depuis un certain temps mais l'*Irish Literary Theatre* allait le mettre en relief et ainsi rendre ce conflit plus visible, lui donnant un sens pour son public.

Irlandais, afin de prouver que l'Irlande est habitée par un idéalisme ancien, et non par « la bouffonnerie et les sentiments faciles ».

Dans cette perspective il semble naturel que ceux qui voulaient promouvoir la culture anthropologique irlandaise par la voie de la culture intellectuelle fassent appel aux croyances et mythes irlandais, remplissant ainsi le rôle d'intellectuel organique tel que Gramsci l'entendait¹¹⁹. Ainsi, les premières pièces dont Lady Gregory parle dans *Our Irish Theatre: A Chapter of Autobiography* en lien avec la future entreprise et qui devaient être montées l'année suivante étaient *The Heather Field* de Edward Martyn et *The Countess Cathleen* de W.B. Yeats, deux pièces qui, de façons différentes, traitent de certaines croyances et pratiques bien ancrées dans les communautés rurales irlandaises. Rapidement il devenait évident que les lieux d'action de prédilection des pièces de théâtre irlandaises seraient les espaces ruraux, là où l'idéalisme ancien était censé avoir perduré. Ainsi, jusqu'à *Blight* de Oliver St. John Gogarty et Joseph O'Connor (1917), mais surtout jusqu'à l'arrivée de Sean O'Casey avec *The Shadow of a Gunman* en 1920, les pièces de théâtre montées par l'Abbey se passaient à la campagne ou dans de petites villes provinciales. D'ailleurs, malgré certaines incursions dans les milieux urbains, une grande partie des pièces écrites et produites en Irlande à travers le XX^e siècle eurent lieu dans la campagne irlandaise.

Compte tenu des vœux et aspirations exprimés dans la lettre qui jeta les bases du théâtre irlandais, il est facile de comprendre pourquoi les différents auteurs choisirent les thèmes et sujets qui allaient habiter la scène irlandaise lors de ses premières années. Les personnages

¹¹⁹ Antonio Gramsci (1891-1937) disait que l'intellectuel organique se distinguait de l'intellectuel traditionnel dans le sens qu'il essayait de rester en contact avec les classes subalternes et tentait d'exprimer les sentiments et expériences que ces classes subalternes ne pouvaient pas exprimer elles-mêmes.

venus d'un autre monde ou de l'au-delà qui peuplent certaines de ces pièces ont une stature mythique et fantastique qui les rend impressionnants et, par moment, effrayants tout en gardant un côté majestueux qui attire le regard et intrigue le spectateur : les démons de *The Countess Cathleen* (W.B. Yeats, 1899), le personnage éponyme de *Cathleen Ni Houlihan* (W.B. Yeats, 1902), Peg et la reine Maeve dans *Maeve* (Edward Martyn, 1900), Cuchulain dans *On Baile's Strand* (W.B. Yeats, 1904), l'ange dans *The Hour-Glass* (W.B. Yeats, 1903), Hanrahan dans *The Twisting of the Rope* (Douglas Hyde, 1901), le musicien aveugle dans *The Marriage* (Douglas Hyde, 1905). Tous ces personnages trouvent leurs origines dans les croyances du terroir ou dans les mythes et légendes qui avaient été remis sur le devant de la scène littéraire grâce notamment au travail de Standish James O'Grady :

It was Standish O'Grady's aristocratic vision with its evocation of a pre-lapsarian heroic past that appealed to the Anglo-Irish dramatists of the Irish Renaissance to the extent that Yeats wrote, 'I think it was his *History of Ireland, Heroic Period*, that started us all.¹²⁰

Les fantômes de *Shanwalla* (1915) et *The Dreaming of the Bones* (1919¹²¹) sont ancrés dans un monde qui leur convient. Dans *Shanwalla*, Bride et son mari sont contents de leur rang dans la société, bien que Larry souffre parfois d'un manque de reconnaissance de la part de son employeur, ils sont bien dans le milieu dans lequel ils vivent. Lorsque Bride reviendra en tant que fantôme ceci sera dans un effort de remettre les choses en l'ordre, de faire en sorte que justice soit faite. La tranquillité de la vie campagnarde avait été brisée par l'avarice de O'Malley et Brogan. Le fantôme de Bride va réussir à faire punir ces deux derniers et à rétablir l'ordre pour que la vie redevienne simple et saine, comme avant. Cet esprit venu de l'au-delà montre au public que les vraies valeurs qui animent le peuple

¹²⁰ Paul Murphy, *Hegemony and Fantasy in Irish Drama, 1899-1949*, p. 4. Standish James O'Grady écrit de nombreux ouvrages inspirés de la mythologie celte. Sa première œuvre, *History of Ireland: Heroic Period* (1878-1881) ne fut pas un grand succès auprès du public mais devint un livre de référence pour les écrivains du début du XX^e siècle, grâce notamment aux éloges de Yeats à son égard.

¹²¹ Date de la première publication du texte, la pièce ne serait montée qu'en 1931 en Irlande.

propre héritage, et remplir ainsi le contrat posé dans la lettre fondatrice que Lady Gregory avait envoyé aux sponsors potentiels. Elles veulent faire gonfler leurs rangs mais ne mettent nullement en cause la scission qui sépare les deux mondes, physique et éthéré. Néanmoins, Martyn semble ainsi suggérer à son public que le monde éthéré est plus proche des racines du peuple irlandais que le monde des affaires qu'incarne Hugh Fitz Walter, le futur époux anglais de Maeve. Ainsi, le spectateur voit sur scène l'idéalisme irlandais, ce monde sans douleur où la poésie règne en maître et où la beauté n'a pas d'égal.

Toutes ces pièces, tout comme d'autres, qui s'inspiraient du folklore mais qui ne comprenaient pas de personnages surnaturels (*Diarmuid and Grania*, 1901, une collaboration entre W.B. Yeats et George Moore, ou *The Last Feast of the Fianna*, 1900, de Alice Milligan), tentaient de remettre sur le devant de la scène des histoires irlandaises qui avaient été négligées depuis longtemps. Vu le dessein ambitieux du projet, le choix de personnages plus grands que nature, qui interpellent, qui marquent et qui frappent l'imaginaire du public, semble tout à fait naturel :

Also, in a way, myth legitimises particular behaviour, normalizes certain experiences and expectations, and embraces the symbols and rituals that sustain them, based on condensed, filtered realities.¹²²

Le conflit entre les cultures était lancé et il fallait démarquer la culture irlandaise le plus possible en puisant dans ses éléments les plus typiques, les plus indigènes, pour lui donner une légitimité.

Lors de la création de l'*Irish Literary Theatre*, le public visé était le peuple irlandais, mais il semble clair qu'en montrant cette Irlande aux Irlandais on voulait aussi interpellier les

¹²² Eamonn Jordan, "Urban Drama: Any Myth Will Do?" dans *The Dreaming Body: Contemporary Irish Theatre*, eds. Melissa Sihra et Paul Murphy, p. 9.

partisans d'autres cultures, et en particulier les Anglais. D'ailleurs, selon Nicolas Grene, le théâtre irlandais a toujours essayé de montrer une image de l'Irlande aux autres :

Even where the plays are produced wholly within an Irish theatrical milieu, the otherness of Ireland as subject is so assumed by the playwrights as to create the effect of estranging exteriority.¹²³

Ainsi, malgré la volonté affichée de jouer pour un public irlandais, l'*Irish National Theatre Society* (ayant remplacé l'*Irish Literary Theatre*) entreprit sa première « tournée » à Londres, mettant en scène cinq pièces issues du nouveau théâtre irlandais en deux séances au Queen's Gate Hall, un samedi de mai 1903.

Le rêve de tous ces praticiens culturels du début du XX^e siècle était de non seulement rendre l'Irlande intéressante pour les Irlandais mais en plus de leur faire imaginer un futur autre que celui qui semblait être tracé par le pouvoir anglais :

Yeats also insisted that art offered this kind of anticipatory illumination: he said that "the arts lie dreaming of what is to come".¹²⁴

Yeats, qui fut l'instigateur principal de la création de ce théâtre et qui y exerça un certain pouvoir jusqu'à sa mort en 1939, en tant que membre du directoire et du comité de lecture qui choisissait les pièces qui seraient jouées, voyait dans le théâtre un élément de son grand dessein :

Thus we see the dream of Yeats defined: nothing less than the re-creation of society and theatre [...] where a Unity of Being and Unity of Culture might be effected through Unity of Image.¹²⁵

Ce travail devait se faire sur deux fronts : national et international. Il fallait évidemment convaincre les Irlandais de la validité du projet mais il fallait également la reconnaissance et l'appui d'autres nations, sans lesquels le projet serait vide de sens.

¹²³ Nicholas Grene, *The Politics of Irish Drama*, p. 3.

¹²⁴ Declan Kiberd, *Inventing Ireland*, p. 4.

¹²⁵ James W. Flannery, *W.B. Yeats and the Idea of a Theatre*, p. 66.

II. Des remises en question : un présent qui déçoit

Le travail théâtral en Irlande se vit relativement rapidement mis en contact avec la scène internationale. En effet, l'*Irish National Theatre Society* entreprit plusieurs tournées en Angleterre et aux États-Unis afin d'assurer une visibilité pour le théâtre irlandais mais également pour des raisons financières, car même si Yeats et Gregory bénéficièrent de subventions de la part de la mécène Annie Horniman et, plus tard, du gouvernement de l'État Libre d'Irlande, l'*Abbey* dut souvent faire face à des situations délicates en termes de trésorerie. Ce faisant, l'*Abbey* ne faisait, en quelque sorte, que perpétuer une tradition qui remontait à Dion Boucicault (1820-1890) qui écrivait, mettait en scène et jouait dans des mélodrames irlandais produits très largement pour un public anglais et américain. Les premières pièces produites par l'*Irish Literary Theatre* l'avaient été pour un public irlandais, mais très rapidement, il devint clair que ce théâtre pouvait plaire aux spectateurs en dehors de l'île. Les dramaturges irlandais allaient donc tirer profit de cette popularité et grâce à cette ouverture se frotter aux traditions théâtrales américaine et anglaise. La réalisation qu'un public autre que celui de Dublin puisse exister influença les thèmes et les formes que les dramaturges allaient traiter. De plus, la création de la *Dublin Drama League* en 1918, qui avait pour but de montrer au public irlandais les pièces d'autres pays et, donc, d'autres traditions, fit prendre conscience au public et aux dramaturges irlandais (Sean O'Casey assista à soixante pour cent des productions de la *League*) que d'autres modèles existaient :

Theatre renews itself recurrently by rejecting as stereotype the conventions of representation of a previous theatrical generation. [...] Ireland requires not only interpretation, but reinterpretation to escape from the misconceptions of the past and indeed the present.¹²⁶

¹²⁶ Nicholas Grene, *The Politics of Irish Drama*, p. 49.

Ainsi, le processus naturel de renouvellement, le besoin de recadrer les points de vue sur le théâtre et la société ainsi qu'un contact de plus en plus fructueux avec l'étranger firent évoluer le théâtre et le traitement des personnages surnaturels.

A partir de 1916 et jusqu'en 1923 l'Irlande fut secouée par une série d'événements violents qui allaient de nouveau changer le visage du pays. L'Insurrection de Pâques (1916), la Guerre d'Indépendance (1919-21) et la Guerre Civile (1922-1923) devaient contraster douloureusement avec la *Cathleen Ni Houlihan* que Yeats avait catapulté sur la scène nationale en 1902. La brutalité et la violence de ces épisodes remirent en perspective l'impact qu'un théâtre pouvait avoir sur le destin d'une nation. Certes, l'*Abbey* avait participé activement aux débats autour de l'identité et de la culture irlandaises et y avait exercé une influence certaine, mais force était de constater que les envolées lyriques d'un groupe d'artistes étaient peu de choses lorsque les hommes prenaient les armes. Chaque génération remet en question ce qui eut lieu auparavant et l'Irlande idyllique, peuplée de personnages mythiques et/ou de paysans hauts en couleurs que les créateurs du théâtre irlandais voulaient montrer aux Irlandais ne trouvait plus le même écho auprès du public dès les années 1920 :

The long-promised Utopia of national liberation provoked comparison with the reality achieved in an actual Free State with all its limitations.¹²⁷

L'univers lyrique des premières pièces semblait maintenant être à mille lieues des préoccupations quotidiennes des Irlandais. Ainsi débuta une remise en question, non seulement des formes dramatiques, mais aussi de l'image de la société que celles-ci véhiculaient. Cependant, le public n'était pas forcément prêt à être confronté à une remise en question de l'événement fondateur de la République, c'est-à-dire l'Insurrection de Pâques de 1916, mais c'est pourtant ce qui se passa avec *The Plough and the Stars* de Sean

¹²⁷ Nicholas Grene, *The Politics of Irish Drama*, p. 267.

O'Casey (1926). Ce processus de remise en question à la fois de l'histoire et des formes de représentation fit de nouveau un grand pas en avant avec la pièce expressionniste de Denis Johnston *The Old Lady Says "No"!* (1929) :

We were tired of the conventional three-act shape, of conversational dialogue, and of listening to the tendentious social sentiments of the stage of the 'twenties, and we wanted to know whether the emotional appeal of music could be made use of in terms of theatrical prose, and an opera constructed that did not have to be sung. Could dialogue be used in lieu of some of the scenery, or as a shorthand form of character delineation? Could the associations and thought-patterns already connected with the songs and slogans of our city be used deliberately to evoke a planned reaction in a known audience?¹²⁸

Cette introduction à la pièce fut écrite pour l'édition de 1960, on peut donc supposer que Johnston revoit le passé avec une certaine nostalgie et ayant pris une certaine distance avec les réactions que la pièce suscita. Néanmoins, cela semble bien résumer l'ambiance du Dublin de la *Dublin Drama League* où les initiés cherchaient à aller au-delà des formes qui étaient issues du premier cycle du théâtre irlandais. La pièce de Johnston, bien qu'ayant une forme radicalement nouvelle pour le public irlandais, fait appel à l'histoire irlandaise, aux connaissances communes en termes de poésie et littérature, certes pour les détourner, mais la base de sa réflexion n'est pas si différente de celle de Yeats. Remarquons également au passage qu'un des personnages les plus marquants de cette pièce est une statue d'une figure de l'histoire irlandaise qui prend vie. De plus, à travers la pièce il y a des ombres¹²⁹ qui récitent des phrases célèbres des écrivains du passé, Yeats, Joyce, Wilde et Shaw, créant ainsi une ambiance troublante qui accrédite l'idée que la pièce a lieu dans un rêve et lui donne un côté mystérieux, éthéré. L'appel aux personnages étranges, surnaturels restait de mise.

Les intrigues et histoires qui inspirèrent les premiers praticiens du théâtre irlandais servaient à mettre l'Irlande au centre de la scène. On utilisait les mythes et légendes pour

¹²⁸ Denis Johnston, *The Dramatic Works of Denis Johnston: Volume One*, pp. 16-17.

¹²⁹ Le titre original que Johnston avait prévu pour la pièce était *Shadowdance*.

encenser le caractère irlandais afin d'imaginer un autre futur pour le pays. Yeats, Martyn, Gregory, AE, les frères Fay et tous les autres qui si attelèrent croyaient que le destin de l'Irlande ne devait pas être forcément « vissé » à celui de l'Angleterre. Sans avoir de programme politique *stricto sensu*, ces hommes et femmes se servaient des fantômes du passé pour remodeler le présent et, *a fortiori*, l'avenir. Mais quand l'avenir est arrivé sous la forme de l'État Libre d'Irlande, les promesses que le mouvement pour l'indépendance avait laissé entrevoir semblaient, au mieux, très ambitieuses et, au pire, déraisonnables. Ainsi, les fantômes qui apparaissent dans *The Man in the Cloak* (1937) de Louis d'Alton et *All Soul's Night* (1948) de Joseph Tomelty ne sont pas des représentants d'un monde idyllique où existe une unité de culture et d'être, mais des esprits qui mettent en évidence des carences dans les vies des autres personnages et même dans le pays tout entier.

James Clarence Mangan, le personnage principal de *The Man in the Cloak* est un poète plein de promesses mais qui, pour des raisons d'intendance, ne put satisfaire aux exigences de son art. Les différents fantômes qui lui rendent visite ne font que lui rappeler cette vérité douloureuse, que ce soit de manière frontale comme son père, de manière tragique comme Catherine ou de manière pathétique comme sa mère. Mangan est connu surtout pour ses poèmes à la gloire de l'Irlande qui furent publiés dans *The Nation*, un journal nationaliste. Ce n'est sûrement pas un hasard si en 1937 Louis d'Alton consacre une pièce à Mangan étant donné que sa vie semble refléter celle de l'État Libre. En effet, l'union qui s'était constituée autour des indépendantistes après la débâcle de 1916 semblait promettre un avenir rayonnant pour une éventuelle Irlande libre. Cependant, la subséquente guerre civile, ainsi que la politique économique et sociale pratiquée par les gouvernements successifs après l'indépendance, avaient laissé le pays dans un état peu glorieux. Ainsi, Mangan entend son père lui dire, tel un Empire britannique qui savoure l'échec de son

ancienne colonie, qu'il avait prédit que son fils n'était pas capable de réussir. Catherine, dont le diminutif en Irlande n'est autre que Cathleen (comme dans « Ni Houlihan ») encourage le poète à lui offrir des poèmes, comme les bardes en offraient à la mère patrie aux XVII^e et XVIII^e siècles. Elle dégage l'assurance et la sérénité d'une mère qui rassure son enfant, d'une mère Irlande qui encourage son fils :

Mangan: These two hours each week that I spend with you, Catherine, are the most blessed moments of my dreary existence. I feel a kind of peace. You are so gentle and understanding. Almost it is like being in a different world. I think that if I came more often I should forget, in time, to complain. (*TIP*, p. 63)

Sa simple présence le revigore et le remplit d'espoir. Néanmoins, malgré son attitude bienveillante envers Mangan, elle a des attentes, et le fait qu'il n'arrive pas à les respecter la rend triste et, on peut le soupçonner, précipite sa disparition. Mangan et l'État Libre ne répondaient pas aux attentes qu'on avait placées en eux et ainsi les idéaux qui les avaient guidés tendaient à s'éloigner d'eux ; dans le cas de Mangan ceci est matérialisé par la disparition de Catherine, et dans le cas de l'État Libre, c'est toute la promesse que Cathleen Ni Houlihan incarnait qui semble maintenant à mille lieues de la réalité du pays.

La mère de Mangan (qui porte également le prénom Catherine) est prise entre son mari, dont l'autorité est sapée par le nouveau statut de chef de famille que Mangan a dû assumer lors de la faillite de son père, et son fils dont la fiabilité n'est pas encore tout à fait établie. Elle représente le petit peuple qui lutte jour après jour « pour faire joindre les deux bouts » malgré l'inaptitude des hommes qui l'entourent. L'Irlande était en pleine stagnation lorsque cette pièce fut produite, prise dans une guerre économique¹³⁰ avec l'Angleterre, qui

¹³⁰ La guerre économique (*Economic War* ou *Anglo-Irish Trade War*) fut déclenchée lorsque Eamon de Valera en tant que premier ministre de l'État Libre d'Irlande, décida de ne plus payer des sommes dues au gouvernement anglais. Ces sommes correspondaient au remboursement des prêts consentis aux paysans irlandais au moment où ceux-ci rachetèrent leurs terres aux grands propriétaires terriens (ces provisions avaient été mises en place par les *Land Acts* de 1870 à 1906). Le gouvernement anglais plaça alors des tarifs douaniers sur les produits irlandais et de Valera en fit autant. Le conflit dura de 1932 à 1938.

continuait à toiser son ancienne colonie, et semblait avoir trahi à la fois Cathleen Ni Houlihan, et sa propre population qui vivait dans des conditions tendues. Les deux Catherines de la pièce incarnent les deux facettes de Cathleen Ni Houlihan : l'idéal d'un pays libéré des contraintes de la colonisation et la mère nourricière qui soigne et chérit sa population. L'État Libre de cette époque semblait avoir trahi ces deux aspects de la patrie. Les fantômes rappellent à Mangan ses devoirs mais aussi ses manquements et nous le voyons dépenser l'argent de son mécène au bar plutôt que de l'utiliser à bon escient pour le bien-être de sa famille ou la poursuite de ses travaux littéraires. D'Alton semble nous dire que l'Irlande de l'après-indépendance a gaspillé les chances qui lui étaient données.

Les deux fantômes dans *All Soul's Night* exposent l'hypocrisie mais aussi les difficultés du milieu rural dans les années 1940 en Irlande. Stephen et Michael, les deux frères fantômes, reviennent afin d'expliquer au public les causes de leur disparition respective. Au début de la pièce, un mystère subsiste sur la mort de Stephen mais le public comprend plus au moins que c'est l'avarice de Kathrine, la mère des deux frères, qui a conduit celui-ci à sa perte. L'obstination de Kathrine va conduire Michael à sa mort aussi. La Kathrine de chez Tomelty se rapproche plus de Catherine Mangan de chez d'Alton que de la jeune amoureuse du poète Mangan. Elle est cette Irlande qui lutte sans cesse pour sa survie et non celle qui inspire et qui rassérène. Cependant, les années de lutte l'ont rendue amère, méfiante et mesquine. La mère patrie est tellement éloignée des valeurs qu'elle incarnait auparavant qu'elle ne ressemble plus du tout à l'idéal qu'elle fut pour des générations. Ainsi, Kathrine n'est plus la mère qu'elle devrait être, elle est devenue totalement égoïste, ne se préoccupe plus du tout de sa famille et ne s'intéresse qu'à la somme qu'elle a réussi à amasser à la banque. En effet, ne trouvant pas de réconfort dans la réalité de son existence quotidienne elle cherche la tranquillité dans l'argent. Kathrine fut abandonnée dès

l'enfance et élevée par des étrangers, ainsi, comme l'Irlande, elle est d'ascendance douteuse. En se mariant, elle espérait se libérer du poids de son passé mais il n'en fut rien, les blessures étaient trop profondes pour qu'un simple mariage les efface. Il en était de même pour l'Irlande, qui espérait que le fait de ne plus être sous le joug de l'Angleterre, de tirer un trait sur le passé, suffirait à rendre le pays riche, fertile et heureux. Malheureusement, tout comme Kathrine, un pays ne s'affranchit pas d'un passé aussi lourd et complexe par le simple fait de devenir indépendant. Yeats et ses partenaires rêvaient d'une Irlande qui renoue avec les idéaux et la grandeur d'une époque passée mais en fait leur pire cauchemar se réalisa et l'Irlande devint en effet une Angleterre bis, une économie de marché comme son voisin où les seuls gagnants de l'indépendance étaient les strates supérieures de la société et la bourgeoisie. Ainsi, Kathrine ne trouva pas la paix qu'elle cherchait dans le mariage et dû se réfugier dans les valeurs qui l'avaient sans doute aidée à survivre dans l'orphelinat. Elle se sentit tellement négligée et en manque d'assurance qu'elle se détourna des siens et ne s'intéressa plus qu'à elle-même.

Contrairement aux autres pièces étudiées dans cette thèse, les fantômes de Stephen et Michael n'interagissent pas vraiment avec les autres personnages et semblent habiter une zone liminale entre les spectateurs et la scène. Certes, Kathrine a l'impression d'avoir vu le fantôme de Stephen et même de l'avoir entendu mais elle oublie cette sensation étrange et revient à elle-même lorsqu'elle entend parler d'argent. Ce traitement du fantôme marque une rupture avec les pièces de W.B. Yeats, de Lady Gregory et de Louis d'Alton. Ils ne servent pas à faire évoluer ou à influencer les autres personnages, et leur présence ne profite qu'au spectateur. Cette évolution qui sort les êtres surnaturels de l'intrigue même pour les confronter uniquement au public marque un pas de plus sur le chemin qui éloigne

le théâtre irlandais de la vision qui habitait Yeats. Néanmoins, les croyances folkloriques sont respectées puisque les fantômes ne reviennent que lors de la fête des défunts.

Alors que les fantômes et personnages surnaturels mis en scène par les praticiens du théâtre irlandais du « premier cycle » (jusque dans les années 1920 environ) tendaient à glorifier l'Irlande et les Irlandais, ceux qui vinrent peupler la scène dans les années 1930 et 1940 s'appliquaient surtout à lever le voile sur cette mythification de la société irlandaise. Leur présence permet aux auteurs d'apporter une critique plus douce qu'une attaque frontale par le biais de personnages réels en conflit. D'une certaine manière, nous pouvons estimer que Joseph Tomelty et Louis d'Alton mettent en doute les mythes qui sous-tendent la création de la nation de la même façon que Sean O'Casey mais, le fait que ce soit par le biais de personnages surnaturels permet aux spectateurs de prendre en compte les points de vue sans pour autant que leur fierté nationale ne s'en trouve agressée.

III. Retour vers le passé : une réévaluation

Les fantômes aident à la fois les dramaturges et les spectateurs à prendre de la distance avec les propos qui sont tenus sur scène. Cet être venu d'ailleurs exprime des vérités autres que celles qui sont habituellement assénées et donnent ainsi une autre vision de différents événements et/ou faits. Ainsi, les dramaturges racontent des histoires personnelles mais, en trompe l'œil, touchent à l'histoire et à l'âme de leur auditoire : Diarmuid et Dervorgilla ramènent la tragédie de l'Irlande à une histoire de personnes ; le fantôme de Bride permet un retour à l'ordre et aux valeurs saines qui conviennent à son pays grâce à son intervention auprès de la cour ; les parents de James Clarence Mangan ainsi que Catherine, sa bien-aimée, permettent à Mangan de resituer et de réévaluer les différents événements de sa vie, et aux spectateurs de réévaluer l'histoire récente de son

pays ; Michael et Stephen permettent au spectateur de faire le lien entre la déchéance de Kathrine et le fait que la population fut négligée par les autorités irlandaise et anglaises¹³¹. Chez Yeats, Gregory et Martyn (en ce qui concerne *Maeve*) les fantômes légitiment un attachement et une affection pour une Irlande qui serait réconciliée avec son histoire et heureuse de vivre selon les préceptes d'un temps révolu. Les fantômes acceptent leur sort et agissent avec les prérogatives qui sont les leurs. Chez d'Alton et Tomelty les esprits expriment une déception du présent et des faits qui y conduisirent. Chez Sebastian Barry et Stewart Parker l'approche est quelque peu différente. En effet, les fantômes qui surgissent des mémoires de Thomas Dunne dans *The Steward of Christendom* (1995), Mai dans *Our Lady of Sligo* (1998) et Marian dans *Pentecost* (1987) servent surtout à réexaminer le passé afin de mieux comprendre le présent, que ce soit celui des personnages, des spectateurs, voire des deux. Il y eut donc un déplacement dans le rôle joué par le fantôme. Il n'est plus le tenant de valeurs et de mythes grandioses d'un temps passé, ni même le personnage qui commente, directement ou indirectement, l'état de la société actuelle, mais un canal vers le passé. Cependant, comme dans les autres pièces mentionnées ci-dessus, il donne au spectateur une vision autre du passé, des vérités qui sont restées sous silence depuis tant d'années.

La résurrection du fantôme de Thomas Dunne et de ses fantômes personnels permit à Sebastian Barry de gagner le *Christopher Ewart-Biggs Literary Prize*¹³² qui récompense des œuvres qui contribuent à la compréhension entre Anglais et Irlandais. L'identité irlandaise avait été un enjeu très important depuis la fin du XIX^e siècle. Les différents mouvements culturels qui allaient inspirer les indépendantistes dépeignaient le portrait

¹³¹ Joseph Tomelty était originaire d'Irlande du Nord et était un des piliers du *Ulster Group Theatre*, nous pouvons donc en déduire que l'action de sa pièce a lieu dans un village de l'Irlande du Nord, c'est-à-dire en Irlande mais dans la partie encore sous autorité anglaise.

¹³² Prix littéraire créé par Jane Ewart-Biggs en mémoire de son mari, l'ambassadeur anglais en Irlande, tué lors d'un attentat de l'IRA en juillet 1976, à peine deux semaines après sa nomination.

d'un Irlandais au caractère très distinct de celui du voisin anglais. C'est grâce au travail de tous ces groupes (*GAA, Gaelic League, Irish National Theatre Society, etc.*) qu'une cohésion fut créée parmi une très grande majorité d'Irlandais. Cependant, il devint vite évident que cette cohésion ne résisterait pas à un examen approfondi, et la Guerre Civile vint tristement confirmer la fragilité de l'union des Irlandais. Une fois que les insurgés, ceux qui avaient refusé d'accepter le traité avec l'Angleterre, eurent déposé les armes, la priorité de l'État Libre fut de bâtir de nouveau une cohésion, une identité commune pour tous les Irlandais. Ainsi, les gouvernants tentèrent de rassembler la population autour de quelques événements et notions clés, notamment l'Insurrection de Pâque, l'importance de la langue gaélique et le catholicisme. Ce faisant, tout un pan de la population s'est vu marginalisé, écarté du nouvel état. Sebastian Barry essaya de replacer ces personnes dans la narration de l'histoire du pays par le biais de personnages comme Thomas Dunne et Mai O'Hara.

Mai O'Hara de *Our Lady of Sligo* fut écartée par le nouvel État parce qu'elle appartenait à une classe de la société irlandaise que les indépendantistes voulaient oublier : celle qui s'était battue pour la dévolution et qui avait accepté la présence anglaise comme un fait accompli. Cette classe avait bâti son existence autour de certaines valeurs qui n'avaient plus cours dès la création de l'État Libre. Le fantôme de Mai vient ainsi hanter le présent des Irlandais de la fin du XX^e siècle qui l'avaient, pour ainsi dire, oublié. De plus, elle emmène ses propres fantômes avec elle afin de comprendre et faire comprendre la douleur de son existence. Les gouvernements successifs du nouveau pays avaient oublié les belles promesses de la Proclamation de la République de 1916 en créant un état qui se préoccupait surtout de la légitimation de son existence, délaissant ainsi des questions plus préoccupantes, telles que la santé publique ou encore le développement économique du

pays : il fallait que l'état paraisse crédible. Mai aussi est séduite par les apparences lorsqu'elle est conquise par le bel uniforme de Jack. Cependant, elle regrette quasi-instantanément cette union. Cet uniforme, de l'armée anglaise, créait un vernis de respectabilité à un homme alcoolique et grossier. Comme le jeune État irlandais, Mai abandonne l'idéalisme de sa jeunesse pour la chimère d'un mariage heureux. Elle se rend vite compte de son erreur mais le carcan catholique de la société irlandaise ne lui permet pas de réparer sa bêtise, de sortir de ce mariage. Il en est de même pour l'État Libre qui s'engagea dans une voie main dans la main avec l'Eglise catholique avant de se rendre compte (tardivement) que celle-ci ne pouvait pas convenir à un état démocratique moderne. Les fantômes qui rendent visite à Mai ont deux fonctions : faire revivre à Mai des scènes passées de sa vie mais aussi lui parler directement. Ils donnent une version qui semble être plus objective que celles données par Mai et Jack. Ainsi leur présence permet au spectateur d'avoir une vision plus globale de la situation. Cependant, étant donné qu'ils surgissent de l'esprit de Mai il faut que le public examine leurs témoignages avec recul : sont-ils à la botte de Mai, ne donnant qu'une version des faits qui la reconforte ?

Thomas Dunne, le personnage principal de *The Steward of Christendom*, fut marginalisé à plusieurs reprises dans sa vie : par son père d'abord qui l'envoya dans la police parce qu'il n'était pas capable de réussir par la voie scolaire classique ; par sa hiérarchie ensuite parce qu'il lui était impossible d'accéder à certains grades de part ses origines catholiques ; et enfin par l'État Libre d'Irlande, qui ne pouvait pas pardonner son allégeance à la couronne anglaise lors des années de colonisation. Dans la pièce il est interné dans un hôpital psychiatrique, écarté de la société par sa fille qui n'arrive plus à s'occuper de lui. Il n'est pas étonnant que son esprit soit fragilisé étant donné le nombre de rejets qu'il a subi. C'est dans ce contexte que les différents esprits surgissent et interagissent avec Thomas. Encore

une fois, ces fantômes vont aider à la fois Thomas et le spectateur à mieux comprendre sa condition. Cependant, comme Mai, étant donné que ces fantômes sont le produit de son esprit, un esprit qui est de surcroît très fragile, le spectateur et Thomas doivent peser et trier les informations afin de bien restituer le passé qui l'a conduit dans ce lieu.

L'action des pièces de Sebastian Barry se déroule dans les années 1930 et 1950 alors que Stewart Parker choisit l'année 1974, un passé bien plus récent, lors de la première mise en scène de *Pentecost* en 1987. La situation historique semble ne servir que d'arrière-plan mais néanmoins devait rappeler à l'auditoire l'omniprésence du conflit nord-irlandais dans leur quotidien. A travers l'histoire de Lily, le spectateur se rend compte de la nature intransigeante du carcan identitaire qui enserre les deux communautés en Ulster depuis 1922. Lily ne peut assumer l'idylle qu'elle a vécu avec l'étranger ni le bébé qui en naquit. Comme l'Irlande du Nord, cet état bâtard, ni un pays, ni complètement une province¹³³, le bébé est abandonné. En effet, les deux géniteurs de l'Irlande du Nord, la République d'Irlande et la Grande Bretagne, firent de leur mieux pour oublier son existence et poursuivre leurs agendas respectifs. Etant donné que l'Eire et l'Angleterre refusèrent de s'occuper convenablement de la province, et que la population se sentit de plus en plus abandonnée, les deux communautés se polarisèrent de plus en plus, trouvant refuge dans leurs traditions respectives, l'une des plus importantes étant la pratique religieuse. Ainsi, Lily abandonne son enfant sur le perron d'une église. Lily, un prénom qui renvoie à la pureté, ne supporte pas que Marian, une catholique, puisse venir entacher son chez elle. Elle incarne le sectarisme qui animait longtemps (qui anime encore ?) les relations entre les deux communautés, nationaliste et unioniste. Cependant, malgré toutes les leçons qu'elle assène à Marian, on apprend que sa pureté et sa rigueur religieuse ne sont que façade.

¹³³ La frontière historique de la province d'Ulster ne s'arrête pas aux six comtés qui font parti du Royaume-Uni (à savoir Antrim, Armagh, Down, Fermanagh, Derry et Tyrone) mais comprend aussi les comtés de Cavan, Donegal et Monaghan.

Ainsi, elle personnifie la schizophrénie qui régnait en Irlande, que ce soit dans la République ou dans le Nord : tout le monde se voulait donneur de leçons mais personne n'était innocent quant à la situation qui perdurait dans la province. Lily/Irlande avait abandonné ses principes et trouvé une relation de circonstance avec Alan Ferris/Angleterre, une relation qu'aucun des deux ne voulait reconnaître et qui résultait en l'abandon du fruit de leur union. A travers l'histoire de Lily, Parker ramène l'histoire irlandaise à un niveau qui rend compte de la tragédie simple de la situation. Le fait qu'elle soit un fantôme permet une confrontation frontale et brutale qui aurait été difficile à mettre en scène entre deux êtres vivants, sans tomber dans la caricature. En effet, le fait que ces deux personnages proviennent de mondes différents fait que le spectateur comprend que la violence entre eux doit rester verbale et ne peut à aucun moment devenir la violence physique qui est si présente tout autour de la maison de Lily. La tension entre ces deux femmes est palpable mais elle va devoir se régler oralement, par des explications, des arguments, un raisonnement, chose qui semble impossible en dehors de cette maison.

Dans ces pièces de Sebastian Barry et Stewart Parker, les fantômes sont issus des esprits des personnages « réels ». Ainsi, contrairement aux pièces de la première moitié du XX^e siècle (à l'exception de *The Heather Field* d'Edward Martyn) les esprits présents sur scène ne sont que le fruit de l'imaginaire du personnage qui les voit. De cette manière le théâtre irlandais glisse vers une approche plus psychologique, vers le genre que Yeats voulait surtout éviter et dont Martyn avait compris la force et la pertinence.

IV. La dématérialisation des fantômes : une présence hors scène

Dans les pièces de W.B. Yeats, Lady Gregory, Edward Martyn, Louis d'Alton, Joseph Tomelty, Sebastian Barry et Stewart Parker étudiées jusqu'ici, les fantômes sont

« physiquement » présents sur scène. Ainsi, par leur interaction avec les autres personnages et/ou les spectateurs ils ont un impact sur l'intrigue ou tout au moins sur la façon dont cette intrigue est perçue. Dans *The Heather Field* (1899) d'Edward Martyn et *The Weir* (1997) de Conor McPherson les personnages et événements surnaturels ont une grande influence sur l'intrigue mais à aucun moment on ne voit ces personnages sur scène.

Dans *The Heather Field*, Carden Tyrrell, le personnage principal, entend des voix lorsqu'il travaille dans le champ qui donne son nom à la pièce. Carden traverse une période difficile : son mariage ne fonctionne pas et ses projets professionnels s'avèrent être des plus fantaisistes. Ainsi, lorsqu'il est seul dans son champ il entend le vent chanter et les fées qui le réconfortent. Dans sa jeunesse Carden était un passionné de littérature et les histoires qu'il lisait s'entremêlaient avec sa vie pour lui créer une réalité personnelle. Cependant, en tant que propriétaire terrien il ressent le poids de ses responsabilités et décide de se marier avec Grace. Dans le but d'agrandir sa propriété et de mener en somme la vie d'un seigneur qui se respecte, il se plonge dans des projets de drainage de champs. Ce projet professionnel ne lui procure pas plus de satisfaction que sa vie privée et c'est à ce moment qu'il commence à entendre les voix. De par le développement de ce personnage, Edward Martyn semble analyser les désirs et vœux de l'individu dans la société moderne. Ainsi, Carden a délaissé sa vie fantaisiste, mais plaisante, pour une vie respectable. La respectabilité devait lui donner de la substance et la sécurité que la conformité apporte dans les milieux aisés, mais il n'en est rien. En fait, Carden, afin de prendre sa place dans la société, court toujours après un nouveau rêve, un nouvel idéal qui est censé le fixer au sein de sa communauté. Cependant, aucun de ces projets ne l'épanouissent et c'est ainsi qu'il trouve refuge et réconfort dans la présence d'êtres surnaturels. Les fées qui attirent Carden et le consolent, le précipitent vers un passé où il ne se souciait guère des choses matérielles

de la vie. Les êtres éthérés qui peuplent le champ de bruyère représentent un retour vers de vraies valeurs, des valeurs saines et dépourvues de matérialisme. Tout comme ces valeurs, ces êtres n'ont pas de corps et ne représentent pas la même chose pour tout le monde et c'est pourquoi on ne peut pas les voir sur scène.

The Weir de Conor McPherson apparaît plus d'un siècle après la pièce de Martyn mais on peut déceler un certain nombre de points de convergence avec *The Heather Field*. En effet, les esprits ne sont pas plus visibles sur la scène de McPherson que sur celle de Martyn. De plus, l'existence des fées et autres êtres chimériques est une source de scepticisme et de controverse. Enfin, ces esprits procurent un réconfort pour au moins un des personnages de *The Weir*, comme ce fut le cas pour Carden Tyrrell. Tous les personnages de cette pièce ont une histoire à raconter et aucun d'entre eux ne peut apporter une preuve qui étayerait ou invaliderait ces anecdotes. Le pub où la pièce se passe est à l'abri des considérations matérialistes qui préoccupent plus ou moins les personnages qui s'y retrouvent. Ce refuge permet à chaque personnage de raconter son histoire sans, *a priori*, être jugé. Cependant, la même lutte qui a lieu dans *The Heather Field* a lieu aussi dans ce pub : celle qui oppose le monde matérialiste à celui des croyances. En effet, Finbar, l'homme d'affaires, essaie de trouver une explication qui lui permettrait de situer l'histoire troublante de Valerie dans le monde matériel. Les autres personnages sont prêts à accepter la version des faits de Valerie sans trop se soucier de preuves ou d'explications rationnelles. De ce fait, McPherson laisse entendre à son auditoire que les croyances et idées qui peuvent habiter les personnages ont autant de valeur que les choses matérielles qu'ils peuvent toucher et/ou posséder.

Malgré le siècle qui sépare ces deux pièces les approches et les méthodes utilisées par les deux auteurs sont étonnamment semblables. Dans les deux cas les dramaturges veulent faire prendre conscience au spectateur des natures distinctes et complémentaires des mondes matériels et spirituels. Bien que les différents personnages émettent des jugements sur la validité de l'existence d'êtres surnaturels, à aucun moment le dramaturge ne laisse entendre que telle ou telle vision est la bonne. Ainsi, Edward Martyn et Conor McPherson semblent appeler leur auditoire à faire preuve de tolérance envers les croyances des uns et des autres, à écouter et à accepter sans jugement les idées et aspirations de ses semblables. Encore une fois, nous avons l'impression que Martyn eut raison dans son appréciation du théâtre moderne, préférant des pièces psychologiques aux fresques mythologiques chères à W.B. Yeats. En effet, la pièce mythologique est pour ainsi dire une chimère du théâtre irlandais moderne.

V. Conclusion

« Puisque le poète est imitateur tout comme le peintre et tout autre artiste qui façonne des images, il doit nécessairement toujours adopter une des trois manières d'imiter : il doit représenter les choses ou bien telles qu'elles furent ou sont réellement, ou bien telles qu'on les dit et qu'elles semblent, ou bien telles qu'elles devraient l'être. D'autre part il les rend au moyen de l'élocution, qui comprend le mot insigne, la métaphore et de nombreuses altérations du langage, car nous les permettons aux poètes.¹³⁴ » Les dramaturges à l'origine des pièces ici étudiées tentèrent effectivement de dépeindre leur monde de manières différentes. Ceux qui participaient à la création du théâtre irlandais essayèrent de dépeindre un monde tel qu'il devrait être ; ceux qui suivirent cherchèrent à faire prendre conscience au spectateur de la réalité de son monde actuel ; ceux qui œuvraient vers la fin

¹³⁴ Aristote, *Poétique*, p. 131.

du ^{XX} siècle entreprirent de représenter le monde tel qu'il fut à une époque lointaine, ou au moins tel qu'il leur semble avoir été. Ils s'efforcèrent tous de recourir à des stratagèmes tels qu'Aristote le prévoyait et, puisqu'ils sont poètes, la présence d'êtres invraisemblables devient vraisemblable.

i. Une autre vision

Les lieux et personnages de prédilection du théâtre irlandais sont ceux de la marge. Très peu de dramaturges irlandais se sont préoccupés du monde de leur public, c'est-à-dire le milieu des classes moyennes. Les pièces les plus célèbres du canon se passent dans des endroits à mille lieux de la réalité du spectateur dublinois moyen, de Synge à Barry, de Lady Gregory à Marina Carr, de Yeats à Parker, ce qui se déroule devant les yeux du spectateur est généralement bien éloigné de son quotidien :

Although there have been latter day Irish dramatists such as Hugh Leonard and Bernard O'Farrell who have made middle class urban and suburban Dublin their subject, on the whole Irish drama has continued to look to the social margins for its setting, whether the western country districts or the working-class inner city. It is thus typically other people that a largely middle-class urban audience watches in an Irish play, other people who speak differently – more colloquially, more comically, more poetically.¹³⁵

C'est certainement cette altérité qui rend le théâtre irlandais si attirant pour le public anglais, américain, canadien, allemand ou encore roumain¹³⁶. C'est peut-être également la raison pour laquelle les fantômes et personnages surnaturels arrivent encore à surgir de temps en temps. Ils ne détiennent peut-être plus les rôles centraux qu'ils avaient autrefois mais ils parviennent à exister. Ces personnages de la marge, entre vie et mort, entre chair et chimère, ne pourraient sans doute exister dans le salon d'un pavillon de la banlieue de

¹³⁵ Nicholas Grene, *The Politics of Irish Drama*, p. 264.

¹³⁶ En novembre 2009, le ministère des affaires étrangères irlandais créa le Ireland-Romania Theatre Award dans le but de célébrer « les liens anciens qui unissent les traditions théâtrales irlandaises et roumaines ». (<http://www.dfa.ie/home/index.aspx?id=83018>, 09/06/2011)

Cork ou Galway, il leur faut des lieux à part, des lieux familiers et facilement reconnaissables mais également éloignés du spectateur.

Si le théâtre irlandais est effectivement essentiellement concerné par l'altérité de l'Irlande, va-t-il de soi que des pièces irlandaises qui comprennent des personnages ou des événements surnaturels sont la quintessence du théâtre irlandais ? :

[*The Weir's*] remoteness and difference from the reality inhabited by audiences in London Brussels, Toronto, New York – or indeed Dublin – is part of what makes it funny and moving, what makes it creditworthy. Ireland in the Irish play is a world elsewhere.¹³⁷

Ce n'est pas seulement un ailleurs pour les non-Irlandais mais pour les Irlandais eux-mêmes. La réussite de pièces avec des aspects surnaturels tient à leur capacité à nous montrer des choses émouvantes et crédibles mais dans des situations suffisamment éloignées de notre quotidien pour ne pas nous gêner.

ii. Réalité et compromis

Les différents traitements du personnage surnaturel à travers le XX^e siècle eurent pour but de forcer le spectateur à réévaluer son présent et son passé, ou encore à envisager un autre futur. L'idée de créer ou de mettre sur pied une société idéale dans le futur peut paraître pompeuse mais tenter un repositionnement de l'attitude du spectateur sur son présent ou son passé ne l'est pas moins. Afin d'atteindre ces buts certains auteurs choisirent de faire appel aux personnages surnaturels. En effet, ceux-ci semblent être détachés de la « réalité » qui les entoure, ce qui leur prête une certaine objectivité à laquelle aucun autre personnage ne peut prétendre. Ainsi, si l'imitation que constitue la performance est déjà éloignée de la réalité¹³⁸, les dramaturges qui ont recours aux fantômes et autres esprits

¹³⁷ Grene, Nicholas, *The Politics of Irish Drama*, p. 262.

¹³⁸ « The objects of our sense perceptions are themselves only copies of the ideal forms that compose reality. The artist in turn copies the secondary forms created by nature or by human craftsmen, removing his

éloignent encore plus leur auditoire de leur réalité. Du fait de cet éloignement, les messages et événements dépeints peuvent être confrontés et assimilés sans crainte d'une réaction ou d'un rejet épidermique.

Cependant, l'objectivité dont les fantômes semblent jouir de par leur statut d'être omniscient tend à être de plus en plus mise en doute. La nature et l'existence des êtres surnaturels chez Yeats, Gregory, Martyn (en ce qui concerne *Maeve*) et Tomelty ne sont pas du tout les mêmes que chez d'Alton, Barry, Parker et McPherson. Pour les premiers ce sont des personnages à part entière dont personne ne conteste la légitimité. Ils ne sont peut-être pas visibles pour tous mais leur existence est posée, ce sont des fantômes. Pour les seconds, les fantômes sont surtout issus de l'imaginaire, du subconscient d'autres personnages. Dès lors, le spectateur doit questionner la légitimité, l'objectivité de ces êtres : représentent-ils des personnes et événements tels qu'ils existaient ou sont-ils une construction, une projection de ce que les personnages croient ou veulent croire ? Néanmoins, que ces personnages soient crédibles ou non, ils véhiculent des idées et des avis, ils font vivre des événements que les autres personnages n'auraient pas pu faire exister sans leur aide. Ainsi, même si nous pouvons mettre en doute l'objectivité des fantômes issus de l'imaginaire d'autres personnages nous pouvons dire que leur mission reste entière : le dévoilement de certaines réalités, idées ou pensées qui seraient difficiles à envisager pour les personnages qui les entourent.

iii. Le passé et l'identité

Le fantôme représente le passé et à travers lui les différents dramaturges nous replongent dans l'histoire. Cette plongée sert à avertir le public de la part que les ancêtres jouèrent

work one step further from the truth. Real artists, says Plato, would be interested in realities, not imitations and thus would renounce mimetic creation entirely. » Marvin Carlson, *Theories of the Theatre*, p. 16.

dans le façonnage du présent. Pyper, le personnage principal dans *Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme* (1985) de Frank McGuinness, essaya de se libérer des contraintes du passé et de devenir sculpteur à Paris :

Pyper: I couldn't look at my life's work, for when I saw my hands working they were not mine but the hands of my ancestors, interfering, and I could not be rid of that interference. I could not create. I could only preserve. Preserve my flesh and blood, what I'd seen, what I'd learned. It wasn't enough.¹³⁹

Ainsi, malgré la meilleure volonté du monde nous sommes tous prisonniers de notre histoire ou de celle de la communauté dont on est issu : même dans un contexte très éloigné de son quotidien, Pyper est incapable de s'affranchir du poids de son passé.

A la fin des années 1970 le besoin de prendre en compte d'autres cultures était encore fort et donna naissance au *Field Day Theatre Company*, créée par Brian Friel et Stephen Rea pour monter et tourner *Translations* de Friel :

Given their status as internationally recognised playwright and actor, this was a very significant gesture by Friel and Rea, challenging the cultural hegemony of Dublin and Belfast in Ireland as the Irish Literary Theatre had challenged the theatrical authority of London by its seasons in Dublin eighty years before.¹⁴⁰

Le même besoin qui avait animé les praticiens au début du XX^e siècle animait encore les professionnels vers la fin de ce même siècle. Cependant, la situation n'était plus la même et il fallait, tout comme le firent leurs aïeux, chercher de nouvelles formes, que ce soit sur le plan dramaturgique ou sur le plan de la structure productrice, afin de toucher de nouveau un public de plus en plus éloigné des milieux culturels qui étaient très ancrés dans des mondes polarisés et conservateurs. Mais au-delà de ces considérations, l'Irlande avait encore besoin d'être mise en scène, d'être comprise. C'est peut-être ce besoin de comprendre et d'être compris qui rend le théâtre irlandais différent des autres traditions dramatiques du monde anglophone. Son histoire d'ancienne colonie fait que les questions

¹³⁹ Frank McGuinness, *Plays: I*, p. 163.

¹⁴⁰ Nicholas Grene, *The Politics of Irish Drama*, p. 34.

d'identité seront toujours d'actualité. De ce fait, nous pouvons en conclure que le personnage du fantôme a de beaux jours devant lui.

Ainsi, la structure qui nous a guidée tout au long de ce mémoire trouve tout son sens, c'est-à-dire l'autre, le compromis et l'identité. Il fallait mettre en relief les différences entre les deux traditions qui étaient propres à l'Irlande afin de faire comprendre aux deux communautés que chacune avait ses spécificités. Les Irlandais pouvaient alors imaginer un autre avenir pour leur pays, un avenir sans la présence anglaise. Cependant, l'instauration de l'État Libre d'Irlande n'apporta pas toutes les réponses escomptées et il fallut alors rendre compte du compromis nécessaire entre les rêves d'indépendance et la réalité de cette indépendance. De plus, après tant d'années de vie commune il était impossible de dresser une barrière complète entre les cultures anglaise et irlandaise, l'utilisation de la langue anglaise n'étant qu'une manifestation évidente des liens qui unissent les deux. L'Irlande est, en partie, le produit de son interaction pendant des siècles avec l'Angleterre et la tension qui existe entre cette réalité et le besoin d'affirmation du caractère à part des Irlandais fait que l'identité est, et sera, un élément important de la vie culturelle en Irlande pour de longues années à venir. Comprendre le présent, envisager le futur et connaître le passé nous aident à fixer notre identité et qui mieux que le fantôme pour nous faire voyager entre tous ces espace-temps ?

Chapitre V

Où sont passés tous les fantômes ?

Le retrait progressif du personnage surnaturel.

Dans les chapitres précédents nous avons analysé le rôle des personnages surnaturels à travers plusieurs pièces du XX^e siècle. Nous avons également vu que ce personnage a subi des évolutions importantes durant cette période. Nous allons maintenant voir que cette évolution s'est produite main dans la main avec une diminution de la présence de ce genre de personnage.

Lors de la création de l'*Irish Literary Theatre* en 1897 après une rencontre fortuite entre W.B. Yeats, Lady Augusta Gregory et Edward Martyn, l'Irlande était entre les mains des Anglais depuis sept siècles. Leur domination sur le pays était pour ainsi dire complète, tant sur le plan économique que politique. Au niveau politique, après les échecs des insurrections de 1798 et 1848, les mouvements voués à l'indépendance avaient quasi disparu et, à partir du milieu du XIX^e siècle, le seul combat qui continuait était celui pour l'obtention du *Home Rule*, c'est-à-dire l'établissement d'un parlement dévolu à Dublin. Le rêve d'indépendance semblait être éteint et les grands hommes politiques irlandais ne voyaient d'avenir pour le pays qu'à l'intérieur de l'Empire britannique. A la fin du XIX^e siècle le pays semblait apaisé et serein. Privé de leader charismatique depuis la mort de Charles Stewart Parnell en 1891, la classe politique tendait à s'occuper plus de ses querelles intestines que des préoccupations du pays. De plus, les gouvernements successifs anglais mettaient des politiques d'apaisement en place tels que les *Land Acts* qui donnaient plus de droits aux paysans qui louaient leurs fermes aux propriétaires terriens. Ainsi, les relations politiques paraissaient normalisées.

Ces deux éléments – l’apaisement de la vie politique en général et le fait que les hommes politiques étaient moins présents – contribuèrent à créer l’ambiance propice à la mise en place des mouvements culturels qui allaient jouer un grand rôle dans le réveil de la nation. Bien qu’acceptant plus ou moins le *statu quo* politique, ces mouvements espéraient éveiller un patriotisme culturel chez leurs concitoyens, pour remplir le vide sur la scène politique :

The truth was that their initiative [...] was founded on a false assumption, an assumption easily enough made in the silence that had followed the fall of Parnell. It was the assumption that in art, as in society, collaboration between classes, religions and races would fill the political vacuum. But in reality there was no vacuum. The political issue – the issue of separation from Britain – remained the central issue and everything would be judged according to whether it added to or subtracted from the national demand.¹⁴¹

Ce travail culturel allait rendre leur fierté aux Irlandais, les rendant, peut-être plus réceptifs aux projets des indépendantistes.

Ce n’était pas la première fois que des mouvements culturels se créaient dans le but d’éveiller la conscience nationale. Un des premiers penseurs irlandais à reconnaître la valeur de la culture dans la renaissance ou création d’une nation fut Thomas Davis qui créa son mouvement *Young Ireland* en 1842. Davis comprenait que toute libération politique devait être appuyée par un réveil culturel et que la culture populaire avait deux grands atouts à cet égard : elle établissait une continuité entre le passé gaélique et le présent, et elle servait de ressource artistique.¹⁴² Ainsi, les écrivains devaient à la fois perpétuer et renouveler la culture gaélique. Les fondateurs de l’*Irish Literary Theatre* n’avaient pas d’aspirations politiques bien définies pour leur théâtre :

¹⁴¹ F.S.L. Lyons, *Ireland Since the Famine*, p. 246.

¹⁴² Diarmuid Ó Giolláin, “Folk Culture”, dans *The Cambridge Companion to Modern Irish Culture*, p. 232.

Ireland's principal national theatre movement was thought of as a sublimation of a failed national politics into a higher and more liberating form of cultural energy.¹⁴³

Cependant, le travail de Davis montre le lien indéniable qui existe entre la culture et la politique.

Toutefois, l'*ILT* se trouvait dans une position difficile : les us et coutumes traditionnelles du pays étaient en voie de disparition, donc, afin de reconquérir ou de renouer avec cette culture, il fallait obligatoirement passer par une « renaissance ». Il fallait que les traditions et l'âme du pays renaissent, reviennent de par delà la mort. Tous les acteurs de ce renouveau culturel de la fin du XIX^e et début du XX^e siècles tentèrent de ressusciter l'identité, l'âme, du pays, de recréer une cohésion entre Irlandais. Cette renaissance, par sa nature, représentait un compromis, puisqu'elle puisait dans la culture des temps passés et essayait de l'accommoder avec les temps modernes. Ainsi, cette culture qui était re-projetée sur la scène nationale était elle-même un fantôme, un ambassadeur du passé revenu se représenter au pays.

L'*Irish Literary Theatre* était plus radical que les autres mouvements culturels qui virent le jour à la fin du XIX^e siècle en ce sens qu'il n'y avait pas de théâtre irlandais existant en Irlande. Il y avait, certes, des théâtres mais on y voyait des pièces qui avaient été écrites pour la scène et le public anglais. Il fut créé par W.B. Yeats, Lady Augusta Gregory et Edward Martyn et avait pour but, comme toutes les organisations semblables qui furent créées à cette période, de remettre la culture irlandaise au centre des préoccupations des Irlandais. L'*ILT* se trouva régulièrement en opposition avec les milieux nationalistes (ainsi qu'avec les autorités anglaises) puisque la vision qu'il voulait projeter de l'Irlande ne correspondait pas avec la leur. Les fondateurs proclamaient haut et fort leur objectif

¹⁴³ Lionel Pilkington, *Cultivating the People*, p. 1.

d'expérimentation et de modernité, leur désir de briser cette tradition théâtrale dominée par l'Angleterre, qui voulait que chaque personnage irlandais soit prisonnier du carcan du *stage Irishman*, sans pour autant donner une image simpliste et biaisée de l'Irlandais. Ils voulaient que l'Irlande redécouvre son prestige en créant des pièces de théâtre qui seraient plus en phase avec une tradition culturelle qu'ils croyaient riche ; montrer des personnages libérés des contraintes d'une scène anglaise ; et en somme rendre l'Irlande et les Irlandais plus intéressants pour les Irlandais eux-mêmes.

Pour l'*ILT* il y avait donc une double difficulté : faire revivre la culture du pays et créer un théâtre irlandais. Afin de remplir ce contrat et bien démarquer les Irlandais des Anglais, ils décidèrent de s'inspirer du folklore irlandais. Bien que ce folklore fût moribond à cette époque, il s'avéra assez facile à faire revivre. En effet, il suffisait de faire appel aux êtres surnaturels du folklore, de les évoquer pour qu'ils fassent le lien entre le présent physique et le passé mythique. Du fait de la place occupée par les fantômes, banshees et leprechauns dans le folklore irlandais, il n'était donc pas étonnant que ces êtres étranges se trouvent sur la scène du nouveau théâtre irlandais. Ce qui est remarquable, c'est que ces êtres quittèrent la scène assez rapidement. Bien évidemment, ils ne disparurent pas complètement mais leur place se vit rapidement et considérablement réduite.

I. La mort d'une nation

i. Vers l'assujettissement

Deux leitmotifs sont récurrents dans la culture irlandaise, la dialectique tradition-modernité et la discontinuité, qui sont intimement imbriquées :

The appeal to tradition and the vernacular had real attraction for Irish cultural nationalists, but in a country where deep tradition or cultural continuity had been severely mauled by a turbulent history, where discontinuity (except for its

Catholicism) was always easier to discern than continuity, the appeal to ‘tradition’ would recurrently prove maddeningly difficult.¹⁴⁴

Les événements historiques tels que les invasions, les innombrables campagnes de répression et les famines créèrent une tradition hachée puisque, d’une génération à l’autre, les repères étaient brouillés, la génération précédente ayant été, soit anéantie (physiquement ou par le biais de l’émigration), soit si sévèrement punie ou endommagée que les traditions ne pouvaient pas être retransmises. Le déclin du gaélique, qui fut accéléré par tous ces événements, compliquait encore plus la transmission de la culture et des traditions. Ainsi, régulièrement des mouvements culturels devaient reconstruire l’histoire de leur pays avant, souvent, de voir leur travail réduit à néant par des événements dévastateurs.

L’histoire de l’Irlande est ponctuée de nombreuses invasions, les plus importantes étant celles des Celtes et des Vikings. Cependant, l’invasion qui marqua le plus le développement du pays fut celle des Anglo-Normands en 1169. En effet, elle déclencha le train d’événements qui allait décider de la vie sociale, culturelle et, surtout, politique du pays pendant 750 ans. Cependant, le début de la présence anglaise se passa relativement paisiblement et les premiers seigneurs anglais à s’installer dans le pays fréquentaient les Irlandais, apprirent le gaélique et adoptèrent les coutumes du pays. En 1367, voyant cet état des choses comme une menace pour le pouvoir anglais, Edward III fit instituer les « Statuts de Kilkenny » (du nom de la ville où le décret vit le jour) qui ordonnaient aux Anglais en Irlande de renier la culture du pays et de garder celle de la terre mère. Manifestement Edward III craignait que l’adoption des us et coutumes locaux n’eussent un effet néfaste sur sa mainmise sur le pays. Ainsi, la scission entre les deux modes de vie vit le jour. Les Irlandais se virent rejeter par ceux qui détenaient le pouvoir, devenant ainsi

¹⁴⁴ Joe Cleary, “Ireland and modernity”, dans *The Cambridge Companion to Modern Irish Culture*, p. 11.

des exclus dans leur propre pays. De ce fait, ils commencèrent à intérioriser la nature inférieure de leur mode de vie, à admettre qu'ils faisaient partie d'un peuple médiocre.

L'Angleterre n'imposera pas une gouvernance solide et homogène sur tout le pays avant la fin du XVII^e siècle. Cependant, le but du pouvoir anglais à travers ces siècles était d'assujettir ce peuple, de le rendre sage et docile. Outre les campagnes militaires et les projets politiques, il se servait également de la propagande, qui peignait les Irlandais comme une sous-race. Dans le domaine de la littérature :

Ireland would be a sort of absence in English texts, a utopian “no place” into which the deepest fears and fondest ideals might be read.¹⁴⁵

Ainsi l'Irlande était présentée comme une sorte de contraire, de négatif de l'Angleterre. Dès les premières années de la présence anglaise en Irlande le mépris des nobles anglais pour les natifs fut patent :

Gerald of Wales, a royal clerk in the service of Henry II, and kinsman to a number of the Cambro-Norman barons who first invaded Ireland, argued with devastating eloquence and erudition that the frontier of European civilization included the marcher lords of Ireland and Wales but excluded the barbarous societies of the native Irish and Welsh.¹⁴⁶

Une fois soumise à l'autorité anglaise, l'Irlande cessait, en quelque sorte, d'exister. Sur le plan politique, ceci se traduisait par l'absence de pouvoir sur les décisions législatives, une absence qui fut exacerbée après l'*Act of Union* de 1801 qui abolit le parlement subsidiaire à Dublin, même si les pouvoirs de ce parlement avaient été bien restreints. De plus, étant donné que les Irlandais avaient refusé de suivre la Réforme, le pouvoir anglais décida de rendre la pratique de la religion catholique hors la loi. L'institution des « lois pénales », à partir de 1607, avait pour but de réprimer une fois pour toutes les ardeurs rebelles des

¹⁴⁵ Declan Kiberd, *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation*, p. 12.

¹⁴⁶ Katherine Simms, “The Norman Invasion and Celtic Recovery,” dans *The Oxford History of Ireland*, ed. R.F. Foster, p. 44.

catholiques en Irlande (ainsi qu'en Angleterre et en Ecosse). A partir de ce moment les catholiques n'avaient plus le droit de siéger au parlement, de travailler au sein de la fonction publique, d'être propriétaires terriens ou même de voter. Ces lois furent diversement maintenues et respectées ; elles se virent par moment assouplies, mais la majorité catholique en Irlande ne se voyait jamais mise sur un pied d'égalité avec ses voisins protestants.

Il n'est donc pas étonnant que l'arrivée des Anglo-Normands en Irlande soit le sujet d'une des pièces que W.B. Yeats consacra à l'histoire de l'Irlande. Les anglo-Normands avaient été recrutés par Diarmuid MacMurrough, roi déchu de la province de Leinster, afin de se venger des actes de ses ennemis des autres provinces irlandaises. Diarmuid et les autres rois du pays menaient une guerre sporadique et intestine depuis des années afin de gagner le contrôle de Dublin, ville qui s'imposait naturellement comme le siège du pouvoir sur toute l'île. Quatorze ans s'étaient passées entre le moment où Diarmuid kidnappa Dervorgilla, la femme de Tighearnán O'Rourke, roi de Bréifne (ancien royaume qui comprenait les comtés actuels de Leitrim et Cavan et des parties de Sligo, dans le nord-ouest du pays), et le moment où ce dernier réussit à vaincre Diarmuid et à le priver de son royaume. Néanmoins, c'est cet enlèvement qui devint dans la culture populaire le symbole de la chute irlandaise, le moment où le paradis insulaire irlandais fut vendu aux Anglais – car Diarmuid alla en Angleterre demander de l'aide pour reconquérir sa province et comme le remarqua un historien, l'invitation devint inévitablement une invasion¹⁴⁷.

The Dreaming of the Bones met en rapport cet événement, la trahison de l'Irlande par Diarmuid, avec l'Insurrection de Pâques de 1916. En rendant la communication possible

¹⁴⁷ Donnchadh Ó Corráin, "Prehistoric and Early Christian Ireland" dans *The Oxford History of Ireland*, ed. Foster, R.F., p. 43.

entre les fantômes du passé et un héros du présent, Yeats permet à son public à la fois de mesurer la distance qui sépare les deux épisodes mais aussi d'apprécier le lien indiscutable qui les assemble. Dans ce cas la présence de fantômes était indispensable pour que les différents personnages puissent se voir, se parler et tenter de trouver un terrain d'entente. De cette manière Yeats ne créa non seulement un moment dramatique intense mais en plus il perpétua la tradition de la résurrection des témoins qui avait été si chère aux moines irlandais lors de l'évangélisation du pays (voir, p.9). La création de l'*ILT* avait pour but de permettre aux Irlandais de reprendre contact avec leur passé, leur histoire, leur culture et l'un des moyens évidents à la disposition du dramaturge pour ce faire était le personnage fantôme.

ii. La perte de la langue

De loin, l'élément qui perturba le plus la continuité de la culture irlandaise, ainsi que son prestige parmi les Irlandais, fut le déclin de la langue indigène. Jusqu'au XVII^e siècle le gaélique avait été le ciment qui garantissait une cohésion entre les Irlandais de souche tout en sauvegardant la mémoire d'un passé glorieux et douloureux :

[...] while many had learned to speak English they remained conversant in the Irish language, providing patronage to priests and Gaelic poets. Thus they received constant reminders that they were the descendants of glorious ancestors who had been wrongfully dispossessed of their rights and property during the century of confiscations – making way for Protestant intruders who had no legitimate claim to the estates which sustained them in wealth and luxury.¹⁴⁸

La progression lente mais régulière de l'anglais s'accéléra brutalement au XIX^e siècle, à cause de l'adoption d'un pragmatisme politique de la part des représentants des Irlandais au parlement anglais d'une part, et à cause de certains événements dévastateurs d'autre

¹⁴⁸ Nicolas Canny, "Early Modern Ireland, c.1500-1700", dans R.F. Foster (ed.) *The Oxford History of Ireland*, p. 133.

part. Ainsi, à la fin de ce siècle le gaélique avait une image de langue arriérée, de langue des marginaux, des pauvres, des personnes qui n'étaient pas intégrées dans la société :

With the peasantry decimated by famine, disease and emigration, with the growth of a system of primary education deliberately modeled on that of England, and with English beckoning as the only avenue of profitable employment at home and abroad, it is no wonder that Irish had retreated to the more inaccessible parts of the west and south, or to the surf-bound islands off the Atlantic coast. To all intents and purposes it must have seemed by the third quarter of the nineteenth century that the tongue of the foreigner had finally triumphed.¹⁴⁹

Ces écoles primaires mises en place par le pouvoir britannique dès 1831 portèrent un coup sérieux à la vitalité de la langue irlandaise car il était interdit d'y enseigner ou d'y parler le gaélique (cette politique fut abrogée en 1871). La langue était déjà menacée lorsque le mildiou s'est abattu sur la pomme de terre irlandaise dans les années 1840, faisant comprendre encore plus au peuple irlandais l'importance de l'anglais, langue de prédilection des terres d'immigration, notamment des États-Unis.

La disparition de la langue eut des répercussions non-négligeables sur l'identité irlandaise, puisque si cette langue avait été le ciment du peuple pendant si longtemps, au milieu du XIX^e siècle elle était devenue le symbole de l'impuissance des Irlandais à se débarrasser des envahisseurs, un spectre qui les rappelait sans cesse à la réalité de leur état :

The abandonment of the native communal language in the face of the dominant new language of the conqueror became internalized as part of the shame of defeat, dispossession, humiliation and impoverishment – the classic condition of the colonised.¹⁵⁰

De ce fait, ceux qui parlaient le gaélique rappelaient un passé honteux et des souvenirs douloureux. Abandonner le gaélique et adopter l'anglais permettaient aux Irlandais de tirer un trait sur ce passé, de se tourner vers le futur.

¹⁴⁹ F.S.L. Lyons, *Ireland Since the Famine*, p. 224.

¹⁵⁰ Gearóid Ó Tuathaigh, "Language, ideology and national identity", dans *The Cambridge Companion to Modern Irish Culture*, p. 47.

Les différents mouvements nationalistes reconnaissaient l'importance du gaélique dans tout réveil culturel, cependant, en pratique et avec le passage du temps, la résurrection de la langue natale devenait de plus en plus délicate. Pour Thomas Davis de *Young Ireland* la langue irlandaise devait être un point d'ancrage et son mouvement luttait pour la survie de la langue maternelle. Cependant, le journal *The Nation*, organe du mouvement édité par Davis lui-même, était publié en anglais et la langue de prédilection lors des réunions était également l'anglais. La pièce de Brian Friel, *Translations* (1980), traite de la question de la langue gaélique et par la même occasion prouve que l'éradication de la langue indigène continue à hanter les esprits des écrivains et les dramaturges.

A travers tous ces siècles de présence anglaise en Irlande, les Irlandais se sont trouvés obligés de se définir en fonction de cette autre communauté. Ainsi, la culture du pays était un produit de ce face à face. Les Irlandais réussirent d'abord à garder leurs spécificités vis-à-vis des Anglais mais la marche de la modernisation mettait de plus en plus de pression sur cette identité irlandaise et, au travers des tentatives ratées d'accession à l'indépendance, les Irlandais se sont résignés à devenir des sujets anglais. De ce fait, « l'autre » qui avait toujours été représenté par l'Anglais est devenu l'Irlandais qui ne voulait pas se soumettre au progrès. Les Irlandais qui continuaient à parler la langue natale et à respecter les traditions d'antan étaient un douloureux rappel des échecs cuisants que les Anglais avaient infligés au pays depuis des siècles. En acceptant la langue et le mode de vie des Anglais on pouvait mettre ces souvenirs amers derrière soi et avancer vers une intégration paisible et réconfortante. Ce processus d'aliénation, dans le sens que cette population se coupait de sa nature potentielle ou essentielle, ne pouvait jamais être complet

car le spectre de cette culture perdue flottait toujours au-dessus de ce peuple, grâce au travail de groupes culturels tels que *Young Ireland*, rappelant sans cesse l'existence de ce pan de l'identité irlandaise.

Ainsi, la nation irlandaise était endormie pour ne pas dire morte à la fin du XIX^e siècle tant sur le plan culturel que sur le plan politique. Le poids du regard de la puissance dominante ainsi que le rejet de tout ce qui représentait le passé appelait à une radicalisation de l'approche à la culture en Irlande. Cette radicalisation prit plusieurs formes, dont le *Gaelic Athletic Association*, le *Gaelic League* et l'*Irish Literary Theatre* sont les exemples les plus marquants. Ces trois groupements avaient pour but de proposer aux Irlandais un accès à leur culture qui serait à la fois intéressant et motivant et qui, par la même occasion, restaurerait un peu la fierté nationale. La *Gaelic Athletic Association* choisit le milieu sportif et la *Gaelic League* se concentra sur la langue gaélique ainsi que sa littérature. Ces derniers utilisèrent des activités existantes et les remirent au goût du jour, donnant aux Irlandais la possibilité de se plonger dans une culture qui était la leur, mais qui avait été mise au ban de la société par la suprématie rampante de la culture anglaise.

Lorsque Yeats, Gregory et Martyn créèrent l'*Irish Literary Theatre*, un certain nombre d'ingrédients étaient réunis pour que cette nation renaisse. D'abord, la scène politique était, en apparence du moins, apaisée. Deuxièmement, le spectre des famines et la dévastation qu'elles avaient engendrée tendait à s'éloigner dans l'esprit de la population, désireuse de mettre cet épisode derrière elle. Troisièmement, il y avait un consensus autour de la culture en général et du projet d'un théâtre en particulier. Les unionistes étaient particulièrement enthousiastes quant à la création d'un théâtre indigène irlandais, le

voyant comme un signe de modernisation¹⁵¹ de la société irlandaise, voire comme un moyen formidable d'éduquer et d'informer le peuple. Les nationalistes étaient également enthousiastes mais parce qu'ils voyaient le théâtre comme une voie de propagande.¹⁵² Les unionistes pensaient qu'en modernisant les relations entre le peuple et le pouvoir, le désir d'indépendance s'évanouirait :

Modernization, with a particular emphasis on developing individuality, was the key to resolving the hitherto intractable Irish question: the establishment of “*modern relations between the government and the people*”, [Sir Horace] Plunkett assured Lady Betty Balfour in 1896, would constitute the ‘*coup of the century*’.¹⁵³

(Sir Horace Plunkett fut parlementaire pour l'*Unionist Party* entre 1892 et 1900. Les unionistes progressistes, après la mort de Parnell, cherchaient surtout à pacifier le peuple irlandais en ayant une approche plus bienveillante, voire paternaliste, à son égard ; cette approche gagna le titre de « *killing home rule by kindness* ».)

Ainsi, les unionistes espéraient que ce compromis culturel permettrait de repousser totalement le spectre de l'indépendance : en permettant à la culture irlandaise de s'exprimer librement, on contenterait les Irlandais au point qu'ils seraient heureux de rester au sein de l'Empire britannique. En pratique c'est l'inverse qui se produisit. Le peuple irlandais fut séduit par ce que les organisations culturelles lui proposaient et ces organisations, notamment la *Gaelic League* et la *Gaelic Athletic Association*, servirent de terrains de recrutement pour les indépendantistes. Contrairement à Edward III au XIV^e siècle, les Anglais et Unionistes ne reconnurent pas le danger qu'un réveil culturel pourrait poser pour leur autorité.

¹⁵¹ Lionel Pilkington, *Cultivating the People*, p. 9.

¹⁵² *Ibid*, p. 8.

¹⁵³ *Ibid*, p.12.

La culture irlandaise était moribonde et il fallait la faire revivre. Ainsi, le recours aux fantômes et personnages surnaturels semblait plus qu'approprié :

Ghosts hover where secrets are held in time: the secrets of the past, the secrets of the dead. Ghosts wait for the secrets to be released into time.¹⁵⁴

Les différents nationalistes culturels œuvraient pour partager le secret de leur passé commun avec la population du pays. Les fantômes restent présents jusqu'à ce que les secrets soient connus. D'ailleurs, selon la citation de Stewart Parker à laquelle nous avons fait référence dans l'introduction,¹⁵⁵ il y a un lien très fort entre la pièce de théâtre et le fantôme. Ainsi, il était peut-être inévitable que l'énergie intense qui animait et motivait les fondateurs de l'*ILT* produise à la fois des pièces et des fantômes. Le conflit en Irlande se déplaça de la scène politique pour s'épanouir temporairement sur la scène culturelle, ressuscitant les esprits du passé. Ces esprits étaient effectivement à la recherche de vengeance, avides de reprendre leur place dans la narration nationale. Les dramaturges cherchaient à résoudre la question de l'identité irlandaise et faisaient appel aux fantômes pour les aider. En aidant les spectres du passé à prendre forme sur les scènes irlandaises, ils déclenchèrent des passions.

II. Vers une renaissance

i. Modernité vs. Tradition

Dès le XVI^e siècle la dialectique entre la modernité et la tradition se vit très souvent appliquée au cas irlandais par le pouvoir anglais. Ainsi, modernité et tradition étaient liées à l'Angleterre et à l'Irlande respectivement :

¹⁵⁴ Rayner, Alice, *Ghosts: Death's Double and the Phenomena of Theatre*, p. x.

¹⁵⁵ "Plays and ghosts have a lot in common. The energy which flows from some intense moment of conflict in a particular time and place seems to activate them both. Plays intend to achieve resolution, however, where ghosts appear to be stuck fast in the quest for vengeance." Stewart Parker, *Plays:2*, p. xiii.

Modernisation [for those who associate this idea with the 16th and 17th centuries] is coterminous with the Anglicisation of the island: Gaelic culture by the same move is aligned with the medieval, with the pre-modern, the archaic and the maladapted; with all those things whose inevitable fate it was to be vanquished by modernity.¹⁵⁶

Les personnalités politiques qui dominaient la scène irlandaise au XIX^e siècle tendaient à défendre l'idée selon laquelle l'Angleterre représentait le progrès, et ils encouragèrent la population irlandaise à suivre la voie tracée par les Anglais. Ces hommes avaient intégré l'idée que l'Irlande serait toujours subordonnée à l'Angleterre. Il allait donc de soi que la culture, les us et coutumes indigènes ainsi que la langue, soient également subordonnés à leurs homologues anglais.

Dans un pays indépendant, la question de l'adhésion au progrès et à la modernité ne se pose pas, il est accepté que la société doit évoluer en fonction de l'environnement national et international, même si, parfois, ces mutations peuvent s'avérer douloureuses. En revanche, dans une situation coloniale, la modernité est perçue comme étrangère et accablante, d'autant plus que la marche de la modernité se fait rarement de manière douce et tendre, et elle compte sur l'épuisement du peuple face à ses assauts incessants :

Every colonial venture depends for its success on people getting so fed up with these reactionaries who are standing in the way of modernity, 'why don't we let the modern steamroller trundle on and let everything Greek, Latin, Irish, whatever, all of those pieties, why can't they just be flattened into a nice tarmacadammed road that we can all drive on.' [...] Yet what is being destroyed by [modernity] is disgraceful, is violent, is barbaric and yet the barbaric is something that disguises itself as the new civilization.¹⁵⁷

Dans ce cas l'ancien, les traditions, deviennent attractifs. D'ailleurs l'attrance des indépendantistes pour les associations qui prônaient un retour vers une identité culturelle authentique peut sembler en désaccord avec leur désir affiché de modernité, de nouveauté

¹⁵⁶ Joe Cleary, "Ireland and modernity", dans *The Cambridge Companion to Modern Irish Culture*, p. 3.

¹⁵⁷ Commentaire de Professeur Seamus Deane, fait lors de son passage à "Arts Tonight", émission de radio diffusée par RTÉ1 (Radio Telefís Éireann), la radio publique irlandaise, le 20 décembre 2011. Le sujet de l'émission était « *Translations* de Brian Friel, 30 ans après ».

– puisqu'ils souhaitaient la création d'une république en Irlande par opposition à la vieille monarchie anglaise. En fait, le retour au passé et aux traditions était alléchant parce qu'il représentait une alternative à ce que l'Empire proposait. De plus, les traditions et la culture agraire perdurèrent plus longtemps en Irlande à cause de son industrialisation et de son urbanisation tardives, ce qui faisait que le folklore, tel qu'il était présenté par les organisations culturelles, trouvait un écho dans la vie réelle de milliers d'Irlandais qui vivaient encore à la campagne. Cette authenticité manifeste suscitait l'intérêt des nationalistes culturels ainsi que de ceux qui désiraient la séparation entre l'Angleterre et l'Irlande.

Cependant, lorsque les différents mouvements culturels de la fin du XIX^e siècle se sont plongés dans le monde des traditions des campagnes, ils couraient un certain risque. Les contes et histoires du folklore irlandais étaient relativement connus dans les milieux urbains d'Irlande et d'Angleterre grâce aux nombreux recueils qui virent le jour au fil du siècle, profitant du sillon qui avait été créé par les frères Grimm. Toutefois, ces histoires, bien que jouissant d'une certaine popularité, tendaient à renforcer l'image que les Anglais avaient d'un pays arriéré. En adoptant ces mêmes sources comme bases d'un mouvement censé nourrir le nationalisme d'un peuple, les artisans de la renaissance culturelle risquaient de ne pas être pris au sérieux. En effet, une confusion pouvait naître dans l'appréhension de la notion de modernité. Sur le plan sociologique la modernité renvoie à une société urbaine où l'individu jouit d'une place plus importante et où la rationalisation est de mise. Ainsi, les communautés agraires qui étaient au centre de la renaissance culturelle pouvaient paraître issues d'un monde primitif, certes pittoresque, mais mal adapté à la société actuelle. La modernité, telle que les artistes du début du XX^e siècle l'envisageaient, était surtout une remise en cause des conventions artistiques qui étaient de

rigueur à cette époque, une remise à plat des codes tendant à rétablir un équilibre entre les idées reçues et la réalité du peuple irlandais. Que ce mouvement se soit vu pris dans le tourbillon des événements politiques n'a rien de surprenant :

Much art that can fairly be described as modernist shows a greater commitment to political and social change, or an engagement with the project of producing an art that is appropriate to contemporary (modern) life.¹⁵⁸

Lors de sa création l'*ILT* avait proclamé haut et fort ses aspirations de modernité mais cette notion posait problème pour Yeats et Martyn dont les avis divergeaient quant à la direction artistique que le théâtre devait prendre. Tous les deux voulaient effectivement un théâtre « moderne » mais, pour Martyn, ce dernier était incarné par Ibsen, tandis que la vision de Yeats lorgnait plutôt vers Maeterlinck, Villiers de l'Isle-Adam et le théâtre littéraire parisien :

modern drama (and here he is thinking of Ibsen) arouses a 'sympathy of the nerves', whereas the only thing that will restore the stage to its 'greatness' is ritual which will recall 'words to their ancient sovereignty'. What Yeats wanted from the stage was spiritual energy: [...] he and his friends wished to 'spiritualize the patriotism and drama of [his] country. This he wanted to do through powerful speech rather than grim analysis in the manner of Ibsen.'¹⁵⁹

Cependant, pour bon nombre des pairs de Yeats, modernité rimait avec naturalisme, le portrait de situations quotidiennes qui analyseraient le statut de l'individu, ainsi que sa psychologie, dans la société contemporaine. Yeats ne considérait ce théâtre du réalisme que comme un pendant au matérialisme victorien, et donc à fuir. Pour lui le modernisme était plutôt cette tradition de l'art qui privilégiait une vision hautement personnelle et qui, justement, remettait en question les conventions du naturalisme. En s'inspirant de la culture d'autrefois, il se donnait les moyens d'explorer ses idées dans un cadre familier pour son public, tout en restant éloigné de leur quotidien :

¹⁵⁸ Andrew Edgar & Peter Sedgwick, *Key Concepts in Cultural Theory*, p. 246.

¹⁵⁹ Robert Welch, *The Abbey Theatre 1899-1999: Form and Pressure*, p. 7.

[...] the Ireland that Yeats values is consistently associated with the pre-modern; crucially, the country's hostility to modernity, its pre-modern temperament, are something not to be lamented but celebrated because, for Yeats, to be archaic is to possess that sense of fullness, human plenitude, mystery and possibility that a modern secular society has supposedly abandoned.¹⁶⁰

On peut expliquer aisément la présence d'êtres venus de mondes inconnus dans les pièces de W.B. Yeats par son penchant pour le mystère et le spirituel.

S'il était logique que Yeats fasse appel aux fantômes et personnages étranges en tout genre dans ses expériences théâtrales, le cas d'Edward Martyn est un peu plus complexe. Martyn se déclarait disciple du naturalisme, mais ses deux pièces les plus connues, *Maeve* et *The Heather Field*, ont des liens très forts avec le folklore irlandais et recourent à des personnages surnaturels. Bien qu'attiré par le théâtre d'Ibsen, le théâtre moderne par excellence, il semblerait que Martyn ne pouvait négliger la dimension traditionnelle, mythologique de sa propre culture. Ainsi, si les deux pères fondateurs divergeaient sur la forme que les pièces irlandaises devaient avoir, ils étaient tous les deux d'accord sur le fait que le folklore, avec tous les personnages extravagants qu'il pouvait comporter devait faire partie intégrante du nouveau théâtre. Le naturalisme et la fantaisie se retrouvaient dans un lien symbiotique :

English historians and commentators would translate the challenge posed by the Gaelic League back into the familiar binarism of tradition against modernity, rural versus urban, culture as opposed to industry. This, however, was not at all how the Irish Irelanders saw things: had this analysis been true, they would simply have been making common cause with the most backward and conservative elements in English aristocratic tradition. They, on the other hand, had learned from Thomas Davis of the vital link between culture and industry, and so they opted for a both/and philosophy rather than the either/or binarism of imperial theory.¹⁶¹

D'ailleurs, ce lien serait perpétué par James Joyce:

Even at this early stage [the first chapter of *Ulysses*], Joyce employs the technique of mythical realism, juxtaposing Odyssean marvels against the Irish quotidian.

¹⁶⁰ Joe Cleary, "Ireland and modernity", dans *The Cambridge Companion to Modern Irish Culture*, p. 12.

¹⁶¹ Declan Kiberd, *Inventing Ireland*, p. 134.

This method is shown to have been implicit in many texts of the Irish revival, especially the early plays of the Abbey Theatre, whose writers were among the first to grasp that fantasy, untouched by any sense of reality, is only a decadent escapism, while reality, unchallenged by any element of fantasy, is merely squalid literalism.¹⁶²

ii. La quête de reconnaissance

Ce qui fut déterminant dans la naissance du mouvement pour l'indépendance en Irlande, comme dans beaucoup d'autres pays, fut le désir de reconnaissance. L'être humain valide son existence grâce au regard de l'autre. Nous reconnaissons l'autre et l'autre nous reconnaît. Pour l'Irlande et les Irlandais « l'autre » dans ce cas était l'Angleterre et les Anglais :

If England had never existed, the Irish would have been rather lonely. Each nation badly needed the other, for the purpose of defining itself.¹⁶³

Cependant, dans un rapport de colon au colonisé ce processus est tronqué : le colon croit tellement en sa supériorité qu'il refuse d'apporter une reconnaissance à cet être assujéti.¹⁶⁴

De cette reconnaissance bancale est né le *stage Irishman*, ce stéréotype d'un Irlandais peu intelligent, souvent ivre à qui on ne peut jamais faire confiance. C'était un personnage courant dans le théâtre et la littérature anglaise du XIX^e et du début du XX^e siècle (on estime que le prototype de ce personnage est Captain Macmorris dans *Henry V*), qui était apprécié du public pour son apport humoristique¹⁶⁵. Ainsi, l'image de l'Irlandais dans la tête des Anglais n'inspirait pas confiance et faisait de lui une partie du fardeau de l'homme blanc qui incombait à l'Empire britannique.

¹⁶² Declan Kiberd, *Inventing Ireland*, p. 338.

¹⁶³ Declan Kiberd, *Inventing Ireland*, p. 2.

¹⁶⁴ Brian Crow and Chris Banfield, *An Introduction to Post-Colonial Theatre*, p. 3.

¹⁶⁵ Remarquons au passage que George Bernard Shaw mettait cette invention sur le compte des Irlandais et non celui des Anglais: « [...] the stage Irishman was not a misrepresentation of the Irish by the English, but a meretricious invention of the Irish to suit English tastes. 'Of all the tricks which the Irish nation have played on the slow-witted Saxon, the most outrageous is the palming off on him of the imaginary Irishman of Romance.' » Nicholas Grene, *The Politics of Irish Drama*, p. 22.

La quête de reconnaissance d'un peuple opprimé peut prendre deux routes divergentes : celle de l'assimilation (le peuple assujéti s'efforce de se comporter comme le peuple dominant, espérant ainsi mériter la bienveillance et la reconnaissance de ce dernier) ou celle de la récupération/création d'une personnalité culturelle à part qui est considérée comme « authentique » :

The belief that there are indeed such essences [Indianness, Africanness, etc.] has sometimes led to what Edward Said calls 'nativism' – a phenomena, such as the negritude movement, which conjures up potent images of what a people or community was supposed to be before colonialism. As Said points out, such imagery is ahistorical, concerned more with 'the metaphysics of essences' than with any ascertainable historical realities. This kind of 'return', in cultural terms, is often associated with some mood or other of nostalgia, and the exaltation of what Soyinka scornfully calls 'the resuscitated splendours of the past' and Derek Walcott 'a schizophrenic daydream of an Eden' that existed before exile.¹⁶⁶

Le sort des Irlandais n'est peut-être pas tout à fait comparable à celui des peuples africains, indiens ou encore celui des Afro-Américains en raison de la proximité géographique entre l'Irlande et le pays colonisateur ainsi que la proximité des origines des deux peuples, mais il subsistait un rapport de dominé-dominant entre l'Irlande et la Grande-Bretagne¹⁶⁷, tout comme un besoin pour les Irlandais d'affirmer leur caractère à part.

Ce travail d'affirmation avait été mis en branle par le mouvement *Young Ireland*, sous les auspices de Thomas Davis, juste avant la Famine, et le flambeau avait été repris par d'autres groupements tels que le *Gaelic League* et le *Gaelic Athletic Association (GAA)* vers la fin du siècle. Ainsi, l'option de l'assimilation ne semblait pas être à l'ordre du jour. Michael Cusack, le fondateur du *GAA*, voulait lutter contre l'idée reçue qui voulait que les Irlandais soient des êtres primitifs et sans discipline : les sports gaéliques célébraient la

¹⁶⁶ Brian Crow and Chris Banfield, *An Introduction to Post-Colonial Theatre*, p. 10.

¹⁶⁷ "True, the physical, geographical connections are closer between England and Ireland than between England and India, or between France and Algeria or Senegal. But the imperial relationship is there in all cases. Irish people can never be English any more than Cambodians or Algerians can be French. This it seems to me was always the case in every colonial relationship, because it is the first principle that a clear-cut and absolute hierarchical distinction should remain constant between the ruler and the ruled, whether or not the latter is white." Edward Said, "Yeats and Decolonization" dans *The Edward Said Reader*, p. 301.

masculinité irlandaise et donnaient l'image d'un peuple capable de s'organiser et de se montrer rigoureux. En créant l'association, Cusack ressuscita le *hurling* qui était en perte de vitesse, et inventa quasiment de toute pièce le football gaélique. La popularité des sports gaéliques à cette époque démontre bien que les Irlandais étaient à la recherche d'une identité autre que celle qui tendait à s'imposer sous les auspices de l'Empire. Bien que le désir d'indépendance politique au sein de la population semblait être évanoui, il y avait un besoin au sein de la population irlandaise de reprendre contact avec son passé et la culture de ses aïeux.

L'*ILT* était donc bien en phase avec la population en ce sens qu'il ressentait le besoin de reconnaissance de la part du peuple mais il n'avait pas d'aspiration indépendantiste. Ce désir de reconnaissance rendait le public plus réceptif à tous les éléments qui pouvaient renforcer leur sentiment de différence et d'appartenance. C'est ainsi que le recours au folklore au sein de l'*ILT* trouvait un écho dans la population irlandaise et réussit à fédérer une grande partie des citoyens autour de ses idées. Une figure du folklore irlandais qui était bien connue de tous était Cathleen Ní Houlihan. Ce personnage avait été inventé par les bardes irlandais au XVII^e siècle comme une métaphore pour l'Irlande qui devait résister aux attaques de John Bull, ou l'Angleterre. *Cathleen Ní Houlihan* de W.B. Yeats fut montée pour la première fois en 1902 et semble délivrer un message pro-nationaliste. Dans cette pièce, une créature mystérieuse vient perturber les préparatifs de mariage du fils de la famille Gillane. Le fils en question, Michael, est subjugué par le discours de cette vieille dame, qui n'est autre que la personnification de l'Irlande, et décide de renoncer à ses plans de mariage pour aller aider ce personnage à renvoyer les étrangers de ses « quatre champs verts » (qui symbolisaient les quatre provinces d'Irlande). L'intrigue simple, les personnages familiers et le message qui s'en dégageait firent de cette pièce un triomphe

dès sa première représentation. Yeats avait fait appel à un personnage non-humain pour être le ciment de son intrigue, mais, contrairement à certaines de ses autres pièces, tous les membres du public pouvaient s'identifier à lui. D'ailleurs, elle s'intègre difficilement dans le canon de Yeats et c'est sûrement l'influence de Lady Gregory qui fit de cette pièce une œuvre accessible sur les plans de l'intrigue et du langage et qui délivre un message rassembleur qui frôle la propagande. Yeats eut du mal à définir sa propre attitude face à l'idée d'une indépendance pour l'Irlande mais il était capable de ressentir la volonté de son peuple et de l'exprimer à travers cette pièce :

It was as if his own consciousness of the inchoate, plastic nature of selfhood was projected onto the screen of his native land, where cloudy, fragmentary images of nationality – some of the remnants of a vanished civilization, some as yet not fully limned – awaited directorial decisions and editorial skills to bring to birth an inspirational country of the mind and of the imagination.¹⁶⁸

Ainsi, un des premiers exemples de communion autour du tout jeune théâtre irlandais eut lieu grâce à l'intervention d'un être venu d'ailleurs incitant un jeune futur marié à renier une convention bourgeoise qui, de plus est, était considérée par ses parents comme une opération financière, à cause de la dot que la future épouse devait apporter, afin de défendre certains idéaux. Le jeune Irlandais idéaliste tournait le dos au matérialisme ambiant, qui était pour Yeats l'aspect le plus détestable de la société anglaise, et montrait ainsi qu'une autre attitude était possible, que le caractère irlandais cherchait surtout à respecter certaines valeurs qui ne pouvaient être trouvées dans la situation qui perdurait dans le pays. Cette autre être, ce fantôme de l'Irlande, montrait une autre voie aux Irlandais, une voie qui impliquait certes des sacrifices, mais qui renouait avec l'idéalisme ancien si cher aux fondateurs de l'ILT.

¹⁶⁸ Terence Brown, *The Life of W.B. Yeats*, p. 65.

iii. La reconquête de la langue

Allié à cette quête de reconnaissance de la part des Irlandais de souche, était le désir de la communauté unioniste de mieux connaître la culture du pays dans lequel leurs familles avaient vécu depuis des générations. Des tensions existaient entre les unionistes et les nationalistes sur les plans politiques et religieux, donc certains croyaient qu'en agissant par le biais de la culture, une voie d'entente serait possible. En effet, il fallait trouver un lieu neutre que les deux bords pourraient investir sans se sentir aliéné ou dominé. La culture et la langue gaélique représentaient un espoir à ce titre : les Irlandais de souche voulaient reprendre contact avec leur culture et langue indigène ; les unionistes, qui pour certains vivaient en Irlande depuis des générations, se voyaient de plus en plus sur un pied d'égalité avec leurs compatriotes¹⁶⁹ et de ce fait voulaient se sentir plus proches de la culture de tous les Irlandais.

Une des figures les plus importantes de cette période était Douglas Hyde, protestant et fondateur de la *Gaelic League* qui avait pour but de collecter et de publier les chansons, poèmes et histoires en gaélique du peuple des milieux agraires afin que ceux-ci ne disparaissent pas à jamais. Il ne cherchait pas à satisfaire la demande d'un marché mais à sauvegarder une culture nationale. Son travail était non seulement sérieux et scientifique, et donc utile aux érudits qui s'intéressaient de plus en plus à la sauvegarde de la langue, mais également divertissant et attractif pour le public en général. Pour Hyde, la réappropriation de la culture nationale passait nécessairement par la réappropriation de la langue gaélique :

¹⁶⁹ "The disestablishment of the Church of Ireland in 1869, the Land War, Gladstone's legislation of 1881 making the tenant a partner in the soil with the landlord, the growth of land purchase under subsequent Tory governments, the coming of the county councils in 1898, above all the adoption of Home Rule as official Liberal policy – all these things, it is argued, were the writing on the wall for a social order, in fact for a whole way of life. That there was malaise and uneasiness, and even an anxiety to come to terms with the new situation before it was too late, is not to be denied." F.S.L. Lyons, *Ireland Since the Famine*, p. 233.

The abandonment of a language, therefore, to say nothing of its enforced abandonment, inevitably involved a disorientating rupture in a cultural continuity at several levels; not only an alienation from landscape (placenames) and inherited historical narratives and communal myths, but also a deep psychological trauma, at an individual and communal level, caused by the loss of a rich inherited matrix of wisdom and knowledge.¹⁷⁰

Définir la langue comme *locus* de la condition culturelle du pays comportait un avantage singulier : il permettait aux nationalistes culturels d'aller au-delà du clivage religieux qui définissait l'identité culturelle pour bon nombre d'Irlandais :

the search for an alternative to the divisive religious affiliation as a defining mark of Irish identity goes some way towards explaining the disproportionate prominence of Protestants among theorists of Irish linguistic nationalism.¹⁷¹

Toujours est-il que la *Gaelic League* rendit ses lettres de noblesse à une langue de plus en plus désuète qu'on associait avec la pauvreté, l'illettrisme et à une minorité en déclin.

Aussi intéressant et pertinent que le travail de la *Gaelic League* puisse paraître, il semblerait qu'il était voué à l'échec car non seulement l'anglais avait presque supplanté le gaélique à travers le pays, mais en plus la nature même de cette langue jouait contre lui :

“Print language is what invents nationalism”, observes Benedict Anderson, “and not a particular language *per se*”: and so Irish, being largely part of an oral culture, was supplanted by English, the logical medium of newspapers, and of those tracts and literary texts in which Ireland would be invented and imagined.¹⁷²

De plus, Yeats n'était pas attiré par l'enthousiasme que suscitait la résurrection de la langue irlandaise. Pour lui, un retour à la langue historique signifiait un repli sur soi, un refus de la scène internationale, et plus important encore, de la modernité. Patrick Pearse, qui avait été une des figures nationalistes les plus importantes avant son exécution en 1916 à l'issue de l'Insurrection de Pâques, semble avoir ressenti les mêmes dangers que Yeats car il encourageait ses collègues écrivains à utiliser l'irlandais mais à adopter aussi des

¹⁷⁰ Gearóid Ó Tuathaigh, “Language, ideology and national identity”, dans *The Cambridge Companion to Modern Irish Culture*, p. 47.

¹⁷¹ Gearóid Ó Tuathaigh, “Language, ideology and national identity”, dans *The Cambridge Companion to Modern Irish Culture*, p. 48.

¹⁷² Declan Kiberd, *Inventing Ireland*, p. 137.

modèles littéraires venus d'Europe. D'ailleurs, Thomas Davis lors de la création de *Young Ireland* en 1842 avait une attitude semblable. L'approche de W.B. Yeats à la culture irlandaise est relativement complexe parce qu'il voulait se servir de cette culture, puiser dans ses mythes et légendes et remettre à l'honneur les valeurs que ces coutumes louaient mais il ne voulait pas qu'on réactive tout simplement les temps passés. Les us et coutumes du passé devaient servir à enrichir le présent, parce que le présent ne comportait pas uniquement des aspects négatifs. L'apport de la *Gaelic League* se fit surtout à travers les traductions de textes anciens qu'elle rendit disponibles pour une utilisation en anglais dans la nouvelle littérature. L'intérêt nouveau pour le gaélique par des érudits ouvrit pour la population en général une voie d'accès vers le folklore du pays.

iv. Le triomphe du folklore

Relativement rapidement un consensus se créa autour du folklore. Les nationalistes culturels de tous bords comprirent que, pour bien démarquer le caractère irlandais de celui du voisin anglais, il fallait puiser dans les éléments les plus authentiques de la culture irlandaise. Tout comme l'attraction de la langue gaélique en tant que milieu neutre où les nationalistes et unionistes pouvaient se retrouver, le folklore donnait une possibilité similaire :

One of the attractions of the ancient Gaelic world lay in the fact that such people could identify with it as they could never have identified with post-Reformation Ireland. It was sufficiently remote and vague to be malleable to their current purposes, but it also provided – pagan rituals and all – the bedrock on which a common Irish culture had been built before later divisions.¹⁷³

Ces éléments authentiques étaient à trouver dans les milieux ruraux où la langue indigène avait survécu tant bien que mal, garantissant ainsi un lien avec les histoires et contes anciens qui avait été redécouverts grâce au travail de Standish O'Grady, entre autres. Effectivement, dans les contrées reculées de l'île, la langue natale résistait mieux à l'assaut

¹⁷³ Declan Kiberd, *Inventing Ireland*, p. 424.

de l'anglais et de ce fait des traditions anciennes perduraient, étant donné que langue et culture sont des concepts intimement liés. On y trouvait des traditions, diamétralement opposées à celles des Anglais de la même période, méconnues et qui dérangeaient par leur caractère brut.¹⁷⁴ De plus, nous pouvons comprendre l'attrait que de telles traditions pouvaient avoir pour des mouvements culturels du genre de ceux créés en Irlande à la fin du XIX^e siècle, étant donné que les croyances et pratiques folkloriques revêtent toujours un aspect non-officiel, face aux idées et coutumes conventionnels. L'*Irish Literary Theatre* avait le mérite de non seulement adopter la culture indigène, mais en plus de l'augmenter, de l'intellectualiser pour qu'elle puisse être acceptée par une bourgeoisie largement inspirée par les us et coutumes de la puissance dominante :

This, then, was the broad context for the establishment of the Irish Literary Theatre in the summer of 1897. It was a context that included constructive unionism's anxious desire to hibernicize itself, bourgeois nationalism's intent on modernization, and Yeats's and Gregory's quasi-evangelical belief in the educative value of a literary culture for Ireland.¹⁷⁵

Néanmoins, selon certains folkloristes, il ne faut pas oublier que ce sont les couches supérieures de la société qui jugent de la validité ou de la valeur des traditions ou des pratiques culturelles et artistiques. Ainsi, les pratiques qui furent adoptées, le furent parce qu'elles servaient les besoins de ceux qui essayaient de diriger le pays vers une identité nationale qu'ils estimaient de grande valeur ou, tout au moins, utile. Les paysans et habitants des zones rurales n'avaient pas d'organes propres pour disséminer leurs codes et

¹⁷⁴ Dans son article « The cultural effects of the Famine », Kevin Whelan nous fournit l'exemple du *caoineadh* ou *keen* qui était une cérémonie qui accompagnait les morts : « Far from being the 'wild and inarticulate uproar' heard by outsiders, the caoineadh was structured, rhythmic and orchestrated, utilising iterative procedures drawn from a rich formulaic repertoire, composed in performance and adhering to strict metre. While the pre-existing compositional vocabulary structured it, there was flexibility of improvisation within it. » Néanmoins, les êtres « civilisés » ne voyaient pas les choses du même œil : « The keen was [...] assessed as a barbaric mark of primitivism, an animal howl inhabiting the ambiguous borderlands between nature and culture; a sinister sound which embodied the strange danger of Irish emotion in all its raw and violent excess. » Dans *The Cambridge Companion to Modern Irish Culture*, p. 141-142.

¹⁷⁵ Lionel Pilkington, *Cultivating the People*, p. 15.

modes de fonctionnement et devaient donc s'en remettre aux institutions pour la plupart basées à Dublin.¹⁷⁶ Ainsi l'élite intellectuelle essayait de recréer l'identité irlandaise, ou, au moins, d'en imposer une forme qu'elle estimait digne, en sélectionnant les éléments du passé et du folklore qu'elle jugeait intéressants. Il ne faut pas oublier que cette Renaissance celtique avait lieu surtout dans les milieux bourgeois, principalement dans les grands centres urbains, et en particulier à Dublin. Les paysans dans la campagne irlandaise, bien que de plus en plus intéressés par leur identité culturelle, se trouvaient bien loin des épices des activités de cette nature.

Toutefois, les avantages du folklore étaient nombreux : le fait que la culture du théâtre était étrangère à l'Irlande permettait aux artistes de recréer cet art à leur guise et le fait que le folklore soit surtout basé sur des traditions orales faisait qu'il y était étrangement adapté. De plus, le folklore donnait aux artistes une possibilité autre que les traditions théâtrales anglaises, leur apportait l'inspiration nécessaire à la création d'un nouveau genre, leur laissant ainsi le champ libre pour faire appel à toutes les créatures, fantômes, croyances et contes qu'ils voulaient.

v. Deux visions différentes

Malgré les intentions communes de bon nombre de nationalistes culturels, une certaine animosité subsistait entre ceux issus de l'*ascendancy class*, c'est-à-dire les personnes irlandaises mais d'origine anglaise, ceux qu'on appelait les Anglo-Irlandais, et les Irlandais de souche. En effet, ces derniers portaient un regard méfiant sur le travail des premiers et force est de constater que ces deux camps n'avaient pas toujours les mêmes objectifs :

The ideological conflict was not only between Ireland and England, but also between diverse political factions within Ireland which were engaged in a struggle

¹⁷⁶ Voir Diarmuid Ó Giolláin, "Folk culture", dans *The Cambridge Companion to Modern Irish Culture*, p.241, citant García Canclini.

for hegemony to decide how the nation would be constructed, and whose members would be the architects of that social construction after independence had been achieved.¹⁷⁷

Les Anglo-Irlandais (Yeats, Gregory, Hyde, Synge et AE, parmi d'autres) voulaient puiser dans le folklore irlandais afin de projeter sur scène une Irlande héroïque qui réunirait les aristocrates et les paysans. Ces deux populations constituaient un lien avec un passé glorieux, la première grâce à sa lignée pure et ininterrompue, la seconde de par son affinité avec la terre et les traditions folkloriques qui lui avaient été transmises par ses aïeux. Ainsi, ces deux pôles de la société n'avaient pas été atteints par les vicissitudes de la vie moderne et étaient au-dessus (ou en-dessous) de considérations basement matérialistes. Les « Irlando-Irlandais » étaient également attachés à la population paysanne mais ils voulaient surtout qu'on loue les qualités de résistance et les capacités à faire face à des situations difficiles de cette population. Ils voulaient également qu'on fasse référence aux nouvelles classes moyennes qui se constituaient à la campagne grâce à la libéralisation des lois sur la propriété terrienne. Quand les uns voulaient projeter un idéal de la société irlandaise les autres voulaient une image d'un peuple spirituel, certes, mais également responsable et capable de frayer son chemin dans le monde moderne et, par extension, de se gouverner.

Comme nous l'avons vu, *Cathleen Ni Houlihan* remporta un grand succès auprès de la population en général et fut encensée par la critique nationaliste mais il se peut que la vision pro-nationaliste de la pièce doive être nuancée :

From an Anglo-Irish Ireland viewpoint Cathleen ni Houlihan represents the personification of the Ascendancy class as aristocratic matriarch, who calls upon her peasantry/tenantry to unite with her against a common foreign enemy and consolidate their shared territory [.]¹⁷⁸

¹⁷⁷ Paul Murphy, *Hegemony and Fantasy in Irish Drama, 1899-1949*, p. 3.

¹⁷⁸ Paul Murphy, *Hegemony and Fantasy in Irish Drama, 1899-1949*, p. 25.

La première pièce que Yeats avait présentée au peuple irlandais n'avait d'ailleurs pas connu le même sort que *Cathleen Ní Houlihan*. *The Countess Cathleen*, résume la vision des Anglo-Irlandais. Dans cette pièce, qui a lieu en temps de famine, des paysans vendent leur âme aux démons pour qu'ils puissent enfin manger à leur faim. La comtesse éponyme sauve les âmes des paysans en offrant la sienne à leur place. Le traitement quelque peu maladroit d'événements historiques récents¹⁷⁹ fit que la pièce fut plutôt mal reçue. Néanmoins, en une pièce, Yeats avait réussi à présenter la société idéale où les paysans et l'aristocratie vivaient en symbiose, aidés et soutenus par le poète (Aleel, dans la pièce). Les spectateurs ne virent pas le message d'unité que l'auteur voulait faire passer. Les situations présentées sur la scène rappelaient des temps douloureux dont les cicatrices n'étaient pas encore bien refermées. De plus, les paysans, classe avec laquelle la majorité des spectateurs aurait pu s'identifier, ne bénéficiaient pas d'un traitement très empathique et leur représentation tendait à heurter la sensibilité du public qui était venu assister à cette pièce lors de la soirée inaugurale de l'*Irish Literary Theatre* en 1899. Dans cette première pièce de ce qui allait devenir le théâtre national irlandais, Yeats avait fait appel aux personnages surnaturels, en l'occurrence des démons, comme catalyseur de l'action. Malgré les réactions que la pièce suscita, Yeats semblait donner le ton pour les années à venir. Il avait trouvé un cadre qui lui convenait et ses pièces ultérieures allaient également faire appel aux êtres venus d'ailleurs. De plus, la pièce qui était présentée en tandem avec *The Countess Cathleen* était *The Heather Field* de Edward Martyn qui fait également référence à un monde de fées et d'êtres éthérés.

¹⁷⁹ Lorsque la pièce fut montée en 1899, la Famine était encore dans toutes les mémoires puisque la dernière année où les récoltes furent atteintes était 1852. La pièce fait référence à un procédé appelé « *souperism* » qui était utilisé par un certain nombre de protestants malveillants. En effet, les protestants en question proposaient de la nourriture (en général de la soupe, d'où le nom) aux paysans catholiques affamés à la condition que ces derniers se convertissent au protestantisme.

Douglas Hyde, d'une manière plus subtile, fit également appel à un être surnaturel dans le but de critiquer la petite classe moyenne irlandaise. Dans *An Pórsadh* (ou *The Wedding*) (1902) le fantôme d'un musicien célèbre arrive à la maison d'un couple qui vient tout juste de se marier. Il partage le peu qu'ils ont à manger puis fait venir les gens du village, en se servant de sa notoriété, pour danser et écouter ses poèmes, à condition qu'ils offrent un cadeau aux jeunes mariés. Hyde, par le biais de ce fantôme, critique l'égoïsme qui caractérisait cette nouvelle classe de petits propriétaires terriens qu'était la nouvelle bourgeoisie irlandaise. Ce n'est pas anodin que ce soit un artiste, le fantôme du musicien, qui attire l'attention du peuple sur leur avarice. L'artiste est au-dessus des considérations matérielles, et capable de prendre du recul sur les activités du peuple afin de lui faire prendre conscience de ses travers. Hyde conseille à ses concitoyens de se contenter de leur sort :

Blind Man: This is a man has love to God,
 Opening his hand to give out food;
 Better a small house filled with wheat,
 Than a big house that's bare of meat.¹⁸⁰

En effet, Douglas Hyde semble avoir plus de respect pour le couple de jeunes mariés qui est issu de la classe la plus indigente de la société irlandaise : l'ouvrier itinérant.

L'*Irish Literary Theatre* revêtait un caractère résolument anglo-irlandais. Deux de ses trois créateurs étaient issus de cette classe¹⁸¹ et le théâtre n'aurait pas vu le jour sans l'intervention d'un éminent unioniste. En effet, Yeats, Gregory et Martyn n'eurent le droit de monter des pièces de théâtre que grâce à l'intervention de W.H. Lecky, un unioniste qui était farouchement opposé au *home rule*. A la fin du XIX^e siècle il fallait une licence (« *a*

¹⁸⁰ Douglas Hyde, *Selected Plays*, p. 91.

¹⁸¹ Edward Martyn (1859-1923) était catholique et le descendant de notables Jacobites qui avaient participé aux guerres contre Guillaume III entre 1689 et 1691. Cependant, lors de la naissance d'Edward, sa famille était des propriétaires terriens et de sensibilité plutôt Unioniste. Pendant les années 1880 il fut acquis à la cause irlandaise et devint un militant infatigable de cette cause.

patent ») pour pouvoir créer des spectacles pour le public. Ces licences furent distribuées aux théâtres, mais comme Yeats, Martyn et Gregory, pour des raisons financières évidentes, ne pouvaient pas monter leurs œuvres dans des théâtres classiques, ils se seraient trouvés en délicatesse avec la loi. Lors du vote du *Local Government (Ireland) Bill* de 1898, Lecky fit ajouter une clause qui allait rendre possible la création de spectacles dans des « *non-patented houses* » :

for performances which would aid science, literature, or the fine arts 'exclusively'. Hence, the Irish *Literary Theatre*, which was what the new grouping would be called.¹⁸²

Ces liens qui semblaient étroits entre l'*ILT* et le pouvoir donnaient aux Irlando-Irlandais une autre raison de se méfier de ce théâtre.

À partir de la fin du XIX^e siècle, les travaux de toutes les organisations culturelles avaient pour but de dynamiser la politique identitaire du peuple. On ne regardait pas le passé avec un regard triste et nostalgique, au contraire on s'inspirait du passé afin de dynamiser le futur :

Radical memory in the post-Famine period deployed a prospective rather than elegiac nostalgia, a nostalgia for the future, not the past. This dialogue of cultural memory and expectation keeps alive the memory of suffering and defeat against the obliterative force of the victors' narrative. Radical memory opens a space for a counterpoint history. These post-Famine projects in their diverse ways treat history as rememorative, seeking to write back in that which had been erased or submerged.¹⁸³

La période donnait une occasion formidable aux nationalistes culturels :

Ireland after the famines of the mid-nineteenth century was a sort of nowhere, waiting for its appropriate images and symbols to be inscribed in it. Its authors had no clear idea of whom they were writing for. Many of the native Irish were

¹⁸² Robert Welch, *The Abbey Theatre 1899-1999: Form and Pressure*, p. 3.

¹⁸³ Kevin Whelan, "The cultural effects of the Famine", dans *The Cambridge Companion to Modern Irish Culture*, p. 152.

caught between two languages, shame-facedly abandoning Irish and not yet mastering English.¹⁸⁴

Ces archéologues culturels cherchaient à inspirer leurs concitoyens en leur fournissant des exemples du passé qui pouvaient revigorer le présent. Le passé ne devait pas être dans une vitrine mais entre les mains du peuple pour que celui-ci connaisse son identité et en soit fier afin d'aborder le présent et le futur en toute sérénité. Cette culture devait aider les Irlandais à faire face au monde moderne, mais à leur façon. Au théâtre le personnage du fantôme était singulièrement adapté à cette tâche :

In the figure of the ghost, we see that past and present cannot be neatly separated from one another, as any idea of the present is always constituted through the difference and deferral of a past, as well as anticipations of the future.¹⁸⁵

Les penseurs de l'époque voulaient éviter qu'on voie l'histoire d'une manière introspective car, ce faisant, la nostalgie pour le passé était intériorisée, se transformait en mélancolie et n'avait qu'un effet débilisant sur le peuple. Ils essayaient plutôt de favoriser une vision plus active qui utiliserait le passé pour fournir des explications sur l'actualité. Le fantôme est encore une fois un personnage adapté à ce dessein, puisque contrairement à ce qu'on pourrait croire le fantôme n'est pas uniquement ancré dans le passé :

But ghosts do not just represent reminders of the past – in their fictional representation they very often demand something of the future.¹⁸⁶

Les indépendantistes voyaient aussi dans les mythes et le folklore irlandais un réservoir d'inspiration en termes de stratégies politiques. En s'engageant dans cette voie plus active on évitait de faire référence à des éléments tels que la providence ou le destin qui tendaient à encourager passivité et résignation.

¹⁸⁴ Declan Kiberd, *Inventing Ireland*, p. 115.

¹⁸⁵ Peter Buse & Andrew Stott, "Introduction: A Future for Haunting", dans *Ghosts: Deconstruction, Psychoanalysis, History*, p. 11.

¹⁸⁶ *Ibid*, p. 14.

De plus le mouvement culturel irlandais attirait le soutien de plusieurs intellectuels de divers pays à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Ils y trouvaient une tradition riche et complexe :

The poetry of the ancient Gaelic bards is the most remarkable in any literature for the complexity of its technics and formal structure.¹⁸⁷

De plus certains y voyait les origines de toute la grande littérature européenne, et estimaient que cette littérature était indissociable de la langue gaélique :

[...] the national language—medium of the mythological and epic cycles, from which, on the testimony of G. Paris, are drawn the most exquisite fictions of medieval chivalry, from Tristan to Lohengrin [...]¹⁸⁸

Ernesto Buonaiuti, qui écrivit ce commentaire, sous-entend même que par un chemin détourné, la littérature des Gaëls avait influencé Dante lors de l'écriture de sa *Divine Comédie*¹⁸⁹. Le message principal qui filtrait de ces divers ouvrages semblait donc ordonner à l'Irlandais d'être fier de ses origines, de son passé, de sa culture :

When, therefore, a present-day Gael hears the language and literature of his forefathers spoken of slightly, he may, with truth and just pride, reply that his ancestors created not only the form and models of modern romantic prose and wrote it with incomparable beauty, but also all the characteristic elements of European verse, namely rhyme and accentual rhythm, and verbal melody.¹⁹⁰

L'appui d'intellectuels d'autres pays ne pouvait que renforcer la réputation des traditions, croyances et us et coutumes du pays.

Les nationalistes culturels les plus influents, Yeats et Hyde en tête, ne s'intéressaient guère à la dimension politique de leurs actes :

What Yeats and Gregory had in mind for their new theater movement was a cultural nationalism, not the chauvinistic nationalism that was to become one of the chief opponents of that theater.¹⁹¹

¹⁸⁷ John D. Logan, *The Making of the New Ireland*, p. 15.

¹⁸⁸ Ernesto Buonaiuti, *Impressions of Ireland*, pp. 6-7.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁹⁰ John D. Logan, *Op. Cit.*, p. 16.

¹⁹¹ David Krause, "The Hagiography of *Cathleen Ni Houlihan*", dans *Modern Irish Drama*, John P. Harington, Ed., p. 399.

Cependant, Yeats y voyait l'occasion de mettre sur pied une société plus noble que ce qu'il avait observé à Londres. En effet, Yeats considérait la société anglaise comme étant corrompue, trop tournée vers l'argent et le profit pour nourrir l'âme de ses citoyens. Il fallait rappeler aux habitants de l'île qu'ils avaient un passé riche et il fallait puiser dans ce passé pour leur proposer de nouvelles œuvres. Le projet du théâtre national voulait également aller au-delà des clivages politiques traditionnels et créer une référence culturelle à laquelle tous les citoyens pourraient s'identifier. Le vide qui semblait exister sur le plan politique convenait très bien aux desseins de Yeats. La création d'un théâtre irlandais était une démarche singulière car elle se servait d'une tradition culturelle qui avait des origines anglaises pour y projeter des histoires, contes et idées irlandais. Ainsi, il incarnait à lui-même le dialectique modernité-tradition qui était si présente en Irlande :

The notion of a national drama itself sought to replace what were regarded as pre-modern cultural forms (such as wakes, mumming and other 'folk' practices) with theatre, a cultural practice fully consistent with the idea of the state as a community of individual subjects or citizens.¹⁹²

Le fait de moderniser des pratiques qui existaient depuis si longtemps, auxquelles une partie du peuple était attaché et auxquelles l'autre partie commençait seulement à trouver un intérêt devait inévitablement créer des tensions. Le théâtre était considéré comme un art moderne, et le folklore comme un ensemble de pratiques anciennes et primitives, donc en fusionnant les deux on les altérait tous les deux ; ainsi les premières expériences, lors des premières représentations de l'*Irish Literary Theatre*, ne furent pas forcément concluantes parce qu'on fit appel à des acteurs anglais pour jouer les rôles des personnages irlandais. Les personnages surnaturels qui surgissaient du folklore pour se retrouver sur la scène du théâtre firent le lien entre les deux traditions puisque le fantôme était un élément courant du théâtre depuis les moralités des XV^e et XVI^e siècles.

¹⁹² Lionel Pilkington, *Cultivating the People*, p. 18.

Ainsi, le projet de Yeats et des Anglo-Irlandais qui étaient impliqués dans l'entreprise de la renaissance culturelle en général et de l'*Irish Literary Theatre* en particulier, revêtait un aspect visionnaire et insaisissable. Ils ne se préoccupaient pas des réalités quotidiennes du peuple mais cherchaient à créer, entre les membres de la population, une cohésion qui devrait plus aux idéaux d'un temps passé qu'aux expériences de la vie actuelle. La société du paysan et de l'aristocrate qu'ils voulaient mettre sur pied requérait une certaine abnégation de la part de la population puisqu'elle sous-entendait un retour vers un système féodal où chacun était à sa place et où les possibilités d'améliorer ses conditions sont somme toute réduites :

The efficacy of this final attempt by the Ascendancy intellectuals to achieve hegemony relied on the ability to forge a sentimental connection with the people-nation, by dramatically representing that people-nation in a manner that would gain popular consent. Hence the recourse by Yeats and his associates to fairy tales and folklore gleaned predominantly from the peasantry of the West of Ireland, and the heroic legends retrieved by Ascendancy scholars such as Standish O'Grady from Ireland's precolonial past. [...] Ultimately, the strategy of Yeats and his associates to create an aesthetic space as precursor to an ideological space came to grief following a succession of critical contestations with Irish Ireland intellectuals [...]¹⁹³

L'analyse de Murphy tout en étant intéressante et pertinente semble quelque peu réductrice. Ainsi, le recours au personnage surnaturel ne serait qu'une sorte de stratégie ayant pour but d'endormir le spectateur afin que celui-ci accepte l'espace esthétique qui lui est proposé. Certes, Yeats et ses associés avaient une idée de ce qu'ils voulaient créer comme société et certes ils voulaient convaincre le peuple que leur idée était valable, mais leurs œuvres n'étaient pas uniquement des pamphlets destinés à haranguer le public. Les pièces qui comptaient des êtres surnaturels parmi leurs personnages avaient toutes une valeur artistique intrinsèque qui dépassait le prosélytisme. Néanmoins, la victoire des Irlando-Irlandais sur les Anglo-Irlandais dans la bataille pour créer la nouvelle hégémonie

¹⁹³ Paul Murphy, *Hegemony and Fantasy in Irish Drama, 1899-1949*, pp. 6-7.

culturelle en Irlande contribua sûrement au déclin du personnage surnaturel sur les scènes de théâtre.

La renaissance culturelle à la fin du XIX^e siècle devait arbitrer entre tous ces éléments : la dialectique modernité-tradition, les aspirations de reconnaissance, l'intérêt que la communauté unioniste commençait à porter aux traditions irlandaises, afin de présenter un tout cohérent et alléchant. Le personnage surnaturel ou fantôme est particulièrement adapté à un tel exercice puisqu'à lui seul il incarne le paradoxe qui touchait l'entreprise de la renaissance culturelle : il représente l'anachronisme qui caractérisait le projet en étant à la fois visible et le représentant intangible d'un temps révolu. Au demeurant, la culture irlandaise à cette époque était dans une situation étrange, présente sur le marché anglais sous forme de recueil de contes, mais en même temps invisible, ne servant qu'à divertir un marché de masse, sans qu'on s'intéresse réellement à ses valeurs et qualités essentielles. De plus, le fantôme incarne toute la difficulté inhérente à l'entreprise de renaissance : relier le passé et le présent, faire vivre ce qui, par nature, ne vit plus.

III. La nouvelle nation

Ainsi, toute cette entreprise de renaissance culturelle avait pour but de faire revivre la notion d'une identité irlandaise à part. Les différentes organisations réussirent leur pari et la culture irlandaise prit un nouvel essor dès la fin du XIX^e siècle, les Irlandais s'intéressant de plus en plus à leur histoire et prenant conscience de leurs spécificités. Tout ceci conduisit au soutien du mouvement pour l'indépendance après 1916. En effet, comme nous l'avons dit, le désir d'indépendance à la fin du XIX^e siècle au sein de la population n'était pas très fort mais certains groupuscules œuvraient clandestinement à cette fin.

Lorsqu'ils menèrent à bien l'Insurrection de Pâques en 1916 ils rencontrèrent une certaine hostilité auprès de la population. Ce n'est qu'après les exécutions des meneurs de la rébellion par les Anglais que le peuple irlandais commença à éprouver une certaine sympathie envers les révolutionnaires. Ainsi, tout le travail effectué par les mouvements culturels avait préparé le terrain, créant une fierté et une solidarité face aux Anglais.

i. Les réalités de l'indépendance

Lorsque l'Irlande fut enfin indépendante, les gouvernements successifs, mais surtout ceux conduits par Eamon de Valera, s'efforcèrent de se démarquer de l'ancien colonisateur en refusant d'engager le pays dans le monde international du commerce et de la culture, préférant un repli sur soi et une tentative de vie en autarcie, dont la neutralité du pays pendant la Deuxième Guerre mondiale n'est qu'un exemple. De ce point de vue, nous avons l'impression que la vision de Yeats s'était imposée, que l'Irlande cultivait sa différence avec l'Angleterre. Les apparences peuvent être trompeuses. Bien que l'indépendance politique fût acquise, l'Irlande de de Valera était encore focalisée sur les rapports entre l'Irlande et l'Angleterre et cherchait toujours à se démarquer :

Kevin O'Higgins, Minister for Justice in the first government of the Irish Free State, described his colleagues as probably the most conservative revolutionaries in history. They were autocratic in the way military men often are. They were anxious not only to secure the state against internal attack but also to demonstrate to the British and to the wider world that they could govern with discipline and authority.¹⁹⁴

Ainsi, bien que voulant se démarquer de l'Angleterre, il régnait un *statu quo* dans le pays qui faisait que la vie économique et sociale continuait très largement comme avant : les personnes qui détenaient le capital et les moyens de productions avant l'indépendance continuaient à dominer cet aspect de la société après. Un système capitaliste en somme, tout à fait semblable à celui qui prévalait dans l'île voisine. Les artistes irlandais étaient

¹⁹⁴ Declan Kiberd, *Inventing Ireland*, p. 263.

souvent au centre de ce débat qui opposait une Irlande pure à la modernité du monde en général et de l'Angleterre en particulier, et les livres d'écrivains tels que Edna O'Brien ou John McGahern se sont vus interdits en Irlande parce qu'ils risquaient d'entacher et de corrompre le caractère prélapsarien du peuple. Les gouvernants, sous les auspices de l'Église catholique, voulaient à tout prix fermer les frontières à la modernité et préserver la pureté de l'Irlande, basée sur la grandeur de son passé et les valeurs sûres du monde rural.

De plus, les rêves de Patrick Pearse qui croyait que l'Irlande ne serait jamais en manque de quoi que ce soit grâce à ses terres fertiles et abondantes, se sont révélés quelque peu optimistes :

When it became apparent, after the Civil War of 1922-3, the dock workers' strike of 1923, and the hard winter and wet summers of 1923 and 1924, that there would be hunger in the fertile vales and squalor in the cities, there was, understandably, a stinging sense of betrayal. This bitterness was to last through the worldwide depression of the 1930s, the economic constraints of the early 1940s, when Ireland's economy, alone in Europe, lacked the adrenalin boost of war, and well into the 1950s. The culture of the period thus rankles with an awareness of limitations, constraints and lost opportunities.¹⁹⁵

Les réalités de l'indépendance étaient donc bien moins réjouissantes que les rêves qui l'avaient précédée et certains se demandaient si vivre dans ce pays, pour lequel ils s'étaient tant battus, allait valoir la peine. Les difficultés économiques ne furent pas traitées de manière efficace avant la fin des années 1950 quand Sean Lemass, en tant que *Taoiseach* (Premier ministre en gaélique, le titre officiel de la fonction en Irlande) nouvellement élu, commanda un rapport sur l'état de l'économie irlandaise et les perspectives d'avenir. Ce *Whitaker Report*, du nom de son auteur, conseillait au gouvernement de mettre fin à la politique d'isolement, de s'ouvrir sur le monde et, surtout, d'encourager des investisseurs étrangers à créer des succursales en Irlande. En substance, ce rapport disait que l'expérience de l'autosuffisance avait été un échec et qu'elle était à l'origine de la situation

¹⁹⁵ Christopher Morash, *A History of Irish Theatre, 1601-2000*, p. 172.

économique déplorable qui sévissait dans le pays. Lemass accepta les conclusions du rapport et ouvrit l'économie, entraînant par la même occasion une des périodes les plus prospères dans l'histoire de l'État. Bien que l'Irlande dans la période postindépendance avait gardé la structure économique qui lui avait été imposée par l'Angleterre, son isolement du monde faisait que cette économie restait de taille modeste et gardait un aspect humain. Cependant, lorsque Lemass mit en marche son projet de modernisation du pays le cauchemar de Yeats devint réalité : l'Irlande était devenue une Angleterre-bis :

It is by now well recognized that while the discourse of nationalism may gather its material from the enclaves of tradition, it generally does so in order to create a version of the colonial state in a new cultural dress.¹⁹⁶

Il y avait une volonté de la part des nationalistes culturels de recréer une Irlande qui serait bien reconnaissable face à l'Angleterre. Néanmoins, en faisant appel aux personnages surnaturels ils avaient compris que la nouvelle nation ne pouvait pas être un négatif (ou un positif) de l'Angleterre : un compromis devait être trouvé. Ainsi, Derrida nous apprend que les opposés n'existent pas réellement et que, dans un couple binaire, chaque élément détient quelques traces de celui qui est censé être son antonyme :

Ghosts are neither dead nor alive, neither corporeal objects nor stern absences. As such, they are the stock-in-trade of the Derridean enterprise, standing in defiance of binary oppositions such as presence and absence, body and spirit, past and present, life and death.¹⁹⁷

Le recours aux fantômes et aux esprits est donc particulièrement adapté à une telle entreprise. La résurrection et l'opposition sont des idées qui imprègnent ce réveil culturel. Le compromis est au cœur même de l'opposition : il fut impossible pour le nouvel État irlandais de créer une nation totalement différente de celle de l'ancien pouvoir, car l'Angleterre, même après l'indépendance et malgré l'image que les gouvernements

¹⁹⁶ Emer Nolan, "Modernism and the Irish revival", dans *The Cambridge Companion to Modern Irish Culture*, p. 161.

¹⁹⁷ Peter Buse & Andrew Stott, "Introduction: A Future for Haunting", dans *Ghosts: Deconstruction, Psychoanalysis, History*, p. 10.

successifs ont voulu projeter, était restée une référence sur les plans législatif, économique et culturel. Lorsque la renaissance culturelle était en marche les différents praticiens cherchaient, tâtonnaient, afin de trouver un chemin vers l'identité irlandaise. Le personnage surnaturel naviguait entre le présent et le passé à la recherche de vérité et de résolution (ou vengeance, selon Stewart Parker). Une fois que l'État était créé il n'y avait plus besoin de chercher un compromis puisque les deux nations distinctes existaient. De ce fait, les pièces de théâtre qui virent le jour à partir des années 1920, et qui étaient les plus populaires, ne comportaient presque plus de fantômes, esprits ou créatures étranges. Le caractère irlandais semblait avoir trouvé sa forme.

ii. L'Abbey après l'indépendance

Le premier quart de siècle d'existence du théâtre avait vu énormément de changements se produire en Irlande, des changements auxquels le théâtre avait assisté, dont il avait rendu compte et qu'il avait peut-être même précipité. Ainsi les années 1920 constituèrent une sorte de carrefour pour l'Abbey : le théâtre avait atteint une certaine maturité et était connu dans le monde entier, les acteurs avaient déjà entrepris plusieurs tournées aux États-Unis d'Amérique ; il s'était affranchi du mécénat d'Annie Horniman depuis 1910, ce qui était à double tranchant : les directeurs n'étaient plus obligés de se plier aux exigences de leur bienfaitrice mais le théâtre se trouvait contraint de faire face aux forces du marché. Cette dernière tâche s'est avérée difficile et l'Abbey s'est souvent trouvé au bord de la faillite, d'autant plus que la concurrence s'était réveillée sous la forme du *Gate Theatre* de Micheál Mac Liammóir et Hilton Edwards.

Le repli sur soi qui était de mise dans la société irlandaise dans la période postindépendance était également visible sur les scènes de théâtre irlandaises. La bataille

des civilisations¹⁹⁸ qui avait animé le monde culturel avant l'indépendance avait été remporté par ceux qui prônaient une Irlande irlandaise, par opposition à la version préférée par les Anglo-Irlandais. De ce fait, il y avait un recentrage sur des personnages et intrigues plutôt banals ; les scènes étaient peuplées par des personnes issues de la nouvelle classe moyenne des contrées rurales qui semblaient incarner le caractère de l'Irlandais. Ceci, allié à la censure qui sévissait dans le pays, et au fait que l'*Abbey*, le théâtre national, soit géré par Ernest Blythe¹⁹⁹, fit qu'une certaine vision de l'Irlande « with its sanitized national sentiment, its piety, its lack of nerve, its institutionalized instinct for subservience²⁰⁰ » tendait à occuper la scène, laissant peu de place à l'expérimentation et aux personnages surnaturels qui l'avaient peuplée lors des années fondatrices. De plus, dans les années 1930 il y avait une tendance corporatiste qui tendait à mettre des approches individualistes ou novatrices de côté. Ceci se ressentait au sein de l'*Abbey* :

[Some] wanted a more open and free-spirited approach to social and moral concerns in the theatre, and others, such as [...] Ernest Blythe [...] wanted to introduce a new uniformity in compliance with a deepening conservatism. These wrangles over points of principle and policy were reflected in the psychological and moral atmosphere generated in the theatre. This growing and radical desire for uniformity, corporatism, mass values, and communal feeling was everywhere in evidence, in Europe and in Ireland itself. There was an attraction towards the ethos of the group, the tribe, the state; and away from the individual and any stubborn insistence on uniqueness.²⁰¹

L'*Abbey*, qui avait été à la pointe de la création artistique au début du siècle tendait donc à devenir moins audacieux :

Mesmerised by a fantasy of its own origins, the Abbey (like the country at large), had a fundamentalist wing quick to sniff out heresy or innovation.²⁰²

¹⁹⁸ C'est ainsi que le journaliste D.P. Moran avait décrit l'opposition entre les visions anglo-irlandaise et irlando-irlandaise de la société irlandaise. Moran était un partisan farouche de la deuxième option.

¹⁹⁹ Ernest Blythe forgea des liens avec l'*Abbey* dès 1925 quand, en tant que ministre des Finances il accorda la première subvention au théâtre. En 1935 il devient membre du conseil d'administration et en 1941 il accède à la fonction de directeur général, fonction qu'il occupa jusqu'en 1967.

²⁰⁰ Robert Welch, *The Abbey Theatre, 1899-1999: Form and Pressure*, p. 150.

²⁰¹ *Ibid*, p. 132.

²⁰² Christopher Morash, *A History of Irish Theatre, 1601-2000*, p. 188.

Les années 1940 virent une succession de « lacklustre productions²⁰³ ». Dans la culture en général, on ressentit un retour vers des formes d'expression plus conventionnelles :

There was certainly a return to conventional forms of representation that was at times almost aggressively eager to dispense with the experimentations and heroics of the earlier decades. [...] But in literature, naturalism, associated in fiction with O'Faolain, and in poetry with Kavanagh, became dominant. It prided itself on its attention to the actual, on its readiness to emphasise limitation and the absurdity of any pretence to transcend it; this set of attitudes was remarkably appropriate to the Free State's post-revolutionary pursuit of security and authority. Thus modernism in Ireland was not followed by post-modernism (which does not appear until much later) but almost by the reverse – a disenchantment with and a dismissal of much that the revival had inaugurated.²⁰⁴

Les préoccupations des Irlandais à tous les niveaux de la société s'étaient recentrées sur la banalité de la vie quotidienne. Cet état de fait se refléta dans les pièces de théâtre et les livres qui furent proposés au public. Ainsi, bien qu'exprimant leur mécontentement vis-à-vis de la nouvelle gouvernance, certains de ces artistes manquaient singulièrement d'ambition :

Despite their renewed reverence for the local and the regional, counter-revivalists instead often couched their critiques of the constrictiveness of independent Ireland in the much less critical terms of what has come to be known as the ideology of modernization; suggesting, in other words, that it was the business of the Irish merely to 'catch up' with their more enlightened and emancipated neighbours.²⁰⁵

L'*Abbey* est passé sous l'égide de l'État à partir de 1925 (grâce à la subvention qu'on lui accorda à partir de cette date). Ceci imposait certaines obligations : on ne pouvait pas froisser le gouvernement par peur de se voir privé de subventions l'année suivante.²⁰⁶ Ernest Blythe, ex-ministre des Finances, qui était directeur de l'Abbey de 1941 jusque dans les années 1960, voyait le Théâtre National comme l'instrument de l'État et il avait une

²⁰³ Robert Welch, *The Abbey Theatre, 1899-1999: Form and Pressure*, p. 138.

²⁰⁴ Emer Nolan, "Modernism and the Irish revival" dans *The Cambridge Companion to Modern Irish Culture*, pp. 167-8.

²⁰⁵ *Ibid*, pp. 169- 170.

²⁰⁶ "While it is arguable that the granting of the subsidy [of £850 in 1925] saved the Abbey from complete collapse, its new status as a state theatre was to limit its scope for formal experimentation and social critique.", Morash, Cristopher, "Irish Theatre", dans *The Cambridge Companion to Modern Irish Culture*, p. 330.

vision très orthodoxe quant aux objectifs de ce théâtre (par exemple, il exigeait que tous les acteurs maîtrisent le gaélique et il essayait de monter un maximum de pièces dans cette langue) :

Blythe [...] ruled the theatre by ‘force of character at once down-to-earth and commonsensical’, in contrast to Yeats who ruled ‘by a sort of aloof awareness’.²⁰⁷

Sous Blythe, le théâtre devait remplir un rôle d’instrument d’État :

The bulk of the NTS repertoire in this period [the 1940s] – that is, plays by George Shiels, T.C. Murray, Paul Vincent Carroll and Rutherford Mayne – have a familiar thematic emphasis: the urgent need to abandon superstition and antistate loyalties in the interests of modernity and good citizenship.²⁰⁸

Cependant, le théâtre devait allier son rôle d’instrument de l’État à des considérations économiques. Le besoin de réussite commerciale devenait plus pressant lors de l’exil au Queen’s Theatre entre 1951 et 1966, car ce dernier était moitié plus grand que l’Abbey :

This pressure to fill a theatre which was big and expensive to maintain, inevitably led to a lowering of standards, in acting, in the plays selected, and, crucially, in the direction. A tendency always present in the Abbey company, towards playing for laughs no matter what the play, was exacerbated, as the actors themselves inevitably responded to the new economic pressures. Audiences also developed increased expectations of a good laugh at reliable old troopers, who they encouraged by applause and rumbustiousness, to overact and do little bits of business of their own devising that the audience were (not without subtlety) trained to relish.²⁰⁹

C’est ainsi que, à cette période, les énergies les plus vigoureuses et novatrices se concentraient chez les autres troupes qui virent le jour à partir des années 1920, et notamment chez MacLiammoir et Edwards au théâtre *The Gate*. C’était chez eux que des thèmes tels que l’identité et la sexualité furent traités et non à l’Abbey qui craignait qu’un traitement trop ouvert de ce genre de sujet provoque l’ire du gouvernement et le retrait de la subvention. Il est également couramment dit que *The Gate* avait pris la place de

²⁰⁷ Robert Welch, *The Abbey Theatre, 1899-1999: Form and Pressure*, p. 141.

²⁰⁸ Lionel Pilkington, “The Abbey Theatre and the Irish state” dans *The Cambridge Companion to Twentieth Century Irish Drama*, p. 239.

²⁰⁹ Robert Welch, *The Abbey Theatre, 1899-1999: Form and Pressure*, p. 157.

l'Abbey en proposant « drama enticing to the intellect and to the eye²¹⁰ », mais cette vision manque quelque peu de nuances puisque *The Gate* fut aussi parfois critiqué à cause d'une programmation que certains trouvaient aussi ouvertement commerciale. Ajoutons à tous ces ingrédients le poids intolérable de la censure et nous comprendrons que la vie des artistes devenait de plus en plus complexe :

There was loss of support for the revival from sections of the intelligentsia, mainly writers, whose critique of the obsessive conservatism and confessional claustrophobia of the culture of the Irish state increasingly identified the state Irish language policy, especially the formulaic exhortations and heavy bureaucratic aspects of its implementation, as one more aspect of the sterility of the 'official' culture of the new state.²¹¹

Il est d'usage de dire que la période allant du début des années 1930 au milieu des années 1960 fut une période de déclin ou, au mieux, de stagnation dans le monde du théâtre. Il faut, néanmoins remarquer que des pièces de qualité, d'écrivains tels que George Shiels, T.C. Murray et M.J. Molloy, furent montées à cette époque et réussirent à allier l'attrait commercial à un sens critique de la société irlandaise. Cette période paraît peut-être moins faste que les années précédentes pour cause d'absence d'un Synge, d'un Yeats ou encore un O'Casey, mais elle est sans doute plus riche que ce qu'on estime généralement. Cependant, nous ne pouvons que constater que les pièces montées à cette époque suivaient une logique naturaliste et n'étaient pas habitées de la même fantaisie que celle qui avait animé le théâtre lors de ses années inaugurales.

Pourtant, l'importance dont le théâtre continuait de jouir dans la vie politique et culturelle du pays était manifeste. Pendant la Guerre Civile (1922-23) le théâtre se vit tiraillé entre les deux camps – les rebelles ordonnèrent à l'Abbey de fermer pendant les hostilités tandis

²¹⁰ Robert Welch, *The Abbey Theatre, 1899-1999: Form and Pressure*, p. 119, citant un document qui avait été présenté au conseil d'administration de l'Abbey en 1934. Le document avait été écrit par Brinsley McNamara et F.R. Higgins, mais avec l'appui de Yeats.

²¹¹ Gearóid Ó Tuathaigh,, "Language, ideology and national identity", dans *The Cambridge Companion to Modern Irish Culture*, Op. Cit., p. 52.

que le gouvernement de l'État Libre, soutenu par le gouvernement anglais, l'obligeait à fonctionner comme d'habitude. Autre exemple : le nouvel *Abbey* fut inauguré en 1966 (le précédent avait été détruit par incendie en 1951, ce qui était à l'origine d'une longue période d'exil dans le *Queen's Theatre*, un événement qui n'était pas dépourvu d'ironie : « From about 1880 the Queen's became the venue for popular melodrama, which included standard imported fare of the kind the Irish Literary Theatre was established to combat [...] »), participant ainsi aux festivités organisées pour marquer le cinquantième anniversaire de l'Insurrection de Pâques, par le président de Valera.

Les années de renaissance avant l'indépendance avaient vu un mariage audacieux se faire entre la modernité et les traditions, créant ainsi des œuvres d'une beauté et d'un attrait singuliers. Dans ces conditions, le recours au personnage surnaturel n'offusquait pas le public, c'était un élément parmi d'autres qui amplifiait les traditions et reliait le passé au présent. Avec la victoire des Irlando-Irlandais un recentrage sur le naturalisme eut lieu. De plus la nature introvertie, pour ne pas dire paranoïaque du nouvel état fit que des envolées fantaisistes ou des approches trop individualistes auraient été regardées avec circonspection. Les fantômes, fées et autres personnages surnaturels n'avaient plus le vent en poupe. Yeats et ses collègues avaient tenté de remettre le folklore au centre de la scène culturelle en le revalorisant, le voyant comme un élément important du caractère irlandais dont leurs concitoyens pouvaient être fiers. Cependant, dans les esprits de certains des révolutionnaires les créatures et esprits étranges ne faisaient que montrer l'image d'une Irlande qui était divertissante pour l'Angleterre mais que les Anglais n'arrivaient pas à prendre au sérieux. Ils avaient mis le rejet de ce monde poétique au centre de leur travail :

Through many centuries, Ireland was pressed into service as a foil to set off English virtues, as a laboratory in which to meet fairies and monsters. The 1916 insurrection was a deliberate challenge to such thinking: though often described by dreamy admirers as well as by sardonic detractors as a poets' rebellion, it was an assertion by a modernizing élite that the time had come to end such stereotyping.²¹²

IV. Conclusion

Lorsque Yeats, Gregory et Martyn eurent l'idée de créer un théâtre national le pays avait été sous contrôle anglais depuis des siècles et se remettait à peine de la dévastation causée par les famines. Le peuple avait besoin de reprendre confiance en lui. L'aventure de la Renaissance celtique, dont le fer de lance était l'*Irish Literary Theatre*, donna aux Irlandais l'occasion à la fois de s'exprimer (ce qui a suscité et/ou créé des vocations) et d'apprendre à mieux connaître ou à redécouvrir leur culture. Tous ces mouvements qui cherchaient à promouvoir la culture indigène contribuèrent à rendre un peu de fierté aux Irlandais, les convaincant par la même occasion, bien qu'inconsciemment au début, que l'indépendance pour le pays pourrait être possible. Mais avant d'accéder effectivement à l'indépendance il fallait assumer les faits du passé, exorciser les fantômes qui hantaient encore ce peuple.

Comme nous l'avons dit précédemment, la forme dramatique n'avait pas d'antécédents dans la culture gaélique. Ainsi, le nouveau théâtre irlandais se trouvait face à un double défi : créer des pièces irlandaises mais aussi inventer une forme théâtrale irlandaise. Cette dernière tâche s'avéra la plus difficile, car l'histoire du théâtre était celle d'une culture étrangère et quel que soit le contenu projeté sur cette toile, sa trame tendait à l'altérer, à lui ôter son caractère irlandais. Ceci explique peut-être l'hostilité des réactions suscitées par

²¹² Declan Kiberd, *Inventing Ireland*, p. 1.

des pièces telles que *The Countess Cathleen*, *The Playboy of the Western World* ou encore *The Plough and the Stars*. Si ces pièces avaient été présentées sous forme de romans ou de nouvelles, elles n'auraient sans doute pas tant attiré les foudres du public. Évidemment, la nature publique et collégiale ainsi que l'immédiateté d'une représentation théâtrale ont un impact sur sa réception ; néanmoins, nous pourrions concevoir que la nature même du média, peu en accord avec la culture indigène, ait également joué un rôle. Le projet de Yeats était compris, apprécié et appliqué par George Moore, AE, Lady Gregory, Edward Martyn et Alice Milligan entre autres, mais son besoin de critiquer des attitudes ou éléments de la vie quotidienne de certains Irlandais, que ce soit dans ses propres pièces (l'avarice de la famille Gillane dans *Cathleen Nì Houlihan*, le manque de scrupules des paysans dans *The Countess Cathleen*) ou dans celles de ses protégés (le mariage sans amour dans *In the Shadow of the Glen* de Synge), fit de lui et de ses associés une cible facile pour les Irlando-Irlandais qui avaient une autre vision de ce que la nouvelle Irlande devait être.

Yeats, l'artisan principal de ce nouveau théâtre, se trouvera en décalage avec nombre de ses compatriotes, écrivains ou non, à plusieurs moments durant sa carrière théâtrale. Sa quête de modernité le menant davantage vers des styles plus ou moins ésotériques, il se trouva souvent isolé des autres dramaturges irlandais. Jusqu'en 1922 ses pièces furent fermement ancrées dans un univers irlandais faisant appel aux traditions et à la mythologie irlandaise. Lady Gregory, forte de son travail de folkloriste, s'inspira également de la mythologie irlandaise avec des pièces telles que *Kincora*, *Dervorgilla*, *Grania* ou *The Golden Apple*. Cependant, elles racontaient des histoires d'antan dans un cadre plutôt naturaliste tandis que Yeats essayait d'exploiter et de recréer des ambiances mythologiques sans forcément développer l'intrigue. D'autres s'essayèrent au genre celtique avec plus ou

moins de succès : Edward Martyn, dont la pièce *Maeve* tenta de réconcilier le réalisme avec le folklore ; Alice Milligan dont *The Last Feast of the Fianna* fut la première pièce, d'après Lennox Robinson²¹³, à utiliser les légendes et l'histoire anciennes de l'Irlande ; George Moore qui écrivit en tandem avec Yeats *Diarmuid and Grania* ; mais les pièces qui firent la gloire financière et le rayonnement international de l'Abbey furent les pièces naturalistes, qui montraient des citoyens irlandais évoluant dans des lieux facilement reconnaissables et s'occupant de situations sombres toutes relativement banales, que ce soit sous forme de comédie et/ou tragédie, de John Millington Synge à Sean O'Casey, et de William Boyle à Padraic Colum et de George Shiels à Lennox Robinson.

Ainsi, dès ses débuts, les praticiens du théâtre irlandais s'efforcèrent de trouver un moyen de rapprocher le média du théâtre avec les traditions du pays, de faire en sorte que ce théâtre trouve son identité. Les premières années virent énormément d'inventivité et d'expérimentation et la palette des pièces montées par l'*Irish Literary Theatre* ainsi que ses successeurs est impressionnante, entre les pièces mythiques de Yeats, les comédies de Lady Gregory, les fantaisies de Lord Dunsany et les drames naturalistes de Lennox Robinson. Le théâtre irlandais, s'il avait trouvé sa voix relativement rapidement grâce aux œuvres de Gregory et Synge en particulier, cherchait clairement sa voie. Ce tâtonnement, somme toute logique, allait bientôt donner naissance à la fameuse « pièce paysanne » :

Indeed, the most effective strategy for linking the Irish theatre with tradition was to set plays in an Irish countryside where markers of temporality could be blurred, thereby creating the genre that was to dominate the Irish theatre for more than half a century: the peasant play.²¹⁴

Ainsi, à l'issue de toutes les tentatives pour trouver une esthétique propre au caractère irlandais, on arriva à cette forme de théâtre qui privilégiait l'exposé d'un attachement aux traditions agraires du pays et qui avait tendance à se préoccuper du quotidien, que le ton

²¹³ Lennox Robinson, *Ireland's Abbey Theatre: A History, 1899-1951*, p. 15.

²¹⁴ Christopher Morash, "Irish Theatre" dans *The Cambridge Companion to Modern Irish Culture*, p. 328.

soit tragique ou humoristique. Certes l'intérêt pour le folklore perdurait mais les aspects plus intangibles de ce folklore (les croyances, traditions, mythes et légendes) tendaient à être négligés. Cette pièce paysanne comportait un avantage singulier : ce n'était pas vraiment une forme *stricto sensu* puisque la seule chose que toutes ces pièces avaient en commun était le milieu où les pièces se déroulaient, c'est-à-dire, quelque part dans la campagne irlandaise. Ainsi, tant que le dramaturge respectait quelques règles de base concernant ce lieu, il ou elle pouvait imposer la forme qu'il souhaitait pour son œuvre. Cette formule, dont la fabrication ne devait pas peu de choses aux premières pièces de l'*ILT*, était une sorte de synthèse réductrice des ambitions qui avaient animé le théâtre irlandais à ses débuts. Certes, elle mettait des personnages irlandais au centre de la scène et leur accordait une densité et un traitement autre que ce qui leur avait été réservé dans le théâtre anglais mais elle négligeait les aspects les plus intangibles et les plus typiques des traditions qui avaient été à l'origine du réveil culturel.

Cependant, en s'appuyant sur des éléments fantaisistes du folklore afin de dégager une identité irlandaise on ne projetait pas forcément une image de l'Irlande comme un pays prêt à prendre sa place parmi les nations du monde. Les Anglais étaient contents de se divertir avec le folklore mais il n'est pas sûr que les histoires pittoresques venues de l'île voisine aient milité pour l'indépendance du pays. Même si le but du travail de la majorité des nationalistes culturels était de parler aux Irlandais, il fallait que les Anglais entendent et comprennent. Une fois l'indépendance acquise, l'État Libre d'Irlande cherchait toujours à valider la légitimité de son existence auprès de l'ancien colonisateur et une scène nationale, subventionnée par le gouvernement, qui monterait des pièces de théâtre inspirées de contes et mythes, comportant des êtres surnaturels en tout genre ne projeterait pas l'image propice à inspirer respect et considération.

La nature intangible du folklore servait bien les objectifs des nationalistes en tout genre.

Les traditions des paysans semblaient transcender le temps et les classes sociales pour

établir un lien avec l'essence du peuple gaélique :

Dynastic religious states, such as England and France, that developed into modern nation-states under an existing ethnic high culture, obliterated folk traditions along the way. In the case of ethnic groups dominated by a ruling class of foreign origin and lacking a continuous high culture, such as Finland or Ireland, a modern high culture had to be created from existing folk traditions.²¹⁵

Le personnage du fantôme bouscule nos notions de temporalité, permettant ainsi aux artistes d'afficher une certaine continuité, ou tout au moins de juxtaposer deux réalités ou deux propositions. Avec l'indépendance le besoin d'établir le lien entre le présent et le passé s'évanouit. Le travail des nationalistes culturels avait porté ses fruits, le pays était enfin indépendant, la cohésion avait été créée parmi la population. Cela ne signifie pas que des questions d'identité ne se posaient plus, mais celles qui traitaient des origines et du passé des Irlandais n'étaient plus d'actualité : le peuple avait souscrit à l'image qui était sorti des travaux culturels et politiques et avait ainsi accédé à l'indépendance. De ce fait, le recentrage des auteurs sur des préoccupations quotidiennes est compréhensible : « nous savons d'où nous venons, occupons-nous maintenant de notre présent. »

Avant la Renaissance celtique, la littérature et les pièces de théâtre provenant de l'Irlande étaient destinées au marché anglais. Ainsi le marché culturel irlandais n'était qu'une annexe, un pendant du marché anglais :

Irish literature abruptly ceased to be a self-consciously colonial branch of English literature, always painfully aware of its minor status and its London-based audience.²¹⁶

²¹⁵ Diarmuid Ó Giolláin, "Folk culture", dans *The Cambridge Companion to Modern Irish Culture*, p. 226.

²¹⁶ Emer Nolan, "Modernism and the Irish revival" dans *The Cambridge Companion to Modern Irish Culture*, p. 163.

Cette rupture avec l'Angleterre n'était qu'un premier pas. Comme Declan Kiberd le remarqua, la particularité du cas irlandais est que sa révolution culturelle précéda et facilita sa révolution politique. La réalisation qu'une culture, ainsi qu'une attitude, différente puissent exister sur l'île changea les attitudes à la fois des écrivains et du public. L'idée d'une identité irlandaise à part avait toujours existé mais tendait à être mise de côté par le pouvoir anglais puisque l'Irlandais n'était qu'un autre élément du *melting pot* de l'Empire britannique. Les mouvements nationalistes présentaient toujours une vision assez limitée de l'Irlandais, comme un être simple et pur. En affrontant de face cette notion d'identité l'*Abbey* put présenter toute une palette d'aspects de la vie et de la culture irlandaises, essayant ainsi de forger une conscience nationale complexe qui prendrait en compte à la fois l'histoire du pays et les réalités du monde moderne.

L'*Abbey* fit le choix de mettre en scène des pièces de théâtre écrites par des Irlandais, ayant lieu en Irlande et traitant de sujets irlandais afin de montrer aux Irlandais, au monde et, surtout, aux Anglais que ce pays était plus qu'un avant-poste de l'Empire. Les pièces de théâtre qui mettaient en scène des fantômes ou des êtres venus de mondes mystérieux traitaient directement de l'identité irlandaise. Ceci provoquait parfois l'émoi du public et des critiques quand l'image projetée ne correspondait pas avec les idées simplistes qui étaient véhiculées par les Irlando-irlandais (*The Countess Cathleen*). A d'autres moments cette approche semblait toucher franchement les cœurs des spectateurs et créer un moment d'union et de rassemblement qui n'aurait pas été possible ailleurs que dans un théâtre (*Cathleen Ni Houlihan*).

Freud estimait que les croyances en des êtres surnaturels étaient acceptables auprès d'un peuple primitif. Ainsi, avec les avancés scientifiques et la sécularisation grandissante de la

société, l'Irlande avait-elle quitté ce statut de pays primitif ? La nation avait-elle grandi ? Cette vision semble peu recevable car à aucun moment les nationalistes culturels ne firent preuve de condescendance envers les Irlandais. La projection d'êtres surnaturels sur la scène irlandaise ne sous-entendait aucunement que le public ou les dramaturges croyaient en l'existence de ces créatures. Elles n'étaient qu'un moyen d'exprimer certaines idées, de renouer avec le passé. Ces fantômes et créatures étranges interpellaient le public et posaient des questions d'ordre existentiel : qui sommes nous ? D'où venons-nous ? Où allons-nous ?

L'*Abbey* proposait des pièces de théâtre en tous genres, d'écrivains irlandais venus d'horizons divers et avait ainsi créé un espace d'expérimentation. Le recours au folklore et aux personnages surnaturels allait de soi et bon nombre d'écrivains s'en inspirèrent. Ceci permettait de recréer ou au moins de redynamiser l'identité irlandaise face à la domination anglaise. Toutefois, petit à petit les dramaturges se sont orientés vers un théâtre plus naturaliste qui traitait de questions liées plus directement au quotidien des Irlandais. D'abord à cause de la divergence de point de vue entre les Anglo-Irlandais et les Irlando-Irlandais, étant donné que c'est la vision de ces derniers qui s'imposa. Ensuite, à cause du besoin ressenti de se noyer dans le groupe autour de l'État libre et de la République : les points de vue plus ésotériques trouvaient difficilement un écho auprès du peuple et encore moins auprès du directoire très conservateur de l'*Abbey*. Le dernier élément qui scella le destin du personnage surnaturel fut la pression du marché. L'*Abbey* avait effectué plusieurs tournées à grand succès aux États-Unis et les pièces qui attiraient les foules n'était pas celles de Yeats, de Hyde ou de AE mais celles de Synge et O'Casey. Le public préférait ces œuvres plus accessibles et plus en phase avec la vision qu'il se faisait de l'Irlande.

De plus, si nous revenons à ce que Stewart Parker disait à propos des fantômes, nous pourrions estimer que la vengeance qui est recherchée par les fantômes avait été assouvie, qu'en se séparant de l'Angleterre et en créant un état indépendant, on put faire en sorte que les esprits reposent en paix. Ainsi, les personnages surnaturels seraient nés du désir ou besoin de vengeance qui habitait le peuple irlandais et se seraient volatilisés une fois que cette vengeance fut apaisée.

Le théâtre avait été fondé sur des idéaux de modernité et d'exemplarité mais, en tant qu'entreprise privée, devait également faire face aux réalités commerciales. Les pièces de W.B. Yeats n'attiraient pas les foules mais les comédies de George Shiels remplissaient les salles des semaines durant. Ainsi, le théâtre qui fut proposé aux Irlandais à partir des années 1920 était plus naturaliste et tendait vers un portrait socio-historique de la société irlandaise, et avait souvent recours à l'humour. Ainsi, le fantôme, le démon, et la fée ont petit à petit quitté les scènes des théâtres irlandais. Cependant, ils reviennent de temps en temps et ne sont jamais complètement absents.

Conclusion

L'Irlande, son théâtre et sa culture (au sens le plus large) sont appréhendés dans le monde entier par le biais de clichés et d'idées reçues qui ont été véhiculés par diverses institutions depuis des siècles²¹⁷. L'Angleterre n'a pas joué qu'un petit rôle dans la propagation de ces mythes :

[...] the English helped to invent Ireland, in much the same way as the Germans contributed to the naming and identification of France. Through many centuries, Ireland was pressed into service as a foil to set off English virtues, as a laboratory in which to conduct experiments, and as a fantasy-land in which to meet fairies and monsters.²¹⁸

L'insurrection de 1916 et tout le mouvement indépendantiste était né dans le but de changer les mentalités et la vision de l'Irlande chez les Anglais :

One 1916 veteran recalled, in old age, his youthful conviction that the rebellion would “put an end to the rule of the fairies in Ireland”.²¹⁹

Ainsi, lors de la renaissance culturelle que l'Irlande connut à partir des dernières décennies du XIX^e siècle, les personnalités qui furent responsables du volet littéraire du mouvement, ne firent rien pour ôter les éléments les plus fantaisistes de la perception du pays. Au contraire, ils s'emparèrent des spécificités du folklore de l'Irlande afin de donner une base solide à leur mouvement. En s'appuyant sur des mythes et légendes celtes et gaéliques ils se les réapproprièrent et leur insufflèrent une nouvelle vie, un nouveau sens :

That enterprise achieved nothing less than a renovation of Irish consciousness and a new understanding of politics, economics, philosophy, sport, language and culture in the widest sense. It was the grand destiny of Yeats's generation to make Ireland once again interesting to the Irish, after centuries of enforced provincialism following the collapse of the Gaelic order in 1601.²²⁰

²¹⁷ “A 1995 Bord Fáilte market-research report asserted that Ireland was seen among Continental Europeans as ‘a saved country and culture undisturbed by European history – a mythical island – a real and authentic destination that could offer escapism and freedom’, and a similar survey seven years later suggested that this still held good.” R.F. Foster, *Luck and the Irish: A Brief History of Change, 1970-2000*, p. 158.

²¹⁸ Declan Kiberd, *Inventing Ireland*, p. 1.

²¹⁹ *Ibid*, p. 1.

²²⁰ *Ibid*, p. 3.

Ainsi, dès les débuts de ce qu'allait devenir le théâtre national irlandais, les dramaturges s'inspirèrent de l'histoire et du folklore irlandais afin de bien démarquer leur personnalité de celle des Anglais. Le risque inhérent à ce choix était de (re)projeter l'image d'une Irlande primitive et superstitieuse. De plus, cela ne correspondait pas à la vision des nationalistes les plus virulents qui estimaient que des histoires de fantômes et de fées n'allaient pas dans le sens de la modernisation du pays. De ce fait, une tension existait entre l'*ILT* (ainsi que ses incarnations suivantes) et le mouvement indépendantiste dès les premières représentations de 1899.

Ce malentendu autour du mot « moderne » fit que, petit à petit, les pièces comprenant des êtres venus d'ailleurs devinrent de plus en plus rares. En effet, la génération de dramaturges que l'*ILT* allait engendrer fut plus attirée par le style naturaliste. Certes, les dramaturges façonnèrent des pièces pour le spectateur irlandais, sans jamais perdre de vue que les publics internationaux pourraient également s'y intéresser, avec des sujets, lieux et, surtout, un langage qui ne laissaient aucun doute quant à leur origine mais les éléments du folklore les plus ésotériques se virent mis de côté. Cependant, si le recours aux mythes et légendes du folklore irlandais risquait de renforcer l'image de l'Irlande comme étant la terre des fées auprès des Anglais, la pièce paysanne, ou *Abbey play*, apparemment la seule alternative à la pièce mythologique²²¹, ne projetait pas forcément une meilleure image de la vie en Irlande. Cette pièce paysanne est apparue sur les scènes irlandaises dès 1901 avec *Casadh an tSúgáin (The Twisting of the Rope)* de Douglas Hyde. Elle avait un avantage singulier sur les pièces qui comportaient des éléments plus ésotériques en ce sens qu'elle représentait des lieux et actions plus immédiatement reconnaissables et avec lesquels les spectateurs pouvaient s'identifier plus facilement. Ainsi, il n'est pas difficile de

²²¹ "In fact, with a handful of notable exceptions (most of which are supplied by Yeats), the Irish mythological play was something of a *cul de sac*." Christopher Morash, *A History of Irish Theatre: 1601-2000*, p. 120.

comprendre pourquoi ce genre s'est imposé si aisément, étant donné l'attrait qu'il avait pour les auditoires :

[...] by the middle of the twentieth century [the peasant play] would be embarrassingly ubiquitous. The plot [...] was to be reworked again and again on the Irish stage, as a woman is forced to choose between an unimaginative farmer and a volatile wandering poet.²²²

Avec l'emprise de la pièce paysanne, les idéaux qui avaient été exprimés par Yeats, Gregory, Martyn et AE, parmi d'autres, semblaient s'être envolés pour être supplantés par des œuvres plus consensuelles, dans le but de plaire au public. Il ne s'agit pas de dire que toutes les pièces irlandaise produites entre 1901 et 1964 et qui suivent ce modèle ne sont que des imitations les unes des autres et n'ont que peu de valeur, au contraire, un certain nombre d'entre elles, *The Playboy of the Western World* (1907) de J.M. Synge en tête, sont devenues des références. Cependant, le « high ambition » qui avait animé la création de l'*Irish Literary Theatre* en 1898 tendait à être remplacée par une vision plus réaliste du marché :

[By 1918] the Abbey's repertoire had narrowed to a focus on rural realism, with the fantastic and legendary initiatives of earlier years failing to sustain themselves beyond occasional revivals of plays already tried and tested.²²³

Ainsi, avec la domination de la pièce paysanne sur les scènes irlandaises les fantômes et autres créatures fantasques s'y firent de plus en plus rares dans la période postindépendance. Les personnages surnaturels n'ont pas complètement disparu comme en témoignent les pièces de d'Alton et Tomelty, mais la domination des scènes et lieux plus naturalistes réduisait de plus en plus leur place. Dans les années 1960, les dramaturges et écrivains irlandais se rendirent compte que le théâtre irlandais se trouvait dans une sorte d'impasse où la création était de plus en plus étriquée. L'arrivée de

²²² Christopher Morash, *A History of Irish Theatre: 1601-2000*, p. 121.

²²³ Robert Welch, *The Abbey Theatre, 1899-1999: Form and Pressure*, p. 75.

Philadelphia, Here I Come de Brian Friel en 1964 bouleversa la situation en recréant et en renouvelant cette pièce paysanne :

[...] Friel is so specific in his evocation of the conditions of Irish life [...] that the play has the freshness of a revelation rather than the routine characteristics of a well-known situation.²²⁴

En effet, au premier regard, ce premier grand succès de Brian Friel respecte les critères qui avaient gouverné la création théâtrale depuis quelques décennies : l'action se déroule dans la cuisine d'une maison familiale, dans la campagne irlandaise, et les personnages principaux sont le fils qui se pose des questions sur son avenir (ainsi que sur son passé) et le patriarche introverti et borné. Cependant, l'élément qui fut le vecteur de cette révélation et qui a rendu cette pièce si originale et si captivante fut le fait d'avoir scindé le personnage principal en deux : Private Gar et Public Gar. Ce faisant Friel nous livre non seulement une analyse de la schizophrénie qui habitait la campagne irlandaise, c'est-à-dire la loyauté envers la vie traditionnelle et l'attrait de la ville et/ou d'un épanouissement personnel, mais il libère aussi le théâtre irlandais du carcan qui l'avait emprisonné depuis si longtemps, tout en gardant une ossature familière et reconnaissable. Pour ce faire il projette sur scène un personnage qui n'« existe » pas, un personnage non-réel, issu de l'imaginaire du personnage principal, Gar. Private Gar est une émanation de l'esprit de Gar tout autant que les visiteurs qui hantent Thomas Dunne, bien qu'il reste moins troublant que ceux-ci. La voie était ainsi de nouveau ouverte aux expériences avec des personnages qui sortent de l'ordinaire.

Selon Stewart Parker, le fantôme, l'esprit et l'être d'origine douteuse, revient en temps de tension et nous pouvons considérer que, lorsque *Philadelphia, Here I Come* fit irruption sur la scène irlandaise, la création théâtrale en Irlande était dans un état rétif, content de vivre sur ses acquis et peu ouvert à la nouveauté. De plus, à cette période, l'Irlande

²²⁴ Seamus Deane, « Introduction » à *Plays : I* de Brian Friel, p.14.

connaissait sa première grande période d'expansion économique grâce à l'abandon de la politique d'autosuffisance qui avait été si chère à Éamon de Valera. La prospérité relative de la période ainsi que les réformes profondes entreprises en matière d'éducation firent que la dialectique tradition-modernité était de nouveau sur le devant de la scène. La société subissait des changements importants et afin d'analyser ces changements le personnage irréel était le plus adapté.

I. L'autre, le compromis et l'identité

Ainsi, toutes les pièces étudiées dans cette thèse furent inspirées par, ou produites à, des moments de malaise en Irlande : *The Dreaming of the Bones* fut inspiré par les événements de 1916 ; *The Only Jealousy of Emer* fut montée pour la première fois en 1922, année de création de l'État Libre d'Irlande, mais elle avait été en gestation depuis 1916 ; *Maeve* et *The Heather Field* furent produites dès le début du réveil culturel, quand le désir et le besoin de reconnaissance étaient à leur comble ; quand *Shanwalla* apparut sur les scènes irlandaises en 1915, la scène politique paraissait apaisée mais l'*Irish Republican Brotherhood* était en train de préparer l'événement fondateur de la nouvelle Irlande, l'Insurrection de Pâques de 1916 ; *The Man in the Cloak* et *All Souls' Night* furent produites à des moments où les défaillances du jeune État irlandais se faisaient ressentir et quand les promesses de l'indépendance ne semblaient être qu'un souvenir lointain ; *Pentecost* arriva sur la scène en 1987 au moment où les activités terroristes et paramilitaires en l'Irlande du Nord devenaient de plus en plus féroces²²⁵ ; *The Steward of Christendom*, *The Weir* et *Our Lady of Sligo* sont sorties en 1995, 1997 et 1998

²²⁵ En 1987, l'IRA mena à bien presque trois cents opérations (par arme à feu ou attentat à la bombe), tuant trente-et-un membres des forces de l'ordre britanniques ainsi que vingt civils. Cent membres des forces de sécurité et cent cinquante civils furent blessés dans ces attaques qui atteignirent leur apogée le 8 novembre lors d'un attentat pendant une cérémonie d'hommage aux victimes de la Première Guerre mondiale qui tua 11 personnes et en blessa 63. En tout, l'année 1987 voit quatre-vingt dix-huit personnes tuées dans les *Troubles*, comparé à soixante-et-une l'année précédente.

respectivement, alors que l'Irlande vivait des années de croissance économique très forte²²⁶ et lorsque le pays subissait des changements énormes en termes de style et de niveau de vie.

A tous ces moments la question de l'identité irlandaise est revenue sur le devant de la scène, est redevenue une préoccupation des dramaturges.

i. Nationalisme culturel

Cultural nationalism [...] is an aesthetic program to organize for a native population a sustaining image of itself, its uniqueness, and its dignity, all contrary to the subordinate and submissive identity nurtured by the outside administration. Much of the thrust of cultural nationalism is rescue of a dignified indigenous culture previously submerged by powerful colonial culture.²²⁷

De ce point de vue, le cas irlandais n'a rien d'original : les artistes de la fin du XIX^e siècle s'emparèrent du folklore irlandais afin de projeter une image digne et unique du peuple irlandais. Ce qui est particulier à l'Irlande est que les questions d'identité dominèrent les préoccupations des dramaturges tout au long du siècle. John P. Harrington estime que les questions de nationalisme et d'autodétermination, éléments qui sont inhérents à la construction de l'identité, restèrent centrales à travers le XX^e siècle. Cependant, à aucun moment après 1922, l'indépendance du pays ne fut en danger. Certes, la question du Nord de l'Irlande n'était pas encore réglée à la satisfaction de tous, mais les Irlandais en général, au fil des années, ne se préoccupaient plus guère de cet aspect de la vie politique. En effet, la population irlandaise tendait à s'occuper davantage d'avancées économiques qui changeaient radicalement le paysage irlandais. Selon un historien, écrivant en 1965 :

²²⁶ En effet, la période qui court de 1995 à 2007 vit l'économie d'Irlande croître à une vitesse semblable aux pays asiatiques tels que la Chine, Taiwan et la Corée du Sud, ce qui gagna pour l'économie irlandaise le titre de « Celtic Tiger ». 1997 fut l'année où la croissance était la plus forte à 9%, selon un rapport de Antoin E. Murphy publié par l'European University Institute.

²²⁷ John P. Harrington, *Modern Irish Drama*, pp. x-xi.

It does seem certain that the depopulation of the countryside will continue and perhaps accelerate, and that our social habits and our politics will continue to take on a flavor that is more urban, and, as a consequence, ever more cosmopolitan. And this in turn will sound the death knell of the attempt to preserve any kind of indigenous Gaelic folk culture in these islands.²²⁸

Terence Brown remarque que ces bouleversements n'étaient pas accueillis passivement mais plutôt embrassés par le peuple, las des années de stagnation.

Ainsi, les évolutions radicales qui avaient lieu dans le pays, tant sur le plan démographique que politique, ne semblaient plus préoccuper les citoyens irlandais, pris dans la course à la prospérité. Les artistes et écrivains, ces « antennes sensibles au changement culturel et social²²⁹ », ne participaient peut-être plus à un programme organisé autour de l'identité nationale mais ils captaient et traitaient les signaux qui leur arrivaient de la société irlandaise. Le nationalisme culturel qui les animait dès lors, c'est-à-dire le désir de rendre compte de ce que « être irlandais » voulait dire, ne se préoccupait plus d'interrogations binaires qui opposeraient l'Irlande à l'Angleterre, mais s'intéressait plutôt à la place de l'Irlande dans le monde et aux effets que les changements avaient sur l'identité irlandaise. Si la majorité des Irlandais acceptait volontiers les périodes d'aisance économique²³⁰, les artistes se posaient des questions sur les évolutions que celles-ci engendraient. L'autre, celui à qui on devait se mesurer, n'était plus l'Anglais mais également l'Européen et l'Américain.

²²⁸ Terence Brown, *Ireland: A Social and Cultural History, 1922-2002*, p. 231, citant le papier "Ireland: The End of an Era?" de l'historien David Thornley.

²²⁹ *Ibid*, p. 297.

²³⁰ "That ebullient, vigorous, modernizing society in quest of affluence and success, where real opportunities existed for the adventurous and energetic, a society disinclined to view poverty as anything but self-inflicted, brash, ostentatious, and not a little callous, was of course a far cry from the Ireland dreamed of at independence and sought throughout the austere years of Eamon de Valera's stern premiership." Terence Brown, *Ireland: A Social and Cultural History, 1922-2002*, p. 253.

ii. Un nouveau réalisme

Irish drama is notable for shifting allegiances to self or to place, to the individual or to the collective obligation, to liberatory aesthetics or to unifying traditions. At issue throughout is the relation between individual writer and national state, a relation that binds even in dissent. “The first duty of a writer,” Brendan Behan wrote, “is to let his Fatherland down, otherwise he is no writer.”²³¹

L’accent des premières pièces de l’*Irish Literary Theatre* était sur l’identité collective des Irlandais. Quand les pièces de Yeats, Gregory, Martyn, Tomelty, Parker et McPherson ont lieu dans des endroits emblématiques qui devaient avoir une résonance particulière pour le public, celles de d’Alton et Barry se passent dans des endroits privés qui n’ont pas de lien avec un vécu commun chez les spectateurs. Ainsi, nous voyons effectivement le déplacement entre le collectif et le personnel, et *vice versa*, dans les différents œuvres de ces dramaturges. Cependant, la tendance globale dans la forme de toutes ces pièces est d’aller vers des histoires plus personnelles. Néanmoins, ce n’est pas pour autant que les écrivains ont abandonné une vision globale : ils se servaient de situations privées afin d’analyser des questions plus collectives. Ainsi, bien que le terrain de prédilection soit la vie privée, d’Alton et Barry mais aussi Parker et McPherson, au lieu de poursuivre leurs analyses sous une forme réaliste, choisirent d’inclure des éléments fantaisistes dans leurs œuvres, évitant ainsi l’approche exclusive que préconisait le poète Eavan Boland :

For there is, and at last I recognize it, no unity whatsoever in this culture of ours. And even more important, I recognize that there is no need whatsoever for such unity. If we search for it we will, at a critical moment, be mutilating with fantasy once again the very force we should be liberating with reality.²³²

Effectivement, la course à l’individualisation de la société tendait à donner l’impression que l’unité de culture et d’identité n’existaient plus. Cependant, nier que quelque unité que soit existe parmi la population est nier, ou renier, le passé et l’histoire qui crée forcément une cohésion entre personnes d’origines semblables. Il semblerait que les dramaturges

²³¹ John P. Harrington, *Modern Irish Drama*, p. xiv.

²³² Terence Brown, *Ireland: A Social and Cultural History, 1922-2002*, p. 308, citant l’article “The Weasel’s Tooth” du poète Eavan Boland, 1974.

étudiés dans cette recherche aient ressenti les changements de la société, plaçant leurs histoires dans la sphère personnelle mais pour mieux analyser la situation globale. Sans forcément chercher à créer une unité culturelle parmi les spectateurs, ils ne pouvaient pas non plus nier le poids et l'importance de l'héritage collectif, et c'est ainsi qu'ils inclurent des éléments fantaisistes dans des scènes qui se voulaient plutôt naturalistes. Tout comme leurs aïeux du début du XX^e siècle ils rejetèrent les arguments binaires qui voulaient qu'on choisisse soit le naturalisme, soit la fantaisie, et décidèrent de marier les deux, embrassant ainsi une philosophie « both/and ».

Ainsi, la tendance qui se dégage des pièces ici étudiées est un glissement vers un nouveau réalisme, un compromis entre le naturalisme de la pièce paysanne et la fantaisie des premières années de l'*Irish Literary Theatre*. Cette forme reflète à la fois la sécularisation de la société et la marche vers l'individualisation mais également laisse entrevoir d'autres perspectives. De cette manière, comme disait Jacqueline Genet à propos du théâtre de Yeats, la « conjonction du naturel et du surnaturel offre au dramaturge le cadre approprié pour présenter sur scène différents niveaux d'intelligence²³³ ». C'est un compromis qui est pleinement positif puisqu'il ouvre le champ de possibilités aux artistes.

iii. Le mouvement perpétuel

Le personnage surnaturel surgit aux moments de tension et part lorsque les tensions sont apaisées. Il est le produit d'un instant, d'un défaut du temps :

The ghost remains only in the syncopation of temporal flow, as though the syncopation of time gives time a space in which the now has a kind of duration within which the encounter may be experienced.²³⁴

²³³ Jacqueline Genet, *Le Théâtre de William Butler Yeats*, p. 49.

²³⁴ Alice Rayner, *Ghosts : Death's Double and the Phenomena of Theatre*, p. xxx.

Ainsi, il n'est pas surprenant qu'il surgisse au théâtre où le spectateur quitte le temps objectif pour rentrer dans le temps du spectacle. De plus, pendant le spectacle plusieurs temps se croisent : le temps de la durée du spectacle, le présent du spectacle, le passé raconté par les personnages et le futur annoncé par le prologue. Ce croisement des temps, qui interrompt le flux paisible de chacun d'entre eux, semble très approprié au surgissement des fantômes. Etant donné que dans les pièces ici étudiées les passé, présent et futur se mélangent sur scène il est pour ainsi dire impossible de ne pas voir des esprits jaillir.

L'identité n'est jamais figée et est le produit de multiples éléments. Elle évolue avec le passage du temps. En se préoccupant de l'identité, les dramaturges doivent faire interagir des différents espaces-temps, afin de comparer et comprendre les évolutions qui eurent lieu avec le temps. La recherche de cette compréhension, de la conscience de ce qui s'est produit, implique un décalage entre les événements et leur appréhension :

[...] Consciousness [...] is always in some sense false consciousness to the degree that consciousness is a representing mechanism and is always somewhat retarded. The delay between perception and consciousness, that is, composes an interval of time.²³⁵

Sebastian Barry pousse cette intersection du privé et du collectif à son paroxysme dans *Our Lady of Sligo* et *The Steward of Christendom*. Ces deux œuvres sont une tentative de récupération de son histoire personnelle :

For thirty odd years she has loomed there in the shadows of my life, a presence, a warning and a challenge. I have tried to illuminate those shadows because to

²³⁵ Alice Rayner, *Ghosts : Death's Double and the Phenomena of Theatre*, p. 9.

expunge and censor is in essence to make fragments of possibility and to vandalise the painting of a life.²³⁶

Il parle ainsi de l'écriture d'*Our Lady of Sligo*, une pièce inspirée par la vie de sa propre grand-mère mais nous pourrions l'appliquer également à *The Steward of Christendom*. Sur le plan personnel ces deux pièces sont le fruit d'un travail de généalogiste, d'un homme à la recherche de toutes les aspérités qui forment le paysage de son existence. Pour ce faire il ressuscite non seulement les membres de sa famille mais également les fantômes de chacun d'entre eux et ce faisant, il ouvre pour son auditoire une fenêtre sur un passé irlandais qui tombait petit à petit dans l'oubli. Ainsi, bien que les pièces de Barry soient d'inspiration intime et de facture très poétique, elles sont fermement liées à l'histoire de son pays :

This is not to say that Sebastian Barry's plays are refined creations from which the roughage of time and place, or Irish history and Irish land, have been winnowed out. On the contrary, these are emphatically public plays, up to their necks in the matter of Ireland.²³⁷

De cette manière, en illuminant les ombres de son propre passé, Sebastian Barry braque aussi une lumière sur les recoins de l'histoire de tout un pays. En partant du personnel, il apporte un autre regard sur le passé collectif du pays et ce faisant il prouve que scinder le privé et le commun est une chimère.

Le nationalisme et, par extension, l'identité fut le thème de prédilection du théâtre irlandais tout au long du XX^e siècle. Afin d'aborder ce thème, les dramaturges furent obligés de faire interagir plusieurs espaces-temps. Ainsi, nous ne pouvons que constater que la présence de fantômes, esprits et personnages surnaturel dans les pièces de notre corpus est, en fait, naturel.

²³⁶ Sebastian Barry, *Our Lady of Sligo*, "Author's note".

²³⁷ Fintan O'Toole, « Introduction » à *Plays: I* de Sebastian Barry, pp. ix-x.

II. La fin des traditions ?

Les fantômes continuent à surgir de temps en temps sur la scène irlandaise mais courent-ils à l'extinction ?

i. Un rôle inchangé

Les personnages surnaturels permettent aux écrivains de présenter sur scène une synthèse de différents moments :

Haunted space collapses temporal linearity among past, present, and future.²³⁸

Les fantômes et esprits font référence à des choses qui sont présentes autour de nous mais que nous ignorons, que ce soit volontairement ou pas :

Ghosts hover where secrets are held in time: the secrets of the past, the secrets of the dead. Ghosts wait for the secrets to be released into time.²³⁹

Ainsi, le fantôme est une manifestation visible ou saisissable de quelque chose qui n'est plus là, et qui est, de par sa nature, à la fois présent et absent. De cette manière, il permet au spectateur de garder une certaine distance avec les propos tenus, étant donné qu'ils émanent d'un être qui n'existe pas.

Si ces constats restent vérifiables dans toutes les pièces de notre corpus, nous pouvons néanmoins remarquer une évolution dans la forme des différents esprits présents. Chez Yeats, Gregory, Martyn, d'Alton et Tomelty on nous annonce en quelque sorte qu'une apparition va avoir lieu tandis que chez les autres dramaturges les fantômes surgissent de manière plus brutale. Nous pourrions nous attendre à ce que ce surgissement brutal soit plus déstabilisant qu'un surgissement annoncé mais en fait c'est le contraire. En effet, les quatre écrivains cités ci-dessus créent un univers et une attente chez le spectateur qui fait

²³⁸ Alice Rayner, *Ghosts : Death's Double and the Phenomena of Theatre*, p. 57.

²³⁹ *Ibid*, p. x.

monter l'angoisse. Chez Barry, McPherson et Parker les fantômes arrivent, remplissent leur fonction et repartent. Les lieux naturalistes, dénoués de toute superstition, font que le spectateur est moins ébranlé par cette présence :

If the returning thing is identical to what was encountered before, it doesn't seem to me to carry any aspect of the uncanny but is rather part of an identifiable historical memory that is fully available to the consciousness. If the ghost is the same as what was seen before but simply appearing in a new context, it is no different from a history of ideas and practices that is already a selection based on the terms of intelligibility, more like the television rerun than the unconcealing of being.²⁴⁰

Le premier groupe d'écrivains cherchaient à interpeller son auditoire afin de provoquer une réaction quand le deuxième groupe semble vouloir surtout pousser le public à réfléchir en révélant des vérités par le biais de fantômes, mais de manière posée.

ii. Modernité contre tradition

Le triomphe de la cause nationaliste explique en partie, assurément, le déclin de la pièce peuplée de personnages surnaturels. En effet, le conflit qui avait existé entre le mouvement théâtral et le mouvement politique dès les premières représentations de l'*ILT* en 1899 autour de la notion de modernité, semblait avoir été remporté par les nationalistes politiques. De ce fait il était compréhensible que leur vision d'une Irlande socialement moderne et responsable s'impose sur les scènes des théâtres irlandais.

De plus, la pensée dominante à travers le XXe siècle semblait condamner à tout jamais le personnage surnaturel :

In the twentieth century, Freudian psychoanalytic theory [...] identified all spiritual belief as a neurotic defense mechanism, an illusion based on infantile wish fulfillment. At the same time, Marxism explained spiritual belief in political terms as an instrument of the powerful used to maintain an unjust status quo.²⁴¹

²⁴⁰ Alice Rayner, *Ghosts : Death's Double and the Phenomena of Theatre*, p. xxii.

²⁴¹ David J. Hufford, "Beings Without Bodies: An Experience-Centred Theory of the Belief in Spirits", dans *Out of the Ordinary: Folklore and the Supernatural*, Barbara Walker (ed.), p. 26.

Cependant, le fantôme, esprit et être surnaturel ne quittèrent pas les écrans, les scènes ou les livres tout au long du dernier siècle malgré le triomphe de la pensée rationnelle. On aurait pu croire que, étant donné l'isolationnisme du pays lors de la première moitié du siècle, les personnages surnaturels et le folklore allaient perdurer davantage en Irlande que dans d'autres pays, mais ceci n'est pas forcément vérifiable. Certes, nous trouvons des exemples de pièces avec des personnages surnaturels mais, au fur et à mesure que le siècle avance, ces personnages perdent de plus en plus leur rapport avec le folklore, devenant des fantômes qui pourraient ressembler à n'importe lequel de la culture populaire. Ainsi, le théâtre irlandais garde un pied dans le monde fantaisiste des êtres éthérés mais ces êtres ont de moins en moins de points communs avec les traditions folkloriques qui avaient façonné les premières pièces de l'*Irish Literary Theatre*.

Ainsi, il existe un lien entre l'apparition des fantômes et êtres étranges et les moments de tension dans la vie du pays. Ces moments de tension conduisaient les artistes à tenter d'analyser ou de recadrer l'identité de la nation. Du fait de leur irréalité les auteurs et dramaturges peuvent utiliser les fantômes afin d'aborder des questions délicates : quand un fantôme ou être étrange tient des propos inhabituels ou douloureux, le spectateur peut les aborder et les appréhender plus facilement que si un personnage « réel » les tenait. Le fantôme ou émanation d'Annie Dunne dans *The Steward of Christendom* parle de Michael Collins et des autres héros de l'indépendance avec une hostilité et un mépris qui sont rares et qui, même plus de soixante-dix ans après les faits, auraient pu heurter la sensibilité du public. Que ce soit un produit de l'imagination de Thomas Dunne qui les tienne les rend plus digestes. Dans les mots d'Alice Rayner, le fantôme, ou « double douteux » comme

elle l'appelle, sert à nous aliéner de notre propre vie pour qu'on puisse mieux l'appréhender. En nous éloignant de notre réalité le dramaturge nous permet de l'apercevoir autrement :

the function of the doubtful double is to alienate us from life, but thereby to make life itself seem strange and therefore perceptible, to feel and recognize and remember life.²⁴²

Quand il est difficile ou douloureux de regarder en face ou d'accepter certaines vérités, le dramaturge nous ôte de notre existence pour nous aider à comprendre et à connaître notre propre état. Ceci est le procédé classique du dramaturge. En nous présentant des êtres surnaturels, il nous éloigne encore plus de notre vie quotidienne pour que les vérités assénées nous touchent davantage.

En faisant face aux personnages surnaturels et en digérant leur message, les autres personnages, et par le même biais le spectateur, progressent dans leur perception de l'identité. Ces dernières décennies, les personnages surnaturels dans le théâtre irlandais tendent à revêtir un visage plus « international », ne puisant plus leurs caractéristiques dans le folklore irlandais. Cependant, il y a une exception majeure : *The Weir* de Conor McPherson. En renouant avec des histoires de fées cette pièce connut un énorme succès. Est-ce la preuve que le folklore irlandais attire et intrigue encore ? Ou son succès est-il dû uniquement à la qualité de l'écriture, sans que les fées y soient pour quelque chose ? En tout cas, tout comme les fées dans la pièce, le fait qu'elles se réactivent à un moment charnière dans l'histoire du pays, ne semble en rien anodin.

Le théâtre irlandais se préoccupe surtout d'altérité, notion indissociable de celle de l'identité. Le succès des pièces irlandaises sur les scènes du monde est dû en grande partie à cette altérité : la mise en scène d'un ailleurs lointain mais si familier. En incluant des

²⁴² Alice Rayner, *Ghosts : Death's Double and the Phenomena of Theatre*, p. xxi.

personnages surnaturels dans leurs pièces les dramaturges ici étudiés ont poussé cette altérité à son paroxysme : non seulement le spectateur est en face d'un lieu et d'une situation qui est distant de son quotidien, mais en plus il est confronté avec des êtres qui ne sont pas de son monde. Serait-ce la quintessence de la pièce irlandaise ? Une scène lointaine peuplée d'êtres venus d'ailleurs ?

La marche de la modernité semblait avoir scellé le destin des fantômes et êtres surnaturels. De nombreuses expériences scientifiques ont été menées afin de démontrer l'impossibilité de l'existence des fantômes et des esprits. Cependant, ils reviennent régulièrement. Nous pourrions nous demander si ce phénomène est typiquement irlandais, mais il suffit de remarquer la popularité immense dans le monde actuellement du personnage du vampire qui peuple les romans, films et séries télévisuelles les plus appréciés, pour constater que ce n'est pas le cas. Evidemment, le théâtre est un art moins populaire mais le personnage surnaturel ne semble pas vouloir y reposer en paix non plus, comme en témoignent les œuvres de Conor McPherson, Marina Carr et Dermot Bolger, entre autres.

Annexe I : Corpus et résumé des pièces étudiées.

***The Heather Field* d'Edward Martyn, 1899.**

Carden Tyrrell, un propriétaire terrien dans la campagne irlandaise, souffre de ses échecs personnels et professionnels. Son seul réconfort est le contact avec les fées qu'il côtoie dans le champ qui donne son nom à la pièce.

***Maeve* d'Edward Martyn, 1900.**

Désemparée à l'idée d'épouser un homme d'affaires anglais, Maeve, la fille d'une famille issue de l'ancienne noblesse irlandaise, rentre en contact avec le monde mythique des légendes celtes.

***Shanwalla* de Lady Augusta Gregory, 1915.**

Lorsqu'elle essaie d'empêcher une ancienne connaissance d'empoisonner un cheval, le Shanwalla du titre, Bride est tuée. Son fantôme reviendra afin de blanchir le nom de son mari, le palefrenier.

***The Dreaming of the Bones* de William Butler Yeats, 1919, 1931.**

Un jeune homme qui est en fuite après avoir participé à l'Insurrection de Pâques en 1916, croise le chemin d'un couple étrange, dans la campagne irlandaise.

***The Only Jealousy of Emer* de Wiliam Butler Yeats, 1922.**

Fou de chagrin après avoir tué son fils, Cuchulain, le légendaire guerrier de la mythologie irlandaise, va combattre les vagues avec son bouclier et son épée. Il est capturé par Fand, une déesse de la Sídhé, qui rêve de le garder avec elle dans le Pays-sous-la-Vague. Emer, sa femme, se voit proposer un marché terrible afin de le sauver.

***The Man in the Cloak* de Louis d'Alton, 1937.**

Le poète James Clarence Mangan affronte tous les fantômes de sa vie afin d'essayer de comprendre comment lui, un des plus brillants hommes de lettre de sa génération, put terminer ses jours dans un triste asile de nuit.

***All Souls' Night* de Joseph Tomelty, 1948.**

Le jour des défunts dans un petit port de pêche est le théâtre de révélations et de tragédies.

***Pentecost* de Stewart Parker, 1987.**

Lors de la grève de l'Ulster Workers' Council en Irlande du Nord en 1973, une femme catholique affronte le fantôme d'une femme protestante afin de comprendre leurs passés respectifs.

***The Steward of Christendom* de Sebastian Barry, 1995.**

Thomas Dunne, un policier qui avait servi sous le régime anglais, se trouve seul avec ses fantômes dans un hôpital psychiatrique en 1932, juste dix années après que l'Irlande ait accédé à l'indépendance.

***The Weir* de Conor McPherson, 1997.**

Cinq personnes se trouvent dans un bar dans la campagne irlandaise: le barman, trois clients réguliers et une femme qui vient de s'installer dans les environs. Au cours de la soirée les différents convives vont raconter des histoires, les unes plus effrayantes que les autres.

***Our Lady of Sligo* de Sebastian Barry, 1998.**

Dans sa chambre médicalisée, Mai, une femme de 53 ans, essaie de comprendre comment sa vie pleine de promesses a pu se terminer ainsi.

Annexe II : Bibliographie

1. Les pièces du corpus

d'Alton, Louis L., *Two Irish Plays*. London : Macmillan, 1938.

Barry, Sebastian, *Our Lady of Sligo*. London : Methuen, 1998.

Barry, Sebastian, *Plays: 1 (Boss Grady's Boys, Prayers of Sherkin, White Woman Street, The Only True History of Lizzie Finn & The Steward of Christendom)*. London : Methuen, 1997.

Gregory, Lady Augusta, *Shanwalla*. London : G. P. Putnam, 1914.

Martyn, Edward, *The Heather Field & Maeve*. London : Duckworth and Company, 1899.

McPherson, Conor, *Plays: Two (The Weir, Dublin Carol, Port Authority, Come on Over)*. London : Nick Hern Books, 2004.

Parker, Stewart, *Plays: 2 (Northern Star, Heavenly Bodies & Pentecost)*. London : Methuen, 2000.

Tomelty, Joseph, *All Souls' Night & Other Plays*. Belfast : Lagan Press, 1993.

Yeats, William Butler, *Selected Plays*. London : Penguin, 1997

Yeats, William Butler, *Collected Plays*. London : Papermac (Macmillan), 1982.

2. Autres pièces irlandaises

Carr, Marina, *Plays 1 : Low in the Dark, The Mai, Portia Coughlan, By the Bog of Cats...*. London : Faber & Faber, 1999.

Carroll, Paul Vincent, *Shadow and Substance*. Whitefish, MT : Kessinger, 2005.

Colum, Padraic, *Three Plays: The Fiddler's House, The Land & Thomas Muskerry*. Boston : Little, Brown & Co., 1916.

Fitzmaurice, George, *The Magic Glasses*. Dublin : Maunsel and Company, 1914.

Friel, Brian, *Plays 1 : Philadelphia, Here I Come!, The Freedom of the City, Living Quarters, Aristocrats, Faith Healer & Translations*. London : Faber & Faber, 1996.

Hyde, Douglas, *Selected Plays : The Twisting of the Rope, The Tinker and the Sheeog, The Marriage, The Lost Saint, The Nativity, The Bursting of the Bubbel, King James & The Matchmaking*. Gerrards Cross : Colin Smythe, 1991.

Johnston, Denis, *The Dramatic Works of Denis Johnston : Volume One*. Gerrards Cross : Colin Smythe, 1977.

McGuinness, Frank, *Plays 1 : The Factory Girls, Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme, Innocence, Carthaginians & Baglady*. London : Faber & Faber, 1996.

McPherson, Conor, *Shining City*. New York : Theatre Communications Group, 2005.

O'Casey, Sean, *Three Dublin Plays: The Shadow of a Gunman, Juno and the Paycock, The Plough and the Stars*. London, Faber & Faber, 1998.

O'Casey, Sean, *Three More Plays: The Silver Tassie, Purple Dust & Red Roses for Me*, London : Papermac (Macmillan), 1965.

O'Neill, Seosamh, *The Kingdom-Maker*. Dublin : Talbot Press, 1918.

Parker, Stewart, *Plays: 1 (Spokesong, Catchpenny Twist, Nightshade & Pratt's Fall)*. London : Methuen, 2000.

Roche, Billy, *The Wexford Trilogy*. London : Nick Hern Books, 1992/2000.

Synge, John Millington, *The Playboy of the Western World and Other Plays*. Oxford : Oxford World's Classics (Oxford University Press), 1995.

3. Autres pièces

Miller, Arthur, *Death of a Salesman*. London : Penguin, 1961

O'Neill, Eugene, *Three Plays: Desire Under the Elms / Strange Interlude / Mourning becomes Electra*. New York : Vintage, 1995.

Shakespeare, William, *The Merchant of Venice*. Norwood, Massachusetts : Norwood Press, 1917.

Shakespeare, William, *Hamlet, Prince of Denmark*. Cambridge : The New Cambridge Shakespeare (Cambridge University Press), 1985.

Sophocles, *Antigone, Oedipus the King, Electra*. Oxford : Oxford World's Classics (Oxford University Press), 1994.

4. Œuvres consacrées au théâtre

Aristote, *Poétique*. Paris : Gallimard (collection Tel), 1996.

Bentley, Eric (Ed.), *The Theory of the Modern Stage*. London : Penguin, 1968, 1992.

Carlson, Marvin, *Theories of the Theatre*. Ithaca : Cornell University Press, 1993.

Crow, Brian & Banfield, Chris, *An introduction to post-colonial theatre*. Cambridge : Cambridge University Press, 1996.

Elam, Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*. London : Routledge, 1980, 2002.

Nietzsche, Friedrich, *La naissance de la tragédie*. Paris : Gallimard (collection Folio/Essais), 1872, 1977-1986.

Roberts, Vera Mowry, *On Stage: A History of Theatre*. New York : Harper and Row, 1962.

Willett, John (ed.), *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. London : Methuen Drama, 1964.

5. Œuvres consacrées au théâtre et à la littérature irlandais

Bolger, Dermot (Ed.), *Druids, Dudes and Beauty Queens: The Changing Face of Irish Theatre*. Dublin : New Island, 2001.

Brown, Terence, *The Life of W.B. Yeats*. Dublin : Gill & Macmillan, 1999.

Buonaiuti, Ernesto, *Impressions of Ireland*. Dublin : M.H. Gill & Son, 1913.

Cleary, Joe & Connolly, Claire (eds), *The Cambridge Companion to Modern Irish Culture*. Cambridge : Cambridge University Press, 2005.

Duffy, Charles Gavan Sigerson, George & Hyde, Douglas, *The Revival of Irish Literature and other addresses*. London : T. Fisher Unwin, 1894.

Flannery, James W., *W.B. Yeats and the Idea of a Theatre: The Early Abbey Theatre in Theory and Practice*. New Haven : Yale University Press, 1976.

Flower, Robin, *The Irish Tradition*. Dublin : The Lilliput Press, 1947, 2001.

Foster, John Wilson, *Colonial Consequences: Essays in Irish Literature and Culture*. Dublin : The Lilliput Press, 1991.

- Genet, Jacqueline, *Le theatre de William Butler Yeats*. Paris : Presses Universitaires du Septentrion, 1995.
- Genet, Jacqueline & Hellegouarc'h, Elisabeth, *Anthologie du théâtre irlandais: d'Oscar Wilde à nos jours*. Caen : Presses Universitaires de Caen, 1998.
- Genet, Jacqueline & Fiérobe, Claude, *La Littérature irlandaise*. Paris : Armand Collin, 1997.
- Gregory, Lady Augusta, *Our Irish Theater: A Chapter of Autobiography*. London & New York : G. P. Putnam's Sons, 1914.
- Grene, Nicholas, *The Politics of Irish Drama*. Cambridge : Cambridge University Press, 1999.
- Harrington, John P. (Ed.), *Modern Irish Drama*. New York : W.W. Norton & Company, 1991.
- Hyde, Douglas, *A Literary History of Ireland*. New York : Charles Scribner's Sons, 1901.
- Kearney, Richard, *Transitions: Narratives in Modern Irish Culture*. Dublin : Wolfhound Press, 1988.
- Kiberd, Declan, *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation*. London : Vintage, 1996.
- Logan, John D., *The Making of the New Ireland: An Essay in Social Psychology*. Toronto : The Gaelic League, 1909.
- Middeke, Martin & Schnierer, Peter Paul, *The Methuen Drama Guide to Contemporary Irish Playwrights*. London : Methuen Drama, 2010.
- Morash, Christopher, *A History of Irish Theatre, 1601-2000*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002.
- Murphy, Paul, *Hegemony and Fantasy in Irish Drama, 1899-1949*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2008.
- Murray, Christopher, *Twentieth Century Irish Drama: Mirror up to the Nation*. Syracuse : Syracuse University Press, 1997, 2000.
- O' Donoghue, D.J., *The Life and Writings of James Clarence Mangan*. Edinburgh : Patrick Geddes & Colleagues, 1897.
- Pilkington, Lionel, *Theatre and the State in Twentieth-Century Ireland: Cultivating the People*. London : Routledge, 2001.
- Robinson, Lennox, *Ireland's Abbey Theatre: A History, 1899-1951*. London : Sidgwick and Jackson, 1951.

Sihra, Melissa & Murphy, Paul, *The Dreaming Body: Contemporary Irish Theatre*. Gerrards Cross : Colin Smythe Limited, 2009.

Welch, Robert, *The Abbey Theatre, 1899-1999: Form and Pressure*. Oxford : Oxford University Press, 1999.

6. Œuvres consacrées à l'histoire irlandaise

Brown, Terence, *Ireland: A Social and Cultural History, 1922-2002*. London : Harper Perennial, 2004.

Coogan, Tim Pat, *Michael Collins*. London : Arrow Books, 1990.

Foster, R.F., *Luck and the Irish: A brief history of change, 1970-2000*. London : Penguin, 2007.

Foster, R.F. (ed.), *The Oxford History of Ireland*, Oxford : Oxford University Press, 1989.

Lyons, F.S.L., *Ireland Since the Famine*. Glasgow : Fontana, 1973.

7. Œuvres consacrées au surnaturel et au folklore

Buse, Peter & Stott, Andrew (Eds.), *Ghosts: Deconstruction, Psychoanalysis, History*. London : Palgrave Macmillan, 1999

Freud, Sigmund, *The Uncanny*. London : Penguin Classics, 2003.

Gantz, Jeffrey, *Early Irish Myths and Sagas*. London : Penguin Classics, 1981.

Huggett, Richard, *Supernatural on Stage: Ghosts and Superstitions of the Theatre*. New York : Taplinger Publishing Company, 1975.

Rayner, Alice, *Ghosts: Death's Double and the Phenomena of Theatre*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2006.

Royle, Nicholas, *The Uncanny*. Manchester : Manchester University Press, 2003.

Walker, Barbara (ed.), *Out of the Ordinary: Folklore and the Supernatural*, Logan : Utah State University Press, 1995.

Yeats, W.B. (ed), *A Treasury of Irish Myth, Legend and Folklore: Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*. New York : Gramercy Books, 1986.

8. Articles

Doyle, Maria, « Dead Center: Tragedy and the Reanimated Body in Marina Carr's *The Mai* and *Portia Coughlan* » *Modern Drama*. Vol. 49, no.1, Spring 2006. Pages 41-59.

Herron, Tom, « Dead Men Talking: Frank McGuinness's *Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme* ». *Eire-Ireland*. Vol. 39, nos. 1&2, Spring/Summer 2004. Pages 136-162.

Markey, Anne, « The Discovery of Irish Folklore ». *New Hibernia Review*. Vol. 10, no. 4, Winter 2006. Pages 21-43.

Murphy, Antoin E., « The 'Celtic Tiger' - An Analysis of Ireland's Economic Growth Performance ».
http://www.eui.eu/RSCAS/WP-Texts/00_16.pdf

Russell, Richard Rankin, « Exorcising the Ghosts of Conflict in Northern Ireland: Stewart Parker's *The Iceberg* and *Pentecost* ». *Eire-Ireland*. Vol. 41, nos. 3&4, Fall/Winter 2006. Pages 42-58.

9. Ouvrages généraux

Bayoumi, Moustafa & Rubin, Andrew (eds.), *The Edward Said Reader*. London : Granta, 2000.

Freud, Sigmund, *The Complete Works*, document libre de droits, consultable au
<http://users.iafrica.com/m/mw/mwivansm/freud.htm>

Freud, Sigmund et Gay, Peter (ed.), *The Freud Reader*. London : Vintage Books, 1995.

Freud, Sigmund, *Three Contributions to the Theory of Sex*. New York and Washington : Nervous and Mental Disease Publishing Company, 1920.

de Saussure, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot & Rivages, 1967.

10. Romans

Barry, Sebastian, *The Whereabouts of Eneas McNulty*. London : Faber & Faber, 1998.

Index

- Abbey*, 10, 28, 32, 52, 89, 150, 180, 201, 202, 210, 214, 219, 220, 255, 257, 269, 278, 279, 280, 281, 282, 286, 289, 290, 293, 294
- Act of Union*, 195, 245
- AE
 ou George Russell, 206, 222, 266, 285, 290, 294
- All Soul's Night*, 14, 32, 49, 56, 68, 73, 75, 77, 78, 80, 222, 224
- All Souls' Night*, 24, 296
- Amsterdam, 89, 91
- An Pórsadh* (ou *The Wedding*), 268
- Anderson
 Benedict, 262
- Antrim, 230
- Armagh, 230
- ascendancy class*, 265
- At the Hawk's Well*, 28, 30, 31, 90, 108, 121
- Balfour
 Lady Betty, 251
- Banfield
 Chris, 257, 258
- Barry
 Sebastian, 16, 18, 25, 150, 154, 156, 157, 166, 184, 185, 194, 197, 199, 201, 207, 227, 228, 230, 231, 235, 237, 299, 301, 302, 304
- Bentley
 Eric, 206
- Bertha
 Csilla, 25
- Birmingham
 George A., 32
- Blight*, 214
- Blythe
 Ernest, 205, 279, 280, 281
- Bogside
 quartier de Derry, 175
- Boland
 Eavan, 299
- Bolger
 Dermot, 210, 307
- Boucicault
 Dion, 219
- Boyle
 William, 286
- Brown
 Terence, 24, 25, 29, 30, 66, 67, 147, 201, 260, 298, 299
- Buonaiuti
 Ernesto, 271
- Burren, 32
- Buse
 Peter, 270, 277
- Canny
 Nicolas, 247
- Carlson
 Marvin, 236
- Carr
 Marina, 84, 210, 235, 307
- Carroll
 Paul Vincent, 281
- Castiglione, 135
- Cathleen Ni Houlihan*, 215, 220, 223, 224, 266, 271, 289
- Cathleen Ní Houlihan*, 259, 267
- Cathleen Ni Houlihan*, 10, 285
- Cavan, 230, 246
- Cave
 Richard Allen, 29, 54, 55, 66, 68, 91, 122, 135
- Christopher Ewart-Biggs Literary Prize*, 227
- Church of Ireland, 261
- Clare
 Comté de, 32
- Clark
 Samuel, 25
- Cleary
 Joe, 244, 253, 256
- Colum
 Padraic, 286
- Coogan
 Tim Pat, 170
- Corcomroe, 30
- Cousins
 James, 32
- Craig
 Edward Gordon, 90
- Crow
 Brian, 257, 258
- Cú Chulainn *Voir* Cuchulain
- Cuchulain, 12, 89, 90, 91, 105, 106, 107, 134, 215

- Cuchulain of Muirthemne*, 89
- Cusack
 Michael, 258, 259
- d'Alton
 Louis, 13, 14, 150, 151, 152, 160, 199, 207, 222, 224, 225, 226, 227, 231, 237, 294, 299, 303
- Dalsum
 Albert van, 91
- Dante, 199, 271
- Davis
 Thomas, 241, 242, 249, 256, 258, 263
- de Valera
 Eamon, 155, 180, 195, 202, 223, 275, 283, 296, 298
- Deane
 Seamus, 253, 295
- Derrida
 Jacques, 277
- Derry, 15, 150, 175, 230
- Dervorgilla, 29, 32, 43, 54, 55, 64, 65, 66, 75, 81, 83, 119, 216, 226, 246, 285
- Deuxième Guerre mondiale, 14, 178, 275
- Diarmuid *Voir* MacMurrough, *Voir* MacMurrough, *Voir* MacMurrough, *Voir* MacMurrough, *Voir* MacMurrough, *Voir* MacMurrough
- Diarmuid and Grania*, 217, 286
- Dionysos, 6
- Divine Comédie*, 271
- DMP
 ou Dublin Metropolitan Police, 156, 169, 170, 172, 184, 197
- Donegal, 230
- Donnelly
 James S., Jr., 25
- Down, 230
- Dublin, 10, 14, 16, 25, 28, 87, 89, 151, 156, 170, 172, 182, 183, 201, 202, 213, 219, 221, 235, 236, 238, 240, 245, 246, 265
- Dublin Drama League*, 14, 89, 202, 219, 221
- Dunsany
 Lord, 206, 286
- Dwyer
 Michael, 174
- Economic War ou Anglo-Irish Trade War*, 223
- Edgar
 Andrew, 211, 213, 255
- Edward III, 244, 251
- Edwards
 Hilton, 278, 281
- Emmet
 Robert, 174
- Ervine
 St. John, 32
- État Libre *Voir* Etat Libre d'Irlande, *Voir* Etat Libre d'Irlande
 d'Irlande, 156, 164, 170, 171, 184, 219, 222, 223, 224, 228, 229, 239, 283, 287, 296
- État Libre d'Irlande, 219, 222, 223, 229, 239, 287, 296
- Faith Healer*, 15
- Fay
 les frères, Frank & William, 222
- Fermanagh, 230
- Field Day Theatre Company, 15, 150, 238
- Fiérobe
 Claude, 8
- Flower
 Robin, 8
- Foster
 R.F., 88, 154, 155, 195, 245, 246, 247, 292
- Freedom of the City*, 15
- Freud
 Sigmund, 86, 125, 129, 149, 176, 177, 181, 199, 289
- Friel
 Brian, 14, 15, 32, 145, 238, 295
- GAA *Voir* Gaelic Athletic Association
Gaelic Athletic Association, 10, 19, 21, 22, 212, 250, 251, 258
- Gaelic League*, 10, 19, 21, 22, 212, 228, 250, 251, 256, 258, 261, 262, 263
- Gantz
 Jeffrey, 8
- Genet
 Jacqueline, 8, 29, 30, 31, 32, 66, 123, 146, 147, 300
- Gladstone
 William, 261
- Gogarty
 Oliver St. John, 214
- Grania*, 285

- Gregory
 Lady Augusta, 10, 13, 18, 19, 21, 26, 27, 34, 39, 42, 49, 52, 53, 58, 59, 60, 62, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 89, 135, 146, 206, 210, 213, 214, 217, 219, 222, 225, 227, 231, 235, 237, 240, 242, 250, 260, 264, 266, 268, 269, 271, 284, 285, 286, 294, 299, 303
- Grene
 Nicholas, 143, 218, 219, 220, 235, 236, 238, 257
- Guerre Civile, 220, 228, 282
- Guerre d'Indépendance, 156, 169, 170, 220
- Harington
 John P., 271, 297
- Harrington
 John P., 297, 299
- Haughton
 Hugh, 199
- Heavenly Bodies*, 15
- Henry II, 29, 245
- Henry V*, 257
- Higgins
 F.R., 282
- History of Ireland, Heroic Period*, 215
- Home Rule, 154, 169, 195, 240, 261
- Horniman
 Annie, 219, 278
- Hufford
 David J., 304
- hurling*, 22, 259
- Hyde
 Douglas, 215, 261, 266, 268, 271, 290, 293
- Ibsen
 Henrik, 255, 256
- ILT*, 7, 10, 12, 13, 17, 242, 243, 247, 252, 255, 259, 260, 269, 287, 293, 304
- In the Shadow of the Glen*, 10, 285
- Insurrection de Pâques, 12, 28, 169, 220, 246, 262, 275, 283, 296
- INTS, 10
- Irish Literary Theatre*, 7, 10, 12, 14, 21, 22, 62, 87, 210, 212, 213, 217, 218, 219, 238, 240, 241, 242, 250, 264, 267, 268, 269, 272, 273, 283, 284, 286, 294, 299, 300, 305
- Irish National Theatre Society, 10, 14, 218, 219, 228
- Irish National Theatre Society Limited, 10
- Irish Republican Brotherhood*, 296
- Johnston
 Denis, 221
- Jordan
 Eamonn, 217
- Joyce
 James, 221, 256
- Keane
 John B., 25
- Kennedy
 Liam, 25
- Kiberd
 Declan, 11, 218, 245, 256, 257, 262, 263, 270, 275, 284, 289, 292
- Kilroy
 Thomas, 15
- Kincora*, 285
- Krop
 Hildo van, 91
- Kubla Khan*, 161, 205
- Land Acts, 24, 25, 223, 240
- Land War, 261
- Larkin
 James, 168, 182, 185
- Lebor Gabála Éirenn*, 9
- Lecky
 W.H., 268, 269
- Leinster, 29, 246
- Leonard
 Hugh, 235
- Les Trois Sœurs*, 172
- Londres, 16, 150, 156, 218, 272
- Lyons
 F.S.L., 169, 170, 195, 241, 248, 261
- Mac Liammóir
 Micheal, 278
- MacMurrough
 Diarmuid, 29, 246
- Maeterlinck, 255
- Maeve*, 13, 18, 87, 88, 89, 94, 95, 97, 100, 101, 102, 103, 104, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 130, 131, 132, 133, 142, 144, 215, 216, 227, 237, 256, 286, 296
- Mangan
 James Clarence, 14, 150, 151, 158, 159, 189, 199, 204, 205, 222, 224

- Martyn
Edward, 12, 16, 17, 18, 19, 21, 62, 87,
93, 94, 101, 104, 113, 116, 117, 127,
144, 146, 210, 213, 214, 215, 217,
222, 227, 231, 232, 233, 234, 237,
240, 242, 250, 255, 256, 267, 268,
269, 284, 285, 286, 294, 299, 303
- Marx
Karl, 11
- Mayne
Rutherford, 281
- McGahern
John, 276
- McGuinness
Frank, 238
- McNamara
Brinsley, 282
- McPherson
Conor, 16, 17, 18, 84, 92, 93, 109, 110,
114, 127, 128, 136, 149, 210, 232,
233, 234, 237, 299, 304, 306, 307
- Miller
Arthur, 6
- Milligan
Alice, 217, 285, 286
- Molloy
M.J., 282
- Monaghan, 230
- Moore
George, 217, 285, 286
- Moran
D.P., 279
- Morash
Christopher, 202, 276, 279, 280, 286,
293, 294
- Murphy
Antoin E., 297
Paul, 25, 52, 83, 217, 266, 273
Tom, 15, 32, 93, 155, 215
- Murray
Christopher, 14
T.C., 281, 282
National Trust, 163
New York, 16, 236
Nishikigi, 30
nô, 28, 30, 31, 35, 89, 90, 121
Noh *Voir* nô, *Voir* nô
Nolan
Emer, 277, 280, 288
Northern Star, 15
- Ó Corráin
Donnchadh, 246
- Ó Giolláin
Diarmuid, 241, 265, 288
- Ó Tuathaigh
Gearoid, 195, 248, 262, 282
- O'Brien
Dnonough, 30
Edna, 276
- O'Casey
Sean, 10, 14, 151, 202, 214, 219, 221,
226, 282, 286, 290
- O'Connor
Joseph, 214
- O'Farrell
Bernard, 235
- O'Grady
Standish James, 215, 263, 273
- O'Higgins
Kevin, 275
- O'Neill
Eugene, 6
- O'Rourke
Roi de Breffny, 29, 246
- O'Toole
Fintan, 156, 302
*Observe the Sons of Ulster Marching
Towards the Somme*, 238
On Baile's Strand, 89, 215
- Osborne
John, 6
Our Lady of Sligo, 16, 18, 149, 150, 154,
159, 164, 166, 176, 178, 180, 194, 196,
201, 208, 227, 228, 296, 301, 302
- Parker
Stewart, 6, 11, 15, 18, 150, 152, 153,
187, 199, 200, 207, 227, 230, 231,
235, 237, 252, 291, 295, 299, 304
- Parnell
Charles Stewart, 240, 241, 251
- Pays-sous-la-vague, 12, 107, 113, 122
- Pays-sous-la-Vague, 147
- Pearse
Patrick, 262, 276
Pentecost, 15, 18, 149, 150, 152, 158,
162, 175, 189, 192, 200, 207, 208, 227,
230, 296
Philadelphia, Here I Come, 14, 15, 295
- Pilkington
Lionel, 242, 251, 264, 272, 281

- Plunkett
 Sir Horace, 251
Portia Coughlan, 84, 210
 Première Guerre mondiale, 157, 296
Queen's
 Theatre, 218, 281, 283
 Queen's Gate Hall, 218
 Rayner
 Alice, 207, 252, 300, 301, 303, 304,
 305, 306
 Rea
 Stephen, 238
 Roberts
 Vera Mowry, 6
 Robinson
 Lennox, 32, 89, 202, 286
Romeo and Juliet, 201
Royal Irish Constabulary, 169
 Said
 Edward, 258
Saint Brigid, 36
 Saint Patrick, 8
 Saussure
 Ferdinand de, 157
 Sedgwick
 Peter, 211, 255
Selected Poems
 de W.B. Yeats, 67, 85, 117
Shadowdance, 221
 Shakespeare, 122, 199, 201
 William, 6
Shanwalla, 13, 18, 24, 26, 27, 34, 35, 36,
 37, 38, 39, 40, 41, 45, 49, 51, 53, 60,
 61, 62, 73, 74, 78, 80, 82, 215, 296
 Shaw
 George Bernard, 203, 205, 206, 221,
 257
 Shiels
 George, 32, 281, 282, 286, 291
Shining City, 84
 Sihra
 Melissa, 217
 Simms
 Katherine, 245
 souperism, 267
 Soyinka
 Wole, 258
Spokesong, 15
stage Irishman, 243, 257
 Statuts de Kilkenny, 244
- Stott
 Andrew, 270, 277
 Strongbow, 29
Sunningdale Agreement, 152
 Synge
 John Millington, 10, 14, 21, 82, 83,
 235, 266, 282, 285, 286, 290, 294
Taoiseach, 202, 276
 Tchekhov
 Anton, 172
The Countess Cathleen, 10, 87, 204, 210,
 214, 215, 267, 285, 289
The Dreaming of the Bones, 12, 18, 24,
 28, 29, 30, 42, 43, 47, 49, 53, 54, 63,
 73, 75, 78, 81, 82, 90, 119, 121, 215,
 216, 246, 296
The Field, 25
The Gate, 14, 202, 281, 282
The Golden Apple, 285
The Heather Field, 12, 16, 17, 18, 87, 94,
 97, 114, 128, 133, 155, 214, 231, 232,
 233, 256, 267, 296
The Hour-Glass, 215
The Last Feast of the Fianna, 217, 286
The Little Review, 28
 The Man and the Echo, 205
The Man in the Cloak, 14, 149, 150, 151,
 158, 159, 174, 187, 189, 199, 204, 208,
 222, 296
The Marriage, 215
The Nation, 222, 249
The Old Lady Says "No"!, 221
The Only Jealousy Voir The Only
 Jealousy of Emer, *Voir The Only*
 Jealousy of Emer, *Voir The Only*
 Jealousy of Emer
The Only Jealousy of Emer, 12, 18, 28,
 89, 93, 105, 108, 121, 134, 142, 296
The Playboy of the Western World, 10,
 93, 285, 294
The Plough and the Stars, 10, 202, 220,
 285
The Shadow of a Gunman, 214
The Steward of Christendom, 16, 18, 149,
 150, 156, 167, 181, 196, 208, 227, 229,
 296, 301, 302, 305
 The Stolen Child, 85, 102
The Twisting of the Rope, 215, 293

- The Weir*, 16, 17, 18, 92, 93, 109, 110,
125, 126, 136, 141, 142, 143, 145, 149,
232, 233, 236, 296, 306
- Thomond
Roi de, 30
- Thornley
David, 298
- Tirésias
personnage d'Oedipe de Sophocle, 51
- Tir-nan-ogue, 13, 102, 103, 131, 132,
133, 145, 146
- Tomelty
Joseph, 13, 14, 18, 32, 44, 46, 49, 50,
58, 59, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 83, 84,
206, 222, 224, 226, 227, 231, 237,
294, 299, 303
- Translations*, 145, 238, 253
- Troubles, 175, 296
- Tuatha Dé Danaan, 140
- Ulster, 32, 118, 150, 152, 187, 192, 199,
207, 227, 230, 238
- Ulster Group Theatre*, 32, 227
- Unionist Party*, 251
- Villiers de l'Isle-Adam, 255
- Walcott
Derek, 258
- Walker
Barbara, 304
- Welch
Robert, 10, 50, 73, 202, 255, 269, 279,
280, 281, 282, 294
- Whelan
Kevin, 264, 269
- Whitaker
rapport, 155, 276
- Wilde
Oscar, 221
- Yeats
William Butler, 10, 12, 13, 18, 19, 20,
21, 28, 29, 30, 31, 32, 39, 42, 43, 49,
53, 55, 58, 59, 62, 66, 67, 74, 75, 76,
77, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 87, 89,
90, 91, 93, 102, 105, 106, 108, 113,
117, 121, 123, 127, 135, 143, 144,
146, 147, 155, 202, 204, 205, 206,
210, 213, 214, 215, 216, 217, 218,
219, 220, 221, 222, 225, 226, 227,
231, 234, 235, 237, 240, 242, 246,
247, 250, 255, 256, 258, 259, 260,
262, 263, 264, 266, 267, 268, 269,
271, 272, 273, 275, 277, 281, 282,
283, 284, 285, 286, 290, 291, 292,
293, 294, 299, 300, 303
- Young Ireland*, 19, 241, 249, 250, 258,
263
- Zeami, 30, 135

Résumé

Les êtres surnaturels ont toujours eu une place prépondérante dans le folklore irlandais. En effet, les mythes et légendes irlandais font référence à la *banshee*, au *pooka*, aux fantômes, sans parler de l'ubiquiteux *leprechaun*, par exemple.

Dès sa fondation à la fin du XIX^{ème} siècle le Théâtre National Irlandais s'appuyait sur ce folklore et s'en inspirait, à l'instar de W.B. Yeats et de Lady Gregory.

Cependant, depuis l'indépendance en 1922 ces références se font plus rares. Est-ce une évolution naturelle liée à l'essor du modernisme et du post-modernisme dans le monde ou y-t-il des raisons plus spécifiques, plus irlandaises ?

Summary

Supernatural beings have always played an important role in Irish folklore. Indeed, many myths and legends are peopled with ghosts and creatures such as the banshee, the pooka, and the ubiquitous leprechaun.

This folklore proved to be a solid foundation for the Irish National Theatre from its very inception at the close of the nineteenth century, and an inspiration to several of its founding members, including W.B. Yeats and Lady Gregory.

However, since independence in 1922, references to Irish folklore have become less and less common. Is this just a natural phenomenon due to the rise of modernism and post-modernism? Or are there more specific, more Irish reasons for this evolution?

Mots-clés

Être/personnage surnaturel ; Fantôme ; Theatre irlandais du XX^e siècle ; Sebastian Barry ; Lady Augusta Gregory ; Edward Martyn ; Conor McPherson ; Stewart Parker ; Joseph Tomelty ; William Butler Yeats.

Key Words

Ghost ; Supernatural character ; Twentieth century Irish theatre ; Sebastian Barry ; Lady Augusta Gregory ; Edward Martyn ; Conor McPherson ; Stewart Parker ; Joseph Tomelty ; William Butler Yeats.