



HAL
open science

Immersion dans le conflit nord-irlandais

Virginie Privas-Bréauté

► **To cite this version:**

Virginie Privas-Bréauté. Immersion dans le conflit nord-irlandais. 2018, 9782823118964. halshs-03843640

HAL Id: halshs-03843640

<https://shs.hal.science/halshs-03843640v1>

Submitted on 8 Nov 2022

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.

*Immersion dans le conflit nord-irlandais :
Le théâtre didactique de
Stewart Parker (1941-1988) et Anne Devlin (1951-)*

Virginie Privas-Bréauté

<i>Introduction</i>	5
Première Partie : La religion au cœur de l'identité théâtrale de Parker et Devlin	11
Chapitre 1: Le théâtre pour refléter le monde	11
1.1 Entre-deux	15
1.1.1 Catholicisme et protestantisme	15
1.1.2 Irlande et Royaume-Uni	16
1.1.3 Langue anglaise – langue irlandaise	17
1.2 Brouillage des repères identitaires	21
Chapitre 2 : Religion et société dans le théâtre de Parker et Devlin	25
2.1 Eglises et environnement socio-culturel	26
2.2 Eglises et économie	31
2.3 Eglises et idéologies politiques	34
Chapitre 3 : Transgressions	39
3.1 Le théâtre, l'art de la transgression	39
3.1.1 L'espace transgressé	39
3.1.2 Le temps transgressé	43
3.1.3 La réalité transgressée	45
3.1.4 Les règles transgressées	48
3.2 Sphère privée et espace public	50
3.2.1 L'art dramatique	50
3.2.2 Eglises et religion : entre privé et public	52
3.2.3 Les médias	54
Chapitre 4 : Bible et représentation artistique	57
4.1 Etude de l'onomastique	57
4.2 Des fêtes et des thèmes	63
4.2.1 Fêtes chrétiennes	63
4.2.2 Sacrements	66
4.2.3 Thèmes chrétiens	71
4.3 Des épisodes bibliques	74
4.3.1 L'Ancien Testament	74
4.3.2 Le Nouveau Testament	76
Chapitre 5 : Représentations artistiques de Belfast	80
5.1 Belfast, entre Enfer et Paradis	80
5.1.1 Représentation visuelle	80

5.1.2 Description sonore _____	83
5.1.3 Représentation mentale _____	88
5.2 Belfast, l'autre Jérusalem ? _____	91
5.2.1 Deux capitales divisées _____	92
5.2.2 Entre Jérusalem et Babylone _____	94
5.2.3 Le peuple élu _____	95
5.2.4 La Tour de Babel _____	96
Deuxième Partie : Un Monde discordant _____	98
Chapitre 1 : Ruptures et discontinuité _____	98
1.1 Une dialectique néo-brechtienne _____	98
1.2 Paradoxes _____	104
1.3 Fragmentation _____	110
Chapitre 2 : Doute et scepticisme _____	115
Chapitre 3 : Aliénation _____	120
3.1 Souffrances et sacrifices _____	120
3.2 Délocalisation, dépossession _____	125
3.2.1 Le cas ancestral des Catholiques _____	126
3.2.2 Aliénation des Protestants _____	127
3.2.3 Parker et Devlin _____	129
3.2.4 L'effet A et le spectateur _____	130
Chapitre 4 : Déconstruction _____	132
4.1 Visions hallucinatoires _____	132
4.2 Dédoublément de personnalité et schizophrénie _____	138
4.3 Triangularité : perte totale de l'unité ou arbitre du conflit ? _____	142
4.3.1 Une sainte trinité ? _____	142
4.3.2 Médiateurs du conflit interne et religieux _____	143
4.3.3 Médiateurs du conflit externe et géopolitique _____	145
Chapitre 5 : Mourir au théâtre _____	148
5.1 La mort _____	148
5.1.1 Mort corporelle _____	148
5.1.2 Mort spirituelle _____	153
5.2 Le retour des morts : rédemption et résurrection _____	155
Troisième partie : Un théâtre didactique _____	161

Chapitre 1 : Découvrir la vérité	162
1.1 Recherche de vérité	162
1.1.1 Quand la vérité éclate au grand jour	162
1.1.2 La vérité sur les Troubles dans la Province	167
1.1.3 Vérité théologique	169
1.2 Les messies des temps modernes	171
1.2.1 Les artistes	172
1.2.2 Les femmes	173
Chapitre 2 : Reconstruire son identité	175
2.1 Recherche d'identité	175
2.2 La sagesse	178
2.3 Théophanies ou épiphanies ?	180
Chapitre 3 : La réconciliation	188
3.1 Réconciliation avec Dieu	188
3.1.1 Le style prophétique	192
3.1.2 Le style apocalyptique	195
3.1.3 Belfast, vers une Nouvelle Jérusalem céleste ?	195
3.2 Jeter des ponts entre les deux communautés	197
3.2.1 La recherche de plénitude	198
3.2.2 Une société inclusive	201
3.2.3 L'humour pour rapprocher les hommes	203
3.2.4 L'art pour rapprocher les communautés	205
Chapitre 4 : L'avenir en Irlande du Nord pour Parker et Devlin	208
4.1 Le Concile Vatican II	208
4.2 Sécularisation	215
4.3 Quel avenir pour l'Irlande du Nord ?	219
<i>Pour conclure</i>	225
<i>Annexe</i>	230
<i>Bibliographie</i>	231

Introduction

L'Irlande du Nord fait l'objet d'études politiques et sociologiques pour ses affrontements connus sous l'euphémisme de « Troubles ». Ce conflit trouve ses origines dans une histoire datant de plus de trois cents ans, au cours de laquelle deux communautés, dont les intérêts et les religions divergeaient, s'affrontaient pour obtenir, voire conserver, pouvoir et terre. Le conflit nord-irlandais tel que nous le connaissons à la fin du XX^{ème} siècle a évolué de manière à opposer ceux qui souhaitent affranchir l'Irlande de son passé colonial (les nationalistes) à ceux qui désirent maintenir les liens avec la Couronne britannique (les unionistes). Cette division découle de l'héritage laissé par la période des Plantations, lorsque la Grande-Bretagne permit aux Protestants anglais et écossais de s'installer au nord-est de l'île. Ils y apportèrent une culture et une religion différentes de celles des autochtones, qui furent dépossédés de leurs terres. La religion devint alors l'un des principaux marqueurs identitaires (Megahey, 2001 : 3). Nous pouvons alors comprendre dans quelle mesure le christianisme occupe une place centrale dans la question nord-irlandaise.

L'histoire de l'Irlande et le christianisme accompagnent et nourrissent cette montée des tensions entre les deux communautés, qui, au départ, opposaient les colons aux colonisés. Ce conflit semble reposer sur une opposition d'ordre religieux mais est loin d'être théologique : il n'appelle jamais de questions portant sur le dogme ou sur l'exégèse qui distinguent les deux confessions. Personne ne remet en cause les valeurs religieuses de son adversaire, même si les points de vue divergent. Est-il alors justifié de diviser la population nord-irlandaise en deux communautés ?

Cette province jouissant d'une forte activité artistique, notamment théâtrale, nous avons souhaité étudier le rôle de la religion dans le conflit nord-irlandais à travers deux pièces de théâtre contemporaines, *Pentecost* (1987) de Stewart Parker et *After Easter* (1994) de Anne Devlin. Nous proposons avant tout de présenter les auteurs.

James Stewart Parker est né dans l'est de Belfast, à Sydenham, quartier protestant des chantiers navals, le 20 octobre 1941 dans une famille d'ouvriers qu'il qualifiait lui-même d'unioniste et protestante (Eglise d'Irlande). Il découvrit le théâtre à l'âge de treize ans, grâce à l'un de ses professeurs d'anglais de *Ashfield Boys' Intermediate School*, John Malone. Grâce à cette expérience, Parker comprit qu'il se consacrerait à la littérature, et, en particulier, au théâtre.

A huit ans, il fut atteint de pleurésie, maladie qui le mit d'abord en échec scolaire. Cet échec fut temporaire puisqu'il entreprit des études supérieures. Puis, à dix-neuf ans, au cours de sa deuxième année universitaire, un cancer des os lui fit perdre une jambe. Pour son ami et collègue Frank McGuinness, cette nouvelle épreuve confirma sa soif de vivre, comme il le reconnaît dans un hommage à son égard :

The wound inflicted played its part in the writing, not in self-pity or cynicism, but in joyous determination to celebrate sweet life in all its struggles and defeats. The ability to transcend suffering first requires the courage to confront it. (McGuinness, 1988)

Les pièces de Parker laissent entrevoir cette volonté d'affronter la vie.

Pendant ses études universitaires en anglais à la *Queen's University* de Belfast où il obtint un Master ès Arts en théâtre poétique¹, il était membre d'un groupe de poésie créé par Philip Hobsbaum avec, entre autres, les poètes Seamus Heaney, Seamus Deane, James Simmons, Bernard McLaverty, Michael Longley, Derek Mahon, et Paul Muldoon. A l'issue de ses études, Parker se vit offrir un poste d'enseignant à Hamilton College à Utica dans l'Etat de New York (Etats-Unis), place qu'il occupa de 1964 à 1967. Puis, de 1967 à 1969, il enseigna la littérature à l'université Cornell (Etats-Unis). Après cinq années passées en Amérique du Nord, il décida de rentrer à Belfast et de se consacrer entièrement à sa carrière d'écrivain. Ce furent les marches pacifistes en faveur des droits civiques qui le poussèrent à retourner dans sa ville natale (Harris, 1997 : 93-96). Cette crise allait lui fournir une inépuisable source d'inspiration artistique car il considérait qu'il était de son devoir d'expliquer la situation nord-irlandaise au monde. Dans « 'Ireland, the continuous past': Stewart Parker's Belfast History Plays », Marilyn Richtarik explique :

The Troubles that began in the late 1960s solidified his commitment to the city in complex ways. As a writer, he felt keenly the duty thrust upon him by a particular time and place to bring insight rather than obfuscation to public perceptions of what often seemed a hopeless situation. At the same time, he resisted the compulsion to make the violence itself the subject of

¹ Son mémoire, rédigé sous la direction de Philip Hobsbaum, s'intitulait : « The Modern Poet as Dramatist : some Aspects of non-realistic Drama, with Special Reference to Eliot, Yeats and Cummings ».

his drama, preferring the excavation of causes to the mere portrayal of symptoms. (Richtarik, 2000 : 256)

Il retournait parfois à l'université de Cornell pour y enseigner pendant les sessions estivales jusqu'en 1974. Puis, après son divorce en 1982, et pour des raisons professionnelles, il partit pour Londres où il s'installa jusqu'à sa mort, le 2 novembre 1988.

Dès 1969, Parker décida de témoigner par écrit et s'essaya à la poésie², au roman, à la télévision et à la radio³ avant de ne se consacrer qu'au théâtre. Le théâtre et le jeu dramatique étaient pour lui les moyens les plus évidents de transmettre ses opinions comme il l'explique au cours d'un hommage dédié à John Malone⁴ :

Ludo ergo sum : I play therefore I am. Play is how we test the world and register its realities. Play is how we experiment, imagine, invent, and move forward. Play is above all how we enjoy the earth and celebrate our life upon it. (Parker, 1986 : 4)

L'optimisme et la légèreté de Stewart Parker n'en font pas moins de lui un écrivain sérieux, possédant une culture théâtrale théorique fiable, et expérimental, essayant toujours d'approfondir la dimension intellectuelle de ses pièces, transcendant les situations visibles pour atteindre un degré de spiritualité toujours plus haut. Dans son œuvre, le dramaturge entreprend de dresser le tableau de la question irlandaise puis nord-irlandaise depuis le XVIIIe siècle, à travers trois groupes d'individus, protestants et catholiques indifféremment, caractéristiques de leur époque. Elmer Andrews constate dans son article « The Will to Freedom » que cette décision lui valut une reconnaissance particulière :

What makes him such a marvellous force for good and such an exciting playwright is his basic dynamic outlook, the depth and completeness of his interrogation of the lives and conditions of his characters, Catholic and Protestant, without fear and without compromise, so that between author

² *Paddy Dies*, recueil des poèmes que l'auteur écrivit très certainement dans les années 1960, édité en 2004.

³ Parker a fourni un travail conséquent, notamment pour la BBC (radio et télévision), pendant les Troubles, en écrivant des pièces de théâtre. Il permettait ainsi aux Belfastois d'avoir accès au théâtre sans se sentir menacés lorsqu'ils se trouvaient hors de chez eux.

⁴ En 1986, Parker rédigea un hommage à John Malone dans lequel il le remerciait chaleureusement de l'avoir initié au théâtre. Il intitula cet hommage *Dramatis Personae*.

and audience common recognition emerges, a supervening bond above and beyond ideas. (Andrews, 1989b : 23)

Toute sa vie durant, Parker s'est consacré à divertir mais aussi témoigner et informer.

Considéré comme le dramaturge le plus prometteur de son époque, il remporta le *London Evening Standard Award* en 1976 grâce à *Spokesong*. En 1979, il obtint le *Christopher Ewart-Biggs Memorial Prize* pour sa pièce télévisée *I'm a Dreamer Montreal* qu'il avait écrite en mémoire de Christopher Ewart-Biggs, ambassadeur britannique à Dublin, mort le 21 juin 1976 dans un attentat de l'IRA. Le travail de ce diplomate représentait pour le dramaturge « Ideals of greater understanding in England of the real nature of the Irish problem ; of showing the sterility of violence ; of creating a bond between the countries of the E.E.C » (Harris, 1997 : 293). En 1980, il reçut le *BBC Giles Cooper Award* pour sa pièce *The Kamikaze Ground Staff Reunion Dinner*. En 1985, il remporta le *Banff International Television Festival Prize*. Enfin, en 1987, il fut nommé au *Harvey's Irish Theatre Award* pour *Pentecost* dans la catégorie « pièce de l'année ». Après sa mort en 1988, ses amis instaurèrent le *Stewart Parker Trust*, prix qui récompense les jeunes talents au théâtre en leur attribuant la somme de sept mille cinq cents livres sterling.

Puisque Parker est issu d'un milieu de classe ouvrière et a grandi dans une famille de tradition confessionnelle protestante, nous avons souhaité étudier l'œuvre d'un dramaturge issu d'un milieu catholique également de classe ouvrière afin de confronter les points de vue au sujet du poids de la religion sur les Troubles dans le théâtre en Irlande du Nord de la fin du XXe siècle. C'est pourquoi nous avons choisi la pièce d'Anne Devlin, *After Easter*, dont le titre fait écho à *Pentecost*.

Anne Devlin naît le 13 septembre 1951 dans une famille catholique de l'ouest de Belfast, quartier où la concentration des membres de cette communauté reste la plus forte. Comme Parker, elle grandit à Belfast au cœur des Troubles, environnement qui influença considérablement son œuvre. Fille de l'homme politique nord-irlandais Paddy Devlin, elle fut d'abord très investie dans le conflit en faveur des droits civiques et participait aux marches pacifistes. Après des études d'anglais à l'Université de Coleraine (Irlande du Nord), elle enseigna pendant quelques années, notamment en Allemagne où elle commença à écrire. Elle se fit d'abord connaître en 1982 avec un recueil de nouvelles intitulé *A Woman Calling*, adapté pour la BBC en 1985 et pour lequel elle reçut le *Hennessy Literary Award* ainsi que le *Samuel Beckett Award*. Son deuxième ouvrage, *Ourselves Alone* (1985), qui est également sa première pièce de théâtre, récompensée par

le *Susan Smith Blackburn Prize* en 1985, se fait « le cri de ralliement de ceux qui souhaitent une Irlande unie (*Sinn Fein amhain*) » et « un défi à la politique menée par les hommes » (Amalric & Vigouroux-Frey, 1998 : 79). Anne Devlin met ici en scène des femmes catholiques en Ulster qui, soit attendent que leurs pères ou maris, membres de l'IRA, sortent de prison, soit se procurent des armes afin de s'impliquer dans le conflit. Dès lors Anne Devlin s'est vue qualifiée de « voix féminine engagée » (Amalric & Vigouroux-Frey, 1998 : 79). Puis, en 1987, elle écrit *The Way Paver*, recueil de nouvelles dans lequel les personnages affirment leur appartenance à l'Irlande du Nord. *After Easter* (1994), sa seconde pièce de théâtre, lui valut le *Lloyds Playwright of the Year Award*.

Devlin a aussi écrit des scénarios de films pour la BBC tels *The Long March* (1982), *The Venus de Milo Instead* (1987), *Naming the Names* (1987) ou encore *Vigo-A Passion for Life* (1998). Elle adapta des romans pour le grand écran : *The Rainbow* (1988) de D.H. Lawrence, *Wuthering Heights* (1992) de Emily Brontë, *Mrs Jordan's Profession* (1998) d'après le récit biographique de Claire Tomalin, et *Titanic Town* (1998) de Mary Costello. Elle se consacra également à la rédaction de pièces radiophoniques : *Five Notes after a Visit* en 1986, *First Bite* en 1990 et, en 1991, *The Uncle from a Miracle*.

A la lecture de ces courtes biographies se dessinent quelques similitudes et différences entre ces deux dramaturges prolifiques. Il est possible de constater qu'à travers son œuvre, chacun exprime non seulement sa propre souffrance mais aussi celle de sa communauté. Leur éducation religieuse a exercé une véritable influence sur leur travail artistique. Barry Sloan explique dans « Blessed Assurance or Struggling with Salvation? Religion and Autobiographical Writing from Ulster » :

There can be few Irish writers, Catholic or Protestant, whose work has remained untouched by the influence of religion, irrespective of whether or not they were believers in their adult lives. Its presence is reflected in numerous ways in the content, language, imagery, pre-occupations and ideology of much Irish writing. (Sloan, 1998 : 104)

Toutefois, il ne serait pas juste de qualifier Parker d'auteur protestant, comme il serait erroné de dire que Devlin est un auteur catholique. Conserver ces qualificatifs reviendrait à réduire l'art de ces dramaturges à une division d'ordre sectaire. L'analyse plus précise des pièces *After Easter* et *Pentecost* illustre ce souhait de rassembler les communautés au-delà de leurs différences.

Cet ouvrage vise à mettre en exergue la foi humaniste de Stewart Parker et Anne Devlin à travers leur souhait de redessiner les contours du théâtre contemporain nord-

irlandais. Il s'ouvre sur l'étude du poids de la religion et de la Bible dans le théâtre en Irlande du Nord. Nous démontrerons, à travers leurs deux œuvres, que la religion est venue nourrir les domaines politiques, économiques et sociaux, ce qui a provoqué une confusion en termes de repères identitaires chez les Nord-Irlandais. Les deux dramaturges se réfèrent alors à la Bible, recueil de textes sacrés qui leur permet de retrouver le message central du Christ. Leurs pièces regorgent en effet d'allusions, d'épisodes et de noms bibliques transposés à la situation de l'Irlande du Nord au XXème siècle.

Nous montrerons dans la deuxième partie de cet ouvrage que cette scission de la société ulstérienne donne lieu, dans les deux œuvres, à une fragmentation, qui, en illustrant la crise que la province britannique traverse, rappelle la vocation didactique du théâtre épique du dramaturge allemand Bertolt Brecht (1898-1956). Stewart Parker et Anne Devlin n'offrent pas une vision harmonieuse de l'Irlande du Nord dans leurs œuvres. Bien au contraire, ils mettent en lumière la fragmentation d'un monde dans lequel les relations humaines sont discordantes. Après avoir déterminé de manière précise à quel niveau se situent la discontinuité et les ruptures dans les pièces de théâtre à travers différents exemples, nous montrerons le scepticisme auquel donne naissance ce manque de cohésion, tant sur la forme que sur le contenu.

Le déchiffrement des codes linguistiques et paralinguistiques dans les deux œuvres mettra l'accent sur la nécessité de déconstruire pour mieux reconstruire. En effet, dans notre dernière partie nous étudierons la reconstruction et la redéfinition de l'identité nord-irlandaise par les deux auteurs. Ils invitent le spectateur à comprendre que, plus que la religion, l'Homme est accusé d'avoir engendré cet état de guerre auquel il devra remédier seul. Les dramaturges véhiculent un message de foi en l'Homme - et en la Femme - de manière artistique et, par leurs emprunts à la théorie du théâtre épique de Brecht, confèrent à leur théâtre une dimension didactique.

Première Partie : La religion au cœur de l'identité théâtrale de Parker et Devlin

Chapitre 1 : Le théâtre pour refléter le monde

Dans *Le Théâtre antique*, Pierre Grimal explique que « de tout temps, le théâtre a été un puissant moyen d'action ; il sert de véhicule à des idées et des "mentalités" que la scène répand, diffuse et impose avec une efficacité et une portée plus grandes que celles du livre » (Grimal, 1994 : 5). La naissance du théâtre fut un instant primordial dans l'histoire de l'humanité car c'est grâce au jeu théâtral que l'Homme prit conscience du fictif. Ce fictif a par la suite été le moyen qui permettait à l'artiste de reproduire le réel. Pour Bertolt Brecht, dans *Petit organon pour le théâtre*, théâtre et réalité sont intimement liés : « Le théâtre doit s'engager dans la réalité s'il veut avoir les moyens et le droit de fabriquer des reproductions efficaces de la réalité » (Brecht, 1963, 2013 : 27). Le dramaturge allemand encourageait en effet à montrer sur scène la réalité telle qu'elle était. Cette première partie se propose de démontrer comment le théâtre engagé de Stewart Parker et Anne Devlin reflète le poids de la religion dans le conflit nord-irlandais.

Pour Edna Longley⁵, spécialiste de la littérature nord-irlandaise à la *Queen's University* de Belfast, l'environnement familial en Irlande et Irlande du Nord pèse lourdement car, selon elle, « it's through parents that the individual locates himself or herself in history, and Irish history remains in many respect a family affair » (Longley, 1994 : 152). Anne Devlin n'a en effet pas oublié ses origines et l'environnement dans lequel elle a grandi. Elle avoue :

I write from my own experience – not biography – about things which make up my world : children, motherhood and cultural isolation. (Devlin, 1994 : 38)

Devlin prend en compte son passé, et garde à l'esprit le passé de sa communauté lorsqu'elle écrit. Son environnement familial influença profondément sa carrière

⁵ Edna Longley est une universitaire protestante unioniste qui défend une culture protestante d'Irlande du Nord, différente de celle des britanniques et différente de celle de Dublin. Néanmoins, si elle mentionne l'Irlande ici, elle inclut également l'Irlande du Nord.

d'écrivain puisque l'engagement politique de son père, Paddy Devlin, syndicaliste de gauche, eut un réel impact sur son style d'écriture. Elle explique :

The important thing to note about Paddy's influence on me was that it came before he was a public figure. He brought me up to be a socialist. It was an emotional understanding. I had no intellectual grasp what it meant at all. I always thought politics, literature and history were separate things. (Foley, 2003 : 76)

La dramaturge fut profondément marquée par les activités de son père, ardent « militant pacifiste » pour la paix en Ulster. Après trois années d'emprisonnement à Belfast (1942-1945) pour avoir été membre de l'IRA, Devlin père réalisa que la violence ne résoudre pas les problèmes de l'Irlande du Nord. C'est à partir de cette prise de conscience qu'il devint un syndicaliste très actif. En 1950, il rejoignit le parti travailliste irlandais, puis en 1958, le parti travailliste nord-irlandais (NILP). Il fonda, avec notamment John Hume, le SDLP (le parti travailliste social démocrate irlandais) en 1970, parti dont les aspirations étaient d'unir les membres travaillistes de toutes les communautés en Ulster afin d'envisager les droits civiques pour tous. Il pensait, en outre, que la cause commune des Irlandais, privés de ressources financières et en marge de la société, devait transcender les différences de conviction religieuse. Il fut élu ministre de la Santé et des Services Sociaux lors du gouvernement local de partage des pouvoirs en 1974. Après la dissolution du parlement de Stormont (partage des pouvoirs), il fut lui aussi victime des Troubles (ses idées politiques n'étaient pas appréciées de sa communauté confessionnelle) et dut déménager de son quartier catholique pour s'installer dans le nord de Belfast, avec sa famille, en 1981. Cet évènement ne fit qu'accroître son antagonisme envers les activités des paramilitaires catholiques et protestants. Il dénonçait leurs interventions violentes, les qualifiait d'inutiles et ne cessa jamais de prôner la réconciliation entre les Protestants et les Catholiques, de manière engagée.

Dans *Ourselves Alone*, Anne Devlin imagine une intrigue qui tourne autour de l'implication des femmes catholiques dans le conflit nord-irlandais. Dans sa seconde pièce, *After Easter*, elle crée le personnage de Greta, jeune femme nord-irlandaise catholique vivant en Angleterre, devant revenir en Irlande du Nord suite à la crise cardiaque de son père, alors qu'elle se tenait à l'écart des Troubles.

A l'instar de Devlin, Parker se soucie aussi de représenter le réel de manière artistique. Il a hérité de l'histoire du milieu protestant ouvrier duquel il est issu et le théâtre

lui permet de prendre de la distance. Dans « The Power of Play », Elmer Andrews rappelle cette fonction de l'art dramatique :

Before play, we belong to a history, a class, a nation, a culture, an age. In accepting this belonging which precedes and supports us, we accept the mediating function which play shares with any other form of symbolic self-representation. (Andrews, 1989a : 23)

Plusieurs œuvres de Stewart Parker sont effectivement des pièces où l'histoire et le passé de l'Irlande du Nord ont une dimension artistique et esthétique.

En 1975, il écrit *Spokesong*, pièce qualifiée de « extended metaphor » (Harris, 1997 : 281) dont le sujet retrace l'histoire de Belfast au travers de l'invention du pneumatique par John Boyd Dunlop, vétérinaire de Belfast, en 1888, comme il l'explique lui-même :

I had to make manageable the subject of contemporary Irish politics and the nature of the violence I've lived through in Belfast for the past 10 years...and I wanted to do in such a way that the audience would be taken completely by surprise, caught without its preconceptions. I decided that the way to do it was to write a play about the history of the bicycle- because that is the most unlikely way in the world to get into the subject of Northern Ireland. (Richtarik, 2000 : 261)

En 1977, il rédige *Catchpenny Twist*, dans laquelle il met en scène un duo de musiciens, un compositeur protestant et un parolier catholique, qui écrivent des chansons accrocheuses à la fois pour des loyalistes et des républicains, mais dont le rêve est de remporter le grand concours Eurovision de la chanson. Puis, le dramaturge s'essaie à la comédie musicale et, en 1978, écrit *Kingdom Come* dont le sujet compare la situation de l'île imaginaire de Macalla dans les Caraïbes avec celle de l'Irlande du Nord contemporaine.

Entre 1983 et 1987, il écrit ses trois pièces les plus importantes en termes de développement intellectuel et artistique, *Northern Star*, *Heavenly Bodies* et *Pentecost*, et explique dans l'avant-propos de son recueil de pièces, *Plays 2* :

The three history plays in this volume were conceived and written, in consecutive order, between 1983 and 1987, as a common enterprise. Trilogy, however, may be too strong a word for them. Triptych has a more

pleasing ring : three self-contained groups of figures, from the eighteenth, nineteenth and twentieth centuries respectively, hinged together in a continuing comedy of terrors. (Parker, 1989, 2000)

En effet, ces trois pièces sont intimement liées. L'action de *Northern Star* commence par la défaite de l'insurrection républicaine de 1798 et de ses instigateurs, les Irlandais Unis (*United Irishmen*), premiers républicains irlandais. Elle explique ensuite, par une série de retours en arrière, ce qui a conduit à l'échec de ce mouvement à travers le récit d'Henry Joy McCracken (1767-1798), Nord-Irlandais presbytérien qui mena cette opération. Le ton de *Northern Star* est loin de célébrer ces républicains. Au contraire, Marilyn Richtarik rappelle :

Parker's attitude toward the United Men was far from reverential. Although he was sympathetic to their original goal of "a cordial union among all the people of Ireland" (Bardon, Belfast, 220), Parker believed that their ultimate decision to pursue political ends by military means was a mistake that would inevitably, as one of his characters says "spread the very disease it was meant to cure". The United Irishmen, he suggests, were responsible not only for the ideal of republicanism but also for its tradition of violence. (Richtarik, 2000 : 266)

Tout le personnel du *Lyric Players' Theatre* de Belfast, où l'œuvre fut représentée pour la première fois le 7 novembre 1984, pensait que cette pièce apporterait un apaisement en Irlande du Nord. Elle montrait, en effet, une période de l'histoire pendant laquelle les Protestants et les Catholiques avaient collaboré en vue d'une réforme d'ordre structurel. Elle ne connut pas l'impact escompté, mais, Parker était particulièrement satisfait de la réception de celle-ci, d'autant plus que c'était sa première œuvre à être jouée en Irlande du Nord. En effet, étant donné que les gouvernements britanniques et nord-irlandais ne consacraient pas assez de subventions au théâtre, les auteurs de la Province ne pouvaient guère voir jouer leurs œuvres chez eux. Ils emportaient très souvent leurs pièces de théâtre en République d'Irlande ou en Angleterre, comme beaucoup de leurs prédécesseurs. Ce fut le cas de Dion Boucicault (1820-1890), dramaturge irlandais que la reine Victoria appréciait et qui est, en outre, le personnage principal de la seconde pièce du triptyque de Parker, *Heavenly Bodies* (1986). Dans cette œuvre, Stewart Parker explique, par le biais de retours en arrière rapides et fréquents, la mort artistique, d'une part, puis physique, d'autre part, de cet auteur expatrié. En réalité, narrer la vie de Dion Boucicault n'est qu'un

prétexte pour l'auteur belfastois qui donne une nouvelle fois un aperçu de la situation de l'Irlande à cette époque.

Enfin, *Pentecost*, écrite en 1987, met en scène quatre personnages contemporains du dramaturge : Lenny, Marianne, Ruth et Peter. Ils trouvent refuge dans la maison d'une défunte (Lily Matthews) pendant la grève loyaliste de 1974 qui mit un terme au premier gouvernement de partage des pouvoirs locaux. Les événements qui se déroulent dans cette maison, ainsi que la situation de quasi-emprisonnement des personnages, reflètent la vie des Nord-Irlandais au cœur des Troubles.

Devlin adopte souvent le point de vue des Catholiques nord-irlandais dans ses œuvres tandis que Stewart Parker met en scène des personnages nord-irlandais issus des deux communautés. Pourtant, ils expriment le même sentiment : celui d'être « entre-deux ».

1.1 Entre-deux

1.1.1 Catholicisme et protestantisme

En Irlande et en Irlande du Nord, être membre d'une Eglise particulière garantit la cohésion d'un groupe face à l'autre. Aussi, lorsqu'en 1920, l'île fut divisée pour des raisons stratégiques, les critères officiellement pris en compte furent l'adhésion à une certaine idéologie politique et une religion, deux paramètres qui, à l'époque, semblaient entremêlés. Ainsi, on laissa dans le Sud la majorité des nationalistes dont la religion était surtout le catholicisme, et on conserva un Nord plutôt unioniste, et donc principalement protestant. Néanmoins, ce découpage artificiel ne permit pas à toute la population de se sentir en parfaite conformité avec la nation dans laquelle elle se retrouvait. Il subsistait en effet quelques « poches » de Protestants unionistes dans le Sud, et un tiers des habitants du Nord était catholique et se sentait plus proche des idées nationalistes. En Irlande du Nord, les unionistes restaient fermement attachés aux prérogatives du Royaume-Uni, tandis que les nationalistes espéraient toujours un rapprochement avec l'Etat Libre d'Irlande. Ainsi, l'Irlande du Nord, en plus de se trouver entre ces deux nations, se vit partagée entre deux religions, le catholicisme et le protestantisme et deux idéologies politiques, l'unionisme et le nationalisme. Ces catégories semblèrent suffisantes pour garantir une identité aux populations. Pourtant, au moment de la Partition de l'île en 1921, un premier sentiment d'absence d'appartenance à une nation naquit au sein de la communauté catholique, bien que nationaliste, qui se sentit abandonnée par le gouvernement du Sud. Dans un deuxième temps, notamment dès le ministère de Terence O'Neill (1963-1969) et plus précisément à partir des Troubles de 1969, ce furent les

Protestants unionistes qui eurent à leur tour l'impression d'être délaissés par le Royaume-Uni. Ils ne se reconnaissaient plus en la population britannique qui les assimilait de plus en plus aux Irlandais catholiques. Ils commencèrent à ressentir leurs différences avec les habitants des autres régions britanniques, ce que confirme cette phrase de David Trimble : « Many Englishmen seem unable to distinguish between the native inhabitants of Ireland – to them they are all 'paddies' » (Hutchinson, 1999 : 46). C'est une réalité à laquelle Stewart Parker fut sensible dès son plus jeune âge, car il concède que non seulement les Protestants en Irlande du Nord ne se retrouvaient pas dans la population britannique, mais ils ne se sentaient pas non plus à l'aise au sein de la communauté irlandaise :

Growing up in east Belfast as a working-class Protestant, I had access to all sorts but did not feel a part of any of them. You're led to believe you're British, yet the English don't recognise you as such. On the other hand, you're Irish because you were born in Ireland, but the people in the Free State don't recognise you as such. The working-class element adds another dimension, because you're alienated from the Unionist establishment. You feel conversant with all of those things, but not obliged to any of them. (Richtarik, 1999 : 7)

Dans *Interpreting Northern Ireland*, John Whyte affirme que, pendant les Troubles, les Protestants avaient plus de difficultés à définir leur identité que les Catholiques : s'ils ne savaient pas qui ils étaient, ils savaient qui ils n'étaient pas. De la même façon que les Gaëls s'étaient regroupés derrière le catholicisme et le gaélique au XIXe siècle pour affirmer leur irlandité, les Protestants se regroupèrent derrière le protestantisme, le rejet du catholicisme et la langue anglaise dans un souci de cohésion. Cette situation n'échappa point à Stewart Parker qui voit en Lily Matthews, l'un des personnages principaux de *Pentecost*, la représentante de cette communauté rejetant violemment le catholicisme et toutes ses manifestations.

1.1.2 Irlande et Royaume-Uni

L'Irlande du Nord se trouve en Irlande d'un point de vue géographique et au Royaume-Uni d'un point de vue politique. Cette situation d'entre-deux compromet véritablement le choix des qualificatifs pour se référer à cette province. Dans *After Easter*, l'Irlande du Nord est considérée comme faisant partie intégrante de l'île. Lorsqu'ils font allusion à cette région dont ils sont issus, tous les personnages utilisent le nom d'« Irlande » ; « Irlande du Nord » n'est utilisée qu'une seule fois (*After Easter*, p. 4)

lorsque Greta localise sa ville natale, Toomebridge, pour son thérapeute britannique. Néanmoins, les protagonistes marquent bien la différence avec la partie sud de l'île en la désignant de « la République » (*AE*, p. 57)⁶. De la même façon, Stewart Parker n'écrit « Irlande du Nord » dans *Pentecost* que très rarement. Le terme officiel est employé par Harold Wilson (*Pentecost*, p. 49), Premier ministre britannique, lors de son discours adressé aux grévistes en Irlande du Nord en 1974 incorporé par Parker dans son œuvre, puis par Ruth, qui évoquait ainsi le nom de l'équipe de natation à laquelle elle appartenait : « The Northern Ireland youth squad » (*P*, p. 220). Le dramaturge parle peu d'« Ulster », terme qu'il place en position adjectivale dans des expressions telles que « Ulster conflict » (*P*, p. 235) ou encore « Ulster zealots » (*P*, p. 243). Ses personnages, tout particulièrement Peter, préfèrent soit appeler cette région « The Province » soit la qualifier de « Lilliput ». En outre, les personnages n'utilisent jamais l'adjectif « britannique » pour faire allusion à l'Irlande du Nord ; ils ne se définissent pas non plus de « britanniques » sauf Ruth, qui, lorsqu'elle se sent attaquée par Harold Wilson, rétorque : « We're British taxpayers just the same as they are » (*P*, p. 214). A travers le langage, les habitants tentent donc de donner à l'Irlande du Nord une identité, une irlandité.

1.1.3 Langue anglaise – langue irlandaise

Pour John Brewer et Gareth Higgins, le langage construit l'espace social et le reflète, forgeant ainsi l'identité. En Irlande du Nord, l'anglais, langue du colon, s'est facilement imposé, notamment par le truchement des Lois Pénales qui interdisaient aux Irlandais l'utilisation du gaélique. Le gaélique s'est peu à peu effacé, laissant la communauté catholique sans véritable identité linguistique. Alors, la renaissance gaélique et la croissance du nationalisme qui eurent lieu à la fin du XIXe siècle en Irlande reposèrent sur la reconnaissance et le retour de la langue irlandaise. En effet, le langage devient un élément clef de cohésion pour toute communauté lorsqu'elle se sent menacée dans son essence.

Stewart Parker nous apprend que, malgré son appartenance à la communauté protestante, il apprit cette langue :

I cannot sink my identity in Dublin, nor in New York or Toronto, or London or Glasgow either, for it is skulking somewhere in the fierce, drab, absurd streets of Belfast which was once Beal Feirste, and that's why I'm

⁶ Les habitants d'Irlande du Nord se réfèrent très souvent au Sud en l'appelant « la République ».

learning Irish. The Taig gazes over his shoulder at the Dail while the prod turns his face towards Buckingham Palace, but they both know secretly that their corporate soul is out there somewhere in No man's Land. Until it is located and defined, talk of the reunification of Ireland is empty. Not until the North can put words to its sense of selfhood will the island become united again, whether the border goes or stays. The effort will be harder for the prod, there are so many things for him to learn (like Irish), but it will be subtler for the Taig, since what he has to find out is altogether less easily described. (Richtarik, 1999, p.14)

Au contraire, Anne Devlin avoue que la langue anglaise, qu'elle considère véritablement comme sa langue maternelle, permet à son art d'être reconnu parmi les plus grands et de lui donner une identité artistique :

What is specific about our language- the English language, the language of O'Casey and Joyce, of Milton and Shakespeare, of McGuckian, of Marie Jones and Christina Reid- is that we are, all of us, disparate communities, at home within it when we are ill at ease with everything else. I believe that in voicing our differences in our books and plays and poems we are already building the peace. (Devlin, 1994, p.38)

Ni Parker ni Devlin ne choisirent d'écrire leurs pièces en gaélique. Aucun de leurs personnages ne s'exprime en irlandais. En revanche, leurs accents rappellent leur irlandité.

Dans *Le Degré zéro de l'écriture*, Roland Barthes affirme que les accents régionaux marquent les identités des individus :

A l'intérieur d'une norme nationale [...], les parlers diffèrent de groupe à groupe, et chaque homme est prisonnier de son langage : hors de sa classe, le premier mot le signale, le situe entièrement et l'affiche avec toute son histoire. L'homme est offert, livré par son langage, trahi par une vérité formelle qui échappe à ses mensonges intéressés ou généreux... (Barthes, 1972, p. 63).

Dans son ouvrage, *On theatre : The Development of an aesthetic*, Bertolt Brecht préconise aux acteurs d'être fidèles aux termes choisis par le dramaturge afin de rester authentiques

: « Actors must always watch out to keep language close to everyday life; they must never cease to look at the people's mouth. » (Brecht, 1957, 1964, p. 244). Ainsi, Devlin ne manque pas de préciser l'accent de ses personnages pour indiquer leurs origines et permettre aux acteurs d'adopter le bon accent sur scène. Ainsi, les soldats et policiers qu'elle présente dans *After Easter* viennent d'horizons différents :

First soldier : Northern English.

Second soldier : Scottish.

Commanding officer : Educated English accent.

Un autre de ses personnages, Helen, quitta l'Irlande pour l'Angleterre et revient sur ce sujet délicat de nationalité à travers son choix de s'approprier un accent américain afin de ne pas se faire remarquer. Elle explique :

London isn't a good place to have an Irish accent right now. I find when I'm buying or selling an American accent gets me through the door. Whereas an Irish accent gets me followed round the store by a plainclothes security man. (*AE*, p. 9)

Helen est immédiatement soupçonnée à cause de son accent irlandais ; elle est identifiée à l'IRA, qui, notamment au début des années 1990, était connue pour poser des bombes meurtrières à Londres, témoigner son mécontentement face au gouvernement britannique et à la politique adoptée en Irlande du Nord. De la même façon, dans *Pentecost*, Peter, de retour en Irlande pour quelques jours, demande à son ami Lenny : « Do I sound very English ? » (*P*, p. 198). Peter semble préoccupé par la question dans un territoire où les Anglais ne sont pas les bienvenus. L'anglais est devenu le langage commun aux deux communautés mais l'accent irlandais leur rappelle d'où elles viennent.

Les deux communautés se distinguent l'une de l'autre à travers les mots et les expressions qu'elles emploient. Des expressions appartenant exclusivement au vocabulaire des unionistes protestants telles que « Ye must be born again », « Remember 1690 », « no Pope here », « Home rule is Rome rule », et « No surrender » marquent le sentiment anti-catholique et signalent que le langage divise les populations. Ainsi, lorsque Lily Matthews introduit dans son discours « Never surrendered. Not one inch » (*P*, p. 231), elle atteste cette appartenance à la communauté protestante puisque cette expression fut en réalité le slogan des unionistes contre le rapprochement du Sud et du Nord lors des élections de 1925. Ainsi est-il possible de déterminer à quelle communauté appartiennent

les personnages dans *After Easter* et *Pentecost* à partir des mots et expressions qu'ils utilisent.

Il est très important pour Devlin de situer l'espace en le nommant. Dans un article consacré à l'auteur, Elizabeth Doyle écrit :

The naming is a creation through language of the Belfast of her childhood, which is being dismantled all around her by the bombers and planners. Both in war and peace, map-making is an important function for the possessors and the dispossessed. (Doyle, 1994, p. 37)

Le langage devient un code qui permet de retracer les contours des territoires. A Belfast, les noms de lieux renvoient à des réalités idéologiques (religieuses aussi bien que politiques) qui organisent l'espace. Les communautés religieuses sont séparées de manière géographique, comme le révèle Lenny :

Ach, for Jesus' sake come off it, Marian, you can't possibly live in this gaff, it's the last house on the road left inhabited ! – the very road itself is scheduled to vanish off the map, [...] not to mention the minor detail that 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, anyway look at it – it's reeking of damp, there's five different layers of wallpaper hanging off the walls... (P, p. 179).

Il existe un réel désir de la part de ceux qui sont semblables de se rassembler. En Irlande du Nord le critère de ressemblance entre population est la confession religieuse. Aussi, Lily Matthews n'a pas quitté cette maison depuis son emménagement en 1918 car elle avait « les siens » autour d'elle. A travers cette expression, elle ne renvoie pas à sa famille, puisque Lenny nous apprend qu'elle n'en avait pas, mais fait plutôt allusion à la communauté protestante dans laquelle elle se sentait si bien : « I had my own people round me, never wanted for anything » (P, p. 209).

La population catholique s'est elle aussi regroupée dans certains quartiers bien spécifiques aussi bien en ville, à Belfast (Andersonstown, Falls Road...) qu'à la campagne. Et comme pour marquer encore plus la scission avec les Protestants, les fleuves et rivières (comme le Bann dans cet exemple extrait de *After Easter*) servent de frontières :

Helen : Are there any Catholics left there ?

Manus : They were on the wrong side of the river for Catholics. (*AE*, p. 67)

Colons et colonisés ne se contentent pas de marquer des espaces géographiques précis pour définir leurs territoires. Ils attribuent également des noms spécifiques aux établissements afin que les communautés se repèrent. Ainsi, les noms des établissements scolaires, des hôpitaux marquent l'espace et autorisent l'accès ou non aux membres des différentes communautés. A la scène 4 de *After Easter*, les membres de la famille Flynn se regroupent autour du lit de leur père en réanimation au *Royal Victoria Hospital*. Or, lorsque Manus, le frère de Greta, affirme : « We drew attention to ourselves when we went to the wrong place » (*AE*, p. 53), il signifie que leur père aurait dû être admis à un hôpital réservé aux membres de sa communauté. En effet, aux établissements nationaux s'opposent les établissements catholiques avec un fonctionnement indépendant, tel le *Mater Hospital* de Belfast.

La dualité de l'Irlande du Nord se situe sur le plan historique et géographique et s'inscrit dans le langage. Cette situation engendre un besoin de réinition des repères venant expliquer les raisons du conflit nord-irlandais à la fin du XXe siècle.

1.2 Brouillage des repères identitaires

La littérature nord-irlandaise contemporaine porte les stigmates du clivage entre les deux communautés. Les textes de Stewart Parker et Anne Devlin illustrent cette situation de perte d'identité engendrée par une division de la population. Lors d'un entretien sur son œuvre, Devlin avoua que lorsqu'il s'agissait de déterminer à quel répertoire national appartenaient ses pièces de théâtre, elle ne parvenait pas à choisir entre l'Irlande et la Grande-Bretagne :

Enrica Cerquoni : Comment vous situez-vous dans le monde du théâtre contemporain ?

Anne Devlin : Je suis définitivement entre la Grande-Bretagne et l'Irlande, entre ces deux rives. (Chambers, 2001, p.122).

Comme leur auteur, les personnages de Devlin éprouvent une difficulté à se définir en terme de nationalité. Ils peuvent se considérer soit comme britanniques, soit comme irlandais, puisque leur double nationalité le leur permet de manière légale⁷. Pourtant, ces

⁷ Les Nord-Irlandais possèdent deux passeports, l'un britannique, l'autre irlandais.

apparentes souplesse et flexibilité, loin de leur assurer un équilibre national, les troublent encore plus. Ainsi, l'intrigue de *After Easter* met en lumière la difficulté du personnage principal, Greta Flynn, à se définir en terme de nationalité ; elle est désorientée : « I don't want this – I don't want to be Irish. I'm English, French, German » (*AE*, p.12). Greta tente ainsi de s'affranchir de sa seule nationalité d'irlandaise. Après avoir questionné Anne Devlin sur les raisons pour lesquelles Greta rejetait son irlandité, l'auteur nous avoua :

Put these really tedious questions aside – Northern Irish, Irish, British, compared with the new place you are occupying in the solar system... these are little questions and a woman's identity is so much more.⁸

Aoife Flynn, la sœur de Greta, confronte quant à elle les Irlandais et les Anglais sans cesse et range systématiquement les Nord-Irlandais du côté des Irlandais, se rassurant ainsi sur sa propre nationalité et identité, qu'elle considère irlandaises. Elle exprime son point de vue à Greta en ces termes : « This I believe, the English and the Irish cannot love each other » (*AE*, p.7). Elle s'emploiera ensuite à opposer clairement Irlandais et Anglais de manière à toujours rejeter la faute des difficultés que les Irlandais connaissent sur ces derniers : « It's the English who have a problem » (*AE*, p. 6). Son point de vue corrobore la haine ancestrale que portent les Gaëls colonisés aux colons anglais, et une fois de plus, le passé historique fournit une explication au présent. Il n'est alors pas étonnant que les personnages mentionnent leur nationalité d'irlandais chaque fois qu'ils le peuvent pour se re-situer et se démarquer, ce que déplore pourtant leur troisième soeur Helen : « What is it with you – does everything have to have a nationality ? » (*AE*, p. 11). En outre, Greta n'hésite pas, elle non plus, à dénoncer l'importance de l'identité religieuse dans la constitution de l'identité nationale. Dans un premier temps, elle nous fait comprendre qu'elle a quitté le domicile conjugal car sa maison lui semblait protestante :

Campbell : When asked why you refused to return to your house, you said, 'It's a Protestant house'.

Greta : It's true. It feels very Presbyterian, that house. I have tried. I stripped the door and sanded the floors and painted all the walls green and white – but I look at it and it's defeated me, I find I can't change it. It is a Protestant house. (*AE*, p. 2)

⁸ Conversation par messagerie électronique avec Anne Devlin, le 1^{er} avril 2005.

Même si elle tenta de lui donner un peu de son irlandité, cette maison britannique, à Oxford, devient l’emblème du colon auquel elle ne peut se soumettre mais qu’elle ne peut pas détruire non plus. Bien qu’elle soit née en Irlande du Nord, Greta condamne donc ses origines et aspire à une ouverture sur le monde. C’est pourquoi, elle partit s’installer en Angleterre et explique : « I wanted to be English. [...] I ran as far as I could get from Ireland » (AE, p.15). Pourtant, dès la première scène de la pièce, elle avoue à son médecin qu’en Angleterre, sa nationalité d’irlandaise la rattrape :

Campbell : Why do you resent being Irish so much ?

Greta : I don’t resent being Irish – I only resent it being pointed out to me. I suppose I am beginning to resent being the only Irish person at every gathering. (AE, p. 4)

Dès son départ pour l’Angleterre, Greta s’est donc retrouvée entre l’Irlande et l’Angleterre, ce qu’elle confirme à travers cette image : « I left Ireland in 1979, but I never arrived in England. I don’t know where I went » (AE, p. 16).

Stewart Parker, quant à lui, inscrit son œuvre dans une tradition littéraire anglo-irlandaise :

I can irritate Republican friends by claiming that my own work belongs in a venerable Anglo-Irish tradition of comedy of manners, stretching from Congreve to Farquhar through Sheridan and Goldsmith to Wilde and beyond - and that the national theatre movement was merely a temporary aberration in that stately progression. (Parker, 1981, p. 9)

Ainsi, les personnages protestants et catholiques qu’il met en scène dans *Pentecost* se sentent eux aussi entre la Grande-Bretagne et l’Irlande. L’Irlande est leur territoire et ils se qualifient ouvertement d’irlandais, mais tout en conservant des affinités avec la Grande-Bretagne : ils ne souhaitent pas choisir entre l’une ou l’autre des deux nationalités, et préfèrent s’approprier les caractéristiques qui leur conviennent le plus. Les personnages catholiques, Lenny et Marianne, nous indiquent qu’ils se sentent proches des Anglais parce qu’ils ont parfaitement adopté les lois sociales britanniques. Au contraire, l’auteur parvient à véhiculer l’impression que l’Irlande est la nation des protagonistes protestants à travers l’évocation d’un certain sentiment de nostalgie qu’ils éprouvent lorsqu’ils s’éloignent de l’Irlande du Nord. Ainsi, Ruth confie qu’elle avait le mal du pays à chaque fois qu’une compétition de natation était organisée à l’étranger. Peter, quant à

lui, bien qu'ayant décidé de vivre aux Etats-Unis puis en Angleterre, revient à Belfast pour quelques semaines après avoir réalisé, peut être inconsciemment, combien sa ville natale lui manquait. Lorsqu'il se réfère à Belfast, Peter, comme Greta dans *After Easter*, a recours au mot affectif « home », comme pour montrer son attachement à la Province.

Stewart Parker et Anne Devlin ont choisi l'art dramatique afin de refléter les tensions que l'Irlande du Nord et les Nord-Irlandais avaient accumulées au fil des siècles. A travers leurs œuvres, ils indiquent que cette situation héritée du passé et accentuée par les liens inextricables entre religion et société a profondément bouleversé les habitants, désormais en quête de redéfinition de leurs repères identitaires.

Chapitre 2 : Religion et société dans le théâtre de Parker et Devlin

En Irlande du Nord, les frontières entre religion et société ne sont pas hermétiques. Cette situation est d'autant plus alarmante que les identités religieuses ont progressivement forgé les identités nationales pour devenir de véritables marqueurs identitaires. Stewart Parker comprenait à quel point la religion en Irlande du Nord était liée aux impératifs d'un « tribalisme » qui sépare les Catholiques des Protestants. A travers son expérience personnelle, il avouait :

I take it as given that the tribal, sectarian malevolence in this society is the deepest, most enduring and least tractable evil in our inheritance. (Parker, 1985, p. 28)

Ainsi, la société nord-irlandaise de la fin du XXe siècle semble fracturée, partagée en plusieurs communautés dont les confessions théologiques et dogmatiques nourrissent le mode de vie. Le terme « religion » n'a pas la même définition en Irlande du Nord qu'ailleurs dans le monde. John Whyte, auteur de *Interpreting Northern Ireland*, écrit :

In most parts of the world they mark a purely religious difference, between two kinds of Christians. But in Northern Ireland, where religion is so closely linked to other differences, the terms have wider associations. As a psychologist, EE O'Donnell, has put it (Northern Irish Stereotypes, Dublin: college of industrial relations, 1977, p. 5), in Northern Ireland these terms « involve a combination of historic, national, tribal, social, economic and other differences, all subsumed under the heading of religious allegiance ». (Whyte, 1990, p.105)

Un recensement réalisé en 1981 par Paul Doherty et Michael Poole a montré que les Nord-Irlandais n'interprètent pas le mot « religion » de la même façon. (Grant, 1999, p.3). Pour certains, le terme renvoie au concept de foi et à la célébration de la messe ou du culte ; tandis que pour d'autres, il s'agit d'un droit de naissance et d'un mode d'éducation particulier au sein de l'une des deux communautés, indépendamment de leurs croyances religieuses. Les Eglises, catholique et protestante, ont même défini le cadre social, politique et économique de l'Irlande du Nord, notamment depuis sa création en 1921, engendrant deux systèmes de fonctionnement parallèles et contribuant à creuser encore

plus les écarts entre ces deux communautés. Stewart Parker et Anne Devlin n'oublient pas de mentionner dans leurs œuvres ces liens étroits qui ont non seulement joué un rôle central dans l'émergence des identités communautaires mais ont également accru le sentiment de ségrégation.

2.1 Eglises et environnement socio-culturel

Henry, l'un des personnages de la nouvelle d'Anne Devlin, *Naming the Names*, considère que la religion est une « Religion is a social force » (Devlin, 1987a, p.10). Comme pour permettre aux paroissiens de souligner leur appartenance à une communauté ou à une autre, les Eglises chrétiennes en Irlande du Nord définissent l'espace social. Effectivement, elles offrent à la population la possibilité d'adhérer à pléthore d'activités culturelles et sportives au sein desquelles les membres d'une même congrégation se réunissent. Duncan Morrow indique dans *The Churches and Inter-Community Relationships* :

Churches are integrated into the fabric of community lives not only through the pervasive influence of Sunday attendance but through their central place as social meeting places, community centres to which wide ranges of the population have a relationship. The fusing of community political identity with religious affiliation in Northern Ireland is encapsulated in this difficult conjunction. The fact that organisations tend to be denominational means that the organisations make real social differences between each group and confirm identities. In Protestant areas this denominational exclusiveness of the organisation may be mitigated by the fact that membership of the organisations is not officially restricted to membership of the denomination. (Morrow, 1991, p. 10)

Dans *After Easter*, Aoife, l'une des soeurs de Greta, nous informe que leur mère, Rose, appartenait à un groupe, celui des « Enfants de Marie » (AE, p. 46). De la même façon, Lenny, ex-mari de Marianne dans *Pentecost*, évoque un autre groupe, celui de la « Légion de Marie⁹ » (*Pentecost*, p. 174). Ces deux associations s'avèrent être exclusivement

⁹ La légion de Marie, créée aux Etats-Unis en 1931, est la plus grande organisation apostolique de laïques au sein de l'Eglise catholique. Le Vatican se positionne en faveur de cette association, soutenue par les six derniers papes. Son but principal est de glorifier Dieu à travers la sanctification de ses membres. Ces derniers deviennent des instruments de l'Esprit Saint à travers des prières et des offices. Ils prêchent une

catholiques, et les auteurs ne manquent pas de les mentionner afin de souligner tout le poids de l'Eglise catholique en Irlande et Irlande du Nord. Puisque l'Irlande du Nord est sous la tutelle du Royaume-Uni depuis les années 1920, la religion d'Etat est le protestantisme de l'Eglise d'Irlande, branche de l'Eglise d'Angleterre¹⁰. C'est pourquoi, les Catholiques, ne se sentant pas concernés directement par cette société dont les lois n'étaient pas en conformité avec l'autorité papale, adhèrent par choix à un système social qui leur était et leur est encore bien propre.

Vincent Twomey rappelle que l'Eglise catholique se fait un devoir d'origine divine d'interférer avec l'ordre mis en place lorsqu'elle le juge utile pour le bien-être de l'ensemble de ses paroissiens :

The Catholic Church in Ireland [...] understands itself to be commissioned by Christ to catechise and proclaim what accords with God's will. It cannot remain silent on moral issues, be they related to social injustice or to personal behaviour, when these issues are debated in the public forum [...] The task of bishops and clergy in any political society is to measure any proposed legislation against the objective moral order and make its judgement public. (Twomey, 2003, p.124-125)

C'est ainsi que l'Eglise catholique d'Irlande s'est octroyé un droit de regard sur les affaires familiales telles que le divorce, l'avortement ou la contraception, affichant ainsi sa forte opposition au gouvernement protestant. Alors que ce dernier souligne la liberté de l'individu de choisir ce qui est bon ou mal pour lui et de déterminer si un divorce, un avortement ou la contraception lui serait bénéfique, l'Eglise catholique se positionne de manière plus autoritaire. Les couples mis en scène dans *Pentecost* et *After Easter* traversent tous une crise qui les mène à envisager le divorce. Cependant, ils sont confrontés à la société, qui, pour Stewart Parker, apparaît sous les traits d'une bigote presbytérienne, Lily Matthews, morte en 1974 à l'âge de 74 ans, pour devenir ainsi le porte-parole de l'histoire des Protestants en Irlande du Nord au cours de cette période. Aussi, lorsque Marianne confie à Lily qu'elle ne considère plus Lenny comme son mari,

évangélisation « de porte à porte », se consacrent à l'éducation religieuse, la visite des prisonniers, des membres de la paroisse, des malades et des personnes âgées etc. La légion est, par essence, une extension du cœur et des mains du prêtre. In <http://www.legionofmary.org/lom.html>.

¹⁰ Puisqu'il n'existe pas de séparation entre Eglise et Etat au Royaume-Uni, la religion du roi ou de la reine (obligatoirement le protestantisme depuis 1701, date de l'acte d'établissement - *Act of Settlement*) est la religion de l'Etat.

celle-ci lui rétorque : « In the eyes of God he is your man still » (*P*, p. 227). Lily Matthews est une puritaine qui considère le mariage à l'église comme un acte sacré.

Les mariages exogames sont toujours jugés avec méfiance et restent rares en 1990 selon John Whyte :

In the terminology of anthropologists, the two communities in Northern Ireland are highly endogamous- they marry within the tribe. [...] The reason [lies] in the enormous importance of kinship ties. Normally it [is] only with their own kin that people really [get] on to really close terms; if all one's kin [comes] from one community, then the way [is] blocked to getting to know people from the other community intimately, and prejudice flourish[es].[...] Intermarriage [is] rare, and when it happen[s] it bridg[es] no gaps because the husband drop[s] most of his former contacts. (Whyte, 1990, p. 39-40)

Or, Devlin met en scène une catholique et nord-irlandaise, Greta, ayant épousé un Anglais protestant, prénommé Georges, qui la trompe et duquel elle veut divorcer¹¹. Elle rend visite à sa cousine qui lui explique que les mariages entre Catholiques et Protestants en Irlande du Nord ne sont pas reconnus comme tels tant que le Protestant n'accepte pas de se plier à la morale catholique :

Elish : You can't be divorced.

Greta : I can. I don't need the church's permission.

Elish : You can't be divorced because you have never been married.

Greta : I have a husband and three children. [...]

Elish : You must be married to your husband in the church. (*AE*, pp.29-30)

Si Greta se réfère aux lois britanniques, elle n'a pas besoin de demander à l'Eglise catholique la permission de divorcer¹². Devlin met explicitement en évidence la tension

¹¹ Décret *Ne Temere* institué par le Pape en 1907 qui stipule, entre autres, que lors d'un mariage catholique mixte, la personne de l'autre confession religieuse doit s'engager par écrit à élever les enfants du couple dans la foi catholique.

¹² Il est néanmoins indispensable de rappeler que ces pièces furent écrites avant 1995, date à laquelle l'Eglise catholique en Irlande décida d'assouplir ses règles et accepta le divorce civil, décidé par référendum en République d'Irlande. Avant ce décret, lorsqu'un couple catholique souhaitait mettre un terme à son

entre Eglise et Etat à travers Elish, cousine nonne de Greta, qui se fait le porte-parole de la foi catholique.

Contrairement à Anne Devlin qui mentionne le mariage mixte à plusieurs occasions, Stewart Parker n'aborde point cette question dans *Pentecost*. Les membres des couples qu'il met en scène appartiennent à la même communauté. Ainsi, Lenny et Marianne sont catholiques tous deux, Lily et Alfred, son défunt mari, protestants. Et même Peter, qui dénonce amèrement « This whole tribe, so-called protestants » (*P*, p. 216) dont il fait partie, flirte avec Ruth qu'il qualifie de « Protestant nookie » (*P*, p. 203), confirmant ainsi le tribalisme qu'il condamne et résumant son adhésion à l'endogamie.

Anne Devlin évoque aussi le sujet controversé de l'avortement vu par les Catholiques en Irlande du Nord au cours d'une conversation entre Greta, Aoife et Helen, et leur mère Rose :

Helen : (*To Greta*) You've been pushed off the front page by the abortion issue.

Rose : Terrible.

Aoife : Is that another girl who was raped in the Republic and wants an abortion in England ?

Rose : Terrible.

Aoife : I think she should have the baby. This baby might be significant. I think if all the babies born of rape were allowed to be born – the world would be significantly different.

Helen : Yes, it would be worse – more unwanted and unloved children.

Aoife : No. I think it would be significant. How can you tell it would be worse ?

Greta : You're completely crazy, do you know that ? (*AE*, pp. 56-57)

Cet échange nous permet de constater les deux attitudes différentes de la population nord-irlandaise face à la question de l'avortement. D'un côté, Rose et Aoife, toutes deux restées en Irlande du Nord et continuant de pratiquer le catholicisme, se positionnent clairement

mariage il devait faire une demande d'annulation de mariage auprès de sa paroisse, ce qui ne convenait pas toujours à la situation.

contre l'avortement, tandis que Greta et Helen, ayant émigré en Angleterre et s'étant plus ou moins émancipées face au catholicisme, le tolèrent¹³.

Etre membre d'une Eglise en Irlande du Nord ne se résume pas à aller à la messe ou au culte, c'est un mode de vie. La plupart des habitants sont nés dans l'hôpital de leur propre paroisse et ont étudié dans des écoles gérées par leur Eglise. Les domaines de la santé, un peu, et de l'éducation, surtout, sont les institutions sociales où la fracture entre Protestants et Catholiques, entamée dans les années de l'Etat-providence (*Welfare State*), reste la plus visible entre 1987 et 1994. John Whyte explique :

A striking feature of Northern Ireland society has been the existence of two parallel sets of schools. The 'controlled' schools are in theory non-denominational, but in practice, they can be described as Protestant, partly because most Catholic children have been hived off in their own system, and partly because Protestant (but not Catholic) clergy are included on their board of management (Murray, 1985, p. 22-23). The 'maintained' schools, which attract a slightly lower level of state funding and are less directly controlled by the state, are also in theory open to pupils of all denominations, but in practice they have been set up by the Catholic Church and are avowedly Catholic. Apart from a few individual schools, the only non-segregated sections of the education system are the universities, the colleges of further education, and special schools for handicapped children. (Whyte, 1990, p. 42)

Aussi le système éducatif, qui a été accusé de perpétuer la violence entre les communautés et de favoriser le développement des préjugés et des stéréotypes, fait également l'objet d'une vive critique dans l'œuvre de Devlin. Greta explique sa position en ces termes :

It is rank hypocrisy of the churches in Ireland to condemn violence and to keep the schools apart. They must end separate education at once. We must have integrated schools for five-years-old...(AE, p. 49)

¹³ L'Eglise catholique n'admet le recours à l'avortement que sous certaines conditions telle que la mise en danger de la santé de l'enfant ou de la mère. Par ailleurs, la population irlandaise est régulièrement consultée sur le sujet au moyen de référendums. Celui de mars 2002 a confirmé la position de l'Eglise catholique qui est de ne pas accorder le droit systématique d'avorter, même si les résultats changent progressivement en faveur de ce dernier.

Elle est explicitement en faveur des écoles intégrées, c'est-à-dire religieusement mixtes, qui deviennent pour elle le seul moyen de stopper le sectarisme dans un premier temps, la violence, dans un second. Sa prise de position enrage sa mère, Rose, qui voit là un défi lancé à l'Eglise et l'effraie :

[...] you make a statement criticizing religion in schools ! I might as well close the shop ! Are you trying to put me out of business ? (AE, p. 49)

En effet, les établissements catholiques procurent à Rose une source de revenu, ce qui confirme le fait que religion et économie sont également étroitement liées.

2.2 Eglises et économie

Dès les années 1930, il existait en Irlande du Nord deux systèmes économiques qui fonctionnaient en parallèle. L'un était national et public, car géré par l'Etat, l'autre, dont la gestion revenait à l'Eglise catholique, était privé. Depuis sa création, le gouvernement nord-irlandais a été dirigé par une large majorité de Protestants pour deux raisons principales. D'une part, les Catholiques, considérés comme nationalistes, s'excluaient eux-mêmes du gouvernement, souhaitant une réunification avec le Sud et refusant de servir les intérêts du Nord. Aussi, lorsqu'il s'agissait de questions économiques, les Catholiques étaient mis à l'écart des décisions et ne bénéficiaient pas totalement des faveurs de l'Etat comme l'écrit Christopher Hewitt dans « The Roots of Violence : Catholic Grievances and Irish Nationalism during the Civil Rights Period » :

The Stormont government concentrated funds for economic development in the heavily Protestant areas east of the Bann while ignoring the more Catholic west. (Hewitt, 1991, p. 19)

C'est pourquoi, l'Eglise catholique se chargea de venir en aide financièrement à sa propre communauté de fidèles. Ainsi, des institutions catholiques tels que des hôpitaux ou des écoles furent subventionnées par l'Eglise catholique dès le partage de l'île. Dans *After Easter*, lorsque sa fille lui avoue qu'elle a ouvertement critiqué l'attitude des Eglises face à l'éducation, Rose s'emporte car, pour elle, elles représentent un employeur intéressant. Elle explique :

Rose : [...] You know they're building a new primary school in the parish. I'd like the contract for the uniforms.

Aoife : Do you have a chance ?

Rose : Doctor McCourt's niece is up for it too. But I said they've got all the other contracts, it's time it went to somebody else. And I've educated enough priests in this parish to found an order. So by right, it's my turn.

Aoife : Why have you never had a contract for any of the schools before ?

Rose : Because every time I was up for one your father's write a letter to the newspaper criticizing the church's attitude to integrated schools and that would be an end to it. The Mother Superior at the grammar school said to me once : 'Mrs Flynn, we could hardly ask you to supply the school uniform when your own husband doesn't believe in the existence of our schools'. (AP, p. 45)

Alors qu'Anne Devlin met en lumière les actions de l'Eglise catholique dans le domaine de l'économie, Stewart Parker soulève la question de la discrimination en termes économiques.

L'intrigue de *Pentecost* se déroule en 1974, au beau milieu de la grève des ouvriers protestants¹⁴ qui fut générée par la décision du gouvernement britannique d'attribuer à l'Irlande du Nord un gouvernement local de partage des pouvoirs entre nationalistes et loyalistes. Cette idée fut désapprouvée par les loyalistes qui craignaient que les nationalistes ne parviennent à négocier un rapprochement avec la République d'Irlande ; ils en appelèrent à une grève générale. Les personnages de Parker sont directement affectés par cette grève, qui non seulement les empêche de quitter leur refuge, c'est-à-dire la maison de la défunte Lily Matthews, mais encore les prive d'eau, d'électricité et de nourriture. Effectivement, Lenny se plaint à Peter qui cherche du lait pour ses céréales :

Peter, use the loaf – protest strike by Loyalist workers, right ? Electricity cuts. No petrol supplies. No animal foodstuffs. Barricades all over the city turning back the traffic. Three quarters of all cows are Protestant. What chance has the milk got ? (P, p. 198)

Ainsi les Protestants contrôlèrent la vie économique de la Province : industrie et agriculture dépendraient de leur activité. Or, ils ont hérité de cette attitude plus qu'ils ne l'ont créée. L'Histoire a fait en sorte que les Catholiques sortent de l'espace économique nord-irlandais, ce que Parker rappelle dans cette pièce.

¹⁴ *The Loyalist Ulster Workers' Council Strike.*

Au XVII^e siècle, les Plantations avaient déjà contribué à affaiblir la communauté catholique car colons anglicans et presbytériens s'étaient approprié les meilleurs terrains en Ulster, laissant aux Catholiques des terres rocailleuses et incultivables. Puis, au cours de la Révolution Industrielle, en Angleterre au siècle suivant, Belfast se rapprocha de Londres et confirma son alliance économique avec la Couronne britannique. Les Protestants devinrent les propriétaires des nouvelles industries, et de génération en génération, préféraient recruter des employés de même dénomination religieuse. Il s'en suivit une discrimination dans le domaine de l'emploi, qui mena progressivement à des taux de chômage disparates chez les communautés. Ainsi, Sabine Wichert constate dans *Northern Ireland since 1945* :

Economically, Catholics tended to be over-represented among the unemployed and the economically and socially lower rated occupations, and under-represented in the upper occupational classes and the higher status industries like engineering. (Wichert, 1991, 1999, p. 33)

Ces écarts semblèrent engendrer une disparité sociale, puisque, les Catholiques se posèrent progressivement en « pauvres » d'Irlande du Nord, tandis qu'une partie des Protestants s'enrichissaient, occupant *a priori* les postes les plus élevés.

Ce contexte ne pouvait donc donner suite qu'à un sentiment d'injustice croissant qui culmina en 1968 lors des manifestations pour les droits civiques. C'est pourquoi, le thème de la mobilité sociale et du pouvoir économique qui en résulte est si cher à Anne Devlin et Stewart Parker. Ils n'hésitent pas à rétablir une certaine justice à leurs yeux en précisant toujours la profession ainsi que la dénomination religieuse de la personne qui exerce cette profession. Le père de Lenny dans *Pentecost* n'est pas seulement « avocat », il est un « The Catholic barrister » (*P*, p. 190), tout comme Paul dans *After Easter*, l'un des rares membres de la police nord-irlandaise, la *Royal Ulster Constabulary*, à être catholique et non protestant comme la grande majorité du personnel de ce corps de métier en 1994 :

Greta : Are You a Catholic policeman ?

Paul : Aye. (*AE*, p. 55).

Pourtant, John Whyte écrit que l'économie n'est pas le terrain sur lequel Protestants et Catholiques s'affrontent de la manière la plus visible et pertinente puisqu'il existe des Catholiques riches et des Protestants pauvres :

In one way, the economic gap can be seen as one of the less dividing lines between Protestants and Catholics. While Protestants tend to be better-off than Catholics, there are enough well-to-do Catholics, and enough poor Protestants, to ensure that the fit between religion and social class is very far from perfect. Other factors mark off one community from the other far more precisely than the economic differential does. In another way, the economic gap is important. Not enough to distinguish the two communities. (Whyte, 1990, p. 65)

Les idéologies politiques de chacune des deux communautés paraissent, en effet, les séparer encore plus profondément.

2.3 Eglises et idéologies politiques

L'Eglise catholique s'est toujours immiscée dans les affaires de l'Etat en Irlande. En Irlande du Nord, elle a non seulement pris en charge des questions d'ordre social et économique, mais a aussi pris part à des activités politiques. La situation est similaire pour l'Eglise protestante, car elle est la religion de l'Etat. Aussi, Stewart Parker admet que, lorsqu'il écrit, il n'omet ni la dimension religieuse ni l'aspect politique dans son art :

In Northern Ireland we have neither religion nor politics, but only a kind of fog of religi-otics which seeps in everywhere. To be a writer is to be a public figure, up there in the trenches with the captains and the clergymen. (Cité in Harris, 1997, p. 287)

C'est pourquoi, il n'hésite pas à mettre ouvertement en relation religion et politique, et établit ainsi une adéquation entre ces deux concepts :

Peter : Me, I'm one of the elect – my daddy's even a minister of the true faith.

Lenny : You're joking, he's a Methodist. Out on the barricades there, that counts as dangerous left-wing subversion. (*P*, p. 201)

Anne Devlin se défend d'écrire des pièces politiques : « Always I write about the personality, the self ; I never write about politics ; I only look as if I do » (Chambers, 2001, p. 118). Mais elle avoue que la politique a un impact sur la constitution de l'être :

I know that *After Easter* is an interrogation, it is about the personality. I know that in my earlier prose I was always trying to understand facets of the personality and the mysteries of it. Obviously the politics affect that, but my interest is now shifting from personality to temperament and that shows in *After Easter* where I was trying to reconcile the two things. (Chambers, 2001, p. 118)

Stewart Parker et Anne Devlin abordent cette corrélation dans leurs productions. Le choix des titres de leurs pièces révèle qu'il existe un réel lien entre sentiment religieux et appartenance à une idéologie politique. Effectivement, la première pièce d'Anne Devlin s'intitule *Ourselves Alone*, qui n'est autre que la traduction anglaise de « *Sinn Fein amhain* »¹⁵, slogan gaélique politique qui inspira les républicains catholiques à se battre pour l'indépendance de l'Irlande, de génération en génération. De la même façon, Stewart Parker choisit d'évoquer la lutte des Irlandais Unis à deux reprises. *Northern Star* (1983), titre de la première pièce de son triptyque, renvoie ainsi au nom du journal créé en 1790 par les Irlandais Unis. Puis Parker écrivit une pièce radiophonique traitant de ce même épisode dans laquelle il narre les aventures d'un prêtre catholique, Père Hugh O'Donnell (titre éponyme de la pièce), face aux réticences du peuple à réconcilier Protestants et Catholiques. Enfin, les titres *After Easter* et *Pentecost* renvoient explicitement à des fêtes religieuses mais également à deux événements marquants de l'histoire des deux communautés : l'insurrection de Pâques 1916 pour les Catholiques nationalistes, et la grève des ouvriers protestants de 1974.

Les termes « unioniste » et « nationaliste » se sont donc progressivement superposés à ceux de « protestant » et « catholique ». L'idéologie a pris une dimension religieuse pour faire du protestantisme et du catholicisme de véritables systèmes politisés. Monseigneur Cathal Daly expliqua cette situation à Richard Deutsch au cours d'un entretien réalisé en 1986 : « La foi et la politique se superposent pour des raisons historiques. On confond alors le protestantisme avec l'union avec la Grande-Bretagne et le catholicisme avec la réunification de l'Irlande ». (Deutsch, 1988, p. 144-146). L'histoire est le prisme au travers duquel le présent est vécu en Irlande du Nord. Chacune des pièces d'Anne Devlin et de Stewart Parker reflète parfaitement cette tendance à adopter une position atavique et met en scène des personnages qui ne cessent de ressasser l'Histoire de l'Irlande ou de s'y référer. Les tentures aux effigies des grévistes de la faim

¹⁵ Slogan qui signifie « nous-mêmes ».

morts pour la cause nationaliste en 1981 dans *Ourselves Alone* rappellent cet épisode tragique de l'Irlande. Les souvenirs et rétrospectives de Greta font partie intégrante de l'action de *After Easter*. De la même façon, *The Iceberg* de Parker relate l'histoire de la construction du Titanic, métaphore du destin de l'Irlande du Nord. *Spokesong* juxtapose les histoires de Franck Stock au cœur des Troubles de 1970 et de son grand-père Francis à la fin du XIXe siècle. Enfin, *Pentecost* est une pièce où le passé, trop présent, semble empêcher d'envisager l'avenir. Afin de donner plus de poids à l'importance du passé, l'auteur n'hésite pas à retrouver dans l'histoire du pays les échos du présent, comme si les souvenirs se répétaient sans cesse. Il ne cache pas l'importance du passé dans le présent, et avoue avoir toujours été obsédé par le lien qui unissait les deux, ne sachant pas comment réagir au présent quant le passé n'est pas terminé :

When Americans talk about 'the past', they might mean Watergate, or Chappaquiddick, or maybe Dallas in 1963. When the Irish say 'the past', they're gesturing back at least three hundred years to Cromwell and King Billy, and often beyond.... Grow up in Northern Ireland today, and your every step is dogged by whichever of the two camps you were born into. You can surrender to it, react against it, run away from it...you can't ignore it. The past is alive and well and killing people in Belfast. (Richtarik, 2000, p. 256)

Dans son ouvrage *The Living Stream*, Edna Longley condamne cette attitude lorsqu'elle se place sur le plan politique. Pour elle, « Orangeism and Paisleyism maintain a select tribal memory – bank of historical persecutions, in which emblematic events (1641, 1690) are reinforced by biblical parallels » (Longley, 1994, p. 174). En effet, depuis sa création en 1795 en hommage à Guillaume d'Orange, l'Ordre d'Orange, organisation exclusivement protestante, assure le lien entre religion et politique au sein du parti unioniste en rassemblant ses membres derrière une même idée : affirmer sa supériorité sur le catholicisme romain et empêcher qu'il ne se propage. C'est pourquoi, l'adjectif « orange » renvoie depuis à la culture protestante. Lorsqu'il est question de la mélodie intitulée *The Ould Orange flute* (AE, p.38) dans *After Easter*, ou de « cette orangiste de Lily Matthews » (P, p.236) dans *Pentecost*, le spectateur doit immédiatement comprendre qu'il s'agit de renvois aux unionistes protestants. De la même façon, le révérend Ian Paisley, qui est brièvement mentionné dans *Pentecost* de manière ironique¹⁶, mêle

¹⁶ « Strike ? This is no strike. (*paisleyite voice*) This is a constitutional stoppage! » (*Pentecost*, p. 201).

politique et théologie ouvertement car selon lui, l'unionisme traditionnel possède une identité religieuse et sainte. C'est pourquoi, John Brewer et Gareth Higgins expliquent que le politicien a recours à la Bible pour justifier le présent :

The future goes backwards in Paisleyism because the present is also understood in terms of the past. The same conflicts, battles and enemies exist now and then. [...] Nothing is new. Ulster is enabled rather than imprisoned by its past because the old historical universals persist. Thus Paisley offers backward-looking politics, because the age-old challenge to Union continues; and he offers backward-looking theology, because the 16th century disputes grounded in the Reformation still have not seen the victory over the Whore of Babylon and the anti-Christ. Thus to him there is no shame in looking backwards because the present is a reproduction of the past. For Paisley as for covenanters like Knox, politics must be shaped by theology. [...] Biblical examples are drawn on frequently to dismiss criticism, for when attacked Paisley takes comfort in the self-appellation that he is a persecuted prophet. Over time he has drawn parallels between himself and the stoning of King David, the condemnation of Jesus, and the rejection of Jeremiah, Ezechiel and Elijah. The favourite role models are the Old Testament's denunciation prophets –Jeremiah, Ezechiel and Elijah- which were warrior prophets warning of imminent danger to the faithful remnant from the mortal enemies which were within and around them. These prophets used strong language, were constantly vilified by the Godless enemies without and the faithless enemies within and except for a holy remnant, they were mostly ignored; yet they remained true to the message God had given them to preach. (Brewer & Higgins, 1998, p. 111-113)

Selon Vincent Twomey, c'est précisément cette confusion du politique et du religieux qui a donné naissance à la violence en Irlande du Nord :

Compromise is of the essence of politics. It is what distinguishes politics from religion. Religion, dealing as it does with ultimate and transcendent realities, is concerned with the Absolute. [...] Our own country has seen the devastation caused by the transformation of politics and political goals into some absolute, quasi religious 'cause', which demands human

sacrifice (including suicide) or is marked by 'no surrender'. Such a perversion of politics is the seedbed of violence and despair. (Twomey, 2003, p. 116)

Pourtant, on ne peut pas accuser directement Paisley de fomenter crime et révolte car il n'en appelle jamais à la violence. Bien que devenu à la fois un chef religieux¹⁷ et un meneur politique au sein du parti unioniste, il est seulement coupable de cultiver cette animosité envers les Catholiques.

De plus, Paisley déplore « le manque d'intervention de l'Eglise catholique dans les affaires criminelles des républicains ». (Brewer & Higgins, 1998, p. 118-120). Il est vrai que cette dernière ne s'est pas clairement prononcée sur les actes terroristes de l'IRA, une des branches activistes du mouvement nationaliste. Si Paisley sous-entend que l'IRA est la branche armée de l'Eglise catholique, c'est parce qu'il pense, comme la plupart des loyalistes et unionistes en Irlande du Nord, que c'est une organisation purement catholique dont le but est de parvenir à réunifier l'Irlande et d'en faire un Etat où les Catholiques auraient le pouvoir. (Brewer & Higgins, 1998, p. 118-120). Les membres de l'armée républicaine irlandaise se veulent tous être de fervents croyants, comme le constate Aoife dans *After Easter* : « Even the IRA goes to confession » (*AE*, p. 11). En réponse, les loyalistes accentuent leur foi protestante afin de montrer leur dévouement à la Couronne britannique. Néanmoins, le fondamentalisme de ces paramilitaires catholiques et protestants, qui naît d'une volonté d'affirmer que leur religion est la seule, l'unique, la vraie, prend surtout une dimension politique, selon Monseigneur Cathal Daly :

Les causes de ce conflit sont lointaines, nombreuses, parfois irrationnelles et inextricables. Il y a certes un aspect religieux : mais ce n'est pas une guerre de religion au sens d'une guerre pour la domination d'un dogme. Pourtant il faut reconnaître que la ferveur religieuse des extrémistes des deux communautés est très politisée. Ces ardents défenseurs des droits des uns et des autres ne sont pas des pratiquants. (Deutsch, 1988, p. 144-146).

Notre étude met en lumière cette perte de repères identitaires accentuée dans les textes de Parker et Devlin par les diverses transgressions que les auteurs s'autorisent.

¹⁷ Il a fondé sa propre Eglise, l'Eglise libre presbytérienne (*Free Presbyterian Church*).

Chapitre 3 : Transgressions

3.1 Le théâtre, l'art de la transgression

Parker et Devlin dépeignent des personnages en manque de repères identitaires fiables qui se complaisent à désobéir aux schémas communautaires habituels qu'a construit l'espace socio-culturel dans lequel ils grandirent. Aussi, Parker et Devlin s'attachent à repenser le monde belfastois des années de « troubles » en redéfinissant les dimensions spatio-temporelles et la réalité de l'époque, quitte à transgresser certaines règles. Elmer Andrews pense que Stewart Parker n'était pas prêt à se tenir à des représentations figées du monde ulstérien :

Through play we can explore convictions, dismantle and re-fashion received identities. Parker's kind of play is a spontaneously "protestant" vocation – protestant in the root sense of the word, opposing itself to congealed meanings, refusing to be locked into the given cultural order of types and topoi. (Andrews, 1989a, p. 23)

A travers le théâtre et leur représentation artistique des Troubles, Parker et Devlin montrent leur souhait de ne pas respecter les règles imposées en Irlande du Nord.

3.1.1 L'espace transgressé

Les deux dramaturges nous indiquent combien ils sont restés attachés à leurs racines irlandaises et, puisque leurs expériences personnelles structurent leurs productions théâtrales, ils soulignent, à travers elles, que tout habitant d'Irlande du Nord ne peut échapper à sa nationalité d'irlandais. Pourtant, cette prise de conscience (le sentiment d'être irlandais) ne semble prendre tout son sens qu'en territoire étranger. Les auteurs en ont fait l'expérience eux-mêmes en s'expatriant momentanément aux Etats-Unis, en Allemagne ou en Angleterre. Il leur est donc possible d'évoquer ce besoin de distanciation qui se retrouve dans leurs œuvres, comme le confessait Parker :

The nation's most authentic artistic gift may in fact be the famous genius for exile. I suspect that it is. For however great the distance travelled, we never seem able to get too far from home. (Parker, 1981, p. 11)

Mais ces départs ne se paient pas à n'importe quel prix. En effet, les pièces des deux dramaturges ont reçu une reconnaissance artistique dans de nombreux pays étrangers tels

que l'Angleterre, la République d'Irlande ou les Etats-Unis. Au contraire, elles furent moins appréciées, voire censurées dans le cas de *Ourselves Alone* de Devlin, à Belfast ou en Irlande du Nord.

Dans *Pentecost*, Peter est le seul à avoir voyagé. Comme Parker, il a d'abord vécu aux Etats-Unis avant de s'installer en Angleterre. Dans *After Easter*, ce sont Helen et Greta qui ont choisi de quitter l'Irlande du Nord pour élire domicile en Angleterre. Brendan MacGurk, dans un article intitulé « Commitment and Risk in Anne Devlin's *Ourselves Alone* and *After Easter* », s'est penché sur la question de l'exil dans l'œuvre du dramaturge et explique :

England regularly features as a means of escape for Northern Irish women in the plays of Anne Devlin, a place where they go to find, or be, themselves. More intimately, and with regard to Devlin's comments, I believe that it is England as a language as much as a place that is a means of escape. Devlin's comments about feeling at home within the language should not be read as in any sense complacent, for the method of reaching that "home" is as fraught as it is a necessary process. (MacGurk, 1996, p. 52)

Il est ainsi étonnant que le choix de ces personnages, microcosmes de la société nord-irlandaise, se soit porté non pas sur la République d'Irlande, mais sur l'Angleterre, territoire « ennemi » de l'Irlande depuis des siècles. Une des raisons pour lesquelles le Sud n'est pas une terre de refuge nous est donnée par Bernard McKenna, qui, dans son ouvrage intitulé *Rupture, Representation, and the Refashioning of Identity in Drama from the North of Ireland, 1969-1994*, s'appuie sur une analyse précise de *Catchpenny Twist* de Parker pour nous livrer son point de vue sur la question :

Monagh like many Northerners, saw the South [...] as a refuge. However, since the onset of manifest sectarian brutality and the Republic's apparent indifference and sometimes open resentment of national affiliation with the North, the South no longer holds the prospect of escaping violence : 'At its simplest, the South has lost its chief attraction for Northern nationalist Catholics, the illusion that it was home, a friendly, non-Unionist refuge just a few miles down the road where you could « be yourself » – in the long-lost pre-Troubles days when being yourself was an entirely unselfconscious business'. The Republic no longer serves as a

refuge from violence, from notions of a cross-border, cross-community identity. The Troubles rupture a sense of national identity apart from the violence and destroy any attempt to distance oneself from sectarian conflict with a conjured insular world. (McKenna, 2003, p. 59)

En revanche, leur exil vers l'Angleterre est à première vue une tentative d'échapper aux Troubles.

A l'instar de ses personnages, Anne Devlin a quitté l'Irlande du Nord au début des années 1970 pour se détacher de la réalité nord-irlandaise et explique :

It is not that I suddenly decided to go and live out of Ireland, out of Belfast, and from the safety of somewhere a refugee in the southwest of England decided to write about the north of Ireland. I did not do that. I was sort of driven away. There were levels of violence that caused me to be afraid. I could no longer endure that, so I moved. (Chambers, 2001, p. 111)

C'est également dans un souci de mobilité sociale qu'ils ont entrepris ces voyages, et ils l'expriment à travers leurs personnages. La réussite sociale de Greta n'est pas évidente : d'une part, son but premier n'était pas de gravir les échelons de la société mais de suivre l'homme qu'elle aimait, et d'autre part, elle juge que son exil, loin de lui avoir apporté la béatitude à laquelle elle aspirait, fut un sacrifice. Elle explique : « Funny how people who leave their own country stop living in some part of themselves, in the same year in which they left » (*AE*, p. 58). En revanche, l'ascension professionnelle d'Helen, Catholique née à Toomebridge en Irlande du Nord, fut rapide à Londres puisqu'après s'être fondue dans le moule capitaliste caractéristique du modèle anglo-saxon, elle transpire la richesse et arbore son argent à travers ses biens matériels tel son vaste appartement à Londres qui impressionne sa modeste sœur :

Mammy always says she has cash registers for eyes. But she has a great flat – I mean she lives in a white loft with maple floors and blue drain pipes. I can't wait to get home and do our barn up ! (*AE*, p. 8)

A la société urbaine que représente Londres, centre artistique et culturel, s'oppose le milieu rural typiquement irlandais. Son ascension sociale autorise Helen à affirmer : « You have to go away to get away » (*AE*, p. 69). Elle semble avoir refusé de reproduire le parcours professionnel de ses parents, surtout celui de sa mère, qui, restée

en Irlande du Nord, a conservé un mode de vie typiquement irlandais, voire folklorique, puisqu'elle tient une boutique de vêtements cousus de manière artisanale. Ceci dit, Helen avoue que l'Irlande reste en elle : « The place is inside me. I carry it wherever I go » (*AE*, p.74). Cet éloignement spatial ne l'empêche pas de se soustraire de la réalité nord-irlandaise.

Peter, dans *Pentecost*, s'est également rendu en Angleterre afin de poursuivre de grandes études et obtenir une qualification professionnalisante, ce dont nous informe Marianne : « You went off and qualified as a property surveyor » (*P*, p. 206). Bien que Peter et Helen aient tous deux réussi leur carrière professionnelle, ils souffrent inconsciemment de s'être éloignés de leur pays natal. A l'instar de Greta, ce n'est qu'une fois de retour à Belfast qu'ils prennent conscience de ce manque.

Devlin et Parker témoignent de la nécessité de s'expatrier, de prendre de la distance par rapport aux Troubles et à la situation de l'Irlande du Nord pour en comprendre les tenants et les aboutissants. Ils évoquent cette distanciation salutaire à travers leurs œuvres dramatiques. Puisque l'Irlande est une île, leur départ s'exprime souvent à travers l'expression « across the water », comme nous le rencontrons à maintes reprises dans les textes de Parker et Devlin.

Ainsi les pièces transgressent-elles l'espace géographique national¹⁸. Elles permettent aux personnages de situer leur identité dans un espace plus large comme le souligne Helen dans *After Easter* : « Aren't we citizens of the world ? We were the last time we met » (*AE*, p. 38). Parker et Devlin évoquent ici leur souhait de se soustraire de la simple opposition entre Protestants et Catholiques qui subsiste en Ulster en imaginant un espace géographique plus large où la religion n'est pas autant importante dans la constitution des identités des individus. C'est véritablement cette raison qui les pousse à ne pas respecter l'une des bases du sectarisme nord-irlandais, à savoir la délimitation de l'espace en fonction de sa confession religieuse.

Parker et Devlin réinvestissent tout l'espace belfastois, et au-delà, sans se soucier des limites que les hommes ont imposées, même s'ils en restent conscients¹⁹. Bien que Marianne soit catholique, elle choisit de se réfugier dans la maison d'une dévote presbytérienne dans un quartier au cœur du conflit entre les deux communautés, Ballyhackamore. Parker fait de cette maison le symbole de son désir de gommer les

¹⁸ Nous entendons l'adjectif « national » dans ce contexte particulier comme « nord-irlandais », car l'Irlande du Nord est perçue par ses habitants comme étant une nation à part entière.

¹⁹ Devlin indique plusieurs fois qu'il existe des lieux réservés aux protestants et d'autres réservés aux Catholiques, comme à travers cette remarque de Manus au sujet de ses parents qui durent déménager : « they were on the wrong side for Catholics » (*AE*, p. 67).

frontières entre les deux communautés, puisqu'il ne manque pas de souligner que la rue protestante dans laquelle elle se situe va être rayée de la carte géographique de Belfast. L'auteur indique même que c'est une zone de réaménagement. De la même façon, les personnages de Devlin ne respectent pas l'espace géographique qui leur est imparti. Ils sont catholiques, pourtant au lieu de se rendre dans des lieux uniquement fréquentés par les leurs, ils osent franchir ces frontières et investissent d'autres espaces. Ainsi, ils font admettre leur père au *Royal Victoria Hospital*, hôpital national et donc administrativement britannique, où les Protestants se font soigner et où les Catholiques ne sont pas chaleureusement accueillis comme Manus Flynn le rappelait à sa famille. Ils évoluent donc sur un espace géographique plus large montrant ainsi leur désir de réinvestir le territoire dans son entier. *After Easter* et *Pentecost* remettent en question la notion de frontières.

L'espace en tant que facteur de séparation entre les deux communautés n'est pas l'unique élément que Devlin et Parker remettent en cause dans leurs œuvres. Le temps fait également l'objet d'une transgression.

3.1.2 Le temps transgressé

Les deux œuvres mettent en lumière les relations inattendues entre le monde des vivants et celui des morts. Ce sont les apparitions des fantômes de Lily Matthews dans *Pentecost*, du père de Greta ainsi que d'un spectre anonyme pris pour une dame blanche, une *banshee*, dans *After Easter*, qui permettent de lier ces deux mondes. Si l'on se réfère à l'article de Peter Denman, « Ghosts in Anglo-Irish Literature », les fantômes, dont les apparitions peuvent être considérées comme des signes extérieurs d'éléments réprimés du passé colonial de l'Irlande : « It seems that repressed elements of the colonial past are often embodied as revenants ». (Llewellyn-Jones, 2002, p. 66). Ils transgressent le temps et l'espace :

Ghosts claim attention because they transcend the contingencies of time and place- they appear when or where reason says they cannot. (Denman, 1992, p. 65)

Ces manifestations surnaturelles sont mises en scène afin que les vivants qui en font l'expérience parviennent à reprendre conscience de leur propre identité. Aussi, ces revenants n'apparaissent qu'à Marianne dans *Pentecost* et Greta dans *After Easter*, les mettant face aux difficultés qu'elles traversent, leur permettant d'en retrouver les causes, et, le cas échéant, leur apporter des réponses. Anne Devlin s'attache plutôt à démontrer

comment le personnage de Greta est parvenu à un état de confusion identitaire dont la vision de la dame blanche marque le point de départ. Pour cela, elle imagine le retour à la vie de son père qui vient à peine de mourir.

Pour Parker, le fantôme a une réelle fonction dramatique. Il explique : « a ghost represents unresolved sins of the past » (cité in Johnstone, 1989, p. 62). Dans *Pentecost*, Marianne est confrontée à Lily Matthews, défunte propriétaire de la maison qu'elle occupe. Le lourd secret que cache Lily doit être révélé afin que celle-ci puisse partir reposer en paix. L'expérience douloureuse de la dévote presbytérienne, forcée d'abandonner son enfant conçu dans le péché d'adultère, permettra également à la catholique Marianne d'exorciser progressivement la propre souffrance qu'elle éprouve suite au décès de son enfant à l'âge de cinq mois, cinq ans auparavant. Le présent est donc souvent perturbé par le passé que ces fantômes incarnent. Un passé qui, selon Parker, refuse de s'inscrire de manière linéaire et ordonnée : « So how to write an Ulster history play ? – since our past refuses to express itself as a linear, orderly narrative, in a convincing tone of voice » (Richtarik, 1999, p. 21).

Les souvenirs que se remémorent les défunts ajoutent en effet de la profondeur aux textes des deux dramaturges. Ainsi, à mesure que l'intrigue de *Pentecost* se déroule dans un ordre tout à fait chronologique, le fantôme de Lily Matthews rajeunit. C'est ainsi qu'à sa dernière apparition sur scène, Lily a 33 ans, le même âge que Jésus Christ lorsqu'il fut crucifié et que Marianne, Peter, Lenny et Parker lui-même à la même époque, c'est-à-dire en 1974. Ces manipulations temporelles rencontrées dans les deux œuvres prouvent donc, elles aussi, que les auteurs désirent subvertir le caractère linéaire du temps.

Les interventions fantastiques de Lily Matthews, de Michael Flynn et de la dame blanche dans le monde des vivants contrecarrent à la fois notre représentation occidentale de l'espace et du temps et permettent tour à tour aux personnages et aux spectateurs d'échapper à la réalité, comme nous l'explique Anthony Roche dans son article « Ghosts in Irish Drama » :

The ghost of Lily Matthews not only challenges Marian's reality and her grip on it, but also that of the play is representing. The irony is that Lily appears to urge strict segregation into Catholic and Protestant and (we might add) living and dead, while her presence on stage succeeds in crossing all kinds of boundaries and established lines of demarcation. (Roche, 1991, p. 61)

Aussi, l'apparition de fantômes souligne par la même cette volonté de transgresser la réalité.

3.1.3 La réalité transgressée

Puisque le théâtre permet au dramaturge de créer une nouvelle réalité, une réalité artistique sur scène, Devlin et Parker s'inspirent du monde, des personnages, de l'atmosphère, des sujets et des tensions qui les entourent, puis s'en éloignent quelque peu afin de créer un monde à la fois semblable et différent. Selon Christopher Murray, dans un article intitulé « Irish Drama and the Fantastic », Parker et Devlin sont des « fantaisistes » :

The fantasist in Irish drama today, operating within the framework of realism, is a subversive who offers audiences a dream of an alternative, more tolerable life, magically but humanly transformed. [...] In general, Irish playwrights now use fantasy to alert audiences to images of a world elsewhere within reach of the striving spirit. (Murray, 1991, p. 95)

Les deux auteurs incorporent le fantastique dans leurs pièces et abolissent la frontière entre le rêve et la réalité afin de briser l'effet de réel et de rappeler aux spectateurs qu'ils n'assistent pas à la réalité mais à une représentation théâtrale de la réalité. D'un point de vue brechtien, cette technique permet à la fois aux personnages mais aussi, à travers eux, aux spectateurs, de se mettre à distance de la réalité extérieure, c'est-à-dire des Troubles. Ainsi, si *Pentecost* et *After Easter* donnent, à première vue, l'impression d'être des pièces de théâtre naturalistes, l'intrusion d'éléments surnaturels, ainsi que la qualité onirique de certains passages, viennent nuancer leur dimension réaliste et leur confèrent une valeur fantastique.

Outre l'apparition de ces entités surnaturelles que sont les fantômes, les deux écrivains introduisent ouvertement des éléments extraordinaires. Anne Devlin projette ses propres rêves dans son œuvre afin de se soustraire du monde sensible comme elle l'explique :

I think dreams are terribly important to me because they are so totally original, as they are not influenced by anyone or anything other than me. [...] If you had grown up with that sense of watching your tongue in any situation to avoid certain difficulties, if you feel under public surveillance and you want to keep some space where nobody knows what you are

thinking and where you are not being scrutinized for your opinions, then the area that would be prolific in your mind is going to be dreams and that certainly happened to me. What I feel is that dreams are the most free form of imaginative work-I am not mystical about my dreams. My dreams are how my imagination works when it feels like it. It is just mine. I am not under surveillance. I am not under scrutiny. (Chambers, 2001, p. 112)

Le rêve permet donc à Anne Devlin de s'échapper de cette réalité nord-irlandaise où elle se sent épiée et d'atteindre un certain degré de liberté.

Parker met quant à lui son lecteur en garde dès la première page de *Pentecost* : certaines règles conventionnelles ne seront pas respectées dans son œuvre. Après avoir décrit en détail le lieu de l'action, il annonce que les dimensions de la maison dans laquelle l'action se déroule ne sont pas réelles :

Everything is real except the proportions. The rooms are narrow, but the walls climb up and disappear into the shadows above the stage. The kitchen in particular is cluttered, almost suffocated, with the furnishings and bric-à-brac of the first half of the century, all the original fixtures and fittings still being in place. (*P*, p. 171)

A travers cette description surréaliste, Parker donne le vertige à son lecteur : les murs sont infiniment hauts, tandis que les pièces sont si étroites qu'un sentiment d'étouffement est inévitable. Cette vision de l'étroit mêlé à l'infini est un pur produit de l'imagination.

De manière similaire, certains épisodes de la vie de Greta qu'elle confesse à ses sœurs et sa cousine Elish dans *After Easter* prennent eux aussi une dimension fantastique et reposent sur des manifestations d'ordre surnaturel. Ce personnage explique, en effet, que, depuis qu'elle a quitté l'Irlande du Nord pour s'installer en Angleterre, une série d'expériences incompréhensibles l'a affectée. Elle avoue à ses sœurs, qu'après son départ pour l'Angleterre, elle mourut :

Greta : But at that time in the house in the glen – two years after I came to England, I felt suicidal and that's when it happened.

Helen : What ?

Greta : I – died.

[...]

Aoife : What makes you think you died ?

Greta : Because when I opened my eyes the room wasn't there. (*Pause.*)
And when I put my hand out, I couldn't find George. I was completely
alone. (*AE*, p. 14)

Plus tard, elle raconte à Elish une autre expérience surnaturelle :

Greta : I remember... of course, it wasn't the evening – it was morning –
about 5 a.m. A flame appeared in the curtain facing my bed. It was growing
bright – I wasn't sleeping or dreaming. I wanted to switch on the light
beside me, and not taking my eyes off the flame I reached out for the light
switch but I couldn't find it. So I looked away for a second to find the
switch, and when I looked back, the flame had disappeared. I remember
feeling disappointed. Then I put on the light.

Elish : Why disappointed ?

Greta : Because I knew that if I had lain perfectly still and simply watched
the flame it would have remained and I might have learnt something. (*AE*,
p. 23)

Enfin, de la même façon que Greta pense avoir vécu sa propre mort, elle s'imagine avoir
revécu sa propre naissance :

For three days before my birthday – in November 1981 – I couldn't sleep.
This made me very tired and I became delirious enough to believe that the
sleeping-bag which I insisted on sleeping in on the floor of my room was
the womb and I had gone back into it to be born again. [...] I was aware
during the experience of being in the womb on my birthday, my twenty-
fourth birthday, that I could see out of two separate windows each with a
different view. I felt very far down inside my own body. As I looked
around the room, I saw an old man in the corner watching me. And I said
to myself I knew it. I knew that old man was there. I have felt watched all
my life. [...] So I knew I was born that night. Or I was reliving my birth.
(*AE*, p. 25).

Parker et Devlin n'ont pas seulement recours au fantastique pour se mettre à
distance de la situation dans laquelle l'Irlande du Nord se trouve. Ils abordent aussi des

thèmes auxquels ils sont tout particulièrement sensibles pour mieux pouvoir les transcender.

3.1.4 Les règles transgressées

Parker et Devlin rappellent tous deux qu'il existe toutes sortes de règles à observer. Marianne dit à Ruth, lorsqu'elle vient trouver refuge auprès d'elle, qu'avant toute chose, « ground rules are needed here » (*P*, p. 191). Toutefois, les deux dramaturges prennent le risque de les violer et créent de toutes pièces des personnages et des situations en marge de ces lois. Greta l'avoue : « I may have broken a few rules » (*AE*, p.28). Aussi ce n'est pas sans peine que les deux dramaturges défient les lois spatio-temporelles et littéraires de la civilisation occidentale. Mais, ils ne s'en tiennent pas à ces simples transgressions, puisqu'ils tentent également de dépasser les règles sociales et politiques que leur culture nord-irlandaise les oblige à observer. C'est de cette façon que les règles que l'état de guerre nord-irlandais dicte sont refusées. Manus souhaite s'affranchir de la représentation dichotomique trop schématique de l'Irlande du Nord. Effectivement, s'il vit au cœur des Troubles, il désobéit aux « lois de la guerre » dans cette province et ose traverser un quartier de la ville quadrillé par l'armée, ce qui conduira à son arrestation :

Premier soldat : You went through a road block, Paddy.

Manus : No I didn't. Your road block was in the middle of the road. I wasn't going to the middle of the road, I was coming in here. (*AE*, p. 50)

De la même façon, Parker indique clairement qu'il n'est pas prêt à confiner l'Irlande du Nord à la polarisation que l'histoire a fait naître et que l'état de guerre cultive. C'est pourquoi, il met en scène des couples d'amis protestants et catholiques pour qui les confessions religieuses importent peu.

Dans les pièces, l'amitié dépasse les différences de confessions religieuses, contrairement à l'amour. Les deux dramaturges abordent le sujet des mariages intercommunautaires en Irlande du Nord. Ce n'est cependant que de manière oblique que Parker l'envisage. Les couples qu'il met en scène dans *Pentecost* ne s'affranchissent point de cette représentation polarisée de la société nord-irlandaise. Dans *After Easter*, Devlin met en lumière les difficultés de Greta, irlandaise, à faire accepter à sa famille son mariage avec un Anglais, Georges. Pour Aoife, sa sœur, cette union est la cause de ses troubles psychologiques. Elle insiste à maintes reprises sur le fait que Greta n'aurait jamais dû l'épouser car Anglais et Irlandais sont incompatibles. Qui plus est, Georges est protestant, et, pour cette autre raison, Rose prévoyait que son mariage serait un échec.

En attribuant les rôles principaux de leurs œuvres à deux femmes, Parker et Devlin défient la société patriarcale dans laquelle ils ont grandi, système hérité de leur tradition religieuse chrétienne comme le rappellent Peter Shirlow et Mark McGovern dans *Who are « the People » ?*, *Unionism, Protestantism and Loyalism in Northern Ireland* :

The dominant ideologies of Protestantism make a sharp separation between male and female spheres. Protestant churches according to O'Dowd have 'elevated conjugality over virginity and Protestant clergy were more likely to devolve the role of moral guide to husbands and fathers within the family' (1987, p. 14-15)[...] In the words of Ian Paisley, leader of the Free Presbyterian church, 'I believe that the husband is the head of the wife and the home. I believe that the father should be prophet, priest and king in his home'. (Cited in Fairweather et al. , 1984, p. 266) [...] This view of womanhood is deeply embedded in evangelical Christianity. In the literature of the temperance movement, women have been depicted as holding 'significant moral authority and moral power' (Brozyna, 1995, p. 160) This authority, however, was confined to the domestic sphere, and did not involve material power (Montgomery and Davies, 1991). [...] (Shirlow & McGovern, 1997, p. 145)

Ils évoquent ici les théories protestantes sur le sujet, mais il en va de même pour les Catholiques pour qui le rôle de la femme serait domestique, de l'ordre du privé, alors que celui de l'homme s'étendrait au delà des limites du domicile conjugal. Or, dans les deux pièces étudiées ici, les hommes ne jouent que des rôles secondaires. Anne Devlin s'intéresse au sort des femmes de sa génération qui, comme elle, ont grandi au cœur du conflit. Elle pense que si l'histoire de l'Irlande du Nord peut changer, c'est surtout grâce à leur rôle prépondérant :

In a time of less violent clashes, in a time of social healing, women do become visible and come back into the frame again. They never actually left the frame for me; I kept telling what was happening to me and my female characters. And history also changes because women were there and they were there at the end of the Peace Process, they were there as part of the agreement, and they have emerged in a completely different way than they were before. (Chambers, 2001, p. 118)

Ce paradoxe qu'elles cultivent, à savoir leur participation active au conflit et leur souhait de s'en affranchir, est fascinant. Les femmes, chez Parker, apportent toujours humanité et lumière à travers leurs histoires personnelles tandis que les hommes sont soit associés à des images de violence soit inefficaces. (Grant, 1999, p. 99-100).

Devlin et Parker insistent sur le passage progressif de la gent féminine de l'ombre à la lumière. Grâce au théâtre, les femmes réinvestissent l'espace public. (Chambers, 2001, p. 109). Devlin souligne en outre que ce mouvement de l'intérieur vers l'extérieur passe, dans un premier temps, par l'écriture :

Women are still expected to carry the domestic story, and men are expected to carry the epic story, and I do not believe in that. I think there is a way in re-writing the epic, which in my view belongs more to women: they are the creators of life and I think this is significant. (Chambers, 2001, p. 120)

Les femmes ne sont plus limitées à un rôle domestique dans un espace privé, mais sont de plus en plus amenées à pénétrer dans le monde public. Un changement qui n'a pas toujours été reconnu comme bénéfique, notamment d'un point de vue religieux. Pour les Protestants d'Irlande du Nord, partager cette idée revient à partager les idées des républicains puisque « Feminism is seen as alien to sections of the Protestant community and associated with Republicanism » (Chambers, 2001, p. 153). C'est donc par le théâtre que Parker et Devlin ont tenté de soustraire leurs œuvres de cette schématisation. Le théâtre, grâce à sa double fonction d'être à la fois public et privé, offre la possibilité aux deux auteurs de mettre en exergue ce passage de l'intérieur à l'extérieur des femmes sans pour autant se voir qualifier de républicains.

3.2 Sphère privée et espace public

3.2.1 L'art dramatique

Le théâtre a cette double caractéristique d'être un espace public où un auditoire est convié à assister à des scènes privées. Si, effectivement, à ses débuts, le théâtre était un espace réservé et pouvait donc être considéré comme un lieu privé, au fil des siècles, il s'est ouvert au grand public. Les femmes, qui n'y avaient d'abord pas accès, notamment en tant que comédiennes, ont su s'imposer dans cet art, même si, selon Devlin, elles restent aujourd'hui trop peu nombreuses en Irlande du Nord.

Bertolt Brecht préconisait l'ouverture de l'espace scénique privé au public et promouvait la disparition du quatrième mur afin de mettre le public à distance de la réalité :

It is of course necessary to drop the assumption that there is a fourth wall cutting the audience off from the stage and the consequent illusion that the stage action is taking place in reality and without an audience. That being so, it is possible for the actor in principle to address the public direct. »
(Brecht, 1957, 1964, p. 136)

L'art dramatique se prêtant volontiers à la représentation de la réalité, Devlin et Parker eurent recours à cet art afin de décrire explicitement l'état de guerre de la Province²⁰. Grâce à l'abolition du quatrième mur, ils apportent sur scène un peu de cette réalité extérieure, tout en permettant au public de se mettre à distance. Les mises en scène des expériences personnelles de personnages fictifs au sein d'un contexte plus général réel autorisent le théâtre à rapporter des expériences privées et à les rendre publiques sur scène. En effet, ce qui se passe au théâtre est censé se passer en privé et pourtant le public en prend connaissance. Ainsi, lorsque Marianne et Lenny envahissent l'espace privé de Lily Matthews (sa maison), le public s'y introduit également. Bien plus, les expériences privées des personnages de Parker et Devlin se font les échos des expériences de toute une nation. C'est ainsi que la demeure de Lily, typiquement protestante, renferme plusieurs éléments du passé colonial de l'Irlande du Nord :

Look at this. Queen Victoria's Diamond Jubilee, the wedding of Queen Mary, the coronation of Lizzie the Second, 1953 – that must be the most modern item in the house. Most of the furniture's Edwardian, there's a Regency dressing table upstairs that must have come down through her grandparents. (*P*, p. 175)

Cette remarque conduira d'abord Marianne à vouloir faire de cette maison une propriété du *National Trust* britannique. Elle s'en abstiendra cependant, expliquant que cette décision ne ferait qu'enfermer la maison dans le passé. Les auteurs renvoient également à des événements passés personnels dont les dates évoquent la douleur de la population.

²⁰ Les sons, les soldats, les explications des personnages et des auteurs sur le contexte extérieur font entrer la guerre dans les espaces privés.

Ainsi Lily est-elle « aussi vieille que le siècle » puisqu'elle naquit en 1900 et mourut en 1974, l'autorisant à vivre les épisodes les plus douloureux de l'Irlande du Nord, Marianne perdit son enfant en 1969, date du début des Troubles. De la même façon, Greta, dans *After Easter*, participa aux marches pacifiques des droits civiques à la fin des années 1960.

Les évènements nationaux ponctuent les évènements privés. De la même façon, les frontières spatiales sont gommées. Le public accompagne les personnages et s'introduit avec eux dans les lieux clos où ils viennent chercher refuge. A la scène 4 de *After Easter*, lorsque Greta se rend dans un couvent (malgré sa lourde porte en chêne qui tendrait à en faire un lieu protecteur) de Belfast pour se confesser à sa cousine Elish, devenue « sœur Béthanie », le spectateur prend connaissance des hallucinations dont Greta est victime. L'espace privé, notamment la résidence principale des Flynn et de Lily, qui reflète parfaitement le mode de vie de ses habitants est investi par les spectateurs.

Le théâtre est un lieu où les frontières entre le privé et le public tendent à être abolies. La tension entre le privé et le public ne s'arrête pas ici, elle s'exprime encore dans la religion.

3.2.2 Eglises et religion : entre privé et public

La religion, au sens large du terme, facilite l'interaction du privé et du public et le passage du public dans le privé. Selon Pierre-Yves Bourdil, le culte religieux « traduit en manifestations sensibles et publiques l'acte intentionnel privé par lequel l'homme prend en charge sa propre présence au monde en le rattachant à une raison d'être ». (Bourdil, 1997, p. 107). En effet, le lieu de culte, qu'il s'agisse d'une église, d'un temple, d'une mosquée ou d'une synagogue, rassemble des fidèles qui ont eux aussi un motif personnel pour se rendre dans cet espace public. Ce point de vue divise les Catholiques et les Protestants qui tendent à conserver un caractère privé à leur tradition religieuse, notamment par le biais de lectures personnelles de la Bible. Toutefois, à l'instar de leurs concitoyens catholiques qui bénéficient d'une liturgie²¹, leurs prières, toutes privées à l'origine, deviennent publiques par le biais d'un rassemblement de fidèles, paradoxe que la définition même de la religion met en exergue :

La religion est présentée dans un dictionnaire comme un système solidaire de croyances et de pratiques relatives à des choses sacrées, séparées, toujours plus ou moins interdites au commun des mortels. [...] Un

²¹ En grec « service », « œuvre publique ». Dans la tradition chrétienne, la liturgie se compose de paroles, de gestes, d'actions et d'objets qui servent à rendre à Dieu un culte officiel et public.

minimum d'attention suffit pour remarquer le caractère banal de la définition qui admet que la religion relie. Si elle relie, elle assemble des éléments séparés. [...] Le religieux c'est le collectif qui s'exprime. (Bourdil, 1997, p. 27).

De même, les péchés ne relèvent plus du domaine privé à partir du moment où ils sont confessés à haute voix. Ainsi, lorsque Greta se confesse à Elish, son secret devient public, ce qui est accentué par le théâtre puisque, sur scène, tout le public prend connaissance de son histoire.

En Irlande du Nord, où la religion constitue un réel pont entre les sphères publiques et privées, il est d'autant plus difficile de distinguer ces deux domaines. Nous avons vu comment l'Eglise, en exerçant à la fois un pouvoir vertical et horizontal, était progressivement venue se mêler à des affaires politiques, économiques et sociales gérées par l'Etat britannique. Par ailleurs, l'implication des ecclésiastiques, qu'ils soient catholiques ou protestants, dans le monde public favorise l'abolition des frontières entre les deux domaines, selon Duncan Morrow :

The Catholic Church frowns on the election of priests to any public office, although one priest in dispute with the Bishop of Down and Connor now sits as a Councillor in Larne Borough council. Despite this, the clergy are involved in every other area of public activity. The results illustrate how difficult it is to clearly separate the private and public role of clergy in Northern Ireland. (Morrow, 1991, p. 20)

De la même façon, l'Ordre d'Orange assure ce lien de la manière la plus pertinente qu'il soit en recrutant souvent dans le milieu ecclésiastique, et en cultivant l'adéquation des adjectifs orange et protestant puisque : « the Orange order represents the absolutely necessary connection of religion and politics in any analysis of historical unionism ». (Shirlow & McGovern, 1997, p. 67).

Ainsi, théâtre et religion servent tous deux une cause à la fois publique et privée (Reymond, 2002, p. 111)²². Afin de marquer l'abolition des frontières entre les domaines publics et privés, spectateurs comme fidèles ont progressivement assisté à la disparition du quatrième mur entre eux et les acteurs principaux, au théâtre comme à l'église.

²² L'auteur compare également l'acteur à un prêtre.

3.2.3 Les médias

La société anglo-saxonne contemporaine est réputée pour la tendance de ses médias, notamment de la presse populaire, à rendre publique la vie privée. De plus, l'influence des médias sur les populations est puissante. Ces deux caractéristiques des médias ne sont pas écartées dans les œuvres de Parker et Devlin où journaux, télévision et radio sont sollicités dans un but à double tranchant : faire connaître publiquement un fait qui relève du domaine privé et en montrer les conséquences sur la société soit pour entretenir l'état de guerre, soit, au contraire pour invoquer la réconciliation. Devlin s'intéresse plus précisément au rôle de la presse en Irlande du Nord. Après que Greta a été arrêtée par la police nord-irlandaise pour avoir subtilisé les hosties consacrées à la messe de Pâques et les avoir distribuées dans la rue, elle ne s'étonne pas de paraître dans l'un des quotidiens locaux (le *Belfast Telegraph*), car c'était son objectif :

(A newspaper is thrown into the yard from a great distance.)

Boy's voice : *(Off)* Telly !

(The newspaper flies all over the yard.)

Rose : that Bletherskite ! I wish I could get my hands on him ! He cycles past every night and fires the Telegraph at the back door, so it's been all over the yard when I get it.

(Helen picks it up.)

Aoife : Well. Anything ?

Helen : *(To Greta)* You've been pushed off the front page by the abortion issue.

[...]

Helen : Oh my God ! There's a photo !

(They all crowd round.)

Aoife : Any name ?

Greta : What does it say ?

Helen : England is a prison – I feel much better now that I've come back to Northern Ireland. Says : 'Madwoman in bus queue'. *(Pause.)* Just joking. It says : 'Woman protests at Catholic Church's refusal to ordain woman priests !'

(She shows them the paper.)

[...]

Greta : Is that all ? No mention of integrating schools ?

Helen : Nothing. You have more escapes than Houdini, sister.
(*Greta looks stunned.*) (AE, pp. 56-57)

Greta s'étonne que le *Belfast Telegraph* ne mentionne pas la totalité de cet évènement. Les journalistes se sont contentés de rapporter une partie de son geste, ce qui est tout à fait révélateur de leur mode de fonctionnement. En effet, la presse, comme la radio ou la télévision, choisit les morceaux les plus choquants, les plus ou moins polémiques. Visiblement, dans le cas de Greta, le journaliste qui rédigea l'article, n'a pas souhaité mentionner le conseil que l'effrontée proposait aux différentes Eglises en Irlande du Nord, à savoir, promouvoir les écoles intégrées - ou mixtes - dès l'âge de cinq ans. Au contraire, il mit l'accent sur le rejet de l'Eglise catholique d'ordonner les femmes prêtres, ce qui peut être considéré comme un simple constat.

De la même façon, Parker dénonce subtilement les manipulations des faits historiques par la télévision. Bien qu'il ait vécu loin de l'Irlande du Nord, Peter explique à ses amis que, grâce à la télévision britannique, il a pu suivre l'évolution des Troubles, ou plutôt une adaptation de ceux-ci par la BBC :

Lenny : Jesus. See you, head ? People like you lead a charmed life. If I hadn't chanced to sneak across town this evening... you do realise it's mob law here at the minute ?

Peter : I've been watching it all week. The BBC have adapted it for television, you know. (P, p. 199)

L'auteur met aussi l'accent sur le rôle de la radio en temps de crise. Alors que la grève des ouvriers d'Ulster fait rage dans les rues de Belfast, Peter et Ruth écoutent le Premier ministre Harold Wilson en parler depuis Londres alors que Marianne avait formellement interdit à ses co-locataires son utilisation : «... Is that your radio ? ... I thought I told you to keep it out of here. (*Thrusting the radio into [Lenny's] midriff.*) » (P, p. 223). Cette radio représente l'unique moyen dont nos personnages disposent pour avoir un contact avec le monde extérieur, puisque Lily ne possédait pas de poste de télévision, et que les journaux ne sont plus distribués dans le quartier où ils se trouvent. A travers la mise en scène de cette simple radio, Parker recrée ici toute l'atmosphère d'un temps de guerre dans lequel les spectateurs sont brutalement immergés.

Anne Devlin et Stewart Parker se sont donc attachés à dépeindre la société nord-irlandaise telle qu'ils la connaissent. Bien qu'ils nous offrent tous deux un regard artistique de la situation politique, économique et sociale de leur province, leurs points

de vue restent réalistes, hérités naturellement de la situation particulière dans laquelle ils grandirent. Leurs œuvres mettent en lumière la perte de repères identitaires de leurs concitoyens due à une situation d'entre-deux et d'un entrelacement du religieux du politique, de l'économique et du social. Les deux dramaturges se tournent alors vers la Bible pour retrouver le message central du Christ.

Chapitre 4 : Bible et représentation artistique

4.1 Etude de l'onomastique

Le choix des pièces de théâtre à étudier s'est imposé de lui-même. Les titres de ces deux ouvrages peuvent, sans doute, nous renseigner sur les différences de point de vue religieux entre les deux dénominations. Pâques²³ et la Pentecôte, deux fêtes bibliques et religieuses autant essentielles pour les Catholiques que pour les Protestants (Coirault, 1994, p. 25)²⁴, prennent une dimension socio-politico-culturelle pour chacune des deux confessions.

Parker suggérait déjà son désir d'aborder des thèmes bibliques en conférant à certaines de ses pièces précédentes des titres particulièrement explicites. Ainsi, nous pouvons traduire le titre de sa comédie musicale *Kingdom Come* par cette ligne extraite du *Notre Père*, « Que le règne vienne ». De la même façon, la deuxième pièce de son « triptyque »²⁵ s'intitule *Heavenly Bodies*. Enfin, avec *Pentecost*, il mêle le biblique et le politique. Anne Devlin, quant à elle, aborde cette idée selon laquelle la confession religieuse exerce une pression sur la définition de l'identité nationale à travers *After Easter*. Les deux dramaturges ne s'en tiennent pas à ces simples correspondances entre titres et contenus ; ils attribuent à leurs personnages des prénoms également évocateurs comme l'étude de l'onomastique dans les deux œuvres le met en lumière.

Dans « Tout le monde s'appelle Paddy », Stéphane Jousni rappelle que dans la fiction, il n'y a pas d'arbitraire du nom. Le choix du nom patronymique attribué par le romancier (ou dramaturge), poursuit-elle, n'est jamais le fruit du hasard. Le nom est un message (Jousni, 2003, p. 201). Aussi, l'un des protagonistes de *Pentecost* ne se prénomme pas Marianne par hasard. Ce prénom renvoie, sous sa forme adjectivale, en effet, à celui de Marie, jeune vierge qui enfanta de manière miraculeuse pour devenir la mère du Sauveur. Alors promise à un charpentier du nom de Joseph, elle reçut la visite d'un ange, Gabriel, comme le raconte saint Luc dans le Nouveau Testament (Lc 1, 26-38). Quelques temps après cette rencontre, Marie donna naissance à Jésus, prénom auquel

²³ L'un des fondements même de la foi chrétienne repose sur le calendrier théologique dont la date de la fête de Pâques signale le commencement.

²⁴ Le nombre de fêtes chrétiennes est de :

- 34 dont 8 essentielles chez les Catholiques : le 1^{er} mercredi des Cendres, le Vendredi Saint, Pâques, l'Ascension, la Pentecost, l'Avent et Noël, et 2 importantes (les Rameaux, la Toussaint).
- 20 dont 6 essentielles (le Vendredi Saint, Pâques, l'Ascension, la Pentecost, l'Avent, Noël) et 6 importantes (l'Epiphanie, l'Unité, la Mission, les Rameaux, le Jeudi Saint, la Réformation) chez les Protestants.

²⁵ Terme employé par Parker lui-même qui dénote une fois de plus son intérêt grandissant pour la religion.

on associera bien vite l'adjectif christ (qui signifie « oint ») de telle manière à ce qu'il devienne partie intégrante de son prénom par la suite. Parker ne manque pas de renvoyer à cet épisode clé de la Bible dans son œuvre puisqu'en soulignant que Marianne eut un fils prénommé Christophe, il renforce le parallèle dressé entre Marie et Marianne, entre le Christ et Christophe :

Marianne : [...] I had a child once

Lenny : No. Marian...

Marian : I called him Christopher. Because he was a kind of Christ to me, he brought love with him... the truth and the life... (*P*, p. 244).

Une des différences majeures entre les Catholiques et les Protestants concerne précisément le degré de dévotion portée à Marie, personnage qui incarne l'attente et la foi de toute l'Eglise dans la liturgie catholique. Ainsi, en donnant ce prénom à son personnage, Stewart Parker indique que Marianne a une ascendance catholique. Pourtant, ce n'est pas le prénom de « Marie » qu'il choisit mais une version plus moderne, tout comme Christophe, le prénom du fils qu'elle porta. Ces deux noms de baptême peuvent laisser à penser que l'auteur puisa dans le passé des éléments pour raconter le présent, mais non pas dans le but de le figer, plutôt dans un espoir pour l'avenir.

De la même façon, Stewart Parker prénomma son second personnage catholique Lenny, diminutif de Léonard et de Léon, prénom lui-même porté par plusieurs papes. Ici encore la version moderne de l'appellation peut dénoter l'envie de se détacher du passé pour se tourner vers le futur. Parker a donc opté pour des prénoms modernes, en relation avec leur confession religieuse, pour ses personnages catholiques. En revanche, ses personnages protestants portent des noms plus anciens car le protestantisme a une très forte tendance à choisir les « prénoms individuels dans le corpus biblique, avec notamment une certaine prédilection pour ceux de l'Ancien Testament » (Millet & de Robert, 2001, p. 257). Ce phénomène social indique clairement le profond désir de cette communauté religieuse à renouer avec le passé et les origines du texte sacré en signifiant « une identification spontanée des fidèles à l'humanité croyante et exemplaire de l'Ancien Testament » (Millet & de Robert, 2001, p. 259).

Une des amies de Marianne, Ruth²⁶, entre en scène à l'acte 1 scène 2, afin de trouver refuge et réconfort auprès d'elle après avoir été frappée par son mari une fois de plus. Dans l'Ancien Testament, l'histoire de son éponyme est narrée de manière

²⁶ Prénom hébreu.

charmante, bucolique et douce dans le *Livre de Ruth* et met en exergue les valeurs familiales²⁷. Il est d'autant plus pertinent de la part de Parker d'avoir prénommé l'un de ses personnages ainsi car le judaïsme rattache l'histoire de ce personnage à la fête de la Pentecôte pour deux raisons. D'une part, la Pentecôte est connue pour être la fête de la moisson et, en arrivant en Judée, Ruth se mit à glaner au temps de la moisson. D'autre part, l'hésitation de Ruth quant à épouser un autre homme que son défunt mari met en relief la vertu de fidélité envers les morts mais aussi envers la Torah²⁸, et la Pentecôte (*Shavouot*) commémore le don de la Torah. Par ailleurs, cette histoire biblique s'intéresse en particulier au sort des femmes afin d'illustrer les liens idéologiques et économiques qui les unissaient aux hommes, notamment dans le cadre du mariage. Parker, qui s'interrogeait sur la condition des femmes à Belfast, assigne à Ruth le devoir de les représenter. Même si elle est d'abord victime de la violence de son mari, elle trouve le courage de le quitter et d'échapper à son destin. Dans un même temps, elle reste attachée à la Bible, allant même jusqu'à citer un passage des Actes des apôtres (récit de la Pentecôte) de mémoire. Il est alors surprenant que Parker ait prénommé son mari, David²⁹.

Le personnage de David n'entre jamais sur scène, nous ne savons de lui que ce que Ruth, Marianne et Lenny en disent : il est un policier violent qui bat sa femme depuis de nombreuses années et qu'une dépression nerveuse conduira à l'hôpital. Les aventures de son éponyme sont racontées dans la Bible au sein des *Livres de Samuel*. Contrairement au personnage de Parker, le roi David est présenté comme étant un personnage charmant, glorieux et charismatique. Il est aimé de tous, des hommes, pour qui il est un modèle, et des femmes, qu'ils courtisent. C'est un stratège brillant sur le plan militaire, un musicien de première classe. Les histoires du roi David sont les plus glorieuses de la Bible. Le David rencontré dans la Bible est dépeint comme étant comique et picaresque, ce qui est loin d'être le cas du personnage de Parker, pathétique et redoutable. Le dramaturge semble ici mettre en lumière les valeurs humaines de Ruth, qui échangera son amour pour

²⁷ Pour en résumer le récit, Ruth était une jeune femme moabite qui, après être devenue veuve, décida de suivre sa belle-mère, Noémie, jusqu'en Judée, le pays d'origine qu'elle avait quitté pour cause de famine. Elles rencontrèrent de nombreuses difficultés financières auxquelles Ruth tenta de remédier en épousant Booz, riche propriétaire de terres à Bethléem, et donna naissance à Jobed, destiné à devenir le grand-père du roi David.

²⁸ Nom que les Juifs donnent au Pentateuque, par extension, ensemble formé par le canon biblique et le Talmud.

²⁹ Prénom hébreu.

ce personnage antipathique, qui reste en outre héroïque pour elle³⁰, contre une escapade avec un homme plus sympathique, Peter.

Peter³¹, ou Pierre en français, apparaît dans le Nouveau Testament pour être le porte-parole des disciples de Jésus Christ, puisque, le jour de la Pentecôte (Ac 2, 14-41), il fut le premier des apôtres à accomplir un miracle au nom de Jésus. Les Catholiques romains tiennent Pierre pour premier Pape de l'histoire du catholicisme puisqu'il fut le seul des disciples de Jésus à recevoir cette promesse de lui :

Et moi, je te le déclare : Tu es Pierre, et sur cette pierre je bâtirai mon Eglise, et la Puissance de la Mort n'aura pas de force contre elle. Je te donnerai les clés du Royaume des cieux ; tout ce que tu lieras sur la terre sera lié aux cieux, et tout ce que tu délieras sur la terre sera délié aux cieux.
(Mt 16, 18)

Cette interprétation particulière de ce passage du Nouveau Testament marque ici encore une différence théologique entre les deux confessions. Les Protestants, en effet, rejettent l'autorité du Pape. Néanmoins, Pierre représente pour les deux confessions un être exceptionnellement bon. Ainsi, le personnage de Parker semble corroborer cette idée d'apporter la bonne parole. De retour d'Angleterre, où il était allé chercher une certaine reconnaissance professionnelle, il se permet d'émettre un avis assez objectif sur la grève menée par sa propre communauté et dénonce la violence en Irlande du Nord. Nous apprenons que, même s'il grandit au sein d'une famille protestante, il ne partage guère les idées protestantes et critique les actes de violence de leurs instigateurs. Il quitta l'Irlande du Nord, où il lui semblait que Dieu n'existait plus. Pour toutes ces raisons, il n'est pas étonnant de l'entendre citer son éponyme biblique le jour de la Pentecôte afin d'apporter une sérénité attendue :

But Peter standing up with the eleven, lifted up his voice and said unto them : 'Ye men of Judea and all ye that dwell at Jerusalem, let this be known unto you and hearken to my words : for these are not drunken as ye suppose, seeing it is but the third hour of the day'... (*P*, p. 240)

³⁰ Ruth dit de David : «... My David's out there on those streets day and night risking his life to protect other people » (*Pentecost*, p. 190).

³¹ Prénom grec.

Par le nom de Lily³² Matthews, le dramaturge mêle le sacré et le profane. Tandis que son nom de famille rappelle le prénom de Matthew, Mathieu en français, l'auteur du premier évangile du Nouveau Testament, son prénom évoque une fleur, le lis, que la tradition littéraire associe à l'image de la féminité. Cette juxtaposition des deux idées peut encore trouver une seconde interprétation : Parker réconcilierait de manière implicite deux entités contradictoires pour les Eglises. En effet les femmes sont marginalisées par les Eglises conventionnelles.

C'est contre ce principe que s'insurge Greta dans *After Easter*, elle qui recherche en vain la reconnaissance de l'existence des femmes par le catholicisme. Si son personnage principal ne trouve pas son éponyme dans la Bible, son prénom est néanmoins le diminutif de Margaret, d'après sainte Margaret qui fut une vierge martyre ayant consacré sa vie à Dieu depuis le plus jeune âge. Après avoir été questionnée au sujet du choix de ce prénom, Devlin nous révéla que lors de la création de cette pièce, elle se souvint de l'histoire suivante :

...When I was writing the play...I had a vague sense of an icon or a saint I wasn't happy to accommodate: Maria Goretti (or Greta) was a young girl who fought off a rape and was stabbed to death. And she was held up as an icon and I was deeply revolted by this mutilated sacrifice. I'm trying to say that this is what I think haunts Greta's consciousness. I completely admire the courage of Goretti don't get me wrong. She was an innocent. But I was deeply disturbed as a child by the darkness of this and I think that is the dark story that got into Greta's life.³³

Aoife, la sœur de Greta, porte, elle aussi, un prénom biblique puisqu'il est la forme gaélique du prénom Eve, épouse d'Adam dans la Genèse et première femme du monde. Mais ce prénom a surtout une connotation mythologique pour les Irlandais³⁴. Leur frère cadet, Manus, porte un prénom dont l'origine est latine et qui est le diminutif de Magnus, qui signifie « grand ». Sa popularité en Ecosse permettrait peut-être à Devlin d'introduire l'idée que l'Irlande reste une terre celte, et de rappeler les affinités entre les deux populations. De la même façon, les prénoms de leurs parents sont révélateurs. Leur père

³² Une autre interprétation serait de faire de Lily l'allégorie de l'Irlande puisque son prénom rappelle le mot Lilliput, terme emprunté à Jonathan Swift.

³³ Echange par courrier électronique le 01/02/2005.

³⁴ Aoife était la fille du roi Dermot de Leinster.

se prénomme Michael, Michel en français, tel l'un des deux archanges³⁵ de la Bible, chef des hôtes célestes, saint patron des soldats, et dont l'étymologie exprime toute la grandeur (« qui est comme Dieu »), pour montrer à quel point la figure du père est importante dans *After Easter*. En revanche, leur mère, Rose³⁶, tout comme Lily Matthews, porte le nom d'une fleur, ce qui semble lui conférer une certaine fragilité et douceur, mais peut également devenir l'allégorie de l'Irlande selon la légende mythologique de Dark Rosaleen.

Des personnages de seconde importance entrent également en scène dans l'ouvrage de Devlin sous les noms d'Elish, Emer, Melda et Paul. Le changement du prénom biblique de la cousine de Greta, Elish (diminutif de « Elisheba »³⁷, qui signifie « dévouée à Dieu » en Hébreu), en sœur Béthanie (nom du village mentionné dans le Nouveau Testament où Jésus reçut l'onction près de Simon le Lépreux) (Jn 11:1, 12:1)³⁸ après être rentrée dans les ordres signale toute l'importance du choix du prénom dans la constitution de l'identité d'un individu. En effet, en acceptant de se vouer corps et âme à Dieu, les hommes et les femmes qui entrent dans les ordres se soumettent aux principes du catholicisme. Ils reçoivent un autre prénom puisqu'ils sont à nouveau baptisés afin d'appartenir à une autre famille, celle du Seigneur.

Le prénom Emer est également irlandais/ gaélique et est à rapprocher du mythe de Cuchullain, et du prénom Aoife. A l'instar de Lenny dans *Pentecost*, ainsi que de *Greta* et de *Manus*, Melda est un diminutif, celui du prénom Imelda, qui en grec signifie « espérer », et peut se faire l'écho de tous ces Nord-Irlandais qui espèrent des jours meilleurs. Enfin, le seul policier ulstérien à apparaître dans *After Easter* est catholique et se prénomme Paul. Tout comme Peter dans *Pentecost*, Paul porte le prénom d'un disciple de Jésus qui tint une place importante dans l'histoire de l'évangélisation des peuples païens. Il est notamment l'auteur du livre des Actes (au sein duquel se trouve l'épisode de la Pentecôte) et de nombreux épîtres (aux Romains, aux Galates, aux Ephésiens...) dans lesquels il narre son histoire, ses voyages et, surtout, sa conversion au christianisme. Lui aussi, à l'instar de son éponyme biblique, invite à la tolérance et à la cordialité entre les communautés. Il agira en qualité d'informateur dans l'œuvre de Devlin.

³⁵ Le second archange est Gabriel.

³⁶ Prénom latin, on mentionne une rose dans l'Ancien Testament à travers le chant de Salomon, 2:1 - *a rose...*

³⁷ A donné le prénom Elizabeth.

³⁸ Béthanie est le village où Lazare, Marie et sa sœur, Marthe, vivaient.

4.2 Des fêtes et des thèmes

4.2.1 Fêtes chrétiennes

Les titres des deux œuvres rappellent deux fêtes chrétiennes qui occupent une place essentielle dans l'histoire de la chrétienté. A l'origine, Pâques était une fête de pasteurs nomades qui offraient les prémices du troupeau. Un agneau ou un chevreau était immolé afin d'obtenir la prospérité. Les événements de l'époque de Moïse la chargent d'un sens nouveau : la fête de la Pâque célébrera la naissance du peuple juif après sa sortie de longues années d'esclavage et de soumission en Egypte. Cet épisode est surtout marquant pour la communauté juive qui le commémore sous le nom de *Pessakh*. En revanche, avec le Nouveau Testament cette cérémonie revêt un autre sens puisqu'elle sera directement liée à la mort et la résurrection de Jésus. Après avoir été axée sur la mort du Christ les deux premiers siècles puis sur sa mort et sa résurrection les deux suivants, elle ne prend désormais en compte que sa résurrection. C'est au moment où il prit son dernier sens que le terme devint masculin pluriel : Pâques. Aujourd'hui, les chrétiens se réunissent à l'occasion de cette fête afin de célébrer le passage « vers une réalité nouvelle qui se concrétise par la victoire de Jésus sur la mort, et par conséquent par l'espoir pour eux de connaître une autre vie auprès de Dieu » (Marson, 1999, p. 99), selon Marson dans *Le Guide des religions et de leurs fêtes*. L'épisode de la sortie d'Egypte l'avait quelque peu préfiguré dans l'Ancien Testament. Pâques devient ainsi l'une des pierres fondatrices du christianisme, pour les Catholiques comme pour les Protestants.

La Pentecôte, qui signifie « cinquantième » en grec, se nomme ainsi puisqu'elle se célèbre cinquante jours après Pâques. Dans l'Ancien Testament, ce sont la moisson, et le don de la Torah – le peuple juif considère que Dieu l'a délivré du joug égyptien en vue de lui attribuer la Torah – qui sont fêtés ce jour-là. Pour les chrétiens, elle commémore, cependant, le don de l'Esprit Saint³⁹ fait aux apôtres, qui reçurent ainsi la faculté de parler plusieurs langues afin de répandre la Bonne Nouvelle. Cet épisode marque la première étape de la démarche missionnaire du christianisme. Comme les personnages de Parker semblent connaître une certaine quiétude le jour de la Pentecôte, il est intéressant de noter que Greta fit une expérience étonnante ce jour-là dans *After Easter*. Elle raconte :

On the evening of 30 May 1982, in the village of Porlock in a house belonging to friends, I had a – [...] I remember... of course, it wasn't the

³⁹ Dieu est apparu aux apôtres sous la forme de langues de feu (jeu de mot sur « langue » : langue de feu et langue, organe pour parler).

evening – it was morning – about 5 a.m. A flame appeared in the curtain facing my bed. [...] I went down to the kitchen and made a cup of tea. I needed to hear some human voices. [...] So I turned on the radio – there was singing, and then a man’s voice said : ‘Let us pray on this Pentecost Sunday’ (AE, pp. 22-23)

D’autres fêtes chrétiennes sont mentionnées dans les deux pièces de théâtre. Ainsi, lorsque sa sœur, Aoife, lui propose une boisson alcoolisée, Greta rappelle : « I have given up alcohol for Lent » (AE, p. 10). Cette indication aide alors le public à se situer dans le calendrier liturgique. Le Carême correspond à une période de quarante jours destinée à la préparation de Pâques pendant laquelle le fidèle est invité à faire acte de pénitence et à jeûner. Ces pratiques lui permettent de prendre du temps pour plus de réflexion, plus de prière afin de raviver sa foi et le préparent intérieurement à la Passion du Christ. Selon Michel Coirault dans *Pour Connaître les fêtes*, « c’est le temps à la fois de rentrer en communion avec Jésus et d’examiner sa propre conscience ». (Coirault, 1994 : 81). A travers sa remarque, Greta indique donc son adhésion aux grands principes catholiques. Dans la liturgie catholique, le temps de carême est annoncé par le mercredi des cendres, au cours duquel on impose sur la tête du fidèle des cendres en signe de pénitence afin de lui rappeler, comme Dieu à Adam en conséquence de son péché : « Souviens-toi que tu es poussière et que tu retourneras à la poussière. » (Gn 3, 19). Aussi, la décision du père de Greta d’être incinéré après sa mort, alors que les Catholiques n’admettent pas cette fin, viendra corroborer cette pensée et rappellera la fragilité de l’Homme, sa mortalité tout en mettant en relief l’immortalité de Dieu.

Par ailleurs, les hallucinations dont est victime Greta depuis son installation en Angleterre, sont, elles aussi, rythmées par le calendrier liturgique. Quelques mois avant l’expérience vécue le jour de la Pentecôte, un incident impliquant aussi des langues de feu lui était survenu ; la date correspondait également à une fête religieuse, comme l’explique Elish/ sœur Béthanie :

Greta : The second had occurred earlier in the year ; on 2 February.

Elish : The purification. (AE, p. 24)

La fête de la Purification, appelée aussi Chandeleur, se célèbre toujours à la même date, quarante jours exactement après Noël, et rappelle le jour de la présentation du Seigneur au Temple de Jérusalem ainsi que la purification de la Vierge Marie. Après avoir donné

naissance à Jésus, Marie dut s'acquitter de cette obligation de purification et offrit deux oiseaux en sacrifice qui furent immolés :

Le Seigneur adressa la parole à Moïse : « Parle aux fils d'Israël : si une femme enceinte accouche d'un garçon, elle est impure pendant 7 jours, aussi longtemps que lors de son indisposition menstruelle. Le huitième jour, on circoncit le prépuce de l'enfant ; ensuite, pendant 33 jours, elle attend la purification de son sang ; elle ne touche aucune chose sainte et ne se rend pas au sanctuaire jusqu'à ce que s'achève son temps de purification. Si elle accouche d'une fille, pendant deux semaines elle est impure comme dans le cas de l'indisposition ; ensuite pendant 66 jours, elle attend la purification de son sang. Lorsque s'achève son temps de purification, pour un fils ou pour une fille, elle amène au prêtre, à l'entrée de la tente de la rencontre, un agneau âgé d'un an, pour un holocauste, et un pigeon ou une tourterelle, servant à un sacrifice pour le péché ; le prêtre les présente devant le Seigneur, et quand il a fait sur elle le rite d'absolution, elle est purifiée de sa perte de sang ». Telles sont les instructions concernant la femme qui accouche d'un garçon ou d'une fille. « Si elle n'arrive pas à se procurer un agneau, elle prend 2 tourterelles ou 2 pigeons, l'un servant à un holocauste et l'autre à un sacrifice pour le péché ; quand le prêtre a fait sur elle le rite d'absolution, elle est purifiée ». (Lévitique 12, 1-8)

Plus tard, dans le Nouveau Testament, saint Luc confirmera le respect de cette loi ancestrale par Marie à la naissance de son fils Jésus :

Puis quand vint le jour où, suivant la loi de Moïse, ils devaient être purifiés, ils l'amènèrent à Jérusalem pour le présenter au Seigneur – ainsi qu'il est écrit dans la loi du Seigneur : Tout garçon premier-né sera consacré au Seigneur – et pour offrir en sacrifice, suivant ce qui est dit dans la loi du Seigneur, un couple de tourterelles ou deux petits pigeons. (Lc 2, 22-24)

Ces manifestations religieuses, dont Greta est victime mais qui restent miraculeuses, entérinent alors le parallèle que Devlin proposait précédemment, à savoir la sanctification de son personnage principal et celle de sainte Maria Goretti. Dans son ouvrage intitulé *le Sacré et le profane*, Mircea Eliade indique que les fêtes religieuses permettent de

suspendre le temps profane et permettent à l'homme religieux de faire l'expérience de la sainteté de son existence en tant que créature de Dieu. Ainsi, lorsqu'il les célèbre, il souligne son désir de se rapprocher de Dieu. Les deux dramaturges signalent donc leur souhait de connaître ou de faire connaître cette expérience religieuse, quasi divine à travers les renvois si fréquents à ces fêtes chrétiennes mais aussi par le biais de certains sacrements qu'ils mentionnent.

4.2.2 Sacrements

Etre chrétien, c'est aussi recevoir les sacrements. Les fidèles considèrent ces actes sacrés comme une manifestation de l'Esprit Saint. Les confessions catholiques et protestantes divergent sur la question. En effet, tandis que le catholicisme dénombre sept sacrements (le baptême, la confirmation, le mariage, l'Eucharistie, la pénitence, l'onction ou sacrement des malades et l'ordination), le protestantisme n'en compte que deux (le baptême et la sainte Cène). Pour le Protestant, le mariage et la confirmation ainsi que le service funèbre sont des cérémonies prépondérantes dans sa vie mais non des sacrements. Aussi, penchons-nous sur les deux sacrements que les religions ont en commun et que Parker et Devlin ne manquent pas de mentionner dans leurs pièces.

Dans *After Easter*, Aoife soulève la question du baptême catholique lorsqu'elle s'interroge sur la religiosité de Greta :

It's certainly strange to make a huge fuss about keeping Lent and her married to a protestant and none of her children baptized. (*AE*, p. 32)

Elle se voit immédiatement rassurée par sa mère, Rose, qui n'aurait pas toléré que ses petits-enfants ne soient pas baptisés, puisque dans le cadre d'un mariage exogame, l'Eglise catholique impose aux parents d'élever leurs enfants dans la foi catholique⁴⁰. Elle avoue :

Rose : Oh, They're baptised all right.

Aoife : They're not. She distinctly told me they weren't.

Rose : I can assure you they are. I took a cup of cold water one night and baptised them all Catholics [...] One time they were over with me when they were small. (*AE*, p. 33)

⁴⁰ Décret *Ne Temere*.

La légitimité de ce baptême accompli non pas par une autorité religieuse mais de la main d'un laïc est questionnable pour le Catholique, alors qu'un Protestant n'y verrait aucun inconvénient. Le baptême, qui permet aux Catholiques et aux Protestants d'entrer dans la communauté chrétienne, tisse un lien qui unit le baptisé avec Dieu et avec les autres baptisés. Pour les Catholiques, le prêtre ou le diacre verse de l'eau sur le front du candidat, souvent un jeune enfant, afin de le purifier et de le laver du péché originel. Au contraire, les Protestants ne tiennent pas le baptême pour un moyen de salut et ne l'administrent pas aux jeunes enfants, qui, selon eux, ne peuvent en comprendre la signification. Dans son ouvrage *Le Protestantisme*, Claudette Marquet nous rappelle la raison pour laquelle le baptême est aussi important pour le Protestant, toujours soucieux de se conformer au Verbe de Dieu exprimé à travers la Bible : « Le baptême est le signe de l'entrée dans l'alliance que Dieu a conclue avec son peuple ». (Marquet, 1977, p. 201). Il marque surtout l'union des fidèles à la mort et à la résurrection du Christ, leur promesse de recevoir son esprit et leur appartenance à son Eglise.

En second lieu, le sacrement de l'Eucharistie, ou de la sainte Cène pour les Protestants, est mis en avant dans *After Easter* par le truchement de la mission religieuse que semble s'être attribuée Greta : offrir la communion au peuple nord-irlandais. L'Eucharistie fut instituée par Jésus au cours de son dernier repas, la Cène, et, depuis ce jour, le chrétien est invité à reproduire ce repas au sein d'une messe où le Christ se rend présent à travers le prêtre ainsi que le pain (ou hostie) et le vin, qui se changent en corps et sang du Christ selon le principe de « transsubstantiation ». Par la même occasion, se perpétue l'œuvre de rédemption de Jésus (lorsque celui-ci a racheté les hommes en se sacrifiant). Les Protestants ne croient pas en la « transsubstantiation », même si le Christ est bien présent dans le pain et le vin sans subir de transformation (Luther parle tout de même de la possibilité d'une « consubstantiation » : le pain et le vin sont à la fois pain et vin et corps et sang du Christ). Comme le baptême, la sainte Cène permet au Protestant de s'unir à la mort et à la résurrection du Christ.

Les deux dramaturges abordent également la question du mariage et du divorce. Le mariage n'est considéré comme un sacrement que par l'Eglise catholique pour qui il scelle entre les époux une union sacrée où Dieu est présent. Il est, par voie de conséquence, indissoluble jusqu'à la mort (l'Eglise n'admet pas le divorce) et ne met en relation qu'un homme et une femme (elle se prononce fermement contre l'homosexualité). En revanche, le protestantisme le considère comme une cérémonie, comme l'écrit Pascale Marson : « Au Temple, les mariés reçoivent une bénédiction de Dieu par une prière qui demande la protection divine pour le jeune couple ». (Marson,

1999, p. 153). Dans *L'Homme protestant*, Janine Garrisson explique que « le Protestant conçoit le mariage dans la constitution d'une cellule terrestre où mari et femme sont ensemble des militants exemplaires de l'ordre voulu par Dieu » (Garrisson, 1980, 2000, p. 122). Le divorce n'engendre quant à lui nullement l'exclusion des jeunes divorcés de la communauté religieuse, et ceux-ci ont le loisir de se remarier s'ils le souhaitent, et se verront à nouveau bénis. Dans son épître aux Ephésiens, puisant son inspiration dans la relation d'alliance entre Dieu et son peuple (Os 2, 4-25 ; Jr 2,2 ; Ez 16), saint Paul présente le Christ comme l'époux de l'Eglise, ce qui lui donne l'occasion d'en tirer une leçon morale adressée aux jeunes mariés : « Maris, aimez vos femmes comme le Christ a aimé l'Eglise, lui qui s'est livré pour elle... » (Ep 5, 25).

Les personnages principaux de Parker et Devlin sont tous confrontés à des difficultés qui mettent leur mariage en péril. Hormis Aoife, qui recherche une aventure extra-conjugale, mais admet qu'elle est mariée à Dieu⁴¹, les autres personnages font fi de l'opinion de l'Eglise en cette matière. Prenons le cas de Marianne et Lenny, qui, suite au décès de leur enfant, Christophe, à l'âge de cinq mois, se séparèrent car ne parvenaient plus à dialoguer. Le spectateur comprend progressivement que cette mort fut une telle souffrance pour Marianne qu'elle se replia sur elle-même, ne laissant aucune chance à Lenny de comprendre et partager sa douleur. C'est pourquoi, il souhaiterait officialiser leur séparation par un divorce :

Lenny : [...] The house is yours as stated, terms agreed. In return for a divorce.

Marian : We are divorced, as good as.

Lenny : I'm talking about your signature on a petition.

Marian : What difference does it make ?

Lenny : It makes it official, it makes it binding, it makes it definite.

Marian : Not in the one and only place where it actually means something...

Lenny : The church ? – the church is beneath my notice, it's beneath contempt, if the church won't recognise my divorce, fine, great. Because I don't recognise its existence. Because out here in the real world, Marian, we've been conducting separate lives in separate houses for one year ten months, where's the point, it's only suspended animation [...]. (*P*, p. 178)

⁴¹ « I know I'm married to you God, but would you mind if I had a wee fling with So and So ? » (*AE*, p. 68).

Cette interprétation de la réponse de Marianne par Lenny laisse supposer que l'Eglise catholique occupe encore une place importante pour la jeune femme et que l'idée de divorcer lui est insupportable.

Devlin soulève elle aussi la question du divorce dans son œuvre, et indique à maintes reprises qu'elle est la conséquence directe de l'infidélité. Or, l'Ancien Testament condamne la rupture du mariage par l'adultère qui est formellement proscrit par le septième commandement : « Tu ne commettras pas d'adultère ». (Ex. 20, 14). Après avoir découvert les résultats d'une enquête menée auprès de pratiquants catholiques et protestants en 1996-1997, Frederick Boal, Margaret Keane et David Livingston nous apprennent dans leur ouvrage *Them and Us ? Attitudinal Variation among Churchgoers in Belfast* que Protestants et Catholiques portent un jugement différent sur l'adultère :

Absolute rejection of divorce, as we have said, is uncommon. What is noticeable is that Protestants and Catholics have very different attitudes towards adultery as providing acceptable grounds for marital dissolution. Two thirds of churchgoing Protestants regard adultery as legitimising the case for divorce, compared with only one third of Catholics. To put it another way, Catholics seem less intolerant of adultery than do Protestants. (Boal *et al.*, 1997, p. 150-151)

Greta souhaite divorcer à cause de l'infidélité de son époux, Georges. Or, son mariage n'est pas reconnu par l'Eglise catholique, « son » Eglise, car Georges est protestant, et ne décida point de faire valider son mariage par un prêtre catholique⁴². Sa cousine ne manque pas de lui rappeler que ce détail non négligeable est à l'origine de ses tourments :

Elish : You can't be divorced.

Greta : I can. I don't need the church's permission.

Elish : You can't be divorced because you have never been married.

Greta : I have a husband and three children.

Elish : You have never been married in your soul.

Greta : My God. You're defeating me with my own weapons. You're being metaphysical.

⁴² Le décret *Ne Temere* (1907) du droit canon concernait les mariages entre Catholiques et Protestants et invalidait de tels mariages non bénis par un prêtre catholique.

Elish : You must be married in the church. Only that will bring you the peace of mind you desire. (*AE*, pp. 29-30)

Aussi Elish lui propose-t-elle de faire acte de pénitence afin de soulager ses maux, autre sacrement introduit dans *After Easter* :

Elish : You could take the sacrament of Reconciliation – and come back into the church.

Greta : What is that ? Reconciliation.

Elish : Since Vatican Two it allows you to be absolved provided you are prepared to meet a priest face to face and be confessed of your sins. (*AE*, p. 28)

L'acte de pénitence permet à tout fidèle d'expier ses péchés, c'est-à-dire tous ses actes immoraux qui l'ont détourné de Dieu. Si le baptême lave le chrétien du péché originel, à savoir la faute commise par Adam et Eve dans le jardin d'Eden⁴³, la pénitence conduit à obtenir le pardon de ses péchés personnels, soient-ils mortels⁴⁴ ou véniels⁴⁵, après confession de ces derniers. Le repentant reçoit alors le sacrement de pénitence, ou de réconciliation, qui manifeste ainsi ses retrouvailles avec Dieu.

Pentecost insiste aussi sur la notion de péché en explorant le passé de Lily. Alors qu'elle vient tout juste d'emménager chez cette défunte femme, Marianne découvre un journal intime dans lequel Lily révèle ce lourd fardeau :

Marianne : What about the life of your baby ?

Lily : My baby was strong ... he was well happed-up...

Marian : You abandoned him.

[...]

Marian : You and Alan Ferris. On the front parlour sofa. He'd no inkling of that?

Lily : Oh, sweet God in heaven forgive me.

⁴³ Adam fit entrer le mal dans le jardin d'Eden et rejeta la faute sur Eve, qui l'attribua à son tour au serpent. Le mal s'est donc installé dans un monde de bonté, et, depuis, l'humanité porte sur elle ce lourd fardeau.

⁴⁴ Le péché mortel se caractérise par sa gravité et la pleine conscience de celui qui le commet. Le fautif se voit alors privé de la grâce de Dieu, mais s'il est qualifié de mortel, il n'entraîne pas le décès du pécheur mais la fin de l'amour de Dieu qui est en lui.

⁴⁵ Lorsqu'il est véniel, le péché blesse moins sérieusement l'amour de Dieu et est pardonnable plus facilement. Contrairement au péché mortel, la faute n'est pas commise de manière pleinement consciente.

Marian : Alfie was impotent, wasn't he. [...]

Lily : I sinned against my own flesh in lust and fornication, I had to desert my own baby, nobody ever knew only the Lord and His eye was on me all right, burning into the very soul of me, He alone was witness to the torment I've suffered every living hour in this house where the very walls and doors cry out against me, there was never anybody to tell the knife that went through me a dozen dozen times a day, minding how I left my child, walking away from him, leaving him bundled up there in that wooden box, nobody to help me, only me there in this house, gnawing and tearing away at my own heart and lights, day in day out...until I was all consumed by my own wickedness, on the inside, nothing left but the shell of me, for appearance's sake... (*P*, pp. 230-231)

Même si ces sacrements montrent à quel point Protestants et Catholiques peuvent émettre des avis divergents, les deux dramaturges soulèvent les mêmes questions afin de mettre en lumière que les deux confessions nourrissent les mêmes inquiétudes. De la même façon, les thèmes et les sujets qu'ils abordent abondent dans ce sens.

4.2.3 Thèmes chrétiens

Devlin et Parker ont choisi des sujets aux résonances bibliques dont ils ont acquis une parfaite connaissance et ancrent ces thèmes dans un contexte nord-irlandais contemporain. L'un des premiers champs lexicaux qu'ils ont retenus concerne la famille et mettent en évidence l'importance de la filiation en Irlande du Nord, thème omniprésent dans la Bible.

Dans le Nouveau Testament, le symbolisme familial occupe une place prépondérante, bien moins que celui des liens du mariage certes, mais essentiel. La paternité symbolique de Dieu est attestée dans les textes bibliques ainsi que dans la prière du *Notre Père*. Néanmoins, nous trouvons dans la Bible la notion de filiation divine qui se caractérise par une relation étroite entre le titre symbolique de « Père », donné à Dieu pour traduire un aspect essentiel de sa personne, et les symboles de la filiation qui en constituent la réalisation concrète. Dans *Ourselves Alone*, le père, Malachy O'Doherty, est omniprésent et tente d'orchestrer la vie de ses enfants, notamment ses filles. Effectivement, Pierre Grelot écrit dans *Le Langage symbolique dans la Bible* que « le Père remplit analogiquement une fonction à la fois paternelle et maternelle puisqu'il engendre le Fils de sa propre substance en lui communiquant sa propre nature : cette

nature se situe au-delà de la différence sexuée qui caractérise le genre humain » (Grelot, 2001, p. 56). Pourtant, dans *After Easter*, Devlin souligne la présence très forte de la mère, Rose Flynn, et indique la disparition progressive du père, Michael. De la même façon, Stewart Parker montre l'inefficacité des pères. Nous avons vu qu'Alfred Matthews était impuissant puisqu'il avait été mutilé lors de la Première Guerre mondiale, ce qui lui ôta tout espoir de descendance. Alan Ferris s'enfuit, quant à lui, devant ses responsabilités de père. Lenny a un père vicieux qui ne manquait pas une occasion de poser les mains sur les cuisses de Marianne, sa belle-fille, et, lui-même ne fut pas un père très longtemps. Enfin, la brutalité de David, empêchant sa femme, Ruth, de concevoir un enfant, le prive de toute paternité. Alors, les dramaturges mettent en exergue la maternité et les femmes prennent toute leur importance.

Selon Pierre Grelot, le symbolisme de la femme tel qu'il est évoqué dans le Nouveau Testament, est à rattacher à la notion de maternité de l'Eglise :

Le sentiment d'appartenance à [la communauté chrétienne] a un arrière-plan psychique dans la relation nouée par l'enfant, garçon ou fille, avec sa mère : il ou elle garde le sentiment inconscient de n'avoir fait qu'un avec elle, puisqu'il tire son origine de son corps ; au contraire, le père n'est jamais connu que par un acte de foi, dans une relation qui se noue en totale altérité. Une relation qui ne se nouerait pas deviendrait une source de perturbation pour la formation psychique de l'enfant, d'une façon différente chez le garçon et la fille. Le sentiment d'une appartenance sociale a forcément l'aspect d'une relation à la mère, avec ce que cela comporte inconsciemment d'appartenance à une réalité quasi physique dont on est le produit : comment s'en détacher ou comment ne pas rêver de s'y réintégrer, tel un enfant perdu qui rêve de rentrer dans le sein maternel. Or, le propre de la communauté chrétienne est de n'être liée par elle-même à aucune ville, aucun état, aucune partie terrestre. [...] Dans l'allégorie paulinienne des deux épouses d'Abraham (Ga 21-30), la « Jérusalem d'en haut » qui est « notre mère » a pour enfants tous les baptisés : ils forment le « corps du Christ », qu'ils soient « Juifs ou Grecs, esclaves ou hommes libres » (Co 12, 13) [...] Dans le Christ Jésus, Fils de Dieu au sens fort du terme, une fraternité nouvelle est ainsi créée : comme l'Eglise est son « corps » (1 Co 12, 12-27 ; Rm 12, 4-5...) l'unité effectuée entre ses membres par le don de son Esprit prend le pas sur l'appartenance

précédente aux communautés humaines : nous sommes au même titre « enfants de l’Eglise notre mère » (Ga 4, 26). (Grelot, 2001, p. 56).

Ainsi, le rôle de la femme ne se résume pas à celui de mère et d’épouse, il adopte une dénotation biblique. Placées dans un contexte irlandais et nord-irlandais, les femmes ont pour mission, selon la société, qui se veut malgré tout paternaliste, d’incarner la nation dans son ensemble. En effet, la représentation poétique et littéraire de l’Irlande est féminine, et se fait connaître sous le nom de « Mère Irlande » (*Mother Ireland*), au même titre que l’Eglise est la mère de tous les chrétiens. De cette double représentation émane une puissante image de fertilité, présente également dans la Bible. Les deux dramaturges mettent en évidence cette responsabilité de la femme de manière différente. Si Greta et Aoife, qui incarnerait le mieux l’Irlande puisqu’elle est dépeinte comme étant une mère dévouée et une pieuse catholique, ont respectivement trois et cinq enfants dans *After Easter*, Parker propose d’aborder le sujet de manière tout à fait inverse puisque ses personnages féminins ont eu des enfants disparus très jeunes. Les expériences malheureuses du trio de femmes qu’il met en scène peuvent indiquer à quel point l’avenir de l’Irlande est stérile. Effectivement, ses personnages féminins ont une relation à la maternité avortée. Lily a bien eu un enfant mais s’est vue contrainte par la morale de l’abandonner car il était illégitime. Ruth, bien qu’elle eût essayé de nombreuses fois, ne compte plus ses fausses couches. Marianne, quant à elle, eut aussi la joie de porter un enfant qui décéda cinq mois après sa naissance.

L’amour, qu’il soit maternel ou filial, divin, conjugal ou fraternel, est un autre thème que les deux auteurs extraient de la Bible. Dans l’évangile selon Mathieu, à la question posée par un Pharisien « Quel commandement est le plus grand dans la loi ? », Jésus répond : « Tu aimeras le Seigneur ton Dieu, de tout ton coeur, de toute ton âme et de tout ton esprit ; celui-là est le plus grand et le premier commandement ». Et il se permet d’ajouter : « Le second lui est semblable : tu aimeras ton prochain comme toi-même. De ces deux commandements dépendent toute la Loi et les annonces des prophètes (c’est-à-dire toute l’Ecriture et l’Ancien Testament) » (Mt 22, 34-40). Mairead Corrigan Maguire, prix Nobel de la Paix en 1976 (avec Betty Williams), exhorte les gens à s’aimer dans son ouvrage *The Vision of Peace, Faith and Hope in Northern Ireland* : « Refuse to hate, refuse to have enemies, refuse to let fear master your life. Only love can bring down the barriers of hate and enmity between people and nations. » (Corrigan Maguire, 1999, p. 44)

Les messages des auteurs abondent dans le même sens. Ils mettent en relation des acteurs dont le rapport de force et les tensions naissent dans ce sentiment d'amour. Sans jamais se haïr, ils se confrontent, s'affrontent pour finalement se réconcilier dans un mouvement débordant d'amour. En revanche, afin de se réconcilier, il est impératif qu'ils sachent reconnaître leurs fautes puis s'en excuser, comme nous l'avons vu lorsque nous avons étudié le péché et l'acte de pénitence, ou qu'ils pardonnent à Dieu, comme Marianne apprendra à lui pardonner de lui avoir repris son enfant. Parker et Devlin établissent de nombreux parallèles entre certains épisodes qu'ils mettent en avant dans leurs pièces et d'autres extraits de l'Ancien comme du Nouveau Testament, sur lesquels ils s'appuient.

4.3 Des épisodes bibliques

4.3.1 L'Ancien Testament

Plusieurs épisodes des pièces *After Easter* et *Pentecost* sont inspirés des histoires du premier livre de la Bible, *Le Pentateuque*. L'origine de l'humanité est tout d'abord abordée par les deux dramaturges, à travers d'une part le prénom évocateur de Aoife (Eve), mère de cinq enfants et, d'autre part, à travers la mise en scène de couples qui ne sont pas sans rappeler Adam et Eve dans *la Genèse*. Ainsi Michael et Rose, pour *After Easter*, et Alfred et Lily⁴⁶, pour *Pentecost*, se font-ils les représentants de la race humaine dont les péchés originels (adultère, divorce) sont transposés au XXe siècle. C'est ensuite l'épisode de Caïn et Abel, deux des trois fils d'Adam et Eve, lui aussi extrait de *la Genèse* qui suscite notre intérêt puisque, dans les deux pièces de théâtre, il est très souvent question de deux hommes se battant pour une même cause. Dans *Pentecost*, Stewart Parker oppose Alfred, le mari presbytérien irlandais de Lily à Alan, son amant protestant britannique. Il met également Peter, qui deviendra l'amant de Ruth, face à David, son mari. Enfin, Peter et Lenny se retrouveront en opposition, car l'un est protestant et l'autre catholique, et se disputeront tous deux la légitimité de l'Irlande du Nord.

Anne Devlin oppose quant à elle Manus à son père Michael au sujet de la culture irlandaise. Pour Manus, cette culture est la même pour les Catholiques et les Protestants, tandis que pour son père, la culture catholique est beaucoup trop marquée par rapport à celles des Protestants pour ne faire qu'une seule et même tradition. Ces affrontements peuvent aussi trouver leur écho dans l'épisode biblique du *Livre de Samuel* où David,

⁴⁶ Peut-être est-il possible de rapprocher le prénom « Lily » de celui de « Lilith », première femme d'Adam dans l'Apocryphe de la Bible juive.

petit berger, terrasse Goliath, géant philistin. Cette image a volontiers été reprise en Irlande du Nord où la Grande-Bretagne est dépeinte en Goliath et l'Irlande en David.

Les dramaturges renvoient également à l'épisode de l'arche de Noé. Il est en effet possible de considérer les maisons de Lily et de Rose (les deux personnages allégoriques de l'Irlande) comme des refuges permettant aux divers personnages de se tenir à l'abri du déluge, c'est-à-dire de la grève des ouvriers loyalistes dans *Pentecost*, et des Troubles dans *After Easter*.

Parker propose une relecture de *la Genèse*. A travers les mots de Peter, qui évoquent l'espoir de la création d'un monde des temps modernes, nous comprenons à quel point l'auteur souhaite créer un monde différent, voire meilleur :

There was a spaceman we all knew, as students, you see, Ruth – a wild mad bugger called Vincent Moog Mcmanus, he stayed on indefinitely as a research student in chemistry. [...] So one hot night, pinhead here and me and Moog were tripped out in my garden, beatific, except there'd been the early riots, the initial killings, the first stirrings of the reawakening of the Protestant dragon and the Catholic dragon, and the three of us felt the messianic impulse, to slay these ancient monsters, we felt summoned, as a holy trinity of the new age, father son and holy ghost, Moog being the ghost and me the messiah, but it was Godhead here who came up with the redemption (*P*, p. 235)

Le serpent de la Genèse, qui fait pénétrer le mal dans le jardin d'Eden selon Eve, est ici transfiguré par Peter en deux dragons, l'un protestant, l'autre catholique. En réalité, ces deux dragons font pénétrer le Mal en Irlande du Nord, une image très forte reprise plus tard dans le livre de l'Apocalypse selon Jean :

Il y eut alors un combat dans le ciel : Michel et ses anges combattirent contre le dragon. Et le dragon lui aussi combattait avec ses anges, mais il n'eut pas le dessus : il ne se trouva plus de place pour eux dans le ciel. Il fut précipité, le grand dragon, l'antique serpent, celui qu'on nomme Diable et Satan, le séducteur du monde entier, il fut précipité sur la terre et ses anges avec lui. (Ap. 12, 7-9).

Comme dans la Bible où la mise à mort du dragon permit la création d'un ordre nouveau, Parker indique que la disparition des deux dragons protestant et catholique engendrera la mise en place d'un monde nouveau, d'une nouvelle alliance.

Puis, un parallèle se dresse entre les exils de Greta, d'Helen, de Peter et la sortie d'Égypte des Hébreux dans *le livre de l'Exode*. Deux interprétations se dégagent du texte de cette sortie qui peut être lue comme étant une fuite ou une expulsion. Olivier Millet et Philippe de Robert précisent dans leur ouvrage *Culture biblique* que ce texte peut être considéré comme une grande légende pascale, lu lors de la fête de Pâques. Helen et Peter ont choisi de fuir l'Irlande du Nord mais Greta s'est trouvée expulsée de sa province natale. Elle n'y était pas revenue depuis quinze ans puisque son mari n'était pas le bienvenu dans sa famille, et a trouvé refuge en Angleterre. Elle explique « Je voulais tellement être anglaise. [...] J'ai fui aussi loin que possible de l'Irlande » (*AE*, p. 15). Pourtant, elle se sent investie d'une mission : sauver l'Irlande et son peuple. Elle revient en Irlande du Nord précisément pendant la semaine Sainte. Cette mission salvatrice renvoie à son tour à un autre épisode vétérotestamentaire extrait du livre de Judith dans lequel il est relaté comment ce personnage biblique sauva son peuple. Ceci dit, Stewart Parker et Anne Devlin ne sont pas insensibles aux textes néotestamentaires et plusieurs épisodes sont inspirés de la deuxième partie du livre sacré.

4.3.2 Le Nouveau Testament

Déjà dans *Northern Star*, Stewart Parker renvoyait explicitement aux textes bibliques comme Bernard McKenna l'indique :

McCracken's false identity, designed to help him escape to America, lists his profession as 'Master carpenter', a not so subtle allusion to Jesus Christ, and the appeal of a young, heroic death for a cause. Mary, McCracken's lover, sarcastically reminds him that 'he's not yet thirty-one years old, our Lord himself did better than that'. (McKenna, 2003, p. 123)

Dans sa dernière pièce, le dramaturge dresse un second parallèle entre Jésus Christ et son personnage principal, Marianne, lorsqu'il nous indique que cette dernière perdit un enfant du nom de Christophe. Il est ainsi possible de comparer la mort du Christ et la mort de Christophe, tous deux disparus afin de sauver l'humanité.

Nous apprenons aussi que Marianne soigne les blessés, c'est-à-dire Ruth et Peter, et accueille les nécessiteux, notamment Lenny. Ainsi il n'est pas surprenant d'entendre Lenny qualifier Ruth de « One of Marian's lame ducks » (*P*, p. 203). L'auteur met ici en

évidence la bonté et la générosité humaines, des qualités que son personnage partage avec le Christ. Nous avons aussi évoqué un peu plus haut que le dramaturge décrivait les amours malheureuses de Ruth qui la poussent à commettre un adultère. Mais, alors que *Pentecost* touche à sa fin, la femme révèle qu'elle s'est rendue à l'hôpital au chevet de son mari, David, ce que Peter, son amant, considère comme un acte de pardon. Il s'emporte : « You see how she forgives the one stray sheep, the prodigal, we're such an Irish little family » (*P*, p.242). Le personnage se réfère ici aux paraboles de Jésus concernant la brebis égarée d'une part (Lc 15, 4-7) et le fils prodigue (Lc 15, 11-32) d'autre part, deux épisodes extraits de *l'Évangile selon Luc*.

Devlin et Parker puisent encore tous deux leur inspiration dans le récit biblique appelé « Les femmes et le ressuscité ». Dans le Nouveau Testament, il nous est conté comment, trois jours après la mort de Jésus, des femmes qui étaient venues pour embaumer son corps trouvèrent son tombeau vide. Cette découverte s'accompagne d'une vision apocalyptique où Jésus devient l'Ange du Seigneur, son corps n'est plus dans la tombe car il s'est éveillé des morts. Pour Devlin, le ressuscité en question est un homme, Michael Flynn, tandis que pour Parker, il prend les traits d'une femme, Lily Matthews. Ainsi, les deux dramaturges ressuscitent Lily et Michael, résurrections dont sont témoins Marianne, Greta et le public.

Enfin, ce sont des images apocalyptiques extraites du Nouveau Testament qui émanent, d'une part de l'anecdote de Peter étudiée plus haut, et, d'autre part, de toute la pièce, puisque selon Gerald Dawe dans *The Rest is History* :

One of the most powerful elements in this marvellous play is the fact that Parker dramatically assimilates the apocalyptic, biblical vision (the babbling of tongue as the presence of the Holy Spirit) into the psychology of pain and loss which characterises the lives on stage, particularly the women's lives. (Dawe, 1998, p. 63)

L'annonce de la fin des temps selon Jean apparaît donc aussi en filigrane dans l'œuvre de Parker comme pour illustrer le malheur du trio féminin. Il nous est possible de déceler une partie de ces images à travers le tableau quelque peu apocalyptique que Lily dresse à Marianne au sujet de son adultère :

His skin was fair, he burnt easy, he didn't like the sand. It was only an evening dander along the front. The sun was setting over the lough, hanging out of the sky like a big swollen blood orange. The water all

glistening with the redness of it and the sky and the hills on fire with it. Like what you'd see after a war maybe...it took your breath away, it was a real picture, but it was frightening. That's what I thought anyhow. (*P*, p. 228-229)

Lily décrit Alan Ferris, l'homme qui deviendra son amant, de la même façon que Jean avait décrit l'apparition de Jésus :

Je me retournai pour regarder la voix qui me parlait ; et, m'étant retourné, je vis sept chandeliers d'or ; et, au milieu des chandeliers, quelqu'un qui semblait un fils d'homme. Il était vêtu d'une longue robe, une ceinture d'or lui serrait la poitrine ; sa tête et ses cheveux étaient blancs comme laine blanche, comme neige, et ses yeux étaient comme une flamme ardente ; ses pieds semblaient d'un bronze précieux, purifié au creuset, et sa voix était comme la voix des océans ; dans sa main droite, il tenait sept étoiles, et de sa bouche sortait un glaive acéré, à deux tranchants. Son visage resplendissait, tel le soleil dans tout son éclat. A sa vue, je tombai comme mort à ses pieds, mais il posa sur moi sa main droite et dit : Ne crains pas, je suis le premier et le Dernier, et le Vivant ; je fus mort, et voici, je suis vivant pour les siècles des siècles, et je tiens les clés de la mort et de l'Hadès. (*Ap.* 1, 12-18)

Ici, le parallèle entre l'épisode biblique et la rencontre de Lily et Alan est explicite. Parker fait d'Alan Ferris cet ange du Seigneur qui deviendra un ange de Satan, tentateur du Jardin d'Eden que nous rencontrons une première fois dans *la Genèse* et dont l'apparition, selon les propres mots de Lily, est trompeuse :

Alan... he came from across the water, you see... there was a picture in my Bible, at Sunday school, the fair-skinned archangel standing at the gates of heaven that was what he looked like... only he was a dark angel. Angel of death. Agent of Satan. He swept me up, high up, took me up into the sky... and then dropped me. Left me. Flew alone. Left me falling. Falling. (*P*, p. 232)

Enfin Parker établit une corrélation entre sa pièce et les Actes du Nouveau Testament. C'est, en effet, dans ce livre qu'est narré l'épisode du don des langues qui eut lieu le jour

de la Pentecôte. A la fin de la pièce de Stewart Parker, les deux personnages protestants, Ruth et Peter, récitent ce passage qu'ils connaissent par cœur, faisant ainsi coïncider le jour du calendrier (Ruth avait signalé précédemment que le jour était celui de la Pentecôte) et le message ultime que l'auteur souhaite faire passer et qui se rapproche du message chrétien central : celui de dépasser ses différences pour s'aimer.

Tous ces épisodes testamentaires sont repris par les deux dramaturges pour être transposés à leur époque et à leur espace géographique. Parker et Devlin ne conservent que les éléments fondamentaux qui permettent aux spectateurs de retrouver les références aux textes des testaments. Parker et Devlin adaptent les textes du livre sacré afin de retrouver le message du Christ dans un contexte différent. A travers la ville de Belfast, qui, elle aussi, devient un lieu symboliquement biblique, ils déconstruisent les rapports espace/temps pour apporter une perspective nouvelle sur la chrétienté en Irlande du Nord.

Chapitre 5 : Représentations artistiques de Belfast

5.1 Belfast, entre Enfer et Paradis

Stewart Parker et Anne Devlin réservent à la ville de Belfast une place centrale. Elle est le lieu d'action principal de toutes leurs pièces traitant de la question nord-irlandaise. Les auteurs ne se contentent pas d'évoquer le décor à travers les didascalies; d'autres éléments nous permettent aussi de recréer cet espace. Pourtant, derrière la plupart des descriptions réalistes qu'ils nous offrent se cache une représentation symbolique. Belfast n'est plus seulement le théâtre de cette guerre civile dont tous sont témoins, elle devient l'Enfer au sens religieux du terme, c'est-à-dire cette région inférieure localisée dans les soubassements de la terre où les morts séjournent⁴⁷, le lieu où les damnés sont suppliciés, où ils sont privés de la vie éternelle avec Dieu. Dans un même temps, ces descriptions mettent en lumière les instants de bonheur passés ainsi que la possibilité future d'un retour au calme, et envisagent la cité comme un autre jardin d'Eden, le jardin des délices, Paradis terrestre. Belfast brille ainsi par sa complexe dualité de ville située à la frontière de l'Enfer et du Paradis.

5.1.1 Représentation visuelle

Dans son ouvrage *l'Analyse du théâtre*, Michel Pruner note que le dramaturge peut inscrire sa pièce dans « un espace (fictif) dans lequel les personnages parlent, évoluent et se rencontrent dans la réalité visible de la scène » (Pruner, 1998, p. 25). L'espace dont il est question pour notre étude est la ville de Belfast. Aussi la représentation dramatique de cette cité offre-t-elle au spectateur un premier contact visuel par le truchement de didascalies spatiales, précisées par Parker et Devlin. Chacun des deux dramaturges a choisi de localiser les actions de manière précise, proposant, par la même occasion, une vision complémentaire de la ville puisque, tandis que Stewart Parker s'est attaché à dépeindre un quartier à l'est de Belfast dans *Pentecost*, Ballyhackamore, Anne Devlin se pencha plutôt sur une description du nord et du centre de la ville dans *After Easter*. Derrière ce choix se cache une connaissance parfaite de ces lieux si chers à leur enfance, puisque Parker grandit à Sydenham, dans l'est de la capitale, tandis que les parents d'Anne Devlin durent déménager dans le nord après être restés de nombreuses

⁴⁷ Appelé Shéol dans l'Ancien Testament, et Géhenne ou Hadès dans le Nouveau, l'Enfer est un lieu caractérisé par l'obscurité et les ténèbres : « Mes jours sont-ils si nombreux ? Qu'il cesse, qu'il me lâche, que je m'amuse un peu avant de m'en aller sans retour au pays de ténèbre et d'ombre de mort, au pays où l'aurore est nuit noire, où l'ombre de mort couvre le désordre, et la clarté y est nuit noire ». (Jb 10, 20-22)

années dans l'ouest de la ville, à Andersonstown⁴⁸. Cependant, les scènes d'extérieur restent rares dans leurs œuvres : tandis qu'aucune scène ne se passe en dehors de la demeure de Lily dans *Pentecost*, seule la scène 5 de *After Easter*⁴⁹ se déroule en extérieur. A cette occasion, les femmes se situent dans l'arrière-cour de la boutique de leurs parents et se livrent à des travaux de couture. L'auteur précise que les personnages sont assis dans une cour : « a sunny yard behind the shop. Aoife and her mother Rose are winding wool. Aoife is holding out her hands and her mother is winding » (*AE*, p. 43). La volonté de la part de l'auteur de créer une atmosphère chaleureuse en évoquant le soleil permet à ce tableau d'inspirer paix et harmonie.

Or, la quiétude de cette scène est brutalement rompue. L'entrée de Manus, le fils de Rose, suivi de deux soldats britanniques, va donner un souffle différent à la tension dramatique :

[...] Manus edges into view [...]. He is being walked backwards at gun, or rather, rifle, point. [...] The first soldier now comes into view, pointing his rifle at Manus. He is followed by another foot soldier. (AE, p. 50)

Ces deux soldats rappellent les personnages à la réalité, c'est-à-dire à l'état de guerre, et incarnent les tensions de l'époque ainsi que la dangerosité de rester à l'extérieur. Les personnages se retrouvent comme chassés de ce paradis terrestre. Si Manus fut ainsi poursuivi, ce n'est pas sans raison, selon les militaires qui lui indiquent son erreur en ces termes : « You went through a road block, Paddy » (*AE*, p. 50). Puis, un autre soldat tient à apporter à la famille Flynn quelques précisions :

He left his car and rushed in here. [...] It could have been an ambush for us. Or he might have been armed. We saw him hurry into this house and gave him chase. It could have even been an attempt on the life of someone in this house. (AE, pp. 52-53)

Devlin rappelle ainsi que Belfast est quadrillée par l'armée. La ville est un espace où la liberté est surveillée, où des barricades bloquent parfois la circulation. Elle est dépeinte

⁴⁸ Andersonstown est par ailleurs le quartier de Belfast où se déroule l'intrigue de *Ourselves Alone*.

⁴⁹ Nous ne nous intéressons ici qu'à Belfast, c'est pourquoi nous ne mentionnons pas la scène 7 qui, elle aussi, se déroule en extérieur mais à Londres.

comme un enfer où Dieu semble avoir oublié les Nord-Irlandais⁵⁰. Alors qu'à travers les mots suivants de Rose, Anne Devlin montrait, au début de cette même scène, que Belfast aurait pu être un paradis :

Helen : What happened to the grass ?

Rose : I had it paved over – sure your daddy can't manage a garden and Manus is never at home when you want him. (*AE*, p. 44)

Alors que ce jardin aurait pu renvoyer au Jardin d'Eden, les pavés qui ont recouvert l'herbe mettent en évidence l'absence de vie, intimement liée à l'état de guerre où la mort prédomine.

Dans *Pentecost*, Belfast est représentée comme plongée dans les ténèbres, toutes les lampes ayant été détruites par les grévistes :

Ruth : None of them seem to be working, the lamps. Out there.

Marian : They've stripped all the timers out of them, for the bombs. (*P*, p. 184)

De la même façon, la maison de Lily est dépeinte comme un lieu privé de lumière, seules quelques bougies⁵¹ apportent un peu de clarté et à la scène 6 de *After Easter*, après avoir entendu plusieurs coups de sifflet, les enfants de Rose, installés chez leur mère, se mettent sur leurs gardes :

Helen : Listen.

Manus : Is someone out there ?

Helen : Get away from that window.

Greta : Get the light ! (*She means put it out.*)

(*Manus turns out the light. Darkness. ...*)

Rose : Get down, children, under the table. If the windows come you'll be cut to pieces...

⁵⁰ Lieu de l'oubli, du sommeil éternel, de la non-vie, le Shéol est surtout marqué par l'absence de Dieu : ce dernier ne se préoccupe pas des morts et il est impossible pour ces derniers de le louer comme ils le faisaient de leur vivant (Es. 38, 18-19).

⁵¹ Il se cache aussi une dimension biblique derrière ces bougies, car, comme nous le verrons dans la troisième partie, la lumière et le feu sont deux symboles religieux.

(Sounds of shot firing outside. They all dive under the table with Rose).
(AE, pp. 68-69)

Ainsi, chez Devlin et Parker la guerre qui sévit à l'extérieur s'introduit dans les intérieurs, et les lieux clos ne sont plus des refuges.

5.1.2 Description sonore

A cette description visuelle s'ajoute une description sonore où le bruit et le silence sont révélateurs. Anne Devlin a en effet recours à plusieurs procédés auditifs afin de donner une dimension sonore à sa représentation ambivalente de Belfast, car, comme elle l'explique :

I think sounds without pictures are terrifying and terror is part of my experience – you would expect that given where I have grown up during a particular period. (Chambers, 2001, p. 110)

A la scène 4 de *After Easter*, l'alarme du *Royal Victoria Hospital* retentit soudainement pour plonger acteurs et spectateurs dans une atmosphère d'angoisse et d'horreur :

(Emergency alarm bells. Emer leaps to her feet.)

[...]

(She runs. She is soon followed by another nurse who comes through the double doors. Several doctors rush past. Rose comes out to look also.) (AE, pp. 40-41)

Plus loin, lorsque les personnages féminins de la famille Flynn se trouveront dans l'arrière-cour de la boutique de Rose, ce sera en premier lieu un contact sonore qui annoncera l'intervention des soldats et policiers : « *Sound of a car door slamming shut. Heavy boots running.* » (AE, p. 50). Devlin avait déjà exploité ce procédé dans son ouvrage précédent à cette même fin⁵². De la même façon, Stewart Parker propose, à plusieurs reprises, un premier contact sonore avec le monde extérieur. A l'instar d'Anne

⁵² Le même procédé avait été utilisé auparavant par Devlin dans *Ourselves Alone* pour signaler l'apparition de policiers à *Botanic Garden* : *(a landrover screeches to a halt. Door slams. A policeman in a bullet-proof jacket approaches Frieda...)* (OA, p.59).

Devlin, l'évocation de soldats est annoncée bruyamment et vient rompre la fragile quiétude :

The early hours of Sunday, 2 June. Marian is asleep on the sofa in the dark kitchen. There is a glimmering of distant bonfires in the night sky above the yard, and the faint sounds of an Orange band playing and of a mob celebrating. Gradually this is overtaken by the din of a military helicopter approaching and hovering low over the house. (P, p. 232)

Ce n'est pas seulement le calme extérieur qui est rompu. A l'occasion d'une attaque dont Marianne est la victime, la paix intérieure de la maison de Lily est également interrompue par ses cris en provenance de l'extérieur :

Lenny's trombone continues for a while upstairs. There is a sudden hammering from outside the backyard door. Marian's voice is heard shouting 'Lenny ! Lenny ! Hello ! Down here ! Open up !' The trombone music stops and Lenny is heard thundering down the stairs : he appears, rushing in from the hall carrying a torch, and continues straight through the kitchen to the scullery door, which he unlocks and opens; and thence down the yard to the yard door which he unbolts and flings back – to reveal Marian, in the light of the torch, mud-spattered with her coat ripped, and scratch marks on her face. (P, p. 222)

Nous remarquons dans cet exemple que la musique tentait pourtant d'apporter un certain apaisement.

D'après Marie-Claude Hubert dans *Les Grandes théories du théâtre*, « comme la musique est une imitation des émotions de l'âme, elle exerce un rôle cathartique, produisant, après l'émotion provoquée par l'écoute, un état de bien-être » (Hubert, 1998, p. 23-24). Musique et chant ont fait partie intégrante du spectacle théâtral depuis ses débuts, puisque déjà la tragédie grecque différenciait les parties parlées des parties chantées, et l'alternance du chant du chœur et du dialogue avec les comédiens assurait le rythme de la pièce et en définissait la structure. Pierre Grimal rappelle :

La tragédie grecque présente une structure obligée, à laquelle elle restera fidèle jusqu'à la fin. Un premier caractère est le contraste entre l'expression parlée et l'expression lyrique (psalmodiée et chantée). Ce

contraste se marque dans l'emploi de mètres (c'est-à-dire de rythmes et de vers) différents. (Grimal, 1994, p. 43)

Puis, pour Brecht, elle a pris une fonction politique :

La musique doit, de son côté, résister énergiquement à la mise au pas qu'on lui impose d'ordinaire et qui l'abaisse au rôle de servante incapable de réflexion. Qu'elle n'« accompagne » pas, si ce n'est en commentant. Qu'elle ne se contente pas de s'« exprimer » en se vidant purement et simplement de l'état d'âme auquel les processus la font succomber. (Brecht, 1963, 2013, p. 67).

Les œuvres de Parker et de Devlin lui attribuent cette fonction.

Tony McAuley explique dans « Traditional Music and Song » que la musique occupe une place importante dans la constitution de la culture et de la tradition irlandaises :

The Catholic community had always seen music and songs as an extension of its cultural and political identity, and in some staunchly nationalist areas traditional music inevitably came to be seen as part of the ideological struggle. The protestant community was alienated, and members of that community who wanted to play traditional music for its own sake, were faced with a dilemma. (McAuley, 2001, p. 171)

Derrière cette remarque, nous comprenons que la musique accentue toujours la fracture au sein de la société irlandaise. Parker et Devlin incorporent certaines mélodies pour renvoyer directement au clivage communautaire en Irlande du Nord, comme l'épisode suivant, extrait de *After Easter*, nous le rappelle :

(The fiddle is heard playing in the distance – 'The Harvest Home'.)

[...]

Male voice : *(off)* Here nurse, is that Fenian music never going to stop !

Second voice : *(off)* Play the *Ould Orange Flute* !

Manus *(coming on)* : It's not Fenian, mister, it's Irish. It's your music. And I can play the *Ould Orange Flute*. (AE, pp. 36- 38)

Manus s'insurge contre cette idée qu'il existe deux cultures en Irlande du Nord, l'une nationaliste, qualifiée de « féniante » (c'est-à-dire catholique) par l'intervenant, et l'autre unioniste, transparaissant derrière le mot « orange » du titre de la balade et qui renvoie à l'Ordre d'Orange. Dans un article intitulé « 'My own story': Woman's Place, Divided Loyalty and Patriarchal Hegemony in the Plays of Anne Devlin », Chris Wood analyse la position de Manus en ces termes :

Music for Manus is not only an extension of the self; it is also an expression of one's culture, something about which his father had kept him in the dark. Now he spends his time 'trying to get it back'. (Wood, 1999, p. 306)

Parker, quant à lui, affectionnait tout particulièrement cet art comme nous l'indiquent d'une part les comptes-rendus musicaux qu'il écrivait dans sa rubrique musicale « High Pop » pour *The Irish Times* à Belfast, et, d'autre part, son profond désir de devenir lui-même musicien. Il considérait la musique comme « The ultimate art form, the purest form of expression » (enregistrement de la BBC lors d'un hommage à Stewart Parker), et précisait que la musique occup[ait] une place centrale dans ses pièces : « It is central to my writing » (enregistrement de la BBC lors d'un hommage à Stewart Parker).

Son premier roman s'intitulait *Combo* et consistait à mettre en scène un numéro de jazz dont les membres du groupe représentaient chacun un instrument :

Parker's very first attempt at a novel (written while he was recovering from his amputation in 1961) was called *Combo* and was based on the structure of a jazz number, with each of the characters representing a different instrument. (Richtarik, 1998, p. 77)

Puis dans chacune de ses pièces, la musique a une réelle fonction. Au sujet de *Catchpenny Twist*, Bernard McKenna note :

The characters sometimes attempt to escape violence by constructing a retreat from war through recreation and music. Importantly the music becomes for them a way to structure a non-sectarian identity. However, the violence of the Troubles inevitably intervenes to destroy the construction, exposing it as simply an imaginative and limited escape. [...] offering the possibility of a territory beyond sectarian violence, an area

where religious affiliation and political identity matter little. (McKenna, 2003, p. 55)

Pour Parker, la musique pouvait apporter du réconfort en temps de guerre. Dans *Pentecost*, Lenny et Peter sont deux musiciens ; l'un joue du trombone, l'autre du banjo. A travers les mélodies qu'ils produisent, ils en appellent à la réconciliation entre les deux communautés, puisque, bien qu'issus de milieux confessionnels différents, ils s'entendent, à la fin de la pièce, pour jouer un hymne chrétien *Just a Closer Walk with thee* avec ces instruments qui ne sont pas irlandais. De la même façon, Manus, le musicien de *After Easter*, insiste sur le fait qu'il est capable de jouer *the Ould Orange Flute* aussi bien que *the Harvest Home* sur son violon, prouvant ainsi le caractère non-sectaire de sa musique.

Au théâtre comme à l'église, la musique laisse parfois place au chant, qu'il soit accompagné ou non d'un instrument. De cette façon, le dramaturge peut indiquer dans sa pièce le degré d'attachement du chanteur à la religion. Dans le cas des œuvres de Devlin et Parker, le chanteur peut participer à accentuer les tensions ou, au contraire, à les apaiser. Ainsi, la presbytérienne puritaine Lily récite l'hymne protestant *Oh God, our Help in Ages past* :

Oh, God our help in ages past
Our hope for years to come
Our shelter from the stormy blast,
And our eternal home! (*P*, p. 200).

Cet hymne fut chanté par des techniciens de l'électricité et des politiciens loyalistes à la lueur de chandelles le jour de la chute du pouvoir exécutif du gouvernement de partage des pouvoirs (Bardon, 2001, p. 711). A travers ce chant, Lily contribue donc à renforcer le clivage entre les deux communautés.

En contrepoint, certains chants sont apaisants pour Devlin, comme celui des religieuses qu'elle incorpore : « *The sound of nuns singing beautifully (the early morning office for the dead)* » (*AE*, p. 20). Et d'autres sons agréables sont chargés d'espoir dans les deux pièces comme les rires du bébé que Greta entend à la fin de *After Easter*. Chant et musique sont omniprésents dans les deux œuvres, même à travers les dialogues des personnages. Dans *Théâtre et christianisme*, Bernard Reymond écrit :

La seule différence entre la parole et le chant tient au fait que l'acteur de théâtre parlé impose lui-même à son dire le rythme et les modulations qui lui semblent nécessaires, tandis que le chanteur d'opéra est tenu par la partition qui lui vient du compositeur. Dans les deux cas, le souffle, élément vital, est primordial. (Reymond, 2002, p. 31)

Les rythmes des textes théâtraux de Devlin et Parker sont tantôt lents, tantôt rapides. Ces tempos reflètent l'état d'esprit des personnages ainsi que l'environnement dans lequel ils évoluent. Ainsi, un rythme piano, donné par des phrases longues et des dialogues lourds, évoque une situation calme contrairement à un rythme allegro, particulier lors des joutes verbales (ou stichomythie) entre les protagonistes, qui révèle une tension comme l'extrait suivant de *After Easter* nous le prouve :

Aoife : He was my daddy. I can touch him if I like.

[...]

Rose : He's my husband. Not yours !

Aoife : I'm his daughter. You're only his wife.

Rose : Only his wife ! What are you saying ?

Aoife : We're his blood love, not you !

Helen : Aoife !

Aoife : And blood love is stronger.

Rose : I'm your mother.

Aoife : Not much of that either.

Helen : Aoife, stop it.

Aoife : He was both a mother and a father to me ! (*AE*, p. 63)

L'utilisation des points d'exclamation et d'interrogation donne un dynamisme supplémentaire à cet échange et renseigne le lecteur sur la manière dont sera joué le passage sur scène.

5.1.3 Représentation mentale

Les auteurs n'ont pas la possibilité de montrer sur scène tous les éléments nécessaires pour faire de Belfast une ville entre enfer et paradis. Leurs représentations ne seraient donc pas complètes s'ils ne proposaient pas une représentation mentale de la ville à travers laquelle le spectateur découvrirait également la cité. Celle-ci s'opère à travers deux sortes de langages, le langage des mots ainsi que le langage des corps.

Les personnages fournissent de nombreuses informations aux autres protagonistes ainsi qu'aux spectateurs à travers les explications qu'ils donnent du conflit, de leur souffrance, de leur expérience. A la scène 4 de *After Easter*, Paul justifie ainsi le retentissement de l'alarme de l'hôpital : « Somebody went in and sprayed a pub on the Donegal Road. Nine dead. It's a retaliation for the betting shop » (*AE*, p. 41). Le quotidien des habitants de Belfast s'expose ici en quelques mots. Stewart Parker compare quant à lui la ville ainsi que la Province à l'Enfer par trois fois. C'est en premier lieu Lenny qui, dans un accès de colère, dit à Peter qu'il souhaite s'éloigner de l'Irlande du Nord :

[Ulster] is the arsehole of hell, who's arguing ? No future in it. Once this prod agitation is over, I'm off out... (*P*, p. 200)

Plus loin, Peter lui affirmera que Jésus Christ ne viendra pas sauver les Nord-Irlandais de leur situation : « Why would he come near the place, let's face it, he's already been crucified once. He's already been once in hell » (*P*, p. 243). Lenny, désignant cette fois non plus la Province mais la capitale, Belfast, comme l'Enfer, lui rétorquera : « The Church invented hell. They've just used this town to show us what they mean » (*P*, p. 243). Pour Lenny et pour Peter, l'Irlande du Nord ainsi que Belfast sont comparées explicitement à l'Enfer. Les habitants sont invités à ne pas sortir de chez eux. Lenny évoque des barricades : « Barricades all over the city turning back the traffic » (*P*, p. 198). Belfast, en proie à la grève des ouvriers loyalistes, n'est pas un lieu où il fait bon vivre.

Nous avons noté que, chez Parker, Belfast ainsi que la maison de Lily étaient plongées dans les ténèbres, caractéristiques de l'Enfer. Cette obscurité forcée par le manque d'électricité reflète aussi l'état psychologique fragile des personnages. Le contexte dans lequel ils vivent prend alors le pas sur leur santé mentale. Leurs pensées deviennent aussi sombres que les rues de Belfast et l'habitation de la défunte. Marilyn Richtarik écrit que la maison de Lily assiégée : « Besieged by the resurgence of past animosities and an uncertain future as well, the house is a physical embodiment of the working-class loyalism that is responsible for the turmoil in the streets outside it » (Richtarik, 2000, p. 270). Pour Csilla Bertha, dans « The House Image in three Contemporary Irish Plays », elle devient la coquille psychologique et émotionnelle de la personne qui l'occupe. Son pouvoir d'incarcération, que Parker met particulièrement en avant, renforce en outre cette impression de déracinement, cette absence d'ancrage dans un lieu précis (Bertha, 2004, p. 64). Les personnages sont prisonniers du noir, et les quelques bougies qu'ils allument mettent davantage en évidence leur désespoir.

Adolphe Appia écrivait que « l'architecture religieuse repose [...] sur une bonne gestion de la lumière, en l'occurrence la lumière solaire. La lumière participe étroitement à ce qui a lieu au théâtre comme dans une salle de culte ». (Reymond, 2002, p. 37). L'utilisation de l'éclairage par Parker, ainsi que sa description du lieu clos où il situe sa pièce rendent possible la comparaison entre cette maison et une église anglicane.⁵³ Tout comme une église anglicane à l'architecture gothique, la maison de Lily possède des pièces étroites mais des murs interminablement hauts. Cette description particulière laisse tout à penser qu'elle est fermée sur un plan horizontal, c'est-à-dire à l'humanité, mais ouverte de manière verticale, c'est-à-dire en direction du ciel, voire de Dieu (Bertha, 2004, p. 69).

Par ailleurs, pour Duncan Morrow, les églises en Irlande du Nord sont des forteresses dans lesquelles les gens se réfugient : « The churches [in Northern Ireland] have a tendency to become positive fortresses for threatened people rather than places of open and profound discussion » (Morrow, 1991, p. 123). Parker qualifie le grenier de cette maison de « beffroi ». La maison de Lily devient alors une église familiale, véritable citadelle dans laquelle vont tenter de se réfugier les personnages. En Irlande du Nord, les églises, en particulier, et les intérieurs se changent en asiles pour les personnages qui, s'ils en sortent, se mettent en situation de danger et s'exposent aux attaques des grévistes. Ainsi, à la scène 1 de l'acte 2, Marianne est victime d'une agression :

Lenny's trombone continues for a while upstairs. There is a sudden hammering from outside the backyard door. Marian's voice is heard shouting 'Lenny ! Lenny ! Hello ! Down here ! Open up !' The trombone music stops and Lenny is heard thundering down the stairs : he appears, rushing in from the hall carrying a torch, and continues straight through the kitchen to the scullery door, which he unlocks and opens ; and thence down the yard to the yard door which he unbolts and flings back – to reveal Marian, in the light of the torch, mud-spattered with her coat ripped, and scratch marks on her face. [...]

Lenny : Are you hurt bad ?

Marian : Scratched a bit, but not as much as my car is.

Lenny : You found it ?

⁵³ Rappelons à cette occasion le lien très étroit entre l'anglicanisme et l'architecture gothique au XIX^e siècle. Une volonté de toujours plus se rapprocher de Dieu, des intérieurs étroits mais des édifices très hauts.

Marian : It's the centrepiece of the barricade at the entrance of the estate up there. (*P*, p. 222)

La paix qui résidait à l'intérieur de la maison se voit donc interrompue par la violence extérieure. Mais à ce rapport horizontal (nous voyons Marianne lorsque Lenny lui ouvre la porte) s'ajoute un rapport vertical qui confirme l'interprétation religieuse précédente. En effet, Lenny descend les escaliers afin de porter secours à Marianne tel un Dieu descendant aider les hommes en détresse. De plus, ce premier contact sonore avec le monde extérieur est aussitôt suivi par un effet visuel. La lumière est dirigée vers Marianne, tandis que le reste de la pièce est plongé dans l'obscurité. Ce procédé cinématographique de clair-obscur accentue la tension dramatique : le visage tuméfié de la femme est mis en évidence et vient illustrer ses cris. Le spectateur, ainsi que Lenny, comprennent la situation, que l'actrice verbalise.

Au langage des mots vient se superposer celui des corps. A première vue, les personnages se déplacent librement. En effet, Greta, Helen et Peter reviennent d'Angleterre et Aoife est partie de Toomebridge (Ulster) pour se retrouver à Londres, puis à Belfast. Néanmoins, une fois à Belfast, ces mêmes personnages, en plus de leur famille, Manus, Rose et Michael, ou de leurs amis, Ruth, Marianne, Lenny et Lily, se retrouvent enfermés dans des lieux clos, tels le *Royal Victoria Hospital*, la maison des parents Flynn, ou encore celle de Lily. Ils sont donc condamnés à l'immobilité, malgré eux, et quitter ces lieux devient dangereux. Pourtant, ils tentent de s'affranchir de cette condition forcée, puisqu'ils investissent l'espace scénique qui leur est imparti au maximum. Parker et Devlin développent toute une gestuelle et une corporalité qui, parfois illustrent les propos, parfois les remplacent pour refléter l'état mental des personnages et, par la même occasion la situation de la ville qu'ils habitent.

5.2 Belfast, l'autre Jérusalem ?

La ville prend une seconde dimension biblique dans les ouvrages de Parker et Devlin. Fidèles à leur culture religieuse dont ils ont une parfaite connaissance, ils sont conscients de la course au territoire à laquelle se sont livrées leurs communautés respectives. En effet, derrière les étiquettes confessionnelles se cachent des enjeux d'une autre importance qui impliquent l'espace et la propriété terrienne. Parker et Devlin savent que depuis les Plantations, les colons britanniques (anglais et écossais) se sont considérés comme les descendants directs des Phariséens, n'hésitant pas à invoquer la Bible dans toutes leurs démarches à visée colonialiste. De la même façon, les Irlandais, eux aussi,

ont pu se considérer comme les descendants directs des Israéliens puisqu'ils devenaient un peuple démuné et privé de sa terre. C'est pourquoi, la Province peut être assimilée à Israël, et, en raison du caractère divisé des deux villes, Belfast peut apparaître comme une autre Jérusalem, telle qu'elle est dépeinte dans l'Ancien Testament. Dans les pièces de Stewart Parker et Anne Devlin, le spectateur pourra retrouver ce parallèle entre les deux villes.

5.2.1 Deux capitales divisées

L'action de *Pentecost* se déroulant en 1974, soit six ans après le début des Troubles, Parker dépeint Belfast comme une ville en proie à une guerre dans laquelle deux communautés s'affrontent. Bien que le lieu de l'action soit privé, puisqu'il s'agit d'une maison, celle-ci est à l'image de la ville où elle se situe, c'est-à-dire en état de décrépitude :

The kitchen in particular is cluttered, almost suffocated, with the furnishings and bric-à-brac of the first half of the century, all of the original fixtures still being in place. 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. (*P*, p. 171)

Bien que cette demeure soit devenue un sanctuaire pour Marianne, et un lieu où Ruth, Peter et Lenny viendront aussi se réfugier, ce dernier souligne que, loin d'être accueillante, la maison est au cœur de l'affrontement entre les deux communautés, et qu'elle est menacée.

Anne Devlin saisit elle aussi chaque occasion pour souligner combien Belfast est devenue une ville qu'il convient d'éviter. Ce désordre n'est pas sans rappeler les maux précédents auxquels la Province dut faire face, notamment les Plantations, la guerre d'indépendance de 1921 et la Seconde Guerre mondiale. Aoife, dans *After Easter*, relate l'histoire de ses parents, véritables Adam et Eve du monde nouveau, « chassés de leur terre », car vivant du « mauvais côté de la rivière pour les catholiques ». Dans *Pentecost*, Lily ne faillit pas à la narration. Elle s'empporte contre les républicains qui brûlèrent sa maison en 1921 :

Three years of sacrificing for every little stick we possessed, all that we had managed to scrape together, destroyed in the one night, it's a mercy we even lived through it, me crouched in there, in that pantry, crying out

for the Lord Jesus to deliver us, Alfie out in the yard trying to block up the back door, but they come over the wall and bate him senseless to the ground and on into this very kitchen roaring and rampaging like the cruel heathens they were, smashing through those gas mantles with their clubs and cudgels till the whole house went up. [...] Smoke and ashes, scorched walls, water flooded everywhere...my beautiful house... [...] every wee thing we'd saved up for ruined in the one night. By a pack of Fenian savages ! (*P*, p. 182-183)

Puis, Marianne, après avoir lu le journal intime de la défunte, se souvient, pour elle, du jour où les bombes pleuvaient sur Belfast :

Lily sat in that parlour, right through the Blitz. Alfie [her husband] was a fire warden, out most nights- she promised him she'd stay down in the cellar during the air- raids, instead of which she sat up in that front parlour, in the blackout, the pitch dark, listening to the war in the air...the bombers and the fighters, the ack-ack and the shells falling, falling and exploding... [...] and her ears roared now with the rage of a wholesale slaughter, pounding the ground under her and the air all round her, Armageddon, random and blind, pulverising her whole body [...] and she composed herself to die there, waiting for the chosen bomb to fall on her... (*P*, p. 237)

Tandis que l'histoire de la famille Flynn rappelle celle des Catholiques en Irlande du Nord, la maison de Lily se fait l'écho de toute la province protestante, son cas particulier reflétant la situation générale. Ainsi, si depuis des siècles les Irlandais catholiques se sont battus pour récupérer les terres dont ils avaient été dépossédés, c'est au détriment des Protestants, qui se sont vus alors progressivement privés de leurs biens et privilèges depuis le début du XXe siècle. C'est donc un premier parallèle qui s'établit ici entre les villes divisées de Belfast et de Jérusalem, puisque cette capitale a, elle aussi, été détruite à plusieurs reprises à l'occasion d'enjeux territoriaux. C'est pourquoi, afin d'échapper à la guerre, et aux divers problèmes sociaux qui en découlent, certains des personnages, tels Peter, Helen et Greta, n'ont pas hésité à fuir l'Irlande du Nord et à choisir l'Angleterre ou les Etats-Unis comme terre d'accueil. Cet exil, dont nous avons parlé plus haut, est perçu comme le témoignage d'une certaine infidélité envers la Province, notamment par Ruth dans *Pentecost*.

5.2.2 Entre Jérusalem et Babylone

Peter est le personnage de *Pentecost* qui a beaucoup voyagé et, par voie de conséquence, il peut exposer un point de vue objectif sur le monde. Il fait remarquer à Lenny : « You do realise – the rest of the world has crossed the street, long since, passed on by – on account of having fully-grown twentieth-century problems to be getting on with - the continued existence of the planet, say, or the survival of the species ? » (*P*, p. 200). Peter se fait le représentant de cette génération, qui, comme Helen dans *After Easter*, a dû quitter l'Irlande du Nord pour se faire une place dans la société. Il avoue qu'il a un penchant pour la passion de l'exil : « The direct opposite of homesickness, Exilephilia. The desperate nagging pain of longing to be far, far away » (*P*, p. 218). Pour Ruth, cette attitude est condamnable, et, en bonne Protestante d'Irlande du Nord, elle ne trahira jamais sa province. Elle explique au cours de ses propos dirigés contre Harold Wilson, Premier ministre britannique en 1974, qu'elle défend l'Ulster et ses habitants. Pourtant, elle sera elle aussi infidèle, à un autre niveau, puisqu'elle trahira son mari, David, en se jetant dans les bras de Peter. De la même façon, Lily, bien qu'elle aussi soit une presbytérienne convaincue, s'abandonna dans les bras de son amant, allant même jusqu'à donner naissance à un enfant illégitime dans les années 1940. Elle fut, depuis, rongée par le remords. Marianne enfin, se comporte de manière immorale selon le catholicisme romain puisqu'elle tente de noyer dans l'alcool le chagrin causé par la mort de son enfant. Dans l'œuvre de Devlin, Aoife, bien que dévote catholique, mère de cinq enfants et épouse malheureuse, recherche en vain un amant qui lui permettra de dépasser sa situation. Helen, quant à elle, semble faire fi du dogme catholique romain, tout comme Manus, Greta et Michael, qui n'ont que faire du catholicisme de leur mère et épouse, Rose.

D'un point de vue religieux et biblique, les comportements irrévérencieux des personnages de Parker et Devlin rappellent les attitudes de Juifs, qui, dans l'Ancien Testament, abandonnèrent Jérusalem pour être conduits à Babylone, ville de débauche et d'immoralité. Lorsqu'ils revinrent à Jérusalem, il était trop tard pour les sauver. Alors, la destruction imminente de leur capitale sera interprétée comme une punition divine, notamment à cause de ses habitants n'ayant plus aucun principe moral selon le prophète Isaïe⁵⁴ :

⁵⁴ Babylone devenant la prostituée dans le Nouveau Testament permettra de mettre en lumière le caractère céleste de la Nouvelle Jérusalem.

Comment est-elle devenue une prostituée, la cité fidèle, remplie de justice, refuge du droit et maintenant des assassins ? Ton argent est devenu de l'écume, ton meilleur vin est coupé d'eau. Tes chefs sont des rebelles, complices des voleurs. Tous, ils aiment les présents, ils courent après les gratifications. Ils ne rendent pas justice à l'orphelin et la cause de la veuve n'arrive pas jusqu'à eux. (Is. 1, 21-23).

L'humanité est alors dépeinte comme étant infidèle à Dieu aussi bien dans l'Ancien Testament que dans les œuvres de Parker et Devlin. Enfin, un dernier parallèle entre Belfast et Jérusalem émerge des deux pièces à travers la question de l'existence d'un peuple élu. En effet, les personnages, qu'ils soient catholiques ou protestants, se considèrent comme des membres du peuple élu par Dieu dont il est question dans la Bible.

5.2.3 Le peuple élu

Dans les écrits vétérotestamentaires, le peuple élu correspond d'abord aux Israélites, puis aux Juifs, tandis que, dans le Nouveau Testament, il désigne les membres de l'Eglise de Jésus Christ. Cette double, voire triple, identité du peuple élu a permis aux deux communautés en Irlande du Nord de reprendre cette identification. Il est possible de constater que, depuis plusieurs siècles, aussi bien les Catholiques que les Protestants se sont vus comme des peuples choisis par Dieu, et ce afin de légitimer leur existence et d'apporter un peu plus de poids à leurs idéologies. Vincent Twomey raconte que Muirchu, biographe de Saint Patrick à la fin du XVIIIe siècle, fut le premier écrivain à considérer que l'Irlande était une nation, au sens où l'entend l'évangéliste saint Mathieu (Mt 28, 19), peuplée non pas de gens mais d'une « race choisie », se référant aux textes vétérotestamentaires où il est question d'Israël et que Saint Pierre reprend (Pi. 2, 9) pour désigner la communauté chrétienne et l'Eglise. (Twomey, 2003, p. 23). En Irlande du Nord, quelques loyalistes, proches de l'UDA, sont persuadés qu'ils sont la treizième tribu d'Israël (alors qu'il y en a douze dans la Bible), ce qui souligne à nouveau les relations étroites entre religion et idéologie politique. Peter, protestant, est sûr que ni les grévistes ni les principaux acteurs des Troubles ne lui feront de mal puisque, selon lui, il est l'un des élus : « Me, I'm one of the elect – my daddy's even a minister of the true faith » (*P*, p. 201). En revanche, dans *After Easter*, c'est Greta, une catholique, qui avoue avoir été « choisie » par Dieu pour mener à bien une mission évangélisatrice et s'interroge : « Why is he picking on me ? » (*AE*, p. 12). Or, aux tons ironiques de Devlin et Parker, ils ne semblent pas légitimer cette interprétation de peuple élu ni pour les Catholiques, ni pour

les Protestants. Enfin, lorsque le Nouveau Testament fut rédigé, Jérusalem fut à nouveau perçue comme ville sainte, cédant sa position de « prostituée » à Babylone. Dans cette mesure, et d'un point de vue néotestamentaire, Belfast devient donc Babylone telle qu'elle est décrite dans le Nouveau Testament. Un parallèle entre Belfast et Babylone s'amorce encore à travers l'épisode de la Tour de Babel.

5.2.4 La Tour de Babel

La description surréaliste de la maison de Lily que nous avons étudiée précédemment semble faire écho à la description de la Tour de Babel dans l'Ancien Testament, « une tour dont le sommet touche le ciel » (Gn 11, 1-4). En construisant cette tour, les hommes démontraient qu'ils pouvaient pourvoir à tous leurs besoins ici-bas sans l'aide de Dieu, qu'ils pouvaient d'ailleurs atteindre afin de connaître le Paradis céleste. Dieu interpréta cet acte comme un défi lui étant lancé, et il les punit en brouillant leur langage et en dispersant les hommes :

Le Seigneur descendit pour voir la ville et la tour que bâtissaient les fils d'Adam. « Eh, dit le Seigneur, ils ne sont tous qu'un peuple et qu'une langue et c'est là leur première œuvre ! Maintenant, rien de ce qu'ils projettent de faire ne leur sera inaccessible ! Allons, descendons et brouillons ici leur langue, qu'ils ne s'entendent plus les uns les autres ! » De là, le Seigneur les dispersa sur toute la surface de la terre et ils cessèrent de bâtir la ville. Aussi lui donna-t-on le nom de Babel car c'est là que le Seigneur brouilla la langue de toute la terre, et c'est de là que le Seigneur dispersa les hommes sur toute la surface de la terre. (Gn 11, 5-9)

Selon ce parallèle, la maison de Lily, érigée dans le but de lancer un défi à Dieu, ne se situerait donc plus à Jérusalem mais à Babylone (car Babel se situe en Babylonie), la ville de tous les vices et de l'idolâtrie, et vient renforcer l'identification de Belfast à Babylone.

Les deux dramaturges s'inspirent donc de la Bible pour insuffler une dimension religieuse, quasi biblique, à leurs œuvres. Ils ancrent ainsi des épisodes, ou mythes, extraits de la Bible dans la réalité de leur province nord-irlandaise, fortement marquée par l'histoire. Pour Margaret Llewelyn-Jones dans *Contemporary Irish Drama and Cultural Identity*, le passé fait surface pour articuler discours post-colonial et post-modernité :

In contemporary Irish drama, although the actuality of the past and its effects is often evoked through postcolonial discourse, the problematic of contested representations of the past is often embedded in a form and structure which has post-modern elements. (Llewellyn-Jones, 2002, p. 17)

Les mythes bibliques choisis par Parker et Devlin sont transposés au XXe siècle de façon à conférer une dimension post-moderne à l'histoire de l'Irlande du Nord. Sur le plan artistique, il est alors possible de voir naître un « nouveau théâtre irlandais » auquel appartiennent Stewart Parker et Anne Devlin. Les nombreuses discontinuités, fragmentations et distanciations au caractère brechtien qui émaillent leurs textes théâtraux participent à donner une qualité néo-brechtienne à leurs œuvres au service de leur discours post-colonial.

Deuxième Partie : Un Monde discordant

Chapitre 1 : Ruptures et discontinuité

1.1 Une dialectique néo-brechtienne

Comme étudié précédemment, les deux dramaturges tendent à opposer les thèmes, les personnages, les lieux. Cette tendance rappelle la dialectique du théâtre épique de Brecht selon laquelle les éléments constituant la pièce sont confrontés afin de faire naître un étonnement chez le spectateur. Nous pouvons émettre l'hypothèse que l'environnement dans lequel ils grandirent, opposant Catholiques et Protestants, Nationalistes et Unionistes, Républicains et Loyalistes, favorisa le développement d'une vision binaire du monde. Il est ainsi possible de noter, dans les deux œuvres, un premier conflit qui oppose le Bien et le Mal.

Jean-Jacques Roubine affirme que la tragédie, à ses origines, exposait les différences entre le Bien et le Mal, et révélait leur nécessaire présence pour souligner la crainte et la pitié. Il explique que si « l'œuvre d'art représente son modèle en l'idéalisant, en l'imitant à l'authentique ou en le dégradant », la tragédie ne doit pas idéaliser le monde en le montrant purgé du Mal et « soumis à la pure vertu ». Son devoir est de montrer des « actions propres à susciter la crainte ou la pitié, c'est-à-dire un monde en proie à l'éternel conflit du Bien et du Mal, un monde dans lequel celui-là n'a pas toujours le dernier mot » (Roubine, 1990, p. 7). En cela, les pièces de Parker et Devlin prennent une dimension tragique. Dans *After Easter*, lorsque Greta cherche une explication à sa crise identitaire, sa cousine Elish lui confie : « « You attract evil as much as you do good. [...] Nothing stands alone » (AE, pp.28-29). Cette tension entre le Bien et le Mal est pareillement cristallisée en Marianne dans *Pentecost*. La protagoniste est, en effet, partagée entre le désir d'offrir un refuge à ses amis, c'est-à-dire d'« apporter le bien » autour d'elle, et sa soif de solitude, où elle pourra entretenir son mal-être. Pour elle, être entourée de ses proches est mal, tandis qu'être coupée totalement de la société lui ferait le plus grand bien. Ces personnages suscitent-ils pour autant crainte et pitié ?

Pour Roubine, « l'œuvre d'art a pour fonction de susciter un plaisir de nature esthétique à travers la représentation du réel » (Roubine, 1990, p. 40). Ce plaisir émane de la représentation, et non de l'objet représenté et l'auteur cite Aristote qui expliquait dans *Poétique* que « nous avons plaisir à regarder les images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, par exemple les formes d'animaux

parfaitement ignobles ou de cadavres » (Cité in Roubine, 1990, p. 40). Le plaisir produit par la représentation provient de la pitié et de la frayeur que la vue de ces choses inspire, dans le but d'apaiser le cœur. Si la pitié prend naissance dans le spectacle de l'évènement pénible, la crainte, elle, découle de la surprise que le spectateur éprouve devant le malheur imprévu qui frappe le héros et de l'idée qu'il pourrait être lui-même frappé par ce malheur. Le spectateur peut alors éprouver de la pitié face au héros qui n'a, semble-t-il, pas mérité son malheur, tandis qu'il peut craindre pour sa propre vie. Ce phénomène de « catharsis » vient libérer le spectateur de sa crainte et permet au public d'assister à certaines scènes extraordinaires en toute impunité.

Dans son ouvrage *Les Grandes théories du théâtre*, Marie-Claude Hubert rappelle que le mot catharsis revêt trois acceptions. La première est médicale et est synonyme de purgation, « élimination des humeurs peccantes ». Le deuxième sens est psychologique, et est employé pour évoquer combien l'âme est soulagée lorsqu'elle se voit débarrassée des troubles qui l'agitent. C'est ce sens qu'utilise Platon lorsqu'il définit la catharsis comme « l'état d'apaisement de l'âme qui, délivrée de la tyrannie du corps et de ses désirs, se rapproche du Bien » (Hubert, 1998, p. 30). Enfin, au cours des cérémonies religieuses et rituelles, il prend le sens de purification, ce qui illustre à nouveau les liens étroits entre théâtre et religion. Comme les personnages tragiques, les protagonistes de Parker et Devlin éprouvent tous ce sentiment de crainte et, à travers leur jeu scénique, pourraient même le susciter auprès des spectateurs.

Le conflit nord-irlandais repose sur un sentiment de peur qui a favorisé la création de quartiers particuliers dans de grandes villes telles Belfast et Londonderry où les habitants de même dénomination religieuse se sont regroupés. Les raisons de ces craintes sont différentes selon les confessions religieuses. Les Catholiques craignent les Protestants car ils représentent les colons oppresseurs : ils vinrent en conquérants et les dépouillèrent de leurs terres. En revanche, les Protestants se méfient des Catholiques pour d'autres motifs. Dans leur ouvrage, John Brewer et Gareth Higgins expliquent que le catholicisme est en lui-même un problème car il menace le protestantisme depuis toujours. Les deux auteurs renvoient aux propos du Révérend Ian Paisley, selon qui l'Eglise catholique romaine aurait endoctriné son peuple de manière à se positionner contre tout ce qui se rapporte au protestantisme. Aussi, les campagnes en faveur des droits civiques, le terrorisme républicain, le contrôle direct de la Province par Londres, les grèves de la faim, l'accord anglo-irlandais, la déclaration de *Downing Street*, les cessez-le-feu et les discussions qui les ont suivis ont peu à peu incité les Protestants à se mobiliser derrière la peur que leur identité britannique et protestante ne soit un jour anéantie.

(Brewer & Higgins, 1998, p. 110). Cette crainte peut également être liée à la religion, comme le pense Geoffrey Bell, dans *The Protestants of Ulster*, où il met en lumière l'utilisation fréquente du mot « sauvé » dans les slogans protestants du type : « Avez-vous été sauvés ? ». Par « sauvés », les membres de cette confession entendent « sauvés de l'Enfer et de la damnation ». Geoffrey Bell clame que le protestantisme est une religion basée sur un sentiment de peur, où il est nécessaire de toujours être sur ses gardes. Alors, il faut identifier un ennemi, et dans le cas des Protestants d'Irlande du Nord, cet ennemi est le Pape, qu'ils assimilent à l'Antéchrist mentionné dans les prophéties bibliques (Bell, 1976, p. 59). Lily Matthews, dans l'œuvre de Parker, se fait l'écho de cette menace qui pèse sur son clan, en qualifiant Marianne d'Antéchrist et en identifiant la communauté de cette dernière comme l'adversaire. Enfin, il est possible que les Protestants craignent les Catholiques pour des raisons purement démographiques. En effet, même si les Catholiques ne sont qu'en minorité à la fin du XXe siècle en Irlande du Nord, leur taux de natalité est tellement plus haut que celui des Protestants que, bientôt, pensent-ils, ils les dépasseront en nombre et se retrouveront à leur tour majoritaires (Peyronel, 2003, p. 14). Or, dans leurs œuvres, Parker et Devlin ne proposent pas véritablement aux spectateurs de s'identifier à leurs personnages ni d'éprouver ces émotions de crainte et de pitié à leur égard. Nous avons choisi d'étudier le théâtre de Devlin et Parker sous un angle brechtien, et le théâtre épique de Brecht ne repose nullement sur la catharsis : « Catharsis is not the main object of this dramaturgy » (Brecht, 1957, 1964, p. 78). Par la dialectique, les dramaturges invitent au contraire le public à prendre de la distance par rapport à la situation nord-irlandaise pour réagir.

Stewart Parker et Anne Devlin mettent en scène cette peur de l'Autre qui rentre tout de même en opposition avec une certaine volonté de lui accorder sa confiance, et ce, dans un souci de tolérance et d'ouverture au monde. Une autre dialectique opposant la méfiance et la confiance est donc perceptible dans les textes théâtraux des deux auteurs. Tous les protagonistes de Stewart Parker et Anne Devlin éprouvent des sentiments partagés vis à vis des autres, de l'Autre. S'ils semblent avoir abandonné tout espoir en la résolution du conflit, s'ils sont très affectés par la grève des loyalistes et en ont peur, Marianne et Lenny, deux catholiques, sont très amis avec Peter et Ruth, deux protestants. Bien que Ruth condamne Marianne pour ses relations avec deux membres de l'IRA, elle reste son amie la plus fidèle. Si Lily Matthews commence par repousser Marianne précisément parce qu'elle est catholique, elle finira tout de même par lui faire confiance et lui livrera son lourd secret.

Cette opposition est moins nette dans l'œuvre d'Anne Devlin, et c'est dans l'attitude des parents Flynn que nous trouvons cette dialectique. Le spectateur apprend en effet, au fil de la pièce, que le père de cette famille éduquait ses enfants en citoyens britanniques, condamnait féroce­ment l'Eglise catholique, alors qu'il était lui-même issu de cette communauté, et appelait à l'égalité entre les hommes en louant le régime communiste. En revanche, sa femme, bonne épouse catholique, membre de la Légion de Marie, inculquait à ses enfants les valeurs traditionnelles de cette religion et considérait les Protestants comme une menace potentielle. Les années passant, Rose apprit à mettre ses craintes de côté, pour travailler désormais en étroite collaboration avec une couturière protestante. Nous pouvons ainsi imaginer la difficulté de leurs enfants à se situer, puisqu'ils se retrouvaient partagés entre la méfiance des Protestants et l'envie de leur accorder leur confiance.

A cette appréhension de l'Autre s'ajoute la peur de Dieu. Les cas de Greta dans *After Easter* et de Lily dans *Pentecost* sont ainsi exemplaires. Ces deux personnages craignent en effet une punition de nature divine. Si Greta ne cesse de répéter qu'elle ne croit pas en Dieu, elle se sent tout de même investie d'une mission de nature religieuse et sait que, si elle désobéit à son maître, elle sera punie :

Greta : My pains are back.

[...]

Helen : That's brandy on an empty stomach.

Greta : It's not. It's because I'm telling you about it. I'm being punished. Oh, please. [...] It knows I'm not going to obey it and it's hurting me (*AE*, p. 16)

Lily Matthews considère, elle aussi, qu'elle a été punie par Dieu après avoir été infidèle à son époux. Son châti­ment fut de vivre, rongée par le remords :

I sinned against my own flesh in lust and fornication, I had to desert my own baby, nobody ever knew only the Lord and His eye was on me all right, burning into the very soul of me, He alone was witness to the torment I've suffered every living hour in this house where the very walls and doors cry out against me, there was never anybody to tell the knife that went through me a dozen dozen times a day, minding how I left my child, [...] walking away from him, leaving him bundled up there in that wooden box, nobody to help me, only me there in this house, gnawing and tearing away

at my own heart and lights, day in day out...until I was all consumed by my own wickedness, on the inside, nothing left but the shell of me, for appearance's sake...still and all. (*P*, p. 231)

Lily semble ici incarner l'Irlande du Nord ayant laissé derrière elle une partie de sa population lors de la Partition : elle aussi dut abandonner son enfant contre son gré, pour le bien des apparences, et vivre malgré tout depuis ce jour. Marianne interprète ce châtement comme « une peine de vie » par opposition à « peine de mort », ce qui installe une nouvelle dialectique mettant en relation la vie et la mort. En effet, la réflexion biblique sur le pardon découle immédiatement du péché commis, ici l'adultère de Lily, et précipite le sort de l'infidèle. Dans les deux œuvres, il est question de cette opposition puisque, non seulement Lily erre entre la vie et la mort mais Greta se retrouve, elle aussi, entre ces deux états. De retour d'Angleterre, où elle a l'impression de n'être jamais vraiment allée et où il semblerait même qu'elle soit morte, elle confie que son retour en Irlande la ramène à la vie. Puis, elle prétend se sentir plus à l'aise avec les morts qu'avec les vivants et avoue à sa cousine Elish : « I'm not afraid of death, you know. We have been companions for years. It's the living who have given me most trouble » (*AE*, p. 30).

Les pièces de Parker et Devlin mettent également à jour la notion de charité. Nous avons évoqué comment Marianne dans *Pentecost* prenait soin de Ruth, molestée par son mari, à l'image de Jésus qui s'occupait des pauvres malades. De la même façon, le spectateur apprend à la scène 3 de *After Easter* que Rose donne des vêtements à l'orphelinat et que sa fille, Helen, lui envoie de l'argent afin que les enfants puissent partir en voyage :

Elish : Oh my goodness !... Are you Helen ?

Greta : No, I'm Greta.

Elish : Greta ?

Greta : My mother sent these clothes for the children.

Elish : Thank you. (*She takes the parcel.*) I'm sorry, I thought you must be Helen.

Greta : Why ?

Elish : She sends us money.

Greta : My sister Helen sends you money.

Elish : Yes. So that we can give the children holidays. (*AE*, p.21)

Elish précise également qu'elle connaît l'état critique du père de Greta et lui fait savoir qu'elle prie pour son rétablissement, ce qui est, en soi, un geste de charité chrétienne. Néanmoins, ce sentiment de compassion est contrebalancé par celui de l'indifférence. Dans *After Easter*, Helen n'a jamais révélé son acte de générosité, et reste un personnage sans aucune sensibilité aux yeux de sa famille ; d'où la réaction de surprise (matérialisée par le point d'exclamation dans le passage cité plus haut) chez Greta lorsqu'elle apprend combien sa sœur est généreuse. Dans *Pentecost*, Lenny et Peter ne prennent pas au sérieux le cas de Ruth ; ils pensent qu'elle pardonnera à son mari et finira par sagement rentrer chez elle. Ils sont donc indifférents à son triste sort de femme battue.

Une nouvelle opposition est mise en relief dans les deux pièces de théâtre : celle de la connaissance et de l'ignorance. Dans l'Ancien Testament, la connaissance est symbolisée par l'arbre de vie dans le jardin d'Eden. De la même façon, elle apparaît d'abord sous les traits d'un arbre dans *After Easter*. En effet, Manus avoue qu'il doit trouver son arbre, c'est-à-dire, savoir qui il est, avant de poursuivre sa carrière de musicien : « The music grows in you like a tree and I can't compose until I know my own tree first » (*AE*, p. 38). En outre, il blâme son père de les avoir privés, lui et ses sœurs, de la culture traditionnelle irlandaise catholique, de leur avoir appris à ignorer cette culture. Les thèmes de la connaissance et de l'ignorance apparaissent également à travers l'évocation de l'élément naturel du feu, puisque Greta a la conviction que la flamme qu'elle aperçut lors de l'une de ses nombreuses visions aurait pu lui apprendre une information. Elle révèle : « I knew that if I had lain perfectly still and simply watched the flame it would have remained and I might have learnt something » (*AE*, p. 23). Similairement, lorsque le feu brûle dans l'âtre de la cheminée de Ballyhackamore, les protagonistes parkériens se sentent inspirés et il règne une atmosphère de paix, tandis que, lorsqu'il est éteint, les discordes éclatent et une certaine tension entre eux est palpable.

Enfin, ce sont deux autres concepts qui rentrent en opposition dans *Pentecost* et *After Easter* : l'amour et la haine. Il est étonnant de constater à quel point les auteurs parviennent à créer une atmosphère spécifique naissant de ces deux sentiments contradictoires. En effet, *Pentecost* s'ouvre sur un conflit verbal opposant Marianne à Lenny. Le public est instantanément plongé dans cette ambiance, tendue sur scène, qui ne résulte que d'un sentiment de haine succédant à l'amour que ces deux individus partageaient autrefois. Peter et Ruth seront également concernés par ce mélange de sentiments puisque, après une violente dispute, ils se réconcilieront en devenant amants. Anne Devlin met en scène une relation similaire, portant sur l'amour filial plus que marital. La famille de Greta ressent une profonde aversion envers son mari, Georges, pour

de nombreuses raisons. Or, les enfants Flynn éprouvent une violente haine envers leur mère que, pourtant, ils prétendaient aimer. C'est une vive conversation, où haine et amour créent une tension palpable, qui donne son dynamisme à la scène 6 de *After Easter* :

Rose : Manus – get out of here. Now !

Manus : No.

Greta : Helen !

(Helen goes to Aoife and Greta gets hold of her mother.)

Aoife : You never loved your children, Mother. You never loved your daughters. You hated us every last one. You only cared for your son. You tried to turn our father against us.

(Rose almost collapses under the strain of this harangue. She gasps and clutches her heart. Helen tries to drag Aoife to the door.)

Helen : You're killing your mother. Will you stop it.

Manus : It's true. Every word Aoife says is true.

(Rose turns to him.)

Rose : Oh son, son. Not you as well.

Manus : Don't – touch me ! Woman ! (AE, p. 63)

C'est ainsi que les textes de Parker et Devlin mettent en lumière des oppositions qui peuvent être le reflet de l'état mental de leurs personnages et, à travers eux des Belfastois. Ils sont divisés à l'image de leur province. Leur description du monde se veut dialectique lorsqu'ils opposent Protestants et Catholiques, Bien et Mal, méfiance et confiance, indifférence et charité, connaissance et ignorance, vie et mort, amour et haine. Cet univers évolue de manière complexe lorsque ces considérations ne restent pas opposées mais deviennent paradoxales.

1.2 Paradoxes

Au théâtre, le principe de catharsis naît d'un paradoxe. Selon Jean-Jacques Roubine, le plaisir que nous permet d'éprouver le processus de catharsis naît bien de la crainte et de la pitié, deux émotions jugées comme désagréables. Or, sur scène, il nous est permis de goûter au plaisir par le truchement d'incidents qui auraient été insoutenables dans la réalité car le théâtre agit en qualité de médiateur entre nous et ces émotions, qui se voient, elles aussi, purifiées de « l'amertume qui les imprègne dans la réalité » (Roubine, 1990, p. 12). Les textes des deux dramaturges belfastois reposent sur plusieurs paradoxes, qu'ils soient cathartiques ou non. Ils offrent à leur public une vision de leur

monde qui se veut plus que dialectique, paradoxale. Ainsi, ils ont recours à cette technique qui sert à la fois à démontrer un effet puis à le contredire dans le même temps.

Comme nous l'avons étudié précédemment, le feu peut évoquer la connaissance dans *Pentecost* et *After Easter*. Mais, son utilisation ne s'arrête pas là. Le feu joue un rôle paradoxal : il peut impliquer aussi bien la destruction que la purification, et donc la renaissance. Dans la Bible, le feu est une manifestation de Dieu, une théophanie. La présence et la gloire du divin se retrouvent dans le buisson ardent où Moïse est témoin de l'apparition de Yahvé, dans la colonne de feu qui conduit les hébreux lors de leur exode, dans les embrasements qui inondent les prophètes visionnaires et les psalmistes, ou encore dans les langues de feu descendant sur les apôtres le jour de la Pentecôte. L'évocation de ces langues de feu permet à l'auteur des Actes bibliques d'instaurer l'image du « feu dévorant » qu'il applique à Dieu, traduisant la splendeur de sa perfection ainsi que l'ardeur de son amour pour son peuple. En parallèle, cette image évoque l'irrésistible vigueur que Dieu déploie contre ses ennemis ou contre ses propres alliés infidèles. En effet, le « feu du ciel », qui anime les éclairs et la foudre pendant l'orage, n'est pas seulement un signe éclatant de Sa toute-puissance, il matérialise aussi Sa colère et le châtiment qu'Il inflige à ceux qui la provoquent. Dès que l'idée d'un tourment punitif s'impose aux méchants au-delà de la mort, on les dit voués au feu éternel de l'Enfer, comme le rappelle Saint Mathieu dans le Nouveau Testament :

Si ta main ou ton pied entraînent ta chute, coupe-les et jette-les loin de toi ; mieux vaut pour toi entrer dans la vie manchot ou estropié que d'être jeté avec tes deux mains ou tes deux pieds dans le feu éternel ! Et si ton œil entraîne ta chute, arrache-le et jette-le loin de toi ; mieux vaut pour toi entrer borgne dans la vie que d'être jeté avec tes deux yeux dans la géhenne de feu ! (Mt 18, 8-9)

Le feu est l'un des symboles liturgiques les plus anciens. Toutes les croyances de l'antiquité accordaient une place prépondérante à cet élément dont la nature mystérieuse et le pouvoir lui valaient d'être adoré tel un dieu. Le soleil était considéré comme une masse ignifugée auquel les païens vouaient également un culte. La chrétienté s'empara de cette croyance et en fit un symbole de sa divinité, qui éclaire et réchauffe l'humanité. Ce symbolisme donna naissance à un rite liturgique au sein duquel l'Eglise célèbre le mystère de la mort et de la Résurrection du Christ, la veille du jour de Pâques. Ainsi au VI^e siècle, les Irlandais allumaient de grosses bougies dès la tombée de la nuit la veille de Pâques. Grâce à son double pouvoir, le feu jouait un rôle non négligeable au cours de

la cérémonie du baptême comme Saint Mathieu l'explique, renvoyant aux paroles de Jean Baptiste annonçant la venue de Jésus Christ :

Moi, je vous baptise dans l'eau en vue de la conversion mais celui qui vient après moi est plus fort que moi : je ne suis pas digne de lui ôter ses sandales ; lui, il vous baptisera dans l'Esprit Saint et le feu. (Mt 3, 11)

Ainsi, lorsque les langues de feu, symbolisant Jésus et, à travers lui, Dieu, descendirent sur les apôtres le jour de la Pentecôte, l'Esprit Saint leur offrit la force d'évangéliser et la puissance de baptiser, de transmettre l'Esprit à tous les baptisés qui deviennent ainsi « temples de l'Esprit » (Cor 1, 4, 16-17).

Dans l'œuvre dévlinienne, plusieurs apparitions de flammes viennent ponctuer le quotidien de Greta. Cette dernière confesse à Elish qu'elle en fit l'expérience à deux reprises. La première fois, ses cheveux prirent feu alors qu'elle allumait des chandelles, geste qui rappelle la liturgie catholique :

We had some people in to dinner and I was relighting the candles on the table, which had burnt down and gone out. As I moved the candle to the fireplace and reached into the fire and then transferred the lit candles to the stand – the flame leapt. It lit up my hair, which at the time was long and I suddenly found myself surrounded by a curtain of flame. (*AE*, p. 24)

La date à laquelle se produisit cet incident est particulièrement révélatrice pour Elish. Greta nous apprend qu'il eut lieu le 2 février, date de la purification, ce qui corrobore l'idée du pouvoir purificateur du feu. Le 2 février correspond au jour de la présentation du Seigneur au Temple et est appelé la Chandeleur, en référence aux multiples chandelles allumées à cette occasion. Greta devait donc être purifiée de son péché : elle avait fui l'Irlande. La seconde fois que Greta rentra en contact avec des flammes fut le jour de la Pentecôte, ce qui, une fois de plus, renforce les liens entre religion et théâtre dans l'œuvre de Devlin. Ces expériences semblent montrer le double pouvoir purificateur et destructeur des flammes. Greta, comme Jésus et les apôtres avant elle, est inondée de la lumière et de la grâce de Dieu. Elle semble avoir été choisie par Dieu, c'est pourquoi elle sera investie d'une mission à caractère religieux. En parallèle, Dieu la punit de lui avoir été infidèle, puisque, comme elle aime à le répéter, elle ne croit ni en Lui ni en la religion. De plus, elle s'est éloignée de l'Irlande. Elle a donc à nouveau besoin d'être purifiée. Comme elle, sa sœur Helen, dont le comportement est sévèrement jugé, connaîtra le pouvoir

purificateur du feu de Dieu quelques jours après Pâques. Elle évoque des ailes et des yeux de lumière qui ne sont pas sans rappeler les langues de feu de la Pentecôte :

Helen : [...] I opened my eyes and I noticed it...

Greta : What did you see?

Helen : ...Wings and eyes of light were falling through the rooms. Swirling and falling and gathering, passing through the roof and walls. And it's there all the time. Like Aoife said. I believe it's there all the time. (AE, p. 73)

Elle finira par confesser à sa sœur que cette expérience lui permit d'adopter un regard nouveau sur sa condition de vie, loin de sa famille, et qu'elle compte remédier à cet éloignement affectif.

Dans *Pentecost*, Parker indique lui aussi ce double pouvoir du feu. Lily Matthews décrit la ville de Belfast en proie à la guerre comme un immense brasier, ce qui lui permet d'établir un parallèle avec l'Enfer. Lily considère, en effet, le feu comme un élément destructeur puisqu'elle a assisté à la destruction de sa maison par le feu. Elle raconte à Marianne comment les Catholiques détruisirent sa belle demeure : « Smoke and ashes, scorched walls, [...] every wee thing we'd saved up for ruined in the one night... » (P, p.183). Au contraire, Lenny tient compte du pouvoir purificateur du feu en vue d'une renaissance. Il pense que si Jésus devait intervenir pour résoudre la situation en Irlande du Nord, il ignifugerait tous les lieux saints dans le but de purifier le christianisme en Irlande du Nord :

I'll tell you exactly what he'd do, he'd close down every church and chapel, temple and tabernacle in the whole island, put them to the torch, burn them into rubble.... (P, p. 243)

En contrepoint, le feu brûle parfois dans l'âtre de la cheminée pour réchauffer les occupants de la maison de Lily Matthews, apaiser leurs cœurs et révéler la présence de Dieu :

(They stare into the fire for a bit.)

Ruth : Remember your flat. Magdala Street. Calling round. Always the big fire. Out would come the bottle.

Marian : Rough cider in those days, girl. *(Picking up the brandy bottle.)* That's the one thing that's tangibly improved. In the intervening decade.

(*She swigs. They stare into the fire.*) (P, p.187)

Ce feu, que Marianne et Ruth prennent plaisir à contempler, comme dans un moment d'intimité avec le Seigneur, les renvoie à leur passé envers lequel elles éprouvent de la nostalgie.

Avec le feu, l'eau est un élément symbolique à la fois dans la Bible et dans les œuvres de Parker et Devlin. Depuis les premiers baptêmes célébrés par Jean-Baptiste, où l'immersion du candidat dans le Jourdain figurait un nouveau départ, l'eau permet de devenir chrétien. L'eau lave de tous les péchés, et l'homme doit s'y noyer afin de renaître. Comme le feu, l'eau est un élément naturel fondamental auquel renvoient les deux dramaturges. Les rivières, les points d'eau ainsi que le sacrement du baptême, sont mentionnés afin de mettre en évidence la même valeur paradoxale. Dans les deux testaments, comme dans les deux œuvres théâtrales, l'eau peut être aussi bien destructrice que régénératrice, elle peut être l'« ennemie de Dieu ou l'amie de l'homme, indispensable ou redoutable » (Salles, 1993, p. 167). Ainsi, si Lily associe l'eau à la destruction (sa maison fut inondée le jour-même où elle prit feu; elle succomba au charme de son amant près du lac embrasé), Lenny et Peter la considère comme purificatrice puisque c'est à travers elle qu'ils désirèrent purger les habitants de Belfast de leur aversion réciproque en versant du LSD dans les réservoirs d'eau de Belfast. Anne Devlin consacre également quelques passages au pouvoir de l'eau. Elle mentionne l'eau du baptême, ainsi que la Bann, rivière d'Irlande du Nord qui, selon elle, sépare les Catholiques des Protestants. Elle fait aussi allusion à l'eau et aux poissons à travers les activités de pêche du père et du fils de Greta. Le poisson est en outre l'un des principaux symboles de Pâques, avec l'œuf⁵⁵ et l'agneau⁵⁶. A.G. Martimort rappelle, dans son ouvrage *L'Eglise en prière*, que, « en grec, "Jésus-Christ fils de Dieu sauveur" s'écrivait "Iésous Khristos Théou Yios Sautèr", mots dont les premières lettres formaient "IKHTUS" ou "IKHTHYS", qui signifie poisson ». (Cité in Coirault, 1994, p. 85). Les textes de Parker et Devlin sont ainsi, comme la Bible, herméneutiques. L'intérêt de toute la littérature est, selon Daniel Murphy, dans *Imagination and Religion in Anglo-Irish Literature, 1930-1980*, de cristalliser tous ces paradoxes sur lesquels repose la foi chrétienne pour les mettre en lumière. La littérature doit pouvoir clarifier les tensions qui règnent entre la croyance et la non-croyance, l'esprit et le corps, le temporel et l'intemporel, le fini et l'infini, ces sentiments contradictoires qui fondent la foi chrétienne (Murphy, 1987, p. 12).

⁵⁵ Perpétuation de la vie et résurrection.

⁵⁶ Lié au printemps, au renouveau de la nature et de l'esprit à la pureté.

Il faut ainsi comprendre que Catholiques et Protestants nourrissent tous deux des sentiments contraires face à quelques situations, attitude qui remonte à la création de leur confession. Lorsque le protestantisme vit le jour, son créateur, Martin Luther, affirmait que « le chrétien est un libre seigneur de toutes choses et n'est soumis à personne » mais ajoutait paradoxalement que « le chrétien est en toutes choses un serviteur et il est soumis à tout le monde ». (Marquet, 1977, p. 7). Le protestantisme en Irlande du Nord connaît encore une intense division au sein de ses membres même s'ils restent unis dans leur lutte contre la propagation du catholicisme romain en Ulster. Ceux-ci sont donc paradoxalement divisés et unis. L'Ordre d'Orange repose, lui aussi, sur un paradoxe puisqu'il ne condamne pas les différences de religion mais interdit à tout Catholique de devenir membre de sa confrérie. C'est pourquoi, il n'est pas étonnant que le conflit nord-irlandais, soi-disant religieux, naisse d'une contradiction entre les violents antagonismes que se livrent les deux communautés et le gospel d'injonction qui exhorte le chrétien à aimer son ennemi et à lui pardonner. Il n'est pas surprenant, non plus, de voir des nonnes prendre part aux marches pacifistes organisées en Irlande du Nord, comme se souvient Mairead Corrigan Maguire :

I remember the sunny day, August 28 [1976], when over twenty-five thousand of us walked along the Shankill Road, the Loyalist/ Protestant neighbourhood. Before this march, I received a phone call from a nun asking me if she and some of the other nuns should come to the march wearing their religious habits or in ordinary clothes. They came in their habits, and we will never forget these nuns being hugged and welcomed by the people of the Shankill. Their welcome was indeed warmer than the sun. (Corrigan Maguire, 1999, p. 5)

La représentation du monde par Devlin et Parker n'est ni cohérente ni harmonieuse. Les auteurs décrivent un univers chaotique où le désordre règne, où tout s'oppose, se contredit, se contrarie. Le jour et la nuit, la lumière et l'obscurité n'entretiennent pas de simples relations d'opposition. Au contraire, ils viennent s'alimenter l'un et l'autre dans une sorte de complémentarité perverse pour se confondre. La lumière peut aussi bien être bienfaisante que cuisante, l'obscurité se veut, quant à elle, à la fois menaçante et rassurante. Ces oppositions et ces paradoxes tendent à créer une certaine discontinuité au sein des pièces et ouvrent la voie à un effet de rupture. A cela s'ajoute un jeu de lumière scénique, qui est, au théâtre, créateur de fragmentation.

Effectivement, les lumières, qui fondent dans le noir, viennent rompre le déroulement de la scène afin d'en faire naître une nouvelle.

1.3 Fragmentation

L'un des piliers sur lesquels repose l'esthétique du théâtre épique de Bertolt Brecht est la fragmentation. Brecht préconisait l'opposition des scènes de façon à donner un caractère fragmenté à la pièce : « les parties de la fable sont donc à opposer soigneusement les unes aux autres, en leur donnant leur structure propre, d'une petite pièce dans la pièce » (Brecht, 1963, 2013, p. 62). Brecht pensait qu'il devait être possible de découper chaque scène sans en perdre le sens. Chacune des scènes avait un fonctionnement interne sémantique propre. Les œuvres de Parker et Devlin reposent elles aussi sur la fragmentation.

Parker et Devlin incorporent des images sonores et visuelles qui donnent un caractère fragmenté à leurs deux pièces. Les sons harmonieux tels que les airs de musique sont interrompus par des cris, des hurlements, ou des bruits de guerre. Les images paradisiaques sont, quant à elles, contrebalancées par des visions infernales. L'Irlande du Nord est ainsi représentée comme un monde fracturé dans lequel le désordre règne et où la violence est portée à son paroxysme. L'espace nord-irlandais, dans lequel les communautés ne traversent pas les quartiers de confession religieuse différente, se voit ainsi désorganisé.

La structure des pièces de théâtre corrobore cette fragmentation. En effet, dans *After Easter*, les coupures entre les scènes évoquent un changement de lieu. Dans *Pentecost*, une ellipse temporelle indique le passage d'une scène à une autre, d'un acte à un autre. Les apparitions spectrales de Lily et de Michael, ainsi que les nombreux retours en arrière des différents personnages, rompent la progression chronologique de l'action. L'invasion du passé dans le présent vient casser la linéarité du temps. Le temps est, lui aussi, soumis à cette incohérence qui sous-tend les textes des deux dramaturges. En effet, dans *Pentecost*, alors que l'action tente de se dérouler de manière chronologique, Lily, morte à l'âge de 74 ans, rajeunit un peu plus à chacune de ses apparitions jusqu'à ce qu'elle atteigne l'âge de 33 ans. Le spectre de Lily apparaît à Marianne afin de lui transmettre des informations à son sujet. Au fil du texte, Marianne doit aider Lily à exorciser les fantômes de son passé. Le lourd secret de la morte est alors progressivement dévoilé grâce aux explications que la défunte donne au sujet de son plus grave péché : son infidélité et la naissance d'un enfant qui en découla. La fable devient par la même occasion victime de cette fragmentation, puisque sous le discours principal se dissimule

un récit secondaire qui vient le perturber occasionnellement. Selon une analyse brechtienne, il incombe au spectateur de retrouver la cohérence d'une même histoire, d'une même diégèse à partir des bribes jetées çà et là dans les textes.

Dans *After Easter*, Greta revient elle aussi à plusieurs reprises sur un souvenir marquant de sa vie, sans jamais en avertir son public. Le seul indice qui nous est offert se trouve dans la mise en scène : tous les acteurs sont plongés dans l'obscurité, seule Greta reste dans la lumière, isolée, comme si elle se confiait au public. C'est pourquoi, après une indication en didascalie de l'auteur, qui est révélatrice, la pièce de théâtre s'ouvre sur le récit de ce conflit qui opposait autrefois son personnage principal à sa mère :

(Greta, an Irish woman in her late thirties, is sitting cross-legged on the floor : a spotlight is on her face as she speaks. A very loud screech of brakes is heard as a bus is forced to halt. She is not alone in the room. A man is standing by a window in the shadow.)

Greta : [...] My mother used to scream. She'd run upstairs after me and pull my hair. I'd sit behind the bedroom door for hours – with the bed pushed up against it. And she'd scream and scream and pound the door. But she couldn't get in. Nobody could. After a while she'd stop and go downstairs. And she'd forget about it. . (AE, p. 1)

Quelques scènes plus tard, Greta reviendra sur cette histoire ; la conversation qui s'était installée entre les autres personnes présentes, à leur tour plongées dans l'obscurité, est suspendue l'espace d'un instant :

(Darkness, only Greta is lit.)

Greta : After a while, when everything was quiet I'd pull the bed away from the door and go to sleep. And it would happen that in the middle of the night she'd come bursting in – and she'd stand there, trembling and frightened herself. And I'd have to put her back to bed. It only happened that summer when I was thirteen, and the others were away. It never happened any other year – and I never knew why...

(Light on Aoife and Helen, who have remained.) (AE, p. 19)

Il est également possible pour le spectateur de recomposer, au sein des deux pièces de théâtre, des histoires extérieures à l'intrigue et dont les éléments sont disséminés dans les

textes. Ainsi, Greta et Aoife mettent en évidence l'histoire personnelle de leur tante Clare et de sa fille, leur cousine Elish, à travers plusieurs scènes.

De la même façon, le poème de Wordsworth que récite Greta dans *After Easter* et l'hymne protestant que chante Lily dans *Pentecost* perturbent le déroulement chronologique de la fable. A ces micro-récits secondaires, qui encadrent le récit principal, s'ajoute une incohérence affectant le discours lui-même. De multiples anacoluthes et quelques asyndètes ponctuent la trame narrative. Ainsi, dans *Pentecost*, Lenny demande « Where's Ruth and Peter ? » (*P*, p. 223), ou encore, dans *After Easter*, Rose affirme « He's wants it for fishing » (*AE*, p. 43). Les personnages avouent même être victimes de cette fragmentation.

Protestants et Catholiques, qui semblent unis contre l'ennemi, sont divisés à l'intérieur de leurs propres dénominations. Des deux communautés religieuses, les Protestants restent le groupe confessionnel le plus divisé. Il existe, en réalité, plusieurs groupes protestants différents en Irlande du Nord, qui se décomposent ainsi dans l'ordre décroissant du nombre de fidèles : les presbytériens, les anglicans, les méthodistes, les baptistes, les congrégationalistes, les presbytériens libres, et les autres (qui représentent tout de même deux pour cent de la population totale de l'Irlande du Nord). En Ulster, l'Ordre d'Orange ne fait qu'accentuer cette division, car même s'il agit comme organisation-parapluie sous laquelle toutes les dénominations protestantes sont rassemblées, son impact varie selon divers facteurs. Dans *Interpreting Northern Ireland*, John Whyte s'appuie sur plusieurs statistiques pour tirer cette conclusion. Il commence par affirmer qu'il est fort possible de penser que les différents groupes protestants s'effacent pour s'unir au sein de cette « confrérie », ouverte aux protestants de toutes sortes, peu importe leur dénomination et leur place sur l'échelle libérale et fondamentaliste. Mais, il rappelle que cet Ordre n'est précisément ouvert qu'aux hommes protestants, et exclut tout catholique romain. Whyte avance ensuite certains chiffres pour montrer qu'il y a, en réalité, plus de Protestants qui sont à l'extérieur de l'Ordre qu'à l'intérieur. Il poursuit en montrant que son impact varie considérablement d'un lieu à un autre. Il est, semble-t-il, plus important à la frontière, là où les Protestants sont majoritaires, et dans les campagnes. En somme, l'Ordre d'Orange différencie les Catholiques des Protestants mais aussi certains Protestants d'autres Protestants, selon des critères régionaux, sociaux, sexuels et générationnels (Whyte, 1990, p. 31-32).

Les Catholiques sont également concernés par cette division interne, même si elle est moins évidente. En effet, au sein du groupe catholique, il existe des différences de degrés d'adhésion au dogme selon le parti politique auquel on appartient (conservateur

ou progressiste) et la classe sociale de laquelle on est issu, comme l'ont étudié Frederick W. Boal *et al.*. Pour eux, cette division est marquée par les différences d'âge, d'éducation, de classe sociale, et par le degré d'attachement au dogme. Ils précisent tout de même qu'en général, les Catholiques sont unis dans la mesure où ils n'ont une identité ni ulstérienne ni britannique, et n'adhèrent pas aux principes politiques unionistes :

It is clear that there is no such thing as a monolithic Catholic identity. Whether expressed in terms of place or national feelings or reflected in political affiliation, identity is affected by age, education and class differences and by position on the orthodoxy scale. In general, however, Catholics are united, in being non-Ulster and non-British in identity and non-Unionist in politics. (Boal *et al.*, 1997, p. 62)

Dans les deux pièces, cet éclatement au sein de sa propre communauté se traduit par des témoignages de haine. Ainsi, à l'occasion de l'attentat revendiqué par l'IRA dans *After Easter*, Helen ne prend pas la défense de ses membres :

Paul : Somebody went in and sprayed a pub on the Donegal Road. Nine dead. It's a retaliation for the betting shop.

Rose : Ah God. Our ones.

Helen : They aren't our ones ! They have nothing to do with us. They are murdering bastards! (*AE*, p. 41-42)

De la même façon, Marianne se tient à distance des activistes catholiques en qui elle ne croit pas :

The two friends I had who joined the Republican movement are no longer friends, on account of one being dead and the other being a pious fool who's now in Long Kesh and deserves to stay there. (*P*, p. 192)

Enfin, Peter lui aussi condamne les grévistes de la communauté protestante, celle dont il est issu :

Can you not see, this whole tribe, so-called protestants, we both grew up in, all that mindless marching, they've been marching away with the lambegs blattering and the banners flying straight up a dead-end one-way blind alley, self-destroying, the head's eating the tail now, it's a lingering

tribal suicide going on out there, there was no need for any of it, they held all the cards, they only needed to be marginally generous, how did I get into this, I apologise for what I called you, I got carried away, fear no doubt, funny isn't it... (*P*, p. 216)

Les deux auteurs soulignent que les activistes nord-irlandais ont toujours des liens très étroits avec la religion, comme pour légitimer leur existence. Ainsi, lorsque Greta apprend à ses sœurs qu'elle ne peut pas confesser ses péchés, car elle ne croit plus en Dieu, Aoife rétorque : « Of course you can. Even the IRA go to confession » (*AE*, p. 11). Stewart Parker évoque également cette idée à travers les paroles suivantes, professées par Peter, qui réussit malgré la grève à se frayer un chemin dans Belfast :

I placed my faith in the Ulster Sunday. I believed in my heart, brother – even if the Protestant blackshirts had finally staged a putsch, they would still remember the seventh day and keep it holy. Not to mention rainy, bleak, doom-laden, and utterly devoid of human life. (*P*, p. 199)

Les repères sont brouillés à la fois pour les personnages et pour le public. Ce manque de distinction claire entre activités paramilitaires et religion a engendré une perte de croyance en leurs églises, en la foi chrétienne, en Dieu, en la politique de leur pays, voire en eux-mêmes.

Chapitre 2 : Doute et scepticisme

A l'occasion de sa visite en Irlande le 29 septembre 1979, le Pape Jean-Paul II exhorta les habitants de l'île à ne plus employer la violence les uns envers les autres. Dans *Le Sentier de la paix : l'accord de paix anglo-irlandais de 1998*, Richard Deutsch rapporte ainsi les paroles du souverain pontife adressées aux Irlandais : « Je vous supplie à genoux de vous détourner des sentiers de la violence et de revenir sur les chemins de la paix. [...] Ceux qui utilisent le glaive périssent par le glaive » (Deutsch, 1998, p. 97-98). L'auteur nous indique que, suite à ces conseils et avertissements qu'ils n'apprécièrent guère, « les Nord-Irlandais se sentirent oubliés et abandonnés par l'Eglise » (Deutsch, 1998, p. 97-98). Ce sentiment d'abandon affecta une grande partie de la population catholique, et ne laissa pas insensibles les artistes. Les deux dramaturges démontrent que la religion est peu à peu délaissée alors qu'elle importait grandement en Irlande du Nord jusque-là. Bronislaw Malinowski explique que, selon les principes chrétiens, l'homme vit dans le but d'être uni à Dieu : « In the higher religions man lives to be united to God » (Malinowski, 1963, p. 335). Or chez Parker et chez Devlin, nous assistons plutôt à une distanciation des personnages par rapport à Dieu. Ce dernier perd chaque jour un peu plus de sa crédibilité auprès des personnages, qui ont, semble-t-il, cessé d'avoir foi en Lui. Si certains, telles Marianne, Lily ou Greta, nous laissent penser avoir cru en Dieu avant les Troubles, ils affirment désormais ne plus faire confiance à Son Eglise et doute de plus en plus de l'impénétrabilité de Ses voix. Alors que nous apprenons que Marianne se rend toujours à la messe, elle tient ce discours à l'égard du Seigneur :

God's eyes were put out Lily, did you not hear ? [...] The old boy. Blinded.
He only exists in the dark now. [...] We're his guide dogs now. Dragging
him round from pillar to post. Half of us in rut and the other half rabid.
Without us he can't survive. But without him, without him, to love, honour
and obey...it's just a dog's life for us. So far as I can see. (*P*, p. 227)

Marianne éprouve des sentiments contradictoires envers Dieu : elle est attirée par Lui mais elle doute également de son existence à cause de la mort de son enfant survenue trop tôt. Tandis que pour Lenny, son ancien époux, c'est l'existence de l'Eglise catholique qu'il ne reconnaît pas.

Dans *After Easter*, Greta répète clairement qu'elle ne croit pas en Dieu. Pourtant, elle se sent chargée d'une mission à caractère religieux que Dieu en personne lui aurait confiée. En effet, elle confesse à ses sœurs qu'elle pense que Jésus Christ est à l'origine

de ses maux, alors qu'elle clame ne plus croire en son existence. Aoife confirme que Dieu l'a sûrement choisie parce qu'elle n'est du côté de personne. De plus, Greta ne croit pas en l'efficacité de l'Eglise catholique. Pour exprimer son désaccord avec les principes catholiques romains, elle choisit de ne plus se rendre à la messe. Elle s'empporte contre cette institution qui refuse d'ordonner les femmes. Une protestation qu'elle explique en ces termes : « If a woman can be a priest, God can be female. [...] It means that women might be loved » (*AE*, p. 57). Greta adopte donc une attitude ambivalente vis à vis de l'Eglise catholique.

Les dramaturges usent du mode ironique pour dépeindre le monde religieux dans lequel leurs personnages évoluent. Pierre-Yves Bourdil affirme que « l'ironie ne peut advenir qu'en dehors de la religion : une fois qu'on y adhère, on ne rit plus ». (Bourdil, 1997, p. 62). Pour l'auteur, un pratiquant n'ironisera jamais sur elle. Ce constat confirme alors l'hypothèse de l'éloignement des personnages dévliniens et parkériens du religieux. Peter est certainement le protagoniste de Parker qui recourt à l'ironie le plus souvent pour en parler. Pour en citer un exemple, il explique à Ruth :

Ruth : Some of us love this province.

Peter : By God you do and with a vengeance, and you've finally loved it to death, Ruth, stone dead and in its grave and we're all sitting here at the wake. Take a long hard look. Because our whole wee family's here, gathered together round the hearth, our holy family – Marian the mother at the head, the holy virgin, shielding us from all harm, keeping faithful little Ruthie safe from her night fears, the funny coloured buses and the psychotic Christian spouse... (*P*, p. 241)

Plus loin, il ironisera encore et conclura :

Pentecost is upon us, head, so where's the fire on your tongue ? Or is there maybe not a fizzle left in any part of you at all ? [...] Of course ... we're null and void as a holy family ... the Prince of Peace Himself. (Pulling himself painfully into a seat.) Can you see him ? Here ? Can you see him ? Dandering down Royal Avenue ? Dropping into a council meeting at the City Hall ? The Son of Man ... in the middle of the marching ranks of the Ulster zealots [...] (*P*, p. 243)

S'il utilise l'ironie, Peter a visiblement perdu l'espoir que l'Irlande du Nord ne puisse être sauvée par Dieu. Il avoue à son meilleur ami :

Peter : Why would he come near the place, let's face it, he's already been crucified once. He's already been once in hell.

Lenny : The Church invented hell. They've just used this town to show us what they mean. (*P*, p.243)

Derrière cette réplique apparaissent les véritables idées du dramaturge. Elmer Andrews déclare que l'auteur était un sceptique en matière de religion car il était un idéaliste, c'était là toute sa force. Cette tension produit précisément, selon Andrews, un théâtre d'une grande puissance et subtilité (Andrews, 2000, p. 269). Le dramaturge affirmait qu'il fallait distinguer les actes de Dieu des actions de l'Eglise. Il regrettait ce que la religion était devenue et à quelles fins elle avait été utilisée en Irlande du Nord.

Les personnages de Devlin et Parker confirment leur doute et scepticisme à travers leurs comportements irrespectueux vis-à-vis de leurs confessions religieuses respectives. En effet, le spectateur peut aisément constater que les lois bibliques sont très souvent enfreintes : sept des commandements du décalogue ne sont pas respectés à la lettre, alors qu'ils exercent une influence sur la vie morale et sociale des juifs, des chrétiens et des orthodoxes. Aussi, la troisième prescription ordonne de ne pas prononcer à tort le nom du Seigneur : « Tu ne prononceras pas à tort le nom du Seigneur, ton Dieu, car le Seigneur n'acquiesce pas celui qui prononce Son nom à tort » (Ex. 20, 7). Or, les dialogues théâtraux de Parker et Devlin regorgent d'injures blasphématoires. Trop souvent prononcées, elles ont été banalisées. Ainsi, les multiples « Oh mon Dieu ! » ou « Jésus Christ ! » sont si fréquents que parfois traduits par « merde » en français par Jérôme Hankins.

Le cinquième commandement indique, quant à lui, que le fidèle doit honorer son père et sa mère (Ex. 20, 12). Cependant, les auteurs mettent en lumière une absence de respect des divers personnages envers leurs géniteurs. Greta a épousé un Anglais contre le gré de ses deux parents ; Helen a adopté un comportement capitaliste dans le seul but de contrecarrer les désirs de son père communiste ; enfin, les enfants de Rose Flynn lui reprochent de leur avoir volé leur enfance. Dans *Pentecost*, nous apprenons que le père de Lenny est présenté comme un homme privé de toute morale puisqu'il profitait de la moindre occasion pour caresser la cuisse de Marianne, sa belle-fille. Enfin, Lenny interprète la mort de Christophe, son fils, comme un affront à sa paternité, mais ne lui en tient pas rigueur puisqu'il regrette : « Maybe it was the prospect of having me as a da, you could hardly blame him » (*P*, p. 205). Ce sont surtout les cinq derniers

commandements se rattachant au comportement de l'individu dans la société qui sont les moins honorés :

Tu ne commettras pas de meurtre. Tu ne commettras pas d'adultère. Tu ne commettras pas de rapt. Tu ne témoigneras pas faussement contre ton prochain. Tu n'auras pas de visées sur la maison de ton prochain. Tu n'auras de visées ni sur la femme de ton prochain, ni sur son serviteur, sa servante, son bœuf ou son âne, ni sur rien qui appartienne à ton prochain.
(Ex. 20, 13- 17)

Ainsi, l'adultère, le vol, le faux témoignage et la convoitise sont des thèmes abordés dans les deux pièces afin de mettre en lumière le degré d'immoralité de chacun des personnages. Aoife, Georges, Lily et Ruth s'abandonnent aux plaisirs extra conjugaux ; Greta vole les hosties destinées à la messe et les distribue dans les rues de Belfast ; Ruth tente de cacher la vérité à Marianne au sujet de sa blessure et, Peter convoite Ruth, déjà mariée à David. Il semble, à travers les chutes des uns et des autres que nous dépeignent les deux dramaturges et qui rappellent la chute originelle, que Dieu soit sur le point d'abandonner ses fidèles en Irlande du Nord, de la même façon qu'Il avait laissé Adam et Eve à leur triste sort. Toutefois, en réponse à cet abandon, les protagonistes des œuvres étudiées perdent confiance en Lui à leur tour. Effectivement, comme pour nier l'espoir d'un jardin d'Eden, mettre en évidence la stérilité de l'avenir de la Province et témoigner de leur renoncement au Seigneur, Rose et Michael Flynn ont fait goudronner leur jardin. De la même façon, l'Ulster est présentée comme un lieu où les enfants ne sont pas les bienvenus, c'est-à-dire une province dont l'avenir est fortement compromis.

Afin de témoigner leur mécontentement envers leur gouvernement, certains Nord-Irlandais ont eu recours à la violence plus qu'à la diplomatie. Depuis les Plantations, la brutalité est utilisée en réponse à la violence, comme l'évoque Pamela Clayton dans *Enemies and Passing Friends, Settler Ideologies in Twentieth Century Ulster*. Elle nous indique que, pour les colons, la violence des autochtones était inhérente à leur nature, et qu'elle n'était pas le résultat de la colonisation, mais plutôt une raison supplémentaire de prendre possession du territoire où l'anarchie régnait. De ce fait, la seule défense dont les Gaëls disposaient était de faire preuve de force physique à leur tour (Clayton, 1996, p. 17). Au contraire, les colonisés justifiaient leurs actes d'après ceux des colons. L'Irlande du Nord est ainsi née par et dans cet état de violence, violence qui s'est vue banalisée en Ulster. Aussi, les deux dramaturges mentionnent la violence des habitants qui ne semble surprendre personne, elle fait partie de leur quotidien : Ruth, Marianne et Peter se font

agresser physiquement, l'appartement de Lenny a été cambriolé et la voiture qu'Helen a louée à Belfast devient la cible de paramilitaires. Les dramaturges insistent aussi sur la violence verbale. Les mots, expressions ou tons que leurs personnages adoptent lorsqu'ils s'adressent les uns aux autres transpirent leur mal-être physique et leur aversion envers le manque de décisions que les gouvernements prennent à leur égard. D'où les propos de Ruth à l'égard d'Harold Wilson, ainsi que la dénonciation de l'attitude négative de l'Eglise catholique envers les écoles intégrées par Greta.

Pourtant, légitimer la violence reste contraire aux lois bibliques du Nouveau Testament. Jésus prônait en effet le pacifisme comme le rapporte Saint Mathieu dans son évangile :

Vous avez appris qu'il a été dit : œil pour œil et dent pour dent. Et moi, je vous dis de ne pas résister au méchant. Au contraire, si quelqu'un te gifle sur la joue droite, tends-lui aussi l'autre. (Mt 5, 38-39)

C'est précisément pour cette raison que plusieurs membres de l'Eglise catholique, tel Cathal Daly, ont rejeté la violence de l'IRA au service de la cause nationale. Dans *The Catholics of Ulster*, Marianne Elliott explique que les Troubles ont fait perdre la dimension humaine de ses acteurs et de ses victimes et emploie l'expression de « traumatisme déshumanisant » (Elliott, 2001, p. 478). Les Nord-Irlandais font donc, selon elle, comme selon Parker et Devlin, l'expérience d'une certaine aliénation qui, même si elle émergea véritablement dans les années 1970-1980, était déjà bien amorcée au début de ce conflit ancestral.

Chapitre 3 : Aliénation

3.1 Souffrances et sacrifices

Stewart Parker et Anne Devlin dépeignent un monde fragmenté où l'obscurité prédomine, où la violence balaye les rues et où évoluent des personnages abîmés, gâtés, gâchés. Les deux auteurs mettent particulièrement en lumière leur désarroi, comme l'illustre cet échange entre Marianne et Lenny dans *Pentecost* :

Marianne : [...] I had a child once.

Lenny : No. Marian...

Marian : I called him Christopher. Because he was a kind of Christ to me, he brought love with him... the truth and the life. He was a future. Until one day I found him dead. I thought like you for a long time. He chose death in the cot rather than life in this town, in these times, it was their fault, they had done it to me [...] (*P*, p.244)

Les personnages des deux dramaturges représentent plusieurs générations en proie à une souffrance physique et morale dont ils souhaiteraient s'affranchir. Ceux de Parker sont victimes des grévistes loyalistes qui les contraignent à l'immobilité dans une maison presbytérienne. En parallèle, Ruth tente d'échapper à la violence de son mari en trouvant refuge auprès de Marianne, et Lily souffre d'avoir caché un aussi lourd secret que celui de l'abandon de son enfant. Marianne, quant à elle, fut traumatisée par la mort de son fils, cinq ans auparavant. Chez Devlin, le traumatisme de Greta est d'abord mis en exergue puis la souffrance des autres émaille le texte. Le rôle de Greta et Marianne sera malgré leur propre souffrance de permettre à leur entourage de soulager leurs maux. A l'image de cette relation où les souffrants viennent en aide à leurs semblables, le Christ venait en aide aux plus démunis, ce qui lui valut le nom de « messie souffrant ». Saint Paul rappelle combien le Christ a souffert pour son peuple (Ac. 26, 23). Comme dans la Bible, la figure de l'homme souffrant est récurrente dans *Pentecost* et *After Easter*. Souffrir affecte autant les personnages catholiques que les personnages protestants, innocents qui se sentent persécutés.

Pour les chrétiens, la persécution représente cet appel à poursuivre ses efforts afin de surmonter les difficultés, que ce soit grâce à un profond sentiment œcuménique ou à la lutte politique. L'image de l'innocent persécuté porte l'espoir central au christianisme

de l'ultime victoire sur la mort à travers la Résurrection. Persécution et souffrance ont été au cœur de la question nord-irlandaise depuis toujours, faisant du conflit non seulement un combat pour l'obtention du pouvoir politique, mais aussi une bataille spirituelle et morale. Les personnages catholiques de Parker et Devlin portent en eux les stigmates de cette souffrance. Ils sont, eux aussi, des innocents qui se sentent persécutés par les autres, par le gouvernement britannique, par les grévistes de 1974 et pourraient bien devenir des martyrs, car ils semblent souffrir pour toute leur population.

Dans la Bible, le livre de Job met en exergue le problème de l'innocence persécutée sans aucune raison et la justification de la souffrance des hommes pieux. A travers l'histoire d'un seul homme, qui fait figure d'intégrité, perdant en un jour tout ce sur quoi sa vie reposait, ce livre introduit le « débat existentiel sur le rapport entre le châtement et les fautes » (Salles, 1993, p. 215). L'interrogation majeure soulevée à travers ce récit concerne la relation entre le bonheur et la piété, en d'autres termes : le bonheur est-il la récompense de la vertu et le malheur le châtement du péché ? Le malheur peut-il entraîner l'homme à maudire le nom de Dieu, considéré comme responsable et injuste ? Le grand vainqueur du récit est Job qui, en refusant d'entrer dans le jeu du malheur, cherche une explication à ses échecs dans sa foi en Dieu. Stewart Parker aurait vraisemblablement gardé à l'esprit cet épisode lorsqu'il créa les personnages de Peter et de Ruth.

Le thème de l'innocent victime de souffrance trouve enfin un développement particulier dans certains des textes du second livre d'Isaïe, auxquels on donne le nom de « chants du serviteur souffrant ». Ces chants évoquent un mystérieux serviteur dont l'action est présentée comme déterminante pour le salut du peuple. Probablement personnification du peuple d'Israël ou représentation possédant une dimension plus universelle, il devient le sauveur de l'humanité. L'innocent est tout d'abord dépeint comme étant la victime de l'oppression des hommes (Is. 50, 5-6). Il est ensuite choisi pour porter les souffrances des autres. Isaïe précise :

Devant Lui, celui-là végétait comme un rejeton, comme une racine sortant d'une terre aride ; il n'avait ni aspect, ni prestance tels que nous le remarquions, ni apparence telle que nous le recherchions. Il était méprisé, laissé de côté par les hommes, homme de douleurs, familier de la souffrance, tel celui devant qui l'on cache son visage ; oui, méprisé, nous ne l'estimions nullement. En fait, ce sont nos souffrances qu'il a portées, ce sont nos douleurs qu'il a supportées, et nous, nous l'estimions touché, frappé par Dieu et humilié. Mais lui, il était déshonoré à cause de nos

révoltes, broyé à cause de nos perversités : la sanction, gage de paix pour nous, était sur lui et dans ses plaies se trouvait notre guérison. (Is. 53, 2-5)

Enfin, il triomphe et les pécheurs trouvent grâce aux yeux de Dieu. Marianne dans *Pentecost*, ou Greta dans *After Easter* rappellent toutes deux ce thème de l'innocent souffrant.

Il est, en outre, tout à fait possible de considérer ce serviteur comme une figure prémonitoire de Jésus Christ puisque cette conception du salut d'un homme qui se sacrifie pour la rédemption de l'humanité est nouvelle dans l'Ancien Testament. Dans son ouvrage *The End of Irish Catholicism ?*, Vincent Twomey compare la souffrance des Catholiques irlandais (la Grande Famine, les Lois Pénales, les Troubles...) à celles d'Abraham dans la Bible puisque l'enjeu de ces premiers étaient de témoigner leur fidélité à Dieu. Le Seigneur les mit donc à l'épreuve, comme Il l'avait fait avec Abraham. (Twomey, 2003, p. 24). Le sacrifice de ce dernier est narré dans le livre de la Genèse et souligne que la relation de l'homme à Dieu est placée sous le signe du sacrifice qu'il faut considérer « non pas d'abord selon un régime sanglant ou violent auquel on le réduit parfois, mais comme une manière fondamentale d'exprimer le don de l'homme, en réponse à un premier don venu de Dieu » (Pelletier, 1973, p. 90). Dieu avait demandé à Abraham d'offrir son fils en holocauste pour lui témoigner sa fidélité. L'homme se soumit à la volonté de Dieu et s'apprêtait à immoler son fils Isaac lorsque le Seigneur le somma d'arrêter. Abraham lui avait prouvé sa fidélité, et en fut récompensé par une bénédiction pour lui et sa descendance (Gn 22, 1-19). Le fils demandé en holocauste fut ainsi rendu à la vie et à son père, tout comme Greta dans *After Easter* sembla avoir sacrifié son dernier-né au début de la pièce, l'abandonnant dans le but de partir sauver sa famille. Ayant parachevé sa mission, puisqu'elle permit aux membres de son clan de se réconcilier, Greta peut le retrouver sain et sauf. Néanmoins, les textes de Devlin et de Parker reposent également sur une conception néotestamentaire du sacrifice.

Saint Luc précise que le Christ était conscient qu'il devait se sacrifier et l'annonça en personne à ses disciples (Lc 17, 22-25). Il savait qu'il « sera[it] livré aux païens, soumis aux moqueries, aux outrages, aux crachats », et qu'« après l'avoir flagellé, on le tuer[ait] et, le troisième jour, il ressuscitera[it] » (Lc 18, 31-33). C'est sur le modèle du Christ, en tant que messie souffrant qui se sacrifia pour sauver l'humanité, qu'une dizaine de républicains nord-irlandais emprisonnés entamèrent une grève de la faim en protestation contre la politique carcérale menée par ce même gouvernement au début des années 1980. Ainsi, les grévistes de la faim de 1980-1981 rassemblaient cette capacité à

cumuler des symboles qui renforçaient la prétention des membres de l'IRA provisoire d'être les républicains authentiques à tel point qu'ils pensaient que la plus grande preuve d'amour qu'un homme puisse faire à ses amis c'est de donner sa vie pour les sauver (Arthur & Jeffery, 1996, p. 54). En effet, ces hommes trouvaient leur motivation dans les Actes bibliques où saint Paul précise que Pierre et les apôtres ordonnaient d'« obéir à Dieu plutôt qu'aux hommes » (Ac. 5, 29). Patrick Grant ajoute, dans son ouvrage *Personalism and the Politics of Culture, Readings in Literature and Religion from the New Testament to the Poetry of Northern Ireland*, que les grévistes de la faim légitimaient leurs activités grâce à la religion et son rôle dans le passé du pays. En effet, ils se remémoraient bien souvent les mots du gréviste de la faim de 1917, Terence McSwiney : « It is not they who can inflict most, but they who can suffer most, will conquer » (Grant, 1996, p. 148). En parallèle, ils trouvaient appui sur la mythologie du républicanisme traditionnel irlandais, intimement lié à la langue irlandaise et l'héritage religieux catholique. Aussi, Bobby Sands, l'un des grévistes de la faim de 1980-1981, évoquait le catholicisme de son enfance, et ne cachait pas que lui et ses compagnons de cellules récitaient le rosaire à l'unisson dans leur prison. Tant et si bien que cette confusion entre la religion, la violence, la résistance, la criminalité et le nationalisme, nous dit Grant, était extrêmement volatile, déroutante et ambivalente (Grant, 1996, p. 148).

Bien que l'action de *Pentecost* soit antérieure à ces événements, Stewart Parker les a connus et les garde en mémoire lorsqu'il rédige la pièce, qui est, elle, postérieure à cette date. En effet, Marianne fait allusion à la prison du Maze, plus connue sous le nom de Long Kesh pour les républicains, qui n'est pas sans rappeler, à l'époque de la représentation de la pièce, les « H-Blocks », bâtiments où étaient enfermés tous les prisonniers, parmi lesquels ces grévistes de la faim. Anne Devlin, quant à elle, les évoque dans *Ourselves Alone* à travers les tentures à leurs effigies qui viennent se substituer à celles de Padraic Pearse et de Joseph Connolly, héros républicains, acteurs de l'Insurrection de Pâques en 1916. Dans *After Easter*, c'est une autre image qui est suggérée. En effet, alors que Greta avoue à ses sœurs qu'elle est chargée d'une mission à caractère religieux, elle est soudain prise de maux de ventre assimilables à des contractions de femme enceinte. Aussi, Helen s'empare-t-elle d'une couverture pour envelopper le corps en transe de sa sœur. La représentation de Greta enveloppée dans ce linge rappelle alors l'image figée des prisonniers de Long Kesh réclamant le statut de

prisonniers politiques et refusant de porter l'uniforme carcéral. Ils se servirent donc de couvertures pour se vêtir⁵⁷.

Le sacrifice nord-irlandais ne trouve pas la même définition chez les Catholiques et les Protestants, même si la souffrance en est au cœur et que la finalité est de se battre au nom de la Province. Pour les Catholiques, cette notion repose en effet sur une conception néotestamentaire du martyr. Dans son article « “My own Story”: Woman's Place, Divided Loyalty and Patriarchal Hegemony in the Plays of Anne Devlin », Chris Wood écrit que, comme la plupart des personnages masculins de Devlin, Manus a un côté « martyr » en lui. (Wood, 1999, p. 306). L'auteur précise que puisque ce personnage est un musicien professionnel, il clame haut et fort : « All great art wil have the tribe behind it » (*AE*, p. 39), à l'image du Christ qui cherchait le soutien de son peuple. De la même façon, Greta est prête à payer de sa propre personne pour sauver son pays, puisque, en distribuant les hosties, elle s'expose à l'incarcération, ce qui peut être perçue comme un sacrifice pour certains ; elle pensait, en effet, que, si elle obéissait à cette voix qui la commandait, le conflit prendrait fin (*AE*, p. 49). Aussi, elle fut arrêtée par les policiers de la RUC, qui voulaient s'assurer que son geste n'était pas politique⁵⁸, car s'il l'avait été, elle aurait été sanctionnée.

Le sacrifice, pour les Protestants appelle une récompense, qui se traduit, dans le cas de l'Irlande du Nord, par la conservation du lien avec l'Empire britannique. Dans *Pentecost*, Stewart Parker fait allusion au Siège de Derry, à la Bataille de la Somme⁵⁹, ou encore à la grève de 1974, qui sont des exemples de sacrifices pour certains loyalistes. Lorsque le dramaturge qualifie cette grève de 1974 de « The Great Loyalist Insurrection » (*P*, p.200), il fait écho à l'insurrection républicaine de Pâques 1916 pour mettre les deux évènements sur le même plan et les légitimer.

Stewart Parker avait précédemment abordé la question du sacrifice républicain dans *Northern Star* à travers le personnage d'Henry Joy McCracken, pourtant de confession protestante, ce qui montre à quel point nationalisme et républicanisme ne concernent pas la religion pour l'auteur. Bernard McKenna, dans *Rupture, Representation, and the Refashioning of Identity in Drama from the North of Ireland, 1969-1994*, suppose que, pour Parker, la mort du martyr est futile. Pourtant, McCracken

⁵⁷ Cet épisode de l'histoire de l'Irlande du Nord, « the Blanket Protest », eut lieu de 1975 à 1976 dans la prison du « Maze » (Long Kesh). Elle est représentée sur une peinture murale à Londonderry, cf. annexe.

⁵⁸ Ceci constitue une autre preuve que religion et politique vont encore de paire en Irlande du Nord pour certains.

⁵⁹ A ce sujet, l'évêque de Londres a qualifié de sacrifice la mort de ces jeunes soldats, comparable à celui du Christ le jour du Vendredi Saint. (Megahey, 2001, p. 40).

était attiré par l'idée de sacrifice du martyr car il confessait que la possibilité que l'Irlande puisse devenir une nation l'invitait à se battre et mourir pour sa cause. Les images romantiques, celles du martyr, et même les idéaux du siècle des Lumières permettaient aux gens de raccrocher leurs vies à des causes plus grandes. Néanmoins, McKenna avertit son lecteur que ces représentations n'offraient rien de durable et pouvaient même parfois s'avérer dévastatrices si l'identité de ces individus se noyait dans leurs idéaux. (McKenna, 2003, p. 59-60). C'est ainsi qu'Henry Joy McCracken se positionnait en martyr, l'un de ces individus fiers mais qui étaient parfois malmenés, comme il l'écrivit dans son journal. Etres paradoxaux aux attitudes inexplicables, ils souffraient au nom du reste de l'humanité. (Richtarik, 1999, p. 9).

Ruth et Lily imputent aux républicains le désordre dans lequel se trouve l'Irlande du Nord. Lily révèle qu'elle a beaucoup souffert, physiquement et moralement, par la faute de ceux qui brûlèrent sa maison. Elle ressent une profonde aversion envers ces « Fenian savages » (*P*, p. 183). Lily s'est sentie comme aliénée dans sa propre demeure et a fait l'expérience d'une certaine délocalisation.

3.2 Délocalisation, dépossession

Lorsqu'elle décida d'analyser la situation en interrogeant des habitants en Irlande du Nord, Susan McKay recueillit le témoignage suivant : « One of the effects of segregation in a community is that people who do not exclusively identify with one side find themselves displaced » (McKay, 2000, p. 231). Stewart Parker avouait qu'il avait eu ce sentiment mais qu'il avait su en tirer des bénéfices :

You had to struggle with the place because you were told you were British with an allegiance to a monarch, yet there was a feeling that you were Irish. If you managed to get through it, there was a great advantage to draw from such a background and be able to write British as well as Irish characters. It gave me a wider canvas on which to paint. (Allen, 1987, p. 9).

Dans *Northern Star*, Stewart Parker traite de ce sentiment de délocalisation. Son personnage, Henry Joy McCracken, répondait ainsi à la question « Qu'est-ce que cela veut dire être irlandais ? » :

Cela signifie être dépossédé, vivre sur un sol qui ne vous appartient pas, que vous soyez protestant, catholique, dissident, peu importe nous sommes

tous dans le même sac, nous avons tous été semés dans cette terre sur laquelle nous n'avons aucun titre de propriété. (NS, p. 13).

Cette dépossession se situe donc au cœur des deux pièces de théâtre et est intimement lié à un sentiment d'aliénation que les Nord-Irlandais, qu'ils soient Protestants ou Catholiques, ont pu éprouver.

3.2.1 Le cas ancestral des Catholiques

Privée de tout pouvoir par les colons protestants britanniques sur son propre territoire, la communauté irlandaise catholique se sentit humiliée car dépossédée de ses terres. Elle se sentit étrangère aux nouvelles lois imposées par les Britanniques. Toute pratique et manifestation de la tradition irlandaise catholique fut effectivement interdite par les colons. De ce sentiment d'aliénation découla le sentiment de perte chez une population qui, jusqu'alors, jouissait d'une terre et d'une culture riches.

L'aliénation des Catholiques irlandais sur leur territoire fit place à une profonde aversion envers les colons protestants qui s'emparèrent de leurs terres. Dès 1921, ils s'aliénèrent du gouvernement britannique, boycottant toute action à caractère national. Il ne manque pas d'exemples qui permettent de témoigner de l'aliénation des Catholiques, qu'elle fût produite par les Protestants ou déclenchée volontairement par eux-mêmes⁶⁰. Pour Caroline Kennedy-Pipe, dans *The Origins of the Present Troubles in Northern Ireland*, ils ont de tout temps été délaissés par le gouvernement britannique puis, pendant les Troubles, subissaient chaque jour un peu plus d'humiliation qui favorisait ce sentiment d'avilissement. Puis à l'arrivée des soldats britanniques, ils se sentirent même comme privés d'humanité. Elle explique :

It must also be added that those analysts who claim that the British Army did not react forcibly enough to subdue the violence ignore much of the evidence that reveals that during the prolonged and bloody conflict in Northern Ireland the British Army has been involved in abuse of the civilian Catholic population. [...] Small wonder that the Catholic communities were alienated. (Kennedy-Pipe, 1997, p. 57)

Néanmoins, ce sentiment n'est plus unilatéral à la fin du XXe siècle. En effet, les Protestants, méfiants à l'égard de leurs concitoyens, craignent que les nationalistes ne

⁶⁰ En boycottant le gouvernement britannique dès 1921 par exemple.

renversent la situation et ne s'emparent à leur tour du pouvoir que les Britanniques leur ont conféré.

3.2.2 Aliénation des Protestants

Certains dramaturges du XIX^e siècle avaient commencé à entrevoir cette aliénation du Protestant britannique en Irlande qui sait qu'il n'appartient pas à l'Angleterre, mais n'est pas non plus le bienvenu en Irlande, et doit donc se trouver une place. Selon Christopher Morash, c'est à cette période de l'histoire du théâtre que les dramaturges protestants irlandais commencèrent à aborder le sentiment d'étrangéité et de délocalisation. La pièce gothique de Charles Robert Maturin, *Bertram* (1816), s'ouvre ainsi sur le secours du héros naufragé et profondément délocalisé, à qui il est demandé de nommer son pays natal. Il répond à ses secouristes : « The wretched have no country [...] That dear name/ Comprises home, kind kindred, fostering friends, / protecting laws, all that binds man to man – but none of these are mine ; – I have no country » (Morash, 2004, p. 84).

Frederick Boal, qui est né et a grandi en Irlande du Nord, questionna, en 1997, les fidèles réformés, soucieux de conserver les liens avec l'empire britannique et leur identité britannique, au sujet de l'idée d'une Irlande unie. La réponse la plus fréquente qu'il recueillit mit en lumière leur crainte que l'Eglise catholique romaine n'ait trop de pouvoir dans une Irlande réunifiée (Boal *et al.*, 1997, p. 89). Depuis le début des années 1970, les Protestants, qui s'étaient sentis soutenus par le gouvernement britannique jusque-là, ont eu l'occasion de réaliser à quel point ils pouvaient être trahis par le gouvernement britannique, et commencèrent à se méfier des nationalistes à qui le gouvernement semblait allouer plus de privilèges. Les décisions qu'a pu prendre Londres à l'égard de l'Irlande du Nord leur a profondément déplu pour la plupart, et les ont progressivement aliénés du gouvernement, duquel ils s'estimaient peu à peu écartés. Pamela Clayton évoque ce phénomène d'aliénation protestante dont l'origine prend naissance dans le désaccord des unionistes avec la politique appliquée par le gouvernement britannique en Irlande du Nord depuis 1969 : « Another example of historical myopia is the discovery of 'Protestant alienation', allegedly a modern phenomenon arising from dissatisfaction with British policy in Northern Ireland since 1969 » (Clayton, 1996, p. xiv). En cette période de Troubles, la communauté protestante, majoritairement unioniste et minoritairement loyaliste, a senti le décalage qui la séparait des Anglais, voire des autres Britanniques. Une certaine tension s'est alors créée pour confirmer le rapport qu'ils

entretenaient avec la terre d'Irlande, conviction que Jacqueline Genet explique en ces termes dans un article écrit pour *Etudes Irlandaises* :

Si la terre ne leur appartient pas, les Protestants d'Irlande du Nord ont le sentiment qu'ils appartiennent à la terre. Il n'y a nulle autre place pour eux et certainement pas l'Angleterre. (Genet, 1996, p. 13)

Les mesures politiques que prit Westminster pour la question nord-irlandaise à la fin de XXe siècle ne satisfaisaient pas les Protestants, approfondissant davantage leur sentiment d'aliénation vis-à-vis des Britanniques jusqu'à ce que soit signé l'accord de Belfast en 1998. Alors que la décision du gouvernement de vouloir accorder une autonomie relative à l'Irlande avait largement amorcé ce sentiment au début de ce même siècle, l'accord de Hillsborough signé entre Londres et Dublin en 1985, et, quelques années auparavant, la suspension du gouvernement de Stormont et le contrôle direct depuis Londres sur la Province⁶¹, sont, pour les unionistes et loyalistes nord-irlandais, des exemples de trahison de la part des Britanniques envers les Protestants d'Irlande du Nord. L'équilibre des unionistes s'en vit ébranlé, comme le suggère Wesley Hutchinson. Que l'Irlande ait un « droit de regard » sur les questions nord-irlandaises et que le gouvernement irlandais soit reconnu comme le « défenseur » des catholiques nationalistes nord-irlandais est insoutenable pour la communauté protestante unioniste, qui considère véritablement les termes de cet accord comme un premier pas vers la réunification de l'île (Hutchinson, 2000, p. 16). Cette trahison a rendu les unionistes encore plus frileux à l'égard de Londres. Dans *Freedom from Fear, Churches together in Northern Ireland*, Simon Lee souligne leur crainte de perdre le pouvoir, la peur de l'inconnu, de l'autre (Lee, 1990, p. 9). De tous les personnages de Parker et Devlin, c'est Lily Matthews qui incarne ce sentiment d'aliénation protestante le plus fidèlement. Elle a grandi avec le XXe siècle et a pu constater à quel point le gouvernement britannique s'éloignait de la cause unioniste. Elle semble regretter le manque de soutien de la part de ce dernier lors de la guerre d'indépendance en 1921. De plus, elle se montre féroce vis-à-vis des Catholiques en Irlande du Nord, les qualifiant de « sauvages républicains ». Allégorie de l'Irlande du Nord, elle préfère enfin tirer sa révérence avant que la situation du pays ne dégénère, puisque le gouvernement britannique a accordé aux nationalistes de partager le pouvoir avec les unionistes à travers la mise en place d'un gouvernement spécial en 1974. En

⁶¹ « We feel we, in our endeavour to provide just Government in Ulster, have been betrayed from London ». (Brian Faulkner, 28 mars 1972). Évènement important car mènera à la grève de 1974.

revanche, Peter, lui aussi victime de cette aliénation protestante puisqu'il ne se sent pas en adéquation avec la politique menée dans la Province, semble vouloir remédier à ses conditions de vie. Pour ce faire et afin d'anticiper ce sentiment de dépossession qui découlera des Troubles quelques années plus tard, il choisit de poursuivre ses études à Londres, puis de s'installer en Angleterre.

Au XXe siècle, alors que les frontières nationales s'ouvrent à l'Europe, le problème de l'identité se pose plus que jamais. Les personnages de Parker et de Devlin se font les représentants d'une génération aliénée se sentant en décalage par rapport à l'époque à laquelle elle vit.

3.2.3 Parker et Devlin

Lorsque Greta revient en Irlande du Nord pour assister au décès de son père, elle se sent incomprise. L'aliénation dont elle est victime reflète particulièrement l'aliénation artistique à laquelle Anne Devlin a dû faire face depuis son départ de l'Irlande du Nord. Dans *Literature, Partition and the Nation-State. Culture and Conflict in Ireland, Israel and Palestine*, Joe Cleary indique que pour la plupart des dramaturges modernes, tels Joyce, Beckett et O'Casey, la distance physique engendrée par leur exil de l'Irlande accentua leur aliénation artistique (Cleary, 2002, p. 73). L'auteur met ainsi en évidence l'aliénation de l'écrivain dont la fonction n'est pas de montrer à quel point il peut être le représentant visionnaire d'un peuple en ascension mais comme victime solitaire et aliénée de la société arthritique (Cleary, 2002, p. 73).

Devlin quitta Belfast en 1974 pour s'installer avec son époux, en Allemagne dans un premier temps, où elle enseigna l'anglais, puis en Angleterre (Birmingham) dès 1978 pour se consacrer à l'art dramatique. Dans son théâtre, Devlin brosse le portrait de femmes catholiques irlandaises évoluant à Belfast, comme elle avant son départ. Le spectateur peut ainsi retrouver des éléments rappelant que le dramaturge vit entre l'Irlande et l'Angleterre. Pourtant, alors que ses pièces remportent de vifs succès outre-Manche, *After Easter* ne reçut pas l'accueil escompté lorsqu'elle fut représentée en novembre 1994 à Belfast. Interrogée sur les raisons de cette réception négative, partagée par de nombreux journalistes, le dramaturge se défendit ainsi :

One of the major problems of writing about politics in the North is that if you haven't lived there throughout the Troubles, they feel you have no right to write about them. You shouldn't be coming back to them with plays, and so there is a resistance to where you have chosen to live. This kind of attitude is more prevalent among the journalists there, who actually

resent you for going away and coming back and telling them what is happening. (Chambers, 2001, p. 117)

En tentant d'expliquer, voire de s'expliquer, la situation nord-irlandaise à travers des personnages emblématiques de l'époque que sa province traverse, Anne Devlin s'est aliénée de la société ulstérienne. Malgré son retour sur sa terre d'origine, elle s'est retrouvée dans la douloureuse situation d'étrangère dans son propre pays et évoque cette souffrance dans sa pièce de théâtre. Pour avoir choisi l'exil, le dramaturge se retrouva mise au ban de la société nord-irlandaise, de la même façon que son personnage, Greta, se sentit étrangère sur sa propre terre.

L'exil fut aussi le choix de Parker, qui partit s'installer en Écosse puis à Londres où il décéda. Pourtant, il ne fut pas stigmatisé par ses concitoyens. L'auteur semble toutefois se sentir étranger en Irlande du Nord, car, en donnant la parole à des Catholiques et à des Protestants de classe ouvrière, en abordant la question de l'identité nord-irlandaise, il se pensait incompris par sa propre communauté. En somme, Parker et Devlin appartiennent tous deux à un mouvement artistique et intellectuel en décalage par rapport aux idéologies de certains nord-irlandais. Ils souhaitent tous deux fondre ce qui est présenté habituellement comme deux traditions culturelles, l'une protestante et l'autre catholique, en une seule qui se voudrait nord-irlandaise. Mais, afin de caresser ce rêve, ils se doivent de déconstruire et de remettre en question les fondements des identités protestantes et catholiques. Leur prise de distance délibérée leur a certainement permis d'adopter un point de vue moins subjectif.

3.2.4 L'effet A et le spectateur

Dans « Homesick for Abroad : the Transition from National to Cultural Identity in Contemporary Irish Drama », Jochen Achilles explique que l'histoire de l'Irlande vue par le théâtre contemporain irlandais permet de se mettre à distance de l'histoire réelle et de constater l'étranger en nous-mêmes (Achilles, 1995, p. 447). Les nouvelles perspectives que Parker et Devlin donnent sur l'histoire de leur province ajoutent un degré de distanciation entre le spectateur et la réalité extérieure, permettant à celui-ci de prendre du recul par rapport à la situation pour mieux la redécouvrir. Aussi, les deux pièces prennent une dimension néo-brechtienne. En effet, par le principe de distanciation, qui consiste à rendre «étrange» une situation familière pour mieux la faire comprendre au spectateur et susciter une vive réaction chez lui, Bertolt Brecht eut l'idée de « briser l'illusion théâtrale par des moyens tels que l'insertion de chansons dans le développement

dramatique, l'adresse directe au spectateur ou encore la narration » (Angel-Perez, 1997, p. 149), pour en faire un théâtre « épique » parce qu'il combine le narré et le montré. Les procédés que Brecht préconisait - distanciation, fragmentation, aliénation (Brecht, 1957, 1964, p.136) - sont repris par les dramaturges précisément pour que le spectateur ne s'identifie pas aux personnages et n'éprouve pas de sympathie à son égard. Au contraire, le théâtre de Devlin et Parker, comme le théâtre de Brecht, s'adresse à la raison du spectateur, et non à son coeur. Il a pour dessein de conduire le public à prendre conscience du monde et à le repenser : « The main advantage of the epic theatre with its A-effect [is] intended purely to show the world in such a way that it becomes manageable » (Brecht, 1957, 1964, p. 140). C'est pourquoi, les deux dramaturges n'hésitent pas à déconstruire les repères afin de permettre au spectateur de s'étonner.

Chapitre 4 : Déconstruction

A l'image du *Belfast Telegraph* qui se retrouve chaque soir éparpillé dans la cour des Flynn dans *After Easter*, à l'image des textes dramatiques qui subissent eux aussi une fragmentation, l'unité des personnages des deux dramaturges est remise en question. Si Lenny avoue dans *Pentecost* qu'il était « à ramasser à la petite cuillère » quand Marianne le quitta (You know – I was left in bits after you walked out of me [...]); P, p. 195), c'est véritablement cette dernière, à l'instar de Greta, dans l'œuvre de Devlin, qui semble avoir perdu l'unité de son être.

4.1 Visions hallucinatoires

Les personnages de Parker et Devlin ont été victimes d'une certaine aliénation qui les conduisit à remettre en question leur propre identité peu à peu. Leur esprit semble même avoir été affecté. Dans un article intitulé « Commitment and Risk in Anne Devlin's *Ourselves Alone* and *After Easter* », Brendan MacGurk suggère que Devlin, en particulier, s'intéresse à la rupture sémantique entre la personne et son environnement. Elle examine, en effet, les tensions qui s'opèrent au sein d'un individu dont l'identité a été façonnée par un contexte communautaire qu'il tente maintenant de défier :

Anne Devlin deals, to a large degree, with the semantic breakdown between the person and her context. She is concerned with the tensions within a personal identity which is framed by an imposed communal identity which is itself challenged (MacGurk, 1996, p. 50)

C'est un constat qui pourrait tout aussi bien s'appliquer à l'œuvre de Parker. En effet, la confusion de repères qui découle naturellement de ces tensions se traduit dans maintes pièces des deux auteurs par des visions extraordinaires ou des hallucinations d'ordre surnaturel. Les deux dramaturges transgressent ainsi les règles du réalisme afin de conférer une dimension supplémentaire à leurs œuvres et marient réalisme et fantastique en proposant des rencontres d'un autre monde. C'est ainsi que les fantômes de Lily et de Michael apparaissent aux deux seuls personnages de Marianne et Greta, ainsi qu'au public, témoin de leur aliénation, pour ancrer leurs troubles mentaux dans la réalité extérieure. Parker met en scène un fantôme dans chacune des pièces de son triptyque car il considère que les pièces de théâtre et les fantômes ont de nombreux points communs. Il explique :

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. Ghosts are uncompleted souls; witness the Phantom Bride in *Northern Star*, handing on to the Phantom fiddler in *Heavenly Bodies*, and he in turn to *Pentecost's* Lily Matthews- in whom the cycle of retribution is in fact finally laid to rest, in the only way I can foresee as having any possible meaning (Parker, 1989, 2000, p. xiii-xiv)

En effet, un fantôme est une créature surnaturelle, une vision interprétée « comme la manifestation de l'esprit d'un mort, qui serait resté prisonnier sur terre ou reviendrait de l'au-delà soit pour accomplir une vengeance, soit pour aider des proches ou pour errer éternellement sur Terre en punition de ses mauvaises actions passées » (Dictionnaire *Le Robert*). S'inspirant alors tous deux des ouvrages de James Joyce (1882-1941), et plus précisément de *Finnegan's Wake* (1939) pour Devlin et de *Ulysses* (1922) en ce qui concerne Parker, les deux auteurs font d'abord du fantôme un emblème de perte, de dépossession, d'échec. Il symbolise une absence marquée dans un monde tangible et vivant comme le signale Stephen Dedalus dans *Ulysses*.

En outre, Lily incarne cet emblème d'un peuple qui se voit progressivement dépossédé de ses richesses. Tous les souvenirs qu'elle laissa derrière elle, depuis les meubles au style édouardien jusqu'à la tasse représentant le couronnement de la Reine Elizabeth II, sont désormais entre les mains de Marianne, un membre du camp adverse, un ennemi juré, qui se révélera au contraire être une alliée. En effet, un processus d'identification entre Lily et Marianne va s'opérer au fil de la pièce. Il avait déjà été amorcé par l'entrée de Marianne dans une maison encore imprégnée de la présence de la défunte à travers l'évocation d'une tasse de thé à moitié pleine, mais déjà froide, synecdoque de Lily, et qui l'invitait à s'imaginer les circonstances de sa mort :

Marianne : Did you make tea ?

Lenny : The gas is off.

(Marian has moved on into the kitchen, and is peering into a teapot on the top of the range.)

Marian : What's this ?

Lenny : That's old. So. What do you reckon ?

Marian : There's a cup sitting here with milk and sugar in it. Christ.

Lenny : I told you. I haven't touched a thing.

Marian : She must have brewed this up just before it happened.

Lenny : No such thing.

Marian : She never got a chance to pour it out.

Lenny : The ambulancemen, is all it would have been.

Marian : It's stone cold. (*P*, p. 172)

Le fantôme devient cet être volatile qui s'invite dans le monde empirique sans y avoir été convié. Mais, il représente aussi les péchés irrésolus commis dans le passé. Ainsi Michael Flynn et Lily Matthews réapparaissent-ils afin de confesser leurs péchés les plus secrets. Ces révélations permettront finalement aux deux personnages de Greta et Marianne de se délester de leurs malheurs et d'aider les autres à en faire de même. Comme nous l'étudierons, ces êtres surnaturels jouent donc un rôle piaculaire.

Outre les apparitions inattendues de ces spectres, ce sont les visions de diables et démons qui troublent l'imagination de nos personnages. Greta avoue avoir vu apparaître au pied du lit où elle se reposait un être que sa sœur Aoife qualifie immédiatement de dame blanche (« *banshee* »). Néanmoins, après avoir confessé à sa cousine Elish les expériences qu'elle subissait, Greta conclut :

Two nights ago at my sister's flat in London, a figure burst in on me. Stood there, beseeching, wailing, shivering at the foot of my bed. I pretended it was a banshee. But it was no more a banshee than I am. We both know what I saw. (*AE*, p. 26)

Par conséquent, comme Jésus où, « en divers épisodes des évangiles, il doit affronter le Diable, soit dans l'épisode des "tentations" qui suit le récit du baptême, soit dans des scènes d'exorcisme de possédés, soit, encore, à travers des récits de guérison où il n'est pas tant question de possession, mais où la maladie et la souffrance sont perçues comme liées à l'œuvre néfaste de Satan dans l'humanité » (Pelletier, 1973, p. 287), Greta doit lutter contre le Malin qui tente de l'entraîner dans la mort à plusieurs reprises. Elle s'inquiète :

Greta : I saw an old man in the corner watching me. And I said to myself I knew it. I knew that old man was there. I have felt watched all my life.

Elish : It was the devil you saw.

Greta : I knew that immediately. He looked like an old priest.

(Elish makes a movement.)

He was dressed like a priest in a long black soutane. He had a pointed beard. [...] At any rate, the old priest loomed over me and placed a pillow on my face. I tried to cry out but he was smothering me. I was being silenced. And it was this I had to struggle against. I struggled against this smothering blackness until a voice said in my ear – a kind warm voice : ‘Turn round. You have to turn round.’ So I did, I turned myself around and found I could breathe again. (*AE*, p. 25)

Le protagoniste semble être attiré par le Mal mais doit lutter contre cette attirance. Greta doit empêcher le Mal de la posséder. Toutefois, il lui est difficile d’y parvenir car Satan peut cacher sa méchanceté derrière un aspect rassurant bien qu’il apparaisse plus souvent sous sa véritable nature. En effet, dans les histoires qu’elle et Peter racontent, il est question de dragon, de serpent et de cerf surréalistes, monstrueux, qu’ils doivent éviter, voire anéantir, dans leurs rêves et cauchemars. Pour Anne-Marie Pelletier, dans le monde et la liturgie chrétienne, ces monstres et ces dragons, qu’elle qualifie de « variations indéfinies sur le thème du bizarre, de l’hybride, du difforme », sont le lieu où « s’expriment certainement un plaisir de l’imagination, une jouissance de la transgression, où s’extériorisent aussi des peurs qui, par le biais de la représentation, trouvent un moyen de se surmonter, où prennent corps pour une catharsis libératrice des pulsions qui hantent les cœurs et les corps » (Pelletier, 1973, p. 287). Ces monstres, manifestations du Mal, sont donc indispensables à l’équilibre des œuvres (oscillant entre le Bien et le Mal) et à l’équilibre, certes précaire, des personnages. C’est pourquoi, depuis son départ pour l’Angleterre, Greta est victime d’expériences inexplicables et inexplicables. Elle indique à ses sœurs qu’en quittant l’Irlande elle fut accablée de visions. Ces visions augmentant en nombre et en intensité, Greta restait pourtant consciente que ses hallucinations étaient le fruit de son imagination, puisqu’elle voyait des gens qu’elle savait pourtant morts (*AE*, pp. 14-15).

A ces visions hallucinatoires s’ajoutent des hallucinations auditives durant lesquelles Greta peut entendre un son, qu’elle suppose d’origine divine, lui livrant une idée sonore qu’elle doit interpréter, et qui parfois recèle un message religieux. Elle avoue être inquiète quand ses visions s’accompagnent d’une mission dictée par Dieu. De la même façon, Marianne est comme avertie de la venue de Lily dans la mesure où les deux premières apparitions de son spectre (sur les trois qu’il y a en tout dans la pièce) s’accompagnent d’un son : soit le grondement sourd d’une explosion, soit le roulement

d'un tambour de procession orangiste. En dehors de la vision de Lily, il n'est pas autant question d'hallucinations chez Parker. En revanche, certaines scènes sont parfois décrites de manière surréaliste. En effet, le spectateur entrevoit cette dimension, déconnectée de la réalité, dans le récit que Lenny nous livre sur la scène de baignade de nonnes irlandaises, comme s'il décrivait un tableau dans ses moindres détails :

[...] And then into my line of vision – there comes this sight, at first I though I was hallucinating, it was a gaggle of nuns, real nuns, in the whole gear, which they were busy stripping off, over their heads. There was a dozen or more of them. It was a nuns' swimming party. Underneath their habits, they had these interlock jobs, sort of vests and baggy long johns. I suppose they reckoned at that hour there'd be nobody to see them (*P*, p. 239)

Lenny interprète cette scène, où, allongée aux côtés d'une chanteuse nue, il regarde cette baignade, comme un moment de pure découverte, aussi bien pour l'artiste, les religieuses, que pour lui :

So down they pelted into the sea, frisking around and frolicking like nine-year-olds, the noise of it – while your woman is meanwhile stretched out starkers beside me, singing this deep-throated version of *Just a Closer Walk With Thee* ...entirely oblivious...and the nuns are splashing each other, and giggling and screaming, and flinging themselves about in the golden light, with the wet interlock clinging to their excited bodies – and it doesn't take a lot to see that the nuns are experiencing their sex and the vocalist her spirit. And for a crazy few seconds I all but sprinted down to the nuns to churn my body into theirs, in the surf foam, and then bring them all back to the lady vocalist, for a session of great spirituals ... and maybe that's how it was... what it was like here. Before Christianity. Is what I'm saying. (*P*, p. 239)

Dans cet extrait, il laisse entendre que, pour lui, le désordre que traverse l'Ulster est largement dû à la religion. Il semble souhaiter retrouver cet état de quiétude qu'il suppose avoir existé avant l'arrivée du christianisme en Irlande. C'est pourquoi, il évoque l'idée que, si tout était à refaire, si Jésus Christ, dont il ne rejette pas toute l'existence, devait venir en aide aux Nord-Irlandais, il les débarrasserait avant tout du christianisme :

Peter : [...] what would Jesus Holy Christ do with us all here, would you sat ?

Lenny : I'll tell you exactly what he'd do, he'd close down every church and chapel, temple and tabernacle in the whole island, put them to the torch, burn them into rubble, turf the congregations out priests and pastors faces first, and drive them up into the mountains, up to the boniest, bleakest stretches of the Sperrins and the Mourne, and he'd flay them into the rock, until the Christianity was scourged out of the very marrows of their bones, he'd expunge religion once and for all from off the face of this country, until the people could discover no mercy except in each other, no belief except to believe in each other, no forgiveness but what the other would forgive, until they cried out in the dark for each other and embraced their own humanity...that's the only redemption he'd offer them. (*P*, p. 243)

Cette hypothèse, même si elle se dirige contre la chrétienté, peut éventuellement être considérée comme une vision au sens biblique du terme, c'est-à-dire une révélation, une « transfiguration dernière de toutes réalités terrestres, y compris les biens institutionnels les plus sacrés » (Paul, 1995, p. 73). De manière similaire, la mission que Greta doit poursuivre peut être interprétée comme étant une telle révélation, puisqu'en obéissant à la voix mystérieuse, et en distribuant les hosties, elle pensait que les massacres cesseraient.

Nous pouvons croire que ces créations de l'esprit humain, ces expériences mystiques, s'aggravent lorsque l'Homme est touché au plus profond de son être. Elles restent, en effet, très souvent de simples créations de l'esprit, mais elles peuvent également devenir inquiétantes lorsqu'elles traduisent une déficience mentale aiguë. Dans *After Easter*, Greta indique à ses sœurs qu'elle fut victime d'une vision hallucinatoire, et reproduit l'idée et le geste qui l'accompagnait :

Greta : But the apparition wasn't so much anger – as – woe.

Helen : Woe ?

Aoife : Did it speak to you ?

Greta : You heard it !

Aoife : But no words ?

Greta : Just the thought.

Aoife : What thought ?

(Greta demonstrates the thought : beseeching.⁶²)

Greta : It felt as if the whole of Ireland was crying out to me. (*AE*, p.11)

Cette hallucination conduira le spectateur à considérer Greta comme atteinte d'une maladie mentale sévère, sorte de schizophrénie, qui semble aussi affecter Marianne dans *Pentecost*. Ainsi, les deux personnages principaux de *Pentecost* et *After Easter*, Marianne et Greta, souffriraient d'aliénation au sens médical, qui se traduit avant tout par un dédoublement de personnalité. Si ces hallucinations sont la plupart du temps de purs produits de l'imagination vivace, elles sont parfois le fruit d'un esprit cliniquement déficient.

4.2 Dédoublement de personnalité et schizophrénie

Hallucinations et visions peuvent être, dans certains cas, le reflet d'une pathologie mentale chez l'être humain qui perd soudain tout rapport entre signifiant et signifié. Walentina Witoszek et Patrick F. Sheeran expliquent qu'il existe deux façons mentales de s'échapper du quotidien des Troubles en Irlande du Nord : se raccrocher à la religion ou sombrer dans la folie (Witoszek & Sheeran, 1988, p. 79). Puisqu'elles semblent avoir perdu leur foi en Dieu, Greta et Marianne seraient donc « folles » au sens médical du terme, selon les deux auteurs qui réduisent les deux femmes à être victimes non plus d'une simple aliénation, mais d'un dédoublement de personnalité. En effet, à travers ses multiples apparitions, Lily jouera le rôle d'alter ego, de *doppelgänger*, renvoyant à Marianne l'image de ses propres souffrances. Néanmoins, Marianne restera consciente que Lily n'est pas réelle, que son esprit lui joue des tours, puisque, lorsque celle-ci lui apparaît pour la première fois, elle constate :

Lily : This house was my life.

Marian : I know it was.

Lily : You know nothing about it. You'd be singing on the other side of your face if my Alfie was here.

Marian (*closing her eyes*) : There's nobody here. Nobody. (*P*, p. 181)

Marianne ferme les yeux : elle sait que Lily est une vision intérieure, le fruit de son imagination, pur produit de sa souffrance. Lorsqu'elle la somme de partir de là où elle n'est pas la bienvenue (c'est-à-dire sa maison), Marianne lui rétorque : « I have a problem

⁶² C'est nous qui soulignons.

with that, you see... seeing as the place where I'm least welcome of all is the inside of my own skull... so there's something we can agree on at least, Lily » (*P*, p. 183). Le conflit est alors intériorisé ; il s'agit de lutter contre soi-même. Marianne est parfaitement consciente de son isolement physique et psychologique, de son alcoolisme, de la stérilité de sa vie, trois raisons qui sont, pour Anthony Roche, suffisantes pour se projeter un alter ego imaginaire qui dramatiserait la division de sa personne. (Roche, 1991, p. 60)

Dans son introduction au recueil des trois pièces de théâtre, Stewart Parker avait mentionné ce dédoublement de personnalité derrière l'image biblique de Caïn et Abel, ou de David et Goliath, « [...] two men fighting over a field » (*Pentecost*, p. xiii). Aussi, ce territoire peut s'inscrire dans la réalité, auquel cas il s'agirait de l'Irlande du Nord, ou bien, il pourrait n'être que virtuel, et ainsi devenir cette page maculée qu'est l'âme, celle de Marianne dans ce cas précis. Dans l'œuvre de Devlin, en revanche, ce sont avant tout les didascalies et l'attitude de Greta qui exposent le degré de souffrance mentale que le protagoniste subit. En effet, si elle a été internée en hôpital psychiatrique, c'est pour s'être conduite de manière incohérente, comme l'évoque son médecin :

Greta : My husband doesn't want me.

Campbell : Is that why you threw yourself in front of a bus ?

Greta : But I didn't.

Campbell : You did, Greta. We have to agree about this piece of reality. A bus is a very substantial thing – it is not in your head, it is out there on the road. And this is your body and it is real and substantial and if you put your body in front of a moving but it will kill you. (*AE*, p. 3)

Depuis que son esprit l'a quittée, Greta est restée comme morte. Elle exprime cette idée à travers l'image suivante :

Greta : ... And I died.

Elish : You died ?

Greta : And in my grief my voice left me. I experienced my own death.

Elish : Why didn't you speak out before ?

Greta : I couldn't, I was afraid. I loved my husband and I had no context for dealing with this. So I shut it in another room and I lived in the outer room of my life I suppose. (*AE*, p. 26)

A partir de cet instant, deux personnalités ont co-existé en elle. Ce constat peut être particulièrement aisé lorsque le dramaturge indique, lors d'une comptine que récite le personnage et qui l'agace, qu'elle adopte une autre voix :

My bonny lies over the ocean.

My bonny lies over the sea.

My bonny lies over the ocean.

Oh bring back my bonny to me.

(In a different voice) Stop that singing ! (AE, p. 5)

Ce type de dualité peut être l'un des symptômes d'une pathologie mentale plus grave. En effet, à ne plus savoir qui elle est, à être au beau milieu d'un conflit qui oppose deux communautés, à être dans une situation d'entre-deux, Greta a pu sombrer dans la schizophrénie.

Cette maladie est en grande partie caractérisée par une rupture de contact avec le monde ambiant, et un retrait de la réalité. Les principaux traits distinctifs des syndromes psycho-pathologiques qui l'accompagnent sont les symptômes psychotiques tels que les délires, les hallucinations, visuelles ou auditives, les perturbations de la pensée et de l'émotivité (raisonnement illogique), et une tendance évolutive vers le handicap psychologique (isolement social, conduite étrange). Fort de ces connaissances, il est possible de penser que les deux personnages principaux des pièces de théâtre en sont affectés. Greta produit en effet des idées délirantes, des convictions erronées que personne d'autre ne partage mais qu'elle pense réelles. Elle est convaincue qu'une voix d'origine divine lui ordonne de distribuer les hosties dans les rues de Belfast ; elle espère ne pas être Jean-Baptiste ni la Vierge Marie, et à la scène 7, elle dit entendre les rires d'un bébé qu'elle est la seule à percevoir. Puisqu'elle est persuadée que ses convictions et hallucinations sont vraies, alors qu'elles ne le sont pas, puisque son cerveau ne fonctionne plus normalement, son entourage, sain d'esprit, ne comprend ni son comportement ni sa conduite. C'est pourquoi, elle éprouve tant de difficultés à distinguer entre le réel et l'imaginaire, comme à la scène 4, où elle pense être la seule à entendre de la musique. En réalité, son frère Manus joue bel et bien du violon, comme les autres acteurs et le public peuvent le constater. Le discours de Greta est également incohérent. Elle parle souvent en parallèle des autres protagonistes, développant un récit secondaire, s'enfermant dans une sorte d'autisme dramatique à l'instar de Marianne, dont il est difficile de suivre les idées concernant l'avenir de la maison de Lily. Même si le cas de Marianne est quelque peu différent dans la mesure où elle reste consciente qu'elle seule ne voit et n'entend Lily,

Lenny nous apprend que, depuis le décès de son enfant, son attitude n'a pas été cohérente, elle se mettait même à parler toute seule dans la nuit ; il ne la comprend donc plus.

Les personnes souffrant de cette maladie ne sont pas capables de penser ou de communiquer de manière logique. Leur pensée et leur discours sont désorganisés et difficiles à suivre. Le spectateur de *Pentecost* peut le constater puisqu'il est difficile de comprendre Marianne : elle souhaite être isolée de la société (ce qui est un des symptômes de la schizophrénie), mais accueille tout de même ses amis. Puis, elle désire conserver la maison de Lily en son état actuel, ensuite elle envisage de la confier au *National Trust*, enfin, elle souhaite la rénover. De la même façon, le discours de Greta peut être autant disharmonieux que cohérent. Greta et Marianne, comme les schizophrènes, oscillent entre deux états.

Les deux dramaturges représentent sur scène un monde perturbé dans une société en crise, dans lequel les deux personnages principaux sont comme « pulvérisés » (Kristeva in Gauthier, 2002, p. 52). Ces personnages sont les malheureuses victimes d'une identité culturelle et sociale fragmentée. Ils sont entourés d'asiles, de prisons, d'espaces clos où ils étouffent. Ainsi, à la scène 1, Greta est enfermée dans un asile psychiatrique. Elle le sera ensuite chez Helen à Londres, puis à Belfast. Marianne, quant à elle, trouve délibérément refuge dans une maison isolée de Ballyhackamore où elle et ses invités seront condamnés à l'immobilité contre leur gré. Cet enfermement physique reflète en réalité un enfermement mental qui peut s'avérer autodestructeur. Ces Nord-Irlandais sont voués à l'immobilité, ce qui indique qu'ils ont perdu tout contrôle de la situation. Afin de rehausser et de dramatiser cet espace clos, les auteurs ont recours au mode du souvenir. En effet, le récit présent est entrecoupé d'anecdotes passées, réels « monologues du souvenir » (Gauthier, 1996, p. 125). Ainsi, à l'image de leurs protagonistes, les textes dramatiques se sclérosent car le passé fige le temps et l'espace.

After Easter et *Pentecost* mettent ici en relief la stérilité de l'avenir en Irlande du Nord puisque la vision cyclique du temps et de l'espace mène le conflit dans une impasse. Pourtant, cette paralysie physique et mentale, qui pourrait se traduire par une certaine aphasie et une difficulté à communiquer calmement, ne concerne pas l'ensemble des œuvres de Parker et Devlin, où pauses et silences restent assez peu nombreux. Ce dédoublement de personnalité et cette aliénation ne s'arrêtent donc pas à une simple représentation binaire du monde. Les dramaturges font intervenir un troisième élément, une tierce personne, virtuelle ou réelle pour mettre en évidence le « détriement » d'une entité, fictive ou réelle, qui arbitre le conflit interne et externe, sorte de médiateur grâce

auquel cette dualité devient une triangularité. Les dialogues se changent alors dans les deux cas en triologues.

4.3 Triangularité : perte totale de l'unité ou arbitre du conflit ?

Stewart Parker et Anne Devlin respectent le schéma actanciel analysé sous l'angle de la triangularité tel qu'Anne Ubersfeld l'a mis en évidence dans son ouvrage *Lire le Théâtre*. Ils accordent une grande importance aux relations actives, psychologiques et idéologiques entre la fable et les personnages, eux-mêmes décomposés en trois couples dialectiques qui ne sont pas sans évoquer la sainte trinité.

4.3.1 Une sainte trinité ?

Pour les chrétiens, Dieu réunirait en lui seul trois personnes : le Père, le Fils et le saint Esprit. Bien que l'Ancien Testament ne mette point en relief cette idée de sainte Trinité, il est possible de déceler quelques indices. En effet, il est question à plusieurs reprises de trois personnes qui ne peuvent en réalité être qu'une, comme à l'occasion de l'épisode de la Genèse où trois « hommes » se trouvent subitement debout près d'Abraham. C'est, sans doute, seul Yahvé qui lui est apparu, car c'est « au Seigneur » qu'Abraham s'adresse par la suite. Rien ne précise s'il s'agit de Yahvé accompagné de deux anges, mais les Pères de l'Eglise ont considéré ce passage comme une préfiguration du mystère de la Trinité. En revanche, le Nouveau Testament qualifie Jésus de « Fils de Dieu ». Quant à l'Esprit Saint, les synoptiques ne sont pas sans ignorer que c'est lui qui a donné à Marie le pouvoir de devenir Mère de Dieu dans sa virginité, puisque saint Luc rappelle que l'ange lui annonça que l'Esprit Saint viendrait sur elle pour que la puissance de Dieu la couvre et lui donne un fils, le fils de Dieu (Lc 1, 34-37). De plus, cet Esprit Saint est mis en relation avec le Père et le Fils dans la scène du baptême de Jésus, même s'il n'est évoqué que sous la forme d'une colombe (Jn 1, 32-33). C'est ensuite l'Évangile de Jean qui expose les rapports qui existent entre les trois personnes divines puisqu'il rapporte la promesse de Jésus d'envoyer l'Esprit Saint de la part du Père sur terre après sa mort. Celle-ci se réalisera, en outre, le jour de la Pentecôte. Ainsi, les titres des pièces de Stewart Parker et d'Anne Devlin renvoient à cet épisode, indiquant l'intérêt des auteurs pour la sainte trinité.

En 1990, Anne Devlin rédigea une introduction pour sa pièce *Ourselves Alone* dans laquelle elle expliquait que ses trois personnages féminins principaux furent conçus comme une « trinité de femmes » : Donna se posait en mère, Josie en maîtresse et Frieda en carriériste. L'auteur poursuivait en précisant que ces trois représentations féminines

étaient caractéristiques de trois périodes de la vie d'une femme de manière générale et de la sienne en particulier. (MacGurk, 1996, p. 58). Les trois personnages centraux de sa première pièce sont donc présentés comme pouvant être complémentaires et non pas en parfaite opposition à l'instar des trois sœurs que le dramaturge présente dans *After Easter*. En effet, même si Greta, Aoife et Helen n'ont, *a priori*, guère de points communs, bien loin de s'opposer, leurs caractères et tempéraments se complètent. Ainsi, Helen est une femme carriériste, Aoife tente d'être une mère exemplaire tandis que Greta est en proie à un questionnement identitaire des plus profonds qu'elle s'efforce de transcender. Aoife sous-entend un rapport triangulaire en rappelant à sa famille : « you two looked more like my daddy. She used to call him Kate. Then she'd say (*Pointing to Greta*) DupliKate and TripliKate (*Pointing to Manus*) » (AE, p.67). Cette triangularité fait écho à la sainte trinité où le père de famille serait Dieu le Père, Greta l'Esprit saint et Manus, le fils.

Après avoir analysé la situation de ce trio, Imelda Foley est allée plus loin dans la réflexion. En partant du constat que Greta avait une mission évangélisatrice, elle déduit, dans son ouvrage *The Girls in the Big Picture*, que si ce personnage pense être le saint Esprit, alors Helen, en chef d'entreprise et garçon manqué, pourrait être Dieu le Père, et, Aoife se poserait en Fils (Foley, 2003, p. 96). L'interprétation de Foley n'est donc pas sans rappeler le mystère de la triangularité chrétienne. Parker lui aussi met en scène trois femmes aux destins complémentaires alors que tout semble, à première vue, les opposer : Marianne incarnerait le Fils à travers lequel Lily, le Père, se révélerait tandis que Ruth représenterait l'Esprit Saint, dispensant une leçon de paix le jour de la Pentecôte.

Enfin, le symbolisme du chiffre trois chez les auteurs (les personnages sont trentenaires, les femmes sont au nombre de trois, Lily apparaît trois fois à Marianne et Greta fait trois expériences mystiques) corroborerait notre interprétation chrétienne si le principe globalisant de la Sainte Trinité n'était pas aussi discutable et n'avait pas de tout temps fait l'objet de vives critiques de la part des théologiens et historiens. Par voie de conséquence, il convient de chercher un autre symbolisme, peut-être plus empirique, à la triangularité dramatique. Aussi, l'intervention d'une tierce personne extérieure, médiatrice et arbitre du conflit, semble envisageable.

4.3.2 Médiateurs du conflit interne et religieux

Dans « *Ghosts in Irish Drama* », Anthony Roche affirme que les fantômes sont considérés comme des intermédiaires entre les vivants et les morts. (Roche, 1991, p. 63-64). Lily et Michael seraient des intermédiaires entre la vie et la mort et viendraient

confirmer cet état d'entre-deux dans lequel se trouvent Marianne et Greta. Plus que des *alter ego*, les deux spectres deviennent donc des sortes de médiateurs du conflit interne qui s'est progressivement installé chez Marianne et Greta et dont le rôle piaculaire se confirme ici.

Dans la Bible, à travers le mystère de l'Incarnation, le Christ se retrouve médiateur entre l'homme et Dieu. Olivier Millet et Philippe de Robert affirment que la communication entre Dieu et les hommes a été rendue possible dès lors que Jésus Christ se fit incarnation du verbe de Dieu (Millet & de Robert, 2001, p. 236). Dans le théâtre de Devlin et Parker, Greta et Marianne jouent un rôle de médiateur : elles se situent à la frontière entre l'imaginaire et le réel, entre le Bien et le Mal. Elles se doivent d'entreprendre un travail de cohabitation, voire de réconciliation, entre chaque membre des paires.

Les théories protestantes considèrent le pasteur comme une personne clé qui doit aider les fidèles à trouver dans la Bible les réponses à leurs questions les plus personnelles. Le pasteur protestant n'est pas une autorité intermédiaire (dans une hiérarchie), mais il est un guide en vue de l'appropriation personnelle du message biblique. En d'autres termes, il rapporte les propos de la Bible, et joue le rôle de médiateur entre le saint Esprit et la personne individuelle. Ainsi, pour les Protestants, c'est la parole biblique qui est médiatrice du message de Dieu. Ruth usurpe ici le rôle du pasteur puisque, une Bible dans les mains, elle vient réciter l'épisode de la Pentecôte tel qu'il est écrit dans la Bible.

De la même façon, le prêtre catholique est le médiateur de la parole de Dieu. Pourtant, il diffuse les contenus par médiation à travers la prédication, le catéchisme, la liturgie et les images iconographiques. Les images iconographiques telles que le crucifix et les images intérieures occupent une place essentielle dans le contact catholique mystique avec le contenu de la Bible, elles sont pensées en vue d'une méditation. L'imagerie chrétienne est donc également au cœur d'un relais : elle véhicule les messages de Dieu à l'Homme. Greta se rappelle ainsi la sainte vierge phosphorescente que sa mère avait déposée dans sa chambre, comme pour veiller sur elle. Ces images sont qualifiées d'« idolâtres » par les Protestants qui les ont refusées depuis toujours allant jusqu'à mettre en place un mouvement « iconoclaste ». Marianne, pour ne pas offenser son hôte, se défend auprès d'elle d'avoir apporté des symboles catholiques : « I've changed nothing. I've brought nothing with me. See ? No Sacred Hearts, no holy water, not even a statue of yer woman – everything still in its place the way you left it [...] » (*P*, p. 181). Cette précision qu'elle apporte atteste une fois de plus le fait que sa foi est remise en

question. Marianne prend ici Lily comme témoin de son scepticisme, comme pour se retrouver au cœur de ce triangle qui met en relation Dieu et le témoin.

François Cavallier a en effet souligné la nécessité d'un témoin dans la relation que le croyant entretient avec Dieu dans un ouvrage intitulé *La religion*. Il avoue que la foi repose sur un paradoxe car « elle veut se présenter comme un rapport direct à son objet, une communication transparente et exclusive avec Dieu, alors que dans le même temps la religion a besoin d'une caution, d'un intermédiaire dans la relation à Dieu » (Cavallier, 2000, p. 16). L'auteur précise en outre que cette caution est apportée par le témoin, qui parraine la foi. Pour lui, le sentiment religieux repose donc sur une médiation où le croyant, Dieu et le témoin forment une structure ternaire sur le modèle des apôtres, premiers témoins qui rapportèrent la parole de Dieu. Il en conclut que le « sentiment religieux se place sous le signe de dépendance vis-à-vis de l'autorité d'autrui, qui déplace l'objet de la foi : ce que je crois ce n'est plus Dieu mais celui qui me demande de le croire » (Cavallier, 2000, p. 16). Il met également en lumière la nécessité d'un autre médiateur : le dogme, « intermédiaire de la relation au divin » (Cavallier, 2000, p. 17) pour placer la foi à nouveau en situation de médiation. L'individu est ensuite invité à adhérer ou non à ce dogme, mais il doit garder à l'esprit qu'en cas de faute, pénitences et purification ne sont possibles que s'il y a un médiateur. Dès lors, nous comprenons pourquoi il est important pour Lily de confier son secret à Marianne afin de pouvoir partir en paix. Cette tierce partie peut alors encore se révéler être le médiateur d'un conflit externe, voire géopolitique, et nous invite à l'identifier.

4.3.3 Médiateurs du conflit externe et géopolitique

En 1969, les Troubles devinrent un conflit triangulaire où s'opposèrent les forces armées britanniques, les nationalistes (républicains défendant la cause catholique) et les unionistes (loyalistes protestants). Les Nord-Irlandais se retrouvèrent donc au cœur d'un rapport tripartite. Comme pour refléter la situation extérieure, les deux œuvres mettent en évidence plusieurs relations triples dont un des membres joue le rôle de médiateur. Ainsi, les relations les plus pertinentes sont celles de Lily qui se retrouve au cœur d'un conflit sentimental opposant Alfie, son mari, à Alan, son amant, dans *Pentecost*. Tandis que dans *After Easter*, Greta se retrouve entre son père, qui pourrait incarner l'Empire britannique, et sa mère, symbole de l'Irlande catholique romaine.

Cette même triangularité se retrouve sur le plan géopolitique. En effet, si l'Irlande du Nord se situe en Irlande et au Royaume-Uni à la fois, elle reste une entité. Elle devient un « troisième espace », confiné entre un discours colonisant et un discours décolonisant.

Depuis 1921, l'Irlande du Nord a été dirigée en vain par l'Irlande et le Royaume-Uni, mais depuis l'accord de Belfast en avril 1998, un médiateur neutre a pris part au conflit : les Etats-Unis. Parker et Devlin, bien qu'ils aient écrit leurs pièces avant cette date, prennent tous deux en compte l'impact du modèle américain dans l'histoire de l'Irlande. Ainsi, Helen adopte un accent américain afin de se fondre dans la masse londonienne et fait allusion à *Glockamorra*, lieu de repos imaginaire où les Américains d'origine irlandaise s'envolent après leur mort. Quant à Greta, elle voit apparaître Paul Robeson et Robert Kennedy (*AE*, p.15), deux figures emblématiques des Etats-Unis lors de la lutte pour les droits civiques.

Lorsqu'ils organisèrent des marches pacifistes à Londonderry et Belfast à la fin des années 1960, les étudiants nord-irlandais s'inspirèrent des événements de quête de liberté et d'égalité des noirs américains. Dans *Pentecost*, Peter partage son expérience américaine avec ses amis et annonce qu'il manifesta aux Etats-Unis en faveur de la justice sociale et de l'égalité des noirs :

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 in between, 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. (*P*, p. 216)

A l'image de son personnage, Parker, ayant vécu aux Etats-Unis, participa aux manifestations anti-racistes. En effet, il fut particulièrement intéressé par le siège de l'université de Cornell par des étudiants noirs armés, s'étant soulevés contre les réprimandes à l'égard de trois des leurs suite à leur participation aux demandes de mettre en place un programme d'études pour les afro-américains le 19 avril 1969. Il se remémora alors son expérience dans la prison de Long Kesh où il animait des ateliers d'écriture et se joignit aux étudiants pour devenir leur « ministre de la défense ». Après vingt-sept heures de discussions avec les directeurs et les étudiants, Parker obtint l'annulation des réprimandes. (Richtarik, 1999, p. 10-11). L'écrivain, selon Stewart Parker, devient ici un médiateur entre la réalité et la fiction, entre une scène et un public auquel il projette sa

situation et renvoie sa propre image (Parker, 1986, p. 14). L'art devient lui aussi un médiateur.

La perte d'unité de l'être qui se dédouble, ou se détriple, peut conduire directement à l'autodestruction. Le risque de ne pas accepter ou reconnaître cette tierce personne est donc d'être condamné à l'aliénation, à cette schizophrénie culturelle, ou pire, à cesser d'exister.

Chapitre 5 : Mourir au théâtre

Comme en toutes situations de guerre civile, où haine et violence règnent, la mort est omniprésente, thème abordé dans les deux pièces de Parker et Devlin. Dans *Pentecost* et *After Easter*, bien plus que de simplement renvoyer à la notion de fin de vie, la mort devient symbolique. Elle symbolise un passage transitoire obligatoire, peut-être vers un monde meilleur.

5.1 La mort

5.1.1 Mort corporelle

La Bible donne une explication à la mortalité. Elle laisse tout à penser que Dieu n'a pas fait la mort : elle est la conséquence du péché des hommes. En effet, dans la Genèse, le Seigneur avait averti Adam de ne pas goûter aux fruits de l'arbre de la connaissance sous peine de perdre la vie (Gn 2, 16-17). Or, Adam, avec la complicité d'Eve, n'obéit point à Dieu, qui, pour le punir, lui ôta l'immortalité. Il dit à Adam :

Parce que tu as écouté la voix de ta femme et que tu as mangé de l'arbre dont je t'avais formellement prescrit de ne pas manger, le sol sera maudit à cause de toi. C'est dans la peine que tu t'en nourriras tous les jours de ta vie, il fera germer pour toi l'épine et le chardon et tu mangeras l'herbe des champs. A la sueur de ton visage tu mangeras du pain jusqu'à ce que tu retournes au sol car c'est de lui que tu as été pris. Oui, tu es poussière et à la poussière tu retourneras (Gn 3, 17-19).

Ainsi, Dieu rappelle à Adam qu'il est à Sa merci. Cette poussière, que des cendres ont remplacée dans la liturgie chrétienne, devint le symbole biblique du repentir et du deuil. Chaque année, au cours de la fête chrétienne du mercredi des Cendres, un rituel doit rappeler au fidèle ce qu'il doit accomplir après sa mort : retourner à Dieu. Pourtant, ces cendres restent symboliques, car le christianisme proscrit l'incinération. En effet, les hommes sont censés attendre la résurrection dans leurs tombes.

La mort en tant que « cessation définitive de la vie humaine organique » (définition extraite du dictionnaire *Le Robert*) est traitée dans les deux œuvres. Lorsqu'elle est engendrée par la maladie ou la vieillesse, les dramaturges l'évoquent de manière directe et naturelle, comme faisant partie intégrante de la vie humaine. Au début de *Pentecost*, Lily vient à peine de décéder, comme l'apprend d'emblée le spectateur à

travers le dialogue initial qui s'installe entre Marianne et Lenny. Il affirmera au sujet de la défunte :

She walked out of here, in her Sunday hat and coat and best handbag, is what I'm saying, under her own steam, into the ambulance, it was in the hospital she died... (*P*, p. 172)

La pièce s'ouvre avec le décès de l'occupante de la maison dans laquelle va se dérouler l'action principale de l'œuvre. Puis, cette mort envahira l'espace scénique dans son intégralité puisque non seulement chaque objet rappellera la présence de la morte, mais cette dernière reviendra aussi hanter Marianne l'espace de quelques mois sous la forme d'un fantôme. Nous apprenons en outre que Lily aurait d'abord pu, puis ensuite, voulu, faire l'expérience de sa mort bien avant ce jour. Si elle sortit miraculeusement indemne de la guerre d'indépendance de 1921, elle supplia le Seigneur de lui ôter la vie pour avoir abandonné son fils illégitime lors de la Seconde Guerre mondiale. Lorsque Belfast fut bombardée pendant cette période, elle s'exposa aux bombes au lieu de se mettre à l'abri. Cependant, tout fut dévasté autour d'elle, mais elle ne disparut point. Dieu la laissa en vie : elle fut condamnée à vivre jusqu'en cette année 1974.

Un autre décès est également mentionné dans *Pentecost*. A la scène 1 de l'acte 2, Lenny confie à Peter, mais aussi au spectateur, qu'il perdit son fils, Christophe, alors que celui-ci n'était âgé que de cinq mois :

For five months. That was how long it lasted... that was how long the sprog lasted. At that point he checked out, he'd seen enough. Maybe it was the prospect of having me as a Da, you could hardly blame him... She came down in the morning... the cot was still, no more fury... just a tiny silent shrivelled-up rickle of bones and skin. She came and woke me. She took it in her stride. I picked him up...you didn't know this. Any of it. He was my son. She was my wife. (*P*, p. 205)

La mort de cet enfant provoqua la séparation de ses parents et anéantit Marianne, qui fit tout d'abord de son fils une victime, un martyr, de la situation politique de la Province et accusa ses instigateurs :

He was a future. Until one day I found him dead. I thought like you for a long time. He chose death in the cot rather than life in this town, in these

times, it was their fault, they had done it to me, I hated them. I hated life.
(*P*, p. 244).

Compte tenu de la similitude entre le prénom « Christophe » et celui de « Christ », ainsi que des circonstances de la disparition de cet enfant, celle-ci peut tout à fait renvoyer à celle du Fils de Dieu, mort pour sauver l'humanité et condamné alors qu'il était innocent. En effet, le constat premier de Marianne au sujet du décès de son fils n'était pas sans rappeler la mort des innocentes victimes des Troubles.

L'œuvre de Devlin se déroule, elle aussi, autour du décès d'un être. Avant d'apprendre la mort de Michael, le spectateur pouvait constater, dès la première scène, que Greta avait tenté de mettre fin à ses jours (ce qu'elle n'interprète pourtant pas comme tel). Ensuite, il est mis au courant que Michael fut victime d'une crise cardiaque, ce qui ramènera Greta et sa sœur Helen, dans leur pays natal, et fera l'objet de l'inquiétude de toute leur famille tout au long de la pièce. Enfin, Aoife annoncera que leur père succombera aux suites de sa maladie en une phrase lapidaire : « My daddy died » (*AE*, p. 58). L'œuvre s'achèvera sur la veillée du défunt, son incinération et le dépôt de ses cendres. Toutefois, compte tenu du manque de ferveur religieuse de Michael, il ne sera point question des différentes étapes de la préparation à la mort que les Catholiques observent. Anne Devlin expliqua au cours d'un entretien que la mort du père de Greta symbolisait la fin du communisme.

Les dramaturges n'omettent point d'évoquer les nombreuses victimes du conflit nord-irlandais. Dans *Pentecost*, Marianne se réfère à un de ses anciens amis qui s'était engagé dans le mouvement républicain mais qui est mort. De manière similaire, Ruth, à travers l'expérience de son mari David, évoque la difficulté du travail de policier et de l'effort de survie qui en découle en ces temps de luttes citadines. Dans *After Easter*, Anne Devlin renvoie à ceux qui sont morts pendant et à cause des Troubles. Elle mentionne en premier lieu l'un des nombreux attentats perpétrés par les groupes activistes. Alors qu'ils se trouvent au *Royal Victoria Hospital*, Rose et ses enfants apprennent que quelqu'un (un membre de l'IRA sans doute) s'est introduit dans un pub de Donegal Road (dans un quartier protestant de la ville) pour le pulvériser. Le policier qui les en informe, Paul Watterson, précise que neuf personnes sont les malheureuses victimes de cette explosion. Nous avons toutes les raisons de penser qu'il s'agit là de l'attentat perpétré en réponse au meurtre de huit catholiques chez un *bookmaker* le 30 avril 1993 et qui fut revendiqué par les membres de l'*Ulster Freedom Fighters* (*AE*, p. 41). Paul Watterson explique plus loin que plusieurs militaires britanniques en mission à Belfast viennent de la ville où les

enfants ont été tués : « Some of that regiment are from the town where the children were killed » (*AE*, p. 55). Il s'agit en réalité de la ville anglaise de Warrington, où, le 20 mars 1993, l'IRA provisoire posa deux bombes dans le centre commercial de Golden Square, causant la mort de deux enfants de trois et douze ans⁶³. Puis, Helen rappelle combien il est encore dangereux d'être catholique en Irlande du Nord. A l'issue de l'arrestation de son frère, elle lui explique qu'il aurait pu être fusillé pour des motifs très plausibles : il a franchi un barrage policier, il aurait pu être armé ou il aurait pu leur tendre une embuscade (*AE*, p. 52). Enfin, lorsque Greta vole les hosties, les distribue dans les rues de la ville et critique l'attitude des Eglises à l'égard des écoles intégrées, sa mère lui rappelle que les Catholiques se toujours font tuer : « Catholics are being murdered in their beds in this area for less ! » (*AE*, p. 47). Elle donne même l'exemple d'une de ses voisines qui, après avoir entendu un bruit à l'extérieur de sa maison, se rendit à la fenêtre et fut très certainement abattue :

Rose : There was a woman further up the road – she heard a noise and went to the window and looked out – she was –

Greta : Don't say it, Mother. It will happen if you say it ! (*AE*, p. 67)

Nous ne pouvons que déduire le sort qui lui fut réservé car l'histoire est interrompue par Greta.

Elle ne manque pas, enfin, de préciser que les assassinats sont si nombreux qu'il n'y a plus de place au cimetière pour enterrer les morts :

The cemetery's full. The assassination victims are being buried on the edge of the car park. Of course, you'd never know – except – you wonder why all the flowers are lying on the ground. (*AE*, p. 62)

Tout se passe comme si la mort gagnait toujours plus de terrain en Irlande du Nord.

Si le christianisme considère la mort comme un passage sacré et l'enterrement comme une cérémonie sainte, l'Ancien Testament reste silencieux sur cet événement ainsi que sur le devenir des corps. Selon Job, le monde de l'au-delà se nomme le Shéol. Il se situerait en dessous du disque plat de la terre, serait caractérisé par l'obscurité et les

⁶³ L'IRA fit exploser deux petites bombes dans des poubelles sur *Bridge Street* à Warrington, en Angleterre. Ces bombes ôtèrent la vie à Jonathan Ball, âgé de trois ans, et blessa Timothy Parry, 12 ans, qui mourut cinq jours plus tard. L'IRA avait fourni des indications inappropriées, c'est pourquoi ces deux personnes moururent et 56 autres furent blessées. La mort de ces deux enfants déclencha des protestations publiques en Angleterre et en République d'Irlande contre la violence des paramilitaires.

ténèbres (Jb 10, 20-22) d'où personne ne reviendrait (Jb 14,12). Le prophète Isaïe, quant à lui, précise que c'est un lieu de l'oubli, du sommeil éternel marqué par l'absence de vie et l'absence de Dieu (Is. 38, 17-19). Pour les Anciens, la mort est le symbole absolu de la coupure entre les hommes et Dieu. En effet, la vie est une récompense, et la longévité, une marque de bénédiction divine. Si Isaïe considère la vieillesse comme une faveur, il fait de la mort la conclusion normale d'une vie heureuse (Is. 65, 17-20). Le bonheur terrestre s'accompagne de deux éléments de l'alliance que David conclut avec Dieu : avoir une postérité nombreuse et vivre sur le sol de la Terre Promise. En revanche, en cas de manquement à la loi de Dieu, l'Homme est soit condamné, soit livré à la mort, selon le Deutéronome (Dt. 30, 15-18). Dans les œuvres de Parker et Devlin, les valeurs semblent être inversées. En effet, la vie devient une punition tandis que la mort est une bénédiction, voire un soulagement de quitter un monde de brutalité, de haine et, dans le meilleur des cas, d'indifférence.

Dans *Personalism and the Politics of Culture*, Patrick Grant considère la mort comme la fin de la souffrance et de l'aliénation. Loin d'être la fin de la vie, elle serait plutôt une délivrance si l'on garde à l'esprit l'invitation de Dieu à la Parousie, c'est-à-dire se relever d'entre les morts après le Jugement Dernier (Grant, 1996, p. 27). C'est pourquoi, dans *After Easter*, Helen, insiste sur le fait que si son père mourrait, il serait non seulement délivré de sa souffrance, mais il permettrait aussi à son épouse de vivre à nouveau :

Helen : He's been an invalid already for the past five years. I see a man in a wheelchair and a woman pushing him. I have a very complicated attitude to all this.

Aoife : What's that ?

Helen : I hate it. I wish he were dead. (*AE*, p. 39)

Son souhait sera exaucé.

Dans l'Ancien Testament, l'homme est décrit comme un tout. Alors qu'il avait animé l'homme grâce à son souffle et son haleine, substances vitales, quand le Seigneur retire son souffle, l'homme meurt et son haleine s'exhale. Il « rend l'âme », expression imagée qui laisse penser que les anciens ne distinguaient effectivement pas le corps et l'esprit ; pour eux la mort atteignait donc aussi bien l'esprit que la chair (Qo. 3, 19-20). Plus tard, aux derniers siècles de l'ère ancienne, s'élèvera l'espoir d'une vie nouvelle dans le Royaume, et, corps et esprit commenceront à être dissociés. L'auteur des livres de la Sagesse en donnait un bref aperçu lorsqu'il qualifiait les pensées des mortels

d'« hésitantes et précaires » et le corps de « soumis à la corruption et de lourd pour l'âme » (Sa. 9,14-16). Avec le Nouveau Testament, cette séparation se fait plus nette et met en évidence la qualité de l'âme qui se voit dotée d'immortalité. Saint Mathieu prêche ainsi contre « celui qui peut faire périr corps et âme dans la géhenne », mais exhorte son lecteur à ne pas se méfier de « ceux qui tuent le corps, mais ne peuvent tuer l'âme » (Mt. 10, 28). Il confirme ici la séparation entre le corps et l'esprit. Dans *After Easter*, Greta constate : « Funny how people who leave their own country stop living, in some part of themselves, in the same year in which they left » (AE, p. 58). L'exil est considéré ici comme une mort. Pour Greta, l'Homme ne serait pas une entité, il serait sécable, notion qui rappelle à nouveau Brecht pour qui l'homme est un atome capable de se déconstruire pour se recréer : « A man is an atom that perpetually breaks up and forms anew. » (Brecht, 1957, 1964, p. 15). Aussi, depuis cette distinction entre l'âme et le corps, mourir n'engendre pas une dégradation du corps systématique. Mourir peut parfois renvoyer à une « simple » mort spirituelle.

5.1.2 Mort spirituelle

La Bible indique que c'est du désordre que naît l'ordre. Ainsi, la perte d'identité puis sa déconstruction serait un passage obligatoire, une nécessité incontournable pour repartir sur de solides bases. Dans son ouvrage *Lectures bibliques, aux sources de la culture occidentale*, Anne-Marie Pelletier insiste sur ce besoin en rappelant que le verbe « séparer » est intimement lié à la réalité de la création : « Ainsi Dieu sépare la lumière et les ténèbres, il sépare les eaux d'en haut et celle d'en bas, il crée des luminaires destinés à séparer le jour de la nuit » (Pelletier, 1973, p. 34). L'auteur en conclut que c'est une série de séparations successives qui permirent au monde de sortir de l'indistinction initiale. Mais, elle n'oublie pas que, pour l'homme du XXe siècle, ce verbe « entre en résonance avec la manière dont la psychanalyse associe l'écart, la distance, la séparation précisément, à l'émergence de l'identité, à l'avènement du soi » (Pelletier, 1973, p. 34). Aussi, Parker et Devlin suggèrent qu'une mise à distance de soi est obligatoire pour sortir du chaos.

Lorsque Greta quitta l'Irlande pour se rendre en Angleterre en 1979, elle fit bel et bien l'expérience d'une séparation de son corps et de son esprit puisqu'elle confie : « I left Ireland in 1979, but I never arrived in England. I don't know where I went » (AE, p. 16). Son être physique, matérialisé grammaticalement par le premier « je », s'est bien rendu de l'autre côté de la mer d'Irlande, pourtant elle ne sait pas où son âme, le « je » de « où je suis allée », s'est retrouvée. Plus tard, elle confie qu'elle a même connu sa propre

mort : « I - died » (*AE*, p. 14). La déconstruction de son être est symbolisée par le tiret séparant le sujet et le verbe. Il s'agit ici encore d'une mort spirituelle qui la précipitera directement dans une situation psychologique des plus sérieuses, où elle endurera progressivement hallucinations visuelles et auditives, perte d'identité et dédoublement de personnalité.

De la même façon, les coups que reçoit Ruth ont peu à peu détruit son corps (elle ne peut plus porter d'enfant) et affecté son âme (ils lui ont fait perdre toute croyance à certains principes chrétiens tel le mariage). Mais, Stewart Parker dépeint surtout Marianne et Lily comme des corps sans âmes, des coquilles vides depuis la mort et l'abandon de leur fils. Elles aussi semblent avoir connu une mort spirituelle certaine. Marianne avoue :

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 dead (*P*, p.212)

Depuis le départ de leur enfant, Marianne a vécu dans l'envie de détruire son existence et Lily dans l'attente que son heure vienne enfin. Lorsque finalement, Lily Matthews décède, son âme revient hanter Marianne dans sa propre maison sous la forme d'un fantôme.

Dans *After Easter*, l'esprit de Michael redescendra lui aussi sur terre après sa mort, son âme ne pouvant pas encore quitter le monde des vivants. Tout comme Lily, il errera, l'espace d'un instant, entre la vie et la mort. Ces âmes, en situation d'entre-deux, sont, en réalité, en quête de plénitude comme le précise Michel Bouvier dans *Rudiments de culture chrétienne* :

A la mort personnelle, l'âme seule, parce qu'elle est immortelle, passe dans l'autre monde pour y être jugée, tandis que le corps de chair retourne à la terre d'où il fut tiré. Après ce jugement particulier, l'âme ira dans l'une des parties de l'autre monde attendre la résurrection des corps qui lui permettra de retrouver son unité. Sans que ce soit une vérité de foi affirmée, il a été longtemps admis parmi les chrétiens que ces âmes pouvaient entrer en relation avec les vivants. La situation de ces âmes en attente de plénitude a toujours troublé les fidèles. (Bouvier, 2000, p. 30)

Les deux pièces de théâtre, en mettant l'accent sur cette question d'interaction entre le monde des vivants et le monde des morts, délivrent le message suivant : la séparation ne serait en fait pas une fin en soi, mais une première étape vers une mise en relation, peut-être plus ordonnée.

5.2 Le retour des morts : rédemption et résurrection

Les auteurs nord-irlandais ont souvent ramené les morts à la vie dans leurs œuvres. Selon Jean-Claude Amalric et Nicole Vigouroux-Frey, c'est l'un des piliers de la tradition du théâtre irlandais (Amalric & Vigouroux-Frey, 1998, p. 81). Selon Olivier Millet et Philippe de Robert, « les patriarches, situés dans un passé presque immémorial, sont devenus des personnages emblématiques, en qui chaque génération est invitée à se reconnaître, en donnant à leurs actions devenues légendaires des significations toujours renouvelées » (Millet & de Robert, 2001, p. 91). C'est ainsi que le mot « pères », avec sa connotation biblique, est un mot très fréquemment utilisé par l'imagerie protestante pour renvoyer à l'histoire et aux ancêtres (Longley, 1994, p. 155). Stewart Parker et Anne Devlin prouvent leur désir d'inscrire leurs pièces dans la tradition théâtrale irlandaise pour ensuite s'en éloigner. En mettant en scène Lily et Michael, des personnes assez âgées respectées, les deux dramaturges renouent aussi avec la culture chrétienne dans laquelle les patriarches sont fondamentaux.

Si Michael et Lily reviennent sur terre, c'est dans un but bien précis. Michael doit permettre à Greta de comprendre sa situation de perte d'identité, d'en retrouver les causes et d'apporter une solution. Grâce au retour de son père et à leur conversation intime privilégiée, elle y parviendra enfin et comprendra que, contrairement à ce qu'elle et ses frères et sœurs pensaient, il aimait leur mère. Cette révélation marquera le début de sa nouvelle vie. Dans *Pentecost*, le retour de Lily sera, quant à lui, purificateur à deux reprises puisqu'il permettra à la défunte de révéler son secret et ainsi de partir reposer en paix, et il autorisera Marianne à extérioriser sa douleur. Ainsi, dans *After Easter* et *Pentecost*, les morts reviennent soit pour expliquer le passé et éviter de commettre les mêmes erreurs soit pour se faire pardonner dans un souci de rédemption, à l'image du Christ⁶⁴ mort pour rétablir ce que l'homme avait détruit depuis son acte de péché.

⁶⁴ Pour Michel Bouvier, « Pour rétablir ce que le péché a détruit, il faut l'intervention de Dieu lui-même, car seule la mort de Dieu peut arracher l'homme à la mort du péché. Et puisqu'il est impossible à Dieu de mourir, il faut que Dieu se fasse homme afin de vivre "sa mort humaine" afin que l'homme puisse vivre de la vie de Dieu. Par amour, Dieu envoie mourir son fils sur la croix pour arracher les hommes au péché, par amour le fils s'incarne afin de souffrir sa passion qui sauve les hommes pécheurs, de ressusciter pour les

Outre le retour de la Grande Guerre du mari de Lily, Alfie Matthews, véritable « cadavre vivant » (Amalric & Vigouroux-Frey, 1998, p. 81), les résurrections de Lily et de Michael ne sont pas sans rappeler le retour sur terre du Christ le jour de sa Résurrection, précisément après Pâques⁶⁵. Entrée dans le monde avec la faute d'Adam, la mort en sortit avec le Christ rédempteur en qui surabondait la vie, comme le rapporte Jean dans son évangile à travers ces mots de Jésus : « Je suis la Résurrection et la Vie : celui qui croit en moi, même s'il meurt, vivra ; et quiconque vit et croit en moi ne mourra jamais » (Jn 11, 25-26). Dans sa première épître aux Corinthiens, Paul écrivait que la mort du Christ était nécessaire à l'humanité car elle serait purificatrice et apporterait une vie nouvelle :

Il faut en effet que cet être corruptible revête l'incorruptibilité, et que cet être mortel revête l'immortalité. Quand donc cet être corruptible aura revêtu l'incorruptibilité et que cet être mortel aura revêtu l'immortalité, alors se réalisera la parole de l'Écriture : la mort a été engloutie dans la victoire. Mort, où est ta victoire ? Mort, où est ton aiguillon ? L'aiguillon de la mort, c'est le péché et la puissance du péché, c'est la loi. Rendons grâce à Dieu, qui nous donne la victoire par notre Seigneur Jésus Christ. (1 Cor 15, 53-55)

Ainsi, il est possible d'entrevoir un parallèle entre la mort de l'enfant de Lenny et Marianne avec la mort de Jésus Christ, sauveur de l'humanité. Si, comme l'explique Garrison, le Christ des Protestants est mort pour assurer la vie éternelle des prédestinés, alors la disparition de Christophe dans *Pentecost* ne fut pas vaine : elle peut permettre à ses parents de survivre sur terre, et de transcender le climat de mort qui y règne. Si c'est par sa résurrection que Jésus Christ a signé sa victoire, alors c'est par sa mort que Christophe assurera la victoire des Nord-Irlandais sur le conflit. Pourtant, la résurrection de Christophe se fait essentiellement intérieure, puisque seule Marianne comprend, au fond d'elle-même, que son enfant choisit de partir définitivement pour ne pas opter pour un camp ici-bas. Elle se rassure en expliquant qu'il « préféra la mort dans son berceau que la vie dans cette ville » et espère que le petit connaîtra une meilleure existence. Il est, de ce fait, important pour Lily de soulager sa conscience avant d'attendre patiemment le

rassurer devant la mort vaincue, de monter au ciel pour leur ouvrir le chemin qui mène au Royaume du Père » (Bouvier, 2000, p. 49).

⁶⁵ Pâques étant le jour de sa mort.

Jugement Dernier au Royaume des Morts. Tandis que Michael doit revenir pour permettre à sa fille de recoller les bribes de son passé et comprendre sa situation présente dans le monde des vivants.

La résurrection du Christ est en somme le point central de la foi chrétienne car elle représente la fin historique d'un homme et le début de la vie glorieuse du fils de Dieu. Saint Mathieu écrit dans son évangile qu'« il y eut une grande secousse ; car l'Ange du Seigneur était descendu du ciel, et s'avançant avait roulé la pierre, et il était assis dessus » (Mt 28, 2). Le premier jour de la semaine, Marie, la mère de Jacques comme le précise Marc, et Marie de Magdala se rendirent au sépulcre pour le regarder mais l'Ange resplendissant leur annonça que le Crucifié n'était plus là, qu'il s'était relevé comme il l'avait prédit. Puis en chemin, le Christ leur apparut et confirma le message. Le récit de Mathieu s'achève sur l'apparition du Christ aux onze disciples lorsqu'il les envoie en mission. A cela, Luc ajoute l'apparition de Jésus aux deux disciples à Emmaüs, qui ne le reconnaissent qu'après qu'il eut rompu le pain devant eux⁶⁶. C'est tout d'abord à travers le baptême, ce geste sacramentel qui marque l'entrée dans la vie chrétienne, que les fidèles s'unissent à la mort du Christ et à sa résurrection d'entre les morts. En effet, dans l'épître aux Romains, Paul nous apprend que « par le baptême, en sa mort, nous avons donc été ensevelis avec lui, afin que, comme Christ est ressuscité des morts par la gloire du Père, nous menions nous aussi une vie nouvelle » (Rm 6, 4). Selon Pierre Grelot, l'immersion dans l'eau du baptême est le symbole de la plongée dans la mort du Christ. Ce sacrement signifie que le baptisé est intérieurement disposé à recevoir la grâce, et à se racheter du péché originel comme l'expliquait saint Paul aux Colossiens : « Vous qui étiez morts du fait de vos fautes [...] ensevelis avec le Christ lors du baptême, vous êtes ressuscités avec lui, parce que vous avez cru à la force de Dieu qui l'a ressuscité des morts » (Col 2, 12-13). La mort symbolique à travers le baptême mit un terme à l'état de mort (peut-être seulement spirituelle ?) où l'homme était plongé à cause du péché. Par le Christ, mort et ressuscité, c'est Dieu qui a le dernier mot. Seul Lui décide. Pour le fidèle, catholique ou protestant, le baptême est ainsi un acte essentiel pour le repos de son âme une fois trépassée. Le chrétien, que son baptême a fait passer de « l'état de péché » à « l'état de justice », meurt donc avec le Christ et ressuscite avec lui. Néanmoins, il nous est dit que les enfants morts avant l'âge de raison (sept ans) sans avoir reçu le baptême, nécessaire pour être sauvés, séjourneraient dans les limbes⁶⁷. Or, nous pouvons nous

⁶⁶ Les évangiles diffèrent sensiblement de l'un à l'autre.

⁶⁷ Cette hypothèse ne semble plus valable pour l'Eglise catholique depuis le concile de Vatican II.

demander si Christophe fut bel et bien baptisé selon le rite catholique romain, ou s'il fut confié à la miséricorde divine, étant donné que Marianne et Lenny n'en parlent point.

La Résurrection est également intimement liée à un autre acte sacramentel, celui de l'Eucharistie selon Patrick Grant :

The idea that human fulfilment requires the well-being of the human body is a persistent theme in Christianity. This persistence derives especially from a belief that Jesus' bodily resurrection from the grave anticipates a resurrection of all the dead in the fullness of time. Subsequent Christian theological and philosophical descriptions of the integrity and identity of persons remain closely bound up with an underlying conviction that persons without bodies are incomplete, just as they are incomplete without relationships to others in a human community. Consequently, the Eucharist, as the central rite of the church, is simultaneously material and spiritual, symbolising and effecting reconciliation across the differences that separate people in an imperfect world. In so doing, the Eucharist recalls Jesus' self-giving on the cross, a dedication by which he attests a spiritual value that the most extreme material violence could not extinguish. (Grant, 1996, p. 24)

C'est pourquoi, il est primordial pour Greta de distribuer les hosties dans les rues de Belfast, d'autant plus que cet acte lui permettra de retrouver l'intégrité de sa personne avant de permettre aux autres de retrouver la leur.

Saint Jean va plus loin dans l'interprétation de la Résurrection et évoque la Parousie, retour glorieux du Christ à la fin des Temps. Dans son récit apocalyptique, il aborde l'établissement du règne de Dieu, qui, « pour la conscience biblique, ne peut être qu'une libération » (Pelletier, 1973, p. 325-326). Ainsi, Anne-Marie Pelletier rappelle que la Parousie est considérée comme la libération de l'homme par excellence, « puisque le règne du Christ est censé assurer le triomphe de la justice et l'anéantissement du Mal » (Pelletier, 1973, p. 325-326). Et lorsque le temps du jugement dernier sera venu, on verra « un ciel nouveau et une terre nouvelle, car le premier ciel et la première terre [auront] disparu et la mer ne [sera] plus » (Ap, 21,1). Aussi, il est intéressant de remarquer que *Pentecost* s'achève sur cette image d'un ciel qui s'illumine progressivement au-dessus de la cour. De la même façon, lorsque Greta avoue avoir vécu sa naissance, elle décrit son expérience comme une chute à travers le temps et l'espace, comme si les frontières s'effaçaient, comme si elle se rapprochait du ciel :

I could see this oh most beautiful globe, a sphere lit up in space far below me, and I found myself floating falling towards it. And the same voice, the one that told me to turn round, said 'Enjoy your fall through space and time.' So I knew I was born that time. Or I was reliving my birth (*AE*, p. 25)

Enfin, *After Easter* se clôt sur l'image d'un paysage hivernal où la glace fond pour laisser place à la vie et au printemps : « And then the thaw set in – I could hear the stream running, and the snow began to melt » (*AE*, p. 75). Devlin signale alors aussi visuellement son espoir de résurrection.

Puisque pour le chrétien, la mort fait partie intégrante de la vie et ne rentre pas en opposition avec elle, cet évènement n'est pas irréversible, comme Michel Bouvier le rappelle :

Le christianisme enseigne que les hommes, enfants de Dieu et cohéritiers du Royaume, sont appelés à partager la vie de Dieu dans l'éternité. La mort ne serait donc pas la fin de l'homme mais une étape, un passage dans la vraie vie, une pâque. Cependant la mort personnelle de chacun ne donnerait pas un accès plénier à cette autre vie ; ce serait seulement après la fin du monde et le jugement dernier que les élus accèderaient pleinement au Royaume, tandis que les réprouvés seraient « jetés dans le feu qui ne s'éteint pas », l'Enfer. (Bouvier, 2000, p. 30)

En effet, la Bible et le christianisme mettent en avant la nécessité de se comporter correctement sur terre, car le jugement de la vie terrestre implique le sort des hommes pour l'éternité, en d'autres termes, le bonheur des élus qui se trouveront toujours aux côtés de Dieu, et le châtement des impies privés de la vie éternelle. Le récit de l'Apocalypse nous apprend qu'il n'y a de véritable mort que dans le refus du repentir et la persévérance dans le mal, qui conduisent à la seconde mort. La Bible et le christianisme offrent donc l'espoir d'une vie après la mort.

Ainsi, la mort n'est pas la fin de la vie dans les deux œuvres théâtrales. Elle promet au contraire de meilleurs jours pour ceux qui en font l'expérience. Néanmoins, les deux dramaturges indiquent que pour goûter à ce plaisir, il est nécessaire de se réconcilier d'abord avec soi-même, puis avec Dieu, et accepter l'Autre dans sa différence. C'est pourquoi Parker et Devlin lancent leurs personnages sur plusieurs quêtes qui, une fois ces étapes franchies, leur permettront de reconstruire leur identité. C'est ainsi que les deux pièces de théâtre invitent à comprendre la nécessité de pardonner et de se réconcilier. Le

théâtre de Parker et Devlin s'inscrit dans la pensée du théâtre épique tel que Brecht le définit :

[These experiments] are defined by the two functions of entertainment and instruction; that is to say that the theatre organized experiments to increase its ability to amuse, and others which were intended to raise its value as education. (Brecht, 1957, 1964, p. 130)

Leurs pièces expérimentales épiques deviennent alors didactiques.

Troisième partie : Un théâtre didactique

Dans *La littérature irlandaise*, Jacqueline Genet et Claude Fiérobe écrivent que selon Stewart Parker, le théâtre irlandais⁶⁸ doit avoir une dimension universelle :

Stewart Parker recommande aux dramaturges de donner aux problèmes spécifiquement irlandais une dimension universelle. Les faubourgs de Belfast, comme ceux de Dublin, et la vie dans l'Irlande rurale font partie du paysage du XXe siècle : un monde disloqué où il y a un hiatus entre passé et présent, où les circonstances actuelles font de l'individu un moi isolé. (Genet & Fiérobe, 1997, p. 164)

Si Parker et Devlin inscrivent leurs textes dans la réalité ulstérienne, ce n'est pas seulement de l'Irlande du Nord dont il s'agit dans leurs pièces de théâtre. De la même façon, leurs personnages parlent au nom des Nord-Irlandais mais surtout au nom de l'humanité. Les deux dramaturges tentent donc de dépasser le particulier pour atteindre l'universel à travers les situations, les thèmes abordés et les personnages. Ils livrent des questionnements d'ordre philosophique et théologique pour poser les bases d'une éventuelle réconciliation entre les deux communautés.

Le monde nord-irlandais que les dramaturges dépeignent est fragmenté et divisé, situation que les dramaturges souhaitent dépasser. Ils lancent alors leurs personnages sur une quête de vérité, incluant une vérité théologique, passage obligatoire pour pouvoir apprendre à se connaître puis à reconnaître l'Autre. Il est ainsi possible de considérer *After Easter* et *Pentecost* comme des pièces de théâtre à valeur prophétique peuplées de messies des temps modernes afin de prouver que l'Homme peut à nouveau croire en Dieu mais aussi en lui-même. En effet, les théophanies rencontrées dans les textes dramatiques cèdent la place à des épiphanies, réelles prises de conscience de soi et pour soi. A travers celles-ci, les deux dramaturges montrent qu'ils ne placent pas leur foi en Dieu mais en l'Homme, seul maître de son destin. Cette vision anthropocentrique de la religion soulève alors la question de la sécularisation de la religion en Irlande du Nord au XXe siècle. Ce processus pourrait être un premier pas vers une réconciliation entre les deux communautés selon les dramaturges. Les changements qui ont pu s'opérer depuis le

⁶⁸ Nous considérons le théâtre nord-irlandais comme faisant partie du répertoire irlandais.

milieu du XXe siècle dans le monde religieux et qui sont progressivement appliqués en Irlande du Nord pourraient participer à l'espoir de voir se lever des jours meilleurs dans la Province.

Chapitre 1 : Découvrir la vérité

Après avoir mis en évidence dans leurs pièces de théâtre combien l'environnement était à la fois menaçant et menacé, après avoir démontré que les individus pris au piège de celui-ci avaient perdu tout repère, Parker et Devlin proposent d'apporter des pistes de réflexion pour la question nord-irlandaise. Bien avant de lancer leurs personnages principaux sur une quête d'identité qui leur sera salvatrice, les dramaturges invitent leurs personnages à rechercher les vérités qui se cachent derrière leurs troubles, derrière les Troubles.

1.1 Recherche de vérité

La vérité établit toujours un rapport entre deux parties. Elle se veut logique lorsqu'elle met en relation l'homme de savoir et le savoir et morale lorsqu'il s'agit d'un rapprochement entre l'homme de savoir et l'expression extérieure qu'il donne à sa connaissance. Elle est ontologique, quand l'objet lui-même, tel qu'il existe, entre en relation avec l'idée qu'on s'en fait comme Dieu l'a voulue. Ainsi, elle constitue une première étape à la connaissance de soi, de l'Autre, puis des autres. La connaissance de la vérité est une quête sur laquelle les deux dramaturges lancent leurs protagonistes afin de rétablir la communication entre les personnages, puis entre la scène et le public, entre le spectacle et la réalité.

Les œuvres de Parker et de Devlin sont tout d'abord émaillées de cachotteries et de mensonges personnels que les deux personnages principaux, Marianne et Greta, mettent à nu. Mais, si les deux auteurs abordent des questions d'ordre logique et moral, ils se soucient également de l'existence d'une vérité théologique derrière leurs œuvres.

1.1.1 Quand la vérité éclate au grand jour

Dans les deux pièces, les multiples interrogations que se posent les divers personnages mettent en lumière leur désir de vérité. Dès la première scène de *After Easter*, le Docteur Campbell assaille Greta de questions car il cherche à comprendre les raisons qui l'ont motivée à tenter de se suicider. Celle-ci nie ses pulsions suicidaires et lui explique tout simplement qu'elle s'ennuyait et que c'est en protestation contre cet ennui

qu'elle s'est assise devant un bus sur la route. Greta révèle le secret de sa captivité à Aoife par la suite : son mari s'est éloigné d'elle et a une maîtresse. Il l'a faite enfermer pour obtenir la garde exclusive de leurs enfants. Elle avoue plus loin l'origine de cette distanciation entre elle et son mari : elle est victime d'hallucinations d'ordre religieux, ce qu'elle ne comprend point car elle ne croit pas en Dieu. Aoife et Helen transmettront ces révélations à leur famille comme le spectateur pourra le noter : Manus et Rose savent tout eux aussi.

Greta est en quête de vérité et trouve auprès de son père mourant l'occasion de s'interroger. C'est près du cercueil où il repose qu'elle se livre :

Funny how people who leave their own country stop living in some part of themselves, in the same year in which they left. A man came to see me the other day. He left Mayo in '56, this man – and his clock stopped. Only he didn't know that. [...] And then again, a Hindu child came to me. He came to England from Nairobi when he was nine. [...] Father, I recognize them, the man from Mayo and the Hindu child, because I'm the same. (*AE*, p. 58)

Suite à cette révélation, Michael reviendra à la vie, pour sa fille, l'espace d'un instant. S'installe alors une longue conversation entre les deux personnages où derrière un récit banal (Greta donne des nouvelles de ses enfants à son père) se cachent, en réalité, des indices qui permettront à Greta de comprendre l'origine de ses propres maux. Alors que jusque-là, elle pensait que son père l'aimait plus que tout, elle réalise qu'il aimait davantage sa mère et s'exclame enfin :

They used to go fishing in the rain. My God !
(*She drops the cup.*)
He really loved her !
(*She addresses him.*)
You loved her more than you loved me ! I took all these batterings because I thought that ... you loved her even though she beat me... my God!
(*Helen comes over to hold her sister.*)
I thought I deserved them. (*AE*, p. 66)

A partir de cette découverte, Greta ne sera plus victime d'apparitions surnaturelles ni de dédoublement de personnalité.

En parallèle de cette quête de vérité centrale, d'autres révélations périphériques émaillent le texte. Aoife avoue à sa sœur qu'elle désire ardemment avoir une relation extraconjugale, ce qu'elle dissimule à tout autre personnage. Lorsqu'elle arrive à l'hôpital psychiatrique où sa sœur, en convalescence, remarque son bras plâtré, elle lui narre son aventure :

Greta : What happened to your wrist ?

Aoife : I broke it chasing Damion with the carpet cleaner. It's your fault really.

Greta : How is it my fault ?

Aoife : When your flowers arrived on my birthday, they were so beautiful and romantic I thought they might be from a lover – so did Damion. So I snatched the card off them and threw it in the fire. That was how the row broke out. (AE, p. 5)

Le plâtre que porte Aoife rappelle ici la vérité.

Rose est aussi à l'origine de plusieurs révélations dont le baptême secret des enfants de Greta. Elle a en outre recommandé à ses enfants de ne pas parler des difficultés que Greta rencontre dans sa vie de couple, mais en a fait part à son mari avant sa mort. Lorsque Michael se réveille sur son lit mortuaire, il avoue à sa fille que sa mère lui a livré son secret. Puis, si Manus révèle contre toute attente⁶⁹ qu'il était battu par sa mère et qu'il n'aura jamais d'enfants car il est homosexuel, il est, lui aussi, en quête de vérité. Il cherche à combler ses lacunes en matière de culture comme il l'explique :

Manus : He robbed us, you know, my daddy. He brought us up like Protestants.

Helen : Well, my mother made up for it.

Manus : I'm talking about the music, the language, the culture. It was traditional, he said it was nationalist so we never learnt it. Now I spend all my time trying to get it back. (AE, p. 39)

Pour lui, Catholiques et Protestants appartiennent à une seule nation et possèdent une seule et même culture nord-irlandaise. Il déplore le fait que peu de personnes s'en soucient. De la même façon, Helen comprendra elle aussi que le sens de sa vie n'était pas

⁶⁹ Depuis son apparition sur scène, tout laissait à penser qu'il était l'enfant favori de Rose.

où elle l'avait placé jusque-là après son séjour en Irlande du Nord chez ses parents. Elle explique à Greta :

Helen : That wasn't the worst thing I did. I'm not guilty about the money. I fed a lot of starving children. I may even have educated a few nuns.

Greta : The orphanage. You sent Elish money.

Helen : I did. No, the worst thing I did was to squander a great gift. I took my gift, which was very powerful and I used that power to seduce and dominate. When I should have used that power to create and free.

Greta : What will you do ?

Helen : Start by selling my place.

Greta : Do you have to sell it ?

Helen : I don't want to live like this anymore. (AE, p. 73)

Helen retrouve ainsi le vrai sens de sa vie : il est temps pour elle de penser à fonder une famille plutôt que de continuer à s'accrocher à sa carrière professionnelle.

Dans *Pentecost*, il est aussi question de quête de vérité. Celle-ci se fait, comme dans *After Easter*, sur un plan personnel et singulier dans un premier temps. En effet, si Ruth ment en premier lieu à Marianne sur l'origine de ses maux, elle ne peut conserver son secret plus longtemps :

Marianne : Just sit down. (*Guiding her into the rocking-chair.*) Ruth – there's blood seeping through this, I'm going to take it off...

Ruth : No, no, leave it, it's nothing, I just gave my head a crack...

Marian : I'm taking it off, Ruth.

Ruth (*clinging to the bandanna*) : ...getting out of the car it was, just a bump, honest...

Marian (*sharply*) : Let go ! (*She begins to undo the bandanna.*)

Ruth : Oh, no, it's not, it's not...oh, no, no, oh no, oh no, no no no no...(*It has developed into an uncontrollable cry, her whole body rocking back and forward.*) ...oh no ...no...NO !

Marian (*as she struggles with the bandanna*) : All right, Ruth. It's okay. You're all right now.

(*She gets the bandanna off to reveal a livid, glistening, purplish-red weal slantwise across Ruth's forehead, and her hair wet with blood.*)

Ruth : No...no...NO !

Marian (*holding her hands*) : It's all over. You're safe now. You're safe here. Easy, now. Hold on, Ruth. I'm just going to get something for that wound. [...] What in God's name did he hit you with ? The lawnmower or what ?

Ruth : The, the...truncheon...

Marian (*stopping work*) : His police truncheon ? He took that to you ?
(*P*, p. 185-186)

Les cris de Ruth, qui ont pour objectif de repousser Marianne, doivent aussi la dissuader de découvrir son secret. Pourtant, à la vue de la blessure, Marianne comprend aussitôt qu'il ne s'agit pas d'un simple incident, et, consciente de la douloureuse situation que traverse Ruth, elle la verbalise.

De la même façon, Marianne poussera Lily à lui livrer son lourd secret au fur et à mesure qu'elle découvrira les épisodes de sa vie. Ainsi, une photographie sur laquelle Lily se trouve entre son mari, Alfred, et Alan Ferris, un aviateur anglais que les époux hébergeaient, est une première étape vers la découverte de l'infidélité de Lily. Dans un deuxième temps, Marianne trouvera la robe de baptême d'un enfant, et supposera que Lily vivait dans l'espoir d'être mère. Enfin, lorsque Marianne lira le journal intime de la défunte, découvert sous l'escalier de la cave, elle parviendra à reconstituer les bribes de la vie de Lily et comprendra enfin son mensonge :

Lily : [...] what do you know about my life, over forty years ago !

Marian : Only what I've read, Lily.

(*She reaches into the raffia basket which is tucked in beside the rocking – chair, and takes out an old and disintegrating leather-bound padlocked diary.*)

Lily : How did you get hold of that ?

Marian : Under the cellar stairs wasn't the ideal place for it. There's dampness there. Mildew. Rust. The lock has rusted away, look.

(*She holds up the diary and swings it open, the lock coming adrift.*)

Lily : Leave that be, that's private property, don't dare touch that!

Marian : You wanted it read, Lily, you must have.

Lily : No !

Marian : Why else hide it ? Why write it ? You wanted somebody to know. It's just turned out to be me, that's all. (*P*, p. 229-230)

Cette révélation permettra à Marianne de livrer, à son tour, qu'elle ne s'est jamais remise de la mort de son enfant. Longtemps, elle tenta de chercher une explication à la brutalité de cette disparition injuste. Elle blâma dans un premier temps les militants nord-irlandais, et, à travers eux, le gouvernement britannique, comme elle l'explique :

He chose death in the cot rather than life in this town, in these times, it was their fault, they had done it to me, I hated them. I hated life. (P, p. 244)

Puis elle se résigna, comprenant que cette disparition ne soulignait que davantage les faiblesses de l'homme :

It was all a lie, of course. The cause and effect was in me, in him too, (*at Lenny.*) we were all mortal after all, we were human, we had to be, we couldn't bear one another, couldn't tolerate ourselves, the child was only a fallible mortal the same as us, that was all that he was telling us. I felt him as a raw scar across my own spirit, stinging me, every minute, every hour, everything faced by it...until I was blaming him, for all the pain, he was one of them too. (P, p. 244)

Comme elle, Lenny se retrouva seul face à son chagrin lorsqu'il perdit son fils et sa femme et tenta autrefois de comprendre pourquoi Marianne l'avait quitté. Derrière chacune de ces révélations, personnelles et singulières, se dissimule une recherche de vérité sur la situation de l'Irlande du Nord à cette époque. En effet, la raison du mal-être des personnages découle du conflit, aussi convient-il de le connaître.

1.1.2 La vérité sur les Troubles dans la Province

Pour Roland Barthes, le récit donne une certaine vérité. C'est donc dans la fable (pour reprendre la terminologie de Brecht) que doit se situer la vérité théologique, et, par voie de conséquence, l'universalité des pièces. Parker et Devlin parviennent à se faire l'écho de l'humanité en ayant recours à la dramaturgie brechtienne. En effet, Brecht oppose la forme dramatique préconisée par Aristote où la vérité à laquelle le spectateur adhère à travers sa participation et son identification est figée, à la forme épique, qu'il préfère. La forme didactique du théâtre épique montre le réel de manière différente, détruit les apparences. Le sens critique des spectateurs se voit sollicité en vue de leur permettre de découvrir par eux-mêmes une vérité différente de celle à laquelle ils croyaient jusqu'alors (Roubine, 1990, p. 135). *After Easter* et *Pentecost* prennent alors

une dimension universelle didactique néo-brechtienne et proposent aux spectateurs de formuler leurs propres vérités concernant le conflit.

Les soldats et policiers rencontrés dans *After Easter* sont avides de connaître ce que dissimule Manus dans la boîte qu'il transporte (*AE*, p. 51) à cause des attentats revendiqués par l'IRA en Angleterre. Manus ne s'est pas arrêté pour leur en montrer le contenu : il a pour eux quelque chose à cacher, il est donc un délinquant, voire un terroriste, potentiel. Or, Greta révélera ce qu'elle contient à ces représentants de l'ordre en l'ouvrant devant eux et en leur exposant les voiles de communion que sa mère vend dans sa boutique. Avant cet épisode, c'était Helen qui avait cherché à savoir la raison de la précipitation du personnel hospitalier au *Royal Victoria*. Paul Watterson, en service à ce moment lui avoua l'explosion d'un pub et la mort de neuf personnes. Un peu plus tard, il donnera aussi à la famille Flynn des explications pour l'arrestation de Manus : certains des soldats du régiment qui le poursuivirent venaient de Warrington (Angleterre), où une bombe déposée par l'IRA explosa et causa la mort de deux enfants. Toutes ces révélations ont pour but de faire comprendre aux personnages les raisons des tensions et de situer le public dans le déroulement chronologique du conflit nord-irlandais.

Ce désir d'expliquer la situation fait également l'objet de l'inquiétude de Stewart Parker qui aborde lui aussi la question dans *Pentecost*. Nous savons que la pièce se déroule sur le fond des événements de 1974, comme l'indiquent les didascalies de l'acte 1. Stewart Parker a pris le soin d'évoquer le lieu (Belfast) et la date (1974) de l'action dès la première page, puis note, à chaque changement de scène, le temps qui passe. Or, pour le spectateur, qui n'a pas pris connaissance de ces éléments au préalable, la seule représentation sur scène doit suffire pour planter le décor historique. Il convient donc de retrouver tous les indices qui permettent au public de comprendre que *Pentecost* ne se déroule pas en 1988, date de sa première représentation, (alors que la date de la première représentation de *After Easter* coïncidait avec celle du récit), mais bien avant. Sur scène, les dialogues et explications verbales seront le vecteur principal d'informations, et les sons en provenance de l'extérieur pénétrant dans la maison de Lily, l'utilisation particulière de la lumière, le décor ainsi que le jeu scénique seront tout autant nécessaires à replacer le texte en contexte. C'est ainsi que la pièce de Parker se voudra elle aussi donner des indices sur le conflit. Enfin, les deux auteurs questionnent un autre type de vérité, une vérité plus universelle, une vérité théologique.

1.1.3 Vérité théologique

Le christianisme recèle certaines vérités mais les avis des Protestants et des Catholiques divergent sur le sujet. En effet, le Protestant pense détenir une vérité pure⁷⁰, puisqu'il s'appuie sur la parole de Dieu, c'est-à-dire la Bible, comme le souligne Janine Garrisson dans son ouvrage. Pour ce fidèle, [sa religion est la seule] « vraie religion puisqu'elle est conforme aux textes bibliques. [...] Renouant par-delà les siècles avec le christianisme primitif, [il] authentifie son option religieuse du sceau de la pureté originelle ». (Garrisson, 1980, 2000, p. 83). Au contraire, les Catholiques considèrent l'Eglise comme le lieu privilégié de recherche de vérité (Mackey & McDonagh, 2003, p. 92).

Il existe, dans les textes dramatiques de Parker et Devlin, une vérité théologique que se doivent de découvrir et faire découvrir les dramaturges et le public. Pour Jean-Jacques Roubine, metteur en scène, critique, exégète et public participent à cette découverte de vérité. Les deux dramaturges délivrent un message théologique à travers certains épisodes inspirés par le livre des Révélations, l'Apocalypse. L'Apocalypse, du grec « apokalypso », « révéler », est le nom du dernier livre du Nouveau Testament de la Bible. Son auteur, Jean (dont le nom est sujet à la controverse) explique qu'un jour, les péchés de la société seront expiés. Avec la nouvelle ère (et le Nouveau Testament), la Grande Prostituée qu'était Jérusalem infidèle devint Babylone, lieu de l'idolâtrie et de l'immoralité.

Lorsqu'il rédigea son livre des Révélations, Jean puisa certainement son inspiration dans les prophéties de Daniel dans l'Ancien Testament. Le prophète Daniel avait écrit son livre dans le but de rassurer les Juifs persécutés par Antioche Epiphane, objectif que Jean avait aussi vis à vis des chrétiens, persécutés sous le règne de Domitien. C'est pourquoi, il exhortait les chrétiens à rester fidèles à Dieu et à supporter leurs problèmes avec force et courage. Il leur assurait que la récompense ne tarderait pas à venir, que la fin des Temps signée par la venue triomphante du Christ approchait. Par cette victoire, leurs souffrances prendraient fin et seraient vengées. Les martyrs déçus reviendraient à la vie afin de partager avec eux les plaisirs du royaume du Christ.

L'Apocalypse est composée d'une série de visions et de révélations prononcées par le messie, Jésus Christ, vainqueur de Satan et de son royaume, et adressées à Jean. Jésus, comparé à un agneau, symbole de gentillesse et de pureté, écrase le dragon et la bête, personnification de l'envie et de la cruauté. Cette idée est développée à la manière

⁷⁰ Concept de pureté originelle.

d'une pièce de théâtre en plusieurs actes se décomposant comme suit : la lutte du Christ contre Satan, la chute de Babylone la Prostituée, la victoire du Christ, et la béatitude finale. Les deux pièces de théâtre que nous étudions dans cet ouvrage reprennent la structure du Livre des Révélation et certains épisodes y renvoient explicitement. Lorsque Lily révèle à Marianne comment elle succomba aux charmes de son amant, sa description prend effectivement une dimension apocalyptique :

It was only an evening dander along the front. The sun was setting over the lough, hanging out of the sky like a big swollen blood orange. The water all glistening with the redness of it and the sky and the hills on fire with it. Like what you'd see after a war maybe...it took your breath away, it was a real picture, but it was frightening. That's what I thought anyhow. (P, p. 228-229)

Et lorsqu'il s'agit de décrire son amant physiquement, elle le compare explicitement à un archange :

Alan...he came from across the water, you see... there was a picture in my Bible, at Sunday school, the fair-skinned archangel standing at the gates of heaven, that was what he looked like... only he was a dark angel. Angel of death. Agent of Satan. He swept me up, high up, took me up into the sky... and then dropped me. Left me. Flew alone. Left me falling. Falling. (P, p. 232)

Lily dépeint Belfast comme une cité sur le point d'être détruite et/ou purifiée. La troisième scène du Livre des Révélation est la plus intéressante pour nous puisqu'elle évoque le triomphe du messie sur les forces du Mal (Ap., 19, 1-3). En effet, dans cet extrait de *Pentecost*, Alan Ferris joue le rôle de l'ange de Satan que le Christ devra vaincre selon saint Jean dans l'Apocalypse.

Pour Pierre Grelot, la figure du Christ joue un rôle essentiel dans la quête de vérité. Elle constitue un élément essentiel sur lequel repose la relation entre Dieu et l'homme :

[...] Pour caractériser l'enseignement venu de Dieu et transmis par l'apôtre [...] [Jésus] se définit lui-même non seulement comme « vrai », mais comme la Vérité-même : « Je suis le chemin, la Vérité, la Vie » (Jn 14, 6). Au point de vue de la connaissance de Dieu, il exerce ainsi une médiation unique entre les hommes et Dieu. Grâce à cette révélation, le thème abstrait

de la vérité, indûment regardé comme une affaire purement intellectuelle, devient ainsi un aspect essentiel de la relation des hommes avec Dieu, « Vérité vivante ». (Grelot, 2001, p. 193)

Dans *After Easter*, lorsque Greta affirme qu'il faut « rester en vie et dire la vérité » et que tout ce qu'elle dit est vrai (AE, p. 17), elle s'identifie au Christ envoyé sur terre pour assurer le lien entre les mondes céleste et terrestre.

1.2 Les messies des temps modernes

Dans la théologie juive, le messie est une personne, terrestre ou surnaturelle, investie par Dieu de pouvoirs et de fonctions spéciales destinée à devenir le délivreur et le chef d'Israël nommé par Dieu. Il s'agissait de Jésus Christ dont la naissance était imminente. Plus tard, le Nouveau Testament donne une autre définition à cette appellation. Le messie dont il y est question devient le porte-parole de Dieu et des chrétiens (et non des juifs), et doit les délivrer de l'oppression des juifs et des romains. Il doit diffuser un message de paix à travers le monde. Le messie, à sa mort, confia cette mission à ses apôtres, qui la poursuivirent sous le nom d'« évangelisateurs ». Saint Patrick fut l'un de ces missionnaires envoyés en Irlande par Dieu lui-même. En effet, il eut une vision qui l'appela à aller évangéliser l'île, comme Jonathan Bardon rappelle dans son ouvrage *A History of Ulster* :

'I, Patrick, a sinner, the simplest of countrymen ... was taken away into Ireland in captivity with ever so many thousands of people'. It is these words of the Confession [...] that written Irish history begins. For six years as a slave Patrick tended sheep 'near the western sea' ; there in his extreme loneliness his faith was renewed so that 'the spirit seethed in me'. Then he walked two hundred miles to the east coast and, with the company of pirates, returned to his native Britain. There he had a vision in which a man brought him a letter and as he read he seemed to hear the voice of the Irish : 'We beg you, holy boy, to come and walk among us once again, and it completely broke my heart and I could read no more'. (Bardon, 2001, p.15)

Saint Patrick se consacra à l'évangélisation de l'Irlande où le paganisme différait d'une tribu à l'autre. Aussi, la mission religieuse de Greta dans *After Easter* ressemble étrangement à celle de saint Patrick en Irlande. En effet, c'est la vision d'un être surnaturel qu'elle interprète comme un ordre de sauver l'Irlande qui la lance sur sa mission, et elle se dit être une « langue » qui doit apporter vérité et réconciliation. Sa mission est d'autant

plus évangéliste qu'elle doit distribuer les hosties dans les rues de Belfast, invitant ainsi les habitants de la capitale, qu'ils soient protestants ou catholiques, à communier avec le Christ.

De la même façon, dans *Pentecost*, Ruth, en messie moderne, lira la Bible de manière à rassembler ses auditeurs et les réconcilier avec le christianisme. Cette lecture, sorte d'interlude paisible, était amorcée par une leçon que nous donnait Stewart Parker à travers ces mots prononcés par son personnage : « You don't even know Christianity. You think it's only denial, but that's wrong. It's meant to be love and celebration » (*P*, p. 239).

1.2.1 Les artistes

Selon Patrick Grant, Parker suggérait que l'art dramatique réussit à incarner une vision unitaire malgré un contexte historique sectaire. Bien que Parker ne voulût point d'un théâtre exclusivement didactique, il insistait sur sa mission éducative. Aussi, *Pentecost* appartient à cette catégorie de pièces qui mettent en évidence le sectarisme typiquement nord-irlandais afin d'offrir aux communautés la possibilité de les transcender, et d'entrer sur des territoires auxquels ils ne sont pas familiers (Grant, 1999, p. 101). Le théâtre en Irlande du Nord doit donc apporter au spectateur un éclairage vrai sur l'importance de la religion dans la Province, qu'il soit ou non nord-irlandais. Parker préconisait l'art dramatique⁷¹ comme un moyen de parvenir à cette fin, ce qu'Elmer Andrews a pu préciser dans son article consacré au théâtre de l'auteur :

La pièce peut être purifiée de cette mystification récurrente et malsaine, elle peut être sauvée des stratégies déformantes de la domination réactionnaire pour devenir une anticipation originale de liberté. La pièce de théâtre force la distinction entre ce qu'il est et ce qu'il pourrait être ou devrait être, entre notre réalité vécue quotidiennement et le monde idéal de l'esprit, l'imagination et la créativité (Andrews, 1989a, p. 23).

Pour Parker et Devlin, il revient à l'artiste d'éclairer le public sur l'Irlande du Nord. Son rôle au théâtre est primordial. C'est pourquoi, nombreux sont les personnages artistes dans les œuvres des deux dramaturges.

⁷¹ Il jouait sur la polysémie du mot « play » en anglais, et préconisait le théâtre et le jeu.

Dans *Pentecost*, Lenny et Peter sont musiciens, comme Manus dans *After Easter* tandis que Helen est une artiste⁷² et Greta enseigne les arts plastiques. Manus joue un rôle d'éclaireur dans l'œuvre de Devlin. Il doit guider sa famille, au sens propre comme au sens figuré, à l'aide d'une bougie lorsque les personnages sont plongés dans l'obscurité. Il conduit sa mère et ses sœurs à travers la maison lorsqu'elles se sentent en danger, il s'insurge contre le gouvernement britannique et l'éducation que lui a inculquée son père. Bernard McKenna dit de lui qu'il enseigne à sa famille et même aux patients de l'hôpital que les marqueurs culturels irlandais non-violents et traditionnels sont des valeurs positives. (McKenna, 2003, p. 150).

Selon Parker, l'artiste devient cet étranger qui doit livrer la vérité sur l'Irlande du Nord. Selon Chris Wood, Devlin croit que la liberté et l'égalité en Irlande du Nord ne seront dues qu'au travail commun des hommes et des femmes. (Wood, 1999, p. 307). Les femmes, impliquées dans les Troubles nord-irlandais, ont également un rôle à jouer (Chambers, 2001, p. 120) dans la résolution du conflit.

1.2.2 Les femmes

Olivier Millet et Philippe de Robert nous rappellent l'importance que les femmes occupent dans la Bible⁷³ :

Il est frappant de voir le rôle important joué dans ces récits par les femmes qui ont accompagné Jésus, et qui, aux moments décisifs de la mort puis de la résurrection sont les seules à l'assister puis les premiers témoins de l'évènement mystérieux alors même que, selon Luc, elles ne sont pas prises au sérieux (Lc 24, 11). Premières messagères de la bonne nouvelle, elles évangélisent en quelque sorte les futurs apôtres. (Millet & de Robert, 2001, p. 174)

Il leur incombe d'apporter la prudence, la régularité dans les mœurs, la conformité à la morale, la maîtrise de soi, la connaissance des hommes et de la vie.

Les femmes donnent la vie ; elles sont à l'origine de la création sur un plan biologique et théologique. La création du monde, dans la Bible, est perçue comme une sortie du chaos. Aussi, en combinant ces deux idées, les femmes donneraient cet espoir

⁷² Elle dit : « I am the artist in the family », (*AE*, p. 72), mais ne précise pas sa discipline.

⁷³ Plusieurs livres portent le nom d'une femme, et de nombreux autres mettent en scène des femmes.

de sortir du chaos. Elles deviendraient de véritables évangélistes dans les œuvres de Parker et de Devlin. Leur rôle serait donc de diffuser la parole de Dieu.

Pour les deux dramaturges, ce sont avant tout les personnages féminins qui ont pour mission de rétablir la communication dans le but d'apporter une information aux autres personnages et aux spectateurs, surtout parce que ce sont elles qui maîtrisent le mieux le langage. Après avoir analysé l'importance des femmes dans les pièces de Parker, Patrick Grant conclut très justement que l'un des aspects les plus intéressants de *Pentecost* en termes de religion et d'endogamie, réside dans le rôle qu'elles occupent. Les trois personnages féminins ont perdu leur enfant et Parker fait de cette perte un des indices de décadence sociale et de perte d'espoir. Toutefois, Lily, Marianne et Ruth parviennent à s'affranchir de leur aliénation et de leur amertume afin de communiquer des informations les unes aux autres, notamment au sujet de la réconciliation (Grant, 1999, p. 99). Dans les deux pièces, ce que les femmes apprennent les unes des autres a une valeur didactique. C'est sans doute de cette façon que les auteurs tentent de rendre justice aux femmes reléguées à un plan secondaire par la religion chrétienne, ce contre quoi s'insurge Greta dans la pièce de Devlin.

Les femmes, mais aussi les artistes, deviennent alors les guides de l'humanité et tracent la voie de l'ignorance vers la vérité, du chaos vers l'ordre. Ils se positionnent entre le monde terrestre et le monde céleste, comme Don Cupitt l'affirme dans *Sea of Faith* :

We already live and have been living for a long time in the new era, the age of the artist-theologian who offers us a personal vision of the religious life. Realism is long dead and gone: we live in a time when religion has become fully human, when theology is like art, and when we use the available resources as aids to our own spiritual formation, but must in the last resort find each of us our own unique voice. (Cupitt, 1984, 2003, p. 248)

Le message que nous demandent alors de retenir les deux auteurs concerne cette quête d'identité individuelle puis collective sur laquelle se lancent avant tout Greta et Marianne. Cette connaissance de soi est une première étape vers la connaissance de l'autre en vue d'une mise en relation entre les divers individus.

Chapitre 2 : Reconstruire son identité

Stewart Parker ne considère pas le théâtre comme un simple dispositif de divertissement et d'enseignement. L'auteur affirme dans *Dramatis Personae* que la manière dont le théâtre fonctionne est fort complexe (Parker, 1986, p.11). Le but du dramaturge n'est, en effet, pas tant d'éduquer et d'instruire le spectateur que de l'inspirer et lui offrir la possibilité de se livrer à un exercice d'introspection critique (Andrews, 1989a, p. 24). L'art dramatique permet aux auteurs d'offrir des pistes de réflexion au sujet de la reconstruction d'une identité perdue.

2.1 Recherche d'identité

Les personnages de Parker et Devlin se sont progressivement aliénés, ou se sont retrouvés aliénés malgré eux, de l'Etat et de ses lois pour plonger dans une situation de désordre et de chaos où ils manquent de repères. En parallèle, ils se sont éloignés des religions protestante et catholique, les conduisant à douter de l'existence de Dieu. Cette distance a provoqué une rupture identitaire sociale, culturelle et culturelle.

Greta est victime d'un dédoublement de personnalité depuis son départ de l'Irlande du Nord. Au début de la pièce, elle se trouve dans un hôpital psychiatrique en Angleterre où un médecin, le Dr Campbell, lui demande si elle croit toujours qu'elle est la sainte Vierge. Elle répond que pour elle, tout le monde est la sainte Vierge. Plus tard, lorsqu'elle est seule avec le public, elle précise qu'elle ne croit pas être la Vierge Marie mais qu'elle espère ne pas être Jean-Baptiste. S'installe alors un profond questionnement autour de l'essence identitaire, inscrit dans le texte à travers l'utilisation du verbe « être ». Dans les phrases suivantes que prononce Greta, « I am a Catholic, a Protestant, a Hindu, a Moslem, a Jew » (*AE*, p.7) et « I don't want to be Irish. I'm English, French, German » (*AE*, p. 12), le verbe « être » perd toute sa valeur. A travers ces deux revendications, le spectateur comprendra que la perte à laquelle est confrontée Greta met en cause non seulement son identité religieuse mais aussi sa nationalité. Ainsi, à la question de sa sœur Helen, « Who do you think you are ? », elle répondra : « That's what I can't answer » (*AE*, p. 13). Pour Aoife, Greta doit « she needs to find herself first » (*AE*, p. 9).

De la même façon, depuis le décès de Christopher, son fils, Marianne ne se reconnaît plus. Elle se retire pour cacher sa souffrance et la vacuité de son existence. Son attitude laisse deviner qu'elle est détruite psychologiquement et qu'elle entretient cette destruction en tentant de s'isoler et en noyant sa tristesse dans l'alcool. Son mari, Lenny, ne la reconnaît plus. Il avoue à Peter que lorsque Christophe mourut, il perdit non seulement son enfant mais aussi sa femme. C'est pourquoi, il est nécessaire que Greta et

Marianne redéfinissent leur propre identité, et à travers elle, montrent aux Nord-irlandais comment retrouver leur irlandité.

Dans son ouvrage *Contemporary Irish Drama and Cultural Identities*, Margaret Llewellyn-Jones cite Fintan O'Toole, auteur de *The Ex-Isle of Erin*, pour qui, dans une situation de remise en question et de quête de soi, le passé n'est pas le seul à devoir être lu, voire relu sous une lumière différente, mais que le présent et le futur doivent être écrits encore et encore. (Llewellyn-Jones, 2002, p. 20). Il ne sera en effet pas permis à Greta, dans *After Easter*, de retrouver son identité en se contentant de rentrer en Ulster. Il faudra aussi qu'elle la récupère au plus profond d'elle-même : « The play then deals with Greta's return to wholeness by 'getting it back' but, crucially, not by simply going back » (Maley, Morash & Richards, 1997, p. 42). Pour ces auteurs, elle doit se réapproprier son passé de manière à pouvoir écrire son présent et son futur. Il en va de même pour Marianne. C'est de cette façon que le théâtre contemporain irlandais et nord-irlandais s'attache à recréer les identités selon Llewellyn-Jones. (Llewellyn-Jones, 2002, p. 20). Les deux dramaturges belfastois se livrent ainsi à la réécriture de l'histoire passée, présente et future de l'Irlande du Nord.

Les multiples révélations participent à la recherche d'identité et à la prise de conscience de soi. Elmer Andrews indique que l'esprit n'est pas seulement une prison, un lieu d'angoisse intolérable et persistante. Il doit également être le lieu où la renaissance peut s'opérer : « The self is not merely a prison-house, an intolerable and persistent anguish : it is also where renewal must begin » (Andrews, 2000, p. 242). Anne Devlin et Stewart Parker croient au pouvoir rédempteur de l'écriture. Celle-ci, que nous pouvons considérer comme un acte de re-possession puisqu'elle permet aux auteurs de réécrire le passé, le présent et le futur de la Province, permet aux deux dramaturges, ainsi qu'à leurs personnages - et leurs œuvres, d'échapper à l'enfermement. Roland Barthes, dans *Mythologies*, affirme que « dans l'art du théâtre, le style est une technique d'évasion » (Barthes, 1957, p.103). Aussi, le style des deux dramaturges, même s'il reste nord-irlandais, doit parvenir à s'affranchir de la Province pour pénétrer sur des territoires plus larges. Anne Devlin est convaincue du pouvoir de l'écriture, qui, nous dit-elle, peut changer les mentalités : « [I] have faith in politics, history and the power of language to change things, because I do believe that writing can change people » (Chambers, 2001, p. 119), ce qui fait à nouveau écho à la théorie brechtienne du théâtre. Pour Brecht, le théâtre doit fournir une superstructure idéologique de la société : « It is precisely theatre, art and literature which have to form the 'ideological superstructure' for a solid, practical rearrangement of our age's way of life » (Brecht, 1957, 1964, p. 23). Le théâtre permettra

de montrer à l'homme son pouvoir à changer le monde : « the theatre becomes a place for philosophers, and for such philosophers as not only wish to explain the world but wish to change it. » (Brecht, 1957, 1964, p. 80)

La place de l'écriture est centrale pour la religion comme pour les deux œuvres dramatiques. Le journal intime de Lily, véritable testament qu'elle lègue à Marianne, ainsi que les lettres que Greta adresse aux diverses Eglises nord-irlandaises, attesteront de ce pouvoir expiatoire de l'écriture. La communication verbale est également importante dans les deux œuvres puisque c'est à travers la parole que la recherche d'identité s'effectue. En effet, Marianne et Greta se retrouvent confrontées au retour à la vie de deux morts, Lily et Michael, l'espace d'un instant. L'action de *Pentecost* se déroule dans le petit salon, « parlour » (*P*, p. 179) de la maison de Lily, lieu public où on reçoit les invités, ce qui reflète toute l'importance dédiée à la parole. Les conversations qui s'installent alors entre chaque couple de protagonistes permettent aux malheureux d'exorciser leur amertume, aux personnages de trouver une explication à leur perte d'identité et aux spectateurs de comprendre la situation. Et, puisque les nombreux dialogues dans les deux œuvres cherchent à faire triompher la vérité, il semble que l'identité des personnages de manière générale, et de Marianne et Greta en particulier, ne soit retrouvée que si et seulement si la vérité est elle-même rétablie.

Pentecost et *After Easter* deviennent ainsi des sortes de *Pilgrim's Progress* (1678) de John Bunyan (1628-1688), en d'autres termes des aventures de personnages à la recherche de vérité et d'identité, des *Bildungsromans* dramatiques, où l'on découvre le passage de l'insouciance à une maturité certaine. C'est de cette manière que la relecture du passé irlandais que nous conte Greta à la fin d'*After Easter* devient un moyen pour elle de se situer, s'identifier et se reconnaître. Margaret Llewellyn-Jones conclut que fondre les frontières entre la réalité et la fiction, évoquer des métamorphoses, insister sur les répétitions, rompre avec les conventions du temps et de l'espace, et se recentrer sur le corps performatif transcendent la vision essentialiste d'identité nationale, tout à fait adaptée à un contexte de diaspora. L'objectif d'un tel théâtre est de faire participer le public de manière active sur un plan psychologique et de lui faire prendre conscience, au moyen d'images libératrices, de l'oppression culturelle et de la possibilité de s'en affranchir. (Llewellyn-Jones, 2002, p. 64)

Les voyages en Angleterre de Greta, Helen et Peter illustrent les départs en masse de la jeunesse nord-irlandaise en recherche d'emploi dans les années 1970-1980. Leur retour au pays natal vient contrebalancer cet exil pour devenir un voyage spirituel et symbolique d'identification culturelle, voire de reconstruction nationale. Dans « The

National Longing for Form », Timothy Brennan considère ce retour comme un élan national de remise en forme (cité in Sakellaridou, 1999, p. 86). En effet, derrière les recherches de Marianne et de Greta, il est possible d'entrevoir ces efforts auxquels se consacrent le Nord et le Sud de l'Irlande dans leur processus de rapprochement. Aussi, leurs désirs d'apaiser leurs souffrances, de comprendre leur situation, de sortir de leur démençe deviennent une métaphore de l'Irlande qui tente de sortir de son état d'entre-deux et de parvenir à une réconciliation et une certaine quiétude (Headrick, 1996, p. 3). Parker et Devlin, à travers la réécriture des histoires personnelles de leurs personnages invitent le public à comprendre que l'histoire de l'Irlande, passée, présente et future doit inclure les deux parties de l'île.

Dans son article, « *Lughnasa After Easter : Treatments of Narrative Imperialism in Friel and Devlin* », Catriona Clutterbuck démontre que la narration finale de Greta apporte l'espoir pour chacun de retrouver ses pouvoirs de création, sa liberté de parole et de communication de visions. Greta a su se re-découvrir par elle-même, selon Chris Wood, dans un article consacré à l'œuvre de Devlin :

No matter how far she runs away, Greta cannot run from herself. This is what leads her at the end of the play to tell the story of the stag to her infant son. Now that she has confronted and tamed her wild-side, she is ready to tell her own story. Often held to be a symbol of wisdom, the stag represents Greta's own self-wisdom. She has finally come to terms with herself. (Wood, 1999, p. 305)

La sagesse, symbolisée par le cerf dans cet exemple, qui découle d'une prise de connaissance de la vérité, permet la prise de conscience de soi. Pour les deux dramaturges, les personnages dotés de sagesse, sont ceux qui parviennent à se réconcilier avec eux-mêmes.

2.2 La sagesse

Dans la Bible, bien que la sagesse soit le privilège de Dieu puisque c'est Lui qui l'a créée (Ecq 1,9) et Lui qui la détient (Jb 12,13), et bien qu'elle soit en théorie refusée aux humains, Dieu l'attribue à qui bon lui semble (Jb 11, 5-6 ; 32, 8). Elle est qualifiée ainsi :

La Sagesse est-elle plus mobile qu'aucun mouvement, à cause de sa pureté, elle passe et pénètre à travers tout. Elle est un effluve de la puissance de

Dieu, une pure irradiation de la gloire du Tout-Puissant ; c'est pourquoi nulle souillure ne se glisse en elle. Elle est un reflet de la lumière éternelle un miroir sans tache de l'activité de Dieu et une image de sa bonté. Comme elle est unique, elle peut tout ; demeurant en elle-même, elle renouvelle l'univers et, au long des âges, elle passe dans les âmes saintes pour former des amis de Dieu et des prophètes. Car seuls sont aimés de Dieu ceux qui partagent l'intimité de la Sagesse. Elle est plus radieuse que le soleil et surpasse toute constellation. Comparée à la lumière, sa supériorité éclate : la nuit succède à la lumière, mais le mal ne prévaut pas sur la Sagesse. (Sa. 7, 25-30)

Dans les œuvres de Parker et Devlin, certains personnages semblent avoir été gratifiés de sagesse. Dans *After Easter*, Greta a, selon elle, été choisie par Dieu en personne pour apporter la sagesse aux siens et diffuser un message porteur de réconciliation. Un premier indice réside dans l'histoire que conte Greta à son père, lorsqu'elle le veille, à la scène 5. Elle y évoque des saumons, qui ne sont pas sans rappeler l'histoire mythique irlandaise de Cuchullain qui, en cuisinant le saumon de sagesse d'un druide, se brûla le pouce et goûta à cette vertu. Helen parviendra elle aussi à une sorte de paix intérieure. Elle réussira ainsi à trouver cette sagesse puisqu'elle finira par réaliser, à la suite d'apparitions surnaturelles dont elle fait l'expérience à son retour de Belfast, qu'elle n'a pas mené sa vie comme elle l'aurait dû (*AE*, p. 73). Elle, qui ne semblait pas croire en Dieu au début de la pièce, a connu une expérience religieuse, voire mystique, qui lui permit de découvrir la sagesse.

Parker traite aussi de la sagesse : Marianne finit par accepter la mort de son enfant. Elle explique :

There is some kind of Christ, in every one of us. (Peter and Lenny turn their faces against this language.) Each of us either honours him, or denies him and violates him, what we do to him is done to ourselves. I had a child once. [...] I denied him. The Christ in him. Which he had entrusted to my care, the ghost of him that I do still carry, as I carried his little body. The Christ in him absorbed in the Christ in me. We have got to love that in ourselves. In ourselves first and then in them. That's the only future there is. (*P*, p. 244)

Suite à cela, Ruth trouve assez de force pour quitter son mari brutal et s'en réfère à la Bible pour exhorter amour, paix et célébration ; Lily parvient à avouer ses erreurs

passées ; enfin, Lenny et Peter s'accordent pour jouer ensemble quelques notes de musique. Il se dégage donc aussi de *Pentecost* une certaine spiritualité religieuse particulière qui inspire personnages, dramaturges et, qui peut rejaillir sur les spectateurs. Il reste toutefois paradoxal que Dieu soit à l'origine de cette inspiration surnaturelle. Les nombreuses théophanies rencontrées dans les pièces peuvent certes témoigner de la présence de Dieu, or, les auteurs mettent en scène des personnages ayant perdu toute foi en Lui. Par voie de conséquence, ces théophanies seraient peut-être en réalité des épiphanies, et l'Homme devrait rechercher son identité sans l'aide de Dieu ni de la religion.

2.3 Théophanies ou épiphanies ?

Selon Millet et de Robert, en théologie, le silence peut marquer le temps d'une profonde réflexion et peut également signaler la présence de Dieu : « le silence, (...), peut être un moyen d'exprimer une sorte d'effroi sacré, produit par un effet de présence, la présence de quelque chose de plus qu'humain, de "divin" » (Millet & de Robert, 2001, p. 366). Les rares instants de silence rencontrés dans les pièces peuvent paraître menaçants mais peuvent devenir rassurants et montrer que, contrairement aux apparences, Dieu est toujours présent pour les Nord-Irlandais.

Marianne et Greta sont toutes deux victimes de visions et d'hallucinations d'ordre spirituel et théologique tout au long des pièces de théâtre. En effet, les nombreuses apparitions de Lily à Marianne peuvent être assimilées à celles de Jésus Christ, après sa mort, comme il est expliqué dans les évangiles, ou à celles que plusieurs personnes, devenus saints et saintes *a posteriori*, ont pu connaître au cours des siècles. De la même façon, le retour sur terre éphémère de Michael dans *After Easter* semble faire écho au retour sur terre de Dieu le Père à travers son propre fils Jésus Christ. En outre, le feu qu'allume parfois Marianne dans l'âtre de la cheminée de Lily, notamment le jour de la Pentecôte, ainsi que les flammes dont a été témoin Greta à plusieurs reprises, ne sont pas sans évoquer certaines théophanies vétéro et néotestamentaires. Par théophanie, il faut entendre les apparitions de Dieu sous une autre forme qu'humaine, par exemple sous la forme d'un buisson ardent ou de langues de feu (<http://christiananswers.net//dictionary/theophany.html>). Ces moments théophaniques doivent avoir pour but de montrer le passage de la culpabilité à l'innocence, du Mal au Bien et de la séparation à la communion de ceux et celles qui en sont témoins. Aussi, ils semblent répondre à ces fins dans les deux œuvres puisque les personnages parviennent bel et bien à se réconcilier dans la scène finale de chacune des deux pièces, alors qu'à

leur commencement, il existait un manque de communication évident entre eux et une séparation affective et géographique. Pourtant, la spiritualité dont traitent Parker et Devlin n'est pas une spiritualité qui part de Dieu et qui va vers l'Homme. Elle se caractérise plutôt par un mouvement prenant origine dans l'Homme et s'adressant à l'Homme. Pour Parker l'artiste, être humain doué de créativité, est un Dieu : « The artist, like the God of the creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails » (Parker, 1982, p. 33). Il semble que, dans *After Easter* et *Pentecost*, il s'agirait donc plutôt d'une spiritualité humaine, non plus une spiritualité divine.

La vision de Belfast comme étant un paradis en devenir permet aux auteurs de faire comprendre que malgré l'abandon de Dieu, les habitants peuvent être sauvés. Ils se retrouvent alors face à un choix : soit ils se tournent vers le passé, se contentent du verbe de Dieu, croient en son pouvoir purificateur, mais restent dans une situation immuable, soit ils placent leur foi en l'humanité et considèrent que l'Homme seul peut en terminer avec la guerre, restaurer la paix ; seulement alors un avenir est envisageable. Les auteurs étudient ces deux options en indiquant l'importance que certains personnages, telles Ruth, Lily et Elish, accordent à la Bible, et à travers les explications par d'autres que l'Homme est la seule entité en qui croire puisque lui seul peut être à l'origine d'un ordre nouveau. Peter, dans *Pentecost*, dénonce l'attitude de Dieu, à savoir avoir abandonné les Nord-Irlandais. Aussi, les références à la religion qu'il se permet se veulent toujours plus ironiques, comme en cette occasion :

I mean they're never done calling on the name of the Lord in this wee province of ours, so it ought to be the most saved place on God's earth instead of the most absolutely godforsaken, not so ? (*P*, p.241)

Ce constat pousse Peter à écrire sa propre version de la Bible, à commencer par le livre de la Genèse, dans laquelle l'Homme, et non pas Dieu, se retrouvait propulsé au premier plan. Aussi, il se remémorait l'épisode suivant de sa vie :

So one hot night, pinhead here and me and Moog were tripped out in my garden, beatific, except there'd been the early riots, the initial killings, the first stirrings of the reawakening of the Protestant dragon and the Catholic dragon, and the three of us felt the messianic impulse, to slay these ancient monsters, we felt summoned, as a holy trinity of the new age, father son and holy ghost, Moog being the ghost and me the messiah, but it was

Godhead here who came up with the redemption – why not take the total stash of acid in Moog’s sweet jars, transport it up to the Mourne Mountains, and dump it into the Silent Valley reservoir ? The entire Belfast water supply was in that lovely man-made lake. We could turn on the population, comprehensively, with one simple transcendental gesture, that would be it, the doors of perception flung wide, wholesale mind-shift, no more bigotry and hatred, a city full of spaced-out contemplatives like the three of us. (*P*, p. 235-236)

Cette parabole reprend quelques-uns des épisodes les plus célèbres de l’Ancien et du Nouveau Testaments. La scène que nous raconte Peter, dont la vision est celle d’un nouvel ordre transcendantal, se déroule dans un jardin, qui pourrait être celui de l’Eden. Les dragons qu’il mentionne rappellent le serpent à l’origine du péché originel dans la Genèse, ou l’une des diverses apparitions de Satan, tentateur du Mal dans la Bible, et qui imprègnent l’Apocalypse de saint Jean. L’image que propose ici Parker est particulièrement forte. Toutefois, ce n’est pas Dieu qui leur ordonne d’accomplir cette mission, c’est ici Lenny, caractérisé de « Dieu le Père » par le narrateur. Peter recentre tout espoir sur un homme qu’il compare à Dieu. Il s’agit là d’une vision anthropocentrique, plutôt que théocentrique de la situation. Le trio s’assigne la mission d’éradiquer les anciennes querelles religieuses en déversant du LSD dans le plus grand réservoir d’eau de Belfast, Silent Valley. Pourtant, ils ne pourront pas la mener à bien, puisque cette haine ancestrale qui oppose les deux communautés religieuses, prenant ici la forme d’une bombe posée par l’UVF et ayant dynamité le réservoir, prive d’eau la population de Belfast et coupe l’herbe sous les pieds de cette « sainte Trinité ».

De la même façon, si Marianne croyait en Dieu auparavant, elle cesse progressivement de croire en lui et donne sa propre version de l’histoire du christianisme à Lily :

Lily : In the eyes of God he is your man still.

Marian : God’s eyes were put out Lily, did you not hear ?

Lily : What sort of talk is that ?

Marian : The old boy. Blinded. He only exists in the dark now.

Lily : Have you drink taken ?

Marian : We’re his guide dogs now. Dragging him round from pillar to post. Half of us in rut and the other half rabid. Without us he can’t survive.

But without him, without him, to love, honour and obey...it's just a dog's life for us. So far as I can see. (*P*, p.227)

Son éloignement de Dieu est d'abord signalé par l'utilisation de deux temps : le passé et le présent. Puis, Marianne insiste sur l'opposition entre la vue et la cécité qui vient confirmer les propos de Peter : puisque Dieu s'est retrouvé plongé dans l'obscurité, il revient à l'homme de le guider. Le Dieu de Marianne est un dieu mutilé dépendant de l'humanité⁷⁴. Sa conclusion « pour autant que je puisse voir » ne nous permet pas de juger en une croyance directe en l'humanité, même si, selon elle, l'homme détient indubitablement des pouvoirs qu'il manque à Dieu. Elle semble partagée entre l'idée de nier son existence et avoir une confiance aveugle en l'humanité. Enfin, cette confrontation entre l'humanité et Dieu se retrouve au moment où Lenny imagine ce que l'Irlande du Nord deviendrait si la chrétienté y était effacée :

Peter : [...] what would Jesus Holy Christ do with us all here, would you say ?

Lenny : I'll tell you exactly what he'd do, he'd close down every church and chapel, temple and tabernacle in the whole island, put them to the torch, burn them into rubble, turf the congregations out priests and pastors faces first, and drive them up into the mountains, up to the boniest, bleakest stretches of the Sperrins and the Mourne, and he'd flay them into the rock, until the Christianity was scourged out of the very marrows of their bones, he'd expunge religion once and for all from off the face of this country, until the people could discover no mercy except in each other, no belief except to believe in each other, no forgiveness but what the other would forgive, until they cried out in the dark for each other and embraced their own humanity...that's the only redemption he'd offer them. Never mind believing in Jesus Christ. That's the point at which Jesus Christ might just begin to believe in us. (*P*, p.243)

Il n'y a qu'un seul sujet grammatical (le pronom personnel « Il » mis pour « Jésus Christ ») et plusieurs verbes décrivant les actes que le Christ ferait en vue d'un avenir meilleur dans cette longue et unique phrase énoncée par Lenny. Ce dernier y révèle son

⁷⁴ En anglais Marianne dit « we are his guide dogs now », où l'anagramme du mot anglais « dog » est « god » comme pour confirmer ce renversement de situation.

profond désir d'atteindre un instant de plénitude pendant lequel l'humanité jouerait un rôle central, et où l'amour et le pardon seraient les vecteurs majeurs. Sa conclusion dénote sa confiance en l'homme une fois que la religion serait purifiée. Pour Lenny, si l'Homme croit en l'Homme alors Dieu le peut aussi. Toutefois, les deux auteurs nous invitent à déduire qu'avant que Dieu ne fasse confiance à l'Homme, il serait bon que les hommes se pardonnent leurs péchés et s'aiment. Il convient donc de réapprendre aux hommes à s'aimer eux-mêmes. C'est pourquoi les pièces de théâtre regorgent de tant de références à l'amour.

Il est question de l'amour entre deux êtres humains mais les auteurs mentionnent aussi, en filigrane, l'amour que Dieu peut porter à l'Homme, et l'amour que l'Homme Lui porte, ou devrait Lui porter. Ruth rappelait à ses amis que le christianisme n'était pas un refoulement, bien au contraire, il invite à l'amour et la célébration. Dans le Nouveau Testament, l'amour est le principe même par lequel Dieu agit et à travers lequel l'homme lui répond. Ce n'est pas uniquement la relation parfaite entre l'homme et Dieu, c'est également la nature essentielle de Dieu lui-même. « Dieu est amour » nous dit-on. Marianne est la première à renvoyer à cette idée d'amour éternel. Son discours est émaillé de bénédictions telles que « God love you, Mrs Matthews » (*P*, p.174). Pour Parker la rédemption relève de l'humanité, dans la croyance, le pardon et l'amour que les hommes peuvent s'offrir les uns les autres (Harris, 1997, p. 280). C'est pourquoi, l'accent est mis sur l'humanité, et non sur Dieu, chez Parker. Les hommes doivent ainsi se pardonner à eux-mêmes avant de se pardonner les uns les autres. Si Lily rappelle qu'elle a supplié Dieu de lui pardonner ses actes d'infidélité et d'abandon (« Oh, sweet God in heaven forgive me ! » ; *P*, p.231), elle a avant tout besoin de Marianne pour confesser ses péchés et pouvoir partir reposer en paix, car, comme le souligne Michel Bouvier, les âmes oscillant entre la vie et la mort sont en quête de plénitude. Ici, l'humanité précède la divinité. C'est ainsi que Marianne demandera tout d'abord à Lily de lui pardonner d'avoir fait intrusion dans sa vie privée. Dieu est omniprésent dans les deux pièces, à travers l'atmosphère qui règne dans les divers lieux des actions, le langage des personnages, et leurs pensées, mais l'homme le précède.

De la même façon, Anne Devlin ne rejette pas l'existence de Dieu. Greta a tout d'abord recours la religion afin de comprendre sa situation. Elle se rend dans un couvent, bien qu'elle ne croie plus en Dieu et en le catholicisme, se confesse auprès de sa cousine devenue nonne, et est victime d'hallucinations à caractère religieux. Enfin, son père a besoin d'elle, comme elle a besoin de lui, pour partir reposer en paix. Ce ne sera qu'une

fois que les personnages auront exprimé leurs péchés, leurs craintes, leurs doutes que les pièces pourront se terminer sur une note positive.

Marianne évoque un espoir de renaissance et de renouveau de façon à transcender les discordes qui ont divisé les personnages depuis le début de la pièce, en exhortant ses amis à croire au Christ en eux :

There is some kind of Christ, in every one of us. (Peter and Lenny turn their faces against this language.) Each of us either honours him, or denies him and violates him, what we do to him is done to ourselves. I had a child once. [...] I denied him. The Christ in him. Which he had entrusted to my care, the ghost of him that I do still carry, as I carried his little body. The Christ in him absorbed in the Christ in me. We have got to love that in ourselves. In ourselves first and then in them. That's the only future there is. (*P*, p. 244)

Comme si les langues de feu de la Pentecôte étaient descendues sur eux, les personnages, en réels « apôtres » de Belfast, connaissent enfin un moment de sérénité inspirant harmonie et paix. Ruth ouvre sa Bible pour lire le deuxième chapitre des Actes des Apôtres, le passage où la paix est restaurée, et Lenny et Peter s'accordent pour jouer le même morceau de musique. Ce moment épiphanique est même illustré par un effet visuel, le ciel au-dessus de la cour s'illumine progressivement (*P*, p.245).

Par épiphanie, il faut entendre illumination ou vision du monde réel, de la réalité, rendue possible par la présence d'un objet extérieur à soi. L'épiphanie, du grec « apparitions », renvoie d'abord et surtout à une fête chrétienne commémorant la manifestation du Christ aux gentils, incarnés par les Rois Mages. Puis, elle en est venue à caractériser la manifestation ou l'apparition d'un être surnaturel ou divin. Peu à peu, le terme s'est vu plus souvent utilisé pour devenir synonyme d'apparition, manifestation ou révélation, en conservant une connotation sacrée. La notion moderne et littéraire de ce terme prend naissance dans *Stephen Hero* (1944) de James Joyce où le héros éponyme découvre cette nouvelle sensation que l'auteur qualifiait de manifestation spirituelle soudaine, dévoilée par la parole, par le geste, ou fabriquée de toute pièce par l'esprit. Il était selon lui du devoir de l'homme de lettres de les manipuler avec précaution puisque les épiphanies sont des moments les plus évanescents et délicats. Ainsi, au cours d'un moment épiphanique, le sujet a la possibilité d'éprouver le monde, de prendre connaissance de sa présence, et d'en devenir l'origine, le créateur. Appliquée aux œuvres de Parker et Devlin, cette définition permet de comprendre que nous ne pouvons alors pas

seulement parler de théophanie. Ainsi, il serait erroné de considérer le retour de Lily et de Michael, ou encore toute manifestation surnaturelle, comme des apparitions de Dieu. Les personnages prennent avant tout conscience du monde extérieur en et par eux-mêmes. C'est l'une des autres raisons qui ont pu pousser Manus à appeler sa sœur « Mme Blavatsky », elle-même fondatrice de la théosophie, forme de religion qui fonde la connaissance des choses spirituelles sur une intuition intérieure, une illumination. Au début du XXI^e siècle, la notion d'épiphanie a été réappropriée par l'art dramatique, de nombreux critiques littéraires italiens tels que Roberto Alonge ou Paolo Puppa en arrivant même à définir le théâtre comme « épiphanie permanente » en ce qu'il incarne et met en scène les fantasmes.

Devlin avait déjà proposé une image épiphanique dans *Ourselves Alone*. La situation des personnages féminins ne leur permettant pas de parvenir à un moment de plénitude intense⁷⁵, Josie, Frieda et Donna étaient en quête de cette épiphanie collective qu'elles avaient partagée sur la plage, un soir au clair de lune. Frieda se souvenait :

Frieda : [...] I remember a long time ago, a moonlit night on a beach below the Mournes, we were having a late summer barbecue on the shore at Tyrella. Among the faces at the fire were Josie, Donna, Liam, and my father and mother were there too. And John McDermot was a friend of Liam's.

Donna : I remember.

Frieda : We three slipped off from the campfire to swim leaving the men arguing on the beach. And Donna said, 'I'm going to marry Liam McCoy one day'. And we all laughed. And I said, 'Well, then, I'll marry John McDermot'. And we sank down into the calm water and tried to catch the phosphorescence on the surface of the waves – it was the first time I'd ever seen it – and the moon was reflected on the sea that night. It was as though we swam in the night sky and cupped the stars between our cool fingers..
(*OA*, p.81)

Le récit de cette épiphanie est souligné par Donna, comme pour l'inscrire dans la réalité et donner un espoir pour le futur. Elle annonce que le ciel s'éclaircit peu à peu : « How quietly the light comes » (*OA*, p. 82). Dans son ouvrage *Contemporary Irish Drama, from Beckett to McGuinness*, Anthony Roche remarque que ces images soulignent tout

⁷⁵ Elles évoluent dans un quartier catholique de l'ouest de Belfast au cœur des Troubles.

particulièrement les connections d'intimité qui lient les femmes bien au-delà des expériences fragmentées et divisionnaires de leur vie d'adulte (Roche, 1994, p. 240). Dans sa deuxième pièce, Devlin traite le sujet de manière différente. Après s'être entretenue avec son défunt père en privé, Greta affirme à sa sœur, alors qu'elles veillent le mort, qu'elle rêvait qu'il pleuvait dehors. Helen lui rétorque que ce n'est pas un rêve mais la réalité et s'interroge sur la signification de la complémentarité de l'extérieur et de l'intérieur. Greta comprend soudain son erreur et l'origine de son malaise. Elle s'aperçoit ainsi que son père aimait sa mère plus qu'il ne l'aimait elle, ce qui la déstabilise depuis sa plus tendre enfance jusqu'à ses trente-sept ans (âge qu'elle atteint dans la pièce). Elle vit donc, elle aussi, un instant épiphanique. Cette prise de conscience de soi et du monde extérieur précède la prise de connaissance de l'Autre et le souhait de se réconcilier avec lui.

Chapitre 3 : La réconciliation

Une fois la reconstruction d'identité amorcée grâce aux diverses révélations qui ont pu rétablir la communication entre les différents personnages, un rapprochement entre eux semble alors envisageable. En effet, après avoir appris à se connaître et à s'aimer, après s'être pardonné ses péchés et s'en être fait pardonner, il est possible d'apprendre à connaître, voire aimer, l'Autre. Devlin et Parker laissent entrevoir la possibilité de cette réconciliation, dans un premier temps, avec le divin, puis entre les hommes.

3.1 Réconciliation avec Dieu

L'écrivain, est, selon Anne Devlin, un visionnaire. Comme un prophète, il doit anticiper l'avenir et prédire la direction que l'histoire va prendre. C'est pourquoi, nous pouvons considérer Parker et Devlin comme des prophètes du XX^{ème} siècle : ils recourent à l'art dramatique pour réécrire l'histoire de l'Irlande du Nord. De la même façon, ils créent des hommes et des femmes dont les témoignages font écho à ceux de certains prophètes et de certaines prophétesses des Ancien et Nouveau Testaments. Leur mission religieuse consistait à transmettre la parole de Dieu et prédire l'avenir.

Le mot hébreu de « prophète » (*nabi*) vient du verbe sémitique « appeler » (*nabu*). Dans son ouvrage *Lectures bibliques, aux sources de la culture occidentale*, Anne-Marie Pelletier précise que le prophète biblique est un porte-parole de Dieu. A travers sa double qualité d'humain et de divin, il se charge de rapporter sur terre les pensées, les volontés et le mystère du Seigneur. Il est un homme, ou une femme, public, qui doit se faire entendre et qui peut devenir responsable de la conversion des peuples dans certains cas. Pourtant, sa parole énonce des vérités qui ne sont pas très souvent agréables à entendre, et, par conséquent, difficiles à émettre. C'est pourquoi, la parole du prophète, nous dit Anne Marie Pelletier, est souvent considérée comme « intempestive, à rebours des stratégies humaines » (Pelletier, 1973, p. 149-150). C'est un trait de caractère que Greta partage avec le prophète puisqu'elle est considérée comme mentalement déficiente à cause de son discours parfois incohérent. De plus, en qualité de médiateurs entre Dieu et les hommes, les prophètes s'assurent que ceux-ci respectent l'Alliance émise par Dieu et annoncent la détermination du divin à toujours la renforcer. En effet, si l'orthodoxie se définit par une croyance correcte, et l'orthopraxie par une action correcte, alors à travers les prophètes, Dieu s'assure que les peuples trouvent un juste équilibre entre l'action et la croyance, comme la Nouvelle Alliance le requiert (Fee & Stuart, 1989, p. 187). D'après la Bible, les prophètes pratiquent la divination, exercent la magie, délivrent les prédictions dont s'entourent la vie publique comme la vie privée. Dans les religions antiques, voire

primitives, ils appartenait même à cette catégorie d'hommes qui recevaient la mana, le « pouvoir sacré », tels le roi, le prêtre ou le sorcier. Certains traits les assimilaient aux devins, aux magiciens, aux derviches ou aux chamanes. Compte tenu de l'importance que la religion a toujours eue en Irlande, il est possible que les prophètes fussent considérés ainsi.

Depuis son départ de l'Irlande du Nord pour l'Angleterre, Greta est victime d'hallucinations visuelles et auditives. Néanmoins, le personnage nous apprend que ces apparitions surnaturelles recèlent parfois un message à caractère religieux qu'elle doit interpréter, ce qui l'inquiète puisqu'elle n'est pas une dévote (*AE*, p. 11 puis p.15). Après avoir avoué perdre sa voix quelques années auparavant (Elle dit : « I died and in my grief, my voice left me »; *AE*, p. 26), Greta se sentira exhortée à délivrer l'Irlande lorsqu'elle la retrouvera :

My voice has come back to me. After all these years. From the night it left me in Exmoor when I died. Tonight it came back. Oh I'm happy. Do you know what this means? [...] It means that I'm back. It means that from now on everything I say will be true. (*AE*, p. 17).

Greta ne cesse ainsi de répéter tout au long de la pièce que la voix la suit partout où elle se rend (*AE*, p. 49), ou encore qu'elle n'est pas maîtresse de ses actes, puisqu'elle n'est que l'enveloppe charnelle de cette voix (« I'm just the vessel for the Voice » ; *AE*, p. 50), qu'elle est une langue (*AE*, p. 54). Par voie de conséquence, sa sœur Aoife, qui ne jure que par l'Irlande, la religion et Dieu, n'hésite pas une seconde à faire de Greta une prophétesse biblique du XXe siècle et constate :

Aoife : He's chosen you because you are so clear.

Helen : Clear – this is mud !

Greta : How am I clear ?

Aoife : I mean transparent. Greta's on anybody's side. And yet, she's on evrybody's side. She's neutral – he expresses himself through her. (*AE*, p.12)

Dans la Bible, les prophètes, comme Greta dans *After Easter*, répondent tous à un appel du divin.

Dans son ouvrage *La Bible, histoire, textes et interprétations*, André Paul observe que si nous considérons l'étymologie latine du mot, alors un prophète est une personne qui parle, avant tout, à la place d'un autre. Il révèle le vouloir divin, interprète les songes et l'intention de Dieu, et ne prédit l'avenir que dans un second temps (Paul, 1995, p. 71). Le parallèle avec la mission de Greta se fait ici encore plus fort étant donné qu'elle dit recevoir des ordres sous forme d'idées qu'il lui incombe d'interpréter. Ainsi, les prophètes se présentent comme parlant de la part de Dieu, et s'expriment non seulement en mots, mais développent aussi une gestuelle symbolique. En effet, un autre trait caractéristique de plusieurs grands prophètes bibliques réside dans le fait que leur message est constitué des paroles qu'ils prononcent, et des gestes rappelant les événements de leur vie. Le corps du prophète, en sa réalité la plus concrète, devient ainsi un langage expressif à l'image du corps de l'acteur, qui, au théâtre, véhicule un message. Pour Brecht, tout geste social doit être distancié afin de provoquer la réflexion : « The object of the A-effect is to alienate the social gest underlying every incident. By social gest is meant the mimetic and gestural expression of the social relationships prevailing between people of a given period. » (Brecht, 1957, 1964, p. 139). De façon similaire, Greta ne se contente pas d'exprimer ce qu'elle comprend à chaque apparition, elle le mime également quand elle le peut (*AE*, p. 11). En outre, la mission salvatrice qui lui a été confiée s'accompagne d'un geste social des plus subversifs dans un contexte nord-irlandais : où elle va distribuer des hosties dans les files d'attente de bus à Belfast. Puis, lorsqu'elle se tord de douleurs chez sa sœur à Londres⁷⁶, se dégage alors un parallèle avec le prophète souffrant qui renvoie directement à l'image du martyr annonçant les souffrances du Christ.

Les prophètes bibliques prétendent déchiffrer les événements contemporains, tels que Dieu les voit, les juge et veut les orienter. Ainsi, ils entretiennent un rapport singulier avec le temps : engagés dans l'actualité en crise, ils y maintiennent – ou y ramènent – la mémoire du passé. Ici encore, le parallèle avec *After Easter* est des plus pertinents puisque nous avons étudié comment Greta tentait d'expliquer sa situation présente à la lumière de son passé, la condamnant ainsi à se le remémorer très souvent, aussi douloureux fût-il. Toutefois, sa mission prophétique demeure tournée vers l'avenir. Son rapport avec le temps franchit donc les règles de la chronologie, ce qui semble naturel pour un prophète qui parle à la place de Dieu, car le Seigneur est au-dessus du temps et de l'espace comme l'annonce Michel Bouvier dans son ouvrage (Bouvier, 2000, p. 55-56). A cet égard, le

⁷⁶ Scène des maux de ventre. *AE*, p. 16.

prophète devient bel et bien l'homme, ou la femme, de l'avenir : il ne dénonce le mal qui ronge le présent que pour annoncer un moment où l'homme sera restauré, refait « dans la justice et dans le droit » (Pelletier, 1973, p.153-154).

Greta devient ainsi une prophétesse parmi ces hommes et femmes « témoins violemment critiques des dérives de leurs contemporains auxquels ils rappellent sans ménagement la voie droite » (Pelletier, 1973, p. 153-154). Le prophète, comme Greta, se transforme alors en juge à la fois religieux et social (Salles, 1993, p. 70). Greta se sent investie d'une mission qui ressemble étrangement à celle que menait Jérémie, l'un des quatre grands prophètes parmi les prophètes postérieurs dans l'Ancien Testament. Comme Jérémie, Greta vit dans une période troublée, marquée dans la Province par un affrontement triangulaire opposant loyalistes, républicains et armée britannique. Dans la Bible, il s'agit de la fin de l'Empire assyrien et la montée de Babylone (Paul, 1995, p. 72). Si Jérémie dénonce les infidélités du peuple de Yahvé en Judée et en prédit le châtement (Jr 2-6), il convie surtout à la réconciliation avec son Dieu. C'est un objectif que Greta doit permettre à sa communauté d'atteindre : à travers ce geste de distribution d'hosties, elle les invitera à communier avec le Christ et avec Dieu. Enfin, Greta et Jérémie insistent tous deux sur une religion d'esprit et de cœur.

Stewart Parker met, lui aussi, en exergue la nécessité de croire en une religion d'esprit et de cœur dans *Pentecost*. Marianne se fait la prophétesse principale de cette œuvre, exhortant les occupants de la maison de Lily à croire au Christ en eux. A l'issue des nombreuses découvertes que fit Marianne au sujet de Lily, les deux femmes se rapprochèrent et Marianne, à son tour, put exprimer sa douleur quant à la perte de son fils, Christophe. Les conversations qui s'installèrent entre elles permirent à Marianne de découvrir qu'il existait un Christ en chaque être humain, et de se réconcilier avec Dieu. Marianne reprend ici le principe évoqué par saint Paul dans son épître aux Corinthiens :

Dans le Christ, Dieu a fait chacun de nous un « homme nouveau », et le « tout vient de Dieu, qui nous a réconciliés avec lui par le Christ et qui nous a confié le ministère de la réconciliation ». [...] Dans le Christ, c'était Dieu qui se réconciliait avec le monde, ne tenant plus compte des fautes des hommes et mettant en nous la parole de la réconciliation. (2 Co 5, 18-19)

Contrairement à *After Easter*, où seule Greta est prophétesse, *Pentecost* invite à constater que les témoignages de Marianne et des autres personnages, Lenny, Peter et Ruth, prennent eux aussi une dimension prophétique. Il est tout à fait possible de

rassembler toutes les voix de ces personnages derrière la seule et même prophétie annoncée par Joël, l'un des douze « petits »⁷⁷ prophètes de l'Ancien Testament. Pour Joël, le jour du Jugement Dernier est central. Son livre s'ouvre sur la terrifiante évocation de deux fléaux. Le premier indique une invasion de sauterelles, qu'il compare à l'intrusion d'une armée dont l'action dévastatrice annonce le redoutable jour de Yahvé et le second annonce une grande sécheresse. Selon Lenny et Peter, dans l'œuvre de Parker, Belfast est pareillement affublée de ces deux fléaux. Lenny décrit la capitale comme quadrillée, encerclée par l'armée et la police britannique ainsi que par les grévistes, véritables insectes grouillants et envahissant la capitale. Peter, quant à lui, rappelle le jour où les réservoirs de Silent Valley avaient explosé, privant d'eau la ville et ses habitants.

La seconde partie du livre de Joël porte sur « le jour de Yahvé » où le prophète distingue trois composantes essentielles : l'effusion de l'esprit de Dieu promise à tous les membres du peuple de Dieu, le jugement des nations païennes et la restauration d'Israël. Le prophète annonce pour le même temps le grand règlement de comptes avec les étrangers impies qui ont, au cours des siècles, envahi et dominé Israël. La finale du livre envisage une pérennité bienheureuse, accordée aux fils d'Israël, où Dieu réside en « sa Demeure » (Jl 4, 17 et 20). Son annonce de l'effusion de l'Esprit sur toute chair est pleine de résonances futures et prédit le jour de la Pentecôte. De fait, le récit chrétien de la Pentecôte renoue avec l'époque des prophètes, mus par l'Esprit Saint. Les cieux sont alors de nouveau « ouverts », comme l'inaugure saint Marc lors du baptême de Jésus : « Et aussitôt, remontant de l'eau, il [Jésus] vit les cieux se déchirer et l'Esprit comme une colombe descendre sur lui... » (Paul, 1995, p. 99). De manière similaire, dans *Pentecost*, l'action finale se déroule précisément le jour de la Pentecôte, qui met en relation la Bible et les prophètes, et a pour but de réconcilier les hommes avec Dieu. A la fin de la pièce, les cieux de Belfast sont eux aussi à nouveau ouverts puisque l'œuvre s'achève sur l'action de Ruth ouvrant une fenêtre. Non contents de s'en tenir à de simples parallèles entre les personnes bibliques et leurs propres personnages, les auteurs adoptent le style prophétique.

3.1.1 Le style prophétique

Olivier Millet et Philippe de Robert rappellent que « la prophétie est souvent considérée comme genre littéraire caractéristique de la Bible, à cause du rôle essentiel joué par les prophètes d'Israël, du style de leurs oracles, de leur influence littéraire, et des

⁷⁷ Qualifiés ainsi à cause de la brièveté de leurs récits.

échos qu'ils trouvent jusque dans les Evangiles et l'Apocalypse » (Millet & de Robert, 2001, p. 86). Les prophètes s'appuient toujours sur des faits historiques et font allusion à un monde réel, ce que Parker et Devlin mettent aussi en lumière dans leurs œuvres. Mais derrière la valeur historique de ces récits bibliques et dramatiques se dissimule une autre valeur. L'évocation de faits précis et de lieux concrets donne naissance à un langage hautement symbolique. C'est ainsi que les données concrètes, loin d'être imaginaires, viennent se mettre au service de la théologie. Dans la Bible, l'eau du puits permet à Jésus d'évoquer l'eau vive et l'Esprit Saint qu'il est venu donner au monde (Jn 4, 5-15), le mont Garizim est remplacé par le culte en esprit et en vérité (Jg 9, 6-8) ou encore la nourriture de Jésus est de faire la volonté de son Père. De la même façon, plusieurs éléments, tels que les animaux, les objets, les aliments⁷⁸ ou encore les vêtements, revêtent une connotation allégorique dans *After Easter* et *Pentecost*. En effet, tout texte prophétique regorge d'images, de comparaison, de visions et d'allégories (Salles, 1993, p. 31).

Les théologiens disent que les visions sont des épisodes dans lesquels le prophète est lui-même acteur et où il dialogue avec Dieu. Ils donnent l'exemple de la vision des ossements proférée par Ezéchiel (Ez. 37, 1-14). Cette révélation renforce l'identification de Marianne et Greta aux prophétesses. L'allégorie, elle, consiste à personnifier une notion abstraite, à faire comprendre une donnée complexe par une figure concrète. Les prophètes ont beaucoup utilisé de récits allégoriques pour véhiculer leur message (Salles, 1993, p.30). Judith devient la figure allégorique du peuple juif. Elle représente, dans la Bible, l'image de la résistance, celle de la confiance en son Dieu, avec l'aide duquel elle a pu abattre un ennemi redoutable (Salles, 1993, p. 76-77). Dans les œuvres de Parker et de Devlin, ce sont Lily, Marianne, Rose et Greta qui se font les porte-parole de leur communauté et deviennent des figures allégoriques de la nation chacune à leur façon.

L'allégorie, dans laquelle chaque détail représente un autre élément, se distingue de la parabole dans laquelle l'histoire globale sert de comparaison et appelle une réponse de la part de l'auditeur. En d'autres termes, la parabole est un message qu'il est possible d'interpréter de plusieurs manières selon l'angle de lecture choisi puisque son sens n'est ni immédiat ni univoque. Elle peut soit se limiter à une simple similitude proche d'un proverbe soit devenir un vrai récit de fiction, intégré dans la réalité quotidienne, et puisant ses références dans l'expérience des auditeurs. D'autres paraboles comportent encore, au milieu de la banalité du récit, un détail inattendu, discordant avec la logique commune,

⁷⁸ Il est question de « céréales » dans *Pentecost*. Cette allusion renvoie sans aucun doute aux périodes de famine en Irlande.

parfois même un élément scandaleux qui suscite une réaction de la part de l'auditeur. Dans son ouvrage, Anne-Marie Pelletier questionne son efficacité :

[Les paraboles] ne sont [pourtant] pas réductibles à leur texte. Plus qu'un énoncé fait de mots, elles représentent un acte de parole. Car la parabole est parole, consciemment adressée par quelqu'un à quelqu'un, pour produire des effets qui dépassent le simple échange d'information. Elle engage une dimension pragmatique du langage. Elle veut être langage actif et efficace. Reste à définir à quelles fins. Pour cacher ou bien pour dévoiler ? (Pelletier, 1973, p. 273)

La parabole provoque la conclusion d'en faire de même ou est suivie d'une interprétation qui fait notamment écho à celles des évangélistes vis à vis des chrétiens. Elle permet au narrateur d'amener son interlocuteur où il veut et même la parabole la plus simple l'oblige à s'interroger. Ainsi, elle est un récit pur et simple, avec un début, « une intrigue » et une fin telles les histoires de la brebis égarée, du fils prodigue, du grand souper, des travailleurs dans les vignes, des dix vierges et de l'homme riche et Lazare (Lc 16, 1-13). La parabole prend alors une dimension purement littéraire et devient, elle aussi, un genre qui se destine à donner un enseignement. Nous en trouvons quelques exemples chez Devlin et Parker, comme cette explication de Michael à sa fille :

Everything equals everything else. I don't believe in hierarchies. [...] You see – there are salmon in the rivers and there are minnows. And we say the salmon is king but sometimes it's better to be a minnow than a salmon. [...] When you don't want to get caught. If there's a big net across the river it's easier for a minnow to get through. (AE, pp. 59-60)

La dimension didactique brechtienne des pièces de Devlin et de Parker émerge à nouveau ici. En effet, pour Brecht, c'est à travers la parabole que l'enseignement est le plus pertinent.

Le style prophétique inclut le style apocalyptique, genre qui domine l'ouvrage du prophète Joël et caractérise pareillement l'œuvre parkérienne et dévlinienne. Nous avons déjà étudié les parallèles entre certains épisodes des deux œuvres et le livre des Révélations, analysons maintenant son style apocalyptique.

3.1.2 Le style apocalyptique

L'Apocalypse⁷⁹, qui révèle, déchiffre l'histoire, dévoile le sens des événements qui s'y produisent jusqu'à leur terme, prend le relais de la prophétie dans le Nouveau Testament. Anne-Marie Pelletier qualifie d'apocalyptique toute littérature « pour temps de crise » puisque c'est un genre, nous dit-elle, « pratiqué en des moments de précarité, de crise ou d'épreuve. Il a pour but d'apporter réconfort aux affligés, permettre d'affronter la détresse et l'humiliation en rappelant une sollicitude de Dieu qui, malgré les apparences contraires, ne s'absente pas de l'histoire humaine » (Pelletier, 1973, p. 325). Cette définition s'applique aux œuvres de Parker et de Devlin puisque, lorsqu'ils les rédigent, leur Province traverse une période de crise et leurs concitoyens ont besoin d'être rassurés.

L'auteur de l'Apocalypse se présente comme un homme porteur d'une révélation divine sur ce que la Bible nomme le mystère et qui désigne le plan de Dieu se déployant et se réalisant dans l'histoire humaine. La parole ne porte pas seulement sur le futur, mais concerne l'histoire passée et l'histoire présente (Pelletier, 1973, p. 330). A l'instar de *Pentecost* et de *After Easter*, les songes et visions qui remplissent l'Apocalypse appellent une interprétation allégorique et prophétique.

Enfin, au cours de son récit apocalyptique, Jean signale que Jérusalem cède sa place de Grande Prostituée à la ville de Babylone pour devenir une cité céleste. Ainsi, à travers le parallèle qu'établissent Stewart Parker et Anne Devlin entre le livre biblique des Révélations et leurs œuvres, il est possible de découvrir que, derrière les apparences, Belfast devient elle aussi un lieu de bonheur et de bénédiction divine.

3.1.3 Belfast, vers une Nouvelle Jérusalem céleste ?

Les deux auteurs gardent l'espoir que leur ville natale soit un jour sauvée et que, notamment grâce aux nombreuses révélations de leurs personnages, elle devienne cette Nouvelle Jérusalem, ville sainte que saint Jean mentionne dans l'Apocalypse. Dans le livre des Révélations, la ville de Babylone devient la Grande Prostituée et Jérusalem se change en une ville sainte.

Dans l'Ancien Testament, les Galatiens qualifiaient Jérusalem de « notre mère à tous » et les proverbes la gratifiaient de sagesse. En effet, dès que Dieu avait pardonné à Jérusalem, son épouse, de lui avoir été infidèle, Babylone avait commencé à devenir un lieu de déperdition (Is. 54, 4). Dans l'œuvre de Parker, Lily, en allégorie de l'Irlande du

⁷⁹ Aujourd'hui, l'apocalypse désigne la fin du monde. Certes les apocalypses sont traversées d'affrontements violents, elles mettent en scène des animaux fabuleux et effrayants tirés du grand réservoir des mythologies ambiantes, elles décrivent des bouleversements cosmiques.

Nord, avait, elle aussi, demandé à Dieu de lui pardonner d'avoir eu un amant, puis un enfant illégitime. A travers elle, c'est donc aussi Belfast, la capitale, qui doit se faire pardonner d'avoir été infidèle à Dieu. La ville peut alors être identifiée à cette nouvelle Jérusalem. Dans son livre, Isaïe ajoute qu'une fois que Dieu aurait excusé son épouse, la capitale pourrait à nouveau être peuplée alors que jusque-là, elle était déserte (Is. 54, 1-3). Si nous poursuivons notre parallèle, il est possible de comprendre qu'une fois que les Nord-Irlandais des pièces de Parker et Devlin se seront réconciliés avec Dieu, ce dernier leur pardonnera leur comportement. La capitale excusée pourrait ainsi à nouveau être pleine de vie, ce qui n'a pas été le cas jusqu'à présent. Non seulement l'évocation des victimes des Troubles que les dramaturges mentionnent perturbe le spectateur, mais l'absence d'enfants dans les pièces indique ce manque d'espoir en l'avenir. Néanmoins, lorsque Greta retrouve son bébé dans la dernière scène de *After Easter*, il est possible de comprendre que l'avenir pourrait être meilleur.

De plus, la cité céleste dont il est question dans le livre de l'Apocalypse transcende les lois du temps et de l'espace. Son pouvoir s'étend à l'infini : elle est aussi, si ce n'est plus, sainte et sanctifiée que le voulait le roi David, son fondateur. Dans *Pentecost* et *After Easter*, Belfast est elle aussi dépeinte comme une ville où les lois du temps et de l'espace ont été abolies. De ce fait, Belfast, comme Jérusalem, peut devenir une ville sainte où les habitants pourraient enfin commencer à croire en l'avenir, en leur avenir.

Saint Paul considère que la Passion du Christ (c'est-à-dire les souffrances qui précèdent et accompagnent la mort du christ) est une œuvre d'amour car Jésus est mort pour l'humanité. Par la mort de son fils, Dieu s'est réconcilié avec les hommes. Pierre Grelot rappelle que la faiblesse de l'Homme et son inclination au Mal l'entraînèrent vers le péché, et provoquèrent la rupture entre lui et Dieu. Ce n'est pas grâce à l'homme que la relation fut renouée parce qu'il ne fait pas le Bien mais par le Seigneur qui envoya le Christ. Selon saint Paul, dans l'épître aux romains : « Nous avons été réconciliés avec lui par la mort de son Fils » (Rm 5, 10). Le jour de la Pentecôte, le don de l'Esprit Saint achève la victoire du Christ sur la mort. Cette victoire indique le triomphe de l'humanité sur le Mal puisque, en prenant sur lui le péché, le nouvel Adam se montre solidaire de l'humanité pécheresse. Son sacrifice permet à l'humanité de se réconcilier avec Dieu, et d'échapper ainsi comme Lui et avec Lui, à la mort qu'Il a vaincue par sa Résurrection. La réconciliation entre Dieu et les personnages des deux auteurs promet une future réconciliation entre Catholiques et Protestants en Irlande du Nord et une réconciliation à l'échelle universelle, comme l'indique Margaret Llewellyn-Jones dans *Contemporary Irish Drama and Cultural Identity* :

The invocation of Pentecostal flames and visionary tongues operates as a ritual, drawing in the audience whether in Derry, Dublin or London – whose ideological positions may be as different as those of the reconciled characters on stage – to feel that some kind of resolution may be possible. The light of the future is let not only into the stage house but into the outside world ; the opened window of the ending implies the possibility of reconciliation, but does not, as in classic realism, define it. (Llewellyn-Jones, 2002, p. 60)

C'est pourquoi, les dramaturges s'engagent, dans leurs pièces, à rassembler les membres des deux communautés et encouragent leurs concitoyens à se réconcilier.

3.2 Jeter des ponts entre les deux communautés

A Greta qui vient se confesser auprès d'elle, Elish suggère en effet de se réconcilier avec Dieu, avec l'Eglise et, surtout, avec elle-même. Mais Greta pense parler au nom de l'Irlande du Nord et en devient l'allégorie. Aussi, lorsqu'Elish l'avertit : « It is a long road – to reconciliation » (AE, p.30), il est possible de considérer cette réconciliation non pas d'un point de vue personnel mais d'un point de vue collectif. Il s'agirait de ce fait d'un rapprochement entre les deux communautés, voire entre les deux parties de l'île, le Nord et le Sud. Ainsi, la quête personnelle de Greta devient celle de toute une province, voire de toute une nation.

Il est bel et bien question d'un rapprochement entre les deux communautés dans les deux œuvres que nous avons analysées. A travers les personnages de Michael, Manus, Greta et Helen, qui ne se soucient guère de la religion catholique et la condamne même pour avoir nourri cette discrimination, Anne Devlin évoque son désir de franchir les barrières sectaires et atteindre un moment de sérénité certain. En revanche, si elle ne se préoccupe que de la communauté catholique et de la position des femmes en son sein, Stewart Parker, lui, s'intéresse aux deux communautés et leur donne la possibilité de s'exprimer. En effet, le dramaturge fait partie de ces nombreux auteurs, qui, à partir des années 1980, essayèrent de se mettre à la place des membres de l'autre groupe religieux. Il pensait que le théâtre devait permettre de se projeter dans la peau d'autres personnes et croyait qu'il pouvait aider à transcender la ségrégation en promouvant une sorte de catharsis communautaire. C'est pourquoi, il cultivait le pouvoir de l'art dramatique et du langage (Parker, 1986, p. 15). Aussi, les moments épiphoniques que nous avons étudiés participent activement à cette réconciliation, puisque, notamment dans *Pentecost*, les

tensions qui pouvaient être palpables depuis le début de l'œuvre entre les deux couples catholiques et protestants se voient dissipées. Le titre du morceau musical que joue Lenny à la fin, *Just a closer Walk with thee* atteste cette idée de réconciliation qui transcenderait toute différence, même religieuse puisque cette chanson est un hymne chrétien. Parker n'exprime pas ouvertement son désir de réconciliation, il en suggère simplement la possibilité. Son intérêt était avant tout de créer des ponts entre les cultures pour ensuite envisager une possible réconciliation.

3.2.1 La recherche de plénitude

Desmond Egan affirme dans son article intitulé « Religion ? » que le recours à la religion a pour objectif d'atteindre la plénitude et s'accompagne d'un intérêt pour les origines et l'individualité. Grâce à la religion, selon lui, il est possible de retrouver son individualité psychologique et culturelle (Egan, 1992, p. 191). Se rapprocher de Dieu peut alors avoir une fonction matrice dans cette recherche. Parker, dont l'œuvre et la vie privée furent influencées par le récit intitulé *The Sea of Faith* du théologien britannique Don Cupitt, a ainsi peut-être pu surmonter sa maladie grâce à sa croyance en Dieu. Don Cupitt écrivait que le *Book of Prayers* mettait en évidence la nécessité de croire en Dieu : peu importe les souffrances et maladies qui peuvent affecter l'homme, c'est Dieu qui les lui a confiées et il devrait le remercier d'avoir pris le soin de prendre en compte son cas. Il doit ainsi se soumettre complètement à sa volonté, et les événements tourneront en sa faveur. Il lui est possible de vaincre ses souffrances en se tournant vers Dieu. Il doit dépasser ses propres problèmes de moindre importance, sa conscience limitée pour s'abandonner dans la conscience divine et infinie. Dieu est un refuge, non une théorie, conclut Cupitt (Cupitt, 1984, 2003, p. 34-35). De la même façon, Greta dans l'œuvre de Devlin tente de chercher auprès de Dieu une réponse aux questions qu'elle se pose, que ses personnages se posent, ce qui pourra ensuite leur apporter l'intégrité recherchée. Il existe ainsi une espèce de mouvement paradoxal de rejet de la religion mais de volonté de se réconcilier avec Dieu pour le comprendre, se comprendre et comprendre l'autre. En réalité, Parker et Devlin utilisent la religion pour déconstruire ce qu'elle est devenue en Irlande du Nord, c'est-à-dire un foyer de superstitions. Aussi, si les auteurs choisissent d'ancrer leurs pièces dans un temps chrétien particulier, ce n'est pas sans raison.

Anne Devlin opta ainsi pour la fête de Pâques, noyau de la foi et des fêtes chrétiennes. La Semaine Sainte est marquée par plusieurs temps qu'il est en effet possible de retrouver dans *After Easter*. Le dimanche des Rameaux, qui ouvre la semaine de la Passion du Christ, célèbre en réalité l'entrée triomphale de Jésus Christ à Jérusalem. Dans

l'œuvre de Devlin, même si les dates ne sont pas précisées, il est possible que le père de Greta ait été admis à l'hôpital ce jour-là, ce qui précipite le retour de Greta et Helen au pays natal le jour suivant.

Le cycle de Pâques se poursuit ensuite par le triduum pascal, c'est-à-dire trois jours de sainteté. Le premier jour, le Jeudi Saint, commémore le jour où Jésus célébra la Pâque juive au Cénacle (salle où il prit son dernier repas : la Cène, avec ses disciples). En ce jour de jeûne strict, la prière et l'Eucharistie se déroulent en commun au sein de la messe chrismale. C'est la matinée de réconciliation des pénitents (sorte de nouveau baptême). La bible raconte que ce jour-là, Jésus et ses disciples avaient organisé un repas pour la fête de Pâques, mais lorsqu'ils arrivèrent à l'endroit de la réunion, ils ne trouvèrent personne pour leur ôter la poussière qu'ils avaient sur leurs pieds. La coutume voulait en effet que le serviteur le moins important dans une maison lave la poussière et la transpiration des invités qui avaient marché sur les routes avec des sandales ouvertes. Or, à cette occasion, Jésus se leva, versa de l'eau dans une bassine et saisit une serviette. Il essuya les pieds des disciples à tour de rôle, ceci afin de montrer qu'il était à leur service, en même temps qu'il était leur Roi. Le message qu'il livra fut celui de s'aimer les uns les autres et de prendre soin de son voisin et vice versa, sans penser à soi et sa propre importance (Jn 13, 1-15). Dans *After Easter*, Elish évoque cet épisode en demandant à sa cousine : « Will you come to see the Washing of the Feet ? Will you not come ? Today of all days ? » (*AE*, p. 30).

Au Jeudi Saint succède le Vendredi Saint, jour de grand deuil car Jésus est crucifié. Les Catholiques, comme tous les chrétiens, vivent cette journée en profond recueillement. Ce jour-là, le père de Greta décède. Puis, vient le Samedi Saint où silence et recueillement sont observés et où la famille Flynn veille le corps sans vie de Michael. Enfin, le dimanche de Pâques vient clore la Semaine Sainte car il rappelle le jour de la Résurrection du Christ. Dans *After Easter*, Michael se réveille lui aussi d'entre les morts pour éclairer Greta sur sa situation et, de manière allégorique, sur la situation de la Province. Dans la conversation qui s'installe alors entre eux il est question de deux des trois grands symboles de Pâques, l'œuf et le poisson, tandis que le troisième, l'agneau, est simplement suggéré. En effet, Michael explique pourquoi il ne croit pas aux hiérarchies à l'aide d'une métaphore dans laquelle il prend comme exemple des poissons. Or, à l'occasion de cette fête, le poisson renvoie à la nourriture et à l'eau purificatrice. Plus loin, Michael évoquera à nouveau l'histoire d'un saumon que son petit-fils, le fils de Greta, pêcha. Les enfants constituent ainsi un autre sujet de leur conversation et renvoient au principal symbole pascal, l'œuf, qui évoque la perpétuation de la vie. Le troisième

symbole de cette fête est l'agneau, et peut être une allusion à l'enfance puisqu'il est lié au printemps, au renouveau de la nature et de l'esprit à la pureté, des thèmes dont il est question dans les deux œuvres. Aussi, la fête de Pâques est une renaissance, donc un moment de plénitude, de bien-être, duquel les enfants seraient la clef pour accéder à la paix. Mairead Corrigan Maguire expliquait que l'amour est tout ce dont un enfant a besoin pour vivre dans une atmosphère de paix et de sérénité aussi bien chez lui que dans sa communauté que sur la terre (Corrigan Maguire, 1999, p. 101). La place qu'occupent les enfants, bien qu'ils soient physiquement absents dans les deux pièces, est prépondérante pour les deux auteurs qui placent leur espoir en eux, comme bien d'autres, pour le futur de la Province.

La fête de la Pâque, grande période d'allégresse, annonce en outre la Pentecôte, qui survient cinquante jours après elle. Pour Stewart Parker, la Pentecôte est un instant privilégié dans cette recherche d'intégrité, de la même façon que le stipule le Nouveau Testament : la résurrection du Christ déchira le rideau de fer qui séparait le passé et le futur et la Pentecôte apporta la joie et la beauté transcendant ainsi la tristesse et l'horreur découlant de la mort du Christ (Dunlop, 1995, p. 131-132). Anne-Marie Pelletier considère que la Pentecôte est « décrite comme l'évènement qui rend apte, grâce au don de l'esprit de Dieu, l'Esprit Saint, à aimer et à accomplir la loi. A cause de cela, elle est interprétée comme faisant entrer dans le temps de la liberté, en écho à l'année du Jubilé de l'Ancien Testament, où, tous les cinquante ans précisément, les dettes étaient remises et les esclaves devaient être libérés » (Pelletier, 1973, p. 316). Cette fête devient ainsi un nouveau Sinaï, où la Nouvelle Alliance pourra être établie grâce au don de l'esprit à la communauté rassemblée. A travers des expressions telles que « Quand arriva la Pentecôte, ils se trouvaient réunis tous ensemble » (Ac. 2-1), le texte de la Pentecôte a pour objet « de montrer comment la mosaïque de peuples [païens] se transforme en une collectivité cohérente et unifiée, à partir de l'audition de la prédication [des apôtres] » (Pelletier, 1973, p. 317). Même si cette fête commémore la descente du saint Esprit sur les apôtres réunis au Cénacle de Jérusalem, ce ne sont pas seulement les apôtres qui sont concernés ; il s'agit d'une descente de l'Esprit sur tous les peuples de toutes les langues et de toutes les races. Dans *Pour connaître les fêtes*, Michel Coirault précise que « cette fête est à la charnière entre les deux grandes périodes de l'année : la première a été celle de la révélation de Dieu à travers la vie de Jésus-Christ, de sa naissance à sa crucifixion puis sa résurrection et son élévation, la seconde est celle de la réponse de l'homme à Dieu, sa persuasion d'abord, ce qu'il en fait ensuite ». (Coirault, 1994, p. 88). Les deux auteurs semblent ainsi se rapprocher du message biblique, du Verbe de Dieu. Ils se réfèrent au

sens étymologique du mot religion, dont le dessein est de lier les fidèles, de les rassembler. Leur sincérité s'accompagne alors d'une vision inclusive des habitants de la Province.

3.2.2 Une société inclusive

En s'exprimant sur les Troubles à plusieurs reprises mais de manière différente dans des pièces de théâtre diverses, les deux dramaturges signalaient déjà leur souhait de donner une vision d'ensemble du conflit qui opposait les deux communautés. Tandis que *Ourselves Alone* abordait l'engagement des femmes au côté des hommes dans la lutte nord-irlandaise, *After Easter* se soucie de la dimension religieuse de celle-ci. Quant aux pièces de Parker, si *Northern Star* et *Heavenly Bodies* s'attachaient à dépeindre la société nord-irlandaise des XVIII^e et XIX^e siècles pour trouver une explication au conflit, *Pentecost* traite de son aspect moderne. En revanche, il est question, dans ces cinq pièces, d'une ouverture aux membres de la communauté adverse. Il s'agit de mouvements d'inclusion et non d'exclusion. Le style d'écriture, les thèmes, les personnages, le décor, le traitement du temps concordent de manière à mettre en place un tel mouvement. Parker expliquait en effet que « New forms are needed, forms of inclusiveness. The drama constantly demands that we re-invent it, that we transform it with new ways of showing » (Parker, 1986, p. 16).

Parker et Devlin sont révisionnistes. Ils s'interrogent sur la notion de « nation unique », et réservent le même sort aux Catholiques et aux Protestants. Manus et ses sœurs privilégient ainsi une « communauté intersubjective » selon Bernard McKenna, une société qui ne repose pas uniquement sur les traditions ou les idéaux historiques figés tels que 1690, mais plutôt sur une confiance mutuelle et réciproque et sur une approche de l'autre basée sur l'émotion. (McKenna, 2003, p. 150). C'est leur humanité qui prime pour eux et non leurs dénominations religieuses. Ne s'affranchissent-ils pas des confessions protestantes et catholiques dans leur quête d'identité ? Pourtant, la spiritualité est mise au service de cette recherche d'intégrité. Dans son article « Homesick for Abroad », Jochen Achilles ne manque pas de préciser que depuis les années 1960, le théâtre en Irlande du Nord s'est efforcé de parvenir à trouver cette intégrité perdue à travers une certaine régénération spirituelle. Il cite la pièce de Thomas Kilroy, *The Death and Resurrection of Mr Roche* (1968), en vertu de cette qualité (Achilles, 1995, p. 437). Les pièces de Devlin et Parker participent à ce mouvement de la même façon. C'est ainsi que les théophanies et autres instants épiphoniques doivent permettre d'accéder à une nouvelle intégrité, c'est-à-dire un état de pureté dont le bonheur serait la finalité, comme

le clame Manus dans *After Easter* : « Remember – the pursuit of happiness is a Right of Man » (*AE*, p.53).

Pour corroborer la quête personnelle d'intégrité sur laquelle se lancent leurs personnages, les dramaturges ont pour objectif, à travers leurs œuvres, la restauration de l'intégrité de l'Irlande. Si l'intégrité se définit par l'état d'une chose qui est demeurée intacte, par opposition à l'altération, alors l'Irlande, non pas géographique, mais plutôt politique, économique et sociale, a, depuis 1921, perdu cette intégrité : sa nature a été altérée. Les deux auteurs ont donc pour but de permettre à l'Irlande de retrouver cette identité perdue. Ils revendiquent ainsi, dans leurs œuvres, un seul et même peuple, une seule et même culture, constituée à la fois de la tradition protestante et du folklore dont les Catholiques ont hérité. Cet objectif avait été partagé précédemment par la compagnie de théâtre *Field Day* qui choisit de représenter *Pentecost*, précisément pour cette vision globalisante ou complémentaire des deux communautés par son auteur. La scène finale de rédemption interne de la pièce reflète l'idée de *Field Day* d'avoir une « cinquième province culturelle » permettant à chacun de la découvrir en soi et pour soi. Même si *Field Day* se défendait de prendre politiquement parti pour l'une ou l'autre des deux communautés, Marilyn Richtarik constate, dans la biographie de la compagnie qu'elle rédigea, que parler de l'intégrité de l'Irlande revient à adopter une perspective nationaliste sur la situation : « To speak of the 'integrity' (wholeness) of the island is clearly to come from a nationalist perspective » (Richtarik, 1995, 2001, p. 244). Il est ainsi cohérent de la part de Anne Devlin et de Stewart Parker de partager des idées nationalistes sur la question en s'attachant à retrouver l'identité de leur nation. Cependant, la tâche se montre longue et ardue, puisque certains, notamment des Protestants (majoritairement loyalistes et unionistes) ne semblent pas encore tout à fait enclins à s'y atteler, comme l'évoque John Foster dans son ouvrage *Colonial Consequences, Essays in Irish Literature and Culture* :

We are coming from behind, and have to attain ourselves before we have the confidence to extend generosity, to leave the refuge and prison that sectarianism is. And only then will we be whole. The Ulster protestant is asserting his differences, since those differences (to adapt Memmi) are within him and correctly constitute his true self. There would be no liberation in refusing the category of 'The Other' for oneself [...] We desire wholeness without mystique. The Other, as Simone de Beauvoir said of a woman as she functions for men, incarnates the lack in oneself, and it is in seeking to be made whole through the Other that we hope to

attain self-realisation. I am oddly confident that we in Ulster will succeed.
(Foster, 1991, p. 277)

Par leurs œuvres dramatiques, Anne Devlin et Stewart Parker invitent leurs concitoyens à l'amour et au pardon de l'Autre en lieu et place de la haine et de l'aversion, et dans le meilleur des cas, de l'indifférence, qu'ils ont pu éprouver jusque-là. Dans *A Precarious belonging*, le Révérend John Dunlop insiste sur le fait que si l'Irlande du Nord n'avait pas été complètement détruite par le conflit c'était surtout grâce au désir de certaines personnes de pardonner à ceux qui ont massacré les gens qu'ils aimaient, et de prodiguer un message dirigé contre la vengeance (Dunlop, 1995, p. 129). Cette attitude de reconnaissance de l'Autre doit permettre au spectateur, nord-irlandais en particulier, qu'il soit protestant ou catholique, loyaliste ou républicain, unioniste ou nationaliste, lui aussi d'atteindre la sensation de plénitude qu'il peut venir chercher au théâtre. Afin d'atteindre cet objectif d'inclusion, les dramaturges ont recours à l'humour et prônent la réconciliation entre les hommes de manière plus universelle.

3.2.3 L'humour pour rapprocher les hommes

Gérard Genette écrivait, dans *Figures V*, que la catharsis et le comique partagent certains traits. Si, comme il le démontrait précédemment dans cet ouvrage, la catharsis se transforme parfois en plaisir esthétique, alors « l'effet comique est esthétique en ce premier sens, qu'il partage les caractères (subjectivité, aspectualité, prétention illusoire à l'objectivité) de l'appréciation esthétique en général » (Genette, 2002, p. 176-177). L'humour est un puissant vecteur de plaisir. Les œuvres de Parker et Devlin mettent en évidence des passages humoristiques, notamment dans *Ourselves Alone* où Frieda devient le personnage comique qui amoindrit les tensions apportées par la narration principale. C'est dans cet objectif que l'humour est principalement utilisé dans *Pentecost* et *After Easter*. Par ailleurs, Stewart Parker a toujours œuvré en faveur d'un théâtre du ludique et a revendiqué que *Pentecost* faisait partie intégrante de ce mouvement. Il écrivait des pièces de théâtre afin de parvenir au bonheur, au plaisir. Et lorsqu'il devait justifier ses idées, il jouait sur la polysémie du mot « play » en anglais, qui peut signifier « jeu » ou « pièce de théâtre ».

Genette classe les objets de rire en plusieurs catégories et oppose trois grands types de comique :

- le « (jugé) ridicule, ou peut-être plus largement risible, si l'on tient le ridicule pour une variété plus forte du risible : celui du comique involontaire »,

- le « (jugé) drôle, ou comique volontaire de la plaisanterie et du mot d'esprit, qui peut être un ridicule feint, ou comique feintivement involontaire, "faire l'idiot" pour faire rire »,
- le « (jugé) proprement comique, celui du comique fictionnel, qui est le plus souvent un comique involontaire de la part du personnage comique volontairement inventé c'est celui de la comédie, et de la plupart des histoires drôles » (Genette, 2002, p. 156-157).

Parker et Devlin n'épargnent ni leurs œuvres ni leurs personnages. Qu'il soit de geste, de mots ou même de situation, ils ont recours à toutes sortes de comique afin d'apaiser les tensions, les suspendre le temps d'un instant et permettre au public de goûter à un moment de pur plaisir lui aussi. Aussi, du ridicule, nous retiendrons la scène de *After Easter* où les sœurs Flynn révèlent les petits voiles de mariées aux policiers et soldats qui ont réprimé Manus. Toutes trois ont parfaitement conscience du ridicule de la situation comme Greta le dira à voix haute *a posteriori* (AE, p. 51 puis p. 54). Dans *Pentecost*, il faudra rechercher le comique volontaire du côté de Lenny, qui ne manque jamais d'émettre un avis humoristique en chaque situation et répond ainsi à son ami Peter :

Peter : Do I sound very English ?

Lenny : Yeah, but only when you talk (P, p. 198)

Enfin, la scène de *Pentecost* où Marianne retrouve le préservatif usagé de Peter et Ruth, qui ont apparemment trouvé le plaisir charnel en s'abandonnant l'un à l'autre, relève du comique involontaire. Peter, qui sollicitait Marianne de leur raconter une histoire salace concernant Lily, est pour le moins surpris par sa réplique :

Peter : What do you say, Marian ? How about dishing that real dirt on orange Lily matthews, you must have dug up some scandal by this time.

Marian : I found a used condom behind the parlour sofa. (*An awkward moment all round.*) The pair of you might have cleaned up behind you, at least.

Peter : I don't think much of that, as a story.

Ruth : I really am sorry, Marian... (P, p. 236-237)

Enfin, dans *Figures V*, Gérard Genette s'appuie sur la définition kantienne du comique selon laquelle le rire est un affect qui résulte du soudain anéantissement de la tension

d'une attente, pour l'appliquer au principe de mort qui, nous dit-il « n'a pas son pareil pour anéantir soudainement (la tension de) toutes nos attentes » (Genette, 2002, p. 139). De cette façon, la mort, dont nous avons déjà parlé précédemment, est finalement sujet à rire parfois, comme à cette occasion où la famille Flynn se rassemble autour de Michael après son admission dans un établissement hospitalier. La mort du père devient un sujet d'humour pour ses enfants :

Aoife : he wants to be cremated.

Manus : [...] Will he not wait till he's dead first ? (AE, p. 39)

Enfin, afin de parvenir à rapprocher leurs communautés, les deux dramaturges ont recours à l'art.

3.2.4 L'art pour rapprocher les communautés

Selon l'acteur nord-irlandais Stephen Rea, dans son introduction à *Three Plays for Ireland*, c'est dans sa dernière pièce, *Pentecost*, que le dramaturge confie sa vision la plus fidèle du monde qui l'entoure :

It is in *Pentecost* that Stewart actually asserts this humanism with an unprecedented vigour. Beside the squalor of the death, destruction and provincial bitterness of the North, he places an ideal of the fully human, the fully realised life. In effect, he does not imagine for this desolate society a specific future. What he did in those particularly dark days was to imagine the possibility of a future at all... It is also true that Stewart Parker was the first Northern writer to produce such a vision of a harmonious possibility on the other side of violence. (Parker, 1989, 2000, p. xi-xii)

Stewart Parker faisait de ces épreuves des forces.

Pour Parker et Devlin, il revient à l'artiste de s'efforcer à créer ce modèle d'intégrité. A travers l'art, les gens pourraient s'ouvrir à l'Autre, aux autres (Parker, 1986, p. 15). Ils pourraient transcender leurs préjugés et leur aliénation et, par la même occasion, regagner une dignité perdue. Les deux auteurs ont foi en l'humanité ; l'homme, pour eux, est cet être capable de transcendance : « Could you not rise above the tribe [...] » (AE, p.39), dit l'artiste dans *After Easter*. L'amour est dans la création, l'avenir est dans la

création artistique. L'artiste doit changer le monde ou, tout du moins, montrer que les mentalités ont besoin de changer.

Parker invite ses spectateurs, ses auditeurs à croire en ce mouvement d'inclusion vers lequel tend l'Irlande, du Nord et du Sud, en cette fin de XXe siècle. Pour lui, l'artiste de manière générale, et l'écrivain en particulier, doit se faire l'écho de cette tendance et célébrer ce désir d'intégrité, d'intégration, de la part des hommes, si différents soient-ils, dans l'art (Parker, 1982, p.34). Stewart Parker a choisi le théâtre précisément car cet art permet aux mentalités d'évoluer comme il a pu l'expliquer de nombreuses fois : « Play is how we test the world and register its realities. Play is how we experiment, imagine, invent, and move forward. Play is above all how we enjoy the earth and celebrate our life upon it » (Parker, 1986, p.4). En effet, le dramaturge a pu être considéré comme un écrivain expérimental, redéfinissant sans cesse l'art dramatique, la politique, la religion, la culture, voire l'histoire, afin d'inventer un théâtre dynamique qui changerait la vie du spectateur en lui apportant un œil nouveau sur le monde. A l'instar de James Joyce, lui et Devlin créent de nouvelles formes d'écriture et empruntent à Brecht certaines notions dramaturgiques. Ils font de Belfast un personnage à part entière, il développe un style particulier et universel à la fois pour s'assurer de la pérennité de leurs œuvres, ils donnent la parole à des membres des deux communautés et prônent le rapprochement des deux cultures. Seamus Heaney, poète nord-irlandais, prix Nobel de littérature en 1995 et ami de Parker, a dit de lui que son art était courageux car il prenait des risques :

D'un côté, il connaissait parfaitement la sagesse de la population et la vie collective de sa ville natale et il ressentait instinctivement la tristesse du Nord. D'un autre côté, comme pour compléter cette tendance indigène, il devint un écrivain expérimental. Il y avait toujours une part de risque dans son travail. (Harris, 1997, p. 290)

C'est aussi de cette manière que le rôle de l'humain se dessine dans les œuvres de Parker et de Devlin. La place centrale que Dieu occupe traditionnellement est donc attribuée à l'homme, seul maître de son destin, idée que Parker évoquait dans *Heavenly Bodies* à propos de Dion Boucicault dont les actions furent une tentative de maîtriser son propre destin.

A la fin du deuxième millénaire, la sécularisation de l'Irlande progresse depuis quelques décennies et pourrait apporter une résolution du conflit. De cette façon, les personnages de Parker ne seraient plus de simples prophètes, ils deviendraient de

véritables « apôtres de Lilliput »⁸⁰ dont la mission d'évangéliser, transmettre la bonne parole et prêcher la foi à travers paraboles, images et métaphores, serait séculière.

⁸⁰ Image empruntée à Jérôme Hankins, traducteur de *Pentecost*.

Chapitre 4 : L'avenir en Irlande du Nord pour Parker et Devlin

4.1 Le Concile Vatican II

Depuis le Concile Vatican II, l'Eglise catholique ne semble plus aussi rigide. Devlin évoque l'évolution de l'Eglise catholique dans *After Easter*. Lorsque Greta court se confier à Elish dans un couvent de Belfast, alors qu'elle n'est pas entrée dans un établissement religieux depuis de nombreuses années, elle est surprise de voir sa cousine en vêtements de sport plutôt qu'en habit traditionnel de nonne et reste perplexe face à ses cheveux lâchés :

(Suddenly, footsteps, a woman comes running – full of energy. She is wearing a tracksuit, her head is uncovered. She has a hairband on but the hair has spread like a bush, as if unused to the air and the light.)

[...]

Greta : Why aren't you wearing a habit ?

Elish : We don't have to anymore.

Greta : It's funny ; I expected a veil at least. And the hair is a shock.

Elish : I have a habit and a veil which I wear when I go out on special occasions. (*AE*, pp. 21-22.)

Plus loin, Elish lui apprendra en effet que si elle ne doit plus porter de robe, la raison en est que l'Eglise catholique change lentement : « The Catholic Church changes slowly » (*AE*, p.29).

Toute ethnie doit faire face à des changements, notamment en matière de religion, comme l'évoque Don Cupitt. Le sens de la religion change à mesure que la culture, elle aussi, change, et ces changements, ont conduit la religion à devenir foyer de superstitions (Cupitt, 1984, 2003 : 9). Il s'agit alors de se défaire de ces superstitions pour se rapprocher du message central du Christ, ce que les deux auteurs s'attachent à accomplir à travers leurs œuvres.

Etre nord-irlandais à la fin du XXe siècle ne signifie pas la même chose qu'au début du siècle. L'Ulster a été soumis, depuis quelques années, à l'influence de l'Europe, et son système de fonctionnement en a été ébranlé. La présence de l'Eglise catholique en Irlande, dans un premier temps, puis en Irlande du Nord, dans un second, semble s'être affaiblie, surtout en matière d'autorité spirituelle à cause de plusieurs facteurs : la séparation de l'Eglise et de l'Etat, la laïcisation et la sécularisation de nombreuses sociétés occidentales, le phénomène de modernisation (« Economic development has changed the

literal and social landscape, including attitudes to history, class and gender, and especially to religion, as the power of the Catholic church has declined » ; Llewellyn-Jones, 2002, p.3) puis le Concile Vatican II qui n'eut pas l'impact escompté⁸¹. Après avoir mené une enquête sur le sujet, Frederick Boal *et al.* ont constaté un déclin de l'influence que l'Eglise peut avoir en matière de moralité personnelle. (Boal *et al.*, 1997, p. 39). Les auteurs traitent de cette tendance. Marianne, Ruth et Lily, ainsi qu'Aoife et Rose se rendent à la messe et au culte de manière régulière mais Greta, Helen, Manus et leur père, Michael, refusent l'autorité ecclésiastique dans *After Easter*, à l'instar de Lenny dans *Pentecost*.

Comme elle l'explique dans *The Catholics of Ulster*, Marianne Elliott a découvert une forte baisse de la fréquentation des églises catholiques dans l'ouest de Belfast (seuls 33% des habitants de ces quartiers se rendent régulièrement à l'église en 1983) et Frederick Boal *et al.* ont constaté que les fidèles se contentaient du minimum. Selon eux, pour se prétendre catholique pratiquant, il suffit aux habitants de Belfast de se rendre à la messe le dimanche. Ils ajoutent que de moins en moins de Catholiques reçoivent l'Eucharistie, et ils sont de moins en moins nombreux à se confesser (Boal *et al.*, 1997, p. 10-11). Ils notèrent que plus les Nord-Irlandais suivaient des études universitaires, plus la fréquentation des églises baissaient (Boal *et al.*, 1997, p. 13). Il ressort donc de ces études, que la pratique religieuse n'attire plus autant les jeunes gens que par le passé dans la capitale. Cette remarque nous permet de comprendre pourquoi Peter, personnage le plus diplômé de tous dans *Pentecost*, et Lenny, qui lui aussi suivit des cours de droits à l'université, ainsi qu'Helen et Greta toutes deux diplômées dans *After Easter*, réfutent toute pratique religieuse. Cette baisse de la fréquentation des églises, qui ne signifie pas pour autant que les Ulstériens ont cessé d'avoir foi en Dieu, pourrait également s'expliquer, en tout cas pour les Catholiques, par l'application, certes tardive mais progressive, des travaux du dernier concile demandé par le Pape Jean XXIII : le Concile Vatican II qui se tint à Rome de 1962 à 1965⁸².

Le Concile Vatican II avait pour objectif de mettre à jour, voire de remplacer par de nouveaux principes, les idées vieillissantes de l'Eglise catholique romaine qui étaient restées les mêmes depuis le dernier concile de Vatican I en 1869-1870, alors que le monde dans lequel la confession était pratiquée évoluait. Vatican II devait contribuer à un réel progrès en matière de religion. Pourtant, l'Irlande du Nord ne comprit pas ses enjeux tout

⁸¹ Il mettait l'accent sur l'implication des laïcs et engageait à la discussion entre toutes les confessions. Ce Concile devait renforcer le rôle de l'Eglise au sein de la société mais, au contraire, on observa plutôt un affaiblissement des pratiques religieuses en groupes.

⁸² Il dura autant d'années car les évêques se réunissaient seulement par intermittence.

de suite. En effet, Oliver Rafferty explique, dans *Catholicism in Ulster, 1603-1983 : an Interpretative History*, que cette décision papale ébranla l'établissement politique et religieux en Ulster au début des années 1960 et facilita une réévaluation par la communauté catholique de sa relation avec l'Etat et la population protestante (Rafferty, 1994, p. 252). Il offrit aux Nord-Irlandais la possibilité de découvrir un certain degré de liberté spirituelle, comme l'écrivent Boal *et al.* Pourtant, il prônait également le pardon et l'optimisme, l'ouverture à l'Autre, trois éléments que les catholiques irlandais ne respectèrent pas tous après sa publication, mais auxquels ils sembleraient devoir se référer quarante ans plus tard. (Boal *et al.*, 1997, p. 8). En effet, le second Concile Vatican ne fut pas accueilli à bras ouverts ni en Irlande ni en Irlande du Nord car il remettait profondément en question l'autorité de cette Eglise que la constitution irlandaise privilégiait⁸³. La théologie irlandaise mettait l'accent sur la morale avant le concile. Or, celui-ci isola précisément la théologie morale car il considérait que ce point devait être radicalement renouvelé. (Twomey, 2003, p. 24).

Puisque ces changements concernaient surtout la morale et la responsabilité personnelle, les questions du divorce et de la contraception furent soulevées comme elles l'étaient dans d'autres pays d'Europe occidentale, ce que Parker et Devlin n'omettent point de citer. Dans les deux œuvres, il est en effet question du mariage et de divorce, comme nous l'avons déjà étudié plus haut. Si les Protestants d'Irlande du Nord tolèrent le divorce, l'Eglise catholique, elle, ne l'accepte que sous certaines conditions. Il y a alors un décalage entre les lois étatiques et celles qui relèvent de l'Eglise catholique romaine. En Irlande du Nord, un Catholique a la possibilité de divorcer légalement. En revanche, s'il adhère toujours fermement aux lois de l'Eglise, il éprouvera quelques difficultés à l'accepter⁸⁴. Boal *et al.* écrivent que l'Eglise catholique en Irlande du Nord a longtemps fait main basse sur le divorce, mais est prête à le tolérer si, et seulement si, il n'y a pas de remariage par la suite. Au cours de leur enquête, ils découvrirent que pour plus d'un cinquième des sondés, il n'y avait aucune circonstance dans lesquelles le divorce civil était acceptable, ce qui laisse tout à penser que les quatre cinquièmes restants l'acceptent dans certains cas. (Boal *et al.*, 1997, p. 38). De cette façon, l'Eglise catholique prouve qu'en effet ses principes moraux sont moins rigides qu'autrefois. En contrepartie, les habitants soulignent leur détachement de l'institution religieuse. Nous comprenons

⁸³ Il était écrit dans la constitution irlandaise que l'Eglise catholique jouait un rôle non négligeable en Irlande même si il n'est stipulé nulle part que l'Eglise et l'Etat étaient mêlés.

⁸⁴ En Irlande, c'est un référendum, organisé le 24 novembre 1995, qui régla la question du divorce juridique, rapprochant ainsi les attitudes des Irlandais catholiques de celles de leurs voisins européens.

pourquoi il est si facile pour Lenny de penser au divorce et si difficile pour Marianne de le lui accorder. En revanche, leur engagement vis à vis de l'Eglise ne serait pas un obstacle dans le cas du divorce de Greta et Georges puisqu'ils semblent ne pas s'être mariés religieusement.

Quant à la question de la contraception, si les auteurs ne l'abordent qu'au travers de la fertilité ou non des uns et des autres, il existe un réel décalage entre le quotidien et les lois religieuses en Ulster. Avec son émancipation dans l'Europe des années 1960, la femme a pu reprendre le contrôle de sa vie et de son corps. Aussi, si les familles catholiques ont encore eu tendance à être nombreuses dans les années 1950, ce n'est plus le cas à la fin du même siècle. Ainsi, dans *After Easter*, Rose a eu quatre enfants, et Aoife en porta cinq. En revanche, si Greta en eut trois, elle n'a pas accepté son rôle de mère de famille nombreuse sous peine de renoncer à son émancipation. Helen, quant à elle, n'a pas de progéniture, et arbore fièrement son statut de jeune femme carriériste émancipée.

Tandis que la période qui avait précédé le concile voyait les fidèles très respectueux des lois religieuses qu'ils observaient scrupuleusement, l'après concile s'ouvrit sur la promotion de la liberté et de la grâce :

This, of course, is no less than an appropriation of the distinction between the Old and the New Testaments and the real discontinuity caused by the life, death and resurrection of Jesus Christ, and the emergence of the Church, the new people of God. And even then, the discontinuity was not radical, as the continuity with the Old Testament was preserved though transformed. (Twomey, 2003, p. 152)

Aussi, Greta, pour qui la liberté est une priorité, souhaite s'affranchir de cette mission religieuse qui l'emprisonne. Comme seule solution, Elish lui propose de s'absoudre de ses péchés, en rencontrant un prêtre. Ce procédé, qui simplifie la démarche du pécheur qui devait autrefois acheter des indulgences, est rappelé ainsi par Elish :

Elish : You could take the Sacrament of Reconciliation – and come back into the church.

Greta : What is that ? Reconciliation.

Elish : Since Vatican Two it allows you be absolved provided you are prepared to meet a priest face to face and be confessed of your sins. (*AE*, p. 28)

Greta s'y refusera puisqu'elle ne considère pas ses fautes comme étant des péchés.

Suite à la validation du second concile de Vatican a été posée la question de la place de la femme à l'Eglise. La période lui fut propice car les femmes voyaient leur rôle se redéfinir dans la société occidentale ainsi qu'au sein du giron familial. Enfin, la période des Troubles a vu son rôle croître, et a permis à la femme chrétienne de participer de manière active aux affaires publiques et d'être prise en considération (Megahey, 2001, p.155). Vatican II autorisa les religieuses à accéder à des postes à responsabilité. Boal *et al.* ont découvert que les mères de famille, notamment les femmes au foyer et celles de plus de soixante-cinq ans, constituaient la catégorie de la population la plus fidèle à la religion catholique romaine. (Boal *et al.*, 1997, p. 16-17). Aussi, depuis le Concile Vatican II, elles ont été invitées à prendre part aux activités de l'Eglise. (Twomey, 2003, p. 149). De la même façon, dès 1981, l'Eglise anglicane accepta d'ordonner les femmes diacons. Il est ici possible de noter que ce sont les mêmes catégories de femmes protestantes qui participent à la vie religieuse de leur paroisse. Les femmes actives, catholiques ou protestantes, en Irlande du Nord comme dans d'autres pays développés, ont une activité professionnelle qui n'est parfois pas compatible avec une pratique religieuse assidue. Ainsi, Elish est heureuse d'annoncer à sa cousine Greta qu'elle a reçu une promotion au sein de sa hiérarchie et qu'elle n'est non plus une simple nonne, mais une « prieure » (AE, p. 25). Greta pense alors que cette promotion permettra à sa cousine de l'accompagner dans sa quête (AE, p. 25). En revanche, Elish lui propose seulement de devenir un membre à part entière de l'Eglise catholique, car, selon elle, nombreuses sont les mères de famille à participer activement aux activités proposées par cette institution. La religieuse affirme ainsi :

You must receive your Host for your own protection. If you cannot be a nun in a convent, at least you can be a nun in the community. We have a great married women with large families who are our nuns in the community. The Mothers – they are the real harvesters of souls. You can be one of those. (AE, p. 28)

Nous constatons ici que le rôle et la place des femmes ont évolué au sein de l'Eglise.

Alors que Greta pensait que sa cousine avait assez de pouvoir pour l'aider à se décharger de ses fautes, elle apprend que les femmes n'occupent toujours qu'un rang insignifiant au sein de l'institution culturelle et s'insurgera contre cette exclusion du féminin par Rome :

Elish : Now if you come back to me tomorrow I will make arrangements for you to meet the archbishop or any other priest –

Greta : Why a priest – why not you ?

Elish : I am not empowered.

Greta : Because you are a woman ?

Elish : Yes.

Greta : So – these men in skirts have usurped our function, don't you think ?

Elish : perhaps in time, this attitude of the church to women may change. After all, it took a long time before the Virgin Mary was given her rightful place in heaven. But it happened.

Greta : Two thousand years is a long time.

Elish : The Catholic Church changes slowly.

Greta : I'm running out of time. (*AE*, p. 29)

La dernière réplique d'Elish dissimule une fine critique de la religion catholique qui semble ne pas changer assez vite. C'est pourquoi, Greta, qui « manque de temps » pour accomplir sa mission, accompagnera son geste décalé de distribution d'hosties de deux plaintes : le rejet des écoles intégrées par les Eglises et le refus des Eglises catholiques, en particulier, d'ordonner les femmes (*AE*, p. 57).

Si le Concile Vatican II n'était pas encore prêt à accorder à la Femme toute la place qu'elle méritait dans l'Eglise selon Greta, il œuvra en faveur d'un rapprochement entre toutes les dénominations religieuses du monde et, les décisions qu'il prenait allèrent affecter les relations entre les Protestants et les Catholiques d'Irlande du Nord.

Dans son ouvrage, Claudette Marquet pense que pour certains, notamment aux Etats-Unis, cette ouverture de Rome devenait une « tentative de récupération des brebis égarées » (Marquet, 1977, p. 84). Néanmoins, elle poursuit : « le concile marquait nettement la volonté de l'Eglise romaine de dialoguer (et non plus de trancher) non seulement avec ses frères chrétiens orthodoxes et protestants mais aussi avec les adeptes des autres religions et des athées » (Marquet, 1977, p. 84). Suite à cette initiative de Rome de se montrer plus tolérante à l'égard des autres religions avec lesquelles elle souhaitait ouvrir le dialogue, se sont mis en place des groupes de discussion⁸⁵ en Irlande du Nord

⁸⁵ Citons le *Cultural Traditions Group*, constitué en 1988 et qui réunit des Catholiques et des Protestants en vue de comprendre leurs différences en matière de culture entre les deux communautés. Son président a

afin de rassembler les membres des deux communautés et œuvrer en faveur d'un rapprochement pour la paix. Pour donner tout son poids à cette mesure, certains membres d'autorité des confessions n'hésitaient pas à se réunir devant les caméras des chaînes de télévision nord-irlandaises afin que tous les habitants soient témoins de leurs efforts. Ainsi, en août 1969, l'archevêque Simms, le cardinal Conway et le modérateur presbytérien John Carson furent filmés ensemble pour la BBC et la télévision d'Ulster. C'est grâce à ces diverses initiatives que des concepts tels que « compréhension mutuelle » ou « contact entre les communautés » sont apparus depuis la fin des années 1960. Aussi, lorsque Parker écrit des pièces de théâtre où Catholiques et Protestants ont le droit à la parole, il se range dans le camp de ces groupes compréhensifs qui œuvrent en faveur d'un rapprochement. Il se félicite d'avoir choisi le théâtre comme vecteur, surtout par son puissant pouvoir didactique, et remercie Brecht d'avoir approfondi cette théorie (Grant, 1999, p. 101).

Depuis le Concile Vatican II, tout Catholique a la possibilité de pratiquer sa religion en tout lieu de culte. Dans l'œuvre de Parker, Marianne et Ruth se rendent dans la même église pour la messe malgré leur différence de confession religieuse. Néanmoins, le dramaturge indique que si l'unité des dénominations religieuses doit devenir une réalité, il faudra d'abord que les mentalités évoluent en Irlande du Nord. Ainsi, l'Irlande du Nord montrerait son désir d'avancer vers l'avenir et de faire partie du monde occidental dans lequel la ségrégation et la discrimination pour motif religieux tendent à s'effacer, comme Don Cupitt le constatait (Cupitt, 1984, 2003, p. 189).

L'homme nord-irlandais est-il capable de s'adapter à son environnement et d'évoluer dans la même société que ses voisins européens ? Parker et Devlin l'espèrent, d'autant plus qu'ils ont grandi de 1960 à 1975⁸⁶, période de restructuration de la société occidentale en termes de religion et de mentalités. En effet, à cette période, même sur le plan politique des solutions de rapprochement avaient été envisagées notamment par Terence O'Neill, Premier Ministre nord-irlandais, qui s'était senti concerné par la cause des Catholiques et aurait tenté de leur apporter tout son soutien ne fût-il pas contrecarré par son propre gouvernement. L'Irlande du Nord doit faire face aux mêmes évolutions et changements que les autres pays d'Europe occidentale. Enfin, les auteurs eux aussi ont perçu ces changements, et s'en sont réjouis comme Anne Devlin le clama : « There is a big word there, that is 'changing', and it is undeniable that the situation has changed, that

longtemps été James Hawthorne, ancien professeur de mathématiques de Stewart Parker à *Sullivan Upper School* (NI).

⁸⁶ Un chapitre de l'ouvrage de Alan Megahey est intitulé « Changing Times, 1960-1975 ».

there has been a real shift » (Chambers, 2001, p. 117). En effet, l'Irlande du Nord a été témoin d'une progressive sécularisation de la religion.

4.2 Sécularisation

Dans *Breaking Enmities*, Patrick Grant écrit que Parker souhaite un « Pentecôte séculier » et souligne « la valeur exceptionnelle de la vie humaine »⁸⁷ dans ses œuvres :

Reconciliation is possible if [the] central Christian spirit transcends the negative doubling that perpetuates violence and recrimination. For Parker, this central Christian spirit is secular and non-theological, inviting us to understand ourselves and not debate about God. Parker wants to keep the good sides of Christianity and get rid of the destructive sides. He looks for a secular alternative which is spiritual. (Grant, 1999, p. 100)

Stewart Parker ne dénigre pas la religion⁸⁸, mais il ne cautionne pas ce que les hommes en ont fait. Il souhaiterait purifier les valeurs théologiques traditionnelles, les séculariser, tout en conservant le message central du Christ.

Dans un entretien mené par James P. Mackey, Parker affirmait que l'institution religieuse dans la Province avait été destructrice de manière indescriptible. L'auteur en appelait à une alternative séculière, tout aussi spirituelle, mais qui exprimerait les valeurs chrétiennes en dehors du contexte de la chrétienté, qui, dans son aspect le plus organisé a eu un effet autant dévastateur. (Grant, 1999, p. 100-101). C'est pourquoi, son œuvre met l'accent sur la sécularisation de la religion car elle pourrait être un premier pas vers la réconciliation entre les deux communautés en Irlande du Nord.

Parker et Devlin estiment que toutes les idées religieuses émanent de l'homme et relèvent de l'imagination humaine. C'est pourquoi, il n'est ni possible ni souhaitable d'observer les lois morales évoquées dans la Bible telles qu'elles plus de deux mille ans après qu'elles ont été appliquées. Les deux dramaturges se proposent donc d'adapter certains thèmes, certaines lois et quelques épisodes bibliques ou religieux et de les transposer au XXe siècle dans leurs œuvres. La grâce et la charité, nous l'avons étudié,

⁸⁷ Interview de Parker réalisée par James Mackey.

⁸⁸ Stewart Parker était le parrain de Gwyneth Evans (la fille de ses amis Sally et David Evans, peintre nord-irlandais) à qui il offrit pour son 13^{ème} anniversaire, un an avant qu'il ne décède, une Bible sur laquelle il avait écrit : « Dear Gwyneth – I realise that a Bible is probably the last thing you want right now, but hang on to it. It really is a terrifically interesting book in spite of the horrible things done to it by religious people. At any rate, it's what godfathers are supposed to give to their godchildren ». Communiqué par courrier électronique par Marilyn Richtarik le 1er mai 2006.

se placent ainsi sur un plan humain plus que sur le plan divin. Aussi, les deux dramaturges semblent trouver en l'humanité cette force de décision et d'achèvement. En effet, les auteurs suggèrent que, en l'absence de Dieu, l'homme doit faire sortir l'homme du chaos (c'est-à-dire de l'état de guerre en Irlande du Nord) puisqu'il en est à l'origine. D'où cette version moderne de la Genèse que Peter nous communiquait dans *Pentecost* et que nous avons étudiée. Par conséquent, il émane des deux pièces de théâtre une foi en l'homme véritable. Pour Parker, le protestantisme insiste sur la notion de conscience personnelle aussi, issu d'un milieu protestant, il bénéficia d'une éducation religieuse à laquelle il adhéra en tout premier lieu⁸⁹. Toute littérature protestante met donc en évidence la notion de personne où la réflexion sur soi et la morale sont les principaux thèmes abordés. De la même façon, et de manière plus générale, le chrétien a une conscience aiguë des mystères de son être intime et du combat qui s'y déroule jusqu'à ce que la mort y mette un terme. C'est pourquoi, la littérature chrétienne est psychologique et dramatique, « d'une psychologie qui sonde d'un côté des abîmes vertigineux, et de l'autre se réfère à des caractères solides, stables, rassurants, qu'elle tire de la Révélation et de la raison » (Bouvier, 2000, p. 22). Anne Devlin avoue elle aussi que *After Easter* est bel et bien une pièce psychologique, une pièce sur l'être.

Une autre raison pour expliquer cette tendance de confiance en l'homme résiderait dans les affinités politiques que Devlin et Parker cultivaient. Adeptes des doctrines démocrates et socialistes, les deux dramaturges croient profondément en la valeur de l'homme, comme le suggérait Karl Marx (1818-1883), lui-même à l'origine du premier parti ouvrier allemand en 1859⁹⁰, ancêtre du parti social démocrate allemand (SPD) (Grant, 1996, p. 4). Les socialistes démocrates, dont Anne Devlin et Stewart Parker partagent, ou partageaient, les idées, auraient ainsi tendance à approuver cette sécularisation. En outre, Anne Devlin, lorsqu'elle fut interrogée sur les auteurs qui avaient inspiré sa littérature, répondit qu'elle voyait un modèle en Jean-Paul Sartre (1905-1980), car, comme elle, il adhérait aux idées de Marx bien qu'il fût catholique. Elle fut fascinée par cette idée qu'il émettait, à savoir que l'homme pouvait douter de la toute-puissance de Dieu, mais pas de son pouvoir spirituel, comme elle le rapporte :

Sartre m'intéressait tout particulièrement à cette époque de ma vie (elle avait vingt-deux ans). Je ne connaissais pas ses œuvres dramatiques mais

⁸⁹ Interview de Parker par James Mackey en 1987 : « It is nice to believe and have faith. I once believed and had faith, it made feel belong to a community ».

⁹⁰ Créée conjointement avec Ferdinand Lassalle.

je savais qu'il était marxiste et catholique. Cette facette de sa personnalité m'impressionnait vraiment : il disait qu'on peut se débarrasser du Tout-Puissant mais pas du saint Esprit. Je trouve cette idée très facile à comprendre. En réalité, je la partage entièrement. (Chambers, 2001, p. 108).

Il apparaît ainsi que Dieu n'est pas l'être surnaturel qui inspire et motive les personnages de Parker et Devlin. C'est au contraire, le saint Esprit, qui, en les habitant, les pousse à avoir confiance en eux. Selon les deux auteurs, grâce à cet esprit saint, leurs personnages, et par extension, les Nord-Irlandais, trouveront sans nul doute assez de volonté, voire de force, pour se réconcilier avec eux, entre eux et avec Dieu. Le déplacement d'un théocentrisme traditionnel vers un anthropocentrisme nouveau dans les œuvres de Parker et Devlin prend, de ce fait, naissance en une énergie séculière qui n'émane pas de Dieu mais que celui-ci inspire malgré tout, à travers le saint Esprit. Imelda Foley constatait que, dans *After Easter*, la religion était bel et bien sécularisée, et se manifestait notamment dans l'image de la sainte Trinité (Foley, 2003, p. 96). Helen, Aoife et Greta usurpent respectivement le rôle du Père, du Fils et du saint Esprit, à l'instar de Lenny, Peter et Vincent McManus, ou encore Lily, Marianne et Ruth, dans *Pentecost*, pour mettre en lumière cette interaction entre les deux mondes.

Au XXe siècle, les fêtes religieuses prennent une dimension séculière⁹¹ et certaines fêtes séculières viennent supplanter des fêtes religieuses. Twomey cite les exemples de *Bloomsday* et du jour de la saint Patrick en ce qui concerne l'Irlande. (Twomey, 2003, p. 195). Mais, Pâques et la Pentecôte sont aussi devenues des fêtes séculières pour les Nord-Irlandais. Elles appartiennent à leur histoire indépendamment de leurs croyances religieuses. C'est pourquoi, ces deux fêtes, dont il est question dans les œuvres étudiées, se déclinent sur le mode séculier.

En intégrant le calendrier religieux dans le temps de l'action des deux pièces de théâtre, Parker et Devlin évoquent leur souci de trouver une alternative à ces fêtes religieuses. C'est pourquoi, Devlin insiste autant sur les indications de temps, qui sont précisées dans les didascalies ou qui, faute de procédés mis à la disposition du metteur en scène dans le cadre d'une représentation, transparaissent dans les dialogues. De la même façon, si Parker prend le soin de préciser le temps de l'action dans ses indications scéniques, il permet aussi au spectateur de se repérer dans le temps grâce aux dialogues.

⁹¹ Certains musulmans fêtent Noël.

Ainsi, alors que *Pentecost* touche à sa fin, Ruth rappelle que le jour présent est celui de la Pentecôte, « The day our Lord's apostles were inspired by the Holy Spirit » (*P*, p. 240), avant de réciter par cœur le passage de la Bible dans lequel est narré cet épisode. La révélation de Lily, qui permit tout d'abord à Marianne d'exorciser sa douleur, puis aux autres de trouver la paix intérieure qu'ils étaient précisément venus chercher dans la maison de Lily, auprès de leur amie, eut un effet purificateur. La communication semble être enfin rétablie, comme si ces apôtres séculiers avaient été eux aussi inondés de la grâce de Dieu en ce jour particulier. Les pièces se terminent sur une image de paix et d'espoir en l'avenir. Lenny et Peter se mettent à jouer de leurs instruments de musique, ensemble, et sur le même air, pour faire écho aux anges du livre de l'Apocalypse, qui firent sonner leur trompette pour annoncer que le royaume du Christ était sur le point d'être fondé (Ex. 7, 17b & 10, 21).

A avoir sécularisé ces fêtes, les habitants en ont perdu le sens premier. Parker et Devlin souhaitent revenir au plus près du message central de celles-ci. Aussi, les deux dramaturges ne manquent pas de sous-entendre que la sécularisation a ses propres limites. Elle n'empêche pas le développement d'une certaine philosophie biblique, mais cette culture prend parfois une dimension exagérée, comme Millet et de Robert le déplorent :

La laïcisation progressive des savoirs, de l'âge classique au XIXe siècle, puis la sécularisation moderne et actuelle des sociétés occidentales (sous la forme très particulière de la laïcité en France), ont contribué à l'effacement de la culture biblique socialement partagée. Mais celle-ci ressurgit sans cesse sous des formes de moins en moins maîtrisées par le public, à travers des phénomènes divers, comme par exemple le fondamentalisme, si prégnant dans la vie politique et idéologique des Etats-Unis contemporains, et ailleurs, ou encore l'omniprésence dans la publicité de thèmes d'origine biblique. (Millet & de Robert, 2001, p. IX)

Duncan Morrow considère que la sécularisation pose un nouveau problème en Ulster et ne résout en rien le sectarisme. En effet, les Eglises occupent une place centrale dans la vie culturelle des deux communautés, que ce soit d'un point de vue purement confessionnel ou bien à travers les organisations, les manifestations et les activités qu'elles proposent. Aussi, il ajoute que l'Eglise va jusqu'à contrôler le séculier, car elle fait partie de la vie des Nord-Irlandais depuis trop longtemps. (Morrow, 1991, p. 24). Pour lui, la sécularisation en Irlande du Nord ne semble ainsi que partiellement possible et n'implique aucunement une déchristianisation (Morrow, 1991, p. 24). De plus, l'IRA,

pouvant être apparentée à un groupe fondamentaliste religieux, affirme se sentir dirigée et motivée par Dieu. Aoife atteste de l'assiduité des membres de l'IRA en matière de religion en rappelant qu'ils ne manquent jamais de confesser leurs crimes (*AE*, p. 11).

Pour Peter Berger, auteur de *The Secular City* (1966), la modernisation mène directement à la sécularisation d'une société et de ses traditions religieuses en particulier. Devlin et Parker semblent tous deux approuver cette opinion et incitent leur public à croire en l'avenir, la modernité, et à se détacher du passé et des anciennes valeurs qu'ils jugent paralysantes. Aussi, l'idée que les épisodes bibliques ne peuvent plus s'appliquer à notre époque présuppose donc que l'histoire ne peut pas et ne doit pas être le point de référence. Si les auteurs se penchent si souvent sur le passé de leur province, c'est pour mieux le remettre en question. D'aucuns diront que le révolu doit définitivement être laissé derrière soi, Parker et Devlin affirmeront que, pour avancer dans l'avenir, il ne faut pas nécessairement l'oublier.

4.3 Quel avenir pour l'Irlande du Nord ?

Le théologien Vincent D. Twomey pense que la sécularisation peut être vécue comme une libération de l'emprise du passé. (Twomey, 2003, p. 121). Dans la première partie de notre étude, nous avons montré combien le passé et la tradition comptaient, autant en Irlande du Nord que pour les auteurs dont les œuvres sont ici analysées. Il est ainsi apparu que, dans chacune de leur pièce, l'histoire de la Province, dont la religion occupe une place primordiale, ressurgissait de manière plus ou moins explicite. Pourtant, il émane de *Pentecost* et *After Easter*, les deux dernières pièces des dramaturges, un réel désir de s'affranchir de ce passé qu'ils jugent sclérosant. Comme Andrews le rappelle dans « The Will to Freedom », Parker prônait une utilisation créative du passé afin de pouvoir transcender les mythes autodestructeurs et les stéréotypes qui emprisonnent son peuple depuis trop longtemps (Andrews, 1989b, p. 23). Les deux dramaturges souhaitent subvertir la vision cyclique du temps et le passé que les grande dates clés de l'histoire ulstérienne, telles que les parades orangistes du 12 juillet, la commémoration du siège de Derry, l'Insurrection de Pâques 1916 ou encore la célébration de l'anniversaire du Dimanche Sanglant, figent en répétant ces gloires ou défaites révolues.

La mémoire, qu'elle soit personnelle ou collective, est certes très largement sollicitée dans les deux œuvres étant donné que les histoires des différents personnages se déclinent sur le mode du souvenir. D'autant plus que, comme Smith l'écrit dans *Nations and Nationalism in a Global Era*, il est impossible de créer une nouvelle culture s'il faut faire abstraction du passé ou du souvenir, puisque ce sont des éléments

constitutifs de l'identité d'une nation et d'un individu (Smith, 1995, p. 24). Il est ainsi impossible par définition de s'en affranchir de manière catégorique dans un objectif de réunification des deux communautés. De *Ourselves Alone*, Anne Devlin nous dévoilait en effet que le souvenir épiphanique de Frieda, à savoir, nager dans le ciel étoilé et attraper les étoiles entre ses mains (*OA*, p.18) lui permettait de découvrir un moment de possibilité (*OA*, p.18). Pour l'auteur, ce possible, vécu à la lumière du passé, rendait son œuvre optimiste. Cependant, poursuit-elle, ces souvenirs brident les divers protagonistes qui ne peuvent s'échapper aussi bien mentalement que physiquement de la Province et de son lourd passé. Il est ainsi indispensable de dévoiler son histoire, son passé, personnel dans un premier temps, pour soulager sa conscience et panser ses blessures. Stephen Dedalus remarquait dans *Ulysses* que l'Histoire est un cauchemar duquel il essaie de se réveiller. Parker pense que l'Histoire restera un cauchemar duquel il faut se réveiller tant que les habitants n'en auront pas tirés de leçon. (Richtarik, 1999, p. 18). Anne Devlin explique, quant à elle, que le passé n'est pas un cauchemar duquel elle tente de se réveiller. Au contraire, elle pense qu'il appartient aux domaines de la mémoire et de l'oubli et précise ainsi sa pensée :

Avant de pouvoir oublier, il faut se souvenir et avant de pouvoir se débarrasser de ce fardeau particulier qu'est l'histoire collective, il faut se souvenir de certaines choses qui n'ont pas été visibles pendant une période donnée. A cause de la domination du conflit idéologique entre les groupes politiques particuliers, il y a eu beaucoup de choses non visibles qui ont commencé à faire partie de la psyché collective. Je pense qu'il faut identifier ces domaines, c'est pourquoi nous n'en avons pas terminé avec l'histoire. Nous avons enterré les corps, nous avons vu la forme de leurs vies, et maintenant il faut revenir dessus et expliquer. (Chambers, 2001, p. 117-118)

C'est la raison pour laquelle, l'artiste, Manus, dans *After Easter*, invitera les soldats britanniques et le spectateur à oublier : « forget 1690 », « forget History » (*AE*, p. 53). Aussi, après avoir dressé un parallèle entre les œuvres des deux dramaturges, Bernard McKenna déduit que Marianne doit non seulement venir à bout de son passé personnel mais aussi des maux et blessures présents dans la société nord-irlandaise. Comme Greta, dont les actions du début semblent avoir pour but de venir à bout d'un mal personnel mais qui s'étend en fait au-delà, Marianne entame un processus de reconstruction pour elle-même et en elle-même qui, par la suite, va s'étendre aux autres. Marianne et Greta

découvrent des composants nouveaux et vitaux au sein des traditions, mythes et forces destructeurs, abîmés, voire complètement morts. Ces composants reconstitués qui leur permettent de refaçonner leur identité donnent de l'énergie aux personnages de Parker et de Devlin et les aident à transcender la violence et la brutalité endémique en Irlande du Nord. En somme, les personnages créent des récits culturels qui forment un dialogue (bien que conflictuel) entre des esprits irlandais modernes et les traditions avec lesquelles ils ont grandi, et qu'ils cherchent bien souvent à transformer, voire transcender. (McKenna, 2003, p. 165). Devlin et de Parker exhortent leurs concitoyens à trouver dans le passé les éléments qui pourront les aider à se reconstituer une identité personnelle, puis une identité collective qui inclurait les deux communautés et enfin, s'en affranchir au mieux pour se tourner vers l'avenir. Les Nord-Irlandais se doivent de comprendre que le progrès n'est pensable qu'à partir du moment où l'on ne vit plus dans le passé. Alors que Marianne voulait garder la maison de Lily intacte au début de *Pentecost*, elle réalise, à la fin, que la maison a besoin d'air et de lumière. Elle montre ainsi son désir d'avancer, de résister à l'emprise du passé et de ne pas se laisser fossiliser. Le geste final de Ruth à la fin de la pièce deviendra lui aussi symbolique : elle ouvre la fenêtre permettant ainsi aux prisonniers de la maison de Lily de s'ouvrir au monde et à l'avenir.

Il faut donc mettre le passé derrière soi sans l'oublier définitivement pour enfin parvenir à envisager l'avenir. Les auteurs ici étudiés suggèrent que le présent s'explique à travers le passé, mais que l'avenir n'est envisageable que si ce passé ne fournit qu'une explication de la situation et n'est pas un point de référence. Le passé doit aider à comprendre le présent et servir le futur. Aussi Parker pensait-il que lorsqu'il s'agit d'offrir aux spectateurs une image d'intégrité, les dramaturges peuvent se détourner de cette tâche qui consiste à prélever des échantillons du passé et entrevoir ce que pourrait être le futur (Parker, 1986, p. 15). Anne Devlin conseille à son tour, de se détourner du pouvoir sclérosant de cette culture irlandaise assise sur le passé, afin de protéger les enfants, qui, eux, représentent l'avenir (Chambers, 2001, p. 122). Il faut alors prendre ses distances avec son propre passé et le passé de la Province sous peine d'être affecté de paralysie mentale et physique. Ce n'est qu'après cette prise de conscience que liberté et autonomie seront retrouvées puisque Anthony Smith affirme que l'autonomie, la clef de la dignité dans un monde moderne, requiert de l'authenticité ; la liberté dépend de l'identité et la destinée de la mémoire collective (Smith, 1995, p. 146). En d'autres termes, la création d'une mémoire collective dont la religion ferait partie mais ne serait pas le noyau, pourrait très certainement conduire à un meilleur avenir dans la Province. Il devient urgent que la société nord-irlandaise change, que les mentalités de ses habitants évoluent, et que leur

attitude face à la religion soit beaucoup plus souple, comme nous incitent à le comprendre Parker et Devlin à travers leurs œuvres. A l'instar de Don Cupitt, ils ont foi en ce changement qui semble découler tout naturellement de l'évolution de l'histoire. Cupitt écrivait que, avec les changements dus à l'histoire, les gens changent, ainsi que l'idée qu'ils se font de Dieu. Pour lui, ce ne sera qu'une fois que nous aurons complètement accepté ces idées et que nous nous serons libérés de la nostalgie d'un Père transcendant, que notre foi pourra devenir totalement humaine, existentielle, volontaire, pure et libre de toutes superstitions. La chrétienté doit s'attacher à atteindre ce but, très prochainement. (Cupitt, 1984, 2003, p. 277-278)

Libérée de ses vieilles superstitions, de ce passé sacré et mythique, la société ulstérienne pourrait enfin vivre sereinement. Néanmoins, l'avenir reste toujours incertain en Irlande du Nord puisque, pour s'aligner sur les autres pays européens, certains changements devraient encore être effectués dans cette région du monde. Mais comme Elish le rappelait : « Some rules never change » (*AE*, p. 23).

Parker et Devlin sont conscients tous deux du long chemin que leurs communautés respectives devront parcourir pour s'unir. D'où cette vive condamnation de l'Eglise catholique par Greta dans *After Easter*, au sujet des écoles intégrées, qui n'ont pas le succès escompté en 1994. L'Eglise catholique contrôle encore certains domaines tels que l'éducation. Alors que les écoles seraient les lieux les plus propices à la réconciliation entre les deux communautés, les réticences sont encore trop vives. Boal *et al.* notent, que, encore en 1997, soit quelques années après la rédaction des pièces, plus de la moitié des pratiquants catholiques (57%) se prononçaient en faveur des écoles non « mixtes ». En revanche, moins de trois sur dix énonçaient une préférence pour des écoles où le nombre d'élèves protestants serait égal au nombre d'élèves catholiques. Mais, cela ne concernait que les groupes des plus jeunes. (Boal *et al.*, 1997 : 53-54). L'attitude était la même de la part de la communauté protestante dans son ensemble puisque Boal *et al.* poursuivent que, exceptés les membres de l'Eglise d'Irlande (48%), tous les autres groupes protestants laissent apparaître un penchant pour des écoles où les valeurs protestantes sont enseignées de manière exclusive (Boal *et al.*, 1997 : 85)⁹². De plus, les mariages intercommunautaires restent rares, même s'ils sont pratiqués plus souvent qu'autrefois, et touchent plus fortement les jeunes générations (Boal *et al.*, 1997 : 46 ; 51). Le Concile Vatican II est un peu plus souple sur le sujet, mais le décret *Ne Temere* prime parfois pour certains prêtres qui n'acceptent pas les mariages mixtes (Grant, 1996 : 141). L'Eglise, qu'elle soit

⁹² Plus précisément : les méthodistes (51%), les presbytériens (57%), les baptistes (69%), les congrégationalistes (80%) et 92 % pour les autres presbytériens.

catholique ou protestante, se prononce, en outre, toujours en défaveur de l'homosexualité, et le fait que Manus soit lui-même homosexuel, peut prouver son éloignement de la confession⁹³. Enfin, l'avortement reste un sujet sensible, surtout au sein de la communauté catholique, comme l'ont conclu Boal *et al.*, étant donné que près de huit catholiques pratiquants sur dix (soit 79%) le considèrent toujours comme moralement condamnable. Mais, une fois de plus ce sont les catégories les plus âgées, les moins diplômées et les plus orthodoxes qui répondent de cette façon. Les 55% restants, en faveur de l'avortement, le considèrent légalement acceptable en fonction de certaines circonstances : dans l'éventualité où il faut sauver la vie de la mère (44%), lorsque la grossesse est le résultat d'un viol (33%) ou lorsque l'enfant naîtra avec un handicap physique lourd (15%). (Boal *et al.*, 1997, p. 37). De ce fait, lorsque Helen remarque qu'il ne s'agit pas des actes incontrôlés de sa sœur mais de la question de l'avortement en première page du *Belfast Telegraph*, Aoife s'interroge : « Is that another girl who was raped in the Republic and wants an abortion in England ? » (AE, p. 57). Elle poursuit :

I think she should have the baby. This baby might be significant. I think if all the babies born of rape were allowed to be born – the world would be significantly different. (AE, p. 57)

Aoife, fidèle à ses convictions religieuses catholiques, se positionne ici contre l'avortement comme 79% des catholiques irlandais à la même époque. En contrepoint, Helen et Greta adoptent une attitude claire en faveur de l'avortement, montrant ainsi leur volonté de se tourner vers la modernité, l'avenir et refuser le passé dans lequel les vieux principes catholiques romains les enferment. Elles lui rétorquent immédiatement :

Helen : Yes, it would be worse – more unwanted and unloved children.

Aoife : No. I think it would be significant. How can you tell it would be worse ?

Greta : You're completely crazy, do you know that ? (AE, p. 57)

Comme la plupart des Protestants à la fin du XXe siècle (Boal *et al.*, 1997, p. 151) et le gouvernement britannique qui légalisa l'avortement en 1967, Helen et Greta se montrent pour la libération de la femme, son émancipation et sont donc en faveur de l'avortement.

⁹³ Toutefois, l'Archevêque de Canterbury, Rowan Douglas Williams, intronisé en février 2003, ne se prononce pas véritablement en défaveur de l'homosexualité. Aussi, les catholiques seraient peut-être plus rigides en ce qui concerne ce sujet pour le moins épineux.

Par conséquent, les Eglises, si elles ne sont pas à l'origine du conflit, si elles ne sont pas les seules à empêcher que la vie des Nord-Irlandais ne s'améliore, pourraient contribuer à la création d'une meilleure qualité de vie. Le problème provient également du fait que les gens pratiquent une religion « à la carte ». Pourtant, les deux communautés nord-irlandaises ne sont pas si différentes l'une de l'autre comme l'a révélé l'étude menée par Boal *et al.*. En effet, les critères de genre et d'âge rapprochent sensiblement les deux communautés (Boal *et al.*, 1997, p. 143-145).

Pour conclure

Il est difficile de définir en termes simples le mot « religion » en Irlande du Nord tant elle est venue nourrir les idéologies de nature politique, les activités sociales et culturelles, ainsi que la vie économique des deux communautés nord-irlandaises au fil des siècles. Les frontières qui devraient séparer les affaires religieuses des autres domaines se sont peu à peu estompées et ont déclenché un besoin de redéfinir les repères de certains habitants de la Province. Les dénominations religieuses sont alors devenues le principal marqueur d'identité et ont scindé la population. Les tensions culminèrent dans les années 1970, période qui, en plus de marquer le début des Troubles, affecta les deux auteurs que nous avons choisi d'étudier. Aussi, à travers les deux pièces de théâtre comparées dans cet ouvrage, Anne Devlin et Stewart Parker abordent la difficulté de définir son identité. Les deux dramaturges se livrent alors à une représentation dramatique des liens qui unissent religion, politique, économie et société, et en montrent le caractère inextricable.

Parker et Devlin se défendent de développer en parallèle deux cultures ou deux traditions, l'une catholique, qui se voudrait originelle, et l'autre protestante, héritée du colonialisme et des Plantations. Ils restent conscients que le théâtre irlandais n'a de tradition que celle que les colons britanniques leur ont léguée. Or, bien qu'ils soient nés et aient grandi dans des familles dont les confessions religieuses étaient différentes, ils s'inscrivent dans une tradition littéraire irlandaise et non britannique. De nombreux protestants tels que Theobald Wolfe Tone, Henry Joy McCracken, Jemmy Hope (membres des Irlandais Unis) ou encore Douglas Hyde et Henry Grattan, plus tard, furent à l'origine de mouvements nationalistes irlandais. Il est donc impossible d'affirmer que le conflit en Irlande du Nord ne repose que sur une divergence de croyances religieuses et que le sentiment d'irlandité dépend de la confession religieuse.

Les auteurs récusent cette idée selon laquelle le sentiment d'irlandité ne se définirait que par trois adjectifs interdépendants : catholique, nationaliste et républicain. Aussi, les dramaturges s'interrogent sur les diverses possibilités de résolution du conflit. Ils regrettent ce qu'est devenue la société en Irlande du Nord, blâment l'homme nord-irlandais pour s'être éloigné du message central de Jésus-Christ, à savoir aimer son prochain ; c'est pourquoi, ils visent la purification de leur culte. Afin de retrouver le message central du Christ et démystifier la religion, ils se réfèrent à la Bible.

Les deux dramaturges s'inspirent des deux testaments de la Bible pour créer des thèmes, des épisodes, des personnages. Ils font de Belfast un personnage bibliquement symbolique et la perçoivent comme un enfer qui pourrait malgré tout devenir un paradis. Ils l'identifient aussi à la ville de Jérusalem comme nous la rencontrons dans l'Ancien Testament et insistent sur les traits caractéristiques que les deux capitales partagent. Leur transposition de ces éléments bibliques dans un contexte contemporain renforce la difficulté de grandir et vivre en Irlande du Nord.

Dans la Bible, Dieu perdit sa confiance en l'Homme quand ce dernier goûta au fruit défendu. En Irlande du Nord, Dieu abandonna l'homme lorsque ce dernier détourna son message. Pour les deux dramaturges, Dieu a laissé les Ulstériens à leur triste sort et il est de leur devoir de regagner cette confiance. Les Nord-Irlandais rencontrés dans les deux pièces renoncent d'abord à leur Eglise puis songent à s'éloigner de Dieu. Ils finissent également par ne plus croire en leur gouvernement local dont les idéologies restent liées aux différences de confessions religieuses. Parker et Devlin s'interrogent sur l'avenir de la religion en Irlande du Nord et mettent en lumière l'aliénation des Nord-Irlandais au fil des siècles. Cette aliénation, selon eux, affecte aussi bien les Catholiques, pour l'avoir héritée de leurs ancêtres, que les Protestants. Aussi, leurs pièces de théâtre ne prennent parti pour aucune des deux communautés. Ils démontrent que ce n'est qu'après avoir été confronté au chaos qu'il est possible de remettre de l'ordre dans tout problème. Ce passage transitoire du désordre vers l'ordre est donc obligatoire et sain dans le cas de l'Irlande du Nord. De même que la mort biblique, qui appelle une résurrection représentant cet espoir de vie après la mort, devient une première étape vers la réconciliation, d'abord avec soi, puis avec Dieu, enfin avec l'Autre.

Le souhait des deux auteurs est de « jeter des ponts entre les deux communautés », pour reprendre l'expression de Stewart Parker. Plutôt que de s'en tenir à une représentation binaire du monde, les dramaturges ont pour dessein de souligner combien les deux cultures sont complémentaires. C'est avant tout par le biais des pièces qu'ils ont écrites qu'ils montrent ce désir de complémentarité. Si la première œuvre de Devlin mettait en lumière des questions purement nationalistes, la seconde s'attachait à déconstruire la dimension religieuse inhérente au conflit. De la même façon, si Parker dépeignait la société irlandaise du XVIIe siècle dans *Northern Star*, puis celle du XVIIIe dans *Heavenly Bodies*, *Pentecost* se consacre à son étude au XXe siècle. Bien que les thèmes principaux restent similaires, le dramaturge en montre l'évolution. Les deux auteurs se complètent eux aussi : tandis que Parker, auteur issu d'une famille protestante, écrit une pièce qui traite de la Pentecôte 1974, Anne Devlin, auteur « catholique », inscrit

l'action de son œuvre vingt ans après, en 1994, pendant la fête de Pâques. Elle dresse un bilan de ces vingt années écoulées, et met en évidence le souhait d'atteindre le rapprochement des deux communautés et de parvenir à des moments de plénitude. Les deux auteurs tentent ainsi de montrer que Protestants et Catholiques ne sont pas différents, qu'il n'existe pas de différences théologiques fondamentales entre eux, ce sont des êtres humains en quête de vérité avant tout. Aliénés, ils cherchent à reconstruire leur identité, qui a volé en éclats. Aussi, les deux auteurs préconisent de transcender les barrières religieuses pour retrouver cette humanité perdue, cette identité spoliée. Ils ne nient point l'existence de Dieu ; néanmoins, ils déplorent ce que la religion est devenue, ce à quoi elle a servi dans la Province. Ils critiquent l'Homme et l'Histoire, pour l'avoir détournée de sa mission première, celle d'unir les populations. Or, il revient à l'Homme, et à lui seul, de rétablir la situation, en faisant évoluer les mentalités. La première étape consiste en ce qu'il retrouve son identité, la seconde, qu'il reconnaisse l'existence de l'Autre, en passant par une réconciliation avec Dieu. En effet, Parker et Devlin ajoutent que si Dieu semble avoir abandonné les Nord-Irlandais, l'Esprit Saint les habite toujours, et, les motive dans leur démarche de rapprochement. C'est ainsi qu'oppositions et paradoxes se complètent et s'expliquent.

Il existe bel et bien une seule et même foi dans les œuvres parkériennes et dévliniennes : une foi en l'humanité. Les dramaturges imaginent un nouveau monde où la religion ne serait plus le seul critère de définition d'une identité et envisagent une culture nord-irlandaise qui se nourrirait à la fois d'une tradition irlandaise et d'un héritage colonialiste britannique. Elle bénéficierait de l'apport des deux nations (Irlande et Royaume-Uni), des deux religions (catholique et protestante), mais serait bien une et entière. De ce fait, en 1987, pour ce qui concerne Parker, puis en 1994, pour Devlin, la réconciliation semblait possible et plausible, mais restait encore lointaine.

Si Devlin et Parker renvoient à la Bible et à la religion dans leurs œuvres, ils n'émettent aucun jugement sur le dogme des uns ou des autres. C'est pourquoi nous ne pouvons pas analyser la religion telle quelle, mais uniquement le sentiment religieux et la spiritualité qui émanaient des deux pièces. Pourtant, leurs pièces de théâtre soulèvent des questions d'ordre religieux, voire théologique. En s'interrogeant sur le rôle de l'Homme au sein de la communauté religieuse et de l'Eglise, en remettant en cause l'efficacité de Dieu, la place qu'occupe la religion dans la société nord-irlandaise à la fin du XXe siècle et à la période des Troubles, en subvertissant le rapport entre l'identité, la nationalité et la dénomination religieuse, Stewart Parker et Anne Devlin affirment leur volonté de déconstruire un monde avec lequel ils se sentent en décalage. Ils se

réapproprient le passé afin de refaçonner l'identité nord-irlandaise. Les deux dramaturges, qui invitent à s'affranchir du passé et de l'Histoire, ne proposent pas de les oublier nécessairement. Au contraire, en fidèles héritiers des dramaturges irlandais qui les ont précédés, ils se réfèrent au passé et à l'Histoire pour tenter de comprendre et faire comprendre le présent et mieux se préparer au futur. Ils expliquent ainsi, sans toutefois la légitimer, la dualité à laquelle sont confrontés les habitants de la Province. Les deux dramaturges font de cette situation une force.

Les deux dramaturges belfastois ont emprunté un style néo-brechtien pour refléter au mieux la situation que leur Province traverse. Ils bouleversent le temps chronologique et ne respectent pas les délimitations géographiques que l'Histoire et le passé de l'Ulster leur ont imposées. Aussi, les oppositions et paradoxes rencontrés sur scène déstabilisent les personnages, mais aussi le spectateur qui, comme les personnages principaux de Parker et Devlin, finit par être perdu dans les méandres du conflit. Les auteurs semblent alors brosser un portrait négatif de la société nord-irlandaise. Toutefois, ils inscrivent leurs pièces dans un mouvement artistique nouveau dépassant le seul discours post-colonial. Sur un plan esthétique, ils recourent à certaines notions de la théorie dramaturgique de Bertolt Brecht pour retracer les contours du théâtre nord-irlandais, et promouvoir un théâtre didactique néo-brechtien par lequel le public est invité à se forger une opinion et comprendre le pouvoir de l'Homme à changer le monde.

Ainsi, même s'il est plus difficile pour la communauté protestante que pour la communauté catholique de se définir en termes identitaires simples (Pelletier, 1997, p. 235), les deux dramaturges pourraient sans doute adhérer à cette nouvelle idée concernant l'existence, en Irlande du Nord, de « Protholiques » et « Cathestants ». Ces deux néologismes, où les termes catholiques et protestants sont délibérément télescopés, rappellent que les deux communautés doivent cesser d'être distinguées. Il semble que les dramaturges se tournaient déjà vers ce post-nationalisme⁹⁴ sur lequel le XXI^e siècle nord-irlandais s'est ouvert. Selon Graham, deux hommes ont joué un rôle relativement essentiel dans l'introduction de ce concept en Irlande et en Irlande du Nord : John Hume et Richard Kearney. Pour Hume, le principe de post-nationalisme est né avec les régimes politiques et économiques adoptés par la Communauté Européenne⁹⁵. A ce personnage politique,

⁹⁴ Cette idée date du début du XXI^e siècle et Stewart Parker n'en a probablement jamais entendu parler. Pourtant le caractère visionnaire du dramaturge, en plus de sa volonté de jeter des ponts entre les deux communautés, nous permet de penser qu'il aurait certainement adhéré à ce nouveau principe fût-t-il encore en vie de nos jours.

⁹⁵ Le double statut de Hume, à savoir membre du parlement britannique et membre du parlement européen, corrobore son adhésion à ce point de vue.

Graham oppose Richard Kearney dont les allégations concernant le post-nationalisme dans un contexte européen proviennent plutôt d'une vision intellectuelle et culturelle de la situation. Tous les deux soutiennent néanmoins la notion d'Europe des régions plutôt que celle d'Europe des nations, c'est-à-dire une communauté européenne décentralisée qui gomme les frontières des Etats-nations et les remplace par un concept de régionalisation. Hume a ainsi la conviction que la disparition de l'Irlande et de la Grande-Bretagne en tant que membres des Etats-nations de l'Union européenne conduira peu à peu à la disparition de l'enjeu du conflit nord-irlandais et peut-être même à sa fin. Pour Kearney, l'Irlande ne peut, en effet, plus se contenter de ses frontières maritimes qui font d'elle une île. Elle doit transcender ses limites d'Etat-nation pour pouvoir redéfinir son identité culturelle de manière positive et non plus négative, mais aussi garder sa part de culture personnelle dans une atmosphère plurielle. Ainsi, le post-nationalisme ne rejette pas l'idée de nation, mais s'en éloigne tout en la conservant comme point de départ (Graham, 2001, p. 94-98).

Annexe



Peinture murale représentant l'un des grévistes de la faim, Raymond McCartney, et réalisée par le groupe des « Bogside Artists », située dans le Bogside de Londonderry, sur Rossville Street. Inaugurée le 25 juillet 2000 ⁹⁶, elle fut modifiée en août 2015.

⁹⁶ Nous avons eu l'aimable autorisation d'insérer cette photographie dans notre ouvrage par son auteur, Martin Melaugh, dont elle reste la propriété. © copyright of Martin Melaugh / CAIN.
© CAIN (cain.ulster.ac.uk).

Bibliographie

- ACHILLES Jochen, « Homesick for Abroad : the Transition from National to Cultural Identity in Contemporary Irish Drama », *Modern Drama*, Vol. XXXVIII, n° 4, 1995, pp. 435-449.
- ALLEN Robert, « Stewart Parker : Playwright from a Lost Tribe », *Irish Times*, 31 janvier 1987.
- AMALRIC Jean-Claude & Nicole VIGOUROUX-FREY, *Le Théâtre moderne et contemporain de langue anglaise. Panorama et méthode d'analyse*, Paris, Editions Ellipses, 1988.
- ANDREWS Elmer, « The Will to Freedom : Politics and Play in the Theatre of Stewart Parker », dans *Irish Writers and Politics*, Okifumi Komesu & Masaru Sekine (dirs.), Gerrards Cross, Colin Smythe, 2000, pp. 237-269.
- « The Power of Play, Stewart Parker », *Theatre Ireland*, n° 18, 1989a, pp. 21-28.
- « The Will to Freedom », *Theatre Ireland*, n° 19, 1989b, pp. 19-23.
- ANGEL-PEREZ Elizabeth, *le Théâtre anglais*, Paris, Hachette Supérieur, 1997.
- ARTHUR Paul & Keith JEFFERY, *Northern Ireland since 1968*, [1989], Oxford, Blackwell Publishers, 1996.
- BARDON Jonathan, *A History of Ulster*, [1992], Belfast, The Blackstaff Press, 2001.
- BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1957.
- *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de Nouveaux Essais Critiques, [1953], Paris, Editions du Seuil, 1972.
- BERTHA Csilla, « The House Image in Three Contemporary Irish Plays », *New Hibernia Review/ Iris Éireannach Nua : A Quarterly Record of Irish Studies*, Vol. 8, n° 2, 2004, pp.64 -84.
- Bible, La traduction œcuménique de la Bible*, textes traduits sur les textes originaux hébreu et grec. Paris, Alliance Biblique Universelle, 1988.
- BELL Geoffrey, *The Protestants of Ulster*, Londres, Pluto Press, 1976.
- BOAL Frederick W., Margaret C. KEANE, David N. LIVINGSTONE, *Them and Us? Attitudinal Variation among Churchgoers in Belfast*, Belfast, The Institute of Irish Studies, The Queen's University of Belfast, 1997.
- BOAL Frederick, « The Protestant Mosaic : a Majority of Minorities », dans *The Northern Ireland Question : Myth and Reality*, Patrick Roche & Brian Barton (dirs.), Adelshot, Avebury, 1991, pp. 99-129.

- BOURDIL Pierre-Yves, *La Religion, sa vie, sa mort*, Paris, Flammarion, 1997.
- BOUVIER Michel, *Rudiments de culture chrétienne. Pour une meilleure lecture des œuvres littéraires*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.
- BRECHT Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, [1963], Jean Tailleur (trad.) Paris, L'Arche, 2013.
- (1964) *On Theatre, The development of an Aesthetic*, [1957], John Willett (trad), London, Methuen drama, 1964.
- BREWER John & Gareth HIGGINS, *Anti-Catholicism in Northern Ireland, 1600-1998. The Mote and the Beam*, Londres, MacMillan, 1998.
- DEVLIN Anne, *Ourselves Alone*, [1986], New York, Dramatists Play Service Inc., 1999
- *Vigo – A Passion for Life*, 1998.
 - *Mrs Jordan's Profession*, 1998.
 - *The Telling*, (date non connue).
 - *Titanic Town*, Londres, Faber & Faber, 1998.
 - *After Easter*. [1994], Londres, Faber & Faber, 1996.
 - « Anne Devlin », dans *Fortnight*, n° 326, mars 1994.
 - *Wuthering Heights*, 1992.
 - *Ourselves Alone, The Long March, A Woman Calling*, [1986], Londres, Faber & Faber, 1988.
 - *The Rainbow*, 1988.
 - *Naming the Names*, 1987a
 - *The Venus de Milo Instead*, 1987b.
 - *The Way-Paver*, Londres, Faber et Faber, 1981.
- CARRUTHERS Mark & Stephen DOUDS (dirs.), *Stepping Stones, the Arts in Ulster, 1971-2001*, Belfast, The Blackstaff Press, 2001.
- CAVALLIER François (2000), *La Religion*. Collection Philo-notions dirigée par Jean-Pierre Zarader, Paris, Editions Ellipses, 2000.
- CHAMBERS Lilian, Ger FITZGIBBON & Eamonn JORDAN (dirs.), *Theatre Talk : Voices of Irish Theatre Practitioners*, Dublin, Carysfort Press, 2001.
- CLAYTON Pamela, *Enemies and Passing Friends, Settler Ideologies in Twentieth Century Ulster*, Londres, Pluto Press, 1996.
- CLEARY Joe, *Literature, Partition and the Nation-State. Culture and Conflict in Ireland, Israel and Palestine*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- COIRAULT Michel, *Pour Connaître les fêtes*. Paris, Editions du Cerf, 1994.

- CORRIGAN MAGUIRE Mairead, *The Vision of Peace, Faith and Hope in Northern Ireland*, New York, Orbis Books, 1999.
- CUPPITT Don, *Sea of Faith*, [1984], Londres, SCM Press, 2003.
- DAWE Gerald, *The Rest is History*, Belfast, Abbey Press, 1998.
- DENMAN Peter, « Ghosts in Anglo-Irish Literature », dans *Irish Writers and Religion*. Robert Welsh (dir.), Gerrards Cross, Colin Smythe, 1992, pp. 62-74.
- DEUTSCH Richard, *Le Sentier de la paix : l'accord de paix anglo-irlandais de 1998*. Rennes, Terre de brume. Presses Universitaires de Rennes, 1998.
- « La Question d'Irlande du Nord, 1968-1988 », dans *Etudes Irlandaises*, Numéro hors série, Lille, Presses universitaires de Lille, 1988.
- DOYLE Elizabeth, « Women, War et Madness », dans *Fortnight*, 1994, pp. 37-39.
- DUNLOP John, *A Precarious Belonging, Presbyterians and the Conflict in Ireland*, Belfast, The Blackstaff Press, 1995.
- EGAN Desmond, « Religion ? », dans *Irish Writers and Religion*, Robert Welsh (dir.), Gerrards Cross, Colin Smythe, 1992, pp. 190-193.
- ELLIOTT Marianne, *The Catholics of Ulster. A History*. 2000, Londres, Penguin Books, 2001.
- FEE Gordon D. & Douglas STUART, *How to Read the Bible for all its Worth*, [1983], Londres, Scripture Union, 1989.
- FOLEY Imelda, *The Girls in the Big Picture, Gender in Contemporary Ulster Theatre*, Belfast, The Blackstaff Press, 2003.
- FOSTER John W., *Colonial Consequences, Essays in Irish Literature and Culture*, Dublin, The Lilliput Press, 1991.
- GARRISSON Janine, *L'Homme protestant*, [1980], Bruxelles, Editions Complexe, 2000.
- GAUTHIER Brigitte, *Harold Pinter et les dramaturges de la fragmentation*, Paris, Editions l'Harmattan, 2002.
- *Harold Pinter*, Paris, Editions Ellipses, 1996.
- GENET Jacqueline & Claude FIEROBE, *La Littérature irlandaise*, Paris, Editions Armand Colin, 1997.
- GENET Jacqueline, « L'Irlande : Représentations Littéraires », dans *Etudes Irlandaises*, automne 1996, n°21-2.
- GENETTE Gérard, *Figures V*, Paris, Editions du Seuil, 2002.
- GRAHAM Colin, *Deconstructing Ireland, Identity, Theory, Culture*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2001.

- GRANT Patrick, *Breaking Enmities : Religion, Literature and Culture in Northern Ireland, 1967-1997*, Londres, MacMillan Press 1999.
- *Personalism and the Politics of Culture, Readings in Literature and Religion from the New Testament to the Poetry of Northern Ireland*, Londres, MacMillan Press Ltd, 1996.
- GRELOT Pierre, *Le Langage symbolique dans la Bible, enquête de sémantique et d'exégèse*, Collection initiation biblique, Paris, Les Editions du Cerf, 2001.
- GRIMAL Pierre, *Le Théâtre antique*, Collection Que sais-je ? [1978], Paris, Presses Universitaires de France, 1994.
- HARRIS Claudia W., « Stewart Parker », dans *Irish Playwrights : 1880-1995/ A Research and Production Sourcebook*, Bernice Schrank & William W. Demastes (dirs.), Westport, Conn., Greenwood Press, 1997, pp. 279-299.
- HEADRICK Charlotte, *Contemporary Northern Irish Drama : Anne Devlin and John Boyd*, Fort Lauerdale, Nova University, 1996.
- HEWITT Christopher, « The Roots of Violence : Catholic Grievances and Irish Nationalism during the Civil Rights Period », dans *The Northern Ireland Question : Myth and Reality*, Patrick Roche & Brian Barton (dirs.), Aldershot, Avebury, 1991, pp. 17-39.
- HUBERT Marie-Claude, *Les Grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 1998.
- HUTCHINSON Wesley, « Les nouvelles institutions nord-irlandaises : généalogie de quelques idées fixes », dans *Sources*, n°9, Revue d'études Anglophones, Orléans, Editions Paradigme, 2000, p. 12-24.
- *Espaces de l'imaginaire unioniste nord-irlandais*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1999.
- JOHNSTONE Robert, « Stewart Parker, 1941-1988. Playing for Ireland », *The Honest Ulsterman*, n° 86 (mai 1989), pp. 59-65.
- JOUSNI Stephane, « Tout le monde s'appelle Paddy », in *Sources*, n° 15, Orléans, Editions Paradigme, 2003, pp. 201-210.
- KENNEDY-PIPE Caroline, *The Origins of the Present Troubles in Northern Ireland*, Londres, Longman, 1997.
- LEE Simon, *Freedom from Fear, Churches together in Northern Ireland*, The Institute of Irish Studies, Belfast, The Queen's University of Belfast, 1990.
- LLEWELLYN- JONES Margaret, *Contemporary Irish Drama and Cultural Identity*, Bristol, Intellect Books, 2002.

- LONGLEY Edna, *The Living Stream, Literature and Revisionism in Ireland*, Newcastle upon Tyne, Bloodaxe Books, 1994.
- MACGURK Brendan, « Commitment and Risk in Anne Devlin's *Ourselves Alone* and *After Easter* », In *The State of Play : Irish Theatre in the Nineties*, Eberhard Bort (dir.), Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1996, pp. 50-64.
- MACKEY James P. & Enda MCDONAGH, *Religion and Politics in Ireland at the Turn of the Millennium*, Blackrock, co. Dublin, The Columba Press, 2003.
- MALEY W., Christopher MORASH & Shaun RICHARDS, « the Triple Play of Irish History », *The Irish Review*, n° 20, 1997, pp. 23-46.
- MALINOWSKI Bronislaw, *Sex, Culture and Myth*, Soho Square, Londres, Rupert Hart Davis, 1963.
- MARQUET Claudette, *Le Protestantisme*, Paris, Editions Seghers, 1977.
- MARSON Pascale, *Le Guide des religions et de leurs fêtes*, Paris, Presses de la Renaissance, 1999.
- MCAULEY Tony, « Traditional Music and Song », dans *Stepping Stones, the Arts in Ulster, 1971-2001*, M. Carruthers & S. Douds (dirs), Belfast, The Blackstaff Press, 2001.
- McGUINNESS Frank, « Stewart Parker », *Independent*, 5 Nov. 1988.
- MCKAY Susan, *Northern Protestants, an Unsettled People*, Belfast, The Blackstaff Press, 2000.
- MCKENNA Bernard, *Rupture, Representation, and the Refashioning of Identity in Drama from the North of Ireland, 1969-1994*, Westport, Conn., Praeger, 2003.
- MEGAHEY Alan, *The Irish Protestant Churches in the 20th century*, Londres, MacMillan Press Ltd, 2001.
- MILLET Olivier et Philippe de ROBERT, *Culture biblique*, Paris, PUF, 2001.
- MORASH Christopher, *A History of Irish Theatre, 1601-2000*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- MORROW Duncan, *The Churches and Inter-Community Relationships*, Centre for the study of conflict, Coleraine, The University of Ulster, 1991.
- MURRAY Christopher, « Irish Drama and the Fantastic », dans *More Real than Reality, the Fantastic in Irish Literature and the Arts*, Donald Morse & Csilla Bertha (dirs.), New York, Greenwood Press, 1991, pp. 85-96.
- MURPHY Daniel, *Imagination and Religion in Anglo-Irish Literature, 1930-1980*, Dublin, Irish Academic Press, 1987.

- PARKER Stewart, *Paddy Dies*, Kilbeg, Summer Palace, 2004.
- *Plays 2 : Northern Star, Heavenly Bodies, Pentecost*, [1989], Londres, Methuen Contemporary Dramatists, 2000.
 - *Plays 1 : Spokesong, Catchpenny Twist, Nightshade, Pratt's Fall*, [1980], Londres, Methuen Contemporary Dramatists, 2000.
 - *Lost Belongings*, 1987
 - *Dramatis Personae, A John Malone Memorial Lecture*, Belfast, The Queen's University, 1986a.
 - *Eat the Peach*, 1986b.
 - « Signposts », dans *Theatre Ireland*, n°11 (automne 1985), pp. 27-29.
 - *Radio Pictures*. 1985.
 - *Blue Money*. 1985
 - « Me and Jim », dans *Irish University Review, a Journal of Irish Studies*, James Joyce, a Centenary Issue, Vol. 12 n°1, 1982, pp. 32-34.
 - « State of Play », dans *The Canadian Journal of Irish Studies*, Vol. 7 n° 1, 1981, pp. 5-11.
 - *Iris in the Traffic, Ruby in the Rain*. 1981.
 - *Joyce in June*. 1981
 - *Tall Girls Have Everything*. 1980
 - *The Kamikaze Ground Staff Reunion Dinner*. 1980
 - *I'm A Dreamer, Montreal*.1979.
 - *Kingdom Come*. 1978.
 - *Hugh O'Donnell*. 1978.
 - *The Actress and the Bishop*. 1976.
 - *The Iceberg*. 1975.
 - *Herod the Great*. 1975.
 - *Flowers on the Footpath*. 1974.
 - *Clotworthy*. 1974.
 - *The Search Party*. 1974.
 - *Memories of Childhood*. 1973.
 - *Self Portrait : the Green Light*. 1971.
 - *Maw : a Journey*. Belfast, The Queen's University, 1968.
 - « The Recipient », dans *The Honest Ulsterman*, n° 2, 1968, pp.18-24.
 - *The Casualty's Meditation*, Belfast, Festival Publications, 1966.

- *The Modern Poet as Dramatist, some Aspects of non-realistic Drama, with special References to Eliot, Yeats and Cummings*, Mémoire de M.A., Belfast, The Queen's University, 1966.
- « The Preambles of St Toile », dans *The Northern Review*, Vol. 1, n° 1, 1965, pp. 12-25.
- PAUL André, *La Bible, histoire, textes et interprétations*, Paris, Nathan, 1995.
- PELLETIER Anne-Marie, *Lectures bibliques, aux sources de la culture occidentale*, Paris, Editions du Cerf, 1973.
- PELLETIER Martine, *Le Théâtre de Brian Friel. Histoire et histoires*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1997.
- PEYRONEL Valérie, *Les Relations communautaires en Irlande du Nord : une nouvelle dynamique*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003.
- PRUNER Michel, *L'Analyse du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1998.
- RAFFERTY Oliver P., *Catholicism in Ulster, 1603-1983 : an Interpretative History*, Londres, Hurst & Company, 1994.
- REMOND René, *Religion et société en Europe*, Paris, Editions du Seuil, 1998.
- REYMOND Bernard, *Théâtre et christianisme*, Genève, Editions Labor & Fides, 2002.
- RICHTARIK Marilyn, « Living in Interesting Times, Stewart Parker's *Northern Star* », dans *Politics and Performance in Contemporary Northern Ireland*. John Harrington & Elizabeth Mitchell (dirs.), Amherst, University of Massachusetts Press, 1999, pp.7-28.
- « 'Ireland, the Continuous Past': Stewart Parker's Belfast History Plays », dans *A Century of Irish Drama*, Stephen Watt, Eileen Morgan & Shakir Mustafa (dirs.), Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 2000, pp. 256-274.
- « Counterparts : James Joyce and Stewart Parker », dans *Bullan, an Irish Studies Journal*, Vol. 3, n° 2, 1998, pp. 71-86.
- *Acting between the Lines, the Field Day Company and Irish Cultural Politics 1980-1984*, [1995] Washington D.C., The Catholic University of America Press, 2001.
- ROCHE Anthony, *Contemporary Irish Drama, from Beckett to McGuinness*, Dublin, Gill & MacMillan, 1994.
- « Ghosts in Irish Drama », dans *More Real than Reality, the Fantastic in Irish Literature and the Arts*, Donald Morse & Csilla Bertha (dirs.), New York, Greenwood Press, 1991, pp. 41-65.
- ROUBINE Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Dunod, 1990.

- SAKELLARIDOU Elizabeth, « Religion as Strategy », dans *Contemporary Drama in English. Race and Religion*, vol. 6, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1999, pp. 85-93.
- SALLES Catherine, *L'Ancien Testament*, Paris, Editions Belin, 1993.
- SCHRANK Bernice & William W. DEMASTES (dirs.), *Irish Playwrights : 1880-1995. A Research and Production Sourcebook*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1997.
- SHIRLOW Peter & Mark MCGOVERN, *Who are « the People » ? Unionism, Protestantism and Loyalism in Northern Ireland*, Londres, Pluto Press, 1997.
- SLOAN Barry, « Blessed Assurance or Struggling with Salvation ? Religion and Autobiographical Writing from Ulster », dans *Irish Encounters : Poetry, Politics and Prose since 1880*, Alan Marshall & Neil Sammells (dirs.), Bath, Sulis Press, 1998, pp. 104-114.
- SMITH Anthony, D., *Nations and Nationalism in a Global Era*, Cambridge, Polity Press, 1995.
- TWOMEY Vincent D., *The End of Irish Catholicism ?*, Dublin, Veritas, 2003.
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I, II et III*, Paris, Editions Belin, 1996.
- WICHERT Sabine, *Northern Ireland since 1945*, [1991], Londres, Longman, 1999
- WITOSZEK Walentina & Patrick F. SHEERAN, « Irish Culture : the Desire for Transcendence », dans *Cultural Contexts and Literary Idioms in Contemporary Irish Literature*, Michael Kenneally (dir.), Gerrards Cross, Colin Smythe, 1988, pp. 73-87.
- WHYTE John, *Interpreting Northern Ireland*, Oxford, Clarendon Press, 1990.
- WOOD Chris, « 'My own story': Woman's Place, Divided Loyalty and Patriarchal Hegemony in the Plays of Anne Devlin », dans *The Canadian Journal of Irish Studies*, vol. 25, n °1, 1999, pp. 291-307.