



HAL
open science

Stewart Parker (1941-1988) et Anne Devlin (1951-): Porte-parole d'une génération en péril

Virginie Privas-Bréauté

► To cite this version:

Virginie Privas-Bréauté. Stewart Parker (1941-1988) et Anne Devlin (1951-): Porte-parole d'une génération en péril. Discours sur l'autre, discours sur soi. Constructions identitaires face à l'altérité, Publications de l'Université Jean Moulin Lyon 3, 2005. halshs-03851094

HAL Id: halshs-03851094

<https://shs.hal.science/halshs-03851094v1>

Submitted on 18 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.

Stewart Parker et Anne Devlin

Porte-parole d'une génération en péril ?

Le 5 octobre 1968¹ marque le début d'un combat afin que les catholiques qui, jusque là, boudaient le gouvernement britannique en Irlande du Nord, bénéficient des mêmes droits civiques que leurs concitoyens protestants. Ce jour, près de deux mille² ulstériens se rassemblèrent derrière l'association nord-irlandaise pour les droits civiques, NICRA (*Northern Ireland Civil Rights Association*), et le parti travailliste nord-irlandais. Ils manifestèrent leur mécontentement au cours d'un défilé non-violent à Londonderry. Cependant, les participants furent réprimés par une police renforcée, ce qui provoqua l'éclatement de nombreuses émeutes dans les rues de la ville. En mettant en lumière la réticence du gouvernement à concéder quelque pouvoir que ce fût aux catholiques, cet événement devint le point de départ d'un long conflit nommé « les Troubles³ ». Dans la Province s'installa une guerre civile où s'opposaient les groupes activistes loyalistes et républicains, les communautés protestantes et catholiques ainsi que le gouvernement britannique, représenté par sa police et son armée. Sur le plan politique, les causes des loyalistes et des républicains étaient respectivement représentées par les unionistes et les nationalistes. Ces Troubles ne laissèrent pas insensibles les intellectuels d'Ulster qui allaient en dénoncer les injustices quelques années plus tard. Les deux dramaturges nord-irlandais Stewart Parker (1941-1988), issu d'une famille protestante, et Anne Devlin (1951-), d'un milieu catholique, font partie de ces jeunes auteurs qui choisirent d'ancrer leurs œuvres dans le contexte de l'époque. Dans ces pages, nous nous proposons de mettre en lumière la façon dont ces deux auteurs parviennent à livrer leur propre expérience à travers leurs pièces de théâtre *Pentecôte* (1987) et *Après Pâques*⁴ (1994).

L'art dramatique connut un essor privilégié en Irlande du Nord dans les années 1970, mais loin de se limiter à représenter dans un espace clos la réalité extérieure, il a permis de souligner à quel point l'environnement exerçait un impact sur ses habitants et ses artistes. Si la représentation réaliste des Troubles sur scène permet inéluctablement aux dramaturges de

¹ Ce n'est pas la date officielle, mais elle fut retenue car ce jour marqua les esprits des Nord-Irlandais à jamais.

² Chiffre officiel finalement retenu même s'il reste difficile de se prononcer sur le nombre de participants.

³ Appellation donnée par les Nord-Irlandais eux-mêmes en référence aux Troubles de 1920-1921 qui conduirent à la division de l'île.

⁴ Cette pièce de théâtre n'ayant jamais fait l'objet d'une traduction, je me suis permis d'en traduire les citations dans cet article.

parler d'eux, nous soulignerons que leurs personnages aussi véhiculent le malaise de cette société de manière efficace. Néanmoins, le péril dont il est ici question sous-tend également et surtout la détresse des auteurs ici étudiés.

I. Des scènes réalistes

Dans un ouvrage intitulé *Le Théâtre Antique*, Pierre Grimal affirme que « de tout temps, le théâtre a été un moyen puissant 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 livre⁵ ». La naissance du théâtre fut en effet un instant primordial dans l'histoire de l'humanité car grâce au jeu théâtral, l'homme prit conscience de l'existence du fictif. Ce fictif est précisément le moyen qui permet à l'artiste de pouvoir représenter le réel, une technique efficace en Irlande du Nord lorsqu'il s'agit de représenter sur scène les Troubles. C'est pour cette raison que Stewart Parker et Anne Devlin choisirent de se révéler à travers cet art. Aussi, leur représentation de l'atmosphère qui régnait dans la Province à cette époque se veut-elle réaliste.

Les deux dramaturges inscrivent leurs textes dans un cadre historique bien précis. Bien qu'il ait écrit *Pentecôte* en 1987, Stewart Parker indique que l'action se déroule à Belfast en 1974, c'est-à-dire six ans après le début du conflit. Cette année marque la fin du Gouvernement de partage des pouvoirs⁶ en Irlande du Nord qui survint à cause d'un mouvement de grève conduit par le conseil des ouvriers loyalistes ulstériens. L'auteur explique que cet événement représentait pour lui l'un des moments les plus désespérants de l'histoire récente de l'Irlande⁷. C'est la raison pour laquelle il tint à en faire le contexte de sa pièce. Certes, nous ne disposons d'aucune information visuelle puisque l'action principale ne se situe qu'à l'intérieur de la maison presbytérienne de feu Lily Matthews, au cœur « d'une zone de réhabilitation », « pile poil dans la ligne de tir » (*Pentecôte*, p. 17) dans un quartier protestant à l'est de Belfast, Ballyhackamore. Toutefois, le spectateur apprend grâce aux dialogues des divers personnages ainsi qu'à l'intrusion de sons particuliers en provenance de

⁵ Grimal, Pierre, *Le Théâtre Antique*, collection Que sais-je ?, Presses Universitaires de France, Paris, 1994, (1^{ère} édition en 1978), p. 5.

⁶ Le gouvernement de partage des pouvoirs entre nationalistes et unionistes préfigurait une avancée vers la réconciliation politique entre les deux communautés mais fut anéanti par les loyalistes qui considéraient ce rapprochement comme un premier pas vers la réunification de l'île.

⁷ Selon ses propres mots "one of the most hopeless moment of the recent Irish past" cité in Richtarik, Marilyn, "Ireland, the Continuous Past", Stewart Parker's Belfast History Plays" in Watt, Stephen, Morgan, Eileen, and Mustafa, Shakir (eds.), *A Century of Irish Drama*, Indiana University press, Bloomington, Indianapolis, 2000, p.269.

l'extérieur, l'atmosphère de haine et de terreur qui balaye la ville. Au début de la pièce, la grève protestante n'a pas encore commencé, mais les Troubles sévissent déjà dans les rues depuis 1968. En effet, nous apprenons par le personnage principal, Marianne, que Belfast est plongée dans une obscurité totale et menaçante dès la tombée de la nuit car les activistes « ont démonté tous les minuteurs » des lampes de l'éclairage urbain « pour les bombes » (*Pentecôte*, p. 21). Ruth indique également à travers l'expérience de son mari, David, un des policiers de la RUC⁸ (i.e. du gouvernement britannique) que ses coéquipiers « ne savent jamais quand ça va péter, trois de ses meilleurs copains ont été tués dans l'enceinte même du commissariat, un quatrième a perdu la vue, ce qui l'achève c'est de tourner en rond toute la journée avec les menaces, la haine et aucun moyen de se défouler » (*Pentecôte*, p. 25). Plus loin, Lenny nous confie que son appartement a été cambriolé mais les policiers ne comptent pas intervenir car « ils sont malheureusement retenus ailleurs » comme chacun sait (*Pentecôte*, p. 30). La scène 3 de l'acte I s'ouvre alors que la grève a débuté, mais c'est un dimanche, et, selon Peter, « les chemises noires protestantes » « gardent en mémoire le septième jour et le gardent sacré » (*Pentecôte*, p. 36). Néanmoins, Lenny en profite pour rappeler que les rues de la ville sont paralysées par « trois cent barricades et des milliers d'hommes en cagoule armés de matraques » (*Pentecôte*, p. 38). Puis, retentissent au loin les notes de deux tambours de procession orangiste⁹, comme pour rappeler le contexte : certains protestants ne souhaitent pas trouver de consensus avec les catholiques. Ces tambours, qui évoquent la présence protestante, indiquent qu'il est dangereux pour tout catholique de sortir de chez lui. Aussi, le dramaturge fait-il de cette maison un refuge qu'il est préférable de ne pas quitter sous peine de s'exposer à la violence extérieure. En effet, Marianne s'est aventurée dans les rues de Belfast et fut victime d'une agression physique. Elle explique à Lenny qu'elle retrouva sa voiture au centre d'une barricade à l'entrée du quartier, et qu'après avoir tenté de la démarrer, pensant qu'il n'y avait personne, elle fut assaillie par des femmes « couinant et hurlant [...] toutes griffes dehors » (*Pentecôte*, p.57) la traitant de « putain républicaine du squatt » (*Pentecôte*, p. 56). Marianne, qui est catholique, « assiège¹⁰ » effectivement la maison d'une dévote presbytérienne située dans un quartier protestant. Cet incident conduit Lenny à penser que Belfast est en « plein nazisme » (*Pentecôte*, p. 57) avec les catholiques « dans le rôle des juifs », image très forte pour mettre en évidence ce sentiment de terreur. Enfin, le

⁸ Royal Ulster Constabulary.

⁹ Chaque année, le 12 juillet, les membres de l'ordre d'Orange paraded dans les rues en Irlande du Nord au son de tambours pour commémorer la victoire du protestant Guillaume d'Orange sur le roi catholique Jacques II en Irlande et affirmer ainsi la domination protestante.

¹⁰ Terme de l'auteur en référence à l'histoire de la ville de Londonderry, assiégée en 1688-89 par des protestants qui ne voulaient pas céder leur place aux catholiques soutenus par le roi anglais Jacques 1^{er}.

spectateur assiste au cours de la dernière scène de la pièce à la victoire des grévistes signalée par le son d'une fanfare orangiste et d'une foule faisant la fête, des festivités néanmoins recouvertes par le bruit d'un hélicoptère de l'armée rappelant que la guerre n'est pas finie.

De la même façon, Anne Devlin s'appuie principalement sur deux représentations de l'environnement : l'une virtuelle, c'est-à-dire véhiculée par les dialogues de ses personnages, et l'autre sonore afin d'insuffler cette dimension réaliste à son ouvrage. Elle a dit à ce sujet au cours d'un entretien : « les sons sans images sont terrifiants et la terreur fait partie de mon expérience - comme vous pourriez vous y attendre étant donné l'environnement dans lequel j'ai grandi à cette période particulière de l'histoire¹¹. » C'est pourquoi elle saupoudre son texte de bruits propres à la guerre comme le crissement de pneu d'un véhicule militaire, de sons discordants tel que le retentissement d'une alarme signalant l'explosion d'une bombe dans un pub de la ville et de cris humains effroyables. L'intrusion de ces sons dans les espaces clos, vus comme des refuges, permet à Anne Devlin d'en souligner la précarité. À cette occasion, les personnages révèlent aux spectateurs le manque de sécurité ambiant dans la ville ou plus précisément dans les quartiers nord de Belfast. En effet, lorsqu'un coup de sifflet retentit à la scène 6, Greta, le personnage principal, conseille à son frère Manus d'éteindre la lumière de la pièce dans laquelle ils se trouvent tandis que sa mère Rose Flynn ordonne à ses enfants de plonger sous la table, pour éviter que le verre ne les coupe si la vitre vole en éclat. Toutefois, ils n'obéiront que lorsqu'ils entendront des coups de feu retentir au loin. En effet, leur mère, Rose, leur avait précédemment conté l'histoire d'une pauvre femme qui après avoir entendu un bruit à l'extérieur, regarda par sa fenêtre et fut très certainement abattue¹².

Aux sons et descriptions évoqués par les personnages s'ajoute une description visuelle de la cité à travers les didascalies qu'Anne Devlin ajoute lorsque les scènes se passent à l'extérieur. À la scène 5, le spectateur assiste effectivement à l'arrestation de Manus par deux soldats britanniques et un policier ulstérien. Il n'émane de cette scène que violence et haine, l'une des façons caractéristiques de l'époque d'entrer en relation avec l'autre¹³. Les soldats agressent Manus verbalement, le tiennent à bout portant et abusent de leur autorité en le traitant comme un sous-homme. En contrepartie, Manus les insulte et éprouve une violente aversion à leur égard. Nous apprenons plus tard que ces représentants de l'ordre se

¹¹ Nous traduisons. "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". In Chambers, Lilian, Fitzgibbon, Ger, et Jordan, Eamonn (eds.) *Theatre Talk: Voices of Irish Theatre Practitioners*, Carysfort Press, Dublin, 2001, p. 110.

¹² Nous ne pouvons que déduire le sort qui lui fut réservé car l'histoire est interrompue par Greta qui superstitieusement croit que si sa mère prononce le mot, il leur échouera le même sort.

¹³ Nous aurions pu évoquer aussi un autre sentiment, l'indifférence, mais nous ne souhaitons pas aborder cette dimension dans notre démonstration.

comportent ainsi car plusieurs de leurs collègues de régiment viennent de Warrington, ce qui est révélateur. Effectivement, Anne Devlin écrivit cette pièce en 1994¹⁴, soit un an après qu'une bombe posée par l'IRA Provisoire n'explose dans la ville anglaise de Warrington, tuant deux enfants de trois et douze ans. Cet attentat ne laissa pas insensible Anne Devlin, dont le fils fêtait son huitième anniversaire. C'est pourquoi, lorsque l'un de ses personnages, Helen, pourtant catholique elle aussi, qualifie les membres de l'IRA de « salopards meurtriers » (*Après Pâques*, p. 42), la haine que le dramaturge semble éprouver à leur égard apparaît en filigrane.

Les auteurs de ces deux pièces s'appuient donc bel et bien sur des lieux et des faits réels qu'il est possible de retrouver aisément dans les archives des journaux de l'époque. Ils mentionnent d'autres événements historiques auxquels ils participèrent directement ou indirectement sans oublier d'évoquer ceux avec lesquels ils ont grandi et qui font désormais partie du passé mythique et historique¹⁵ de leur communauté. Tous ces rappels leur fournissent également l'occasion de pouvoir mentionner des figures emblématiques de l'Irlande.

L'acte 2 de *Pentecôte* s'ouvre sur un discours radiophonique prononcé le 25 mai 1974 par le Premier ministre britannique, élu depuis peu, Harold Wilson. Stewart Parker insère les propos du politicien dans sa pièce et fait de celui-ci un acteur qui, s'il ne peut pas être vu en chair et en os sur scène, peut être entendu par le truchement de la retransmission de ce discours à la nation. Ici se mêlent indiscutablement la fiction et la réalité comme dans un souci d'abolir les frontières entre ces deux mondes. Le dramaturge avait déjà annoncé cette intrication entre le monde du théâtre et le monde réel lorsque Peter, l'un de ses personnages protestants, imitait « les inflexions du protestant extrémiste, le révérend Ian Paisley » (*Pentecôte*, p.37). Cet homme charismatique, symbole du protestantisme en Ulster par excellence, est, bien entendu, connu de chaque Nord-Irlandais pour son opposition à tout pouvoir politique nationaliste dans la Province. Anne Devlin, quant à elle, mentionne Robert Kennedy, qui, bien qu'américain, a indirectement marqué l'histoire de l'Irlande. En plus d'être un sénateur démocrate catholique irlandais et le frère du Président John Fitzgerald Kennedy, il se positionnait en faveur de l'égalité entre les noirs et les blancs aux États-Unis dans les années 1960. Pour preuve, il prononça à l'égard de Martin Luther King un éloge des

¹⁴ Soit quatre ans avant que les premiers ministres britanniques et irlandais ne parviennent réellement à l'élaboration d'un processus de paix (accord du Vendredi Saint signé le 10 avril 1998 par Tony Blair (GB), Bertie Ahern (IR) et Bill Clinton (USA), qui en devint l'arbitre).

¹⁵ En effet, les deux communautés assoient la légitimité de leur existence sur des événements historiques qui ont pris une dimension mythique avec le temps.

plus émouvants le jour de son assassinat. En outre, Martin Luther King, ardent défenseur de la cause des noirs américains, influença profondément la jeunesse estudiantine nord-irlandaise, qui s'inspira des événements nord-américains de l'époque pour organiser sa lutte en faveur de l'égalité entre catholiques et protestants. Le dramaturge nomme aussi Paul Robeson, qui, comme nous l'apprenons, était le héros du père de Greta, son personnage principal dans *Après Pâques*. Compte tenu de l'impact que Paddy Devlin, le père de l'auteur, exerçait sur elle et son oeuvre, il est possible de penser qu'en réalité, cet homme faisait l'objet de l'admiration de Devlin père, et par voie de conséquence, de Devlin fille. Mais ce passage pourrait donner lieu à une autre interprétation, qui n'est pas à négliger. Étant donné que Paul Robeson, comme Martin Luther King, était un noir américain, diplômé en droit et ayant poursuivi une brillante carrière nationale et internationale dans la chanson et le cinéma, il pourrait être le parangon de l'homme de la Renaissance du XX^e siècle. Ainsi, Anne Devlin permettrait à la communauté catholique de croire en l'espoir d'une carrière aussi spectaculaire à travers son exemple¹⁶.

C'est donc en ancrant leurs ouvrages dans un cadre historique qui leur est bien familier que les deux dramaturges nous livrent leurs points de vue sur la question nord-irlandaise. Ils expriment également leur vision du monde à travers leurs personnages, car l'abolition de la frontière entre réalité et fiction met en exergue leur volonté de conférer une dimension humaine à leurs protagonistes, même si ceux-ci furent créés de toutes pièces. Si Belfast est dépeinte comme un enfer où il ne fait pas bon vivre, un univers déchiré plongé dans l'obscurité où haine et vengeance sont palpables, les individus sont décrits comme des êtres humains qui souffrent tant qu'ils sont au bord de l'aliénation.

II. Souffrance et maladie mentale

Les Troubles ont été une période de l'histoire de l'Irlande du Nord profondément traumatisante, voire déshumanisante, pour ses habitants. Il semblait donc tout naturel de redonner une dimension humaine aux membres des deux communautés. Aussi, les dramaturges mettent en évidence la souffrance qu'éprouve leur communauté à travers des personnages caractéristiques de l'époque. Stewart Parker évoque par exemple cette peine à travers la mort pathétique du nouveau-né de Marianne et Lenny à l'âge de cinq mois qui « avait choisi la mort dans son berceau plutôt que la vie dans cette ville » (*Pentecôte*, p. 76).

¹⁶ La population nord-irlandaise catholique a longtemps été comparée et assimilée à la communauté noire américaine aux États-Unis.

À l'instar du monde dans lequel ils évoluent, les protagonistes des deux pièces vivent dans un monde replié sur lui-même où la communication ne semble possible que dans l'affrontement. Bien plus que la violence physique, également rencontrée dans les deux ouvrages¹⁷, ce sont la brutalité et la haine qui se répandent dans les échanges verbaux afin d'illustrer les tensions qui règnent au dehors. Les auteurs mettent ainsi en lumière la difficulté à trouver une entente cordiale, comme dans cette scène de *Pentecôte* qui débute par une violente dispute entre Lenny et Marianne, qui ne se supportent plus bien qu'ils fussent autrefois mariés:

Marianne : Tu as fait du thé ?

Lenny : Plus de gaz.

Marianne s'est avancée dans la cuisine et scrute l'intérieur d'une théière posée sur le fourneau.

Marianne : C'est quoi ?

Lenny : C'est vieux. Alors. Ton estimation ?

Marianne : Il y a une tasse toute prête avec du lait et du sucre dedans. Merde.

Lenny : Je t'ai dit. Je n'ai touché à rien.

Marianne : Elle allait le boire quand c'est arrivé.

Lenny : Pas du tout.

Marianne : Même pas eu le temps d'y toucher.

Lenny : Les ambulanciers, ça doit être eux. (*Pentecôte*, p. 10)

Cette stichomythie, ou joute verbale, accompagnée d'ellipses grammaticales, souvent rencontrées dans les deux textes, permet aux dramaturges d'avertir le spectateur de l'atmosphère tendue qui règne. Elle doit lui faire comprendre que l'environnement extérieur a envahi les lieux clos et a déteint sur leurs occupants. Néanmoins, ce repli des personnages sur eux-mêmes génère une vision négative du monde qui les entoure. Aussi sont-ils prisonniers d'un cercle vicieux. C'est à travers la violence émaillant leurs nombreux dialogues, à travers des images chargées en émotion, et un registre de langue familier que Parker et Devlin exorcisent leurs propres rancœurs. Ils nous confient que la religion est à la base du conflit car elle est progressivement venue se greffer à des domaines tels que la politique ou l'économie. C'est pourquoi leurs personnages se sont peu à peu éloignés de leurs communautés religieuses respectives. Tandis que Lenny dans *Pentecôte* affirme qu'il ne reconnaît pas l'existence de l'Église catholique, dans *Après Pâques*, Greta soutient qu'elle ne croit pas en Dieu, qu'elle ne va jamais à la messe et n'adhère pas à la doctrine catholique romaine comme toute bonne mère irlandaise se doit. Elle souhaite, au contraire, s'affranchir de la religion catholique.

¹⁷ Arrestation de Manus dans *Après Pâques* et agressions physiques de Marianne, de Ruth et de Peter dans *Pentecôte*.

Dans un article intitulé « Irish Culture: The Desire for Transcendence », Walentina Witoseck et Patrick Sheeran supposent que, s'il souhaite s'absoudre du contexte dans lequel il vit quotidiennement, le Nord-Irlandais qui souhaite rester en Ulster a le choix entre se raccrocher à la religion ou sombrer dans la folie¹⁸. Or, puisque protestantisme et catholicisme ne sont plus fiables dans *Pentecôte* et *Après Pâques*, alors que les deux religions garantissaient jusque là une identité aux Nord-Irlandais, les individus se voient privés de leurs repères et, par voie de conséquence, ont comme perdu leur intégrité. C'est la raison pour laquelle les deux personnages principaux des ouvrages, Greta et Marianne, semblent sombrer dans la folie.

La première fois que nous rencontrons Greta dans la pièce d'Anne Devlin, celle-ci est enfermée dans un hôpital psychiatrique, ce qui nous indique qu'elle est sûrement affectée d'un mal psychologique, voire neurologique. Nos suppositions se confirment quand nous apprenons qu'elle se trouve dans un asile parce qu'elle s'est jetée sous les roues d'un bus, non pas pour se suicider mais pour protester contre l'ennui. Non seulement son attitude n'est pas saine, mais même son discours est incohérent, en décalage avec la réalité. En fait, derrière ses excuses se cache la véritable raison de son trouble psychique : elle souhaiterait dissocier sa nationalité irlandaise de la religion catholique, qui jusque là ont été confondues. Or, plus elle tentait de se rapprocher de ce but, plus elle s'en éloignait. Effectivement, depuis son départ pour l'Angleterre, en 1979, où elle pensait pouvoir parvenir à trouver la quiétude qu'elle recherchait, elle a été victime d'hallucinations et d'expériences surnaturelles, voire mystiques, qui la ramenaient toujours plus près de l'Irlande et du catholicisme. Elle a par exemple revécu sa naissance le jour de son vingt-quatrième anniversaire, ou bien, le jour de la Pentecôte, ses cheveux prirent feu et elle se retrouva encerclée de flammes. Enfin, à l'occasion de son retour en Irlande en 1994, déclenchée par l'apparition du Diable et une mission d'origine divine qui lui aurait été confiée (distribuer les hosties dans les rues de Belfast), elle dût aussi affronter l'épreuve du décès de son père des suites d'un infarctus. Mais là encore se produisit un miracle, car son père ressuscita.

Pentecôte met également en scène un fantôme, celui de la défunte Lily Matthews, presbytérienne puritaine, qui apparaît seulement à Marianne. L'histoire de Lily Matthews, que Marianne découvrira progressivement et qui permettra à Lily de pouvoir partir reposer en paix, la renverra à son propre problème, c'est-à-dire à la mort de son enfant. Ainsi,

¹⁸ "Two forms of escape, on the psychological, are permissible in Ireland from quotidian reality: madness and religion." Witoszek, Walentina et Sheeran, Patrick F., "Irish Culture: The Desire for Transcendence" in Kenneally, Michael (ed.), *Cultural Contexts and Literary Idioms in Contemporary Irish Literature*, Colin Smythe, Gerrards Cross, 1988.

l'interaction entre le monde des vivants et le monde des morts signale une nouvelle fois l'abolition des frontières entre le réel et l'imaginaire, comme pour permettre aux spectateurs de s'échapper un peu de la réalité extérieure et des Troubles. D'autant plus que si ces fantômes reviennent sur terre l'espace d'un instant c'est bien pour aider les Nord- Irlandais à adopter un regard nouveau sur leurs situations malheureuses.

En outre, si ces hallucinations sont la plupart du temps de purs produits d'une imagination vivace, elles sont également parfois le fruit d'un esprit cliniquement déficient. Aussi, il n'est pas improbable que les personnages, qui sont les représentants de leurs communautés respectives, soient près d'être atteints de schizophrénie.

À adopter une vision binaire du monde, puisqu'il existerait finalement deux communautés, deux religions donc deux cultures en Irlande du Nord, les Ulstériens risqueraient de subir une forme de dédoublement de personnalité. À l'image du monde dans lequel ils vivent, ils se trouvent partagés, coincés dans une situation d'entre-deux. Aussi, nous pouvons lire l'apparition spectrale de Lily Matthews à Marianne comme une confrontation entre une personne et son alter ego. Ainsi, face à Lily, Marianne ne serait en fin de compte qu'en face d'elle-même. En effet, Marianne reste consciente que Lily est le pur produit de son imagination. Elle sait qu'elle est affectée d'un trouble psychologique car elle confesse : « l'endroit où je suis la moins bienvenue est l'intérieur de mon propre crâne. [...] Je ne m'aime pas non plus » (*Pentecôte*, p. 21). De la même façon, Greta est victime d'un dédoublement de personnalité aisément détectable à plusieurs reprises, comme lorsque, entonnant une comptine, elle s'interrompt brusquement, change de voix pour se réprimander, puis reprend son chant comme si rien ne s'était passé.

Les deux dramaturges représentent sur scène un monde en crise dans une société en crise, où les êtres sont « pulvérisés¹⁹ ». Ces personnages sont les victimes d'une identité culturelle et sociale fragmentée. Ils sont entourés d'asiles, de prisons, d'espaces clos où ils étouffent mais sans véritablement s'en apercevoir. Ainsi, Greta est enfermée dans un asile psychiatrique, chez Helen à Londres, et enfin à Belfast, tandis que Marianne trouve délibérément refuge dans une maison isolée de Ballyhackamore où elle sera condamnée à l'immobilité, ainsi que ses invités. Cet enfermement physique reflète en réalité un enfermement mental qui peut s'avérer autodestructeur. Les Nord- Irlandais, dans les deux œuvres, sont voués à l'immobilité, ce qui indique qu'ils ont perdu tout contrôle de la situation. Afin de rehausser et

¹⁹ Notion empruntée à Julia Kristeva in Gauthier, Brigitte, *Harold Pinter et les Dramaturges de la Fragmentation*, L'Harmattan, Paris, 2002, p. 52.

de dramatiser cet espace clos, les auteurs s'en remettent au souvenir. En effet, le récit présent est entrecoupé d'anecdotes passées, réels « monologues du souvenir²⁰ ». De cette façon, à l'image de leurs protagonistes, les textes dramatiques se sclérosent car le passé fige le temps et l'espace. *Après Pâques* et *Pentecôte* 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.

C'est ainsi que les auteurs mettent en lumière le malaise de tout un peuple à travers des personnages devenant les porte-parole d'une génération en péril dont ils font bien évidemment partie. En effet, il semblerait que les dramaturges eux-mêmes cachent leur détresse derrière leurs styles d'écriture.

III. Des auteurs en péril ?

Ce n'est pas seulement à travers la violence des dialogues de leurs personnages et les images chargées en émotion que les dramaturges témoignent. Leurs textes dramatiques sont aussi révélateurs. En effet, de nombreux retours en arrière viennent perturber le déroulement chronologique du temps du récit. De la même façon, sous les récits principaux de chacune des pièces de théâtre se cachent plusieurs récits secondaires, qui font également perdre au temps sa linéarité. Ces récits secondaires sont éparpillés ça et là dans les dialogues principaux, souvent sous la forme de véritables monologues en ce qui concerne Greta, et sous la forme de monologues déguisés en dialogues pour ce qui est de Marianne. Le spectateur doit donc être vigilant et retrouver les bribes du récit au fil du texte afin d'en retrouver la cohérence. Cette technique d'écriture est révélatrice de l'état psychologique et émotionnel des écrivains, qui souhaitent exprimer beaucoup de souffrance en peu de temps, ce qui requiert une grande efficacité du texte et de la mise en scène.

L'espace est lui aussi soumis à cette fragmentation puisqu'il se voit transgressé. En liant le monde réel et le monde imaginaire par le truchement de fantômes, en abolissant les frontières entre la réalité et la fiction et en donnant une représentation réaliste du monde extérieur, les dramaturges opèrent un éclatement de l'espace et créent des textes volontairement fragmentés.

Ils transgressent ainsi les règles des trois unités (unités de temps, d'action et de lieu) pour montrer leur désir de s'affranchir du passé et pour ancrer leurs œuvres dans la modernité. À

²⁰ Termes empruntés à Brigitte Gauthier in Gauthier, Brigitte, *Harold Pinter, The Caretaker of the Fragments of Modernity*, Ellipses, Paris, 1996, p. 125.

l'image de leurs concitoyens, les dramaturges se trouvent donc dans une situation d'entre-deux littéraire, ou plus précisément oscillent entre l'attachement affectif à leur tradition et l'envol vers la modernité.

L'aliénation dont sont victimes leurs personnages, et à travers eux leur peuple, transparait également en filigrane dans les textes des deux dramaturges, mais il s'agit d'une aliénation d'un tout autre ordre. Si *Pentecôte* a été appréciée en Irlande du Nord lorsqu'elle fut représentée en 1988, et si elle est encore jouée en Irlande et dans le monde, *Après Pâques* ne reçut pas l'accueil escompté par son auteur lorsqu'elle fut représentée pour la première fois à Belfast en 1994. Le lendemain de sa première représentation, les journaux de l'époque ne tarissaient pas de mauvaises critiques à son encontre. Cette pièce, pourtant écrite par une fille du pays, fut boudée par sa propre communauté. Anne Devlin explique ainsi cette froideur de la critique :

L'un des problèmes les plus graves lorsqu'il s'agit d'aborder la politique dans un ouvrage est que si vous n'avez pas vécu en Irlande du Nord pendant les Troubles, les gens pensent que vous n'avez aucun droit d'en parler. Vous ne devriez pas profiter du théâtre pour en parler, aussi, il existe une certaine résistance envers vous selon l'endroit où vous avez choisi de vivre. Cette attitude prédomine chez les journalistes là-bas, qui vous détestent pour être partie, pour revenir et leur dire ce qu'il se passe.²¹

Anne Devlin, pour avoir choisi l'exil, se retrouva mise en marge de la société nord-irlandaise, de la même façon que 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 mourut des suites d'un cancer en 1988, mais il ne fut stigmatisé par ses concitoyens. Pourtant, l'auteur semble se sentir étranger en Irlande du Nord car il se pense incompris par sa propre communauté, si l'on en croit l'analyse de Michael Etherton, dans l'ouvrage *Contemporary Irish Dramatists* :

Les dramaturges protestants ulstériens se voient coupés de la communauté, de l'Etat nord irlandais qui est dépeint comme en proie à des aspirations opposées : soutenir une histoire discordante ancienne au sein d'un commercialisme petit bourgeois²².

En effet, Parker et Devlin appartiennent tous deux à un mouvement artistique et intellectuel en décalage par rapport aux idéologies des habitants d'Irlande du Nord. Ils souhaitent tous deux

²¹ Devlin, Anne, "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" in Chambers, Lilian, Fitzgibbon, Ger, et Jordan, Eamonn (eds.) *Theatre Talk: Voices of Irish Theatre Practitioners*, Carysfort Press, Dublin, 2001, p. 117.

²² "The Ulster Protestant Playwright finds himself or herself severed from the community, from the Northern Irish (sub)state which is revealed as flawed by opposite aspirations: to sustain an ancient dissenting history within petit bourgeois commercialism" in Etherton, Michael, *Contemporary Irish Dramatists*, McMillan Press, London, 1989, p. 25.

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 cet objectif, ils se doivent de déconstruire et de remettre en question les fondements des identités protestantes et catholiques.

Les expériences que nous livrent les deux dramaturges à travers les lieux, les dates, les personnages, les dialogues et les styles d'écriture, nous permettent de constater que, bien qu'issus de milieux différents d'un point de vue confessionnel, Stewart Parker et Anne Devlin offrent une vision complémentaire de la situation nord-irlandaise. Leurs textes dramatiques sont teintés de récits versés au passé afin de mettre en exergue l'importance de l'Histoire en Irlande du Nord. Néanmoins, les deux ouvrages se terminent sur une note positive, comme si les individus étaient finalement parvenus à remédier à leurs problèmes, et pouvaient regarder ensemble vers l'avenir et dépasser leur altérité. Alors que Greta avait perdu son identité, son voyage en Irlande s'avéra initiatique et lui permit de se réconcilier avec elle-même, premier pas vers la réconciliation avec l'autre. Aussi, une certaine quiétude émane de la dernière scène d'*Après Pâques*, dans laquelle, même si elle raconte un récit au passé, restant ainsi fidèle à la tradition irlandaise, Greta évoque l'origine de son malaise de façon métaphorique, ce qui est indiscutablement une première étape vers la guérison. De manière similaire, tous les personnages de *Pentecôte* se réconcilient avec eux-mêmes et parviennent à s'entendre après avoir exorcisé leurs maux. Chacun d'entre eux a su finalement tirer profit de cet instant épiphanique. Au delà de cette guerre, il existe donc pour les auteurs un moyen de parvenir à retrouver un équilibre. Les dramaturges entrevoient la lueur d'un espoir de paix derrière cet enfer qu'il est possible de dépasser ; il incombe tout particulièrement à l'artiste d'atteindre cet objectif. Leur vision de l'avenir se veut optimiste. Si, comme le livre de la Genèse dans la Bible nous l'indique, l'ordre est né du chaos, alors la paix n'est peut-être pas si loin en Irlande du Nord...

Bibliographie

Chambers, Lilian, Fitzgibbon, Ger, et Jordan, Eamonn (eds.) *Theatre Talk: Voices of Irish Theatre Practitioners*, Carysfort Press, Dublin, 2001.

Devlin, Anne, *After Easter*, Faber and Faber, Londres, 1994.

Etherton, Michael, *Contemporary Irish Dramatists*, McMillan Press, Londres, 1989.

Gauthier, Brigitte, *Harold Pinter et les Dramaturges de la Fragmentation*, L'Harmattan, Paris, 2002.

Gauthier, Brigitte, *Harold Pinter, The Caretaker of the Fragments of Modernity*, Ellipses, Paris, 1996.

Grimal, Pierre, *Le Théâtre Antique*, collection Que sais-je ?, Presses Universitaires de France, Paris, 1994, (1^{ère} éd. 1978).

Parker, Stewart, *Plays 2: Northern Star, Heavenly Bodies, Pentecost*, Methuen Contemporary Dramatists, Londres, 2000 (1^{ère} éd. 1989).

Parker, Stewart, *Pentecôte*, traduit de l'anglais par Jérôme Hankins, Editions Théâtrales, SACD, Paris, 1996.

Richtarik, Marilyn, “ ‘Ireland, the Continuous Past’, Stewart Parker’s Belfast History Plays” in Watt, Stephen, Morgan, Eileen, Mustafa, Shakir (eds.), *A Century of Irish Drama*, Indiana University press, Bloomington, Indianapolis, 2000.

Witoszek, Walentina et Sheeran, Patrick F., “Irish Culture: the Desire for Transcendence” in Kenneally, Michael (ed.), *Cultural Contexts and Literary Idioms in Contemporary Irish Literature*, Colin Smythe, Gerrards Cross, 1988.