

2-résurgences celtiques

Résurgence du gaélique dans l'œuvre théâtrale de Brian Friel.

Virginie Roche-Tiengo (Université Paris 13)

Le gaélique dans l'œuvre de Brian Friel est une rivière souterraine qui plonge dans les profondeurs mnésiques du dramaturge et qui s'associe aussi à une double problématique, celle de l'intime et du public, du métaphysique et du politique. Le principe de résurgence présuppose l'existence d'un trajet souterrain qui conduit vers un point d'émergence; la tension entre profondeur et surface, disparition et réapparition, latence et manifestation est présente dans toute l'œuvre théâtrale de Friel. Mais nous centrerons notre approche sur *Translations*, la première production de Field Day, écrite par Brian Friel, *Three Sisters*, *The Freedom of the City*, *Volunteers*, *The Enemy Within*, *Philadelphia, Here I Come* et *The Loves of Cass McGuire*. Ainsi nous analyserons au travers des permanences, des écarts et des métamorphoses qui se font jour ou se dissimulent dans ces différentes pièces, la résurgence du gaélique. Nous verrons dans quelle mesure le gaélique ré-émerge dans le théâtre de Friel. Cette langue éradiquée par la colonisation et la famine réapparaît des profondeurs de la psyché d'un dramaturge qui est né à la frontière de l'Ulster et de l'Irlande. En langue, ce qui disparaît peut toujours revenir : à la faveur des variations dans le temps et l'espace, formes et contenus se réactivent dans la parole. L'hiberno-anglais, c'est à dire l'anglais parlé en Irlande, issu de l'interaction entre l'anglais et du gaélique, voit ainsi ré-émerger des formes anciennes ou des traits sémantiques inaperçus, recyclant ses structures latentes (en syntaxe comme en phonétique), sources de possibles enfouis. Les méandres du discours de Friel en hiberno-anglais sont alors le lieu propice des résurgences permanentes et sinueuses du gaélique. Chez Friel, elles conjuguent les thèmes de la mémoire et de l'oubli, du visible et de l'invisible, de la suppression et de la persistance. Le langage dans le théâtre de Friel est du ressort du tacite et du non-dit, de l'accidentel et du choix réfléchi. Il est occultation et résurrection, survivance et rupture, retour et renaissance. Nous analyserons comment, en ce qui concerne l'aspect politique, la résurgence du gaélique permet la réécriture ou la reconstruction du passé, son affleurement ou son effacement, ainsi que les phénomènes de censure, de déni, d'exclusion ou d'intériorisation, qu'ils soient collectifs ou individuels. Les lieux dans le théâtre de Friel et plus précisément le mythique Ballybeg seront interrogés dans leur capacité à poser des questions

identitaires, avec leurs prolongements idéologiques et religieux souterrains ou manifestes. Et enfin nous analyserons à partir d'exemples comment la résurgence du gaélique chez Friel s'articule autour de la reprise, du recyclage, de l'adaptation, des formes de l'intertextualité et de la citation.

Résurgence et mémoire, Le gaélique comme langue mnésique et mythifiée

- Le gaélique : Le gaélique (Gaelic or Irish) est une langue celtique qui appartient à la famille indo-européenne des langues. Le gaélique est parlé depuis environ 2300 à 2500 ans. Les autres langues celtiques sont le Gallois, le Breton, le Gaélique d'Écosse et le mannois. Nous nous attacherons au gaélique d'Irlande du Nord et à sa résurgence dans l'hiberno-anglais employé par Friel. En Irlande du Nord, parler gaélique est souvent associé à un acte politique, à un engagement nationaliste de la communauté catholique. Brian Friel n'écrit pas en gaélique mais en hiberno-anglais. L'anglais de Friel est pigmenté par le gaélique, sorte de rivière souterraine, de lave nourricière qui construit son discours et qui surgit non pour diviser mais pour unir et enrichir. Friel nous confie sa quête d'unité lors d'un entretien avec Fintan O'Toole.

Brian Friel : I think (...) there is a possibility of a cultural whole available to us – w-h-o-l-e, we're living in the other one (hole). How to achieve that and how to contribute to that is pounded by the division of the island.¹

Le théâtre de Friel est lié au théâtre post-colonial, dans sa résistance contre la destruction d'une culture, d'une mémoire, d'une identité et d'une oralité. Mais avant tout le gaélique est résurgence car c'est la langue du souvenir, de l'intime et du mythe familiale. D'après Friel:

The whole issue of language is a very problematic one for us all on this island. I had grandparents who were native Irish speakers and also two of the four grandparents were illiterate. It's very close, you know. I actually remember two of them. And to be so close to illiteracy and to a different kind of language is a curious experience. And in some way I don't think we've resolved it. We haven't resolved it on this island for ourselves. We flirt with the English language, but we haven't absorbed it and we haven't regurgitated it in some kind of way. It's accepted outside the island, you see, as our great facility with the English language" – Tynan said we used it as drunken sailors, you know that kind of image – that's all rubbish. A language is much more profound than that. It is not something we produce for the entertainment of outsiders.²

- Friel le dramaturge et son double : Brian Friel a une double identité et son nom même porte la trace de la résurgence du gaélique. Il est né à Killyclogher, près d'Omagh dans le comté Tyrone le 9 janvier 1929 (selon le registre paroissial de l'église catholique de Knockmoyle et se nomme Brian

Patrick O’Friel alors que pour l’état civil britannique, il est né le 10 janvier 1929 et se nomme Bernard Patrick Friel). Une division linguistique et culturelle semble avoir enveloppé Brian Friel dès sa naissance. « Maybe I’m twins »³ s’exclame le dramaturge à propos de ce détail biographique.

Friel’s self-identification conforms neither to the parish register nor to the Belfast register but to a hybrid of the two. Friel has always celebrated his birthday on the January 9, and he uses the Christian name of the parish register, which inscribes him with the Gaelic heritage, and the surname of the Belfast public register, which inscribes him in a British context... Friel’s identity of record, then, is a fictional construct inscribed within two conflicting authoritative discourses, much as in the “Wandering Rocks” episode of Joyce’s *Ulysses* the daily existence of Dubliners is inscribed between the discourses of church and state.⁴

L’union de son prénom irlandais et de son nom britannique est la preuve de son identité divisée. L’oppression coloniale se porte sur l’acte même de nommer. Friel en porte la trace et la fait resurgir dans son œuvre dramatique.

A travers Columba dans *The Enemy Within*, Friel met en lumière le conflit qui existe entre le personnage public, politique – celui qui fait partie de la cité et qui la sert – et le personnage privé. Cette dichotomie est directement liée chez Friel à son implication politique en Irlande du Nord, qui s’oppose à sa recherche artistique, à sa création dramatique faite dans l’ombre, loin des feux de la rampe.

The problem is the conflict between the public self, the social self and the artistic self, and the artistic self demands privacy, demands secrecy, it demands introversion. The public self demands effort, engagement; it demands things like the cause of patria and this is a constant conflict that I think no Northerners can resolve properly.⁵

Ce conflit semble se résoudre pour Friel dans la mise en scène théâtrale. Le dramaturge est à la fois prêcheur et politicien.

But the dramatist functions through the group; not a personal conversation but a public address. His technique is the technique of the preacher and the politician. Every time a curtain rises, a dramatist begins, ‘Ladies and gentlemen...’ Of course his concern is to communicate with every individual in the audience, but he can do that only through the collective mind.⁶

Le théâtre post-colonial de Friel est lié à son nationalisme et à son catholicisme.

Nationalism and Catholicism shape Friel the playwright... “A priest or a politician- Which?” Columba is asked in Friel’s first full length stage play *The Enemy Within*, and clearly both alternatives were real ones for Friel, with his Maynooth training and his nationalist politician father. His answer to the

question has been neither and both. He became neither politician nor priest
but has sought in his work to evoke both an alternative politics and an
alternative priesthood.⁷

C'est donc de l'écriture post-coloniale de Friel et de la schizophrénie irlandaise que le rôle du dramaturge dans la société irlandaise est mis en lumière : il lui appartient de transcender les divisions politiques linguistique et religieuses. « I see no reason why Ireland should not be ruled by its poets and dramatists. »⁸ C'est avec son « gift of the gab », sa verve, que Friel s'élève contre la dichotomie Nord-Sud et sa représentation coloniale, la ligne de démarcation, la frontière qui sépare l'Ulster de l'Eire, ce qu'on appelle en Irlande, « The Border ».

The Border has never been relevant to me. It has been an irritation, but I've
never intellectually or emotionally accepted it. We had a cottage in West
Donegal, so we've moved our permanent home into Donegal.⁹

Friel se réapproprie le mythe de Cathleen Ni Houlihan car il se trouve dans une position hybride pour reprendre les termes de F.C. McGrath.

Friel's hybridity extends well beyond his name. As a member of the minority Northern nationalist community who has moved across the border into the Republic of Ireland without relinquishing his ties to the North, Friel, like Seamus Heaney and other Northern writers, is part of both the postcolonial environment of the Republic and the still colonized situation of the Northern nationalist community. This hybrid quality becomes crucial to understanding the significance of Friel's work (...) in relation to the culture he inherited.¹⁰

Cette qualité hybride prend toute sa force dans le langage dramatique de Friel. Dans *The Freedom of the City et Volunteers*, oppression et schizophrénie resurgissent dans le langage des victimes du colonialisme. Le fait de détruire une langue et d'en imposer une autre est l'un des moyens pour l'autorité coloniale d'imposer sa domination.

Language is one of the most important markers of colonial authority. In *The Tempest*, Caliban's claim, "You taught me language and my profit on't/ Is, I know how to curse." (Iii 363-4) confirms both Prospero's role as a teacher and Caliban's ability to subvert this role. Forbidding people to speak their own tongues is the first step in the destruction of a culture.¹¹

Skinner, Lily et Michael dans *The Freedom of the City*, Manus, Owen-Roland, Hugh et Maire dans *Translations* sont des victimes du langage colonial qui leur est imposé. « The loss of language leads to the possibility of a loss of names, of oral history, and of a connection to the land ». ¹² Friel construit des personnages qui, de victimes du langage se transforment en volontaires qui vont exhumers

de leur psyché, en partie détruite par la colonisation, une langue prométhéenne. Selon la tradition eschyléenne, Prométhée ne se vantait-il pas d'avoir donné aux hommes « la science des lettres assemblées, mémoire de toute chose, labeur qui enfante les arts », et n'est-il pas celui qui « pense qu'on peut libérer en même temps les corps et les âmes ? ». ¹³ Prométhée n'est-il pas celui qui pense qu'on « ne sert rien de l'homme si on ne le sert tout entier » ¹⁴ ? Friel est aussi ce voleur de feu, en trouvant une langue, il crée une nouvelle écriture dramatique.

- Field Day et la résurgence politique du gaélique : D'après Friel: « I think one of the functions of Field Day enterprises is in some way to 'decolonise' the imagination... » ¹⁵.

Field Day, compagnie théâtrale fondée par Brian Friel et Stephen Rea en 1980 est un projet politico-culturel qui s'est construit autour de tournées théâtrales dans toute l'Irlande, au nord comme au sud. Field Day est la « cinquième province » de l'imagination, c'est un espace mythique qui cherche à transcender toute dichotomie en Irlande : qu'elle soit d'ordre géographique (l'opposition Nord / Sud), religieuse (Catholiques / Protestants), culturelle ou politique.

The aim of Field Day Theatre company are to create a shared context which might make possible communication across Ireland's border; to give all Irishmen an artistic "fifth province" rising above and covering the whole island, an hypothetical province which would neither accept the North/ South division, nor ignore the separate traditional strengths of those on either side. ¹⁶

A travers Field Day, le théâtre permet de mettre en valeur les mythes d'une société divisée.

Theatre is the place where the life of a society is shown in public to that society, where that society's assumptions are exhibited and tested, its values are scrutinised, its myths are validated and its traumas become emblems of its reality... It is a public event, and it is about matters of public concern. ¹⁷

Ainsi l'un des thèmes essentiels que Friel explore dans *Translations* (qui est la première production de Field Day) est la relation entre le théâtre post-colonial et l'imagination présente dans le langage hybride issu de la colonisation. Le Gaélique n'est employé que par petites touches dans *Translations*. Il resurgit dans le travail de traduction d'Owen et de Yolland. L'anglisisation du topos irlandais se fait de deux façons, soit en changeant le nom des lieux gaéliques avec leur équivalent phonétique anglais ou en le traduisant littéralement en anglais. « For example, a gaelic name like Cnoc Ban could become Knockban or – directly translated – Fair Hill. » ¹⁸ En cherchant à traduire les noms de localités et de villages irlandais avec l'aide de l'Irlandais Owen-Roland, Yolland,

le lieutenant britannique viole un tabou linguistique, car toute langue est un outil de dissimulation, une arme secrète qui protège des envahisseurs. S'inspirant de Steiner, Brian Friel reprend l'idée d'hermétisme d'une langue.

Yolland: ... Poteen... Even if I did speak Irish I'd always be an outsider here, wouldn't I? I may learn the password but the language of the tribe will always elude me, won't it? The private core will always be... hermetic, won't it?

Owen: You can learn to decode us.¹⁹

Yolland va essayer de décoder le gaélique, en cherchant à traduire des noms de lieux, il s'approprie un pays au nom de l'état britannique.

Linguistic exogamy comes later, under compulsion of hostile and collaborative contact with other small groups... We turn only gradually to the outsider, and we do so with every safeguard of obliqueness, of reservation, of conventional flatness or outright misguidance. Streaming outward, (the zone of familial and totemic immediacy, language) thins, losing energy and pressure as it reaches an alien speaker.²⁰

Manus refuse de communiquer avec Yolland, alors qu'Owen initie ce dernier au gaélique à travers les noms de lieux qu'ils traduisent. Dans la scène d'amour qui unit Maire à Yolland, ces derniers cherchent une union au travers d'une osmose linguistique. Ils s'offrent leur amour en échangeant des noms de villes, de pays, de comté.

Maire: ...George, 'In Norfolk we besport ourselves around the maypoll.'

Yolland: Good God, do you? That's where my mother comes from Norfolk. Norwich actually. Not exactly Norwich town but a small village called little Walsingham close beside it. But in our own village of Winfarthing we have a maypole too and every year on the first of May...

Maire... Maire Chatach... Bun na hAbhann?

(He says the name softly, almost privately, very tentatively, as if he were searching for a sound she might respond to. He tries again.) Druim Dubh?

...Lis na nGall.

Maire: Lis na nGradh.

(They are now facing each other and begin moving -- almost imperceptibly -- towards one another.) Maire: Carraig an Phoill.

Yolland: Carraig na Ri. Loch na nRan.

Maire: Loch an Iubhair. Mochaire Buidhe.

Yolland: Machaire Mor. Cnoc na Mona.²¹

L'échange de Yolland avec Maire s'apparente à un chant orphique dans son mystère et sa musicalité, à un poème hermétique. « Language is 'a perpetual Orphic song', precisely because the hermetic and the creative aspects in it are dominant. »² Sorte de mélopée symboliste, les noms de lieux se succèdent les

uns aux autres, unissant les deux amants plus intimement. Ce qui compte, ce n'est plus la force sémantique des mots mais leur musicalité. C'est la résurgence d'une poésie transcendante.

La deuxième pièce de Friel pour Field Day est *Three Sisters*. Ce classique russe, traduit par Friel en hiberno-anglais est associé à *Translations*, où Friel s'était aussi posé le problème de la traduction en tant que lutte contre la mort et pour la liberté. Des termes hiberno-anglais, tels « spude », « thicks », « Oh Christ » (*Three Sisters*, p.45) s'égrenent dans la pièce. Tout en luttant contre l'hégémonie de l'anglais britannique, Friel a aussi voulu revisiter un grand classique russe, ce qu'il qualifie d'acte d'amour, pour approfondir sa réflexion sur la mémoire mythifiée en faisant ressortir une cadence, un rythme hiberno-anglais.

Natasha : Sweet mother of God, I'm late – They're at the dinner already !
(*Quick look in the mirror. She adjusts her hair.*) It'll have to do now. (*She sees Irina and goes to her. Her accent becomes slightly posh.*) Irina darling, many, many happy returns.
(*She gives Irina a vigorous and prolonged kiss.*) And look at the crowd of guests!
Goodness gracious I could never face in there! Baron, how d'you do.²²

Dans *The Freedom of the City*, au travers du mythe revisité de Cathleen Ni Houlihan, Brian Friel explore la psyché irlandaise divisée culturellement, linguistiquement et religieusement par la colonisation britannique. Il invite à une réflexion sur le langage et rejette toute idéologie extrémiste qui divise et creuse un fossé entre les communautés. Dans *Volunteers*, ce sont les membres de l'IRA, les cinq volontaires emprisonnés qui creusent leur propre tombe en prenant part à des fouilles archéologiques. Les excavations de la psyché irlandaise mettent à jour souffrance et contradiction. L'opresseur n'est pas toujours celui que l'on croit. Cathleen Ni Houlihan ne doit pas se transformer en mère patrie destructrice et oppressive, à l'image des colonisateurs. Le théâtre de Friel donne naissance à une poétique du mythe où l'homme n'a plus peur de se retrouver face à ses contradictions et de creuser dans les couloirs obscurs de sa psyché pour fuir l'exil linguistique imposé. Friel est un émigré intérieur. Son théâtre est constitué de signes verbaux et scéniques qui traduisent l'expérience intérieure d'une conscience supérieure et spiritualisée, torturée par l'exil et la division linguistique, géographique et politique présente en Irlande du Nord.

There is certainly a sense of rootlessness and impermanence. It may well be the inheritance of being a member of the Northern minority. That could be one of the reasons, where you are certainly at home but in some sense exile is imposed upon you... We don't think that exile is practical. We think that exile is miserable in fact. And that's constantly offered to us, particularly in the North, and this is one of the problems for us is that we are constantly

being offered the English home, we have been educated by the English home and we have been pigmented by the English Home.²³

Le thème de l'exil est profondément ancré dans la psyché irlandaise et dans le théâtre irlandais. Le théâtre de Friel s'inscrit dans la lignée de celui de Synge, O'Casey, Beckett et Yeats et a permis d'ouvrir la voix à la nouvelle génération de dramaturges irlandais tels Thomas Murphy, Frank McGuinness ou John Boyd.

Résurgence et exploration cathartique du topos et du logos

- Ballybeg (Baile Beag), entre résurgence d'un lieu archétypal et exil : La résurgence d'un lieu archétypal tel que Ballybeg (Baile : town, home Beag : small) dans l'œuvre théâtrale de Friel met en lumière une recherche identitaire avec des prolongements idéologiques linguistiques et religieux souterrains. Il est fait allusion à Ballybeg dans 12 des pièces de Brian Friel sur les 28 publiées à ce jour, ouvertement dans *Philadelphia, Here I Come!*, *Aristocrats*, *Translations*, *The Communication Cord*, *Dancing at Lughnasa*, *Give Me Your Answer Do!* et *The Home Place* ou implicitement dans *Living Quarters*, *Faith Healer* et *Wonderful Tennessee*. Pour fuir l'exil géographique et psychique qui l'habite, Friel a créé Ballybeg, ce microcosme de l'Irlande, cette petite ville qui appartient à l'imaginaire :

Heaney compares it to William Faulkner's Yoknapatawpha County. Ballybeg, as Friel's poet friend Tom Paulin puts it, could be "Ballyanywhere". But its location is unmistakably western Donegal. It is a bleak, architectural landscape where the Irish is the first language and where many Celtic customs and traditions are preserved. Friel chose to base his characters on the people there, whom he once found "completely untouched by present-day hysteria and hypocrisy", though he now admits that that is too romantic a notion.²⁴

L'appropriation linguistique des lieux, c'est-à-dire le fait de renommer un lieu dans la langue coloniale est la destruction d'une identité et d'une certaine appréhension de la réalité comme le font les soldats britanniques à Bael Beag (Ballybeg) dans *Translations*.

The naming and interpretative functions of the imperial language exacerbate the disempowerment of indigenous people/ culture. To name people and place in English replacing any earlier constructions of location and identity is to establish at least partial control over reality, geography, history and subjectivity.²⁵

L'affiche de *Translations* de 1996 insiste, elle sur l'union entre 'logos' et 'Topos' mais en appuyant plus sur la disparition des noms de lieux irlandais. « Baile Beag » est barré, remplacé par son équivalent anglais « Ballybeg » ainsi que « Translations » et « Brian Friel ». Si Brian Friel ne prône pas un retour au

Gaélique, il souhaite néanmoins que les Irlandais s'approprient l'anglais. Seamus Deane explique très justement la situation de l'anglais en Irlande.

We write English, but we write it haunted by the ghost of a lost language.
When you are writing in English or in Irish, you are, in fact involving yourself in some kind of political statement. The linkage between language and politics is more incestuously close in such a situation than it is in a more settled society. (1987, 29-30)²⁶

- Logos : L'unité perdue tant psychique, linguistique que géographique que Friel explore à travers son œuvre dramatique, est liée au « topos », c'est-à-dire l'Irlande du Nord et au « Logos », l'hiberno-anglais. Friel développe cette idée dans un article de Michael Sheridan pour le *Irish Press*, datant de 1986 :

The first difficulty is to negotiate between fealty to the tribe and responsibility to creative imagination, between a kind of loyalty to all those beliefs and loves and enthusiasms and tradition that have helped to form us and at the same time to be faithful to one's own personal mythos, to the secret, the private, the unspoken, the inchoate. (...) The second difficulty is language, because the Northern situation is so spoken out, it is almost spoken out, so spoken out, that the very language you employ to feel your way into it, to rediscover it, to give it article coherence, is knackered, worked to death. ²⁷

Le gaélique est une source souterraine qui alimente la langue de Friel, au niveau lexical (nom de lieux, par exemple Ballybeg, noms de famille, Mac : fils de, O' : petit fils de, Ni : fille de, prénoms, Maire, Manus...) mais aussi au niveau syntaxique (suppression du plus-que-parfait remplacé par « After » car le plus-que-parfait n'existe pas en gaélique), insertion du pronom « the » car le pronom indéfini n'existe pas en gaélique et le pronom défini est beaucoup plus largement utilisé. Au-delà de la résurgence linguistique et phonétique, on assiste à un jaillissement culturel, à une autre appréhension du réel où le temps, les liens sociaux et familiaux se définissent comme autant de possible que le dramaturge explore dans une mémoire faite d'ombre et de lumière. La résurgence du gaélique dans l'œuvre théâtrale de Friel se fait en *chiaro-scuro* et s'articule autour de l'adaptation, des formes de l'intertextualité et de la citation dans une exploration sémantique et étymologique.

En conclusion, on pourrait appliquer à la résurgence du gaélique chez Friel ce que Brunel dit d'Aimé Césaire, on assiste bien chez Friel « à l'irruption des forces profondes, des forces dans les profondeurs de l'être qui remont(ent) à la face du monde exactement comme une éruption volcanique ».²⁸ A travers « Field Day » et le concept de « Fifth Province », espace mythique et cinquième province, celle de l'imaginaire et de la création artistique réunificatrice, Friel réitère son désir de voir renaître ce temps mythique de la fusion tant linguistique que culturelle.

Pierre Brunel pense que « non seulement le récit mythique réitère fortement certaines formules, certaines séquences, certains rapports, mais encore il a le pouvoir de produire d'autres récits issus de lui par la reprise de ces éléments constitutifs (ce que Lévi-Strauss appelle les « mythèmes »). »²⁹ Le gaélique acquiert une valeur mythique dans le théâtre de Friel. Ainsi « Le mythe est le rien qui est le tout. (...) réduit à un *oxymoron*, le mythe est candidat à la fonction d'élément structurant dans le texte. Sa double nature (il est une illusion évanescence, mais aussi une réalité plus vraie que le vrai) fait un peu penser à cet Ulysse qui se fait appeler *Outis* (« Personne ») par le Cyclope, et qui « fut (...) sans avoir existé... »³⁰. La résurgence du gaélique dans l'hiberno-anglais de Friel est, fut sans avoir existé et conduit le spectateur à scruter l'infini d'une langue inconnue, évanescence et cryptique en acceptant de rester sur sa nuit, en deçà ou au-delà d'une vision métaphorique et métalinguistique.

Références :

Sources primaires: œuvres de Brian Friel :

- Philadelphia, Here I Come !*. London : Faber and Faber, 1965.
The Lovers Cass McGuire. London : Faber and Faber, 1967. Dublin : Gallery Press : 1984.
Lovers. London : Faber and Faber, 1968. Dublin : Gallery Press, 1984.
Crystal and Fox. London : Faber and Faber, 1970. Dublin : Gallery Press, 1984.
and Fox and The Mundy Scheme. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1970.
The Gentle Island. London : Davis Poynter, 1973. Loughcrew : Gallery Press, 1992.
The Freedom of the City. London : Faber & Faber, 1974. Loughcrew : Gallery Press, 1992.
Living Quarters. London : Faber and Faber, 1978. Loughcrew : Gallery Press, 1992.
The Enemy Within. Journal of Irish Literature, vol.4, n°2 (May 1975), p.3-64, et Dublin : Gallery Press, 1979.
Volunteers. London : Faber and Faber, 1979, Loughcrew : Gallery Press, 1989.
Faith Healer. London : Faber and Faber, 1980, Loughcrew : Gallery Press, 1992.
Aristocrats. Dublin : Gallery Press, 1980.
Translations. London : Faber and Faber, 1981.
Three Sisters (adaptation de Tchekhov). Dublin : Gallery Press, 1981.
The Communication Cord. London : Faber and Faber, 1981.
Selected Plays. London : Faber and Faber, 1984.
Fathers and Sons (d'après Tourgeniev). London : Faber and Faber, 1987.
Making History. London : Faber and Faber, 1989.
Danang at Lughnasa. London : Faber and Faber, 1990.
The London Vertigo (adapté de *The True Born Irishman* ou *the Irish Fine Lady* de Charles Macklin). Loughcrew : Gallery Press, 1990.
A Month in the Country (d'après Tourgeniev). Loughcrew : Gallery Press, 1992.

Wonderful Tennessee. Loughcrew : Gallery Press, 1993.
Molly Sweeney. Loughcrew : Gallery Press, 1994.
Plays One. London: Faber & Faber, 1996. (Philadelphia, Here I Come! The Freedom of the City, Living Quarters, Aristocrats, Faith Healer, Translations.)
Give Me Your Answer, do ! Loughcrew : Gallery Press, 1997.
Uncle Vanya (d'après Tchekhov). Loughcrew : Gallery Press, 1998.
Brian Friel's Dancing at Lughnasa: Screenplay. Adapté par Frank McGuinness. London/ Faber & Faber, 1998.
Plays Two. London: Faber & Faber, 1999. (Dancing at Lughnasa, Fathers and Sons, Making History, Wonderful Tennessee, Molly Sweeney.)
The Yalta Game. Loughcrew: Gallery Press, 2001.
Three Plays After (The Yalta Game, The Bear, Afterplay.) Loughcrew: Gallery Press, 2002.
Performances. Loughcrew: Gallery Press, 2003.
The Home Place. Loughcrew: Gallery Press, 2005.

Sources secondaires consacrées à l'œuvre de Brian Friel :

ANDREWS Elmer, *The Art of Brian Friel : Neither Reality Nor Dreams*. New York: St Martin's Press, 1994; London: MacMillan, 1995.
DANTANUS Ulf, *Brian Friel: A Study*. Londres: Faber and Faber, 1988.
----- Brian Friel: The Growth of an Irish Dramatist. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 1995.
DELANEY Paul, Ed., *Brian Friel in Conversation*. University of Michigan Press, 2000.
MAXWELL D.E.S., *Brian Friel*. Lewisburg, Penn.: Bucknell University Press, 1973.
McGRATH F.C., *Brian Friel (Post)Colonial Drama. Language, Illusion and Politics*. New York: Syracuse University Press, 1999.
MURRAY Christopher, Ed., *Brian Friel : Essays, Diaries, Interviews: 1964-1999*. Londres: Faber & Faber, 1999.
O'BRIEN George, *Brian Friel*. Dublin: Gill & Macmillan, 1989.
O'CONNOR Ulick, *Brian Friel : Crisis and Commitment*. The Writer and Northern Ireland. Dublin: ELO Publications, 1989.
PEACOCK Alan (Ed.), *The Achievement of Brian Friel*. Ulster Editions and Monographs, n°4. Gerrard Cross: Colin Smythe, 1993.
PELLETIER Martine, *Le Théâtre de Brian Friel: histoire et histoires*. Villeneuve d'Asques: Presses Universitaires du Septentrion, 1997.
PINE Richard, *Brian Friel and Ireland's Drama*. Londres: Routledge, 1990. Deuxième édition. Dublin: UCD Press, 1999, sous le titre *The Diviner: The Art of Brian Friel*.

Notes :

¹ Fintan O'Toole, *The Man from God Knows Where*, 1982, in Delaney 2000, 21.

² Fintan O'Toole, *The Man from God Knows Where*, 1982, in Delaney 2000, 21.

-
- ³ Richard Pine, 1990. 14.
- ⁴ McGrath, F.C., 1999, 15.
- ⁵ « In Interview with Laurence Finnegan », in Murray, 1999, 124.
- ⁶ « In Interview with Des Hickey and Gus Smith». In Murray, 1999, 46.
- ⁷ Fintan O'Toole, A supplement to the Irish Times, Saturday, January 7th, 1989.
- ⁸ « In Interview with Desmond Rushe». In Murray, 1999, 28.
- ⁹ « In Interview with Desmond Rushe». In Murray, 1999, 28.
- ¹⁰ F.C. McGrath, 1999, 16.
- ¹¹ Helen Gilbert, Joanne Tompkins. *Post-Colonial Drama. Theory, Practice, Politics*. 164.
- ¹² *ibid.*
- ¹³ Pierre Brunel, *Mythocritique, Théorie et parcours*. Paris : P. U. F, 1992, 215-218.
- ¹⁴ *ibid.*, p.218.
- ¹⁵ Delaney, éd., U.S.A., 2000, 150-151.
- ¹⁶ John P. Harrington, ed., *Modern Irish Drama*. 554-555.
- ¹⁷ Pelletier, Martine, 1997, 250.
- ¹⁸ Brian Friel, «Translations », in *Selected Plays*, London, Faber and Faber, 1984, 409.
- ¹⁹ *ibid.*, p. 416.
- ²⁰ George Steiner, *After Babel*, Oxford University Press, 1975, 31.
- ²¹ Brian Friel, «Translations », in *Selected Plays*. London, Faber and Faber, 1984, 428.
- ²² *Three Sisters*, traduction que l'on peut comparer à celle de l'édition Penguin Classics: « Natasha : They've gone in to lunch already... I'm late... (*Glances at herself in the mirror, adjust her dress.*) My hair seems to be all right ... (*Catches sight of Irina.*) My dear Irina Serghyeevna, congratulations! (*Gives a vigorous and prolonged kiss.*) You've such a lot of visitors... I feel quite shy... How do you do, Baron?" Anton Chekhov, *Three Sisters*, in *Plays*, London, Penguin Classics, Translated by Elisaveta Fen, 2002, p.220.
- ²³ Delaney (168).
- ²⁴ Delaney (223).
- ²⁵ McGrath, p.204.
- ²⁶ *ibid.*
- ²⁷ « Irish Times», 1 October 1986, in Delaney, ed. 195-196.
- ²⁸ Pierre Brunel, *Mythocritique, Théorie et parcours*. Paris : P.U.F, 1992, 26.
- ²⁹ Brunel, 31.
- ³⁰ Brunel, 63.