

L'étranger : un double étrange et mortifère dans *Translations* de Brian Friel.

Virginie ROCHE-TIENGO - Université Paris XIII

L'étranger comme image d'un double étrange et mortifère parsème l'œuvre de Brian Friel. Le dramaturge irlandais est lui-même la représentation archétypale de ce dédoublement qu'il tente de définir et de résoudre de façon cathartique dans son œuvre. Il est né à Killyclogher, près d'Omagh dans le comté Tyrone le 9 janvier 1929 (selon le registre paroissial de l'église catholique 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. Etrange erreur qui fait écho au sujet de cette étude. Je est un autre. Je est un étranger. Une sorte de dichotomie semble avoir enveloppée Brian Friel dès sa naissance. « Maybe I'm twins »¹ s'exclame l'auteur lors d'un entretien avec Richard Pine à propos de ce détail biographique.

Friel's name articulates neither the Irish Brian Patrick O'Friel nor the British Bernard Patrick Friel but a hybrid of the two that is neither the one nor the other. Friel's identity is both "split and doubled"(...) ²

Ainsi Friel a une identité irlandaise et une identité anglaise. Il incarne un double étrange.

Friel confie dans un entretien avec un journaliste de RTE en 1983 que ses œuvres portent en elles sa division psychique.

I think there's another element that people don't look at, and I think it's a projection of some kind of dual personality in a lot of the plays. There are very often two characters: one who is very extrovert, quick-talking, glib character and another who's a kind of morose and taciturn and (...) less immodest, let's say. And in some way I think perhaps those reflect some aspect of myself and perhaps some aspect of a member of the minority living in the North.³

La pièce qui illustre le plus cette notion d'identité anglo-irlandaise double et divisée, à la fois étrange et étrangère est sans doute *Translations*. Cette pièce qui date de 1980 met en lumière cette dualité, cette schizophrénie. Ce double étrange et mortifère qui hante Friel est ici incarné par le traducteur Owen-Roland. Personnage à l'identité hybride qui se prénomme Roland pour les britanniques et Owen pour sa famille irlandaise.

Translations fut présenté pour la première fois à l'hôtel de ville de Derry le 23 septembre 1980 par la compagnie de théâtre « Field Day ».

Field Day, fondée par Brian Friel et Stephen Rea est un projet politico-culturel qui s'est construit autour de tournées théâtrales dans toute l'Irlande et par la publication de pamphlets, de réflexions d'intellectuels sur l'Ulster, son histoire, sa culture, sa littérature. Seamus Heaney, Tom Paulin, Seamus Deane puis David Hammod et après 1987, Tom Kilroy ont fait partie de Field Day.

Field Day cherche à transcender la division Nord Sud en Irlande, à faire de l'autre, de l'étranger, non un double étrange et mortifère mais un interlocuteur « qui pour Martine Pelletier ne craint pas de s'aventurer sur le terrain de l'autre car il reconnaît l'autre en lui-même ».⁴

En 1991, Seamus Deane éditera *The Field Day Anthology of Irish Writing*, point d'orgue dans le développement d'une identité culturelle et littéraire irlandaise, d'une cinquième province artistique.

The aims 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. Thus Field day is located in the North (British Ireland) and works in both North and South, yet has strong reservations about both. The intention is to create an awareness, a sense of the whole country, North and South together, and to examine predominant attitudes to the island as a whole.⁵

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.

En outre, dans Translations l'action se déroule dans l'école clandestine « hedge school » de baile Beag/ Ballybeg au sein d'une communauté parlant le gaélique dans le comté de Donegal à la fin du mois d'août 1833.

Ces écoles clandestines « hedge schools » sont la réponse des catholiques irlandais aux lois pénales britanniques de 1830 qui leur interdisaient le droit à l'éducation .

Le maître d'école Hugh a deux fils, Manus, lui aussi maître d'école et Owen-Roland qui a fait carrière dans l'armée britannique et qui revient en Irlande accompagné du Capitaine Lancey, du lieutenant Yolland et de l'armée

afin de faire un relevé topographique et de constituer une carte de l'Irlande en anglais.

Nous étudierons dans un premier temps dans quelle mesure Owen-Roland, personnage à l'identité hybride est un étrange traducteur. Puis nous centrerons cette étude sur l'étranger, le Lieutenant Britannique Yolland, sorte de double mortifère d'Owen-Roland et enfin nous tenterons d'élucider l'étrange silence de Sarah.

I. Owen : L'étrange traducteur mortifère

Owen, le deuxième fils de Hugh, l'instituteur est comparable à Cain. Owen est un exilé de Baile Beag qui travaille pour les britanniques. Il est employé comme traducteur.

Owen : My job is to translate the quaint archaic tongue you people persist in speaking into the King's good English.⁶

D'après Steiner, «the very need for translation was like the mark of Cain, a witness to man's exile from Eden 'harmonia mundi'». ⁷ En effet Owen apporte le chaos et la mort à Baile Beag. En tant que traducteur, il pervertit la réalité afin de faire admettre aux habitants de Baile Beag, l'opération militaire britannique. Owen est un exilé car en traduisant il n'appartient plus à aucune communauté. Son rôle de traducteur le conduit sur le chemin glissant de la trahison.

Owen se trouve face à son père, à son frère Manus, et à la communauté toute entière de Baile Beag. Perdu dans une traduction pour le moins infidèle, il tente d'unir deux peuples, deux conceptions du monde. Manus est conscient que la traduction de son frère est loin d'être fidèle.

Manus : What sort of translation was that, Owen ?

Owen : Did I make a mess of it ?

Manus : You weren't saying what Lancey was saying ! ⁸

D'après Steiner, toute traduction porte en elle une trahison certaine.

The Babel myth is a case of symbolic inversion : mankind was not destroyed but on the contrary kept vital and creative by being scattered among tongues.

But in this sense also there is in every act of translation -- a touch of treason. ⁹

Owen ne se considère pas comme un traître mais comme un poète.

Owen : 'Uncertainty in meaning is incipient poetry' -- who said that ?

Manus : There is nothing uncertain about what Lancey said : It's a bloody military operation, Owen ! ¹⁰

Friel cite mot pour mot Steiner et interpelle le public. L'intertextualité d'une œuvre telle que *Translations* unit non seulement des livres (*L'Odyssée*, *Les Géorgiques*, *Ulysse*, *After Babel*), des poètes, des écrivains (Homère, Virgil, Joyce, Steiner...), des pièces de théâtre (*The Home Place*...) mais aussi des langues étrangères et des mondes différents.

Dans la traduction que donne Owen, on retrouve l'idée de dissimulation, de non-dit et de mensonge. Steiner définit ainsi cette idée de dissimulation : « (...) we speak to communicate. But also to conceal, to leave unspoken. The ability of human beings to misinform modulates through every wavelength from outward lying to silence. » ¹¹

Owen va jusqu'à mentir sur son identité. Pour les britanniques, il se nomme Roland. Détournement d'identité qui le rapproche d'Ulysse, qui s'affubla du nom de Personne, et de Brian Friel. Car en perdant son nom, Owen perd son identité.

Manus : And they call you Roland ! They both call you Roland !

Owen : Shhhhhh. Isn't it ridiculous ? They seemed to get it wrong from the very beginning -- or else they can't pronounce Owen. I was afraid some of you bastard would laugh.

Manus : Aren't you going to tell them ?

Owen : Yes – yes – soon – soon.

Manus : But they...

Owen : Easy man, easy. Owen-Roland-What's the hell. It's only a name. It's the same isn't it? Well, isn't it? ¹²

Le problème d'identité, associé au prénom est lié à une schizophrénie anglo-irlandaise . La perversion de l'identité est liée à la perversion du langage et donc de toute traduction.

Après avoir été dépossédé de son nom, Owen va être dépossédé de ses racines, du 'logos' et de la définition du 'topos' irlandais. Instigateur d'un tel bouleversement linguistique et ontologique, Owen en deviendra la victime. Son rôle de traducteur fait de lui un « antitheos ».

The translator is an 'antitheos' who does violence to the natural divinely sanctioned division between languages (What right have we to translate?) but who affirms, through this rebellious negation the final, no less divine unity of the 'logos'. ¹³

L'hubris d'Owen, son orgueil tragique est sa volonté de traduire en oubliant la dialectique de toute langue qui oppose et unit matérialité et spiritualité. Pour lui, un nom de lieu est un outil qui n'a pas de valeur spirituelle.

Il doit être lié à une réalité matérielle et topologique.

Owen veut annihiler le passé, et en cela il atteint une dimension tragique, car il tend à ignorer la chute de l'homme et l'effondrement de la tour de Babel. Il ne peut être un second Adam qui nomme des choses, des êtres en accord parfait avec leur réalité physique et spirituelle. Owen ne peut reprendre le pouvoir nominaliste de Dieu lorsqu'il créa le monde. Il ne peut reproduire ce qui unissait le signifiant et le signifié dans le jardin d'Eden.

En changeant d'identité, Owen change son image, la perception que les autres ont de lui. Car se nommer, c'est se dévoiler, faire fief du mystère de son origine, s'offrir à l'autre et se rendre vulnérable.

Yolland : That's what you want, too, Roland. (Pause)

Owen (Explodes) : George! For God's sake! My name is not Roland!

Yolland : What ?

Owen (softly) : My name is Owen.

(Pause)

Yolland : Not Roland ?

Owen : Owen...

Yolland : O my God !

(Pause. They stare at one another. Then the absurdity of the situation strikes them suddenly. They explode with laughter).¹⁴

Owen se dévoile à Yolland, croyant réactiver ce que Steiner appelle « le mécanisme nominaliste de la création », le fait de nommer et de voir apparaître l'être ou l'objet nommé.

Manus : What's the celebration ?

Owen : A christening !

Yolland : A baptism.

Owen : A hundred christenings !

Yolland : A thousand baptisms ! Welcome to Eden !

Owen : Eden's right ! We name a thing and bang ! It leaps into existence !

Yolland : Each name a perfect equation with its roots.

Owen : A perfect congruence with its reality.¹⁵

On retrouve la pensée de Steiner. « Each time man spoke, he re-enacted, he mimed, the nominalist mechanism of all living forms : and whatsoever Adam called every living creature, that was the name thereof ! »¹⁶

La langue pure, sans faille de l'Eden s'oppose à la diversité des langues post-édéniques. En transformant les noms de lieux et son propre prénom, Owen a enfreint les lois séculaires de tout pays, i.e. la préservation d'un

patrimoine linguistique et culturel, le secret d'un peuple, sa richesse et son originalité. En traduisant, Owen va affaiblir son pays et donner le pouvoir aux britanniques. Après la prise de possession de la terre, du « topos », le capitaine Lancey, représentant archétypal, violent et intransigeant de la colonisation britannique, va tenter à l'aide d'Owen de s'approprier le « logos irlandais » pour le détruire et le remplacer par le « logos anglais ». Owen est alors pris au piège ; d'intermédiaire, de trait d'union entre deux peuples, il se transforme en traducteur mortifère.

Owen : The Captain has an announcement to make.

(...)They are searching for George. If they don't find him--

Lancey : Commencing twenty-four hours from now we will shoot all livestock in Ballybeg.

(Owen stares at Lancey).

Owen : You're not -- !

Lancey : Do your job. Translate.¹⁷

Le travail de traduction d'Owen devient alors instrument de pouvoir et de destruction. Alors qu'avec le lieutenant Yolland, il tentait de traduire les noms de villages irlandais en anglais, sous la pression de Lancey, il doit retraduire, mais cette fois-ci à l'envers, les noms anglicisés de lieux irlandais en gaélique.

Owen est un traducteur mortifère car il conduit Yolland vers une péripétie au sens où l'entend Aristote dans la Poétique, un changement radical de sa destinée, qui est pour lui funeste car il meurt assassiné. C'est aussi grâce à Owen, que Yolland rentre en contact avec Maire, la fiancée de Manus. Owen est aussi coupable de cette union exogame. Il est réellement un frère rebelle, sorte de Caïn qui va détruire son frère en lui enlevant la femme qu'il aime. Owen présente Maire à Yolland. Il sert d'intermédiaire et unit Eros à Thanatos. Owen-Roland se définit par ses deux prénoms mais aussi par son rapport aux frères. Il a deux frères, son frère de sang, Manus, le frère resté au pays et son frère d'adoption, le lieutenant Yolland, l'étranger. Manus et Yolland sont l'incarnation de l'identité hybride d'Owen-Roland. Ils renvoient aussi aux deux frères mythiques, Abel et Caïn. Le thème des deux frères repose sur un dialogue intérieur qui sous-tend que si les aspects contradictoires de la personnalité demeurent séparées, il ne peut en résulter que la mort.

Manus en restant au pays n'est que l'ombre de son père. Il se dessèche en s'accrochant au passé et ne réussit pas à faire naître une vie personnelle, à conquérir Maire. Yolland pour sa part tente l'audacieux voyage vers l'étran-

ger en se coupant de son passé et en recherchant une union exogame. Manus et Yolland incarnent la psyché divisée d'Owen-Roland. Dans quelle mesure l'hubris de l'étranger Yolland, c'est-à-dire son désir d'union exogame le conduira-t-il vers une révélation étrange ?

2. L'étranger Yolland et l'union exogame : un pas vers la mort ?

Yolland, le lieutenant britannique est étranger à la communauté de Ballybeg. Il est allochtone. Il vient d'un autre pays, d'une autre nation. En tentant d'apprendre le gaélique, il transgresse un tabou : l'exogamie. L'exogamie linguistique est alors liée à l'exogamie sociale car la femme irlandaise Maire est un objet d'échange. Toute exogamie est traduction.

Dans *Translations*, Maire, et le lieutenant Yolland, forment un couple qui tente de transcender les différences linguistiques et culturelles qui les séparent.

Avant de se connaître, Maire et Yolland ont déjà fait un pas l'un vers l'autre à travers leur désir d'apprendre une langue étrangère. Comme l'a écrit Steiner :

Eros and language mesh at every point. Intercourse and discourse, copula and copulation, are sub-classes of the dominant fact of communication. They arise from the life-need of the ego to reach out and comprehend, in the two vital senses of 'understanding' and 'containment', another human being. Sex is a profoundly semantic act. Like language, it is subject to the shaping force of social convention, rules of proceeding, and accumulated precedent. To speak and to make love is to enact a distinctive twofold universality: both forms of communication are universals of human physiology as well as of social evolution.¹⁸

Dans une scène d'amour d'une extraordinaire force dramatique, linguistique et innovatrice, Brian Friel, grâce à une technique de distanciation arrive à faire croire au public que Maire s'exprime en gaélique et que Yolland s'exprime en anglais alors que tous deux parlent anglais. Les répliques de Maire et celles de Yolland se succèdent et se font écho.

Maire : The grass must be wet. My feet are soaking.

Yolland : Your feet must be wet. The grass is soaking.¹⁹

Cependant l'oubli du passé historique de l'Irlande conduira Yolland à la mort, car sans mémoire, il n'y a pas de rédemption et donc pas d'avenir. Ce

qui fait de Yolland un héros tragique est bien évidemment lié à son exogamie, son désir de se marier en dehors de sa tribu, mais aussi au fait qu'il tente d'être un traducteur tout comme Owen-Roland. En cherchant à traduire les noms de localités et de villages irlandais, Yolland viole un tabou linguistique, car toute langue est un outil de dissimulation, une arme secrète qui protège des envahisseurs.

(...) human speech matured principally through its hermetic and creative functions. Words are the living eyes of secrecy'. They encode, preserve, and transmit the knowledge, the shared memories, the metaphorical and pragmatic conjectures on life of a small group -- a family, a clan, a tribe. ²⁰

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. ²¹

Dans la scène d'amour qui unit Maire à Yolland, ces derniers cherchent une union qui relève en un premier temps d'une osmose linguistique. Ils s'offrent leur amour en échangeant des noms de villes, de pays, de comté. Le « Logos » et le « Topos » s'unissent à Eros dans un chant d'amour qui n'est pas sans rappeler les incantations de Frank Hardy, dans Faith Healer.

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. 22

L'échange de Yolland avec Maire s'apparente à un chant orphique dans son mystère et sa musicalité, à un poème hermétique. Sorte de mélopée symboliste, les noms de lieux se succèdent les uns aux autres, unissant à chaque instant les deux amants plus intimement. Ce qui compte, ce n'est plus la force sémantique des mots mais leur musicalité. La musique des mots, la poésie transcendante et incantatoire qui émane de cette scène fait écho à la musique qui s'échappe du domicile de Maire. Yolland est attiré, hypnotisé par elle. Elle le conduira à Eros mais aussi à Thanatos. En invitant Yolland à venir danser et écouter le violoniste O'Shea, Maire transgresse alors un tabou, l'exogamie sociale, linguistique et musicale.

Comparable aux amants de Shakespeare qui commettent une fugue amoureuse et se retrouvent dans le « Green Word », sorte d'Eden, Maire et Yolland fuient la société des hommes. La musique est un langage d'amour de joie mais aussi de mort. Les deux amants sont découverts par Sarah.

(Pause Suddenly they kiss. Sarah enters. She sees them...then almost to herself).

Sarah : Manus...Manus ! (Sarah runs off. Music to crescendo.) 23

Le cri de Sarah augure du destin funeste de Yolland. La musique acquiert alors une puissance eschatologique, elle devient métalangage.

D'après Steiner, «It is only through language and, perhaps through music, that man can make free of time, that he can overcome momentarily the presence and presentness of his own punctual death. »²⁴

Le couple formé par Maire et Yolland, n'atteint pas à une unité linguistique, à une union érotique, qui comme nous l'avons vu d'après Steiner, sont liées, car Thanatos emporte Yolland. Ce dernier est comparable à Frank Hardy dans Faith Healer, soudain victime d'une épiphanie, d'une révélation métaphysique.

Yolland : Do you believe in fate ? The day I arrived in Ballybeg the moment you brought me in here, I had a curious sensation. It's difficult to describe. It was a momentary sense of discovery ; no-- not quite a sense of discovery -- a sense of recognition, of confirmation of something I half knew instinctively ; As if I had stepped...²⁵

La révélation est associée à la mort, à la cruauté humaine qui se focalise sur un individu, ici un étranger, un pestiféré au sens donné par Antonin Artaud dans Le théâtre et son double .

Son rôle de traducteur et d'amant s'achève alors. Il laisse ouvert

derrière lui un vide béant, un silence cryptique qui est incarnée par le personnage de Sarah.

3. L'étrange silence de Sarah face à l'étranger.

Sarah est la représentation archétypale de l'Irlande bâillonnée, assujettie par l'état britannique et réduite au silence. Dans cette pièce qui porte un si grand intérêt au langage, aux métamorphoses qu'il entraîne, aux mutations et aux diverses traductions dont il est sujet, Sarah est la part d'ombre, elle incarne un silence étrange et mortifère face à l'étranger brutal et colonisateur. La protection ultime d'un peuple colonisé, serait-elle le silence et la mort. Sarah a un aspect spectral. Comparable aux enfants qui hantent les poèmes de Blake et dont les voix sont étouffées, elle représente l'assujettissement d'un peuple. C'est une femme et une enfant. Le statut de la femme est comparable à celui de l'enfant, c'est un statut d'infériorité et d'exploitation face à l'homme. Ainsi d'après Steiner, « the status of women has been akin to that of children. Both groups are maintained in a condition of privileged inferiority. Both suffer obvious modes of exploitation -- sexual, legal, economic -- while benefiting from a mythology of special regard. »²⁶

Sarah est également l'incarnation de l'Irlande assujettie économiquement, légalement et dont le sol est violé par les militaires anglais. Rappelons les paroles du capitaine Lancey qui pour asseoir son autorité, mythifie son entreprise de colonisation en soutenant que l'Irlande est un pays privilégié par l'état britannique.

Lancey : Ireland is privileged. No such survey is being undertaken in England. ²⁷

Sarah est cette Irlande qui n'arrive plus à décliner son identité.

Manus : Come on, Sarah. This is our secret... Raise your head. Shout it out. Nobody's listening.

Sarah : My...

Manus : Good...

Sarah : My name is...

Manus : Yes ?

Sarah : My name is Sarah.

Manus : Marvellous ! Bloody marvellous. ²⁸

On retrouve l'idée de secret et de dissimulation d'une langue. Sarah représente métaphoriquement le gaélique qui agonise sous le joug de la colo-

nisation linguistique anglaise. Manus est patient alors qu'Owen, son frère, le traducteur, semblant méconnaître le problème de Sarah est plus direct, comme oublieux du danger qui plane sur le gaélique.

Owen : That's a new face. Who are you ?

(A very brief hesitation. Then--)

Sarah : My name is Sarah.

Owen : Sarah who?

Sarah : Sarah Johnny Sally ...

Sarah : I said it, Manus ! ²⁹

Sarah n'est pas sans rappeler la Cathleen Ni Houlihan de Yeats, qui incarne métaphoriquement l'Irlande. C'est avec fierté que Sarah se présente à Owen. Comme si le fait de pouvoir parler sa langue, le gaélique conduisait Sarah vers une épiphanie linguistique. Sarah vit une « translation » au sens religieux, un ravissement. En s'exprimant, elle se dévoile, elle extériorise une identité cachée, elle s'affirme face à Owen. Cette affirmation va la conduire à commettre l'irréversible. C'est elle que confie à Manus, la relation amoureuse qui unit Maire à Yolland. Elle dénonce l'exogamie du couple. Sarah, fille de l'au-delà et du silence, toute comme George dans *Wonderful Tennessee* ou la fille autiste de Daisy, dans *Give me your answer do*, est un personnage essentiel dans la résolution du drame qui habite *Translations*. Elle est responsable du départ de Manus.

Sarah : (Quietly) I'm sorry...I'm sorry...I'm so sorry, Manus. ³⁰

Ce sont les dernières paroles de Sarah. La violence du capitaine Lancey à la fin de l'acte III la fait sombrer profondément dans le silence.

Lancey : (Pointing to Sarah) Who are you ? Name!

(Sarah's mouth opens and shuts, opens and shuts. Her face becomes contorted.)

What's your name?

(Again Sarah tries frantically.)

Owen : Go on, Sarah. You can tell him.

(But Sarah cannot. And she knows she cannot. She closes her mouth. Her head goes down.) ³¹

Sarah est perdue, elle retombe dans le royaume secret du silence et refuse de décliner son identité. Le silence devient son unique et ultime bouclier. Cette idée est développée par Steiner.

Surrounded by incomprehensible or hostile reality, the autistic child breaks off verbal contact. He seems to choose silence to shield his identity but even

more, perhaps, to destroy his imagined enemy. Like murderous Cordelia, children know that silence can destroy another human being. Or like Kafka they remember that several have survived the song of the Sirens, but none their silence.³²

En refusant de parler au capitaine Lancey et à Owen, Sarah s'écroule d'un point de vue linguistique et incarne la tour de Babel détruite. D'après Steiner, le mythe de Babel a pour origine quelque faute originelle commise par l'homme ou est associé à l'incommunicabilité des êtres, à l'incapacité d'accepter l'étranger. Le chaos va suivre l'effondrement linguistique de Sarah, la communication entre britanniques et irlandais va être détruite et la communauté de Baile Beag dispersée.

En conclusion, le théâtre de Friel est pour reprendre Antonin Artaud, « comme la peste, ce n'est pas parce qu'il est contagieux, mais parce que comme la peste il est la révélation, la mise en avant, la poussée vers l'extérieur d'un fond de cruauté latente par lequel se focalisent sur un individu ou sur un peuple toutes les possibilités perverses de l'esprit. »³³ La cruauté dans *Translations* se focalise sur l'étranger Yolland ainsi que sur Sarah. « Le théâtre comme la peste est une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison ». ³⁴ La mort de Yolland, l'étranger et le silence étrange et mortifère de Sarah conduisent à la catharsis du drame. Par une distanciation linguistique Brian Friel réussit à faire croire au public que ses personnages parlent gaélique, semblant ainsi faire fi de la disparition d'une langue. *Translations* défie l'histoire, la cruauté humaine et la mort. Le gaélique s'est métamorphosé en anglais. L'étranger n'est plus étrange mais familier.

Notes

- 1 Pine, Richard, *Friel and Ireland's Drama*. 14.
- 2 McGrath, F.C., *Brian Friel's (Post) Colonial Drama, Language, Illusion, and Politics*. New York : Syracuse University Press, 1999. 15.
- 3 Delaney, Paul, ed. *Brian Friel in Conversation*. U.S.A. : The University of Michigan, 2000. 180.
- 4 Pelletier, Martine, *Le Théâtre de Brian Friel: histoire et histories*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 1997. 250.
- 5 Harrington, John P., ed., *Modern Irish Drama*. 554-555.
- 6 *Ibid.*, 404.
- 7 Steiner, George, *After Babel*. Oxford University Press, 1975. 64.
- 8 Friel, Brian, *Translations*, in *Selected Plays*. Londres: Faber & Faber, 1984, 405-406.
- 9 Steiner, George, *After Babel*. 244.
- 10 Friel, Brian, *Translations*, in *Selected Plays*. 408.
- 11 Steiner, George, *After Babel*. 246.
- 12 Friel, Brian, "Translations", in *Selected Plays*
- 13 Steiner, George, *After Babel*, 49.
- 14 Friel, Brian, «Translations» in *Selected Plays*. 421.
- 15 *Ibid.*, 422.
- 16 Steiner, George, *After Babel*. 61.
- 17 Friel, Brian, «Translations», in *Selected Plays*. 439.
- 18 Steiner, George, *After Babel*. 39-40.
- 19 Friel, Brian, «Translations», in *Selected Plays*. 426.
- 20 *Ibid.*, 242.
- 21 Friel, Brian, «Translations, in *Selected Plays*. 416.
- 22 *Ibid.*, 428.
- 23 *Ibid.*, 430.
- 24 Steiner, George, *After Babel*. 169.
- 25 Brian Friel «Translations», in *Selected Plays*. 416.
- 26 Steiner, George, *After Babel*, 39.
- 27 Friel, Brian, «Translations», in *Selected Plays*. 407.
- 28 *Ibid.*, 407.
- 29 *Ibid.*, 403-404.
- 30 Friel, Brian, «Translations», in *Selected Plays*. 433-434.
- 31 Friel, Brian, «Translations», in *Selected Plays*. 440.
- 32 Steiner, George, *After Babel*. 36.
- 33 Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 1964, 44.
- 34 *Ibid.*, 46.