ROBERT OWENSON (1744-1812)

ACTEUR ET DIRECTEUR DE THEATRE DUBLINOIS

Robert Owenson fit sa première apparition sur une scène dublinoise au mois d'Octobre 1776. Il se produisit pour la dernière fois dans la capitale irlandaise en Mars 1807.

Le suivre dans les différentes étapes de sa carrière, c'est découvrir la nature très particulière de l'activité dramatique, non seulement à Dublin, mais dans l'ensemble de l'Irlande à cette époque. C'est également prendre conscience du poids considérable de la vie politique sur le théâtre à cette période particulièrement riche de l'histoire de l'Irlande. C'est, enfin, observer les premiers efforts jamais réalisés pour donner à ce pays un théâtre national.

Né dans le Conté du Mayo en 1744, Robert Mac Owen (il devait angliciser son nom dans les années soixante) fit ses premières armes de comédien à Londres. Il y bénéficia de l'appui de son lointain cousin, Oliver Goldsmith qui lui permit d'obtenir son premier rôle sous la direction de Garrick. Il y connut un cuisant échec et ne remonta sur une scène londonienne que deux années plus tard, au théâtre de Covent Garden.

Les raisons qui poussèrent Owenson à retourner en Irlande en 1775 demeurent mystérieuses. Si l'on en croit sa fille, Richard Daly, qui avait alors la concession du Théâtre de Crow Street à Dublin avait vu Owenson jouer le rôle du Major O'Flaherty dans *The West Indian* de Cumberland. Séduit par son jeu, il lui aurait proposé de l'engager comme acteur et directeur adjoint de sa troupe.

C'est ce même rôle du Major O'Flaherty que tint Robert Owenson pour sa première apparition dublinoise. Le *Freenan's Journal* du 19 Octobre 1776 jugeait ainsi la performance de ce nouveau venu :

> The character of *Major O'Flaherty* was performed by *Mr Owenson* with great spirit and propriety. His figure is perfectly well adapted, his brogue was characteristic and not too vulgar ; but his countenance did not appear old enough for a man who had seen *thirty years hard service*. The song he sung (sic) was taken from Mr M'Dermott's opera of *the Milesian*, and was received with great applause, though rather abruptly introduced. This gentleman will forgive me, if I hint, that although it is perfectly natural in man, when his mind is strongly agitated, to express its overflowing in his own *native* language, even when talking to people in an acquired one, yet his uttering phrases in *Irish* so *very* frequently, seemed rather a local compliment, than a judicious use of them, and might by some be construed into a clap-trap.

L'agacement du critique du *Freeman's Journal* vaut la peine que l'on s'y arrête. Il en dit long sur les libertés prises par les acteurs avec le texte. Il en dit plus encore sur les choix "culturels" de Robert Owenson. Avant que l'Irlande ne manifeste son identité spécifique sur le plan politique (on songe ici au Parlement de 1782), s'exprimer en gaélique, choisir un air extrait du *Milésien* et provoquer un tel enthousiasme parmi le public avait un sens. Dans cette coïncidence entre la phase d'émergence d'une conscience politique "nationale" sous l'influence d'hommes comme

Grattan et Curran et le retour à des valeurs culturelles nationales, on peut voir un avant-goût de ce qui se produirait à la fin du dix-neuvième siècle. Douglas Hyde, sa Ligue Irlandaise et sa campagne de "désanglicisation", Yeats et ses efforts d'instauration d'un théâtre national feraient alors écho au combat en faveur du *Home Rule* mené par Parnell.

Il convient également de s'interroger sur les rôles de *Stage Irishman* que Robert Owenson tint régulièrement à cette époque, soit sur les planches du théâtre du Crow Street, soit au théâtre de Smock Alley (dont la réouverture eut lieu en 1781). Jonah Barrington, dans ses *Recollections*, brosse de l'acteur un portrait qui complète heureusement celui proposé par le *Freeman's Journal* :

> Mr Owenson... was at that time highly celebrated in the line of Irish characters, and never did an actor exist so perfectly calculated, in my opinion, to personify that singular class of people. Considerably over six feet in height, remarkably handome and bravelooking, vigorous and well-shaped, he was not vulgar enough to be *out of character* : never did I see any actor so entirely identify himself with the pecularities of those parts he assumed. In the higher class of Irish characters - old officers, etc. - he looked well, but did not exhibit sufficient dignity ; and in the *lowest*, his humour was scarcely quaint and original enough ; but in what might be termed the *middle class of Paddies*, no man ever combined the look and manner with such felicity as Owenson. Scientific singing in not an Irish quality and he sang well enough (1)

Ce critère de dignité, de distinction, cette insistance sur la belle prestance ou bien sur une forme d'humour bien spécifique, cette défiance à l'égard de la vulgarité sont révélateurs de la manière dont les Irlandais eux-mêmes percevaient leur propre représentation sur la scène. On peut penser, ici encore, que le contexte général d'affirmation d'une identité nationale entraînait une perception spécifique du *Stage Irishman*. Là où une nation relativement sure d'elle perçoit sa propre représentation dans un certain confort mental, un peuple dominé et méprisé voit, dans l'image que l'on donne de lui, une humiliation supplémentaire, une marque de plus du mépris dans lequel on le tient.

Il est clair que, sur ce point, le dix-neuvième siècle devait correspondre à une phase de pessimisme et de dépression avant que la dignité retrouvée permette que soient envisageables les représentations d'Irlandais proposées par des dramaturges comme Synge et O'Casey.

En 1784, Owenson investit le capital récemment hérité par sa femme (fille de l'ancien maire de Shrewsburry) dans un nouveau théâtre : le music hall de Fishamble Street qu'il rebaptisa *The National Theatre Music Hall*. Ce choix correspond à la première tentative jamais réalisé de donner à l'Irlande un théâtre national. Pas plus que celle effectuée plus d'un siècle plus tard par W.B. Yeats et Lady Gregory, elle ne saurait être dissociées de son contexte politique.

En 1782, Grattan et le Parlement de Dublin avaient voté ce que l'on appela la "Déclaration d'Indépendance", acceptée par le gouvernement britannique grâce à la pression exercée par les Volontaires irlandais. Pendant dix-neuf ans, l'Irlande allait pouvoir exercer une certaine forme de souveraineté nationale.

La comparaison entre la situation de la fin du dix-huitième siècle et celle de la fin du dix-neuvième doit, cependant, être quelque peu nuancée. En 1782, les Protestants, maîtres de l'Irlande, très certainement inspirés par les événements du continent Nord-Américain, rejettent la domination de la métropole et exigent de gérer leurs propres affaires. A la fin du dix-neuvième siècle, la nation catholique exprime son désir d'autonomie, voire d'indépendance. Les dix-neuf années qui précèdent l'Union législative marquent un rapprochement sans précédent entre Protestants et Catholiques s'achevant par la folle entreprise des Irlandais Unis. Un siècle plus tard, Parnell, le roi sans couronne de l'Irlande catholique, est Protestant et anglo-irlandais.

Les tentatives de création d'un théâtre national à ces deux périodes reflètent ces différences et ces similitudes. Alors que Yeats se détournerait des valeurs anglaises pour chercher la "véritable" Irlande, alors que Douglas Hyde irait jusqu'à rejeter la langue anglaise, c'est une identité culturelle de type colonial que proposait Robert Owenson au public dublinois en 1784. Dans ses *Memoirs*, Lady Morgan, la fille d'Owenson, donne une idée de ce que recouvrait l'adjectif "national" dans l'esprit de son père . Elle décrit en ces termes l'inauguration du *National Theatre Music Hall,* le 20 décembre 1784 :

> The first performance was to be altogether national, that is, Irish, and *very* Irish it was. The play chosen was *The Carmelite*, by Captain Jephson, with an interlude from Macklin's farce of *The Brave Irishman*, and a farce of O'Keefe's, *The Poor Soldier*. The overture consisted of Irish airs ending with the Volunteer's March, which was chorussed by the gallery to an accompaniment of drums and fifes... My father wrote and spoke the prologue in his own character of an 'Irish Volunteer'.
> The audience was as national as the performance ; and the pit was filled with red coats of the corps to which my father belonged ; and the boxes exhibited a show of beauty and fashion, such as Ireland above all other countries could produce. What added to the *éclat* of the evening was the first appearance on any stage of an Irish lady of rank - the honourable Mrs Mahon - then known by the pretty cognomen of the 'bird of Paradise.' She was the daughter of Lord Perry, afterwards Lord Limerick. (2)

Les trois oeuvres choisies pour ce spectacle inaugural sont révélatrices de l'absence d'une authentique tradition dramatique irlandaise. *The Brave Irishman*, par exemple, est considéré par Micheál O'haodha comme "an early example of the type of boisterous knock-about who later became the typical Irishman" (3). Tous les historiens du théâtre irlandais soulignent d'ailleurs cette absence. Andrew Malone (1929) et Christopher Fitz-Simon (1983) y voient la conséquence d'une tradition littéraire orale propre aux pays celtiques. Le premier explique :

> until the end of the nineteenth century Ireland had been without any national drama in either the Irish or the English languages. (4)
> This pecularity was not entirely confined to Ireland ; it may be found in all the countries which it is now fashionable to call Celtic. (5)
> In Ireland recitation took the place taken by representation in other European countries. (6)

Dans ses *Familiar Epistles to Frederick J[one]s, Esq., on the Present State of the Irish Stage*, John Wilson Croker, en 1804, dénoncerait l'absence de drame national en ces mots :

> But can we not *ourselves* produce
> These novelties for Irish use,

> That we to foreign hands must roam,
> For goods we us'd to make at home ? (7)

Comme ce serait le cas un siècle plus tard, le besoin de pièces nationales était très fortement ressenti au moment où l'identité irlandaise se manifestait dans le domaine politique. En cette fin de dix-huitième siècle, si l'Ascendancy portait au théâtre un intérêt réel, les futurs chefs révolutionnaires montaient eux aussi sur les planches comme le signale Andrex Malone :

> Wolfe Tone, Robert Emmet, Lord Edward Fitzgerald, Napper Tandy were but a few of the patriotic heroes who roused the enthusiasm of Dublin audiences in the plays of Whitebread and his associates. These plays were Irish in theme and mood..., and almost for the first time gave to Ireland a drama which had some connection with the life and thought of the people. (8)

Christopher Fitz-Simon rappelle pour sa part :

> In 1783 a philanthropic landlord, Richard Martin, built a small theatre in Kirwan's Lane [Galway]... The Martins obtained the services of Robert Owenson to organize their first season, a season in which Wolfe Tone played two parts, while staying as a houseguest. (9)

Sydney Owenson, dans son compte rendu de l'inauguration du *National Theatre Music Hall* déclare : "The audience was as national as the performance" et elle illustre son propos en évoquant les loges : "the boxes exhibited a show of beauty and fashion such as Ireland above all other countries could produce." Il y a là un élément qui confirme que la vision de la future romancière (et de l'ensemble de ceux qui, à l'époque, en Irlande, étaient mus par un sentiment national) était bien anglo-irlandaise au sens fondamental de cet adjectif.

C'est encore la fille de Robert Owenson qui nous permet de nous faire une idée du succès de ce premier théatre national irlandais. Elle témoigne de la perception politique de ce succès grandissant. Elle nous instruit, enfin, des mesures, également politiques, qui permirent de fermer cet établissement jugé dangereux. "The National Theatre flourished", écrit la romancière.

> Everybody took boxes, but few paid for them. Orders were given in profusion, when, lo ! in the midst of the apparent success of this rival to the great Royalties Government granted an exclusive patent for the performance of the legitimate drama to - Mr Daly ! with the additional honour of creating him deputy Master of the Revels, a distinction which had nearly fallen into abeyance. In a capital so dramatic as Dublin, the event made a great sensation, which, however, soon subsided, but not before my father's friends had devised legal grounds to sue for remuneration for his losses. (10)

Cette fermeture par les autorités était l'aboutissement d'un processus dans lequel seule la politique avait constitué un critère de jugement. Comme il est facile de l'imaginer, ce premier théâtre national irlandais fut immédiatement soutenu par les libéraux et attaqué par les conservateurs. Le *Freeman's Journal* mena une tenace campagne afin de tenter de dissuader le public de fréquenter le *National Theatre* de Robert Owenson. Celui-ci s'était d'ailleurs exposé aux représailles de ses adversaires en autorisant, le 16 avril 1785, une soirée, présidée par James Napper Tandy, en faveur d'un imprimeur nationaliste emprisonné.

La partie étant perdue d'avance, Owenson préféra négocier : une commission parlementaire lui accorda une indemnité de £ 300 par an à condition qu'aucun acteur professionnel ne se produise a Fishamble Street. Owenson devint alors l'adjoint de Daly à la tête du Théâtre Royal de Crow Street.

La carrière du premier théâtre national irlandais avait été brève, mais cette tentative avait clairement révélé le lien intime existant en Irlande entre le "culturel" et le "politique". John O'Donovan, cité par Fitzpatrick, le premier biographie de Lady Morgan, rapporte :

> I have frequently spoken to old men... who saw Owenson hissed off the stage in Dublin for singing an Irish song - "The Drimmin-doo-deelish" - which he used to sing very well. But the Dublin audience in this time was strongly anti-Irish and Orange in their feelings. (11)

Au lendemain même de l'ouverture, le critique dramatique du *Freeman's Journal* reconnaissait de mauvaise grâce le succès remporté par Owenson auprès de la partie la plus populaire du public :

> Were it not that the manager's *singular* and *forcible* merit in droning out *planxties*, and acting *spalpeen* characters, secured him a round of *heel-applause* from his good friends in the gallery, we should be apt to style the *Prelude* performed last night, a jumble of the greatest balserdash that ever insulted the stage. (12)

La fille de Robert Owenson, elle-même, devait dénoncer l'erreur commise par le musicien Tom Cooke, "encouraged... by perhaps taking the boisterous claps of an ignorant *Upper* Gallery, for the *universal* applause of the whole audience." (13)

Les années qui suivirent la fermeture du théâtre de Fishamble Street semblent avoir compté parmi les plus tranquilles et les plus prospères de la vie mouvementée de Robert Owenson. Son poste de Directeur adjoint du Nouveau Théâtre Royal de Crow Street lui permettait de vivre confortablement et de recueillir Thomas Dermody qui devait connaître quelque gloire en tant que poète mais qui, pour l'instant, en était réduit à la mendicité.

Après la mort de sa femme, en Juin 1789, Owenson entreprit de se rendre dans diverses villes irlandaises afin de s'y produire, louant les locaux de Fishamble Street à un groupe de comédiens amateurs. Ceux-ci, afin d'améliorer la qualité de leurs spectacles, engagèrent bientôt quelques acteurs professionnels, ce qui était contraire aux engagements pris par Owenson lors de la fermeture du *National Theatre*. La rente annuelle de 300 Livres fut donc perdue. C'est ce revers qui amena l'acteur à se tourner vers l'autre volet de l'activité dramatique irlandaise de l'époque : le théâtre privé de l'Ascendancy.

Micheál O'hAodha nous renseigne utilement sur cette tradition :

> In the late eighteenth century and well into the nineteenth century, amateur theatricals were staged in the shadow, if not within the walls, of the big houses of the Ascendancy. These gentlemen players, like gentlemen jockeys, kept aloof from the more robust conditions of the commercial arena. Patrons of the arts like the Earl of Charlemont, Luke Gardiner, Thomas Connoly of Castletown, the Earl of Kildare and the Countess of Ely ran private theatres where their friends and guests could display their talents in the elegant Georgian surroundings. The most

famous was Kilkenny Theatre where Thomas Moore met his beloved Betsy Dyke. (14)

C'est précisément à Kilkenny que se rendit Robert Owenson à l'invitation du Marquis d'Ormond. Celui-ci se montra particulièrement généreux en faisait cadeau à Owenson d'un terrain en vue de la construction d'un nouveau théâtre. Il organisa également une souscription pour recueillir une somme correspondant à la moitié des frais à engager, l'autre moitié demeurant à la charge de Robert Owenson. L'argent, toutefois, ne fut guère prompt à venir et le bâtiment dut être hypothéqué avant même la fin de sa construction. Malgré ces difficultés, le nouveau théâtre fut inauguré au mois d'Août 1794.

La seconde saison n'avait pas pris fin qu'Owenson fut mis en demeure de rembourser l'hypothèque, ce qui lui était impossible. Il fut donc déclaré en faillite et se mit à voyager à travers l'Irlande pour tenter de vivre de son art. On retrouve sa trace à Cork, Derry, Sligo ainsi que dans quelques autres villes de province.

Mais les temps n'étaient plus guère au spectacle. L'opinion publique était désormais accaparée par la politique. La tension en Ulster était à son comble et un débarquement français en Irlande était de plus en plus sérieusement envisagé. La Société des Irlandais Unis s'était constituée à Belfast en 1791. En 1795, le clivage traditionnel entre Protestants et Catholiques avait pris une nouvelle dimension avec la création de la Société d'Orange. La même année, Fitzwilliam, le Lord Lieutenant, avait promis l'émancipation des Catholiques, ce qui lui avait valu de perdre son poste et avait provoqué le retour de Beresford, unanimement détesté des Catholiques et même des Protestants libéraux.

En 1796, le débarquement français échoua de justesse. Les événements qui suivirent sont trop tristement célèbres pour qu'il soit nécessaire de les évoquer. Dans ces conditions, Robert Owenson, déprimé et malade, renonça à exercer son art et s'installa à Dublin. Il semble qu'une fois éteinte la flambée de violence et votée l'Union avec la Grande Bretagne, Owenson ait été de nouveau impliqué dans une certaine activité dramatique en Ulster, en particulier dans les villes de Coleraine (1801) et d'Enniskillen (1803).

C'est en 1807 que Robert Owenson devait brièvement retrouver le devant de la scène. Sa fille Sydney, s'était rendue célèbre en publiant, fin 1806, *The Wild Irish Girl ; a National Tale*. Le *Freeman's Journal*, par la plume de John Wilson Croker avait attaqué cette oeuvre avec une telle virulence que l'on ne parlait plus à Dublin que de *The Wild Irish Girl*. Sydney décida alors de faire produire un opéra auquel elle travaillait depuis quelque temps. Cette oeuvre intitulée *The First Attempt, or the Whim of the Moment* et dont la musique est due à Tom Cooke, remporta un vif succès lorsqu'elle fut représentée à Dublin le 4 Mars 1807. Le prologue, composé par Joseph Atkinson, soulignait :

an old favourite of the Thespian art, Appears this night to take a daughter's part,

Une dernière fois, le succès ou l'échec se trouvait lié, pour Robert Owenson, à des circonstances politiques. Comme devait le signaler sa fille, "the success of my little opera was not due to its merits, it was a *pièce de circonstance*, and upheld by a party." (15) Le Gouvernement Whig tentait de ce concilier l'Irlande et il avait donné

mission au Lord Lieutenant, le Duc de Bedford, de mettre un terme à l'anti-nationalisme manifesté jusque là par le Château. L'"affaire" de *The Wild Irish Girl* fournissait une occasion rêvée au pouvoir de tendre la main aux libéraux irlandais sans, pour autant, prendre de risque politique. Le Lord Lieutenant et sa cour assistèrent donc à la première de *The Whim of the Moment* et firent à Robert Owenson un triomphe qui visait en fait sa fille et, à travers elle, un parti.

Robert Owenson ne remonta plus sur les planches après 1807. Il mourut en 1812 après avoir paisiblement vécu ses dernières années chez sa fille cadette, Lady Clarke.

Si le souvenir de Robert Owenson mérite d'être évoqué, c'est essentiellement parce qu'il fut le premier à tenter de donner à l'Irlande un théâtre national. Il est certain que cette tentative ne pouvait être réalisée qu'à une période d'euphorie politique telle que celle qui prévalut de 1782 à 1798. Il faudrait un siècle avant qu'une situation comparable existe de nouveau et permette enfin la naissance et la survie d'un authentique théâtre national irlandais.

Owenson ne limita pas son action en faveur d'un art national au domaine dramatique. Il contribua largement au travail de recherche et de diffusion effectué par sa fille aînée dans le domaine musical. Sydney Owenson devait publier, en 1805 (soit trois ans avant que ne paraissent les célèbres *Mélodies Irlandaises* de Thomas Moore), un recueil intitulé *Twelve Original Hibernian Melodies, with English Words, Imitated and Translated from the Works of the Ancient Irish Bards* (Londres, Preston, 1805, 23 p.).

Enfin, il est certain que le rôle de pionnier joué par Lady Morgan dans le domaine du roman national irlandais ne saurait être dissocié de l'engagement politique et artistique de son père.

Jean BRIHAULT
Université de Rennes II

NOTES

(1) Sir Jonah BARRINGTON : *Recollections of Jonah Barrington...*, Dublin, Talbot Press, 1918, xx-485 p., pp. 350-351.

(2) Lady MORGAN : *Lady Morgan's Memoirs*, edited by W.H. Dixon & G. Jewsbury, Londres, W.H. Allen &Co, 1862, 2 vol., vol. i, pp. 23-24.

(3) Micheál O'hAodha : *Theatre in Ireland,* Oxford, Blackwell, 1974, xiv-148 p., p. 6.

(4) Andrew E. MALONE : *The Irish Drama*, Londres, 1929, New York, B. Blom, 1965, 351 p., p. 1.

(5) Id., p. 4.

(6) Id., p. 6.

(7) John Wilson CROKER : *Familiar Epistles to Frederick J-s, Esq., on the Present State of the Irish Stage*, Dublin, J. Barlow, 1804, xix-78 p., p. 5

(8) Andrew MALONE : op. cit., p. 17.

(9) Lady MORGAN : op. cit., pp. 24-25.

(10) William John FITZPATRICK : *Lady Morgan : her Career, Literary and Personal...*, Londres, 1860, xii-308 p., p. 167.

(11) *Freeman's Journal*, 21 Décembre 1784.

(12) Lady MORGAN : *A Few Reflections Occasioned by the Perusal of a Work, Entitled "Familiar Epistles..."*, Dublin, J. Parry, 1804, vi-7-77 p., p. 46.

(13) Micheál O'hAodha : op. cit., p. 10.

(14) Lady MORGAN : *Passages from my Autobiography ; an Odd Volume*, Londres, R. Bentley, 1859, xi-339 p., p. 61.

DAMON AND PYTHIAS DE JOHN BANIM : THEATRE COLONIAL ET THEATRE NATIONAL

Dans son introduction à l'oeuvre de Synge, Daniel Corkery place John Banim dans la cohorte des écrivains "coloniaux". (1)

Le propre d'une situation coloniale est d'assujettir la colonie à sa métropole, que ce soit dans le domaine politique, économique, social ou culturel. C'est dans ce cadre que je voudrais placer, pour commencer, la tragédie de John Banim, *Damon and Pythias*, qui fut jouée pour la première fois à Londres, en 1821, à Covent Garden, le 28 Mai (2).

Avec tout le respect que doit à l'écrivain créateur celui qui n'a pas même écrit l'ombre du début d'une pièce de théâtre, il faut quand même bien dire que cette tragédie n'est pas un élément du 'canon' théâtral irlandais, et si son auteur a encore un nom aujourd'hui, c'est en raison de son oeuvre romanesque, et non pas parce qu'il a commis pour la scène *Damon and Pythias* (3).

Cette pièce fut cependant accueillie chaleureusement lors de sa première production. Elle était même en très bonne compagnie puisque Covent Garden donnait, le 9 Mai, *Romeo and Juliet*, et le 15 Mai, *The Tempest*. Cependant, elle n'a plus aujourd'hui d'autre existence qu'écrite, dans les recueils où furent consignés, au XIX^{ème} siècle, les textes des diverses productions montées dans les théâtres anglais (4).

Notre point de vue sera donc essentiellement celui de l'histoire de la littérature et du théâtre. Nous voudrions illustrer à travers *Damon and Pythias* une dépendance culturelle coloniale, et en même temps montrer les manifestations d'un théâtre 'national' qui s'affirmaient.

Les conditions qui eussent permis la création de *Damon and Pythias* en Irlande existaient à l'époque où cette tragédie fut jouée pour la première fois à Londres.

L'Irlande des années 1820 avait en effet suffisamment de théâtres, tant à Dublin que dans les villes de province pour que *Damon and Pythias* y fût montée, et il y avait également, ici et là des théâtres privés. Dublin avait un nouveau théâtre dans Hawkins-street, qui avait ouvert ses portes pour la première fois en Janvier 1821. Kilkenny, ville natale de la famille Banim, avait, entre autres, eu un théâtre de renom jusqu'en 1819, date à laquelle la mort de celui qui en était la cheville ouvrière, Richard Power, signifia sa disparition. John Banim y avait vu des spectacles et des compagnies d'acteurs en tournée. Il y avait même rencontré Thomas Moore, lorsque celui-ci était venu y donner un récital de sa poésie et déclamer son "Melologue on National Music", comme il le fit dans plusieurs villes d'Irlande en 1810 (5). Cork n'était pas très loin, qui avait une longue tradition théâtrale et connu une lignée de théâtres - dont le Théâtre Royal des années 1820 - auxquels il fallait ajouter les compagnies venues de Dublin en tournée. Ceci valait tout autant pour Limerick ou Belfast.

Rares étaient les villes, grandes ou moyennes, qui n'avaient pas leurs manifestations théâtrales : le *Theatrical Observer*, qui présente régulièrement dans ses colonnes un panorama des théâtres irlandais, en atteste le nombre (6). Quant aux représentations privées, on se souvient que la famille Edgeworth par exemple assistait régulièrement à des productions de ce genre.

Cependant la possibilité de monter *Damon and Pythias* ne pouvait guère, au total, être autre que théorique car le poids et l'attraction de l'Angleterre et de Londres étaient devenus trop grands. Entre 1780 et 1820, beaucoup de théâtres dublinois avaient connu des difficultés et disparu : ceux de Smock-Alley - un des plus anciens, qui avait été construit en 1662 - Capel-Street, Fishamble-street, Peter-street. La signature de l'Acte d'Union en 1800, qui retirait à l'Irlande - et à Dublin - son parlement, porta un coup très rude à la vie sociale et culturelle de ce qui était devenu une vraie capitale pendant la période de la Nation Protestante. "We are without a Parliament" se lamente, le 28 Mars 1811, le *Freeman's Journal*, "without commerce, a ruined trade and decaying manufacturers, an insupportable taxation and an unproductive revenue stares us in the face, and unless the chief Governor for the time being shall endeavour to cheer a restless people they may sit down and weep in bitterness and despair". En déplaçant la vie politique à Londres, l'Acte d'Union changea le centre de gravité de la vie mondaine au delà même de ce qu'avait connu le XVIII^{ème} siècle. Les critères d'évaluation des représentations étaient basés sur la provenance des représentations et des acteurs : ce qui venait de Londres était bon, ce qui était indigène était mauvais. La fortune de certains théâtres de l'époque est le reflet historique fidèle de cette période. Le Peter-street Theatre, par exemple, fut ouvert en 1789, en période de forte demande correspondant à la présence à Dublin des membres du Parlement irlandais et de leur famille. Il fut un des hauts lieux de la vie culturelle dublinoise jusqu'à l'Acte d'Union. Alors ses difficultés commencèrent, pour s'aggraver irrémédiablement. Il fut repris en 1805, et pendant une saison, par Charles et Thomas Dibdin. Il fut ensuite vendu en 1808, ouvrit l'année suivante sous le nom de Royal Hibernian Theatre pour fermer au terme de seulement trois années d'existence (7). Le 12 Novembre 1812, le *Freeman's Journal* écrit encore : "A very thin audience appeared in the House this night, and the boxes exhibited the deplorable effects of the Union. Where beauty, rank and fashion were constantly in view every night the drama was performed is now for the most part the resort of tipsy Buckeens, Shopboys, etc., etc."

L'évolution de la vie théâtrale dans les villes de province - Cork, Kilkenny, Limerick - suivit, avec un petit décalage, et aussi un contraste moins soudain et moins marqué, celle de Dublin.

Nous évoquions, il y a un instant l'infortune du théâtre de Richard Power à Kilkenny. Cork, qui avait connu une activité théâtrale soutenue à partir de l'ouverture d'un théâtre en 1736, vit cette activité faiblir et dégénérer au cours des deux premières décennies du XIX^{ème} siècle. Crofton Croker, dans *Researches in the South of Ireland*, donne un aperçu de cette déchéance dans les années 1820, lorsqu'il retrace l'histoire du Théâtre Royal de Cork : "The present theatre in George's Street... opened with an excellent company of performers when the works of the best dramatic authors were represented, but the patronage not supporting the expenses the management soon passed into other hands and a theatrical monopoly or contract by a Dublin patentee has been fatal to drama in Cork. This theatre (now the only one) is literally in a state of ruin, where for a few weeks in the course of every summer some stock plays are

listlessly performed by an inferior corps dramatique ; and once in every three or four years the most popular London actor appears, engaged at an enormous salary, but unsupported by even mediocre talent" (8). Déjà en 1801, *Walker's Magazine* soulignait à la fois l'enflure et une certaine rustrerie du public de Cork en même temps que son inféodation un peu servile à tout ce qui venait de Londres : "Every one in Cork pretends to taste in Theatricals and you sometimes do meet with people of judgement in these matters, but the general pretension all accords with the facts of empty bottles being flung at Madame Mara on her appearance, and of Miss Farrer being pelted with apples at her own benefit. Whilst many of the London performers remain the playhouse is crowded, but as soon as they withdraw it is universally deserted." (9)

Dans ces conditions, la production d'une pièce de théâtre devenait aléatoire et la vie des acteurs pouvait être très rude. Ces acteurs devaient souvent être capables de faire un peu de tout, chanter et danser en même temps que jouer la comédie. Les accessoires, les costumes étaient généralement assez maigres ; parfois il leur fallait fournir leur propre matériel. Dans la *Shaw Collection* à Harvard (10), subsiste une note destinée aux acteurs du Théâtre Royal de Cork en 1821 qui dit ceci : "Any person going upon the stage with dirty shoes, boots, etc., or neglecting to provide the customary properties of russet boots, hats, feathers, etc., shall forfeit five shillings." Le provincialisme du public, le niveau du jeu des acteurs, les conditions matérielles de la production et sa dimension esthétique moyenne n'étaient pas de nature à attirer les talents. De fait, les acteurs qui avaient quelque ambition quittaient rapidement l'Irlande pour aller chercher fortune à Londres. Les auteurs dramatiques potentiels n'étaient guère encouragés à écrire pour cette scène. D'ailleurs le petit nombre de spectateurs qui constituait le public du théâtre, à Dublin en particulier, après 1800, obligeait les organisateurs à une rotation rapide du répertoire. Ceci n'encourageait pas bien sûr les créateurs à écrire des pièces dont ils savaient qu'elles ne tiendraient en scène que l'espace de quelques représentations. Les productions théâtrales étaient donc assez souvent des importations. Le théâtre dans son ensemble - ceci n'exclut pas quelques créations autochtones - tendait à être l'imitation ou le prolongement du théâtre anglais qu'il nourrissait par ailleurs en lui envoyant les ambitieux. La meilleure recommandation que pouvait présenter une pièce ou un acteur était d'être, comme le disent souvent les affiches de cette époque, "but lately arrived from London". Edmund Burke avait déjà noté ceci dans son *Reformer*, où il consigne la réflexion suivante : "I have seen what they call a polite Assembly, sit in rapture a full half hour at the gestures of a foreign dancer, and after reward him with the loudest applause, while an endeavouring native who racked his lungs in their service met with inattention, or had his word drowned in their clamours. This might perhaps have proceeded from the politeness of the audience, who would not dishonour their country by ill-treating a foreigner, but let them consider that this complaisance is a detriment, not to say a disgrace to our nation". (11)

En fait, la catégorie sociale qui constituait traditionnellement, avec l'aristocratie, le public de la tragédie, la classe moyenne, ou bien était partie, ou bien s'était repliée sur elle-même, ou bien encore ne faisait que commencer à exister. Le public qui allait au théâtre pour se montrer autant que pour aller au spectacle, s'afficher et se placer dans la société, s'était détourné de Dublin parce que ce qui comptait, en dernier, ressort, dans l'Ascendancy anglo-irlandaise - qui formait par excellence ce public - se trouvait maintenant à Londres. Le public qui pouvait prendre la relève, le public d'une classe moyenne autochtone, était seulement en cours de

constitution, après la période de pénurie, d'oppression des Lois Pénales dont l'Irlande n'était sortie qu'à grand-peine pendant la deuxième moitié du XVIII^{ème} siècle. D'ailleurs cette petite bourgeoisie catholique avait fréquemment reçu son éducation dans les écoles de la classe anglo-protestante. C'était le cas de John Banim, qui, bien que catholique, avait fréquenté un établissement protestant réputé de Kilkenny qui, en leur temps, avait accueilli, entre autres, Swift et Congreve, Kilkenny College. La majorité de la population catholique irlandaise de paysans appartenait à un autre monde et à une autre culture, sans tradition théâtrale comme le fait remarquer Douglas Hyde, dans son *Histoire littéraire de l'Irlande*. Ce groupe social avait encore souvent des difficultés de comprendre l'anglais. Restaient alors ces fiers-à-bras et garçons de cours pris de boisson dont parle le *Freeman's Journal*. Il n'y avait pas là de quoi constituer un public très stimulant. Et c'était aussi un public qui ne promettait pas fortune aux auteurs dramatiques. Cet élément était déterminant pour des Irlandais pleins d'ambition littéraire - ils avaient reçu l'éducation qui le leur permettait - mais sans le sou. Seules l'Angleterre et Londres pouvaient leur offrir ce qu'ils cherchaient, à condition qu'ils répondent à ce que les Anglais attendaient. C'est ce que fit John Banim en écrivant *Damon and Pythias*.

Damon and Pythias, par sa forme, son contenu, son style, n'a, a priori, aucun lien avec l'Irlande. C'est une pièce en cinq actes précédés d'un prologue et qui se termine par un épilogue reprenant le schéma classique. Le prologue situe le cadre culturel et idéologique de l'oeuvre, en même temps qu'il la place expressément sous le double sceau de Shakespeare et de ce qu'il appelle les dramaturges français. La langue de ce prologue, en cultivant les marques rhétoriques conventionnelles du discours, tente de retrouver les accents du théâtre d'inspiration classique. Il s'ouvre sur une apostrophe allitérative adressée à l'amitié, thème de la pièce ("Hail, holy friendship, generous attribute...). Il fixe le cadre thématique de la pièce, qui est à la fois celui du coeur, des sentiments ("Thy unaffected power within the heart"), celui de l'intellect ("philosophy"), de la beauté, du sublime, liés aux canons classiques ("Witness the sublime/And beauteous story of the elder time"). Il nous place dans le domaine d'une aristocratie culturelle, d'une noblesse de la vie, celle du théâtre, du Drame, de la majesté, de l'élévation, de la pureté, de la vertu, du sacré, où nous transporte la "Muse" ("In such a theme, the Drama dares be true,/And paints a pure and lofty sentiment,/In an old tale's majestic precedent."). Le ton est apologétique, appelant l'indulgence et s'excusant de prétendre rivaliser avec "le grand poète de l'âge d'Elisabeth" ("the great poet of Eliza's age") et le théâtre français. Ce prologue lie l'entreprise qui commence à l'Angleterre ("Britain") qui émerge de la mer, grande entre toutes les îles ("the sea's first Island") mais aussi la plus noble, par sa nature et par ses choix ("Men of the sea's first Island, tell me who/should prize the noble feelings more than you/By nature, and by freedom's habit wrought/In all capacity of lofty thought").

La pièce est rigoureusement structurée sur le modèle de la tragédie classique ancienne : exposé de la situation, nouaison de l'intrigue, approche de la crise qui éclate ensuite pour trouver son dénouement dans le dernier acte.

Le contenu de la pièce participe également de ce fond classique qui constituait un des acquis culturels distinctifs de la clientèle habituelle du théâtre anglais et plus particulièrement londonien. Le temps de la pièce remonte au quatrième siècle avant

J.C. Le lieu est Syracuse. Il s'agit de l'histoire de deux hommes Damon et Pythias, dont l'amitié est si forte qu'elle amène le second à accepter, alors même qu'il est sur le point de se marier, de prendre la place du premier, condamné à mort politique, afin que celui-ci puisse passer quelques heures auprès de sa femme et de son fils avant d'affronter son destin. L'auteur de la sentence inique devant un tel don de soi fait retour sur lui-même, s'aperçoit de ses propres errements, et pardonne à Damon.

La forme de la pièce est ordonnée sur le mode symétrique : symétrie des personnages, Damon, son épouse et son fils, le père de Damon d'une part ; Pythias, sa future épouse et la mère de celle-ci d'autre part, et au milieu Dionysius et ses partisans ; symétrie de l'intrigue qui construit l'acte IV comme le balancement exact de l'acte III : dans celui-ci, Pythias doit répondre aux représentations de sa promise, Calanthe, et de la mère de celle-ci, Arria ; dans celui-là, Damon fait de même vis-à-vis de sa femme Hermion, et de son domestique Lucullus.

La pièce tend vers l'immobilisme et le déclamatoire. Elle présente un choeur de jeunes hommes et de jeunes filles qui n'accompagne pas l'action de bout en bout mais apporte son commentaire ici et là, lors des préparatifs de la cérémonie du mariage de Calanthe et de Pythias en particulier.

Cette tragédie observe les trois unités classiques de lieu - Syracuse - de temps - une journée, le temps qu'il faut pour que Damon, après avoir été jeté au cachot pour avoir attenté à la vie Dionysius, puisse aller passer quelque temps - plusieurs semaines dans la version originale, six heures dans la présente pièce - auprès de son épouse et de son fils pour ensuite venir reprendre sa place dans sa prison et ainsi libérer Pythias - d'action enfin, puisqu'elle s'ordonne autour de cette preuve active d'amitié qui ressort du sacrifice que les deux hommes acceptent de faire l'un pour l'autre au nom de cet attachement indéfectible qui les lie.

Damon and Pythias est ancrée solidement dans la culture classique - John Banim emprunte le sujet à Pline. L'histoire avait été reprise dans une pièce portant ce titre et figurant dans Dodsley's "Old Plays". On n'y trouve aucun écho de la *Bartholomew Fair* de Jonson, dont la manière est on ne peut plus différente. Par contre, la pièce pointe avec insistance en direction de morceaux de l'oeuvre de Shakespeare : Dionysius évoque Jules César, Damon Brutus ; Lucullus reprend quelques traits du serviteur d'Antony, Eros, dans *Antony and Cleopatra*. La langue de même, qui cultive des formes datées dans l'histoire littéraire anglaise. C'est une langue fortement latinisée, romanisée, à laquelle donne forme le pentamètre iambique. Les thèmes de la pièce, inspirés de l'original, renvoient également à Shakespeare. Nous évoquions tout à l'heure *Jules César*, et ceci à plusieurs titres, puisque l'honneur constitue l'un des thèmes principaux. Dans ce cas cependant l'influence est probablement venue de France également car Pythias et Damon traitent parfois de l'honneur sur le mode cornélien : comment pourraient-ils encore mériter l'estime des leurs s'ils manquaient à leurs devoirs et à leurs engagements pris au nom de l'amitié ? : 'I would not cheat/My honour" dit Pythias à Calanthe, et puis encore "Yet would I live, but not dishonour'd" et "I do prefer the certainty of death/unto the possibility of dishonour !". Et Damon de son côté proteste auprès de son épouse Hermion : "Nay, I must turn my eyes away from you/while you are urging me to my dishonour,/and bid me murder him that I may live".

Enfin le sentimentalisme moralisant du drame bourgeois dont l'influence est perceptible dans les réunions familiales au cours desquelles se retrouvent Damon, son épouse et son fils, est l'écho de pièces qui avaient fait recette tout au long du XVIII^{ème} siècle sur la scène londonienne et dont Steele - autre transfuge d'Irlande - avait été un des auteurs remarqués.

Qu'y a-t-il dans tout cela de spécifiquement irlandais ? Nous avons là un exemple de théâtre qui a été 'annexé' alors même que se développaient en Irlande des mouvements nationaux et nationalistes. 1798 avait vu le soulèvement des Irlandais Unis qui avait précipité le fin de la Nation Protestante. Emmet en 1803 avait brandi à nouveau le flambeau d'une Irlande indépendante et les années 1820 frémissaient du début de fièvre qui allait conduire à l'avènement de Daniel O'Connell, le Grand Libérateur, celui qui allait imposer dans un mouvement d'ampleur nationale l'Emancipation des Catholiques en 1829.

Pourtant l'Epilogue nous demande de faire une relecture de *Damon and Pythias*, comme, lors de la production, et par delà la convention théâtrale, il demandait probablement au spectateur de revoir en esprit ce qu'il avait eu sous les yeux pendant la représentation : "To-night, a bard - an Irish poet - /... Comes forward, with an anxious heart, to claim your help to lift him up the hill of fame/). Un Irlandais donc, et l'épilogue de poursuivre "But do you like our play ? my husband Damon ? / The fair Calanthe ? my lord's good friend Pythias ? or the Sicilian tyrant Dionysius?/Pray don't be biassed - speak out loud and free -"

Le terme "tyrant" consacré et reconnu dans le contexte historique, renvoie cependant immédiatement à des termes qui sont dans la pièce plus variés et dont le champ sémantique est autrement plus large : "President", "King". La récitation de l'épilogue est faite pas l'actrice qui joue le rôle de Hermion, l'épouse de Damon et c'est Damon qui est mis en avant, la relation du titre, annonciateur du thème de l'amitié étant rompue au profit de ce personnage, pour mettre en avant le porte drapeau de la Liberté. Dès lors apparaît un sous texte de nature nationaliste, un autre cadre interprétatif.

La toute première didascalie, qui situe le lieu de l'action, plaçant celle-ci à Syracuse, fait allusion à un état de dépendance, de colonisation en relation avec la Grèce, la Sicile, une île, étant soumise à la volonté absolue d'un 'tyran', contre le gré d'un certain nombre de ses habitants. La façon dont Dionysius établit son pouvoir absolu n'est pas sans rapport avec ce qui se passa dans les faits lors du vote en faveur de l'Union : le gouvernement anglais soudoya des représentants au Parlement de Dublin en leur distribuant sinécures et pots-de-vin, afin de s'assurer un vote favorable ; la "great majorité of easy-purchas'd voices" est un écho de cette opération. Et lorsque Dionysius dispense ses conseils c'est encore d'argent qu'il s'agit : "Disperse more gold"/Twill give a relish to thine eloquence". Damon, décrit comme le "philosophe", le disciple de Pythagore, est sans doute marqué au sceau de Shakespeare, mais il est aussi décrit par ailleurs comme le "patriot".

Un des centres de la vie politique de Syracuse est constitué par la "citadel", et est rapporté à la "garrison", termes qui sont des allusions transparentes à la situation irlandaise et à l'occupation anglaise. Le terme "citadelle" en particulier fait l'objet d'un 'cadrage' très marqué par sa répétition rapprochée au début de la pièce : "This city of

Syracuse/It hath a citadel ?" "The citadel is not impregnable" "Ay to the citadel - the citadel" "who talks of moving to the citadel", etc. Les allusions au "Sénat" et aux largesses de Dionysius parmi ses membres de même.

Damon est un natif de l'île, de Syracuse, et à ce titre, il vitupère contre ceux qui sont prêts à vendre le pays pour une misère ("sell their country for a smile").

Dès lors, quand arrive la scène du Sénat, au cours de laquelle Damon affronte les partisans du tyran, son adresse ne peut plus s'appliquer seulement au Sénat de Syracuse. L'accumulation de termes comme "nation", "garrison", "constitution", ne laisse guère de doute sur la portée de ce qu'écrivait l'auteur. Il s'agissait bien de l'Irlande. La tentative d'assassiner Dionysius par Damon n'est pas sans rappeler, par analogie, l'action courageuse mais peu réaliste de Robert Emmet en 1803. La dissolution du Sénat, et le placement de la société sous les ordres d'un roi fait allusion au Parlement d'Irlande qui, en 1800, s'était proprement sabordé et avait choisi de se mettre sous l'autorité de la couronne d'Angleterre. Des didascalies discrètes s'inscrivent dans le texte même de la pièce. Damon était joué par un des plus grands acteurs du XIX^{ème} siècle, William Charles Macready. Que Damon alors, se mette à crier 'O, all the gods, my country, my country", et en quelques mots Macready posait l'Irlande sur la scène londonienne.

Cependant, de ce point de vue, la pièce souffre de plusieurs inconvénients qui en limitent le fonctionnement. C'est un effet une pièce mal unifiée dans son écriture d'une part, dans ses thèmes d'autre part, l'une et l'autre faiblesse étant liées aux conditions du théâtre à l'époque de la production. Manque d'unité du point de vue de l'écriture d'abord : en 1821, John Banim était parfaitement inconnu dans le monde du spectacle théâtral. Il eut à choisir entre une production minable de quelques soirées à Dublin ou pire peut-être dans un théâtre de province et la voie royale mais étroite , et a priori fermée, des théâtres anglais, la seule qui pût lui apporter renom et argent, et il avait envie de l'un et besoin de l'autre. Il lui fallut donc avoir recours à l'influence et à la protection d'un homme qui avait ses entrées à la fois dans le monde politique et dans le monde littéraire. Cela était plus courant alors qu'aujourd'hui et peut-être plus en Irlande qu'ailleurs, peut-être parce que la classe politique était aussi généralement la classe dirigeante et qu'elle avait, pour des raisons géographiques, historiques et sociales, des liens étroits avec des formes majeures de la vie culturelle du pays qu'elle gouvernait, en même temps qu'elle s'identifiait à la vie culturelle anglaise. Sheridan fut membre du Parlement R.L. Edgeworth avait des ambitions littéraires. Les représentations théâtrales privées trouvaient là quelques unes de leurs racines. Les hommes politiques catholiques se conformaient à cette tradition, et c'est l'un d'entre eux, Richard Lalor Sheil, homme de loi par ailleurs, qui apporta à John Banim l'entregent politique et littéraire dont il avait besoin pour réussir. Il crut bon de demander au jeune auteur de modifier son texte. Sheil avait déjà en 1821 écrit cinq tragédies : *Adelaïde, or the Emigrants* en 1814, *The Apostate* en 1817, *Bellamira or the Fall of Tunis* en 1818, *Evadne or the Statue* en 1819, *Montoni or the Phantom* en 1820. Cette dernière avait été jouée pour la première fois le 3 Mai 1820. Elle n'avait pas eu de succès. C'est alors que Banim lui présenta son manuscrit. Il l'accepta et proposa de la remanier en partie. Les mémoires de Sheil ne sont pas explicites sur l'ampleur des modifications ; la tirade pastorale à l'ouverture de l'acte II est manifestement d'une autre plume que le reste de la pièce et ressemble beaucoup à la manière de *Evadne* ; il est vraisemblable que la présentation du thème de l'honneur fut influencée par Sheil qui avait à l'époque des contacts avec l'acteur français Talma

(celui-ci voulait jouer Shakespeare sur la scène londonienne). En contrepartie, c'est Sheil qui permit la production de la pièce à Covent Garden et obtint la participation de Macready, Kemble, et Miss Foote, que l'on trouve dans la production des pièces de Sheil. La pièce reçut 100 guinées de droits d'auteur et 200 livres pour les représentations, dont la moitié alla à Sheil.

Il existe un manque d'unité aussi du point de vue thématique provenant non seulement de l'influence du drame bourgeois, sentimental et moral du XVIII^{ème} siècle, mais également d'un malheureux épisode amoureux qui venait d'arriver dans la vie de John banim et qui trouve là un écho en s'épanchant dans l'expression de la douleur de la séparation.

Alors, théâtre colonial, certes, dans lequel l'Irlande doit se déguiser pour s'exprimer. Mais par delà les imperfections évidentes, il nous semble pourtant que cette pièce, comme d'autres d'inspiration et de facture analogues de cette époque, porte la marque d'une volonté et d'une démarche particulière dans le théâtre irlandais : celle, d'un côté, de se départir d'un type de théâtre construit autour de Teague, l'Irlandais de comédie, à l'accent anglais barbare, qui est peut-être plein d'esprit mais qui se laisse très vite emporter par ses instincts violents ou amoureux - c'est le Lucious O'Trigger de Sheridan dans *The Rivals* - celle, d'un autre côté, de se démarquer du théâtre partisan, d'inspiration anglo-protestante ou orangiste d'une part, hiberno-catholique d'autre part, pour s'inscrire dans une tradition humaniste universelle, celle de l'Europe les Lumières, qui lui permettait d'échapper aux choix politiques partisans qui déchiraient l'Irlande et répondait à ce que Edmund Burke appelait le "principle of common naturalization".

Bernard ESCARBELT
Université de Tours

NOTES

(1) CORKERY, D. : Synge and Anglo-Irish Literature (1931), Cork, The Mercier Press, 1966, p. 25

(2) MURRAY, P.J. : The Life of John Banim, London, William Lay, 1957

(3) La page de titre de la biographie ci-dessus précise "the Irish Novelist"

(4) Damon and Pythias, A Tragedy in five acts, London, John Warren, 1821, 70 p, est l'édition originale.
Damon and Pythias, by R.L. Shiel [sic] and J. Banim (or rather written by J. Banim and revised by R.L. Sheil, London, 1852, 50 p, [Duncombe's Edition of the British Theatre, vol. 61]
Damon and Pythias, London, Music Publishing Co., 1860, 60 p [Cumberland's British Theatre, vol. 44, n° 363]
Damon and Pythias, The British Drama Illustrated, vol. 3, 1864. (a reissue, London [1874 ?], Dicks' Standard Plays n° 19).
Damon and Pythias, A Tragedy in five acts, by J. Banim, Pr. from the acting copy, with remarks biographical and critical by D.G...., London, Davidson, s.d. (Cette édition, qui figure au catalogue de la National Library, Dublin, semble avoir disparu)

(5) MURRAY, P.J., op. cit., PP. 22-24

(6) Voir en particulier les numéros des 25 Mars, 7 Avril et 12 Avril 1821

(7) HOGAN, I.M. : Anglo-Irish Music, 1780-1830, Cord, University Press, 1966, p. 14.

(8) CROKER, T.C. : Researches in the South of Ireland, London, John Murray, 1824, p. 191

(9) Walker's Magazine, 1801, p. 528

(10) Collection of Cork Playbills, Shaw Collection, Harvard University

(11) SAMUELS, A.P. : The Early Life, Correspondence and Writings of the Rt Hon Edmund Burke, Cambridge, 1923, p. 308.

THE KING OF THE GREAT CLOCK TOWER

The purpose of this paper is to discuss a project which I recently followed through with students of the universities of Amsterdam and Utrecht transposing Yeats's play *The King of the Great Clock Tower* to the puppet stage. The performance in Amsterdam was very much work in progress, not a completed production which would have made it difficult to present here, apart from the logistic problems of transporting seven students from the Netherslands to Tours. The subject of this paper is therefore a discussion of some of the problems involved in staging this short work with puppets in the hope that in itself may bring us closer to an understanding of how the play works in theatrical terms.

The King of the Great Clock Tower is one of Yeats's last plays. Thematically it relates most closely to *A full Moon in March* written in the same year 1935. Both are highly erotic plays, somewhat reminiscent of Wilde's *Salome*. The formal element and the framing of *The King of the Great Clock Tower* also encourage us to group it with the earlier "plays for dancers" with their strong Japanese Noh inspiration. At the same time the final chorus, with its reference to the disappearance of the Irish Great Houses, its reference to Castle Dargan's ruins all lit

Lovely ladies dancing in it.

links the play directly with the Ireland of the 1930s and the atmosphere of *Purgatory* (1939).

A brief résumé for anyone not familiar with the play.

It is introduced by two attendants, who will later take on some of the voices of the characters. They evoke the joys of love in the Celtic Elysium, Tir-nan-oge, the land of youth, and, in their opening line evoke the joys of the dance.

They dance all day that dance in Tir-nan-oge.

As they speak they part a curtain on which a pattern of dancers is painted.

The first scene is between a king and his queen. The action is clearly set in the heroic age, but, since the issues are more at the level of the emotions and the imagination, it is not a matter of a specific king (such as Cuchulain). The king may remind us a little of Midhir, and his queen Etain (we might also make a comparison with Maeterlinck's Golaud and Mélisande, who clearly derive from the same mythological sources). The king has been married for a year to a woman who has arrived from nowhere and whom he knows as little now as he did then (it is also clear that the marriage has remained unconsummated). The queen herself is a masked figure, which helps her enigmatic quality and the role was written to be played by a dancer (Ninette de Valois, later to create the British Royal Ballet).

The catalyst is a third figure, a stranger who arrives, "a stroller and a fool", in whom we recognise the itinerant poet or seanchai of Irish society - he has come because he needs the queen as a source of inspiration for his song, and asks to see her. To the king's anger he then asks that she should dance for him so as to release his poet's voice

I swore that I would see the queen, and that -
My God, but I was drunk - the Queen would dance

And dance to me alone,.. .
Dance and dance,
Till I grow grateful and grown grateful sing.

The king is angered and begins to harbour suspicions that the Stroller has been the Queen's lover in the past, and that this is why she remains in a mute and non-communicating state, and so he orders the execution of the Stroller. The Queen breaks her silence and sings a strange song, both frightening and erotic

0, what may come
Into my womb...

and then, as the king brings in the severed head of the Stroller, she begins a dance, finally picking up the head, which itself begins to sing. As the song ends, midnight strikes and the Queen continues her dance finally pressing her lips to the head, the king raises his sword to kill her, then lowers it and falls on his knees, and the attendants slowly close the curtain to a last song evoking the disappearance of everything and taking on the voices alternately of "the rambling shambling travelling man" (the latterday equivalent of the stroller) and the "wicked crooked hawthorn tree".

This play was selected for a puppet project because of its formal nature. The separation of speaker and actor (in the case of the Queen, the severed head, and the Captain of the guard, who is only a voice) suggested an exploration of the Bunraku style of puppet where there is also this separation between actor and speaker, with the joruri singer (japanese equivalent of the seanchai) and the samisen player sitting at one side of the stage. Yeats's desire for the use of masks was another formal element which, if partly deriving from the Noh theatre, also relates to ideas expressed by Gordon Craig in his essay "The actor and the Uber marionette" (the influence of Craig on Yeats was important, and this play was originally meant to be performed in an abstract setting consisting of a semi-circle of the famous Craig screens). Craig's notion of the ubermarionette as broadly-speaking the actor less his own personality and egocentrism, able to play the essence of the role without his own physical presence getting in the way, is fundamental to the more poetic side of Yeats's expression. Yeats tried to obtain this hieratic quality through the mask. The puppet in fact serves a similar function and above all, invites an audience to project its own imaginative vision. If the king perhaps loses a little of his earthiness by being rendered as a puppet, the magical element of the severed head can only gain - it is more acceptable for a puppet to hold a puppet head than for a human actor to hold an obviously papier-mâché one (however realistic the treatment). Because of the framing created by the two attendants in their songs at the beginning and end, the use of puppets enhanced the sense of otherness, of distanciation. There is some possibility for realism in the king's appeal to the queen to respond to him, and in his jealousy of her, but apart from this the three central characters are essences presented to us, and the use of puppets to do this gives an enhanced aesthetic satisfaction.

Puppet movements are quite different from those of human actors usually, and allow for a reduction to essential gesture and for a degree of minimalism which heightens the dramatic effect. In the production work the emphasis was upon breaking up movement into a series of gestures and attitudes relating to the emotional and poetic colouring of lines at a given moment. As far as possible we emphasised the puppet quality and tried to avoid treating the puppets as diminutive actors. Thus,

heads would seldom move whilst speaking, though the angle of the head at a particular moment of a speech would be seen as being of the utmost importance.

The Bunraku puppet was chosen not only because of its Japanese associations and its roots in a theatre-form relating to the Noh, but because it is a type of puppet theatre in which the manipulators are at least partially visible and where the audience senses the manipulators directly behind the puppet. Properly speaking in the Bunraku theatre each puppet has three manipulators, but we had to make do with two (quite enough in view of the limited amount of training time available - about three weeks, whereas a fully-trained Bunraku performer may require as much as fifteen years of training!). The sense of the manipulators behind the puppet emphasises the emblematic quality of the figures, the sense that they are manipulated by other forces. This was a technique I had already explored in another symbolist piece, Maeterlinck's *La Mort de Tintagiles* with quite terrifying and hypnotic results.

Yeats's plays for dancers were in some cases written for performance in a drawing-room. This is not actually the case with *The King of the Great Clock Tower*. However, with his two attendants Yeats is employing a very similar technique. *At the Hawk's Well* begins with the line

I call to the eye of the mind.

Just like Shakespeare on his bare platform stage. Yeats is inviting his audience to make a strong imaginative effort, planting images in our minds, and not simply depicting a scene for its own sake. The plays for dancers usually involve the "musicians" who sing as they go through some relatively ritualistic movements folding and unfolding a cloth. This is slightly simplified here, but we are made to focus on the slow drawing of the curtain to the accompaniment of the song of the attendants. And at the end the process is repeated in reverse. What Yeats is in fact doing is creating a playing space in a way that is very similar to work done by Peter Brook over more recent years, when he has used, for example, the techniques of carpet theatre, where the unrolling of a carpet focuses attention and creates a zone where the imagination can have free reign.

In our own production we debated whether we should use puppet or masked figures for the attendants, but finally rejected this as something which would get in the way of the imaginative construct which needed to be created. In the end we opted for a very sober presentation with the attendants simply coming in and sitting at either side of the stage, with their scripts and reading, allowing Yeats's own words in a dark environment, devoid of any additional visual elements, conjure up the images which they contain. Although we did not fully realise it in our demonstration of work in progress, had a full-scale production been attained, the idea was to use some of the techniques of black theatre to conjure the figures out of the darkness, as if called up by the imagination, and to diminish as far as possible any sense of a physical environment carrying its own signifiers.

As a part of this paper, a demonstration of the use of the puppet as a means of expression for a poetic text was given. The passage selected was a speech by the Stroller describing his meeting with Aengus.

The puppet had an opening mouth but, as this was not a muppet the mouth was barely used. Thus a movement of the mouth was not naturalistic, but chosen for

specific effect - in this particular speech it moved only when quoting the words of Aengus. Otherwise expression to accompany lines was limited to angles of the head. Partly for interest and partly as a convention, a change of head angle was used at each break in the phrasing, thus emphasising a thought rather than an individual word, and again avoiding a tendency of poor puppetry which is to make the puppet jig constantly when it is supposed to be talking. Much more important was to establish a strong sense of focus, and this was generally achieved by stillness and by the direction of the puppet's gaze. It is often not realised that the direction of a puppet's gaze is of the greatest importance in establishing it as a living entity - this involves direct eye-contact with other puppets and with the audience (an audience soon loses interest in a puppet who is always looking up at the sky and never looks at its interlocutor). Some actors have been praised for having expressive backs. In the case of the puppet (as with the masked actor), body language is exceptionally important. There is no universally recognised notation of puppet manipulation. In the case of the puppets used for *The King of the Great Clock Tower*, the hand movement alone could be divided into about five positions, from closed to open, but this would not take into account the angle of the hand, its position in relation to the body, or the movements of the wrist. The following passage, which was used for demonstration purposes is simply annotated as a page from a prompt copy. It may, however, give some notion of the complexity of signifiers at work, even in a short and relatively simplified scene. The sign / indicates breaks in phrasing

> (1) I ran to the Boyne Water/ (2)And where a sea-mew and the salt sea wind Yelled (3) Godhead, / (4) on a round green hillock lay, / (5) Nine days I fasted there /- (6) but that's a secret Between us three (7) /- (8) then Aengus and the Gods Appeared (9) and when I said what I had sworn /(10) Shouted approval. Then great Aengus spoke / - (11) O listen. for I speak his very words / - (12) 'On stroke of midnight / when the old year dies,/ Upon that stroke, / the tolling of that bell, The queen shall kiss your mouth ' /- (13) his very words / - (14) Your Queen, / (15) my mouth, / (16) the Queen shall kiss my mouth.

John MC CORMICK
Director,
Samuel Beckett Centre for Drama & Theatre Studies,
University of Dublin, Trinity College

NOTES

(1) Move puppet straight downstage in a rapid glide (he has been centre upstage of the King, on his right and the Queen on his left) - the puppeteer's shoulder should he behind this and his elbow should change from a closed to an open position. The puppet's movement should begin with a slight downward plunge and finish looking upward, a slight additional upward tilting of the head may complete the movement he is remembering something exciting. This line to be spoken rapidly and in a light

almost breathless voice. The register must be different from the previous exchange of dialogue with the King. In completing this movement, the puppet will come into the light of an almost vertically positioned narrow-beam spotlight centre downstage. When the head tilts up it will catch the full light, otherwise it is up to the puppeteer to play with the shadows created by the contours of the face

(2) Tilt head down to look at audience. Use tone of parenthesis, right arm down to one side with palm half-open facing audience (explanatory).

(3) Slight pause, then pronounce word "Godhead" slowly and firmly, not too loud.

(4) Turn head slightly to left and support this with slight movement of right hand - still look at audience.

(5) Tilt head down.

(6) Straighten head, turn and look straight at King (right), extend arm towards him (still slightly bent), palm upward and open back.

(7) Keep hand extended towards king, then turn body and head to centre position, second manipulator to open out left arm (with staff) towards queen to include her in general gesture.

(8) Drop arms slowly into body before speaking, look firmly at audience and speak this slowly and deliberately.

(9) Tilt head up.

(10) Look at audience.

(11) Right arm forward raise forearm and open hand, pointing upward, palm facing audience wrist at shoulder level.

(12) Close eyes and tilt head up, move mouth on stronger words (midnight, dies, stroke, bell, Queen, mouth).

(13) Drop hand, open eyes and look at audience.

(14) Turn to king, bend slightly at waist, slight movement of right arm towards King.

(15) Turn slowly to front and bring hand up so that fingers point towards mouth.

(16) Continue movement towards left, opening up gesture with left arm towards Queen, keep relationship of right hand to mouth.

YEATS : *THE DEATH OF CUCHULAIN*

Trois fois dans sa vie, Yeats a écrit sur le thème de la mort de Cuchulain. Il a commencé en 1892 avec un long poème narratif - *Cuchulain's Fight with the sea* - puis, presque cinquante ans plus tard il a écrit sa dernière pièce, *The Death of Cuchulain* et son poème *Cuchulain Comforted*. D'autres oeuvres sont consacrées au héros. *On Baile's Strand* dit-il, "fait partie d'une série de pièces sur des événements de la vie de Cuchulain, et si on les mettait dans l'ordre de ces événements, les pièces seraient : 1. *The Hawk's Well (Four Plays for Dancers)* ; 2.*The Green Helmet* ; 3. *On Baile's Strand* ; 4. *The Only Jealousy of Emer (Four Plays for Dancers)* "(Yeats : *Plays in Prose and Verse*, preface p. VI). *At the Hawk's Well* est une "Pièce pour Danseurs" où le jeune Cuchulain est présenté sous les traits du jeune homme dont le nom n'est révélé qu'à la fin de la pièce. *The Golden Helmet* est la version en prose de 1907 d'une farce héroïque, écrite sous l'influence de Lady Gregory et réécrite en vers en 1909 sous le titre de *The Green Helmet*. *On Baile's Strand* date de 1903 ; l'intrigue fait suite à *At the Hawk's Well* : Cuchulain tue, sans savoir qui il est, le fils que lui a donné Aoife. *The Only Jealousy of Emer* est la conséquence directe de *On Baile's Strand* : à la suite du remords qu'il éprouve après la mort de son fils, Cuchulain est étendu, malade, sur son lit. "Pièce pour Danseurs", elle fut composée en 1917-1919 et revue pour la scène sous le titre de *Fighting the Waves* en 1928. Yeats considérait donc *The Death of Cuchulain* comme le dernier maillon du cycle. S'y trouvent rassemblés tous les aspects de la vie de Cuchulain, symbolisés par quatre femmes : la Morrigu, Emer, Eithne Inguba et Aoife. Cette pièce, comme les autres, se concentre sur un moment d'intensité, de passion. Elle n'a rien à voir avec les longues descriptions de la saga ancienne intitulée *The Great Fall of Mag Muithemne* ou *The Death of Cuchulain*.

Yeats connaissait la légende à travers les traductions et en particulier dans la version de Lady Gregory où l'on retrouve la plupart des incidents mais contés avec plus de retenue que dans le texte ancien. Le poète reconnaît à quel point les histoires de Lady Gregory lui ont été utiles : "the great number of the stories I have used, and persons I have spoken of, are in Lady Gregory's *Gods and Fighting Men* and *Cuchulain of Muirthemne*. If my small Dublin audience for poetical drama grows to any size, whether now or at some future time, I shall owe it to these two books, masterpieces of prose, which can but make the old stories as familiar to Irishmen at any rate, as are the stories of Arthur and his knights to all readers of books" (*Plays in Prose and Verse*, notes p. 417).

The Death of Cuchulain utilise surtout les deux dernières légendes du cycle du héros : le séjour de Cuchulain dans la Vallée des Muets et le récit de sa mort. Cuchulain dans sa jeunesse avait tué un monstre appelé Calatin. Après la mort de celui-ci, son épouse donna naissance à trois filles avec un seul oeil au milieu du front, détail dont se souvient Yeats lorsqu'il décrit la Morrigu dans sa pièce. Ces trois filles - la Morrigu, Badb et Macha allaient être les trois déesses de la guerre. Adoptées peu après leur naissance par l'ennemie invétérée de Cuchulain, Maeve, elles furent élevées par elle dans la haine du héros. Yeats adapte la légende au moment où Cuchulain est envoyé par sa femme Emer dans la Vallée des Muets. Maeve et son importante armée ont envahi le pays et si Cuchulain les rencontre, il va à une mort

certaine. Il est donc indispensable de l'isoler en un lieu où il ne puisse obtenir aucune nouvelle des événements. Pour s'assurer qu'il ne quitte pas la Vallée, Emer envoie la jeune Niamh partager son lit. Dans la version yeatsienne, Eithne Inguba tient ce rôle. Cependant Maeve demande aux trois filles de Calatin de rechercher leur ennemi. Métamorphosées en corbeaux, elles ont la tâche facile. Il faut ensuite inciter Cuchulain à aller se battre. Dans la légende, ce travail incombe à Badb, tandis que dans *The Death of Cuchulain*, il revient à la Morrigu par souci d'économie dramatique, car qu'avons-nous besoin de trois déesses de la guerre ? Dans l'original, Badh a recours à son pouvoir magique et prend l' aspect de Niamh ; Yeats préfère un procédé plus prosaïque : la Morrigu ensorcelle Eithne Inguba et celle-ci lui transmet un message erroné qui l'invite au combat :

> "I am your wife's messenger, she has bid me say
> You must not linger here in sloth, for Maeve
> With all those Connacht ruffians at her back
> Burns barns and houses up at Emain Macha".

Emer au contraire écrit que Cuchulain ne doit partir sous aucun prétexte. Dans la légende, les machinations de Badb sont découvertes quand apparaît la réelle Niamh. Chez Yeats, Cuchulain découvre lui-même la supercherie en ouvrant la lettre d'Emer. Après la scène avec Eithne Inguba, Yeats passe à l'épisode final de la mort de Cuchulain, alors que les sources montrent comment Badb et sa soeur l'arrêtent en route vers la bataille et par des sortilèges le privent de sa force. L'épisode du pilier où le héros s'attache pour mourir debout se trouve dans l'original où Badb vole autour de Cuchulain transformée en corbeau ; Yeats développe cet incident et fait entrer la Morrigu avec la tête coupée de Cuchulain. Les modifications tendent toutes à accroître la tension dramatique.

Les sources légendaires sont tissées d'éléments autobiographiques. Yeats s'était toujours plu à porter le masque de Cuchulain qui lui permettait de jouer un rôle héroïque. De plus quand il écrivit *Cuchulain Comforted* et *The Death of Cuchulain,* il savait que ces jours étaient comptés. *The Death of Cuchulain* fut composé à la fin de 1938 et tout au début de 1939 ; le poème *Cuchulain Comforted*, en janvier 1939 ; il fut d'abord intitulé *The Death of Cuchulain*. Rappelons que Yeats mourut à Cap-Martin le 28 janvier 1939. Dans la mesure où Aoife a des cheveux blancs, on peut déduire que Cuchulain est à peu près du même âge que son créateur. Cuchulain sait que sa mort ne peut être évitée ; n'est-ce pas une manière de rêve prémonitoire du poète ?

* *

*

La pièce a d'ailleurs une structure onirique. La situation dramatique est stylisée. Les personnages apparaissent et disparaissent comme dans un rêve. Comme dans un rêve, les silhouettes féminines de la vie de Cuchulain semblent se fondre les unes dans les autres. La description de Maeve par Eithne suggère d'abord Aoife puis Badh, variante de la Morrigu :

> Maeve put me in a trance.
> Though when Cuchulain slept with her boy
> She seemed pretty as a bird,she has changed,
> She has an eye in the middle of her forehead".

Dans les légendes, Cuchulain ne fut pas l'amant de Maeve mais dans la pièce Maeve et Aoife se confondent en une seule femme qui réunit amour et mort : elle est la maîtresse qui veut détruire le héros. Cuchulain ne semble guère se soucier du fait qu'on veut lui ôter la vie. Aoife disparaît et ne revient pas. Après chaque apparition : Eithne, Aoife et l'Aveugle et enfin après la danse d'Emer, la scène s'obscurcit. On a l'impression que la pièce est le propre rêve de Cuchulain et que les scènes se succèdent sans lien logique évident, séparées par des moments d'inconscience. En s'enfonçant dans son rêve ou en approchant de la mort, la confusion de Cuchulain augmente : il ne semble plus distinguer ce qui se passe à l'extérieur et à l'intérieur de son esprit :

"Where am I ? Why am I here ?"

Tout est centré sur la vie et la mort du héros qui rêve son propre meurtre rituel.

Ce rêve se situe à l'intérieur d'un autre rêve - celui du poète - le vieillard du début - dont la pièce est le rêve mythologique. Prologue et épilogue traitent du présent, caractérisé par le chaos de la fin de la civilisation. La pièce elle-même plonge dans le passé révolu et nous fait assister à ses derniers instants. Le protagoniste rêve donc son rêve à l'intérieur de celui du poète. La désolation et l'obscurité qui absorbent successivement les personnages sont le paysage idéal de ces rêves imbriqués. Comme souvent dans les pièces inspirées des nôs, l'action se passe dans les profondeurs de l'esprit.

Les conventions du nô sont d'ailleurs respectées : scène nue, encore plus dépouillée que dans les pièces japonaises - nudité voulue en accord avec la mort d'un homme et celle de la période mythique et héroïque - , danse, musique, chant chorique. Seule l'absence de masque déroge aux règles habituelles mais Yeats révisait encore la pièce quand il mourut. Le surnaturel est sur scène à travers la Morrigu, les allusions à Maeve et à travers la vision par Cuchulain de son âme après la mort.

* *
*

Le 20 octobre 1938, Yeats écrivait à Ethel Mannin : "I am writing a play on the death of Cuchulain, an episode or two from the old epic. My "private philosophy" is there but there must be no sign of it ; all must be like an old faery tale. It guides me to certain conclusions and gives me precision but I do not write it. To me all things are made of the conflict of two states of consciousness, beings or persons which die each other's life, live each other's death. That is true of life and death themselves. Two cones (or whirls), the apex of each in the other's base" (*Letters* p.917-18). Le conflit domine donc la pièce et on le retrouve à tous les niveaux.

Ainsi sur la grande Roue se succèdent en s'opposant les civilisations et c'est l'un des thèmes du prologue qui, avec l'épilogue, met en valeur le tableau lui-même, tentative délibérée pour opposer les normes d'une civilisation qui s'effondre aux valeurs de l'âge héroïque.

Le vieillard "looking like something out of mythology" qui introduit la pièce est le porte-parole de Yeats à la fin de sa vie (le poète a alors soixante-treize ans). Il s'exprime directement sur un ton informel en semblant improviser : "I have been asked to produce a play called *The Death of Cuchulain*. It is the last of a series of

plays which has for theme his life and death. I have been selected because I am out of fashion and out of date like the antiquated romantic stuff the thing is made of". Comme Yeats, le vieillard écrit "certain guiding principles on a bit of newspaper", allusion à l'implication du poète dans le journalisme, comme en témoignent ses publications dans *Samhain* et *The Arrow* où il s'emploie à familiariser les spectateurs avec les principes et idéaux du mouvement dramatique irlandais. Le vieillard a peine à se rappeler qui sont ses parents ; cependant il croit être le fils de Talma. Cette hésitation définit la nature de la pièce. Bien que clairement apparentée à la tradition de la tragédie héroïque, elle est très éloignée des pièces classiques. L'allusion est aussi un défi lancé au public. Quand l'acteur français joua dans la pièce antimonarchique et révolutionnaire de Joseph Chénier *Charles IX*, il suscita au théâtre de très vives protestations ; le vieillard se souvient peut-être aussi des émeutes qui ont marqué l'histoire de l'Abbaye. Il exprime son amertume de voir rejetés par l'Irlande moderne ces idéaux qui furent les ambitions du mouvement dramatique irlandais. Au drame rituel en vers, le public préfère le mélodrame, le réalisme ou la satire. La détérioration du goût contemporain s'explique par la théorie cyclique de l'histoire qui s'achemine vers un renversement des spirales. Dans "this vile age", les spectateurs ont perdu le sens de la tragédie ; ce sont des gens "who are educating themselves out of book societies and the like, sociolists all, pickpockets and opinionated bitches" (p.694). Le prologue nous prépare donc à la tragédie qui suit : une civilisation en train de sombrer dans "intellectual barbarism" sera incapable d'apprécier ce thème "démodé" - celui du héros simple et noble - qui appartient au passé certes mais également à l'avenir immédiat.

Aussi la pièce est-elle réservée à une élite : "I wanted an audience of fifty or a hundred, and if there are more, I beg them not to shuffle their feet or talk when the actors are speaking". Bien que Yeats n'abandonnât jamais entièrement son rêve d'un théâtre capable de modeler la vie nationale irlandaise, il en vint à penser qu'un théâtre dont la popularité dépendait de la masse, n'aurait jamais la liberté artistique de forger l'âme de l'Irlande. Avec sa découverte du nô japonais, il se mit consciemment à créer pour un public choisi. Dans ses notes à *The Only Jealousy of Emer,* il écrit : "While writing these plays, intended for some fifty people in a drawing room or a studio, I have so rejoiced in my freedom from the stupidity of an ordinary audience that I have filled *"The Only Jealousy of Emer"* with those little known convictions about the nature and history of a woman's beauty, which Robartes found in the Speculum of Gyraldus and in Arabia deserta among the Judwalis" (*Var. Plays* p. 566). Le dramaturge travaille donc pour les personnes qu'il aime et on retrouve ici son préjugé aristocratique. Il se sent en affinité avec le monde héroïque alors qu'il déteste la démocratie contemporaine. Lady Wellesley indique ce que Yeats entendait par aristocratie : "By aristocracy he meant the proud, the heroic mind. This included a furious attitude toward the cheap, the trashy, the ill-made. And he certainly deplored the passing of the stately homes, and the gradual effacement of the well or highly born" (*Letters on Poetry* p. 196). Toute sa vie il resta plus ou moins fidèle à l'idée exprimée dans l'essai de 1907 : "Three types of men have made all beautiful things. Aristocracies have made beautiful manners... and the countrymen have made beautiful stories and beliefs... and the artists have made all the rest, because Providence has filled them with recklessness" (*The Cutting of an Agate*). Son public, il le recherche donc parmi les esprits cultivés, ou parmi les paysans proches du folklore dont l'esprit n'a pas été déformé par une pseudo-science. C'est à ce théâtre que pensait Milton quand il écrivit *Comus* : "I am sure that as I am producing a play for people I like, it

is not likely in this vile age, that they will be more in number than those who listened to the first performance of Milton's *Comus*" (p. 693). Ces gens doivent avoir une certaine culture et en particulier connaître les pièces précédentes du cycle : "On the present occasion they must know the old epics and Mr.Yeats's plays about them".

Ceux qui prétendent être cultivés en affichant des opinions empruntées s'attirent son mépris, un mépris amer qui est dans la grande tradition irlandaise de ces "Fili" dont les mots pouvaient tuer. Par sa violence, le vieillard nous oblige à nous interroger sur notre propre période. Tambour et flûte interrompent sa diatribe : "That's from the musicians ; I asked them to do that if I was getting excited. If you were as old you would find it easy to get excited" (p. 694). Le vieillard rapporte ici ce que Yeats considérait comme une caractéristique de la vieillesse. Peut-être pense-t-il aussi à l'excitation que lui causait sa propre pièce"... too much excitement at finishing my play and reading it out" dit-il à Edith Shackleton Heald (*Letters* p. 922). Avec l'aide d'un chanteur, d'un flûtiste et d'un tambour ramassés dans la rue, il entend faire revivre la musique d'Homère, celle de l'imagination populaire, des anciennes légendes irlandaises. Le prologue nous présente donc aussi les musiciens qui jouent un rôle important dans le symbolisme de la pièce et qui deviennent à la fin la fille des rues et les mendiants. Le vieillard joue pour sa part le rôle de metteur en scène.

Le vieil homme veut une danse : "I wanted a dance because where there are no words there is less to spoil" (p. 694). Yeats s'irritait de voir ses poèmes gâtés par des acteurs. Il se réfère ici à cette portion rituelle du drame qui tend vers la musique. C'est Emer qui accomplira la danse rituelle : "Emer must dance, there must be severed heads - I am old, I belong to mythology - severed heads for her to dance before" (p. 694). Cette danse ne doit pas être réaliste mais symbolique : "I have thought to have had those heads carved, but no, if the dancer can dance properly, no wood-carving can look as well as a parallelogram of painted wood" (p. 694). Que le vieillard préfère les parallélogrammes abstraits aux têtes en bois sculptées - on pense aux masques cubistes de Hildo Krop utilisés pour *Fighting the Waves* - témoigne de ses goûts d'avant-garde en accord avec ceux du monde mythique primitif. Il évoque ensuite la difficulté de trouver une danseuse : "I could have got such a dancer once, but she has gone ; the tragi-comedian dancer, the tragic dancer, upon the same neck love and loathing, life and death" (p. 694). C'est là une référence à Ninette de Valois qui dansa le rôle de Fand dans *Fighting the Waves* (1). L'allusion à "l'amour et à la haine", "la vie et la mort" rapproche Emer de la déesse de la nature et de la fille des rues qui chante à la fin de la pièce :

> "But that the flesh my flesh has gripped
> I both adore and loathe"

et qui demande :

> "Are those things that men adore and loathe
> Their sole reality ? (p. 704)

La danseuse doit paraître "timeless, Rameses the Great". Elle n'aura rien en commun avec les danseuses de l'art moderne. Et le vieillard exprime son mépris pour Degas : "I spit three times, I spit upon the dancers painted by Degas". A la fin du prologue qui nous a préparé à l'importance de ce qui suit, la scène s'obscurcit et la dernière pièce du cycle commence. Le vieillard, metteur en scène, est donc simultanément le choeur, le metteur en scène, Yeats lui-même et une sorte de divinité qui contrôle les événements comme le fait la Morrigu à l'intérieur de la pièce. Il est l'imagination

dramatique de Yeats face à la mort qui va se prendre à rêver un rêve dont la densité est condensée en un acte.

A l'intérieur du rêve de Cuchulain, les fils sont en effet tirés par la Morrigu. Andrew Parkin rapporte que dans un premier manuscrit Yeats indique au moment où la Morrigu entre en scène : "Producer enters in crow's head". Le dramaturge a donc associé dans sa pensée le vieillard et la Morrigu. Tous deux représentent le destin, celui du poète ou celui de Cuchulain. Ce sont les chefs d'orchestres de leurs propres rêves. Dans les pièces précédentes, la Morrigu était apparue comme un épervier puis comme un oiseau blanc et frêle. Elle a maintenant une tête de corbeau, messager de mort dans toute l'Europe du nord-ouest. Le héros lui est sacrifié. Elle introduit le motif de la vengeance qui accroît la tension dramatique ; elle utilise à ses fins les femmes qui veulent la mort de Cuchulain, l'une malgré elle, l'autre sciemment. Tout se produit selon son plan. Elle ensorcelle Eithne Inguba afin qu'elle transmette un faux message à Cuchulain. Invoquée par les paroles guerrières de Cuchulain, elle apparaît entre lui et Eithne. Sa présence rend la situation soudain intelligible pour Eithne. Celle-ci a perdu le héros au bénéfice de la déesse de la guerre : Cuchulain va désormais au devant de son destin. Après la mort du héros, elle reparaît : elle tient un parallélogramme noir de la taille d'une tête d'homme. Il y en a six autres près de la toile de fond qui représentent les têtes des six hommes qui ont mortellement blessé Cuchulain. Elle a dirigé toute l'action. Elle devient la Mort en personne : son discours s'adresse d'ailleurs aux morts : "The dead can hear me and to the dead I speak". Elle brandit la tête de Cuchulain : il est sa victime. Elle parle des hommes qui ont tué le héros en termes qui montrent qu'ils sont aussi ses instruments. Puis elle organise la danse de la résurrection ; elle est la chorégraphe d'Emer : "I arranged the dance". Il est clair qu'elle a présidé à la danse de la vie et de la mort de Cuchulain.

Le surnaturel est aussi représenté par Maeve qui est nommée sans jamais apparaître. C'est elle qui manipule Eithne :

"Maeve put me in a trance".

C'est elle qui achète l'Aveugle. Jolie autrefois, elle est devenue un monstre avec un oeil unique au milieu du front. Elle incarne la haine et la mort. C'est une Sidhe comme la Morrigu qu'elle seconde.

Elle a contre elle un personnage qui n'apparaît qu'à la fin de la pièce : Emer, l'épouse de Cuchulain qui symbolise l'amour. Présente par sa lettre au début, elle essaie de sauver la vie du héros. Elle a dépassé le stade de la jalousie sexuelle au point qu'elle envoie Eithne Inguba partager le lit de Cuchulain, afin que l'amour le préserve de la mort sur le champ de bataille. C'est peut-être la fin du processus commencé dans *The Only Jealousy of Emer* où, se libérant du désir, elle semble dépasser Fand dans la perfection de son amour. S'efforçant de manipuler Cuchulain, elle est elle-même cependant manipulée par la Morrigu. Celle-ci et le vieillard sont donc les producteurs de la pièce, l'une du rêve de Cuchulain et l'autre du rêve de Yeats.

* *
*

Le meurtre qui constitue l'intrigue est lui-même ambivalent, à la fois repoussant et superbe. Le héros a un aperçu sordide de sa propre mort qui évoque la dernière scène de *The Herne's Egg* et rappelle également *Purgatory* :

Cuchulain :

"Twelve pannies ! What better reason for killing a man ?
You have a knife, but have you sharpened it ?

Blind Man :

I keep it sharp because it cuts my food".

Eithne Inguba a la même vision d'une mort avilissante quand, ayant trahi son amant, elle ne demande qu'à mourir :

"When you are gone
I shall denounce myself to all your cooks.
Scullions, armourers, bedmakers and messengers,
Until they hammer me with a lade, cut me with a knife,
Impale me upon a spit, put me to death
By what foul way best please their fancy".

Ces descriptions peu séduisantes traduisent le regret de la vie.

Mais la Morrigu lève le voile et nous montre que la mort est également noble et héroïque. Nous assistons en effet à la transfiguration de Cuchulain. L'âme du héros va prendre :

"... a soft feathery shape,
And is not that a strange shape for the soul
Of a great fighting-man ? "

Quand Yeats cite Héraclite qui dit que "les hommes et les dieux meurent la vie l'un de l'autre, vivent la mort l'un de l'autre", il entend que l'humain et le divin sont opposés et que l'homme ne comprend pas le divin ce qui explique l'étonnement de Cuchulain. De même le héros est incapable de voir la Morrigu ou même de croire à sa présence. Néanmoins le divin et l'humain sont complémentaires ; le divin est la Réalité :

"Seek out reality, leave things that seem"
(*Vaccillation*, p. 502).

Et l'humain dans la mesure où il est une "copie" du divin sait être noble et héroïque, comme en témoigne l'attitude de Cuchulain :

"... things below are copies, the Great Smaragdine tablet said.
(*Ribh denounces Patrick*).

C'est dans le monde divin, évoqué par exemple dans *There*, que Cuchulain va entrer. Ici ce monde est celui des Sidhe. Comme le remarque F.A.C. Wilson la pièce est un étrange mélange de platonisme et d'éléments gaéliques. Après *The Supernatural Songs*, Yeats écrit peu sur Dieu, être unique, mais beaucoup sur les Sidhe. On comprend qu'il représente le divin par cette pluralité d'êtres puisque selon sa théorie cyclique de l'histoire, il pense qu'après l'ère chrétienne, la civilisation retournera au paganisme. L'indifférence de Cuchulain devant sa fin reflète la conviction de Yeats selon laquelle il ne faut pas craindre la mort. Chacun en franchit plusieurs fois les portes si l'on en croit *Under Ben Bulben* :

"Many times man lives and dies
Between his two eternities,

That of race and that of soul.

...
Though graver-diggers'toil is long,
Sharp their spades, their muscles strong,
They but thrust their buried men
Back in the human mind again".

Toute l'existence de l'homme est liée à la grande Roue et Yeats croit en la réincarnation.

Cuchulain, avant de mourir, doit faire face à une série d'antagonistes qui ont tous joué un rôle dans sa vie passée. Il va être trahi trois fois, par Eithne, par Aoife et par l'Aveugle. Eithne introduit le thème de l'amour et de la haine. Elle vient voir le héros mais, plongée en transe, elle oublie la lettre d'Emer qu'elle tient à la main et lui conseille d'aller combattre la reine Maeve et son armée alors que sa femme le lui déconseille formellement tant que Conall Caernach n'est pas arrivé avec son armée pour lui venir en aide. Quand la supercherie est découverte, Eithne se demande si elle n'a pas été le jouet de Maeve ou de quelque déesse. Emer entend sauver la vie de Cuchulain, Maeve le conduire à sa mort ; et chacune utilise Eithne qui réunit ainsi en elle la vie et la mort. De plus elle est partagée entre son désir de voir Cuchulain conquérir la gloire en combat mortel et son désir de le garder pour elle. C'est cette ambivalence que symbolisent les messages contradictoires de Maeve et d'Emer. Eithne proteste de son innocence ; elle est prête à mourir pour justifier l'honneur de son amour ; mais Cuchulain qui pense qu'elle a cessé de l'aimer, garde son sang-froid :

"Women have spoken so, plotting a man's death"

et il refuse de l'entendre :

"... she that put those words into your mouth
Had nothing monstrous : you put them yourself ;
You need a younger man, a friendlier man,
But, fearing what my violence might do,
Thought out these words to send me to my death".

Il la traite avec un mélange de brutalité sexuelle et de bienveillance héroïque, en lui annonçant une première fois qu'Emer l'envoie pour partager son lit puis en disant à ses serviteurs de la donner à Conall Caernach après sa mort,

... "because the women
Have called him a good lover".

Rien maintenant ne peut le dissuader d'aller se battre. C'est comme si l'abandon d'Eithne lui ôtait tout désir de vivre.

Et devant cette approche de la mort, Eithne éprouve des sentiments mêlés. Elle ne comprend pas comment Cuchulain peut être si résigné ; ce changement témoigne de sa mort prochaine :

"You're not the man I loved,
That violent man forgave no treachery.
I, thinking what you think, you can forgive.
It is because you are about to die".

Il n'y a plus rien à faire qu'accepter la volonté des dieux. Ces paroles reflètent une certaine répulsion : elle ne reconnaît pas celui qu'elle aime. Mais en même temps elle est fascinée si l'on en croit la réponse de Cuchulain :

> "Speak low if you would speak about my death,
> Or not in that strange voice exulting in it".

Comme Eithne, Aoife sait que Cuchulain va mourir :

> "Because about to die" (p. 701)

Et on devine les mêmes émotions mêlées. C'est dire l'importance de ce motif.

On retrouve ensuite Cuchulain mortellement blessé, essayant de s'attacher à un pilier avec sa ceinture. A mesure qu'il approche de la mort, dans un état de transe, il voit surgir devant lui les principaux personnages de son passé, Aoife puis l'Aveugle de *On Baile's Strand*, procédé qui permet à Yeats d'unifier son cycle. Cuchulain et Aoife revivent par la pensée leur première rencontre au *Puits de l'Epervier* et leur nuit d'amour. Aoife souhaite le tuer car il a tué leur fils ; le combat sur le rivage de Baile est évoqué :

> "And now it is my time. I have come to kill you".

Aoife accomplit un rituel : elle l'entoure de son voile pour l'attacher de plus près et s'apprête à le transpercer de son épée ; mais en voyant quelqu'un arriver, elle se retire sans achever l'acte qu'elle n'aurait pas accompli de toute façon. Par ses voiles, elle rappelle en effet ces reines qui portent de l'or - la Reine Actrice, celle de *A Full Moon in March*, Fand, toutes ces femmes magiques qui peuvent être les agents du désastre, mais jamais ceux de la violence destructrice comme l'explique Helen Vendler. Néanmoins les motifs qu'elle donne lorsqu'elle se retire ne sont guère convaincants :

> "I will keep out of his sight, for I have things
> That I must ask questions on before I kill you"

et on peut supposer que Yeats aurait corrigé ce passage s'il n'avait été interrompu par la mort.

L'Aveugle sinistre entre, pose sa canne, se penche et touche les pieds de Cuchulain ; puis il tâte ses jambes et ses premiers mots : "Ah ! Ah !" rappellent la question du Fou dans *On Baile's Strand* : "Why do you say Ah ! Ah !". Il nous rappelle d'ailleurs que le Fou était son compagnon dans la pièce précédente :

> "I stood between a Fool and the sea at Baile's Strand
> When you went mad".

L'Aveugle est ainsi clairement identifié. Il est l'agent du destin, le Judas de la pièce : il vient couper la tête du Cuchulain et la porter à Maeve :

"Somebody said...
That if I brought Cuchulain's head in a bag
I would be given twelve pennies ; I had the bag
To carry what I get at the kitchen doors".

En mentionnant ce sac, il associe Cuchulain au poulet volé jadis. Pour lui, couper un cou avec le même couteau que celui qui coupe la nourriture ou porter la tête de Cuchulain dans le même sac que sa nourriture est simple bon sens. Il est pratique, matérialiste mais aveugle à ces qualités de la vie qui font la véritable noblesse. Il est un peu le temps qui passe et qui fauche la vie, les forces des ténèbres qui vont éteindre le héros solaire pour douze pennies, douze comme les mois de l'année. Comme l'obscurité qui recouvre le soleil pendant une éclipse, les mains de l'Aveugle se déplacent sur le corps de Cuchulain. On atteint le point culminant de l'horreur : "The stage darkens... Music of pipe and drum".

* *
*

Yeats voulait donner le portrait définitif de Cuchulain. Au début de la pièce il est encore le héros épique. Au serviteur qui demande si ce que dit Eithne est vrai, il répond : "I make the truth ! ". Yeats veut mettre en valeur son courage, sa simplicité, son honneur, sa résolution, sa bienveillance envers les femmes, ses prouesses sexuelles. Au début de la pièce, il est tout à fait lui-même : le héros calme, confiant. A Eithne qui l'incite à aller se battre, il répond :

"You have told me nothing. I am already armed,
I have sent a messenger to gather men
And wait for his return".

Malgré la lettre d'Emer, il choisit le combat et donc une mort certaine. Il rejette tous les liens mortels y compris l'amour physique d'Eithne, atteignant ainsi le détachement d'Emer dans *The Only Jealousy of Emer*. C'est la première étape dans sa marche vers l'au-delà.

Le tournant de l'action est la défection supposée d'Eithne. Alors Cuchulain perd "the passion necessary to life" (p. 697). Il comprend maintenant que la mort est très proche ; il l'accepte complètement et ne désire rien d'autre. Yeats nous montre la psychologie d'un homme qui sait qu'il va mourir. Le destin qui pèse sur lui affecte sa conduite comme il affecte l'attitude de ceux qui l'entourent. Il accepte sans s'insurger les situations qui se présentent à lui : il pardonne à Eithne sa traîtrise ; à Aoife il reconnaît le droit de le tuer et il reste passif quand l'Aveugle veut le décapiter : "Twelve pennies !" dit-il ironiquement. "What better reason for killing a man ?". Son stoïcisme indifférent rend méconnaissable le héros épique. On dirait que tout effort lui paraît futile : lassitude ou sagesse ? Indifférence ou calme héroïque ? Défaite ou triomphe ? Une époque s'achève : l'âge héroïque se termine avec la mort de Cuchulain. Lié au pilier, préparé pour la mort par Aoife, Cuchulain suggère une victime sacrificielle, quelque Prométhée enchaîné. La présence d'Aoife s'accompagne d'un rituel. Elle explique d'abord que le Gris de Macha, le grand cheval de Cuchulain, tué dans la bataille est sorti de l'étang comme s'il était en vie et a tourné trois fois autour du héros avant de plonger dans l'eau. Cet incident - emprunté aux sagas anciennes - avec la magie du nombre trois, frappe l'imagination. Puis Cuchulain est

enveloppé dans le voile d'Aoife, pareil à l'épée japonaise de Sato, symbole masculin enveloppé dans une broderie de soie féminine. Il devient l'androgyne, l'être complet, comme si, près de la mort, il atteignait l'Unité. Il revoit alors sa vie entière comme Yeats qui dans les dernières années de sa vie jetait un regard rétrospectif sur son oeuvre (*The Circus Animals' Desertion*). Cuchulain et Aoife revivent les scènes qui ont dominé leur vie, ce qui est d'autant plus émouvant que la mission d'Aoife est de tuer Cuchulain et que tous deux l'acceptent. Ces évocations sont faites avec une grande économie de moyens, une simplicité dépouillée. L'épisode de la lutte de Cuchulain contre les vagues était clairement dans l'esprit de Yeats à la fin de sa vie, puisqu'il y fait aussi allusion dans *The Circus Animals' Desertion* :

> "And when the Fool and Blind Man stole the bread,
> Cuchulain fought the ungovernable sea".

Les réminiscences d'Aoife et de Cuchulain sont juxtaposées. Mais les événements du monde matériel qui entourent Cuchulain perdent pour lui leur importance - il ne reconnaît pas tout de suite Aoife, la mère de son fils - alors que le monde surnaturel paraît très proche. Il entre en transe et ne peut plus comprendre la suite des événements passés :

> "I cannot understand" (p. 701).

Aoife et l'Aveugle lui paraissent réels mais les phrases simples, presque naïves qu'il leur adresse montrent que le monde est déjà loin. Il est maintenant incapable de distinguer entre ce qui est important et ce qui ne l'est pas, car son passé ne lui semble plus tout à fait réel. Cuchulain est transfiguré par la présence de la mort. Peut-être a-t-il bu les eaux de l'immortalité :

> "You asked their leave,
> When certain that you had six mortal wounds,
> To drink out of the pool".

Il existe un parallèle entre *At the Hawk's Well* et *The Death of Cuchulain*. Dans le première pièce le vieillard et Cuchulain sont près d'un puits vide où préside l'esprit d'un épervier. Maintenant le héros se trouve près d'un étang hanté par une femme à tête de corbeau. Il a la vision de son âme après la mort : "a soft feathery shape". L'oiseau est symbole de l'âme purifiée chez les Egyptiens, dans le platonisme, la cabbale et les mythes irlandais. Les dernières paroles de Cuchulain sont : "I say, it is about to sing". L'humain et la vision du divin deviennent à ce moment également réels. Il accepte l'existence des présences spirituelles et les intègre dans sa vie humaine. C'est un moment d'extase où coexistent humain et divin.

Avec la mort de Cuchulain, une époque s'achève ; l'âge héroïque se termine. Les signes de ce changement sont le passage de la beauté à la monstruosité, de la force à la faiblesse, de l'amour à la traîtrise. Maeve qui est elle-même monstrueuse représente les forces de la difformité. Mais Cuchulain lui-même croit à la nécessité du changement :

> "... Everything sublunary must change,
> And if I have not changed that goes to prove that I am monstrous".

C'est la fin de l'âge du mythe, de l'héroïsme, de cette période subjective où naturel et surnaturel sont proches. Cuchulain qui en est la personnification est capable de les appréhender ensemble. Le vieillard du prologue apprécie les valeurs de ce monde héroïque et maudit le monde objectif où il doit vivre. L'art, qui est ici la métaphore récurrente des nôs japonais, oppose les deux époques : d'un côté les peintures de Degas, symboles de notre monde objectif, de l'autre les nobles produits de l'imagination subjective, la danseuse et la statue de Cuchulain par Oliver Sheppard.

La danse d'Emer rappelle celle de *The King of the Great Clock Tower* dont Yeats disait : "The dance with the severed head, suggests the central idea of Wilde's Salome. Wilde took it from Heine who has somewhere described Salome in hell throwing into the air the head of John the Baptist. Heine may have found it in some Jewish religious legend for it is part of the old ritual of the year : the mother goddess and the slain god" (*Var. Plays* p. 1010). L'idée de la tête coupée qui chante hantait Yeats et dans la pièce elle chante puisqu'au moment de la mort Cuchulain crie au meutrier aveugle : "I say it is about to sing". La danse représente à nouveau le conflit : l'amour et la haine. C'est une danse rituelle . Emer semble d'abord s'emporter contre ceux qui ont blessé Cuchulain et elle fait des mouvements comme pour les frapper, passant trois fois autour du cercle de leurs têtes. La tête de Cuchulain est placée au-dessus des autres sur un piédestal. Emer se dirige vers elle, comme en adoration ou triomphante. On peut comprendre qu'elle éprouve de la haine devant les ennemis de son mari et de l'amour pour celui-ci. Mais on peut aussi considérer que ces deux sentiments l'habitent conjointement quand elle danse devant la tête de son mari. La mort suscite deux sentiments opposés : l'horreur car elle est le contraire de la vie, destructrice de la chair et du sang, l'adoration car elle est le début de la Réalité et Emer se prosterne davant la tête de Cuchulain, symbole de sa transfiguration. C'est à elle l'épouse fidèle qu'il appartient de danser pour aider l'entrée du héros dans la Réalité, sa métamorphose en oiseau. Après Eithne Inguba et Aoife, incarnations de la beauté, le dernier mot reste à Emer, la représentante de la domesticité et de la résignation.

* *
*

Si l'immortalité individuelle est suggérée par les "notes grêles d'un chant d'oiseau", elle repose aussi sur la poésie des temps futurs. Soudain le silence est rompu par une musique de foire irlandaise des environs de 1939 et sur scène apparaissent trois musiciens vêtus comme des chanteurs des rues. Deux commencent à jouer de la flûte et du tambour. Le troisième se met à chanter la chanson de la prostituée. Ce final montre l'intérêt que Yeats portait aux ballades populaires. Dans le symbolisme yeatsien, la fille des rues est cette source d'où surgira une nouvelle civilisation, celle qui retournera au paganisme, au culte de la divinité sous ses formes multiples : "Our civilisation was about to reverse itself", écrit-il, "or some new civilisation to be born from all that our age had rejected, from all that my stories symbolised as a harlot, and take after its mother ; because we had worshipped a single god it would worship many or receive from Joachim de Flora's holy spirit a multitudinous influx" (*Wheels and Butterflies* p. 102). Dans *Hanrahan and Cathleen, the daughter of Houlihan*, Hanrahan chante pour des mendiants et des prostituées, les élus de la nouvelle civilisation. La fille des rues ici dit le péché originel ; elle voit

passer devant ses yeux tous les héros anciens ; elle nous donne une évocation concrète de leur apparence :

> "I adore those clever eyes,
> Those muscular bodies"

qui rappelle celle des Sidhe dans *Under Ben Bulben* :

> "Swear by those horsemen, by those women
> Complexion and form prove superhuman"
> (Var p. 637)

On retrouve dans cet épilogue la même expression directe de la sexualité que dans la pièce elle-même :

> "Maeve had three in an hour, they say".

Conall, Cuchulain, Naoise, tous les "long pale faces", ceux qui sont maintenant parmi les dieux-Yeats dans *Under Ben Bulben* parle de "pale, long-visaged company" - viennent lui faire l'amour . Elle les adore ; elle adore le divin. Mais l'acte sexuel ne peut être consommé. Le divin et l'humain ne peuvent cohabiter.

Les quatre derniers vers de la première strophe sont particulièrement difficiles et Yeats les aurait sans doute revus :

> "That there are still some living
> That do my limbs unclothe,
> But that the flesh my flesh has gripped
> I both adore and loathe".

Pour F.A.C. Wilson, l'adoration et la haine de la fille des rues sont réservés aux Sidhe - "the flesh my flesh has gripped" signifierait alors "has tried to grip" ; la fille des rues dirait alors : il y a des êtres humains qui font encore l'amour avec moi, mais je ne les aime pas et je ne les hais pas avec l'intensité que j'éprouve pour les Sidhe, pour les êtres divins même si avec ceux-ci l'union est impossible. Pour Yeats l'amour contient un élément de haine car nous aimons notre contraire : "Young, we discover an opposite through our love" , dit-il, "old, we discover our love through some opposite neither hate nor despair can destroy" (*Wheels and Butterflies* p. 79). C'est un peu comme si l'homme aimait sa propre mort : "When a man loves a girl it should be because her face and character offer what he lacks, the more profound his nature the more should he realise his lack and the greater be the difference. It is as though he wanted to take his own death into his arms, and beget a stronger life upon that death" (*On the Boiler* p. 22). Ce qui conforte cette interprétation est le parallèle avec "l'amour et la haine" qu'éprouve Emer en dansant devant la mort.

On peut aussi comprendre que la fille des rues adore et déteste les vivants avec qui elle peut consommer l'acte sexuel. Mais l'amour physique n'est pas la seule sorte d'amour. Il y a aussi ces amants spirituels inaccessibles, ces images de l'imagination comme Cuchulain. Nous l'avons vu mourir. Seul reste le souvenir de ses exploits héroïques qui subsistent dans quelques fragments de poésie. En face nous avons les réalités de la vie quotidienne et la fille des rues compare les amants imaginaires aux amants réels qu'elle adore et déteste à la fois. Nous pourrions avoir la tentation de rejeter les images héroïques comme purement illusoires ; et la fille pose la question centrale du chant :

"Are those things that men adore and loathe
Their sole reality ?

Si la réponse était oui, qu'importeraient. Cuchulain, la tradition, les images mythologiques. Mais la fille répond par une autre question :

"What stood in the Post Office
With Pearse and Connolly ?"

Lorsque Pearse et Connolly luttèrent à la Grand-Poste de Dublin pendant la rébellion de Pâques, l'ombre de Cuchulain, symbole d'un idéal héroïque, ne sembla-t-elle pas se lever d'entre les morts pour se tenir près d'eux ? Quand des hommes versent leur sang pour la première fois, ne semble-t-il pas que leurs ancêtres morts se lèvent de leur sépulture au flanc de la montagne ? La pensée du héros passé peut engendrer une image qui façonne le présent :

"... it seemed
He stood where they had stood".

Les cycles de l'histoire feront renaître l'héroïsme. Mais même si Yeats admirait les insurgés de Pâques, la conception pessimiste qu'il avait de son époque l'empêchait de considérer Pearse et Connolly comme les Cuchulain des temps modernes :

"No body like his body
Has modern woman borne,
But an old man looking on life
Imagines it in scorn".

Réapparaît ici le vieil homme du Prologue et la pièce s'achève sur cet accent d'amertume : le XX^{ème} siècle ne peut égaler la période héroïque. Notre époque doit s'inspirer des images anciennes, comme l'a fait Oliver Sheppard pour sa statue à la Poste de Dublin, comme l'a fait Yeats pour *The Death of Cuchulain*.

* *

*

Dans une lettre écrite le 1er janvier 1939, vingt-sept jours avant sa mort, Yeats dit : "I am making a prose sketch for a poem-a kind of sequel-strange too, something new" (*Letters* p. 922). Il s'agit de *Cuchulain Comforted*, sorte d'épilogue de la pièce. Le poème dit l'arrivée de Cuchulain dans l'autre monde après sa mort. Il correspond à ce stade des changements que traverse l'âme dans *Une Vision*" : At the end of the Return... the Spirit is freed from pleasure and pain and is ready to enter the shiftings where it is freed from Good and Evil, and in this state which is a state of intellect, il lives through a life which is said to be in all things opposite to that lived through in the world, and dreamed through in the Return". Cuchulain, appuyé contre un arbre, continue à "méditer sur les blessures et le sang" car il est encore tourné vers la vie et se refuse à admettre sa propre mort. L'aide d'autres esprits lui est nécessaire pour se purifier à son tour. Et il reçoit leur réconfort. Mais ces fantômes sont ceux de lâches, les contraires même de Cuchulain, l'anti-moi de la créature humaine dont ils complètent l'expérience. A sa mort, le héros du Rameau Rouge doit donc s'unir à ces esprits. Les fantômes, pareils à des oiseaux, incitent le héros à coudre son linceul,

symbole du processus de la purification. Le poème s'achève sur la métamorphose en oiseau :

"They had changed their throats and had the throats of birds".

Que Cuchulain nous apparaisse au Purgatoire est le garant de sa résurrection. Pièce et poème sont la prophétie de celui qui est près de mourir et souffre de devoir s'arracher à notre monde, mais qui accepte finalement la mort et affirme sa croyance en l'au-delà et en la réincarnation.

Sans doute *The Death of Cuchulain* qui dit la mort d'un homme, successivement abandonné de tous, est-elle émouvante. Ce qui reste de lui, c'est un chant d'oiseau, une oeuvre poétique, mais n'avons-nous pas ici, plutôt qu'une véritable pièce, un poème dramatique sur un thème mythologique qui met en avant les préoccupations essentielles de Yeats ? A l'intérieur de son rêve, le poète fait ressortir deux valeurs majeures de l'âge mythique : l'amour et la mort héroïque. Le motif de la tête coupée qui chante s'insère dans les réflexions métaphysiques sur le destin de l'âme après la mort. Le thème politique réside dans le prologue et l'épilogue et leur articulation avec la pièce. Le vieillard maudit l'âge moderne et se réfugie dans le passé homérique. Ce passé nous est présenté dans la pièce. Mais l'Irlande héroïque est tuée pour quelques sous. On comprend que le meurtrier soit aveugle. Notre siècle n'est qu'un champ de foire. Néanmoins il est donné à la fille des rues de se souvenir et de réunir passé et présent. Tant au niveau spirituel qu'au niveau politique, Yeats s'efforce de résoudre le conflit. On peut adhérer au jugement qu'à la veille de sa mort, il portait sur sa pièce : "I think my play is strange and the most moving I have written for some years" (*Letters* p. 922).

Jacqueline GENET
Université de Caen

NOTE

(1) Yeats avait découvert Ninette de Valois au théâtre de Terence Gray à Cambridge en 1925 et il l'avait persuadée de venir à Dublin travailler à l'Abbaye. Mais en 1938 elle créa le Sadlers Wells Ballet à Londres, évoluant désormais dans le monde même des danseuses peintes par Degas. Mais si, comme le suggère Liam Miller, le vieillard est un amalgame de Yeats et de Craig, la danseuse est peut-être Isadora Duncan, introduite en Europe dans la compagnie de Loie Fuller que Yeats évoque dans *Nineteen Hundred and Nineteen* :

"When Loie Fuller's Chinese Dancers unwound
A shining web, a floating ribbon of cloth
It seemed that a dragon of air
Has fallen among dancers, had whirled them round
Or hurried them off on its own furious path".

Isadora, la protégée de Loie Fuller et la maîtresse de Gordon Craig avait été dessinée à Berlin en 1905, dansant avec des "floating ribbons of cloth". Isadora crachait sans aucun doute sur les danseuses de Degas. Elle mourut étouffée par son foulard qui s'était pris dans la roue de sa voiture.

CHRISTY AND CUCHULLAIN :

A RE-PLAY OF SYNGE'S PLAYBOY

Now entering its ninth decade of life, J.M. Synge's *The Playboy of the Western World* has proved a sturdy survivor, not only of the audience rioting that surrounded its debut in 1907 but also of a continuing exegesis by critics interested in its psychology (mainly Freudian, noting parallelism with the Oedipus legend) and symbolism (mainly Christian. focusing on the main character and the circumstances of his heroic "birth"). This in addition to canonic studies of Synge's language (reportage or invention?), his grasp of the Connemara sensibility, the relationship of the plot to the Aran Islands material collected by the author at the turn of the century, as well as Synge's gifts in plot-construction and characterization, all of this a tribute to Synge's own prefatory comment on "the rich joy found only in what is superb and wild in reality." Hopefully, this study may add to that reality, whether superb or wild or both, as yet another tribute to the haunting qualities of the play.

It is my contention here that certain elements in the *Playboy* world represent a kind of parody of ancient Irish myth, a body of literature that attracted Synge to the extent of his basing his last work *Deirdre of the Sorrows* on the famous Ulaid theme. If Deirdre is the most memorable heroine of the early Irish material, a kind of Gaelic Helen of Troy, her masculine counterpart must be Cuchullain, the Irish Achilles of the fabulous deeds and short life, like Achilles of semi-divine parentage and governed by a complex set of totems and taboos. This Celtic world, as it involves the Ulaid and Cuchullain, offers the student of *Playboy* certain dimensions that warrant comment. For purposes of organized discussion 1 have dlvided the subject into four aspects :

l) The solar theme in the Cuchullain legend,
2) The Aillil and Maev theme, together with the rivalries among women and goddesses for Cuchullain's love,
3) The Cuchullain *persona,* as presented in the *Tain Bo Cualnge* (The Cattle Raid of Cooley) and related pieces,
4) The heroic boast or "gab", as featured in an Ulaid piece like *Mac Da Tho's Pig,* (It should be noted here that Professor Declan Kiberd in his *Synge and the Irish Language,* MacMillan 1979, has mentioned correspondences between Christy and Cuchullain, concentrating on the Cuchullain - Emer relationship).

l) Anthropologists of myth have noted in the Cuchullain story an impacted solar-deity implication, with the hero's divine paternity in Lugh, perhaps the leading deity in the very vaguely structured Celtic pantheon, and the hero's solar aspects in battle-stress, e.g. the flaming head and the raging and overpowering heat. And Cuchullain is the champion of Ulster (the east, sunrise) against Connacht (the west, sunset), with the implications of the birth and death of the day and year and the inevitable resolution of the one within the other. In the Cuchullain legend it is ultimately the west, in the person of Maev Queen of Connacht, that brings about the death of the hero. In addition, there is in Irish myth and legend the important dimension of SAMUIN (the first of November) which marks the onset of winter and the death of the year, around which so many of the saga heroics are organized. This relationship between the death of the year and the meaning of the sun may be a clue

to the opening of the *Playboy,* "an evening of autumn" with its insistence on darkness and the terrors of darkness for both Pegeen Mike and that ultimate un-hero Shawn Keogh. This together with Pegeen's yearnings and fantasies, for a yellow wedding dress and about "fine fiery fellows with great rages when their temper's roused," prepares us for a most unlikely solar hero in Christy. But when one considers that it is in the high noon of the next day that Christy performs his wondrous athletic feats and that it is presumably in the late afternoon (or early evening) that he resumes his course westward, we have at least the hint of a solar day, with Pegeen again facing the onset of darkness and loneliness. And there is the relationship of the Mahons, father and son, as a possibly grotesque parody of the divine-parent-of-the-hero theme. Old Mahon is "murdered" more than once and comes back for more, the ritual killing of one solar year by its successor in the seasonal implication and finally in the love-hate attitude of Pegeen toward Christy, culminating in her ritual act of cruelty in burning him, there may be a hint of sacrifice of the sun to the sun through fire as well as Maev's attraction toward Cuchullain together with her appreciation that he represents the enemy from the east. Pegeen, the "wild-looking but fine girl" of Connemara, yearns for something very different from Shawn Keogh but proves the most provincial and aggressive of the westerners in coping with the intrusion into their world.

2) And it is this aggressiveness of Pegeen ("a hardy girl would knock the head of any two men in the place") that further relates her to the warrior-queen of Connacht. Like Maev, she will finally consort with an Aillil-like figure in Shawn, the passive man of property who establishes human relation - ships in terms of cattle-dealing (his strategm with the widow Qunn). It must be remembered that in the *Tain* Aillil basically exists as a bull-owner, certainly not a leader of men or an emotional match for Maev. And just as Maev is prepared to buy away Cuchullain from the Ulster cause, Pegeen is a commercial wooer of Christy with her offer of the pot-boy job. Her real challenge in the play comes from the Widow Quinn, and in the fierce competition of the two women we find another suggestion of Cuchullain's world. Thrice in his development he is fought over by women : his warrior-queen mentor Scathach vs, Aife (the amazonian who bears Cuchullain's only son), Emer vs, Eithne Ingeba (the hero's two "wives"), and Emer vs, Fand (the Side enchantress). It is probably no exaggeration to imagine the village girls Sarah et al entering the competition were Christy to remain at the shebeen.

3) A man so sought after by women would presumably be the swashbuckler par excellence, and both Christy and Cuchullain cover themselves with glory in the public arenas of sport and warfare. But in appearance both Christy and Cuchullain impress with their boyishness, their almost child-like qualities. The legendary hero first distinguishes himself at age six in destroying the fearsome hound of the smith Cullan and assuming his name as the "hound of Cullan", and throughout his stories he remains a boyish hero, bashful to the point of comic absurdity in fainting at the sight of bare-breasted women. This is manifest in Christy as well ; he charms Pegeen with his delicate features (she marvels at his small, "well-bred" feet) and near the play's end the women of the place plan an escape for him dressed in women's clothes. And the nomenclature in the Cuchullain legend has a passing application to Christy's position in the play: at first SETANTA, the passer or traveller of the ways, and then CUCHULLAIN, the guard-dog, finding an absurd echo in the pot-boy role assigned Christy as custodian of the shebeen.

4) When the men of the shebeen guess at Christy's offense and the stakes mount with each conjecture until Pegeen's unwitting guess at the truth ("You did nothing at all"), we have not only one of the comic gems of the Irish theatre but a highly controlled parody of another Ulaid legend, "The Tale of Mac Datho's Pig." Its main body consists of a boasting game played by the warriors of Ulster and Connacht over rights to carve the festive pig. Here, Connacht deflates one Ulster claim after another until the triumphant Ulster claimant appears. Although Cuchullain plays no part in this Ulaid piece, the ambiance is certainly consistent with the Ulster-Connacht tensions established in the *Tain*. And although no valid claim can be made for Christy as an Ulster flgure, the east-west confrontation ls at least evident with the youthful easterner topping the wildest surmises of the west.

But in the last analysis, when one conjectures on the implications of the Cuchullain material for Synge's play, it must be the disturbing. alien presence of the hero in the western world that is most suggestive ; and here we fall back on Maev as the warrior goddess of the west, perhaps the supreme example of the matriarchic figure in Irish legend, confronting something which excites all her womanliness and finally challenges all her authority. Maev of the legends may bed with heroes like Fergus MacRoy and flirt with Cuchullain, but ultimately she must conjure up an her powers of magic against the challenge from the east, to destroy its champion, and Pegeen's ferocity at the play's end, her witch-like use of fire to brand the hero, and her realization that Aillil-Shawn not Cuchullain-Christy is her lot, these are perhaps the most telling linkings of past and present of myth and sociology. This, together with the solar implications of Christy's progression from birth to temporary death to natural recovery in the course of moving further into the western world. The completion of the plot within a solar day, the ambiguities and tensions of the east-west confrontation, the demonic unveiling of Pegeen - none wholly explains the power and fascination of Synge's accomplishment, but each elicits our further admiration for one of the greatest pieces of the twentieth century theatre.

Léonard H. FREY
San Diego State University

L'ECRITURE MUSICALE DE J.M. SYNGE

dans *RIDERS TO THE SEA*

N.B. : Toutes les références sont à l'édition suivante :
J.M. SYNGE : *Collected Works-III-Plays I-Ed.* A. Saddlemyer-Colin Smythe 1982.

Riders, c'est le récit d'une expérience mystico-religieuse, d'une initiation, qui aboutit, après une transe extatique, à la sérénité.

Maurya traverse des épreuves, connaît le désespoir, et perd, dans cet état, le respect de ses propres filles.

Or, vers le milieu de la pièce, elle a une vision dont le sens serait celui de la résolution, voire de la disqualification, de la dichotomie vie/mort ou réel/non-réel. La pièce s'achève avec ce que j'appelle le "mythe d'origine" de Maurya : elle "récupère" tout son passé, énumérant les noms des êtres chers disparus. Ce mouvement la mène à l'extase, qui se traduit, scéniquement, par ce que j'appelle le "ballet final" de *Riders*. Viennent ensuite les prévisions et la conclusion, d'ordre philosophique, sur le ton du proverbe ou de l'adage populaire.

C'est sur le "final" de *Riders* que je me concentre ici - c'est-à-dire sur le texte à partir du "mythe d'origine" : c'est là que l'écriture musicale me semble la plus manifeste. Le final, c'est l'apothéose, l'épiphanie - l'accès au Transcendant et la transfiguration qui s'ensuit. L'innommable que le discours ne peut nommer, la musique peut le laisser entendre...

Mais mon idée c'est surtout que *Riders* semble déterminé par l'ambition d'un grand spectacle, d'un "spectacle total", dont je n'aborde ici qu'un aspect.

Riders, c'est une mystique et une esthétique à la fois.

La voix est une préoccupation majeure de Synge dans *Riders*.

Le texte, proportionnellement à sa longueur, comporte un nombre considérable de notations sur la voix.

Je ne pourrais les citer toutes ici. Je voudrais simplement attirer l'attention sur le fait que ces notations portent : - sur la hauteur de la voix ; - sur la vitesse ou le "tempo" ; - sur l'intensité ou le volume (il y a des indications de "forte" ou de "piano"); - sur le ton, l'émotion à traduire.

On trouve des accents, souvent avec les adverbes "clearly" et/ou "slowly".

Tous les aspects d'une partition musicale sont réunis dans ce texte. Une esthétique proprement musicale est à l'oeuvre dans sa conception.

Synge n'utilise pas le vocabulaire proprement musical, mais il s'agit bel et bien d'une suggestion de partition vocale avec ses nuances, jamais gratuites. Synge

traite la voix de l'acteur comme ce qu'elle est : le premier instrument de musique. Il indique au metteur-en-scène et à l'acteur un travail de recherche sur la modulation de la voix, dont on peut, évidemment, tenir plus ou moins compte.

Cet aspect du texte reste néanmoins incontournable dans toutes les scènes de "keening" - prière, incantation, invocation, chant funèbre.

Toujours dans le final, on trouve la suggestion d'un chant ininterrompu, d'un choeur en fond sonore et en soutien, pendant tout le discours de Maurya.

Il faut d'abord constater que les indications décrivant l'entrée en scène du cortège funèbre de Bartley disent, au sujet des femmes de cette procession : "- Not saying a word- " (p. 21). Mais Synge ajoute : - "the women are keening softly" - (ibid.).

Il y a donc une distinction implicite entre la parole et le chant, qui ne serait qu'une autre forme de langage...

Ce choeur, commencé tout de suite après le "mythe d'origine", continue jusqu'aux dernières paroles de Maurya, puisque Synge note, à la fin, : - "The keen *rises a little more loudly* from the women, then *sinks away*." - (p. 27). C'est la notation d'un crescendo et d'un decrescendo qui, surtout, implique bien que le discours de Maurya a été accompagné (musicalement) par le choeur des voix des pleureuses...

Le texte de Riders offre tout un potentiel de chant choral. Il y a là un appel à l'arrangement musical, voire à la transposition en opéra.

A. Saddlemyer parle d'"écriture mélodique" de Synge. Cela me semble plus vrai, plus précis, dans le cas de *Riders*, que la fréquente étiquette de prose poétique. Mais cela reste à préciser.

Une mélodie implique harmonies et rythmes. En raisonnant dans l'absurde, si on prend une partition et qu'on joue les notes linéairement et régulièrement, sans tenir compte du rythme tel qu'il est écrit, par exemple à raison d'une note ou d'un accord par temps, on reconnaîtra les notes, les harmonies, mais la mélodie ne sera que difficilement reconnaissable. La mélodie, c'est autant la courbe des notes selon leur hauteur sur la portée que l'articulation rythmique. Esthétiquement parlant, le rythme est la structure, l'armature, le ciment, et le véhicule, de la courbe mélodique et de ses harmonies.

Il n'y a certes pas d'écriture musicale à proprement parler dans *Riders*, et je m'attache donc à certains aspects du rythme du discours final de Maurya, en ce sens qu'il influencerait très nettement toute composition destinée à l'accompagner. Ce texte semble écrit pour *une* musique. Je ne m'intéresse ici qu'aux grandes lignes, ou au "phrasé". Je laisse de côté l'"approche" des micro-structures de phrase, celles dont tiendrait compte le compositeur dans l'écriture des thèmes destinés à accompagner ce texte, et qui relèveraient, précisément, de ce que j'ai appelé la "prose poétique" de Synge. On a effectivement affaire à un poème, des vers libres mis bout à bout sous forme de prose, et le texte pourrait se scander.

Mais, si l'on considère que parole et musique sont deux formes de langage différentes, on peut dire que leur point commun c'est l'articulation. Et si Riders semble conçu pour un "spectacle total", c'est-à-dire qui fasse appel à d'autres arts et

techniques de scène que le théâtre, le discours final de Maurya semble articulé, rythmé, selon un code très précis.

Ce discours final se divise très naturellement en deux parties, séparées par l'entrée du cortège funéraire de Bartley : le "mythe d'origine", et les prévisions, sont construits selon un schéma de *variations sur un thème initial* (la famille dans le mythe et le temps dans les prévisions) ainsi que sur un *schéma rythmique très précis* - structure anaphorique répétitive, établissement d'une régularité et jaillissement d'une rupture.

Le premier mouvement de ce final, le "mythe d'origine", effectue cinq variations sur le thème initial de la famille et de la perte de celle-ci. C'est un peu le parcours du souvenir, et le bilan, la synthèse. C'est, évidemment, sur la mort que portent ces variations : c'est un parcours synthétique de la naissance ("it was a hard birth I had with every one of them" - p. 21) à la mort, qui est disparition ("found... not found.... *they're all gone*" - ibid.), unité essentielle ("Stephen and Shawn..., *on one plank*" - ibid.), dissolution ou néant ("Sheamus and his father... not a stick or sign was seen of them" - ibid.), et, enfin, accession à l'absolu : c'est la scène du "ballet", où le discours du souvenir de Maurya (description du cortège funèbre de Patch) tourne à la désignation de l'entrée en scène de la procession funéraire de Bartley : matérialisation d'un monde référentiel, intérieur, traduction scénique d'un univers mental ou imaginaire, hallucination, illumination - mieux : manifestation de l'extase et de la transe obtenues par le langage même. La structure anaphorique ("There was... There were... There was..." - p. 21) et l'énumération des noms produisent une impression de régularité. C'est un motif qui fait expansion et revient à lui-même et refait expansion. L'expansion thématique et rythmique masque un mouvement de réduction logique, puisque s'affirme en fin de compte l'unité, ou l'absolu. Le rythme répétitif, ce martèlement lancinant des paroles de Maurya, ressemble à une invocation, une incantation, propre à la transe extatique où le sujet perd et le langage et la conscience, en accédant à un "autre monde". Maurya interroge : - "What is it al all ? -" (p. 21)... Une indication nous dit qu'elle est "half in a dream" (ibid.) : elle est perplexe devant sa propre révélation, et le "ballet", dans sa coïncidence avec la description que fait Maurya d'un passé, fait rupture, tout en étant l'expansion scénique de ce discours et des valeurs qui le sous-tendent... La contradiction n'est qu'apparente entre l'expansion rythmique et thématique, sa pulsion proprement incantatoire, et la réduction logique qui se révèle à l'analyse : l'objet de tout mythe, de toute initiation, est la résolution d'une contradiction... Cela rappelle l'article de R. Jakobson dans *Questions de Poétique* intitulé "Musicologie et linguistique" (p. 102-104) où il dit :

- "Les éléments les plus organisés d'un système donné ont souvent une signification mystique..." -

Le "mythe d'origine" est une lamentation, une incantation, et une méditation, un raisonnement, à la fois.

On retrouve, à peu de choses près, les mêmes caractéristiques dans le deuxième mouvement de ce final : les prévisions.

Variations sur un thème initial : Maurya est au terme de son cheminement initiatique ("... there isn't anything more the sea can do to me" - p. 23), elle envisage donc son avenir avec sérénité et détermination. Maurya s'est transformée et elle définit

cette transformation : en définissant son avenir négativement par rapport à un passé d'abord implicite et qui s'explicite tout de suite après, quand Maurya en fait la synthèse.

On peut distinguer le même schéma anaphorique et rythmique que dans le "mythe d'origine".

D'abord, sur le thème du détachement, Maurya effectue deux variations introduites par la répétition de "*I'll have no call*" (p. 25) :

- "... to be up crying and praying when the wind... the surf..." - ibid.
- "... to be going down... getting Holy Water in the dark nights..." -

Maurya exprime donc son détachement par rapport au milieu naturel et par rapport au milieu social, ou à la religion établie.

Cette régularité est rompue par : - "*And I won't care* what way the sea is when the other women will be keening" - : synthèse des deux variations précédentes donc réaffirmation de leur contenu.

Cette structure se répète deux fois, avec "*It isn't that*" et "*it's a great rest*" : Maurya fait allusion à la déraison, ou à la perte de soi, qu'entraînent les prières telles qu'elle s'y est adonné, et puis à son repos, à la sérénité d'après la révélation...Et cette nouvelle régularité est rompue, elle aussi, par : -"If it's only a bit of wet flour we do have to eat and a fish that would be stinking." - qui connote l'ascétisme, la vie de l'esprit.

Ce mouvement des prévisions se résume à la rupture de Maurya avec son passé, et à ses causes et conséquences.

Le schéma de composition est nettement plus rythmique que dans le "mythe" : on constate que se répète trois fois la création d'un mouvement régulier, l'amorce d'une continuité, par l'anaphore et son expansion, et que ce mouvement est rompu par un élément (nouveau, bien que lié à la phrase initiale) qui, en créant la surprise (comme dans le "ballet", qui, en quelque sorte, épanouit la signification du discours) affirme l'essentiel. Si l'aspect rythmique se trouve exacerbé dans les prévisions, par contre l'aspect logique - le raisonnement "réducteur" du "mythe d'origine" - se résume à une dialectique entre passé et présent, où se manifestent les causes et les effets de la transformation de Maurya.

Le point commun entre le "mythe d'origine" et les prévisions, c'est ce caractère sacré, mystico-religieux du discours de Maurya, qui, paradoxalement, tient bien plus à la structure, au rythme, qu'au contenu lui-même. Je pense à la définition que nous donne R. Alter de certains poèmes bibliques de l'Ancien Testament (dans *The Literary Guide to the Bible* - p. 20) :

> - "The poised choreography of words in which formulations are pointedly reiterated and internally shifted as they are repeated."-

Voilà qui s'applique, mot pour mot, au discours du final de *Riders*...

C'est une rythmique, une dynamique, très musicale : ce sont des ébauches de séquences musicales rythmiques, des "cellules rythmiques" répétitives.

Ces structures ressemblent un peu à la transposition d'un genre folklorique, selon la définition que nous en donne R. Jakobson dans *Questions de Poétique* ("Le folklore, forme spécifique de création" - p. 69) : c'est le style de la poésie orale, ou du "style oral rythmique", technique d'improvisation où l'on prend "des schèmes rythmiques de forme pareille, de même rythme, de même contenu". Ce principe, cette technique, se retrouvent dans de nombreux types de musique ancienne et moderne. Le discours de Maurya peut se lire comme une improvisation. Son aspect incantatoire ne peut en être que rehaussé.

Une deuxième hypothèse est possible : le texte du final, le discours de Maurya "autour du ballet", ressemble à une ébauche de transposition dans le domaine du discours, d'un genre musical : la fugue.

Les deux principales caractéristiques de la fugue sont 1) le procédé de développement contrapuntique fondé sur l'emploi général de *l'imitation d'une cellule mélodique à partir d'un thème principal ou sujet.* C'est ce qu'on appelle le *monothématisme* de la fugue, composée d'un *thème principal* et de *plusieurs thèmes secondaires* qui lui sont subordonnés. Il y a un sujet et des réponses ou contre-sujets en *ordre serré de succession assez vive.* 2) La fugue fonctionne sur la base d'une pulsion rythmique en mouvement perpétuel, elle repose donc sur un schéma essentiellement dynamique d'enchaînement de "cellules rythmiques".

Ces deux caractéristiques se retrouvent dans le final de *Riders*. Le "mythe d'origine" illustre mieux l'aspect "variations-sur-un-thème-de-base", l'aspect rythmique est plus évident dans les prévisions.

De surcroît, il est intéressant de constater que, chez J.S. Bach et Ludwig von Beethoven, la fugue a été souvent employée dans le contexte d'un être accablé de souffrances, dans l'expression de la prière, de la méditation religieuse ou philosophique, de la paix intérieure. Beethoven se sert de la fugue aussi pour traduire, dans certaines sonates, l'explosion d'une force vitale. Il y a chez lui une dimension dramatique et poétique de la fugue, qui, chez Bach, est beaucoup plus sereine, profonde.

Donc, aussi bien par sa structure que par son contenu et son climat, le texte du final de *Riders* ressemble à une fugue, c'est-à-dire offre un schéma rythmique de développement qui semble inspiré de ce code - ce dernier n'étant pas étranger, non plus, à un certain style oral, de poésie chantée, improvisée.

Il est évident que ce texte, du point de vue de son émission et de sa réception, ou perception, pendant une représentation, est trop court pour nous permettre de soutenir que ces hypothèses sont vraies.

Tout ce qu'on peut affirmer, c'est que sa structure en semble inspirée. Le discours tourne autour d'un thème comme des notes de musique s'égrèneraient, montant et descendant avec des altérations plus ou moins marquées. Esthétiquement parlant, l'équivalent verbal, ou discursif, du thème mélodique de base, c'est à la fois le motif (la famille et le temps) et l'anaphore. Cette dernière est un peu le point d'ancrage, l'équivalent du plan tonal. Car, si R. Jakobson dit, dans *Questions de Poétique* ("Musicologie et Linguistique" - p. 102 à 104) que la différence entre musique et parole - la poésie, par exemple - c'est que la musique n'a pas de vocabulaire, il se contredit un peu quand il dit que chaque système musical se

caractérise par des lois d'assemblage des notes et des rythmes : tout genre musical a son vocabulaire et sa grammaire. Et si A. Saddlemyer parle d'"écriture mélodique" chez Synge, si le final de *Riders* ressemble à une sorte de "fugue discursive" ou de "fugue folklorique", c'est que les notes, l'harmonie, la mélodie, ont des équivalents, esthétiquement parlant, dans le discours littéraire : ici, dans le cas de *Riders*, les thèmes initiaux de la famille et du temps, la structure anaphorique et cette espèce de cycle qu'elle conditionne, avec sa pulsation rythmique - un certain art du temps et du contretemps, voire de la syncope...

Quand R. Jakobson dit que "les lois de structure de la musique et celles de la structure phonique de la poétique sont un matériel qui se prête particulièrement bien à l'étude comparative" (ibid.), il prescrit une analyse des sons, fondée sur la phonétique, la phonologie, et l'esthétique musicale, qui, dans le cas de *Riders*, reste à faire.

En tout cas, si un metteur-en-scène est sensible à cet aspect d'application au domaine littéraire d'un code de structure musical, il pourra envisager de faire chanter le "mythe d'origine" à plusieurs voix, avec des enchaînements de contrepoint et des jeux de répétitions et d'échos des mêmes phrases, ce jusqu'au point culminant du ballet - sorte de choeur d'harmonies soutenues et prolongées, qui coïnciderait avec l'entrée en scène de la procession funéraire de Bartley.

Dès cet instant, pendant les prévisions (dont le texte peut, ou doit, s'imaginer chanté), et ce en raison d'une indication (-"the women are keening softly and *swaying themselves with a slow movement*" - p. 23) ; le spectacle tournerait au ballet... Il y a d'ailleurs d'autres suggestions de chorégraphie dans le texte, et une relecture de *Riders* dans cette optique est possible...

Riders, c'est donc un appel à l'arrangement musical et chorégraphique.

A ma connaissance, peu de textes aussi courts offrent la même richesse, c'est-à-dire cette même tension vers la scène...

Je voudrais conclure avec quelques remarques dont le point de départ est cette comparaison, fréquente, entre le texte de théâtre et une partition musicale.

Le final de *Riders* ressemble, effectivement, à une partition symphonique.

On observe que ce final est bâti en contrepoint entre 1) le discours de Maurya, qui est un discours sur l'essentiel, et celui, entre autres, de ses filles, qui est superficiel, voire dérisoire ; 2) le discours de Maurya et la scène, les mouvements et les déplacements.

Chaque voix, chaque "instrument", est bien séparé, même s'il est solidaire, des autres. Le final en ce sens me semble orchestré, et par Synge qui distingue bien chaque voix, désigne bien chaque univers de signes en potentiel, et par Maurya, dont le discours devient pivot, ou catalyseur, de la scène. Elle est un peu prêtresse, druidesse, ou "Master of the Revels"...

En musicologie, on parle, précisément dans le domaine du contrepoint et de la fugue, de polymélodie (structure contrapuntique stricte relevant d'une lecture horizontale) et de polyphonie (harmonies, relevant d'une lecture verticale).

Le final de *Riders* pose des problèmes de lecture qui ne sont pas étrangers aux problèmes de lecture et d'interprétation d'une partition musicale. On peut parler de la polymélodie des discours et de la polyphonie du discours et de la scène.

Certes, on peut jouer à l'application du vocabulaire musical au théâtre, et ce que je viens de dire peut se dire de toute oeuvre dramatique, peut-être.

Mais, dans le cas de *Riders*, il faut voir que c'est un texte qui est *narratif*, directif, prescriptif, normatif, en ce qu'il décrit et distingue différents univers de signes à gérer et à agencer, mais que la successivité de cette description est toute littérale et que, référentiellement, par rapport au vécu de Maurya et à la scène de théâtre, il faut l'interpréter comme une simultanéité, voire un contrepoint.

Or, c'est par cette même description de ce que j'appelerais volontiers "l'acte théâtral" que ce texte est théâtral, voire métathéâtral : je ne pense pas seulement à certains discours distanciateurs de Maurya (-"What is it al all ? -" p. 21) ou de Nora (qui désigne l'entrée du cortège dans les mêmes termes, ou peu s'en faut, que les indications de Synge). Je pense surtout à cette réflexion implicite sur le théâtre, cette conscience aiguë des valeurs dramatiques, qui se manifeste dans cette écriture de partition symphonique - un peu comme si Synge défaisait l'écheveau pour bien en séparer les différents brins, et pour bien nous les montrer... Le paradoxe, c'est que c'est la même caractéristique qui détermine et la narrativité et la théâtralité de ce texte...

Le final de *Riders* est donc un texte nu, dépouillé, produit d'une sorte de distillation à l'alambic d'une conscience et d'un perfectionnisme.... Nu, dépouillé, une véritable épure, mais qui, par sa structure, ses indications, pose d'énormes problèmes de rythme et d'enchaînement.

Quand les enchaînements sont indiqués, ils ne semblent pas judicieux : par exemple, quand Synge décrit l'entrée en scène du cortège, *à la fin du "mythe"*, il oublie que cette entrée devrait commencer bien avant, afin que l'interrogation de Maurya ("What is it at all ?" p. 21) prenne toute sa valeur... Il y aurait donc là un savant contrepoint à étudier entre le discours de Maurya et la procession qui, lentement, envahit la scène.

Je pense que *Riders* pose d'énormes problèmes de mise en scène. C'est une oeuvre belle et difficile.

Une fois de plus, c'est surtout l'ambition d'un grand spectacle.

Le texte est paradoxal, presque mystérieux : sobre, pur, il n'en est pas moins "ouvert en grand angle" sur le monde de la scène théâtrale....

Synge était musicien. Violoniste.

Il s'est comparé à un peintre, disant qu'il voulait écrire "like a monochrome painting *all in shades of one colour*" : c'est le principe même de la structure du final de *Riders* ainsi que de toute son oeuvre... Il s'est comparé à un sculpteur, disant qu'il voulait créer des oeuvres "*as perfect as a beautiful statue*"...

Y-a-t-il des frontières *essentielles* entre les différentes formes d'expression artistique ?...

Dans *Autobiography* (O.U.P. Ed. A. Price - 1966 - p. 3), il dit (*c'est moi qui souligne*) :

> - "Every life is *a symphony*, and the *translation of this life into music* and *from music back to literature* or sculpture or painting, is the real effort of the artist." -

R. AGOSTINI
Université d'Avignon

CHARACTERS AS PERFORMERS IN SEAN O'CASEY'S DRAMA

The more one considers Sean O'Casey's plays today, the less one ought to fall victim to the realistic illusion, and the more one ought to become concerned with problems of staging, in so far as they are linked to devices of "collage", and to the awareness of the "play within the play", of the "performing within the performing".

These are specifically problems of the play regarded as an artefact, which indeed go far beyond the well-known difficulties of playing the breaks of tone when the realistic gives way to the lyrical or the operatic (1).

Speaking of O'Casey's characters as performers has nothing to do with the hackneyed stage Irishman, but is concened with the basic functions and lay out of drama. For that matter, a new approach to the phenomenon of the play within the play, of performing raised to the power of two... or three, should eventually cast new light on how to stage O'Casey's plays. Propounding to consider his characters as performers has nothing in common with the acknowledgement of a technical game, but deals with the intensification of drama when it becomes or remains aware of itself. In the chronology of the plays, the "performers" first appear under the heading of comical histrionics.

In the earlier works indeed, the histrionic behaviour turns out to be a personal, psychological response to hardships, as a sort of conscious (or unconscious) self-dramatization.

Later, the "performers" appear unrecognizably in a world of magic and/or amateur theatricals which work as a stage version of praxis. It is remarkable that no overlapping of the earlier and the later type is to be observed in the sequence of plays : it looks as if, in terms of effects on his audiences, Sean O'Casey had suddenly dropped the visible stage technicalities of farce or comedy to shift towards an interpretation of earnest, even dead serious, amateur-acting.

* *

*

Oddly enough, the only exception to this unquestionable dichotomy is the dramatist's first play : *The Shadow of a Gunman* (1923), in which the main character, Davoren, plays at being a poet. Through the assumed role, he supposedly reinforces, or perhaps just tentatively creates his ego. His main stance consists in performing to himself in verse ; but in doing so, this serious performer appears ultimately as a tragic failure - his humbug and cheat alluring the girl next door into the sacrifice of a violent death.

However, the prominent characters of several early plays - prior to 1941 - develop through comical histrionics. Instead of living genuinely and stubbornly, they - consciously or not - merely exist while performing an assumed role. It is their alternative to responsible life under difficult circumstances, whether social or

historical ; it is their answer to dramatic ordeals. This rather poor make-believe, this way of borrowing a theatrical identity of sorts, actually include both psychological verisimilitude *and* the music-hall act. Sean O'Casey has chosen to make them funny, even farcical or clownish at times. In terms of relations to audiences, they make the sunny side or the silver lining of the earlier plays in their psychological disguise as pretenders : some of them are merely inefficient, others morally despicable, but they are all meant to be popular to the audiences as they provide comic relief to tenement melodramas.

On all levels they can be credited with full justification - as characters and as structural elements too.

For that matter it can be pointed out that, as early as the above mentioned *Shadow of a Gunman*, Davoren the "poet" is counterbalanced by a couple of minor characters, Gallogher, and, above all Grigson, who perform on stage, in their tenement setting, to a ready audience of neighbours, friends, and gossips. Grigson cuts indeed a memorable figure in giving his own version of a Black-and-Tan raid, in which he allows himself the part of what the audience can call the jesting hero.

And yet, predictably, the best, fully-developed example is to be found in *Juno and the Paycock* (1924). Captain Boyle's "peacockry" has become for ever famous and paradigmatic : we watch him at home, and nowhere else, performing and strutting to his family and pals, although his talk is essentially idle pub-talk : vain boasting, empty words, gullibility, a peculiar kind of sound and fury, together with male chauvinism, fantasizing, and sustained justification of laziness, in environmental family hardships and civil war outrages.

A brotherly figure, Fluther is also one of the main assets of the next play, *The Plough and the Stars* (1926). Amid the tragedy, chaos and nonsensical horror of Easter Week's epic, *he* performs in the right place : the pub is his stage, and the pub is on stage. A kind of "hibernicus gloriosus", he paces the platform, intoxicated in drink and words, with comparatively more comic, loud amplitude than the Peacock and probably less selfishness. His booming booze is genial and works, so to speak, as a bullet-proof device.

Purple Dust (1941) is also a play for comic "performers" - the difference being that Stoke, and Poges (sic), the English protagonists, are more consciously, and more ridiculously, disguised as peasants -cum-gentlemen-farmers. Preposterously they try to convince themselves that they are integrated in the country, but are content to perform poorly to their mistresses. They are eventually exposed as cheats by their girl-friends, the Irish natives, and the ominous flood of doom.

This early species of characters as performers can then be briefly summarized as being swallowed up in domestic, national, or universal drama : funny, pathetic, and ineffective, they are exceedingly gifted for inserting stage antics into the pattern of life's hardships, with particular fondness for the occasional purple passage.

* *

*

What suddenly breaks out in 1942 is another figure of performer in an altogether different dramatic world, the world of magic and/or amateur theatricals.

The new character - significantly, although dimly, foreshadowed in *Within the Gates* (1933) with the young Dreamer - is above all a committed character, endowed with hot enthusiasm, absolute earnestness, and genuine devotion of behaviour. Performing is to him the reverse of disguise : it is a social, cultural and/or revolutionary function. Performing as amateur actors - and staging - is part and parcel of the greatness and mystery of this new series of authentic figures. Sean O'Casey henceforth introduces the play-within-the-play technique as a meaningful and necessary, if not permanent, ingredient and will extend it.

Ayamonn Breydon, the protagonist of *Red Roses For Me* (1942) is paradigmatic in this respect, just as clearly as Captain Boyle was in the early "performing" series. Ayamonn's identity as a union militant fully includes the cultural dimension ; he is increasingly perceived throughout the play as a cultural and political charismatic figure. His outlook on political and cultural salvation expresses itself first and foremost in the sort of intellectual and physical/emotional dedication that amateur acting implies - the play actually starts with the rehearsal, in a tenement, of one of Shakespeare's historical plays (2). However, it is extended to a superior and more symbolic level later in the play (3), when Ayamonn becomes, both expectedly and unexpectedly, a supernatural director and actor in the famous transfiguration scene. It is *he* who suddenly points at Dublin as a glorious city, a new Red Jerusalem, as if he was not only the spectator but the creator of a momentary wonder ; it is *he* who, at the same time, will dance for a while, until the end of the vision, with the poor wretches dramatically metamorphosed into kingly and queenly figures of the old Celtic sagas.

A few years later, in a fantasy entitled *Cock a Doodle Dandy* (1949), Sean O'Casey introduces within his play another dramatic technique : the dumb show (4). The embodiment of revolutionary imagination, the Cock is an arch-trickster ; symbolizing sex, fantasy, freedom and joy, he performs his magic in mute dancing appearances, although he can just as well be an invisible character that rules the roost and stages odd moments of performance in a derelict, conventional, priest-ridden village of Ireland - playing havoc with the decent world and ruffling women. In this role he is appreciated in sharp contrast with the rhetorical priest and the local establishment who, in their own way, perform and stage in stiff rite the departure of a local sick girl for a hopeless pilgrimage to Lourdes (5).

The occasional presence of amateur theatricals on stage is again to be found in *The Drums of Father Ned* (1960), O'Casey's last great full-length play. The subject matter - the preparations for a cultural festival including music and drama - is itself persistently on the edge of the theatrical world, metadramatic in a way. Now, part of it, in its own right, consists in the rehearsing and directing of an amateur performance of a nameless patriotic play, by a young attractive couple, Michael and Nora. The dramatic episode featuring Ireland v. England in XVIIIth century garments and uniforms proclaims liberty, and makes use of high - faluting words, as will do any naive epic devised for some youth - club. Yet, this is in earnest a popular expression of, and genuine foundation for, contemporary cultural identity and fight for emancipation. The theatrical fuss, incidentally, takes place whereas an invisible, revolutionary priest-figure, Father Ned, stages the whole show, painting settings for the Tostal, supervising, rousing people, playing tricks. Indeed the festival-in-the-making *is* the play, and Father Ned, Michael, and Nora do stage O'Casey's play, from the inside, so to speak, just as they perform their parts as characters, now acting, now

living their "stage" everyday lives, now introducing theatrical bits on stage according to the dialogues in the playwright's text. So, the technicality of performing and staging appears in O'Casey's drama as ultimate salvation and commitment. Performing being in the last resort a magic demand for the sake of truth and liberty for mankid - never forgetting that many characters are devised by the playwright as singers of ballads too.

* *

*

Technically speaking, in terms of performance, what conclusion can one draw from all these "performing" elements in structure and characterization ? What light does this cast on fresh possible approaches to staging ?

If we add to our previous remarks O'Casey's curious insistence on disguise - funny uniforms, proposterous headgear, fancy-dress balls - and his seldom mentioned relish for merriment and celebration in his plays (6) (which is not unrelated to some kind of private or public performance), one can conclude to an only-too-often-overlooked importance of the "performance within the performance", of the "play within the play" technique and phenomenon, with O'Casey increasingly resorting, at the same time, to the theatrical specificity of magic effects, such as a Flood in *Purple Dust*, or the Transfiguration of Dublin in *Red Roses for Me*.

In other words, in spite of O'Casey's gift for rhetoric and blarney, the *text* is *not* necessarily the element of paramount importance in his plays. Consequently one may be led to change one's mind about the intrinsic difficulties of O'Casey's drama when it comes to peforming it. Is it a problem arising from a supposedly realistic text interlarded with sudden lyrical outbursts and breaks of tone, as I myself once propounded (7), or is it not *rather* something to do with the *handling on stage* of moments when the spectators are obviously confronted with a play within the play, including the "acts", or purple patches of the comic characters ? The garrulousness of O'Casey's comic figures or jesters, their extensive flow of words, is perhaps not so much a matter of how to deal with a sudden change of tone from reality to poetry (how to make it smooth, or at least acceptable, how to arrange it in terms of lyrical as opposed to material space), as a necessity to work out convenient and relevant stage effects of distance that, in the last resort, have only few links, if any, with the issue of realism alone.

The actual problem, to my mind, should be how to *manage and stage quotations from the stage*, whether we deal with histrionics or with inserted bits of theatricals. I suggest that one should avoid integrating the performers - in all senses - into a smooth play. On the contrary it seems that one ought to set off all *performing bouts or fits*, every moment of operatic buffoonery, every reference to play-acting or rehearsing : the underlying texture and fabric, the specifically theatrical ingredient should then be deliberately exposed and laid bare, as a "spare-part" of the play regarded as artefact. This stance should eventually help the actors find the convenient tone at the right moment and contribute to support them through disruptions in the tone too, by showing the audience that the characters as such sometimes become fully aware of their theatricality. However, this does not rule out the difficulties in performing

relevantly the lyrical puffs, in so far as the characters can also be genuinely carried away, after minutes of stage awareness.

These remarks on theatricality do in fact bear out the frequent assessments about O'Casey's drama as one which does *not* rest primarily on psychological realism, nor on carefully devised plots. The "performing" characters, as well as the breaks of tone, evidence frequent lack of psychological integration, just as the "play within the play" device evidences *lack of dramatic integration*. In other words a distance arising from theatrical awareness appears as an important recurring feature here, and should lead, as far as directing is concerned, to an approach resting on a manner of *deconstruction*, both in the field of individual acting and general staging. It looks as if O'Casey's theatre debunks itself, is used against itself, when, at the same time, it works as a tool of self-reinforcement. O'Casey's plays can therefore appear as comments on the art of performing for all purposes.

* *
*

This is meant as a tentative contribution to renewing our present outlook on Sean O'Casey's plays ON STAGE, now that nearly thirty years have elapsed since the dramatist's death.

As the late Antoine Vitez wrote to me in October 1989 :

"Il m'est apparu qu'un temps suffisant s'est écoulé depuis que ses oeuvres principales ont été révélées en France, par le T.N.P., le T.E.P., les Centres Dramatiques, pour qu'elles puissent aujourd'hui être montées d'une autre façon, qui en fasse ressortir l'universalité".

E.J. DUMAY
Université de Dijon

NOTES

(1) See my article on Staging O'Casey's Plays in *The Sean O'Casey Review*, Spring 1979, Vol. V, n° 2, p. 151-3.

(2) Henry VI, Pt 3, V, vi, 59-67.

(3) *Red Roses for Me*, Act III.

(4) A rather similar technique is also used in the prologue of *Oaks Leaves and Lavender* (1946) with far less enduring effect.

(5) O'Casey also resorts to the theatricality of "counter-revolutionary rite", such as Catholic processions, mettings or mass-rallies. See for instance the background of *The Bishop's Bonfire* and the one of *Behind the Green Curtains*.

(6) See my article in *The Sean O'Casey Review*, Fall 1975, Vol. II, n° 1, p. 12-21. See also my Ph. D. Dissertation on : Le Théâtre de Sean O'Casey : Réalité, Rêve et Révolution (1987).

(7) See note 1.

LE CONFLIT DRAMATIQUE ET L'HISTOIRE DANS LA "TRILOGIE DUBLINOISE" DE DENIS JOHNSTON

Le rôle de Denis Johnston dans l'histoire du théâtre irlandais pendant les années trente a toujours été reconnu, mais l'originalité et l'importance de son oeuvre n'ont pas été clairement perçues par ses contemporains. En effet, nous rappelle Robert Hogan :

> "It is only in the 1970 s that Johnston... has begun to emerge as an Irish playwright to be reckoned with on the same level as Synge, Yeats, and O'Casey (1)."

L'idéalisme, l'héroïsme qui, jusqu'à la Guerre Civile, avaient inspiré la création artistique, furent rejetés par O'Casey et, quelques années plus tard, par Johnston. La continuité n'était plus possible. Par l'humour, l'ironie et la satire, Denis Johnston voulut marquer son refus de l'engagement partisan et dépasser le cadre étriqué de l'Irlande. Pourtant, presque toujours dans son théâtre, la situation dramatique reste liée à un moment historique qui favorise l'éclatement des contradictions. Le conflit naît des options incompatibles de plusieurs personnages confrontés à une même situation.

Les deux premières pièces de Denis Johnston, *The Old Lady Says 'No !'*, créée en 1929, et *The Moon in the Yellow River*, en 1931, puis, beaucoup plus tard, en 1958, *The Scythe and the Sunset*, constituent une trilogie dublinoise, distincte de celle d'O'Casey par la technique et plus encore par les idées. L'examen du conflit dramatique de ces pièces fait apparaître combien le dramaturge et l'historien s'enrichissent sans cesse l'un l'autre, et combien la vérité historique ne peut résulter pour l'auteur que d'une recherche de la vérité dramatique :

> "... a speculative story invented to account for the peculiar behaviour of a given set of stage characters may perhaps turn out to be closer to the truth than was at first supposed. This may be accounted for by the fact that, while biographers can be intimidated by authorities, playwrights are even more intimidated by the need to make sense that can be explained to a cast (2)."

Dans *The Old Lady Says 'No !'*, Johnston, tirant librement parti des apports de l'expressionnisme, accorda à l'imaginaire une autonomie et une importance nouvelles. Le succès considérable lors de la création au Gate Theatre s'explique par l'exceptionnelle qualité de la mise en scène et des acteurs, mais aussi par les apparitions de personnages historiques et les multiples allusions qui sollicitent et stimulent l'imagination en évoquant l'environnement affectif du spectateur.

Robert Emmet quitta l'Histoire pour rejoindre la légende. Dans *The Old Lady Says 'No !'*, la rencontre de ce héros archétypal avec le présent a pour but de retourner la rhétorique nationaliste contre ceux qui l'utilisent ou l'exploitent.

Le rideau se lève sur une grande scène d'amour romantique et insipide. Mais ce n'est qu'une pièce dans la pièce, et Robert Emmet un simple acteur, une représentation d'un mythe qui ne parviendra pas à s'incarner. A l'illusion théâtrale du

début succède donc un retour inattendu à la réalité dite "objective". Mais cette pseudo-réalité se révèle tout aussi trompeuse et, par des jeux de lumière, des roulements de tambours, des mouvements de formes indistinctes, le réel et l'imaginaire se disloquent tour à tour. Cette rupture de ton représente la transition nécessaire pour que le spectateur puisse aussi bien entrer dans la conscience d'Emmet jouant son personnage que dans celle de l'acteur dans son rôle d'Emmet. Une nouvelle et paradoxale réalité peut alors apparaître sur la scène, car l'illusion ne repose plus sur le romantisme bien-pensant, et pas davantage sur une réalité qui aurait abusé le public.

Pour montrer à ce public qu'il est pris entre deux extrêmes inconciliables, l'auteur fait évoluer en costume d'époque l'acteur qui croit désormais être Emmet au milieu de l'agitation d'une rue de Dublin, capitale d'un nouvel état, le Free State. Les passants, leurs propos délibérément fastidieux, fournissent un contraste un peu facile, mais toujours frappant, avec le ton exalté et absolument déplacé de Robert Emmet. La dislocation de la réalité devient telle que l'acteur se trouve peu après dans la situation angoissante du comédien qui commence à sentir son rôle lui échapper et à rechercher désespérément son texte (3). L'auteur prend ici plaisir à brouiller les cartes afin de désorienter le spectateur. Une telle confusion dans les niveaux de réalité, sans doute nécessaire au début de la pièce, n'est pas sans risques lorsqu'elle se poursuit trop longtemps.

Après la totale incompréhension manifestée par les passants, Emmet le passionné trouvera en Henry Grattan, l'homme de la Raison, son premier véritable interlocuteur. Il essaiera vainement de l'impressionner par de belles phrases ronflantes et historiques. Celle-ci par exemple :

> "I am Robert Emmet. I have written my name in letters of fire across the page of history (4)."

Les premières paroles de Grattan sont exactement celle de Jeanne à la fin de *Saint Joan* de Shaw : "How long, O Lord, how long ? (5)" Combien de temps des Irlandais se montreront-ils incapables d'affronter la réalité ? Pour Grattan, l'identité du jeune homme importe peu. Qu'il soit acteur, personnage, ou véritable héros national, une seule vérité demeure :

> "Fool, fool, strutting upon the stage !... the blind folly of your eternal play-acting (6)."

L'intransigeance, le dogmatisme et la violence verbale ou physique d'Emmet s'estompent au cours de la dernière scène. Il s'apitoie sur sa destinée, et une sorte de sérénité l'envahit, ainsi qu'un nouveau souffle poétique. Las d'être incompris de la foule, il préfère rejoindre ses rêves et sa bien-aimée Sarah Curran. Ce retour à un imaginaire coupé de la réalité est la marque de son échec et le nécessaire contre-point à la férocité de la satire qui domine toute la pièce. Pourtant, et même si Grattan se voit attribuer le "beau" rôle dans la confrontation, la perplexité de l'auteur apparaît, me semble-t-il, dans ce rapide échange entre un homme plein d'expérience et de raison et un jeune homme impatient et exalté :

> Older Man : "You can't change the world by words"
> Younger Man : "That's where you fool yourself ! What other way can you change it ? (7)"

Le conflit dramatique de *The Moon in the Yellow River* repose également sur les visions contradictoires de l'Irlande de plusieurs personnages. Sous des formes différentes, puisque les techniques utilisées sont maintenant presque toujours réalistes, on retrouve en Darrell Blake l'idéalisme de Robert Emmet. Intellectuel cynique et séduisant, Blake croit lui aussi que son rêve de pureté et de liberté deviendra réalité grâce à la violence et à la destruction. Il s'opposera donc à Tausch, un ingénieur allemand qui dirige une centrale hydro-électrique et prétend faire le bonheur des Irlandais contre leur volonté. Blake est décidé à saboter la centrale, car il ne partage pas du tout l'enthousiasme du technocrate Tausch pour la Science et le Progrès. Partisan des Républicains, il ne reconnaît pas le nouvel état, le Free State, et explique la vraie raison de son engagement :

> (Blake à Tausch) "Ah, national movements are only a means to an end. We're not such parochial politicians as you seem to take us for (8)... we intend to keep one small corner of the globe safe for the unfortunate race (9)."

L'enjeu du conflit est donc la conception de l'Histoire et du Progrès. Le projet de Blake peut surprendre, car la construction d'une centrale hydro-électrique aussitôt après l'indépendance représentait certainement une tentative de libération économique. Or, dans *The Moon in the Yellow River*, ce sont les ultra-séparatistes qui la combattront et la détruiront.

Parallèlement à Blake et à Tausch se distinguent deux personnages bien différents et presqu'incongrus dans une telle intrigue : Dobelle, replié sur ses illusions perdues, et pour qui l'engagement dans la réalité demeure impossible tant qu'il garde ce recul, cette distance vis-à-vis de soi et d'autrui. Sa fille, Blanaid, ne ressemble à personne. Elle aime son père, qui pourtant l'ignore, elle est l'amie de Blake, le révolutionnaire, mais soutient Tausch lorsqu'il plaide pour la survie de sa centrale. Son comportement, parfois étrange, symbolise peut-être l'espoir d'une Irlande vraiment nouvelle, libérée des fantasmes et des haines du passé.

A la fin de la pièce, le désordre et l'anarchie paraissent l'emporter, puisque Blake a été froidement "exécuté" par Lanigan, représentant d'un ordre dit "légal", et que la centrale vient d'être détruite. Paradoxalement, Dobelle perd à ce moment son attitude nihiliste et recherche une nouvelle harmonie spirituelle, cette fois fondée sur l'acceptation du bien comme du mal. Entre les esprits dominateurs et les esprits faibles, cet observateur désabusé reste le seul à apporter une sorte d'équilibre, à proposer une conclusion qui, bien qu'ambiguë, constitue pourtant la seule résolution possible du conflit.

Le personnage de Dobelle donne à la pièce son unité profonde. Si le metteur en scène, si l'acteur qui interprète ce rôle clef pensent que Dobelle n'est qu'un prête-nom derrière lequel se cache Johnston lui-même, c'est à dire un auteur qui ne parvient pas à se fondre dans la société irlandaise et reste donc un corps étranger, alors bien sûr la pièce perd l'essentiel de son sens. Marginaliser l'auteur, ne voir dans l'originalité de son regard que la nostalgie et le désespoir des Anglo-Irlandais dénaturent totalement la richesse et la modernité de cette pièce.

Johnston admirait *The Plough and the Stars*, qu'il considérait comme la meilleure pièce d'O'Casey. Mais il prend soin de dire, dans sa longue introduction à

The Scythe and the Sunset, qu'il ne s'en inspire que pour aller dans des directions opposées :

> "*The Plough* is essentially a pacifist play. ... As a quiet man who, nevertheless, is not a pacifist, I cannot accept the fact that, theatrically, Easter Week should remain indefinitely with only an anti-war comment, however fine (10)."

Sans renier sa vision critique, et même sarcastique, du Soulèvement, Johnston écrivit un drame historique illustrant la grandeur de cet évènement exceptionnel. La pièce représente aussi le drame personnel d'un auteur qui pressent que la tradition anglo-irlandaise, à laquelle il reste attaché, est désormais condamnée par un courant historique qui dépasse largement le cadre de l'Irlande.

La gravité de son propos ne l'empêche pas de montrer qu'il y a loin du mythe à une réalité faite de confusion et d'improvisation, qu'il s'agisse des insurgés ou des forces de répression. Des scènes de farce, l'introduction d'un personnage surréaliste, Endymion, dans des scènes apparemment réalistes, donnent au premier acte un ton de dérision qui laisse difficilement prévoir la profondeur et le tragique de la fin de la pièce. Une réaction d'Emer, persuadée que tout le pays s'est soulevé, illustre bien le gouffre qui sépare le rêve de la réalité. Peu après l'occupation de la Poste Centrale par les insurgés, la foule accueille avec surprise ou indifférence la proclamation d'une République Irlandaise. La jeune femme s'écrie, scandalisée :

> "What's the matter with them all ? Why can't they cheer ? Don't they know they're free (11) ?"

Les acclamations tant espérées se font enfin entendre, mais elles ne saluent que le début du pillage d'un magasin de bonbons.

Le véritable conflit dramatique n'apparaît qu'à partir de la rencontre entre Tetley, l'un des chefs de l'insurrection, et son prisonnier, Palliser, officier de l'armée britannique. Furieux d'être considéré par ses adversaires comme Anglais, Palliser se déclare lui aussi Irlandais, quoique partisan de l'Empire Britannique et, cela va sans dire, d'une tradition différente de la leur. Anglais pour les Irlandais, Palliser sera peu après traité d'Irlandais par l'un de ses collègues, un officier anglais (12).

Certains, de part et d'autre, savent que la rébellion n'a aucune chance de remporter la victoire, et que la bataille qui se déroule est avant tout psychologique, idéologique. D'autres l'ignorent ou, telle Emer, refusent de l'admettre. Comme dans *The Moon in the Yellow River*, la valeur et la vigueur de la pièce proviennent des rapports étroits entre la situation historique et les choix individuels des personnages en fonction de leur caractère.

Tetley évoque bien sûr la noble figure de Pearce. Mais sa foi nationaliste sera de plus en plus ébranlée par l'indifférence ou l'hostilité de la population. Pourtant, en vrai héros johnstonien, le doute et le découragement ne le feront pas renoncer à son idéal ou au but qu'il s'était fixé. L'amertume se mêlera à la joie dans l'accomplissement de ses désirs :

> "Whether it's a failure or not, it has at least expressed the purpose of my life (13)."

Le conflit dramatique se réduira de plus en plus à une confrontation de deux esprits sincères dont les choix resteront divergents. Tetley a trouvé un but à son existence, Palliser n'a jamais pris la peine d'en chercher un. Tous deux refusent de se

laisser engluer dans la situation qui leur est imposée, et finissent par infléchir l'action et les idées de la pièce de telle sorte qu'il en résulte une réalité paradoxale. Comme Antigone dans la belle pièce d'Anouilh, Palliser refuse le rôle que le sort lui a réservé. Il dit non, et son choix très "existentialiste" de la mort, que rien ne laissait présager, marque sa manière d'être fidèle à l'image de lui-même qu'il vient de découvrir. Palliser meurt pour échapper à l'Histoire, tandis que Tetley sacrifie sa vie pour y entrer. Mais Tetley, en se rendant à l'ennemi, renonce à la gloire dont rêvait Emmet. Il mourra non les armes à la main, mais fusillé comme un criminel. Son admiration et son amitié pour Palliser le réaliste, le cynique, lui ont fait comprendre que sa cause triompherait beaucoup plus sûrement de cette manière.

Le haut niveau d'abstraction de cette remarquable analyse de la révolte de Pâques semble parfois difficilement compatible avec la vérité des personnages et les développements d'une action riche et spectaculaire. Il est pourtant rendu nécessaire par la prise de conscience des protagonistes, qui affinent leur engagement en s'élevant au-dessus des circonstances particulières. La réflexion ne détourne pas de l'action ; elle la situe dans un contexte élargi, celui de la condition humaine, de la vérité que l'on se doit à soi-même.

Au cours de ces trois pièces, le héros johnstonien a pris forme. Dans son délire onirique, Robert Emmet a vainement tenté de sortir de son rôle, de ne plus jouer le jeu. Tetley et Palliser, loin de subir leur destinée comme Dobelle dans *The Moon in the Yellow River*, affirment leur existence et leur liberté, non en rejetant la fatalité historique, mais en trouvant en elle l'occasion de se reconnaître, de se choisir et d'agir parmi tous les réels et tous les possibles. Leur métamorphose contribuera peut-être aussi à transformer la conscience de toute la société.

Les personnages de la trilogie de Sean O'Casey réduisent trop souvent l'imaginaire à ses seules fonctions compensatoires et inhibitrices. Ils n'en reçoivent qu'un dérisoire soulagement à leur misère morale. Loin de rendre possible la nécessaire intégration au monde, l'imaginaire contribue alors à perpétuer l'ordre social existant, puisqu'il offre aux rêveurs un refuge qui les dispense d'affronter la toute puissante réalité.

Au contraire d'O'Casey, Johnston ne présente pas dans sa trilogie dublinoise une image cohérente de la société, et s'appuie avant tout sur des attitudes individuelles. Le niveau culturel de ses personnages, leur mode de vie, l'absence de difficultés matérielles leur donnent une plus grande autonomie. Ils paraissent donc plus libres, et, sans doute pour cela, moins pitoyables.

Le discours et l'action restent indissociables. Le conflit dramatique révèle ce qui est essentiel dans l'Histoire vécue et donne à l'éphémère une valeur de permanence. Dans cette perspective, la vérité historique, simple support difficile à appréhender, importe moins que la vérité dramatique créée par le conflit.

Michel FLOT
Université de Paris VI

NOTES

(1) Robert Hogan, "Denis Johnston", in *The Macmillan Dictionary of Irish Literature*, edited by Robert Hogan, London, Macmillan, 1980, p. 313.

(2) Denis Johnston, *The Dreaming Dust*, in *The Dramatic Works of Denis Johnston*, vol. 1, Gerrards Cross, Colin Smythe, 1977, "Period Piece", p. 252.

(3) *The Old Lady Says 'No'*, in *The Dramatic Works of Denis Johnston*, vol. 1, op. cit., Part One, pp. 29-30.

(4) Ibid., p. 32.

(5) Bernard Shaw, *Saint Joan* (first published 1924), Penguin Books, 1983, Epilogue, p. 159.

(6) *The Old Lady Says 'No !'*, op. cit., Part One, p. 33.

(7) Ibid., Part Two, p. 66.

(8) Denis Johnston, *The Moon in the Yellow River*, in *The Dramatic Works of Denis Johnston*, vol. 2, Gerrards Cross, Colin Smythe, 1979, act two, p. 126.

(9) Ibid., p. 127.

(10) *The Scythe and the Sunset*, in *The Dramatic Works of Denis Johnston*, vol. 1, op. cit., "Up the Rebels", p. 86.

(11) Ibid., act one, scene 1, p. 108.

(12) "Scratch a Paddy and you're all the same, no matter what uniform you're wearing." Ibid, act two, p. 128.

(13) Ibid., p. 139.

O'NEILL L'IRLANDAIS

Que l'influence irlandaise ait été fortement ressentie dans tous les domaines de la vie culturelle et politique des Etats-Unis ne fait aucun doute. Mais c'est le théâtre américain qui est vraisemblablement le plus redevable au génie irlandais car il naquit de la volonté et de l'oeuvre d'un homme dont les liens avec l'Irlande étaient directs, indissolubles et organiques. Eugene O'Neill ne cessa de projeter sur l'Amérique, son port d'attache et de hasard, sa longue silhouette d'Irlandais errant, ironique et détaché mais passionné et souffrant, engagé à coups de défis dans un pays et une histoire qui n'étaient pas profondément les siens, mais ayant perdu toute attache avec sa réalité première, profonde, vécue avec nostalgie comme un inaccessible havre, situé non pas dans un avenir sans intérêt mais au coeur d'un lointain passé. Que son errance, commencée à Broadway le 16 Octobre 1888, se soit achevée à Boston le 27 Novembre 1953, n'a aucune importance. O'Neill échappe à toutes les histoires, et d'abord la sienne, lui, l'étranger-type, venu s'asseoir un jour près d'un enfant immobile sur le rivage, les yeux perdus dans le vague, et qui apprit de cet enfant à regarder "beyond the horizon" ; lui dont le mot de la fin le dépeint tout entier : "Born in a hotel room and, God damn it, died in a hotel room." (1)

* *
*

Les rapports de Eugene O'Neill avec l'Irlande sont d'abord biographiques, évidemment. L'oeuvre et la vie n'ont cessé de porter inconsciemment, souvent involontairement témoignage de la valeur suprême accordée par ce vagabond, qui commença en picaro et finit en bohémien, à ses racines cruellement arrachées.

Son père, James, fut trop célèbre pour qu'on ne connaisse pas l'histoire de cette famille irlandaise que la pauvreté avait chassée de la mère patrie. Né en Irlande (à Thomastown, County Kilkenny) le 15 Novembre 1846, arrivé en Amérique à huit ans, il connut toutes les misères et tous les dilemmes de la condition d'immigrant lorsque, sa famille installée à Cincinnati, son père décida de repartir mourir en Irlande, laissant les siens sans ressources. Seul enfant capable d'agir, James fit face et même réussit à réaliser sa passion pour le théâtre, devenant le premier acteur de son temps, une sorte de Lucien Guitry d'outre-Atlantique. Son éloge funèbre tient en trois mots : "He was a great Irishman, a great Democrat, a good Catholic." Mais c'est en lui que s'incarna l'opposition fondamentale entre la valeur mythique que représente la terre, source d'enracinement, et la nécessité de l'argent, condition unique de survie, qui devait hanter son fils Eugene toute sa vie, justifier les accusations d'avarice portées contre James sans relâche, et aboutir à l'aveu qu'à la fin de sa vie Eugene ne put pas ne pas pardonner au vieux Tyrone, dans *Long Day's Journey Into Night* :

> It was at home I first learned the value of a dollar and the fear of the poorhouse. (...) But still, the more property you own, the safer you think you are. (...) Banks fail, and your money's gone, but you think you can keep land beneath your feet. (...)
> When I was ten my father deserted my mother and went back to Ireland to die. (...) My mother was left, a stranger in a strange land, with four small children. (...) There was no damned romance in our poverty. (...) I was the man of the family. At

> ten years old ! (...) It was in those days I learned to be a miser. A dollar was worth so much then. And once you've learned a lesson, it's hard to unlearn it." (2)

Par sa mère, Eugene n'était pas seulement rattaché à l'Irlande, il était confronté à la ferveur catholique la plus authentique et - pour lui - la moins justifiée par les souffrances de la vie. Ella Quinlan, qui appartenait à la meilleure bourgeoisie irlandaise de Cincinnati, hésita entre une carrière de pianiste professionnelle et le service de Dieu dans un couvent - dont la Mère Supérieure lui demanda de l'éloigner pendant un an avant de prononcer ses voeux. Et c'est sur ce souvenir de Mary Tyrone qu'O'Neill achève *Long Day's Journey* :

> That was in the winter of senior year. Then in the spring something happened to me. Yes, I remember. I fell in love with James Tyrone and was so happy for a time. (3)

Ce mariage, qui eut lieu en 1875, fut le plus inimaginable d'une longue suite d'événements incroyables ("fantastic" aurait dit Tennessee Williams) qui jalonnèrent la saga des O'Neill. Tout séparait Ella, "an unworldly, saintly woman", de James, qui ne cessa d'être "very worldly " (4). Si le mysticisme d'Ellen la conduisit à un idéalisme destructeur, qui devint comme une drogue et en nécessita d'autres, l'hyperréalisme de James l'enfermait dans un aveuglement dont Edmunt dénonce le grotesque dans *Long Day's Journey* :

> *Edmund* - Yes, facts don't mean a thing, do they ? What you want to believe, that's the only truth ! (Derisively) Shakespeare was an Irish Catholic, for example.
> *Tyrone* (stubbornly) - So he was. The proof is in his plays.`
> *Edmund* - Well he wasn't, and there's no proof of it in his plays, except to you ! (Jeeringly) The Duke of Wellington, there was another good Irish Catholic !
> *Tyrone* - I never said he was a good one. He was a renegade, but a Catholic just the same.
> *Edmund* - Well, he wasn't. You just want to believe no one but an Irish Catholic general could beat Napoleon. (5)

De cette étrange union devaient naître trois fils, "Edmond Dantès" (ainsi nommé pour témoigner du grand rôle de James), mort peu après sa naissance, James Jr., de dix ans l'aîné de Eugene, enfin Eugene Gladstone, le 16 Octobre 1888. On notera que dans *Long Day's Journey*, la grande oeuvre crépusculaire à la fois témoignage et absolution, l'auteur a de façon significative échangé son prénom avec celui de son frère disparu.

L'irlandisme de la famille ne s'arrête d'ailleurs pas aux parents. Ayant lui-même des enfants, Eugene leur choisit des noms irlandais traditionnels (Shane et Oona). Et la mort du père (survenue le 10 Août 1920 à l'hôpital de New London à la suite d'un accident de voiture) donna l'occasion d'une veillée funèbre typique, "a real Irish wake" digne du *Playboy of the Western World*, où Gene et Jim, revenus pour l'enterrement, le célébrèrent à l'Irlandaise, en noyant copieusement leur douleur et sans doute davantage leurs regrets, voire leurs remords.

* *
*

Plus intimes, les rapports psychologiques de Eugene O'Neill avec l'Irlande s'avèrent aussi plus profonds. Cet homme étrange et peu expansif (c'est le moins

qu'on puisse dire) s'est ainsi défini en peu de mots dans une confidence à son fils Eugene Jr. - qui avait attendu douze ans avant de faire la connaissance de son père, passa sa vie à lui vouer un culte, fit une brillante carrière de professeur de Grec ancien, et, désespéré d'avoir été rejeté par son père vieillissant, finit pas se trancher les veines à la manière antique - confidence qu'il lui fit en 1946 :

> One thing that explains more than anything about me is the fact that I'm Irish. And, strangely enough, it is something that all the writers who have attempted to explain me and my work have overlooked. (6)

C'est l'Irlandais en lui qui transparaît sous le portrait, sans doute le plus reconnaissable, tracé par son ami George Jean Nathan, "critique, soiriste, chroniqueur" (comme se décrivait Roland Dorgelès évoquant sa jeunesse), dans son Journal Intime :

> In all the many years of our friendship, I have heard Eugene O'Neill laugh aloud once and only once. (...) The most that has ever issued from him has been a quiet little chuckle and I have only, in all that time, heard him chuckle twice. (...) He is constitutionally the antithesis of l'Homme qui rit. Nothing even faintly amuses him. (...)
> He has a dislike of meeting people that amounts almost to a terror. Even with his few close friends he is generally so taciturn that it is sometimes necessary to go over and poke him to make certain that he is neither asleep nor dead. (...)
> He goes to a theatre about once in every five years, and then only in Europe because he has heard that some play of his is being done there in a language that he cannot understand. (...)
> Displaying outwardly all the glow and effervescence of a magnum of ice water, he is internally given to huge enthusiasms of all sorts and varieties. (7)

Solitaire, grand buveur, songeur, taciturne, silencieux, déconcertant, fascinant, O'Neill est cet "Irlandais Noir" que son ami intime, le "capitaine" irlandais Thomas Francis Dorsey a décrit un jour de confidence à New London :

> Always the gloomy one, always the tragedian, always thinkin'. (...) We're all Irish around here and knew the type. He was a real Black Irishman. A Black Irishman is an Irishman who has lost his Faith and who spends his life searching for the meaning of Life, for a philosophy in which he can believe again as fervently as he once believed in the simple answers of the Catholic Catechism. A Black Irishman is a brooding, solitary man - and often a drinking man too - with wild words on the tip of his tongue. (8)

Il y a fort à parier qu'on n'ira jamais plus loin dans l'approche psychologique d'O'Neill. Le faisceau des tendances souterraines qui ont constitué sa personnalité, des traits caractéristiques qui l'ont fait reconnaître et du déroulement de sa vie qu'il a façonnée, se retrouve là, contenu tout entier. Et d'abord l'inconsolable sentiment d'une lumière perdue, d'une vie en effet passée à chercher le sens de la vie, de la nostalgie poignante d'une foi éclairante mais reléguée dans un passé révolu. "Quand Eugene eut treize ans, et fut prêt à entrer au collège, nous rappelle Croswell Bowen, ses parents l'envoyèrent dans une école militaire non-catholique de la ville de New York. C'est là qu'il perdit la foi. Il n'en connaît exactement ni le moment ni la raison," (9) Rien ne combla ce vide immense : *Dynamo* (1929) élimina l'espoir d'une science dix-neuviémiste aux dimensions métaphysiques, et lorsque la plupart des critiques considérèrent qu'avec *Days Without End* (1934) O'Neill avait retrouvé la foi, sinon l'Eglise de son enfance, celui-ci apporta simplement le brutal démenti : "Hélas non."

Toutefois, si O'Neill ne put jamais (et pour cause) défendre efficacement un catholicisme dont il avait la nostalgie mais dont il avait perdu la foi, son Irlandisme demeura virulent dans son attaque constamment réitérée du type, pour lui exécrable, du Puritain de "Nouvelle" - Angleterre, l'ennemi héréditaire, quasi mythique, qu'il ridiculisa dans le père tyrannique, avaricieux et aveugle de *Desire Under the Elms*, ce fermier qui se croit si proche de Dieu et dont la culpabilité est flagrante. L'obsession religieuse sous-jacente devait atteindre son point culminant dans le choix révélateur du cadre géographique, historique et familial de *Mourning Becomes Electra*, transposition dans la Nouvelle-Angleterre de la Guerre de Sécession, de la trilogie d'Eschyle :

> In this ancient tragic chain, seeming strangely audacious in these times, the Catholic, anti-Puritan Irishman is revealed again, the enemy of the Anglo-Saxon race and religion, which dominated in Ireland, the country of his origin, and predominates in his adopted country. The terrible Mannons, whom such a pitiless nemesis seems to overshadow, are really representative of the oldest race of English Nonconformist settlers, transplanted centuries ago into New England, and uncompromising in their religious, social and economic dogmas ; they are the "man-eaters" of the new America, the tyrants who are always thinking of death and pray to God according to Calvin. (10)

O'Neill va alors si loin qu'il donne pour ressort dramatique à sa pièce le retour d'Ezra Mannon, type du tyran puritain, juge, général et maire, au moment même où Ezra justement découvre l'hypocrisie du puritanisme et met en question le Dieu de ses ancêtres et la philosophie de sa religion :

> (Death has) always been the Mannons' way of thinking. They went to the vhite meeting-house on Sabbaths and meditated on death. Life was a dying. Being born was starting to die. Death was being born. How in hell people ever got such notion ! (...) But in this war I've seen too many white walls splattered with blood that counted no more than dirty water (...) That made the white meeting-house seem meaningless - making so much solemn fuss over death ! (11)

Ce n'est pas à une philosophie que cet Irlandais Noir se raccrocha pour ne pas sombrer (et même si Eric Bentley, beaucoup trop aristotélicien, exagère, il n'a pas tout à fait tort de conclure que la pensée systématique d'O'Neill n'est pas irremplaçable) mais à l'écriture, découverte au seuil de la mort, au moment où, entrant au Gaylord Farm Sanatorium en Décembre 1912, ce jeune-homme de vingt-quatre ans pensait y mourir de tuberculose. Il en ressortit, guéri, en Mai 1913, mais il y avait fait l'expérience presque religieuse du théâtre, substitut de la foi perdue et illumination devant une fin qu'il croyait sincèrement imminente.

Ayant perdu ses racines spatiales et son ancrage spirituel, O'Neill fut condamné à une instabilité qui ne se démentit jamais. (12) Lui qui était né au hasard d'une tournée de son père, qui n'avait jamais connu de foyer dans son enfance et dont la petite villa de New London achetée par James, non loin de New York, avait représenté le seul point fixe, pendant les vacances de sa jeunesse, ne cessa de parcourir les Etats-Unis et le monde (il écrivit *Mourning Becomes Electra* dans un château des pays de Loire) et fit construire trois maisons (dont Tao House, ce palais des miroirs où il vécut de 1936 à 1943, face à la plus haute montagne de Californie) qu'il vendit toutes l'une après l'autre pour aller mourir à l'Hôtel Shelton de Boston.

La quête, fatalement vouée à l'échec, d'un foyer inaccessible, ce thème à la fois si romantique et si peu romanesque, ne constitue que la forme visible, aisément

repérable au niveau biographique, du regret pour une jeunesse qui n'a pas été vécue - ce dont porte témoignage la remarque d'O'Neill lui-même :

> At the time *Ah, Wilderness* ! was on Broadway, many people said that I had written about my adolescence. The truth is that I had no youth. *Ah, Wilderness* ! was a nostalgia for a youth I never had. (13)

Dix ans de vie folle ont remplacé cette jeunesse absente, O'Neill "just drifting" d'un abîme à l'autre, dans une sorte de spirale de la déchéance dont le théâtre seul sut le sauver in extremis. De 1907 à 1908 tout d'abord, ayant réussi à se faire renvoyer de Princeton, Eugene à dix-sept ans est initié à la vie libre de New York par son frère James Jr., de dix ans son aîné, qui l'entraîne à l'alcool et aux femmes et avouera plus tard avec une fausse ingénuité : "Gene learned sin more easily than other people. I made it easy for him." (14) De là date le début de la légende de buveur épique qui devait entourer O'Neill toute sa vie et contre laquelle il réagit parfois avec quelque agacement : "The legend that I wrote my plays when I was drunk is absurd. It was when I was not writing that I drank." (15)

1907 inaugure une série de quatre années de pure dérive, que le mariage avec Kathleen Jenkins en 1909 ne vint pas interrompre (on sait qu'O'Neill la quitta un mois après pour aller chercher de l'or au Honduras, d'où il ne rapporta que la malaria, tandis que son fils Eugene Jr. naissait en son absence en 1910 ; le divorce devait s'ensuivre en 1912) et qui aboutit à une errance de ports en ports entre 1910 et 1911, la vie misérable en mer cachant mal l'expérience d'une "complete destitution" qu'il s'avoua à Buenos Aires. Deux facettes de la même déchéance devaient ensuite se correspondre : entre 1911 et 1912 O'Neill, rentré à New-York et sans le sou, vécut de façon intermittente dans un hôtel-bar du Lower West Side, à l'enseigne imprévisible de Jimmy the Priest's, où les habitués, tous au bout du rouleau, avaient perdu soit toute illusion soit tout sens de la réalité. Cette expérience (qui est à l'origine de *The Iceman Cometh*) s'acheva sur un suicide manqué. Enfin entre 1915 et 1916, en pleine désillusion après ses premières tentatives théâtrales, O'Neill choisit le Golden Swan Bar de John Wallace, "The Hell Hole" populaire de Greenwich Village, pour y alterner beuveries et écriture, découvrant parmi les types familiers de ces bas-fonds un autre Irlandais désabusé, le poète mystique Terry Carlin, qui l'initia à la sagesse orientale et le ramena au théâtre par le biais des Provincetown Players.

Révolte contre le père - qui n'était ni sans responsabilités ni aussi noir que ses fils voulaient bien le peindre, image idéalisée de la mère qui a volé en éclats sous les coups de la réalité, influence catastrophique du frère aîné, cynique dissolu qui s'acharne à construire un dur que lui-même n'a jamais été capable d'être tout en sapant des virtualités qu'il pressent supérieures aux siennes, tout cela concourt avec le tempérament et le caractère pour faire d'O'Neill "le plus têtu et le plus irréconciliable des rebelles sociaux que l'on puisse rencontrer" (16), selon le jugement du directeur de son journal en 1912. Rebelle, cet Irlandais l'est de naissance, et contre tout. Contre la société prise en bloc, certes, où il perçut une vaste conspiration dirigée contre l'individu, un gigantesque jeu de conventions aveugles et absurdes, au service d'un "they" impersonnel et toujours triomphant, ce que Platon appelait "le gros animal". Le gouvernement et la propriété sont des mots obscènes, la politique corrompt. L'Angleterre étant loin, c'est l'Amérique qui devient l'ennemie de cet Irlandais irréconciliable. Croswell Bowen, lui-même fasciné, raconte la scène extraordinaire où, resté seul avec l'auteur sur le plateau où, quelques instants plus tard, allait être créé

The Iceman Cometh, il entendit O'Neill, "old and sick", se pencher sur son passé et reprendre vie :

> As he talked, he seemed in the tradition of all the great half-drunken Irishmen who sound off in bars all over the world. Their talk is always the same, extravagant, rambling, full of madness and violence, but studded with enough essential truth and insight to force you to listen with troubled fascination. (17)

Et au moment où allait être créée l'une des pièces qui lui tint le plus à coeur, première de la suite finale et presque symphonique où il revint sur son passé dans un effort de compréhension passionnée plus que de justification, qu'est-ce qu'O'Neill avait à dire, qu'il avait longtemps retenu et qu'il ne redirait pas ?

> "Of course, he said, America is due for a retribution. There ought to be a page in the history books of the United States of America of all the unprovoked, criminal, unjust crimes committed and sanctioned by our governement since the beginning of our history - and before that, too. There is hardly one thing that our government has done that isn't some treachery - against the Indians, against the people of the Northwest, against the small farmers."

Il fustigea "the American dream", il fulmina contre "the big business leaders in this country", pour célébrer la victoire des Indiens sur les blancs :

> "The great battle in American history (...) was the Battle of Little Big Horn. The Indians wiped out the white men, scalped them. That was a victory in American history. Il should be featured in all our school books as the greatest victory in American history."

Etonnant Américain - mais Irlandais tellement plausible ! Face au naufrage de sa vie et d'à peu près tous les idéaux, O'Neill a maintenu sa foi dans l'individu, "sonné" par le monde comme Charlot dans son combat de boxe ((18), replié sur lui-même, coupé de toute abstraction, et cherchant sans espoir un système d'explication. C'est alors qu'il découvre la vérité, à savoir que toutes les valeurs sont relatives, la vérité comprise. La lumière du monde ne vient plus du ciel ni des autres, elle tient tout entière dans le regard d'un homme. Voilà pourquoi les années de Jimmy the Priest's pesaient d'un tel poids, pourquoi *The Iceman* n'était pas une pièce comme les autres, pourquoi pendant les répétitions O'Neill déclara :

> Raw emotion produces the best and the worst in people. (...) The people in that saloon were the best friends I've ever known. Their weakness was not an evil. It is a weakness found in all men. (19)

Et l'on comprend le coeur qu'il mit à contredire la jeune journaliste imprudente qui, lors d'une revue de presse, lui avait déclaré : "I've heard that the cast of *The Iceman* consists of 14 men and 4 tarts", O'Neill la reprenant alors de façon cinglante : "14 men and - 4 ladies." (20)

Dans cette pièce de façon plus évidente que dans aucune autre O'Neill a tiré la leçon qu'il avait durement apprise de ses longues errances. La vie devient un univers fantômatique où les contours de la réalité s'effacent très vite, où l'on ne peut croire en rien ni en personne. Les paumés et les damnés des bas-fonds d'O'Neill ne protestent pas contre un ordre social injuste. Ils ont tous tenté de s'adapter et ont échoué, tout autant à cause de leurs limitations propres que des cruautés du monde. Quand Harry Hope (dans *Iceman*) entre en scène, cela fait vingt ans qu'il a perdu contact avec la

réalité. Tous ont demandé à la vie ce qu'elle ne pouvait leur apporter. Ils n'ont pas reçu la grande réponse parce qu'ils ont posé la mauvaise question. En somme, ils n'ont rien compris. Alors ils se sont raccrochés aux "pipe dreams", aux narcotiques du "Tomorrow Movement", à l'irrésistible chant des sirènes de l'oubli. Mais il finit toujours par arriver quelqu'un (ici, Hickey, le commis-voyageur) pour dénoncer les dangers de l'amnésie et dissiper les illusions. Il ne reste alors que l'aveuglante confrontation avec une réalité qui ne serait plus fantômatique - et l'expérience (qui, dans la pièce, tourne à la catastrophe) n'est pas supportable - ou bien le retour aux illusions, à une conception émersonienne de la vie : "Dreams deliver us to dream, and there is no end to illusion. (...) Life itself is a bubble and a scepticism, and a sleep within a sleep." (21)

Il reste aussi une troisième voie, que choisit O'Neill : le refus et la dénonciation à la fois de la réalité et du recours à l'illusion, en maintenant le rêve romantique d'un idéal au-delà de l'horizon, inaccessible mais créateur de sens, d'une beauté dépassant toute incarnation, d'une vie qui serait un mouvement de retour à une sécurité et à une paix qui n'ont jamais existé, d'une "land of heart's desire", en somme, telle que Yeats l'écrivait déjà :

> Where nobody gets old and crafty and wise,
> Where nobody gets old and godly and grave,
> Where beauty has no ebb, decay no flood,
> But joy is wisdom, Time an endless song.

L'instant, dans ce théâtre, garde toute sa valeur à la fois de révélation d'une beauté surnaturelle et d'exorcisme d'une réalité coupable. Dans *A Moon for the Misbegotten*, James Jr., le frère cynique et destructeur d'O'Neill, a perdu ses parents, ses talents, ses illusions, sa vie. Il lui reste à s'endormir, tel un enfant, dans les bras de Josie, qui l'aime et qu'il n'aime pas. Et dans cette image d'une pietà étrange, O'Neill trouve pour un instant, dans la suspension du temps, de l'angoisse et de la faute, la beauté élégiaque du dépassement.

* *
*

Il reste que, comme il est naturel pour un homme de théâtre, les rapports les plus profonds qu'O'Neill entretint avec l'Irlande se devaient de prendre une forme dramaturgique. Elle se révèle de multiples façons, mais plutôt que d'en tenter une vaine énumération, nous en esquisserons une approche moins rapide à travers un symbole privilégié (celui des îles) et une métaphore révélatrice (celle des cochons).

Le symbole se répète de pièce en pièce avec une constance obsessive. Dans la situation de blocage où O'Neill très tôt s'était trouvé, acculé à la réalité qu'il refusait et refusant les illusions qui le guettaient, le thème des îles représente l'évasion nécessaire, échappée belle, ultime chance. Ezra Mannon, de retour de la guerre, guéri de son puritanisme et aspirant au bonheur, évoque devant sa femme médusée cette aspiration au voyage par-delà les mers, en fait au-delà du monde :

> We have twenty good years still before us ! I've been thinking of what we could do to get back to each other. I've a notion if we'd leave the children and go off on a voyage together - to the other side of the world - find some island where we could be alone a while. You'll find I have changed, Christine. I'm sick of death ! I want life ! (22)

Mais Ezra n'est pas le premier personnage de la pièce à évoquer ce thème. Dans l'une des premières scènes, Brant, le rival, a fort à faire pour convaincre la fille d'Ezra, Lavinia, que le puritanisme dont elle est imprégnée ne saurait rien résoudre et que l'amour pur (love), qui a précédé l'amour impur (lust) dans un état du monde que l'histoire a aboli, peut se retrouver dans ces "îles bénies" :

> *Lavinia* - I remember your admiration for the naked native women. You said they had found the secret of happiness because they had never heard that love can be a sin.
> *Brant* - So you remember that, do you ? Aye ! And they live in as near the Garden of Paradise before sin was discovered as you'll find on this earth ! (...) The Blessed Isles, I'd call them ! You can there forget all men's dirty dreams of greed and power ! (23)

Les îles deviennent la revanche de l'esprit sur la matière, le but de ces errances de toute une vie en quête de l'instant de révélation - ou d'illumination, dans le langage de Virginia Woolf, cet instant dont Edmund parle dans *Long Day's Journey* et vers quoi O'Neill, par-delà l'âge et l'expérience maritime d'Edmund (qui fut lui) ne cessa de tendre :

> When I was on the Squarehead square rigger, bound for Buenos Aires (...) I became drunk with the beauty and singing rhythm of it, and for a moment I lost myself - actually lost my life. I was set free ! I dissolved in the sea, became white sails and flying spray, became beauty and rhythm, became moonlight and the ship and the high dim-starred sky. I belonged, without past or future, within peace and unity and a wild joy, within something greater than my own life, or the life of Man, (...) And several other times in my life, when I was swimming far out, or lying alone on a beach, I have had the same experience. Became the sun, the hot sand, green seaweed anchored to a rock, swaying in the tide. Like a saint's vision of beatitude. Like the veil of things as they seem drawn back by an unseen hand. For a second you see - and seeing the secret, are the secret. For a second there is meaning ! (24)

Ce mysticisme lyrique est aisément reconnaissable. Or il n'est pas le point d'aboutissement de l'oeuvre d'O'Neill, il en est la constante et l'unité - car il figurait déjà au point de départ. Le héros de la jeunesse et des débuts ne disait pas autre chose :

> *Robert* (pointing to the horizon, dreamily) - Supposing I was to tell you that it's just Beauty that's calling me, the beauty of the far-off and unknown, the mystery and spell of the East which lures me in the books I've read, the need of the freedom of the great wide spaces, the joy of wandering on and on - in quest of the secret which is hidden over there, beyond the horizon ? (25)

Les îles sont l'expression symbolique de la fascination de l'inaccessible. Que l'on cherche son île dans l'Arctique, l'or en Californie ou au Honduras, la soie à Cathay, l'amour dans les mers du Sud, c'est toujours de la quête de l'arc-en-ciel qu'il s'agit. Le soleil est dans le coeur, parce que dehors, il pleut toujours et l'on ne voit pas grand-chose : Edmund parle des paysages fantômatiques comme Joyce dans *Dubliners*. Mais le vrai paysage est intérieur, et ce n'est pas un hasard si O'Neill achève ses pièces de jeunesse avec *The Fountain*, où la fontaine de Jouvence devient présence scénique, incarnation d'un vieux mythe : "It is a sacred grove where all things live in the old harmony they knew before man came."

Il est pourtant remarquable que Juan Ponce de León, qui abandonne tout pour trouver la source de vie, dans une quête mystique de l'Unité, tombe, tué par les Indiens, au moment où il découvre la fontaine. La foi ne débouche pas sur

l'optimisme, au contraire ; et, à l'époque de *The Iceman*, elle aboutit au pessimisme noir. Car, comme l'a remarqué Croswell Bowen, les "pipe dreams" auxquels se raccrochent tous les personnages de la pièce sont le résidu de la foi pour un Irlandais Noir. Le monde est une énigme insoluble qui engloutit des êtres à la dérive et Larry Slade, le vieux "foulosophe" au centre du carnaval, qui finit par perdre ses ultimes illusions, est un anarchiste las - et Irlandais. Quand le rideau tombe, il ne lui reste qu'à mourir - ou, comme on l'a suggéré, "à écrire des pièces". (26) Ces dernières ne pouvaient être roses. Voilà sans doute pourquoi James O'Neill, qui s'y connaissait, glissait à son fils en sortant de la première de *Beyond the Horizon* : "Are you trying to send the audience home to commit suicide ? (27)

La métaphore, elle, a dû occuper longtemps l'esprit d'O'Neill car elle date de la jeunesse du dramaturge et elle est reprise en situations parallèles dans les deux grandes pièces de la fin. C'est en effet dans *Long Day's Journey* qu'apparaît l'affaire Shaughnessy, ou le contentieux Shaughnessy-Harker. C'est Edmund qui, au bar, a rencontré Shaughnessy qui était dans un état d'euphorie telle qu'il a même payé un verre ("and that's practically unheard of " 28) ; avare et retors, cet Irlandais est le fermier de Tyrone et le voisin d'un ami de club de Tyrone, Harker, "the Standard Oil millionaire", Yankee bien sûr, qui se prend pour "a king of America". Shaughnessy élève des cochons et un jour les cochons sont passés par un trou dans la clôture, ont envahi la propriété de Harker et sont allés se vautrer dans l'étang glacé du millionnaire. La certitude sous-jacente est que Shaughnessy n'est pas étranger au trou dans la clôture. D'où la fureur de Harker.

> *Edmund* - So Harker came in person to rebuke Shaughnessy. (...) Shaughnessy got a few drinks under his belt and was waiting at the gate to welcome him. He told me he never gave Harker a chance to open his mouth. He began by shouting that he was no slave Standard Oil could trample on. He was a king of Ireland, if he had his rights, and scum was scum to him, no matter how much money it had stolen from the poor. (...) Then he accused Harker of making his foreman break down the fence to entice the pigs into the ice pond in order to destroy them. The poor pigs, Shaughnessy yelled, had caught their death of cold. Many of them were dying of pneumonia, and several others had been taken down with cholera from drinking the poisoned water. He told Harker he was hiring a lawyer to sue him for damages. And he wound up by saying that he had to put up with poison ivy, ticks, potato bugs, snakes ans skunks on his farm, but he was an honest man who drew the line somewhere ; and he'd be damned if he'd stand for a Standard Oil thief trespassing. So would Harker kindly remove his dirty feet from the premises before he sicked the dog on him. And Harker did !
>
> (...)
>
> *Tyrone* - The damned old scoundrel ! By God, you can't beat him !

Nous ne sommes plus dans le Broadway des années cinquante. Nous sommes en plein théâtre irlandais ou dans une séquence de *L'Homme Tranquille* de John Ford. Mais l'anecdote concerne aussi essentiellement les O'Neill - qui ne se définissent pas seulement à travers leurs diverses réactions : elle apparaît comme une métaphore de leur propre histoire. James O'Neill/Tyrone qui, lui aussi, aurait été "a king of Ireland" si le ciel avait été juste, a réussi à devenir, comme Harker, "a king of America", idole enrichie du public américain, qui avait même monté une pièce intitulée *The American King* ; il est passé de la pauvre ferme de l'Irlandais à la riche propriété de l'Américain, mais comme aux cochons, l'escapade lui a été fatale et, à défaut de sa vie, il y a perdu

son âme. La sanction physique est réservée aux enfants : Edmund (Eugene O'Neill) semble souffrir d'un mauvais rhume - qui se révèle être la tuberculose, et Jamie, qui a passé la plus grande partie de sa vie vautré dans l'alcool, mourra de pneumonie. L'alcool n'est d'ailleurs pas le seul, ni le pire, poison de la famille : Jamie a tué son frère Eugene (Edmund dans la réalité) lorsque, tout petit, et souffrant de la rougeole, il l'a contaminé ; et c'est le charlatan auquel James a eu recours qui a empoisonné Mary et lui a ouvert le chemin de la drogue en lui conseillant la morphine pour calmer ses douleurs. De même que la culpabilité de Shaughnessy, quoique tenue sous le manteau, est fortement suggérée, celle de Tyrone ne fait de doute pour aucun des membres de sa famille. Pourtant James joue trop évidemment le rôle de bouc émissaire pour que chacun ne s'interroge pas sur les limites de ses propres responsabilités. Le déroulement de la pièce, et sa raison d'être, désignent le partage inéluctable de la culpabilité, au point que, dans l'enchevêtrement des accusations et des remords, l'esprit perdu de chacun des Tyrone et de tout spectateur finit pas se raccrocher à la philosophie de Mary, pour qui c'est la vie seule qui est coupable - ce qui pourrait bien être le dernier mot de l'oeuvre d'O'Neill :

> None of us can help the things life has done to us. They're done before you realize it, and once they're done they make you do other things until at last everything comes between you and what you'd like to be, and you've lost your true self for ever. (29)

D'autre part Edmund sait bien que Tyrone doit se forcer pour plaindre Harker, et qu'en fait il approuve secrètement Shaughnessy :

> I told him you'd be tickled to death over the great Irish victory, and so you are.

Parce que cette victoire, "irlandaise", est celle de James O'Neill lui-même, comme en témoigne Mary :

> He may have his faults, who hasn't ? But he's worked hard all his life. He made his way up from ignorance and poverty to the top of his profession ! Everyone else admires him... (30)

La métaphore est limpide. Mais elle obsède O'Neill, et il la reprend dans *A Moon for the Misbegotten*. L'épisode des cochons reparaît, à peu près inchangé. Phil Hogan (qui, lui-même, ressemble à "a white pig") joue à un certain Harder le même tour que Shaughnessy avait joué à Harker. Et la valeur métaphorique renaît aussitôt. Car d'une part Phil et sa fille Josie ne cessent de jouer des tours aux Yankees. D'autre part Josie se vante d'avoir couché avec tous les hommes des environs et Jim (le Jamie de la pièce précédente) a atteint le fond de la déchéance. Or la pièce marque une progression par rapport au passé : la métaphore parvient à son terme, et nous assistons à la défaite des cochons. Une sorte de rédemption immatérielle touche les trois personnages. Phil, en dépit de son matérialisme, est capable d'un amour désintéressé pour sa fille et, s'il favorise le rapprochement avec Jim, ce n'est pas d'abord par intérêt égoïste mais pour lui donner une chance de trouver le bonheur. Jim, dont le coeur pourri par pas mal de turpitudes semble "mort", n'est plus habité que par l'amour obsessivement pur de sa mère. Et Josie, qui aime Jim passionnément, accepte de sacrifier sa passion pour donner à Jim la nuit de tendresse maternelle qui est sa seule aspiration. La nuit de la métamorphose redonne à ces damnés leur chance de pureté.

* *
*

Son frère aîné a certainement corrompu Eugene O'Neill. Mais en lui notre auteur a finalement retrouvé le rêve qui était le sien. N'est-il pas étonnant que cette oeuvre, étalée sur des dizaines d'années et qui fut couronnée par un Prix Nobel, s'achève sur le rêve d'un enfant perdu, où la tendresse maternelle et les sortilèges irlandais se rejoignent et s'unissent, indissolublement ? Mais le retour à un passé à la fois vécu et mythique est impossible. L'oeuvre n'est que l'expression d'un rêve - celui où Edmund cite Dowson avec la "foi" sarcastique de l'Irlandais Noir :

> They are not long, the weeping and the laughter,
> Love and desire and hate :
> I think they have no portion in us after
> We pass the gate.
>
> They are not long, the days of wine and roses :
> Out of a misty dream
> Our path emerges for a while, then closes
> Within a dream (31)

Claude COULON
Université de Paris IV

NOTES

(1) L'Anecdote célèbre concernant l'origine du titre de la pièce *Beyond the Horizon* est racontée entre autres par Croswell Bowen dans l'article "The Black Irishman" dont nous ferons grand usage plus loin (*in O'Neill and His Plays*, edited by Oscar Cargill etc, New York University Press, New York : 1961, p. 64 et suivantes). Le mot de la fin, rapporté de multiples façons, est attesté sous une forme très légèrement différente par Louis Sheaffer dans son remarquable *O'Neill Son and Artist*, Little, Brown & Co, Boston : 1973, p. 670.

(2) O'Neill : *Long Day's Journey Into Night*, Jonathan Cape, London : 1979, p. 127-129 (passim).

(3) D°, p. 156.

(4) On se reportera aux portraits tracés par Sheaffer (notamment p. IX) où il décrit Ellen comme une "éternelle étrangère".

(5) *Long Day's Journey...*, op. cit., p. 109-110.

(6) In Cargill, op. cit., p. 65.

(7) Tiré de *The Intimate Notebooks of George Jean Nathan*, 1931, reproduit dans Cargill, op. cit., p. 50.

(8) Croswell Bowen : "The Black Irishman", in Cargill, op. cit., p. 64-65.

(9) D°, p. 66.

(10) Camillo Pellizzi : "Irish-Catholic Anti-Puritan", in Cargill, p. 356.

(11) O'Neill : *Mourning Becomes Electra*, Jonathan Cape, London : 1971, p. 92.

(12) On connaît l'hommage que Sean O'Casey rendit à O'Neill (et que publia le *New York Times*, le 9 Novembre 1959) où il écrivait : "The soul of O'Neill was a restless one,

always seeking out the storm, crying out from the midst of tumbling waves, loudly enough to be above the tumult of the strongest winds..." in Cargill, op. cit., p. 96.

(13) Croswell Bowen, in Cargill, op. cit., p. 67.

(14) Ibidem.

(15) D°, p. 73.

(16) D°, p. 84.

(17) Cette citation et les deux suivantes sont extraites de la fin de l'article de Croswell Bowen, p. 83-84.

(18) Les mots de Yank dans *The Hairy Ape* sont éloquents (et il les adresse au gorille, qui seul fait semblant de l'écouter) : "I ain't on oith and I ain't in heaven, get me ? I'm in de middle tryin' to separate' em, takin' all the worst punches from bot' of 'em."

(19) Cargill, op. cit., p. 82.

(20) Ibidem.

(21) Tiré de Emerson : *Essays*, Second Series : "Experience", cité par John H. Raleigh : *Eugene O'Neill, the Man and His Works*, Forum House : Toronto, 1969, p. 264.

(22) O'Neill : *Mourning Becomes Electra*, op. cit., p. 95.

(23) D°, p. 44.

(24) O'Neill : *Long Day's Journey...*, op. cit., p. 134-135.

(25) O'Neill : *Beyond the Horizon*, citation faite par Frederic Carpenter dans son Eugene O'Neill, Twayne, New York : 1964, p. 65.

(26) Cargill, op. cit., p. 65.

(27) D°, p. 74.

(28) Toutes les citations relatives à l'affaire Shaughnessy sont prises à *Long Day's Journey...*, op. cit., p. 19-22.

(29) D°, p. 53.

(30) D°, p. 52.

(31) D°, p. 113.

TRANSLATIONS DE BRIAN FRIEL :

" A JOB FOR THE GO-BETWEEN"

Après *Faith-Healer* (1979) et avant *The Communication Cord* (1982), *Translations* est la deuxième des "language plays" de Brian Friel et, en même temps, celle qui, par son titre, affirme le plus nettement son appartenance à la thématique dominante de la trilogie (1). Chacune des pièces peut être lue comme une parabole sur le langage et *Translations* parle du passage du gaélique à l'anglais et du rôle de cette évolution linguistique dans la société rurale irlandaise des années 1830. La scène est le Donegal avant la grande famine, la petite cité de Baile-Beag, c'est-à-dire Glenties. Le prétexte de *Translations* est l'établissement d'une carte d'état-major par un détachement du génie britannique, et Brian Friel s'est largement inspiré de l'ouvrage rédigé sur ce sujet historique par le professeur S.H. Andrews et intitulé *A Paper Landscape*. Tous les toponymes gaéliques doivent recevoir une traduction anglaise, d'où le titre : *Translations*. Mais cette transcription est aussi une expropriation, et ce qui commence en collaboration savante et cordiale s'achève en conflit armé avec tentes brûlées, maisons rasées, troupeaux dispersés, meurtres et, pour finir, communauté désunie. Originaire de cette communauté, embauché par l'armée britannique pour servir de traducteur, Owen, le fils du maître d'école, qui définit son rôle :

> I'm employed as a part-time, underpaid, civilian interpreter My job is to translate the quaint, archaic tongue you people persist in speaking into the King's good English" (404)

et, plus loin :

> Isn't this a job for the go-between ? (408)

C'est cette formulation d'une tâche qui recouvre l'enjeu majeur de la partie engagée que je souhaite utiliser comme point de départ. Elle nous permet l'examen d'un aspect fondamental de la dramaturgie de Brian Friel, c'est-à-dire la constitution de zones de rencontres, de mécanismes d'échanges, d'objets de partage et, en particulier, d'objets linguistiques. Voyons donc les aspects et les acteurs de cette poétique de la médiation.

* *

*

Le lieu de l'action est une "hedge-school", lieu de rencontre s'il en est, où s'effectue le rite de transmission du savoir interdit pour les catholiques irlandais du temps des lois pénales. Bien sûr, en 1833, cette interdiction est levée, c'est pourquoi la "hedge-school" de Hugh est déjà une survivance d'un passé révolu, d'autant plus que des écoles nationales étaient crées en 1831, après la loi sur l'émancipation catholique (1829), afin de donner un enseignement uniforme à tous les enfants de six à douze ans. Mais il faudra la grande famine de 1845-49 pour faire disparaître complètement les "hedge-schools" du paysage irlandais. L'école de Hugh et de son fils Manus est le décor unique des trois actes : c'est l'endroit où tout se dit, des palabres tribales aux messages inter-ethniques ; la caisse de résonance toute bruissante des nouvelles du dehors ; l'édifice où la connaissance est propagée et où l'expérience est partagée.

A sa façon mi-sérieuse mi-amusée, la "poteen" est passée par là, Hugh déclare au lieutenant Yolland :

> You'll find, sir, that certain cultures expend on their vocabularies and syntax acquisitive energies and ostentations entirely lacking in their material lives. I suppose you could call us a spiritual people (418).

La "hedge-school" est bien cette figuration matérielle, théâtrale, d'une réalité spirituelle dont les contours se dessinent sous nos yeux. Hugh enseigne les langages et il est, avant Owen, le traducteur ou, mieux encore, le metteur en scène de l'acte de traduction qui devient l'objet du propos de l'auteur. Car le langage, moyen du discours est aussi son objet. Par exemple dans ces brèves répliques échangées par Jimmy Jack Cassie, "the infant prodigy, a bachelor in his sixties" (383) et la jeune Maire :

> *Jimmy* : Sure you know I have only Irish like yourself.
> *Maire* : And latin. And Greek.
> *Jimmy* : I'm telling you a lie : I know one English word.
> *Maire* : What ?
> *Jimmy* : Bo-som (338).

Quatre langues sont convoquées devant nous, le gaélique, le latin, le grec et l'anglais. Jimmy est celui qui vit de plain-pied avec les Dieux et leurs langages. Les Dieux de l'Antiquité grecque et latine d'abord. Dans les indications scéniques du premier acte, Brian Friel est très précis : "He is contentedly reading Homer in Greek and smiling to himself. He is fluent in Latin and Greek but in no way pedantic - to him it is perfectly normal to speak these tongues" (383). C'est pourquoi, à la fin de la pièce, Jimmy annoncera son mariage avec Pallas Athéné, choisissant ainsi dans son ivresse l'immersion complète dans un passé révolu, tout en ayant pleinement conscience du caractère exogame de cette union dont le lien avec le couple Yolland/Maire est évident :

> Do you know the Greek word *endogamein* ? It means to marry within the tribe. And the word *exogamein* means to marry outside the tribe. And you don't cross those borders casually - both sides get very angry (446).

En fin de jeu, il pose, ou plutôt explicite, le paradigme central ordonnateur de la pièce : l'impossibilité de franchir les frontières impunément, sans déchaîner de violentes représailles. On devine, en effet que l'Anglais Yolland a été tué par les jumeaux Donnelly pour avoir aimé l'Irlandaise Maire. Comme Hugh, Jimmy est un intermédiaire qui essaie de combiner deux réalités culturelles éloignées l'une de l'autre, ici la classique et la gaélique. Ne mentionne-t-il pas, dans une même phrase, Hélène de Troie, Artémis et "our own Grania" (386), c'est-à-dire l'héroïne de la légende gaélique de Diarmuid et Grania ? Ne dit-on pas que, pour lui, le monde des dieux et des anciens mythes "is as real and as immediate as everyday life in the townland of Baile Beag" (384) ? La lumière crue jetée à la fin sur la thématique majeure de la pièce, effet d'écho et d'emphase tout à la fois, et sa tranposition du réel quotidien et historique au plan mythique à travers le discours poétique et érudit de Jimmy, en disent long sur le rôle que Brian Friel assigne au langage. Dans le cadre de la "hedge-school", Jimmy est bien un "go-between" qui s'efforce moins de transmettre la culture homérique que de l'incarner, et qui lit le scénario tragique de l'histoire présente à la lumière du mythe réactivé.

Hugh, le maître d'école, est bien sûr acteur de ce jeu à la fois savant et dérisoire. Statutairement, il est le dispensateur du savoir, mais son autorité est en partie sapée par son goût prononcé pour la "poteen". Il est le seul à connaître les quatre langages de la pièce : il peut tout dire, tout traduire, il est l'homme de paroles par excellence qui mène la partie, partie de langages, comme on dit partie de cartes. Le voici de retour du baptême du petit Eamon :

> *Hugh* : And after the *caerimonia nominationis* - Maire ?
> *Maire* : The ritual of naming.
> *Hugh* : ... The derivation of the word 'baptize' ? - where are my Greek scholars ? Doalty ?
> *Doalty* : Would it be - ah - ah -
> *Hugh* : Too slow. James ?
> *Jimmy* : *'Baptizein'* - to dip or immerse.
> *Hugh* : Indeed - our friend Pliny Minor speaks of the *'baptisterium'* - the cold bath. (397)

Comme le langage de *Translations* est censé être le gaélique, Hugh est celui qui permet la découverte des cultures classiques par le biais de la traduction du grec ou du latin en gaélique, c'est-à-dire de la traduction de langues mortes en une langue qu'il faut bien appeler mourante. Hugh est d'abord un intermédiaire au service d'un passé qu'il s'efforce de prolonger dans un présent déjà profondément corrodé dans sa substance linguistique et politique. Dans la "hedge-school", il se sent en territoire menacé par des forces extérieures puissantes ; c'est un îlot culturel battu par les vagues britanniques, conséquence inéluctable de cet acte d'union dont Seamus Heaney fera le titre d'un poème de *North* (1975) :

> No treaty
> I foresee will salve completely your tracked
> And stretchmarked body, the big pain
> That leaves you raw, like opened ground again (2).

Si Hugh se pose d'abord entre le passé et le présent pour assurer à l'héritage une sorte de pérennité il va, par la force des choses, devenir l'agent de l'ennemi. Une forte pression s'exerce sur lui, celle de Maire qui vient d'avoir l'argent du billet pour l'Amérique et qui veut apprendre l'anglais :

> *Maire* : We should all be learning to speak English. That's what my mother says. That's what I say. That's what Dan O'Connell said last month in Ennis. He said the sooner we all learn to speak English the better (399).

Maire dira encore :

> I am talking about the Liberator, Master, as you well know. And what he said was this : 'The old language is a barrier to modern progress'. He said that last month. And he is right. I don't want Greek. I don't want Latin. I want English (400).

A ce stade de l'action la réaction de Hugh est caractéristique. Il s'octroie une rasade de whisky, ne répond rien à Maire et renoue le fil de son propos : "We have been diverted - *diverto - divertere*. Where were we ?" (400) Le retour au latin est bien un refus d'entendre, une fin de non-recevoir. Mais Manus va partir, Yolland sera tué et, en fin de compte, Maire n'aura plus que la ressource de l'exil. Alors Hugh changera d'attitude et, sans que Maire lui fasse la moindre demande, comme s'il répondait à la question posée quelques jours plus tôt, il lui dira : "Yes, I will teach you English,

Maire Catach". (446) Hugh, l'homme du passé, s'est mis au service du grand bouleversement qui saisit l'Irlande et dont Maire comprend bien la nécessité : "Will you, Master ? I must learn it. I need to learn it" (446). Hugh n'a-t-il pas été candidat, candidat malheureux, au poste de directeur de la nouvelle école et pouvait-il ignorer que l'enseignement s'y donnerait obligatoirement en anglais ? Hugh est bien cet intermédiaire entre la tradition et la nécessité, ce messager d'un monde révolu et d'une culture moribonde qui se tient sur le seuil d'un monde où il hésite encore à pénétrer.

Dans la "hedge-school", Manus est, lui aussi, en position d'intermédiaire. Il aide son père dans sa tâche, le suppléant souvent quand Hugh fait ses fréquentes visites aux pubs du village. De lui on retiendra d'abord l'attention qu'il porte à Sarah décrite ainsi par Brian Friel :

> Sarah's speech defect is so bad that all her life she has been considered locally to be dumb and she has accepted this : when she wishes to communicate, she grunts and makes unintelligible nasal sounds. (383)

Après bien des efforts Sarah finira par articuler : "My name is Sarah" (384) ce qui déclenchera le commentaire enthousiaste de Manus : "Now we're really started ! Nothing'll stop us now ! Nothing in the wide world" (385). Manus est l'intermédiaire entre silence et parole, celui qui donne naissance au verbe, celui qui donne toutes ses chances à Sarah, et en premier lieu, celle de communiquer. Or que deviendra Sarah et, surtout, que dira-t-elle ? Elle deviendra un autre "go-between", un messager du malheur, puisque c'est elle qui révélera aux autres, aux frères Donnelly, l'amour qui unit Maire et Yolland. Il n'est pas toujours bon d'avoir le don du langage et Manus, qui l'a transmis à Sarah, recevra d'elle la mauvaise nouvelle, renoncera à l'école qu'on lui a promise et, partant sur les routes, sera suspect aux yeux des anglais et, sans doute rattrapé et tourmenté pour un crime qu'il n'a pas commis. En sortant Sarah de son mutisme, Manus lui a passé le relais et Sarah, munie du langage, nouvel outil pour elle, va le mettre au service de la tribu contre le monde extérieur. En effet, avant de naître au langage articulé, elle connaissait déjà le code de la communauté et ce code, elle entend bien qu'il soit respecté. Témoin du baiser interdit échangé par Maire et Yolland, Sarah va prononcer spontanément le nom de celui à qui Maire est promise : Manus. Mais un peu plus tard, Yolland mort, Manus parti, à la question brutale du capitaine Lancey elle ne pourra répondre, elle ne pourra plus décliner son identité :

> Sarah's mouth opens and shuts, opens and shuts. Her face becomes contorted... Again Sarah tries frantically... But Sarah cannot. And she knows she cannot. She closes her mouth. Her head goes down (440).

La boucle est bouclée, Sarah est retournée au silence de l'origine.

Ce mouvement qui emporte Jimmy, Hugh, Manus et Sarah, est centripète. Il ramène les personnages vers l'intérieur de la communauté, vers le centre matérialisé par la "hedge-school". Il est aussi rétrograde, il les ramène vers les origines de la culture, l'antiquité grecque et latine dont la similitude avec la culture gaélique est profonde, et vers le silence qui précède le langage.

* *

*

Si Jimmy, Hugh et Manus n'ont pas quitté le monde clos de Baile Beag, Owen, lui, revient de l'extérieur. La force centripète joue aussi ici, mais d'une façon sensiblement différente. Owen est un revenant, - son absence a duré six ans -, lesté d'une riche expérience, et jouant à fond le rôle d'intermédiaire. Il est le lieu d'une déchirure que les fonctions précises assignées par Brian Friel à l'acte de traduire vont mettre en évidence et ouvrir davantage. Owen est un instrument, ce qui compte c'est la traduction, c'est elle qui est mise en scène.

Premier acte de médiation : Owen est à l'oeuvre pour traduire le discours de présentation du Capitaine Lancey. Or, première traduction première trahison : il ne traduit pas il adapte. Un exemple :

> *Lancey* : Ireland is privileged. No such survey is being undertaken in England. So this survey cannot but be received as proof of the disposition of the government to advance the interests of Ireland. My sentiments, too.
> *Owen* : This survey demonstrates the government's interest in Ireland and the captain thanks you for listening so attentively to him. (407)

Owen ne veut blesser personne et ne traduit pas le début, de si mauvais augure : "No such survey is being undertaken in England". Il est pris entre deux fidélités et ne peut garder intacte aucune d'entre elles. Manus a tout compris et il corrige la traduction de son frère qui essaie de camoufler son embarras ("Uncertainty in meaning is incipient poetry") : "There is nothing uncertain about what Lancey said : it's a bloody military operation, Owen !" (408). Owen manipule le langage, il essaie de dissimuler la véritable nature de l'entreprise britannique, une expropriation, il est donc coupable. Appartenant aux deux communautés il donne la preuve que l'absence de choix est mauvaise, source de conflit.

Le deuxième acte de médiation est la traduction des toponymes irlandais en anglais, traduction qu'Owen effectue avec la collaboration de Yolland et qui occupe presque toute la première partie de l'acte II. La tâche est difficile, longue '"You cannot rename a whole country overnight" (410)) et, progressivement, les deux jeunes hommes quittent le terrain collectif pour aborder celui de leur identité propre en transformant leurs noms par un nouveau baptême :

> *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. (422)

La traduction qui s'achève ainsi en pleine euphorie par un retour à un âge d'or clairement nommé dans le texte ne relève plus de la trahison, mais d'une aspiration coupée de tout contexte historique, imputable à la jeunesse des deux garçons qui veulent encore croire qu'ils ont un avenir commun. Pourtant, à dire vrai, Owen n'est pas dupe. Peu de temps auparavant, à Yolland qui lui disait : "It's really heavenly" (414), il rétorquait, plein de bon sens : "For God'sake ! The first hot summer in fifty years and you think it's Eden. Don't be such a bloody romantic". (414) L'Eden n'est présent que dans le langage exalté des deux amis, c'est un jardin imaginaire de mots échangés dans un contexte piégé. En accomplissant sa traduction, Owen prive peu à

peu les lieux du Donegal de toute identité, démarche progressive par laquelle Bun na hAbhann devient Bunowen ("but somehow that's neither fish nor flesh" (410)), et enfin Burnfoot. La traduction, métaphore de l'acte de spoliation, est terminée.

Le troisième acte de médiation est une traduction inversée. Yolland a disparu et le capitaine Lancey annonce la série de représailles : le bétail sera mis à mort, les paysans seront expulsés, les maisons rasées. En un mot le village disparaîtra. Owen traduit et surtout retraduit en gaélique, pour la petite communauté, la liste des toponymes qu'il avait eu tant de mal à angliciser :

Lancey : Swinefort.
Owen : Lis na Muc.
Lancey : Burnfoot.
Owen : Bun na hAbhan.
Lancey : Dromduff.
Owen : Druim Dubh.
Lancey : Whiteplains.
Owen : Machaire Ban.
Lancey : Kings Head.
Owen : Cnoc na Ri. (439)

Cet échange est une trajectoire inverse qui renvoie les acteurs du drame au début de la pièce et referme le texte sur lui-même. La traduction est annulée par un acte de retour, d'auto-destruction. Dans *Translations*, les traductions, ça ne marche pas. La première traduction d'Owen est une trahison, la seconde une illusion, la troisième une négation. Au bout du compte, un véritable anéantissement, puisque le lieu même va être détruit : "We will proceed until a complete clearance is made of this entire section". (440) Baile Beag ne sera donc plus qu'un blanc sur la carte d'état-major. La logique exprimée est claire : non seulement la traduction n'a pas permis d'établir un lien entre les deux communautés, mais, de rite de passage elle est devenue acte de guerre. Pervertie en son essence, au lieu d'engendrer un texte compagnon, elle efface pour de bon le texte initial. Ne resteront, peut-être, que des mots nouveaux que ne gage aucune réalité.

* *
*

Ce tableau très sombre de la faillite du langage à établir des liens entre les êtres et cet échec complet du "go-between" - Owen revient au berceau des origines, rentre dans le rang - ne doit pas éteindre quelques lueurs d'espoir allumées çà et là dans la pièce. Ainsi Yolland et Maire, a priori, ne se comprennent pas puisqu'ils parlent deux langues différentes, l'un l'anglais, l'autre le gaélique. Pourtant une scène très émouvante les voit faire de vains efforts de traduction, et cette vanité est marquée par leur éloignement l'un de l'autre sur la scène : "She turns away from him and moves slowly across the stage... She still moves away... She still moves away..." (428) La traduction, l'impossible traduction, les sépare. Tout à coup Yolland prononce, en gaélique, un premier nom de lieu ; alors Maire en prononce un autre, elle se tourne vers lui, elle se rapproche de lui : "They are now facing each other and begin moving - almost imperceptibly - towards each other". (429) Ils égrènent tour à tour la litanie poétique des toponymes irlandais :

Maire : Carraig an Phoill.
Yolland : Carraig na Ri. Loch na Ean.
Maire : Loch an Iubhair. Machaire Buidhe.
Yolland : Machaire Mor. Cnoc na Mona.
Maire : Cnoc na nGabhar.
Yolland : Mullach.
Maire : Port.
Yolland : Tor.
Maire : Lag. (429).

C'est alors que le miracle de la réconciliation a lieu, non pas à travers la traduction, mais à travers le langage perçu comme don : "She holds out her hands to Yolland. He takes them". (429) C'est l'absence de traduction qui réunit les deux jeunes gens ; on ne saurait mieux dire l'ironie du titre : *Translations*... Yolland et Maire vont ensuite juxtaposer leurs deux langages pour dire la même chose et se comprendre sans comprendre ce que signifient les mots. Maire finira par murmurer : "Don't stop - I know what you are saying". (429)

Quant à Hugh, le maître d'école, il n'est pas lui non plus, désespéré. Comme Maire qui souhaite apprendre l'anglais, il pense que la communauté doit maintenant apprendre à vivre avec les toponymes qui lui sont imposés :

> We must learn those new names... We mus learn where we live. We must learn to make them our own. We must make them our new home. (444)

Il croit au pouvoir incantatoire du langage, de tout langage apte à saisir la substance de la mémoire :

> That is not the 'facts' of history, that shape us, but images of the past embodied in language. We must never cease renewing these images. (445)

Or, auparavant, Hugh avait affirmé que le gaélique était plein de ce qu'il appelait :

> mythologies of fantasy and hope and self-deception - a syntax opulent with tomorrows. It is our response to mud cabins and a diet of potatoes ; our only method of replying to inevitabilities. (418-19)

C'est un langage de l'imaginaire impropre à affronter ou à transcrire le réel des temps modernes. Comme dit encore Hugh, pompeusement, une civilisation peut se trouver emprisonnée dans un contour linguistique "which no longer matches the landscape of... fact" (419). L'anglais, Maire et Hugh le savent, est adapté au nouveau langage des faits. C'est de l'avant qu'il faut aller en s'appropriant le langage de l'envahisseur pour le rendre porteur d'une culture où la tradition irlandaise garde toute sa place. L'essentiel survivra, non pas par le biais de la traduction, mais plutôt par l'appropriation de l'autre langage qui sera investi, comme on investit une place forte et, somme toute, profondément transformé.

* *
*

Ainsi l'acte de traduction se trouve condamné si on l'entend communément, par le fait de passer d'une langue à l'autre. C'est une démarche néfaste puisqu'elle conduit à l'élimination d'un langage. Mais, par contre, nulle mesure ne pourra jamais

éliminer la substance qui se cache sous la forme, "les images" pour reprendre la terminologie de Hugh. Et les images vont se réincarner dans l'anglais. Hugh est alors le chantre de l'anglo-irlandais qu'il faut avoir le courage de choisir. Ainsi se trouvent mis en scène une réalité socio-culturelle et, en même temps, ce qui est l'amorce d'un mouvement littéraire. L'échec de la traduction et la mort d'un langage débouchent sur une prise de possession linguistique et, pourquoi pas ?, sur une nouvelle syntaxe "opulent with tomorrows". (419) Il a rarement été dit aussi clairement qu'on pouvait perdre son langage sans perdre son imaginaire. Owen, le "go-between", a échoué dans sa tentative car il essayait de concilier les inconciliables, c'est-à-dire Jimmy et le capitaine Lancey. Or ceux-ci sont en positions extrêmes dans une partie dont l'enjeu est le langage comme marque d'identité. Son combat est perdu mais il apprend que l'identité est ailleurs. En effet, à la fin, Manus parti, Owen demeure au pays avec son père le maître d'école à qui il reste deux leçons à donner : à Maire une leçon d'anglais et, au fils prodigue qui ne songe qu'à s'accuser de tous les maux ("A mistake, my mistake" (444)), une leçon de sagesse, celle qui consiste non pas à se résigner aux "inevitabilities", mais à investir le langage imposé pour en faire l'instrument de la seule conquête qui vaille, celle des choses de l'esprit.

Claude FIEROBE
Université de Reims

NOTES

(1) Les références à *Translations* sont données entre parenthèses après chaque citation. Edition utilisée :
Selected Plays of Brian Friel, London and Boston, Faber and Faber, 1988.

(2) S. HEANEY : *Selected Poems 1965-1975*, London and Boston, Faber and Faber, 1980, 126.

VIOLENCE AND THE IRISH PAST IN THE DRAMATIC WORKS OF BRIAN FRIEL

The link between violence and history, Irish history in particular, has become one of the central preoccupations of Brian Friel. Yet, it is worth remembering that Friel also explored other forms of violence, mainly psychological in some of his earlier plays. Philadelphia, *Here I Come !* (1) *Crystal and Fox* (2), *The Gentle Island* (3), and later *Living Quarters* (4) or *Faith Healer* (5) illustrate Friel's preoccupation with the pressures an individual or a community may have to sustain and the violence that may result from the breakdown of a no longer accepted authority or ethic code. But, given the political developments in Ulster, the Word 'violence' came to take on more immediate and directly political implications in the heart and in the work of a writer who had consistently concerned himself with matters Irish.

For the purpose of this paper, we shall focus on the four plays which best outline Friel's growing concern with Irish history, his attempts at portraying violence and at taking into account the part it played in both past and contemporary events. It has often been noted that until 1973 and *The Freedom of the City* (6), Friel had remained outside of the political arena. His ability to portray the meanders of the Irish mind and to empathize with its frustrations and rebellions, not to mention his immense talent as a playwright, had already marked him out as a spokesman for many members of his generation. Following on the tragedy of Bloody Sunday, January 30 th 1972, Friel adopted a stance which he has maintened so far, that of the *écrivain engagé*. Politics intruded violently into his life and into his work, demanding that he gave a voice to the grief and sense of outrage of his community, the Catholic, nationalist minority of Northern Ireland. *The Freedom of the City* is not only extremely powerful, it also occupies a central and unique position in Friel's work to date : never again did he confront and portray so directly the violence which was quickly taking hold of the province. A few years later, in 1975, *Volunteers* (7) - very much a transitional play - had its première in Dublin. Violence was still a dominant issue, but was not quite out in the open as had been the case with *The Freedom of the City*. The 'troubles', as they ironically came to be called, appear in counterpoint to the violent past events of Irish history. Political prisoners of today are made to reflect on the past that shaped them, and to reassess and question their own commitments in the light of an increasing awareness of the wider political and historical context. The superimposition of those two temporal levels - Modern Ireland and Viking Ireland - hints at the way Friel was beginning to conceive of today's predicament. Does a knowledge of the past enable one to understand the present ? Or do our present loyalties and prejudices condition or distort our reading of the past ? Underlying this difficult question is the dilemma facing most, if not all contemporary Northern Ireland writers ; is trying to understand the roots of the crisis a constructive, mind-enlarging venture, or does this process come dangerously close to excusing, or even condoning part of the on-going atrocities committed there daily in the name of a supposedly just cause ? How can one denounce or justify impartially or cool-headedly when so many tribal loyalties, as Seamus Heaney would put it, are at stake and determine attitudes to such an extent, often carrying with them set responses to generic situations, without any hope of ever bridging the gap. Heaney himself, in several poems, comes close to providing extenuating circumstances and sublimating

violence, or at least its causes, through mythology. Stewart Parker, in *Pentecost* (8), tried to show that blame and responsibilities cannot be shared arbitrarily, in a meaningless show of fair-mindedness, but that instead the root of violence and the power to destroy lie within the heart of each individual and depend on that person's acceptance of himself/herself and of others.

Interestingly enough, it was Field Day, Friel's theatre touring company which premiered *Pentecost* in Dublin in 1987 during the Theatre Festival. With *The Freedom of the City*, which was so coldly received by the London and Belfast critics, Friel had left himself open to attacks of propaganda and unfairness. With *Translations* (9) in 1980, he was now approaching the subject from a different angle, after having taken some distance from the burning issue of the Ulster crisis, even though the central preoccupations of the plays written in those intervening years could in some way be seen as related to that key issue : self-deception, betrayal, decadence, psychological violence, exacerbated passions and family feuds, not forgetting the powerful metaphor of the poisoned gift of the exiled artist, unable to heal his diseased and maimed compatriots, doomed to meet a violent end at their hands, on his return 'home' (10). At a time when other playwrights, like Graham Reid in particular, were portraying violence with terrifying immediacy, Friel chose to go back in history and set his next 'political' play, *Translations*, in 1833 in an effort to disentangle himself - and his audience - from the intricacies of the present dead-end situation. He persevered in this direction with *Making History* (11) in 1989, set at the time of the Battle of Kinsale, one of those momentous events in the almost mythical Irish past. Friel willingly acknowledges the fact that he is obsessed with history and when I had the opportunity of asking him why, he answered that he could not imagine how anybody living in Ireland could afford not to be. The weight of the past, already keenly felt in *Volunteers* and *Translations*, is fully manifest in *Making History*, Friel's most recent and most didactic play to date. It may not be as dramatically effective as its predecessors, but it is totally in keeping with the direction which Friel's preoccupations and activities have been taking in the Eighties. The statement it makes about the ambiguous relationship between story and history, between the often overlapping roles of the story-teller and of the historian, clarifies ideas and concerns which had been touched upon but not fully developed in the other 'political' plays already mentioned, as well as *in Living Quarters, Aristocrats* (12), and *Faith Healer*. As far as the question of violence is concerned, it could be argued that Friel never recaptured the same disturbing forcefulness after *Volunteers*. In his later plays, violence is more rampant, disguised, far less visible on stage than say in Reid's or Murphy's plays.

In a pamphlet entitled *Brian Friel : Crisis and Commitment. The Writer and Northern Ireland* (13), Ulick O'Connor explains :

> I would like to examine the work of our one major writer who has consistently addressed himself to the root of the problem of contemporary Ireland and viewed the Northern Ireland situation against the background of colonialism - Brian Friel. (p. 7)

Few people in 1972, looking back at Friel's production so far - two collections of short-stories and seven plays - would have dreamed of calling Friel a committed writer or imagined he could undergo such a transformation virtually overnight. He was, beyond all doubt, an Irish writer insofar as he concerned himself

more specifically with 'typical Irish issues' : he had shown great psychological insight and was socially conscious, but as far as politics were concerned, Friel, the man, may have had firmly-held opinions, but Friel, the artist, remained amazingly allusive. To those who did not know about Friel's background and about his support for the Civil Rights Movement, *The Freedom of the City* must have come as a shock. As for those who had suspected him of being indifferent to the plight of the Catholic nationalist minority, they must have been relieved to see such a mjor writer entering the fray at last, and making such a powerful and controversial contribution to the 'cause'. On February 20 th 1973, Friel's most controversial play had its première at the Abbey Theatre, Dublin. *The Freedom of the City* presents the events leading up to the death, or should we say the execution, of three protest marchers from Derry, Michael, Skinner and Lily, who, terrified by the heavy-handed intervention of the British Army to disperse the peaceful demonstration, had found refuge in the Mayor's parlour in the Guildhall. Those episodes are contrasted with scenes from the inquest during which the tribunal, helped by several witnesses, provides the "official" version of the events, since it is established right from the moment when the curtain goes up that the three have been killed and are lying dead on the stage. Several types of violence are explored in the play with a lucidity and technical mastery which reinforce its emotional appeal : first and foremost, there is the British Army resorting to force to break up an illegal but peaceful demonstration. And the soldiers of course are determined not to let the dangerous terrorists, who have invested the Guildhall, escape. Sharpshooters, lying in ambush, do not hesitate to fire at the three pathetic figures coming out to surrender. Skinner, the drop-out, the potential revolutionary of whom Michael the pacifist is so deeply mistrustful is perfectly aware of the fate that lies in store for them. Michael, the non-violent, may expect fair-play but Skinner knows that a high price will be exacted : 'Because you presumed, boy. Because this is theirs, boy, and your very presence here is a sacrilege.' (14) This premonition of the disproportionate violence which will be used to destroy them haunts Skinner. He is already a victim of another type of violence, as are Michael and Lily, insofar as the colonial situation has engendered a state of economic chaos in which discrimination, political and religious, is the rule. Their rebellion against the status quo is motivated not only by political factors, but also by economic and emotional ones. *The Freedom of the City* was badly received in Belfast and in London. In a way, this was perfectly normal : if Friel and the Catholic Nationalist Irish were so shocked by the behaviour of the British and reacted violently to Bloody Sunday, many Ulster Protestants and the majority of the English public opinion felt insulted, maligned and misunderstood. It is hard to tell how Friel felt about the reception of his play. What is beyond doubt is that it marked an important stage in his development as a playwright. Conscious that the direct portrayal of violence in *The Freedom of the City*, and the lack of distance from his subject matter (despite the use of certain distancing devices) had left him open to criticism on the grounds of propaganda, he went on in his next play, *Volunteers*, to tackle the same theme introducing a new perspective.

After looking at the present from the present, Friel, like Seamus Heaney in his collection of poems entitled *North* (15), made use of the interest aroused by the discovery of an archaeological site dating back from Viking times in Dublin, on Wood Quay to draw some parallels between today's situation in Ulster and Viking Ireland. A group of five political prisoners (also referred to by another protagonist as 'bloody criminals') have volunteered to work on an excavating site in the centre of an Irish town - Dublin ? Confronted with the past, with history, those actors or victims

of history will come to view themselves in a different light. What Keeney says in jest should be taken at face value :

> the more we discover about our ancestors, children, the more we discover about ourselves - isn't that so ? So that what we are all engaged in here is really a thrilling voyage in *self* - discovery (p. 37)

Today's violence finds an echo in yesterday's dark ages, and the link between the two is symbolised and represented on stage by Leif, the skeleton found on the site, and by the beautiful jug painfully reconstituted by George, the site manager. The countless pieces of the jug, when all put together again, stand for a vision of the fragmented past, reconstructed and conceveid of as a single entity, like the restored identity of a man, or better, of a nation. But the voluntary smashing of the reconstituted jug by the prisoner who best knew the value of this work of art foreshadows the disintegration and death that await the five men and also symbolises their refusal to accept a cosy reconstruction of history from which they would be excluded. But it is to the relationship between the men and Leif that Friel wants to draw our attention. Leif, as the voluntary or involuntary victim of violence. Each man will give his version of Leif's story, drawing on his own experience and beliefs. The question of what happened to him becomes absolutely central :

> *Keeney* : What in the name of God happened to him ? D'you think now he could have done it to himself ? Eh ? Or maybe a case of unrequited love, George - what about that ? Or maybe he had a bad day at the dogs ? Or was the poor eejit just grabbed out of a crowd one sping morning and a noose tightened round his neck so that obeisance would be made to some silly god. or - and the alternative is even more fascinating, George - maybe the poor hoor considered it an honour to die - maybe he volunteered : Take this neck, this life, for the god or the cause or whatever. Of course acceptance of either hypothesis would indicate that he was - to coin a phrase - a victim of his society (p. 28).

It is the same Keeney, the quick-tongued, quick-witted joker who finds out what will befall them when they go back and reveals the secret of their imminent violent death at the hands of the other inmates. And all through the play he must carry the burden of that knowledge and he comes to realise the sickening absurdity of their situation, questioning the whole notion of involvement, cause and sacrifice, and the vicious circle of punishment and retaliation. Friel is not actually using the Viking material to mythologise the present, if anything, there is a strong sense of the desacralisation of sacrifice, both in today's context and in that of a thousand years ago ; despair is the prevalent sentiment. Looking back is no means of escape from contemporary reality, rather it should enable one to probe deeper and deeper in the hope of understanding the root of the problem. This dense and challenging work must be seen as a transitional play, a bridge between *The Freedom of the City*, with its focus set firmly on the present and *Translations*, in which Friel dived back into the past and decided to make History, and not mainly politics, his prime concern.

According to Friel, *Translations* started as a play about language. Since the language question in Ireland is so inextricably linked with the problem of the colonisation of the country, with the banning and demise of Gaelic and the imposition of English, it is obvious that, once again, Friel was venturing into another minefield. The colonial status of Ireland is an acknowledged fact in *Translations*. The year 1833 is a very pertinent choice, insofar as it allows Friel to

set the action in a hedge-school, vestige and product of the Penal Laws, at a time when the Gaelic language, under pressure, was beginning to be superseded, even in rural areas, by English, for which there was so much more demand. It is also the time when the English authorities embarked on the gigantic task of surveying the country, making new maps and anglicising the local place-names. Needless to say, what lay behind the Ordnance Survey was a military operation. Against a background of agrarian and imperial violence, it is the demise of a language and civilisation which is being highlighted. From the point of view of violence, Captain Lancey and the Donnelly twins are the key figures. On the one hand stands 'the perfect colonial servant', the man who will not hesitate to unleash the full power of the British Army to hunt down and punish those who are reesponsible for the death of one of his men, whose big mistake it had been to think he could 'go native' and court one of the local girls. At the opposite end of the scale are the Donnelly twins. They never appear on stage, but every time their name is mentioned the tension grows and there is an ominous silence. With the arrival of the British soldiers, they are given a chance to expand their activities and become 'fully-fledged terrorists'. Violence breeds retaliation ; in the case of Yolland, death, in the case of the other villagers, eviction. As in the Ancient World, the warlike empire imposes its supremacy over a beautiful, but dying civilisation. Great though the temptation may be for today's Irishmen to idealise and mythify their past, Friel remains cautious and shows us a world on the verge of collapse, not at all equipped to face the future, steeped in Greek and latin history pretending it can actually 'overlook' the existence of Britain. Nor does he shrink from representing the level of violence in that society, the arbitrary killings when rebels decide to take justice into their own hands. Words may too often serve to cover up a far from glorious reality or, as Synge put it in *The Playboy of the Western World*, there's a great gap between a gallous story and a dirty deed (16).

Translations, though controversial, was unbelievably successful, it brought Friel praise and acclaim from most critics and immediately it became 'a classic' of contemporary Irish theatre. It may actually be made into a film very soon. Field Day, Friel's own Derry-based theatre and publishing company was off to a flying start. The historical and political dimensions had been skilfully blended with a dramatic plot, the appeal of individual characters and the whole had a cohesion that is typical of good theatre. Although no controversy greeted the first performances of *Translations,* it should nonetheless be understood that Friel was on very dangerous territory again. The version of history he had chosen to present in the play was not the 'objective reality', made of hard facts that most modern historians would try to establish : it was as much the result of Friel's conditioning as anything else, or so one could argue. His imagined vision of 1833 in Baile Beag depends on his understanding of and reaction to the Ulster crisis, and, no doubt, a Belfast Protestant would have portrayed things differently. But then again, Friel is no historian, he is a writer, attempting to convey through various metaphors the difficulty of establishing one's identity, as an individual or as a nation, and his own sense of loss and fragmentation.

In many ways, *Making History* is the logical sequel to *Translations,* even though eight years elapsed between the two and Friel wrote and adapted other plays in the meantime (17). Sometimes they are even too closely linked not to fuel unfavourable comparisons, as the latter play is not quite as good as the former and at times there are too many echoes and repetitions, as if Friel were now hammering out what he had successfully suggested earlier in a more subtle way. After showing his version of a historical process, the demise of the Gaelic language, he reflects on the

link between 'making' history, and writing about history. And as an illustration, he picks a key figure and a key event : Hugh O'Neill, the last of the great Gaels, and the Battle of Kinsale which marked the end of the Gaelic resistance in Ulster, the Flight of the Earls, and the triumph of Elizabethan England with the beginning of the plantations in Ulster. O'Neill, the scheming, crafty politician, the Gaelic chieftain married to Mabel, an Upstart but 'a very loyal wee girl', is one of those people who make history, make decisions that influence the course of events. On the other side is Lombard, half-archbishop, half-historian, who has decided to write a biography of his friend, the life and times of Hugh O'Neill.

These are violent times, and the Upstarts are both on the giving and on the receiving end of violence. Then war breaks out. Kinsale turns out to be a disaster, O'Neill's and O'Donnell's forces and Spanish allies are routed and eventually the two men leave Ireland. Mabel, symbollically has died in childbirth while her husband was hiding in the mountains, like a thief. A few years later, O'Neill and Lombard are in Rome, living in exile, a situation that has turned O'Neill into a bitter man, aware of his failure, and all the more determined to win his last battle over the writing of his biography. Now that history has been written, that the war has been lost, how is Lombard going to record and present those unpalatable facts ? Is he, as O'Neill suspects, going to do violence to what he regards as 'historical truth', something Lombard does not seem to believe in anyway

> *Lombard* : I don't believe that a period of history - a given space of time - my life - your life - that it contains within it one 'true' interpretation just waiting to be mined. But I do believe that it may contain within it several possible narratives : the life of Hugh O'Neill can be told in many different ways. And those ways are determined by the needs and the demands and the expectations of different people and different eras (p. 16)
> *Lombard* : Ireland is reduced as it has never been reduced before - we are talking about a colonized people on the brink of extinction. This isn't the times for a critical assessment of your 'ploys' and 'disgraces' and your 'betrayal' - that's the stuff of another history for another time. Now is the time for a hero. Now is the time for a heroic literature. So I'm offering Gaelic Ireland two things. I'm offering them this narrative that has the element of myth. And I'm offering them Hugh O'Neill as a national hero. A hero and the story of a hero. (p. 67)

With a few masterly strokes, Friel portrays the dilemma of the historian in Ireland, and across the world. What should his role, his function be ? In times of trouble do we look to history for reassurance about ourselves, to dream about a golden age that may, or may not have existed but that will give us back some sense of dignity, the imaginative and redeeming narrative, the act of *pietas* that Lombard so eloquently pleads for ? And what is Friel actually doing with O'Neill in this play ? Is he portraying him from a 'revisionist' point of view ans showing the hard, unpalatable facts, or creating another myth, one that would be more suited to the needs of a modern day audience ? It remains to be seen what direction his work will now take. A new play is scheduled to open at the Abbey Theatre in April ; what will it be like ? A continuation or a new departure ? Will he come back to the present or carry on exploring the past ?

In *Celtic Revivals*, Seamus Deane, talking about *Translations* put forward an argument which may serve as a conclusion to this paper :

In *Translations*, there are two Irelands, two languages, two kinds of violence [...] Ireland is, of course, a metaphor in these contexts as well as a place. It is the country of the young, of hope, a perfect concidence between fact and desire. It is also the country of the disillusionned, where everything is permanently out of joint, violent, broken. [...] On the hither side of violence is Ireland as paradise ; on the nether side, Ireland as ruin. But, since we live on the nether side, we live in ruin and can only console ourselves with the desire for the paradise we briefly glimpse. The result is a discrepancy in our language ; words are askew, they are out of line with fact. Violence has fantasy and wordiness as one of its most persistent after-effects. (18)

Martine PELLETIER
Trinity College. Dublin

NOTES

(1) Brian FRIEL : *Philadelphia, Here I Come !* , London, Faber & Faber, 1965

(2) Brian FRIEL : *Crystal and Fox*, London, Faber & Faber, 1970.

(3) Brian FRIEL : *The Gentle Island*, London, Davis Poynter, 1970.

(4) Brian FRIEL : *Living Quarters*, London, Faber & Faber, 1978.

(5) Brian FRIEL : *Faith Healer*, London, Faber & Faber, 1980.

(6) Brian FRIEL : *The Freedom of the City*, London, Faber & Faber, 1974, In *Selected Plays*, London, Faber & Faber, 1984.

(7) Brian FRIEL : *Volunteers*, London, Faber & Faber, 1979, Oldcastle, The Gallery Press, 1989.

(8) Steward PARKER : *Pentecost*, in *Three Plays for Ireland*, Birmingham, Oberon Books, 1989.

(9) Brian FRIEL : *Translations*, London, Faber & Faber, 1981.

(10) In Friel's *Faith Healer*, Op. Cit.

(11) Brian FRIEL : *Making History*, London, Faber & Faber, 1989.

(12) Brian FRIEL : *Aristocrats*, Dublin, The Gallery Press, 1980.

(13) Ulick O'CONNOR : Brian Friel : *Crisis and Commitment. The Writer and Northern Ireland*, Dublin, Elo Publications, 1989.

(14) *The Freedom of the City*, in *Selected Plays*, Op. Cit. p. 140.

(15) Seamus HEANEY, *North*, London, Faber & Faber, 1975.

(16) J.M. SYNGE : *The Playboy of the Western World*, in *The Complete Plays*, London, Methuen, 1963, p. 227.

(17) *The Three Sisters*, translated from Chekhov, Dublin, The Gallery, Press, 1981. *The Communication Cord*, London, Faber & Faber, 1981. *Fathers and Sons*, adapted from Turgeniev, London, Faber & Faber, 1988.

(18) Seamus DEANE : *Celtic Revivals*, London, Faber & Faber, 1985, p. 170-171.

LA DECHIRURE DANS *PHILADELPHIA, HERE I COME !* DE BRIAN FRIEL

"We are no longer even West Britons ; we are East Americans"
Brian Friel.

"Que l'on nous quitte ou que nous ayons à partir, une telle coupure tranche profondément dans le vif de nous-mêmes ; elle nous inflige plus que l'éloignement et l'isolement ; elle devient mutilation, arrachement d'une part de nous-mêmes. Que faire après ? Quelle sera notre vie au-delà de la grande faille ?

"Lettre au lecteur", dans *La séparation, les départs et les ruptures dans la vie*, de Jacques Sarano.

Le drame de l'Irlande à la recherche d'elle-même - "we are more concerned with defining our Irishness than with pursuing it" dit en effet Friel (1) - ce drame c'est aussi le nôtre, c'est peut-être aussi celui du monde tout entier confronté par les bouleversements de l'âge moderne : l'Irlande est en somme un miroir pour le monde, un microcosme où s'affrontent passé et futur dans ce combat d'ombres où ce qui n'est plus, et ce qui n'est pas encore, agite les rêves tour à tour comiques ou tragiques, des habitants de la planète. Les écrivains irlandais, conscients du changement rapide des valeurs, amené par les temps modernes, sont plus que d'autres sensibles à ce qu'il peut signifier comme perte d'identité, c'est-à-dire aussi d'unité pour le peuple irlandais, et comme perte de qualité pour des écrivains appartenant à une vieille tradition : "the processes of modernization confuses their search for an Irish identity. "... The conflict between the values of two completely different ways of life has meant a gradual loss of or at least dissolution of many local and traditionally Irish ways" remarque Dantanus (2). "Au Moyen-Age l'Irlande était appelée "l'île des saints et des savants", rappelle François Desland. Son rayonnement intellectuel et artistique s'étendait sur toute l'Europe. L'art irlandais, "d'un extrême raffinement représentait les "créations magiques de l'art occidental dans ce qu'il a de plus fantastique et de plus original" (3). Quoi d'étonnant alors qu'un écrivain d'une aussi profonde sensibilité que Brian Friel, puisse nourrir "a strong belief in racial memory", et qu'il soit "keenly aware of the problems of a split identity, as occasioned by the political, religious and social divisions that he has experienced in Northern Ireland" ? (4) Les Américains, ce peuple d'Extrême-Occident qui va chercher ses lointaines racines à l'Est de l'Atlantique, est profondément concerné par l'Irlande :"...the problems it faces", écrit Akenson dans *The United States and Ireland* "present often unique variants of the quandaries of modern times ; and it deeply involves the emotions of Americans, particularly of those who proudly trace their descent from the emerald isle. Ireland, thus, despite its minuscule size, looms large to Americans" (5).

Ainsi, c'est le choc de deux cultures, c'est l'appel irrésistible de l'Ouest avec tout ce qu'il peut suggérer de déracinement pour les habitants de l'île d'"émeraude" représentée par un village - on s'est toujours méfié des villes en Irlande - et par un vieux père secret et routinier, c'est cet appel que l'on entend dans les chansons de Gar, échos nostalgiques de la harpe celtique des bardes, que l'Aigle grandissant de

l'Amérique repousse dans l'ombre du passé. Mais l'Amérique reconnaît le génie des peuples dont elle est issue, et *Philadelphia, Here I Come !* fut acclamée triomphalement aux Etats-Unis qui, deux ans après Dublin, ont, en 1966, monté la pièce représentée jusqu'à trois cent-vingt-six fois. *Philadelphia, Here I Come !* connut ainsi à New York "one of the longest runs", et elle est maintenant devenue un "classique" du répertoire théâtral (6). Ce fut à partir de cette oeuvre dans laquelle "humour, compassion and poetry... pour out of him with the spontaneity of a bird's song" (7) que Friel, abandonnant son poste d'enseignant, se consacra entièrement à sa vocation d'écrivain, pleinement reconnue alors. *Philadelphia* constitue donc "a watershed in his career" (8). Rupture heureuse que celle-ci.

I - Ballybeg, ou la terre divisée, et le temps de la révolte

Sans doute l'Amérique était-elle dans la pensée de Friel lorsqu'il écrivit sa première grande pièce, car il revenait d'une "American adventure", précise Dantanus, durant laquelle il apprit, en 1963, au nouveau théâtre de Minneapolis, les secrets du métier de dramaturge, sous l'égide de son ami Guthrie qui admirait beaucoup ses nouvelles. "The period is a story in itself... But it was an important period in a pratical way. I learned about the physical elements of plays, how they are designed, built, landscaped... (9). La forme, inséparable de l'inspiration pour Friel, semblait lui venir aisément, et l'on ne peut que constater l'unité artistique qui préside à la structure de la pièce qu'on dirait curieusement obéissante à la règle des trois unités chère au dix-septième siècle français. Temps, lieu, action, tout y est ramassé, ce qui donne une force interne au déroulement des événements. Mais ceci n'est sans doute pas la raison unique de l'aisance qui marque cette pièce par opposition à des essais précédents que l'auteur lui-même devait alors trouver "in sad truth, tedious, tendentious and terribly boring" (10). En fait, plus que la discipline de fer du théâtre, qu'il dut apprendre Outre-Atlantique, "those months in America", confie-t-il, "gave me a sense of liberation, conferred on me a valuable self-confidence and a necessary perspective so that the first play I wrote immediately after I came home, *PHILADELPHIA, HERE I COME !* was a lot more assured than anything I had attempted before" (11). Ainsi, Guthrie et l'Amérique avaient ouvert la voie, et *Philadelphia Here I Come !* était un hommage rendu à l'un comme à l'autre. Dans ces quelques lignes de Friel sont plantés les thèmes qui devaient vivre dans sa pièce où l'élément autobiographique se fait sentir, comme dans ses premières oeuvres en général. C'est cet élément même qui donne sa force à cette création, car c'est ce qu'il connaît pour l'avoir vécu, que nous fait découvrir Friel : "his strength is an equal awareness of the conditions of individual lives and the historical and political forces affecting them" (12).

Friel s'intéresse à l'individu, non seulement dans sa confrontation avec la collectivité qui l'entoure, mais aussi dans son face-à-face avec ses démons intérieurs ; il démasque alors les apparences, et met à nu le "moi divisé", figuré par les deux aspects de Gar : Public Gar, et Private Gar. Il n'est pas inutile de rappeler à ce propos, que cette profonde dualité est bien connue de l'auteur lui-même, dont il est dit : "We might say that Friel himself, as a dramatist, is two people : one who will not minimise disaster, and another who is sympathetic, wistful, and, (with his feeling for history) often absorbed by the past" (13).

Cette personnalité nettement tranchée, est issue d'une communauté que Friel lui-même n'hésite pas à qualifier de "schizophrène" (14) : au Nord s'oppose le Sud, à l'Est s'oppose l'Ouest. Il règne en effet en Irlande "two dichotomies of place", qu'on note d'ailleurs dans Synge et O'Casey (15) ; dichotomies qui se surajoutent à celle située dans le temps et les consciences. La terre formant l'individu, "l'esprit du lieu" n'est pas indifférent à Friel et c'est le comté de Donegal où le conflit se fait le plus sentir, que l'auteur choisit comme cadre de sa pièce. Cadre pauvre en avantages sociaux et politiques sans doute, mais Ballybeg est riche de sa foi : "The territory of Brian Friel's short stories and plays is that borderland of Derry, Donegal and Tyrone in which a largely catholic community leads a reduced existence under the pressure of political and economic oppression" (16). Ainsi Gar se remémore comment, alors qu'il pressait Kate de l'épouser, celle-ci lui avait répondu tristement : "But 3 livres 15 shillings Gar ! we could never live on that !" (17) Qu'à cela ne tienne, il se ferait des suppléments en revendant des oeufs achetés à la ferme (p. 30) ; car il n'était pas du tout certain que son avaricieux de père augmentât ses appointements, alors même qu'à vingt-cinq ans il gagnait moins que la servante Madge. Tous ces souvenirs empoisonnés font pester Public contre ce père qui est un vrai mur, et une bourse hermétiquement fermée : "well to hell with him... I'm damned if I'm going to speak to him first !" Et Private Gar d'appuyer : "Screwballs ! Skinflint ! Skittery Face ! you're free of him and his stinking bloody shop" (p. 20). Partir loin d'un père aussi frustrant et mutilant, voilà l'occasion que lui offre la généreuse Amérique : et Gar s'ébroue dans ses rêves de grandeur, se joue de multiples comédies, et s'en donne à coeur joie en pensant que demain - il est à quelques heures de son départ pour Philidelphie - , il n'aura plus besoin de se soucier du nombre de rouleaux de fils de fer barbelé (symbole de sa prison irlandaise dirait-on), qu'il aura déchargés du camion postal : "That's his headache, old Nicodemus ! After to-morrow a bloody roll of barbed-wire will be a mere bagatelle to you" (21). Gar, encore sous la férule de l'autorité paternelle à vingt-cinq ans, est séduit par l'idée de retrouver la soeur de sa jeune mère morte à sa naissance. L'invitation au Voyage n'est pas sans charme : enfin pouvoir fuir cette terre d'oppression économique, politique, sexuelle (cf. les propos osés des jeunes "boys" obsédés par leur continence prolongée ou forcée), fuir cette terre d'oppression religieuse (marquée par les rites et les visites quotidiennes du chanoine pour sa partie de cartes avec son père - toujours surnommé "Couilles Molles"), fuir cette terre d'oppression verbale ! - (Public Gar ne peut s'entretenir qu'avec son "alter ego" Private Gar, en compensation partielle du silence de rigueur qui règne dans la maison, entre père et fils). Pourtant Gar, par le truchement du double Private, se demande, au beau milieu de ses folles mises en scène intérieures, s'il a pris la bonne décision : "You are full conscious of all the consequences of your decision ?", interroge Private, p. 18. D'un autre côté, "Forget Ballybeg and Ireland", lui conseille à moitié sincèrement l'instituteur Boyle : "It's easier said", est la réplique de Public Gar (p. 47). Ainsi, derrière sa révolte de surface, sorte de réaction à ses frustrations - , sont réunis chez Gar les trois grandes forces qui informent l'esprit irlandais, c'est-à-dire " a passion for the land, loyalty to the most authoritarian church in the world", "devotion to a romantic ideal" appelé "Kathleen" (18). C'est pourquoi, en dépit du thème visible et familier à Friel, de l'émigration et de l'exil, se dessine et s'affirme le problème des relations entre père et fils, autre expression du problème des relations entre l'individu et sa terre natale : "The play's concern is not "the problem of Irish emigration". Its concern, in Friel's words "is a kind of love, the love between a father and a son and between a son and his birthplace" (19). En effet, si Gar émigre, ce n'est pas tant parce qu'il est sous-payé, ou parce que son père le traite encore

comme un enfant de cinq ans, "But worse, far worse than that, Screwballs, because - *we embarrass one another*", explique Private Gar (p. 40). La communication est si désespérément bloquée entre eux, que dans son esprit apparaît un doute qui est en même temps un espoir de s'être trompé dans son jugement sur "Couilles Molles", et alors, pense-t-il "even though I'll be on that plane to-morrow morning, I'll have doubts : Maybe I should have stuck it out ; maybe the old codger did have feelings ; maybe I have maligned the old bastard" (p. 40).

II - L'accélération du temps, et le temps des regrets

Quelle que soit la décision qu'aurait prise Gar, il l'aurait regrettée. En révolte contre le présent qui heurte sa sensibilité, et lui paraît tuer l'imagination, il brandit ses rêves comme des armes contre un ennemi toujours prêt à lui ravir sa liberté : un jour c'est Ballybeg et Screwballs qui lui imposent une loi, un temps figés, interminablement répétés, et éternellement prévisibles - dont les effets ne manquent d'ailleurs pas de piquant, grâce à la drôlerie de Gar, version Private (PP. 38-39) ; un autre jour c'est l'Amérique qui veut l'expédier "where the devil himself holds sway, and lust - abhorrent lust - is everywhere indulged in shamelessly" (p. 19). Gar, Public et Privé, c'est le héros d'une épopée imaginaire, le guerrier qui doit se battre contre des ennemis connus et inconnus, et contre les moulins à vent de ses fantasmes. Si par malheur on lui présente l'objet de ses rêves, sa réalité inattendue le fait fuir, comme il a fui devant Doogan, le père de Kate, et comme il fuyait devant la venue accélérée du mariage. En fait, il se sent mieux dans le "bateau bleu" de son rêve enfantin, dans le coin ensoleillé de sa mémoire. Par le phénomène de l'accélération du temps - considérant ce dernier comme l'être même de l'homme, comme sa "seule substantialité", ainsi que le définit Vladimir Jankékévitch (20), le panorama intérieur et extérieur de Gar change ; sa perception du présent et du passé, est bousculée par la venue imminente du départ qui le talonne sans répit, et tambourine à sa porte sous forme de visites d'adieux : c'est d'abord son vieux maître Boyle désargenté, qui lui conseille de devenir 100% américain, et profite de sa visite pour essayrer d'obtenir des débouchés intéressants pour ses poèmes aux Etats-Unis ; puis c'est le tour des copains turbulents, et secrètement jaloux, et enfin, chose incroyable, Kate en personne frappe à sa porte pour venir lui dire adieu, elle, sa fiancée perdue, elle, une femme mariée maintenant. C'en est trop pour Gar : pour ne pas éclater en sanglots, il éclate en propos venimeux à l'égard de l'Irlande, de Ballybeg, propos qui font vite fuir Kate : "All this bloody yap about father and son and all this sentimental rubbish about "homeland" and birthplace" - yap ! Bloody yap !... To hell with Ballybeg, that's what I say !" (p. 81) Cette rage du désespoir née du sentiment de l'irrémédiable, et de l'irréversibilité du temps, s'abat sur Gar par bouffées soudaines. Par un phénomène de futurition accéléré, Gar qui est "already spiritually gone from them" (p. 68), est pris d'une sorte de nostalgie anticipée - ("La nostalgie", dit le philosiphe, "est une réaction contre l'irréversible") (21) - qui lui fait voir tous ces êtres et toutes ces choses, pourtant banales et familières jusqu'ici, - nimbés d'un charme, d'une tendresse particulière, qui ne font qu'intensifier ses regrets de quitter ce qui est devenu si précieux, et ne se reverra plus jamais que dans sa mémoire : "off again ! you know what you are doing, don't you, laddybuck ? Collecting memories and images and impressions that are going to make you bloody miserable ; and in a way that's what you want, isn't it ?" (p. 54) Déjà dans le premier épisode, Gar devait s'avouer qu'au fond, il ne voulait pas partir : "I don't - I can't" (p. 48). Le recul s'accentue au second

épisode : "*Private* (quickly, deliberately) you don't want to go, laddybuck. Admit it. You don't want to go" (p. 66).

Si, en premier lieu ce fut l'opposition à Ballybeg et son père, qui avait voilé la vue de Gar aux imperfections du projet américain, en second lieu, l'éloignement dans le temps, de Ballybeg, et le rapprochement de la réalité américaine de demain, agissent comme un révulsif qui lui fait réviser ses jugements, approfondir sa réflexion, quoique cette douloureuse remise en question des fondements du départ soit torturante, et risque de faire craquer ses résistances (celles de Public Gar). L'invitation au voyage prend une autre tournure, et l'image de la tante Lizzie comme celle de l'Amérique tout entière, se dégrade à grande allure :

Private : "...that's how you were got ! Right, honey ? Silly and impetuous like a Gallagher ! Regrets ?
Public : None.
Private : Uncertainties ?
Public : None.
Private : Her grammar ?
Public : Shut up !
Private : But, honey, wasn't it something ?
Public : Go to hell.
Private : Her vulgarity ?
Public : Bugger off.
Private : She'll tuck you into your air-conditioned cot every night. .....Poor little orphan boy !
Public : Shut up ! Shut up !" (p. 65-66)

Le "gulf between cultures" qu'évoque Dantanus à propos de *Translations*, est d'autant plus béant ici, entre la vieille culture irlandaise, et la nouvelle culture venue d'Amérique : l'une est perçue et vécue en termes d'être, et l'autre en termes d'avoir, ce qui les rend incompatibles pour Gar :

Private : You are full conscious ... of leaving the country of your birth, the land of the curlew and the snipe the Aran sweater and the Irish Sweepstakes ?
Public : (With fitting hesitation) I - I - I - I have considered all these, Sir.
Private : Of going to a profane, irreligious, pagan country of gross materialism ?
Public : I am fully sensitive to this, Sir" (p. 18-19).

Les regrets font, à Gar, revoir en souvenir, la scène avec sa tante où il s'est "fait avoir" : il réalise avec douleur qu'il quitte une cage dorée, pour la prison étouffante d'un amour maternel frustré et possessif comme celui de Lizzie peut l'être, pour le ghetto irlandais d'Amérique, pour une tâche subalterne dans un hôtel de la grande ville, où règne, comme le disait Boyle à Gar qui répète ses paroles dans sa rage du désespoir : "Impermanence - anonymity - that's what I'm looking for ; a vast, restless place that doesn't give a damn about the past" (p. 81).

Le passé, dont Gar est plein, comme son créateur dont Maxwell dit : "Friel has always been absorbed in the figments of memory", (22) - le passé libéré du futur s'offre au laboratoire de l'imaginaire qui le "distills of all its coarseness". Ainsi Gar égrène un à un les instants engloutis dans sa chère Irlande qu'il reverra en image

onirique, dans l'avion qui l'emportera au loin en exil : "Chaque moment de notre vie", explique le philosophe, "advient une seule fois dans toute l'éternité, et plus jamais ne sera ; et pour cette raison chaque moment devient le "symbole" de la béatitude perdue" (23). Au fur et à mesure de l'écoulement du temps apparaît la grande déchirure entre le passé où s'enracine l'être, entre la terre natale où se reconnaît l'âme, et l'éloignement aliénant sur une terre étrangère. On se souvient alors des paroles de Friel : "We want to know what the word native means, what the word foreign means..." (24)

Si la souffrance, comme le disait jadis un sage, est le prix qu'il faut payer pour grandir en connaissance et en conscience, alors Public Gar, qui représente l'homme de surface refusant ses intuitions, refusant de voir ce qu'il ne veut pas voir, l'être social aux réactions impulsives, irréfléchies, obéissant aux stimuli du monde extérieur, en automate, - Public Gar se rapproche insensiblement de Private Gar, le fou du logis, mais aussi, bien souvent, le sage et lucide juge et conseiller de Public Gar, son prolongement de surface, son double visible. Cependant, Gar, sous ses deux aspects, n'est pas guéri de son emprisonnement dans son propre esprit torturé, et le voyage dans l'espace ne pourra y mettre un terme. Son remède, il le trouve dans le voyage au travers du temps, que lui propose sa nostalgie, car, "le vrai remède à la nostalgie n'est pas le retour en arrière dans l'espace, mais la rétrogradation vers le passé dans le temps" (25).

III - Le "Vagabond de l'Occident", ou le temps révélateur et la Parole consolatrice

"Le Voyage", écrit Jean Brun dans *Les Vagabonds de l'Occident*, "se trouve au centre de l'expérience humaine tout entière... Car l'homme est toujours en voyage vers le Tout-Autre ; qu'il soit "l'argonaute du savoir" cher à Nietzsche, le "bateau ivre de Rimbaud... qu'il soit "l'homme des foules" d'Edgar Poë... qu'il soit "l'homme aux semelles de vent" dont parlait Verlaine, - de toute manière l'homme demeure l'être du Voyage" (26). Aux paroles du poète fait écho la sagesse populaire lorsqu'elle dit "Les voyages forment la jeunesse" : celui qu'a entrepris Gar, à son insu, dans le temps qui tout mûrit, le temps de la mémoire, - le révèle petit-à-petit à lui-même, et donc aussi, à l'autre.

La venue de ses regrets lui découvre toute l'étendue, toute la profondeur de son attachement à son village, à ses compagnons de jeu malgré leurs fanfaronnades, à Madge la toute dévouée, à la Kate de ses rêves, et aussi, à son père dont la sensibilité est cachée. Les relations père-fils, fréquemment représentées chez Friel (27), ont ici valeur de parabole : c'est le fils prodigue qui revient repentant vers la terre de ses pères, bien que ceux-ci n'aient pas su donner à sa jeunesse un espoir et un avenir, ce qui a contraint l'Irlande à "export young men" (28) ; c'est le Gar du premier épisode qui, en pensée, bombardait avec joie le malheureux bateau de pêche de l'Irlande, et empoisonnait ses occupants en salant à outrance tous ces "bloody fish", tandis qu'il voguait, lui, vers la belle Amérique, confortablement installé aux commandes de son avion imaginaire (p. 16-17).

A la lumière du temps accéléré, la mémoire de Gar lui fait repasser devant l'oeil intérieur, un peu à la manière des NDE (Near Death Experience), le film de son enfance où sont enfouis des souvenirs de joie pure, de bonheur, lorsqu'il était petit garçon, dans le bateau de pêche - pêche heureuse que celle-ci, - de Screwballs : Private

interroge, dans sa tête : "do you ever dream of the past, Screwballs... God, - maybe - Screwballs - behind these dead eyes and that flat face are there memories of precious moments in the past ? My God, have I been unfair to you... ? (p. 89) Gar qui n'aime pas le silence - c'est "l'ennemi" pour lui, - se souvient pourtant alors d'avoir connu, près de son père, un bonheur, peut-être partagé, et qui allait bien au-delà des mots, atteignant ce "response" de l'être profond, du coeur, qui n'a plus besoin de paroles pour être perçu : Private rêve silencieusement, en présence de Screwballs : "maybe we had been chatting - I don't remember - it doesn't matter - but between us at that moment there was this great happiness, this great joy - you must have felt it too - it was so much rucher than a content - it was a great, great happiness, and active, bubbling joy - although nothing was being said..." (p. 89-90). Mais tous les instants ne sont pas aussi privilégiés, et, lorsque la parole salvatrice ne descend pas entre les êtres souffrants, c'est à la musique, à celle de Mendelssohn, - le compositeur des *Romances sans Paroles*, que Gar "half crazy all for the love of you" (p. 96), aura recours finalement pour toucher "all strong silent men" comme le chanoine et son père (p. 98), pour les sortir de leur mutisme, de leur apathie verbale, et pour finir sa solitude d'où il clame, à la recherche de celui qui pourra traduire tout son amour, tout son attachement à ce lien unique avec son père - symbole de l'irlande, de la lignée ancestrale : "translate all this loneliness, this groping, this dreadful bloody buffoonery into Christian terms that will make life bearable for us all" (p. 96). Cette difficulté qu'éprouvent les personnages de Friel, pour transmettre à l'autre le message venu de leur essentialité, pour atteindre l'autre en ce point central de son être, - apparaît dans les balbutiements du père au seuil du départ de son fils, si tendrement, mais silencieusement chéri, départ qui évoque une autre séparation, une autre et ultime déchirure, la mort, que chacun ose à peine envisager :

> "*Canon*... These is hope for you yet.
> *S.B.* I don't know is there" (p. 99).

Cette difficulté pour atteindre l'autre, pour coïncider avec lui dans le rêve, ou le souvenir, ou l'amour, est rendue métaphoriquement par le souvenir du bateau dans le rêve enfantin de Gar, bateau de couleur bleue pour lui, mais qui n'était pas le même dans le souvenir du père. La mémoire transforme le réel, les perceptions. Ainsi les mots ne sont là que pour essayer de faire se rencontrer les hommes dans la réalité du dedans, là où réside le sens intime de leur expérience de vie. Les mots, semble dire Friel sont comme des bouées de sauvetage que lance un Gar à son vieux père, pour ne pas se noyer dans l'amertume de l'océan qui mène tous les bateaux vers la même destination, comme le figure le voyage de la Barque du Soleil des Anciens Egyptiens.

Derrière et au-delà des mots de Screwballs qui, dans son angoisse paternelle, conseille à son fils de s'asseoir à l'arrière dans l'avion, l'avant étant plus vulnérable en cas d'accident, on se remémore les événements imaginaires, destructeurs, sanglants, vécus joyeusement par un Gar farouche et inconsciemment prophétique qui chantait : "Philadelphia, here I come, rightah backah where Ah started from - " (p. 17). Ce retour à Philadelphie, comme Ulysse à Ithaque, ou Du Bellay à son Petit Liré, après un long voyage, c'est le retour au pays natal, au foyer de l'âme, c'est le retour à la Présence du coeur : "- the longest way round's the shortest way home -", répond Gar, énigmatique, à la sollicitude du vieux Screwballs (p. 104).

Ce printemps des relations entre le père et le fils, qui fait fondre les glaces figées sur les lèvres du vieil homme, confirment la clairvoyance de Madge, la fidèle

servante : "just because [S.B.] does not say much doesn't mean that he hasn't feelings like the rest of us" (p. 20). Les regrets nostalgiques de Gar seraient-ils, comme la nostalgie elle-même selon Jankélévitch "le remords de l'ingratitude" ? Ou bien le temps dévoreur aurait-il subrepticement emporté le fils, loin du père ? : "Aye, tomorrow morning. Powerful the way time passes, too" (p. 99), réplique S.B. songeur, au Chanoine, en pensant au départ de son fils, quelques heures plus tard, après le lever du soleil. On le voit, c'est bien "la temporalité irréversible qui sous-entend l'irrémédiable et déchirante séparation du créateur et de la créature (29). Cette déchirure infligée par Chronos fait que l'homme demeure, en lui-même, profondément, "*un être qui a besoin d'être consolé*" (30). Ceci souligne le caractère éminemment dramatique de la situation, et du temps choisi par Friel - temps court, particulièrement chargé en intensité émotionnelle.

Si *Philadelphie, Here I Come !* est une "angry play", comme le propos de l'auteur lui-même le laisserait entendre (31), c'est de la colère d'un enfant frustré en son amour, qu'il s'agit surtout dans cette pièce. C'est la colère d'un enfant qui veut, qui doit grandir et qu'on maintient de force dans des liens devenus trop étroits pour lui. Malgré son amour pour Kathy (lisons Kathleen ni Houlihan, ou l'Irlande) - malgré son amour pour son père retrouvé et sa bonne Madge, O'Donnell Junior doit partir vers d'autres horizons car, comme Friel le montrera plus clairement dans *A Communication Cord* : "there is not going back, ..." et d'ailleurs "uncritical restoration of the Irish past is no solution to the contemporary malaise" (32). Cependant, on le sait aussi, Friel est attaché à des valeurs authentiques de la tradition en Irlande. Or seul le changement des structures, celles que s'est forgées l'individu lui-même (33) dans la prison du moi, - pourra concourir à sa libération et à son retour à la Terre Natale, à la Terre Promise, ou encore à cette Terra Incognita qu'on voit au fond du regard des hommes, à la fin des *Aventures d'Augie March*, de Saul Bellow. - Voici ce que le titre même de la pièce semble suggérer, si l'on se souvient que Philadelphie fut fondée par un Quarker, William Penn, et que les Quarkers recherchent, dans le silence, la lumière intérieure, et se mettent à l'écoute de la Voix qui se révèle à eux lorsqu'ils ressentent, dans la paix, la Présence dont seul le rayonnement peut mettre fin à "all this loneliness, this groping, this dreadful bloody buffoonery" (p. 96).

Ainsi va le Vagabond de l'Occident, Gareth O'Donnell, vers Philadelphie qui l'appelle ; et "Ainsi va l'homme", conclut le philosophe Jean Brun : "il passe d'un continent à un autre... erre de folies en folies, vagabonde de rêves en rêves... Comme Noé il guette la colombe qui lui apportera "dans son bec une feuille d'olivier toute fraîche", symbole du message venu d'un nouveau monde issu des océans.

Elle viendra "vers le soir". En ce moment où l'Homme Errant, épuisé et affamé, couvert de la poussière des chemins, entendra la Voix lui disant le seul mot qu'il espérait du fond de sa prison : un mot que lui-même avait murmuré dans une prière silencieuse mais qui, cette fois, s'adressera à lui comme l'appel suprême :

"VIENS" (34).

Colette GERBAUD
Université de Reims

NOTES

(1) Dantanus, Ulf, *Brian Friel : The Growth of an Irish Dramatist*, Göteborg Sweden, Acta universitatis Gothoburgensis, 1985, p. 13.

(2) *Ibidem*, p. 13.

(3) François DESLAND, "Le Problème Irlandais", dans *Militant*, 15 février 1990, n° 278, p. 6-8, I° colonne.

(4) Dantanus, op. cit., p. 13.

(5) Akenson, Donald Herman, *The United Stated and Ireland*, Cambridge, Mass., Harvad University Press, 1973, p. VII.

(6) Dantanus, op. cit., p. 77.

(7) Quatrième de couverture de *Lovers*, Faber and Faber, 1972, à propos de *Philadelphia, Here I Come !*, "Sir Tyrone Guthrie *in a broadcast*".

(8) Dantanus, op. cit., p. 77.

(9) *Ibidem*, p. 77-78 ; citation dont les références données sont : *Aquarius*, p. 19-20.

(10) Cité dans Dantanus, op. cit., p. 78.

(11) *Ibidem*, p. 78.

(12) *Selected Plays of Brian Friel*, Faber and Faber, 1984, quatrième de couverture.

(13) J.C. TREWIN, auteur d'une notice biographique sur Brian Friel, dans *Contemporary Dramatists*, Fourth Edition, Chicago and London, Saint James Press, 1988, p. 173, 2° Colonne.

(14) Dantanus, op. cit., p. 13 : "living in a schizophrenic society".

(15) Dantanus, op. cit., p. 3-9.

(16) Cité dans Dantanus, op. cit., p. 11.

(17) Friel BRIAN, *Philadelphia, Here I Come !*, Faber and Faber, London, Boston, 1965, p. 28. Pages du texte données à la suite de la citation, entre parenthèses.

(18) Dantanus, op. cit., p. 12.

(19) Maxwell, D.E.S., *A Critical History of Modern Irish Drama, 1891-1980*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1984, p. 203-204.

(20) Jankékévitch, Vladimir, *L'Irréversible et la Nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974, p. 6.

(21) *Ibidem*, p. 299.

(22) Maxwell, op. cit., p. 201.

(23) Jankékévitch, op. cit., p. 299.

(24) Cité dans Dantanus, p. 13.

(25) Jankékévitch, op. cit., p. 299.

(26) Brun, Jean, *Les Vagabonds de l'Occident, L'expérience du voyage et la prison du moi*, Paris, Desclée, 1976, p. 3,7 et 8.

(27) Dantanus, op. cit., p. 126.

(28) *Ibidem*, p. 124.

(29) Jankékévitch, op. cit., p. 299.

(30) Jean BRUN, op. cit., p. 218.

(31) Cité dans Dantanus, op. cit., p. 123-124.

(32) Eric BINNIE , "Brecht and Friel : Some Irish Parallels", in *Modern Drama*, Vol. 31, n° 3, september 1988, p. 367.

(33) Emilie FITZGIBBON, "All Change : Contemporary Fashions in the Irish Theatre" in *Irish Writers and the Theatre*, edited by Masaru Sekine, Totowa, New Jersey, Barnes and Noble Books, 1986, p. 38.

(34) Jean BRUN, op. cit., p. 218. Citations de Genèse VIII, II ; et Apocalypse XXI, 9.

SAMUEL BECKETT : POURQUOI LE THEATRE ?

Beckett ne s'est tourné vers le théâtre qu'à la quarantaine passée. Sa première oeuvre dramatique, *En attendant Godot*, publiée en 1952, affrontait le public en 1953. L'auteur avait quarante-sept ans. Le succès de la pièce l'a sincèrement surpris, presque désolé. Il n'avait pas songé à plaire. Les goûts littéraires de cet homme discret, peu causant, le portaient, du reste, davantage à la poésie et au roman. Ses premières publications sont des romans et des nouvelles ; son premier prix couronne un poème (*Whoroscope*). *Mercier et Camier*, quoique publié en 1970 seulement, précède en fait *En attendant Godot* dont il est apparemment le modèle romanesque.

Cependant, on s'en est vite aperçu, nul genre littéraire n'épousait mieux la pensée de l'auteur que le théâtre. Alain Robbe-Grillet l'a souligné dès *Godot* : "La condition de l'homme", dit Heidegger, "c'est d'être là. Probablement est-ce le théâtre, plus que tout autre mode de représentation du réel qui produit le plus naturellement cette situation. Le personnage de théâtre est en *scène*, c'est sa première qualité : il est *là*" (p. 142). Dès lors, avant même d'en analyser le contenu textuel proprement dit, le critique venait de définir l'essentiel de la pièce de Beckett. La scène de théâtre est en effet ce lieu privilégié de la présence, et les trois pièces de l'écrivain irlandais dont il sera question ici, *En attendant Godot*, *Fin de partie* et *Oh les beaux jours*, ainsi que toutes ses autres oeuvres dramatiques, sont présence scénique d'abord. Didi et Gogo, Hamm et Clov, Winnie et Willy sont prisonniers de la scène, condamnés à y jouer sans illusion : "Il faut me renvoyer la balle de temps en temps" dit Vladimir à Estragon, (*Godot*, p. 15). A Clov qui interroge "A quoi est-ce que je sers ?" Hamm de répondre : "A me donner la réplique" (*Fin de partie*, p. 22). La première manifestation de Hamm dans la pièce : "A... *baillements*... à moi. *Un temps*. De jouer" (p. 10) est reprise en dénouement : "A moi. *Un temps*. De jouer" (p. 130). Et avant de se figer définitivement sur le seuil, Clov fera encore cette plaisanterie digne d'un comédien : "c'est ce que nous appelons gagner la sortie" (p. 130). Rien d'étonnant à ce que Ruby Cohn, spécialiste de Beckett, ait relevé les facettes multiples de la théâtralité soutenue de l'oeuvre de son auteur dans un livre publié en 1980 : *Just Play. Beckett's Theater*.

Sur le plan thématique, le théâtre de Beckett, depuis *Godot*, est la reprise obsédante de la sentence de Pozzo qui rendu aveugle est devenu clairvoyant : "Elles accouchent à cheval sur une tombe, le jour brille un instant, puis c'est la nuit à nouveau" (*Godot*, p. 126). Les pièces suivantes mettent en spectacle cette progression de la mort commencée à la naissance, et Hamm prend soin de le rappeler à qui l'aurait oublié : "La fin est dans le commencement". (*Fin de partie*, p. 106). Dans la parenthèse scénique de la mort qui marche, régressent des personnages de plus en plus mutilés, prisonniers de situations statiques, et d'un espace de plus en plus réduit, à l'heure zéro. *Oh les beaux jours* ! sera suivie d'une série de paraboles toujours plus tangibles, mais aussi de plus en plus brèves de la condition humaine mise en scène par Beckett.

On l'a dit, mais paradoxalement, le théâtre-existence de S. Beckett assure simultanément son épuisement et sa négation. Je m'explique. Le théâtre, dans sa tradition séculaire, indépendamment de courants ou d'écoles, est en premier lieu présence scénique, certes, mais en même temps action, situations et personnages. Cette action, ces situations, peuvent paraître réduites voire absurdes, ces personnages

peuvent échapper à tout réalisme au point de se transformer en signes, ils sont néanmoins *mimesis*, la projection ou la traduction d'un réel sur la scène de théâtre. Qui dit théâtre, dit spectateur destiné à se reconnaître dans l'acteur et sa situation : par l'identification dans le cas du théâtre tragique, par le dérision dans le cas du théâtre comique.

Saurait-on dire du théâtre de Beckett qu'il est *mimesis*, qu'un modèle, aussi défiguré fût-il, précède sa situation scénique ? En d'autres termes, mon interrogation porte moins sur le sens de l'oeuvre de Beckett dans sa forme dramatique que sur la signification du théâtre dans le cas particulier de l'écriture de Beckett.

"Tout se passe comme si les deux vagabonds se trouvaient en scène sans avoir de rôle" écrit Alain Robbe-Grillet (p. 146) à propos de Vladimir et d'Estragon dans *En attendant Godot*. Alors ils improvisent, ils inventent des jeux, des distractions. La définition vaut pour le couple Hamm-Clov dans *Fin de partie* et pour Winnie dans *Oh les beaux jours* ! Chacun de ces personnages s'ingénie à faire passer le temps : "Il serait passé sans ça" décide Estragon "Oui, mais moins vite" réplique Vladimir (*Godot*, p. 66). On lutte contre l'ennui en pratiquant le divertissement. Pour décrire cette particularité du théâtre de Beckett, les critiques parlent de "la fermeture de l'oeuvre sur soi" (*B. Dort*, p. 141) ou "Play is its own mode of reality" (*Ruby Cohn*, p. 3). C'est Jean Anouilh qui le premier, au lendemain de la première de Godot, dans la mise en scène de Roger Blin, avait dit à propos de la pièce : "Un sketch des *Pensées* de Pascal, traité par les Fratellini" (*Arts*, 27 janvier 1953). Geneviève Serreau voit, elle aussi, des clowns dans les personnages de Beckett : "ce que Vladimir et Estragon évoquent le plus clairement - écrit-elle - ce ne sont pas des clochards mais bien des clowns, Footit et Chocolat, Alex et Zavatta, Pipo et Rhum ou le trio des Fratellini, des Marx brothers, ou encore les comiques traditionnels du Music-Hall anglais. Des clowns, c'est-à-dire des personnages au second degré, des acteurs chargés sur scène d'une fonction précise, un peu semblable à celle qu'assument les bouffons de Shakespeare" (*G. Serreau*, p. 14).

Or, les personnages de Beckett quoique superficiellement dotés de caractéristiques du clown par leur aspect vestimentaire et leur démarche titubante, qui les apparente de surcroît au guignol et à la marionnette, s'inscrivent par ailleurs mal dans la définition du clown traditionnel.

Les clowns traditionnels sont tout d'abord comiques. Sans insister ici sur les diverses formulations du comique, rappelons que les clowns partagent la fonction parodique, démystifiante d'une réalité qui, elle, n'es pas comique. Ils représentent une charge ou l'envers de l'homme, qu'ils soient clowns de cirque, bouffons de Shakespeare, rois du carnaval du monde à l'envers tel qu'il est décrit par M. Bakhtine ou encore la marionnette de Jarry qui est la caricature de l'homme "retourné comme un gant dont on voit les coutures, c'est-à-dire les tics". Tous ces types comiques sont l'antinomie du héros tragique. Ils assurent à leur manière la *catharsis* par la dérision ou en attirant le spectateur dans l'utopie d'un univers onirique. Ils sont comiques parce que vidés d'humanité ; des types immuables et invulnérables quoique malmenés, et ils retombent toujours sur leurs deux pieds pour la joie du spectateur. Comme Charlot, qui happé dans les rouages de la machine, dans *Les Temps modernes*, revient intact de son parcours. Rien de tel dans l'ontologie du personnage de Beckett.

"Pour que l'homme soit entièrement nu, ou plutôt afin qu'il ne soit plus qu'un homme, écrit Ian Kott, il ne suffit pas de lui retirer son nom, sa situation sociale, de le dépouiller de son caractère. Il faut en outre le mutiler et le massacrer, moralement et physiquement. Transformer le roi Lear en un 'morceau de nature en ruine' et lui demander, alors seulement, qui il est"(*Ian Kott*, p. 32). Lorsque Pozzo et Lucky, infirmes, se sont effondrés l'un sur l'autre au deuxième acte de *Godot*, Didi et Gogo finissent par se porter à leur secours pour tomber à leur tour. C'est alors que Didi déclare : "nous sommes des hommes" (*Godot*, p. 115). Ils sont cela dans l'absolu de la pièce et non le reflet, ou l'image déformée d'un réel humain dans un ailleurs extrascénique. Car l'ailleurs, que constitue la salle, est sinon toujours inexistant, du moins incongru dans le théâtre de Beckett. Dans *En attendant Godot*, Vladimir annonce : "Là il n'y a personne. (*geste vers l'auditoire*)" (p. 104). Dans *Fin de partie*, en revanche "*lunette braquée sur la salle*", Clov dit : "Je vois une foule en délire" (p. 48). Dans les deux cas la scène est coupée de la salle. Les "hommes" du théâtre de Beckett se définissent par une infirmité corporelle en courbe croissante. Pozzo devient aveugle, Lucky muet, Hamm est privé de vue et de mobilité. Clov, voûté jusqu'à terre, est incapable de s'asseoir, Winnie est enterrée vive, sans parler des culs-de-jatte enfermés dans des poubelles, des têtes sans corps dépassant des jarres, les lèvres seules mobiles.

Pour Pirandello, le personnage est plus vrai que la personne parce qu'il est immuable ; pour Jarry, la marionnette - Ubu est éternelle. La créature du théâtre de Beckett est une larve humaine marquée par la décomposition et la putréfaction de son corps. Certains ont voulu voir dans les couples de Beckett une illustration en psychodrame de la théorie du philosophe cartésien du dix-septième siècle, Guelincx... Dans la pensée de Guelincx l'âme et le corps forment une dualité irréconciliable et seule l'intervention divine peut les faire communiquer. Chacun des personnages de Beckett représenterait un des termes de cette dualité. Il n'est pas nécessaire de recourir à l'allégorie pour s'apercevoir que le corps, la matérialité chez Beckett, a raison de toute spiritualité. "J'ai mal aux jambes, constate Clov, c'est pas croyable, je ne pourrai bientôt plus penser" (*Fin de partie*, p. 74). Et la démence guette Winnie à mesure qu'elle perd l'usage de son corps. Ainsi dans tout le théâtre de Beckett, la dégénérescence du matériel entraîne la mort du psychique.

Dans la tradition du théâtre, le tragique se distinguait du comique, entre autres, par cette particularité que le tragique faisait abstraction du physiologique, de même que le comique ignorait le spirituel. Les yeux crevés de Gloucester sont un symbole, et la souffrance du personnage n'est pas due à la douleur physique. Phèdre ne se soutient plus sous le poids de sa conscience troublée.

Le tragique de Beckett commence par la déchéance physique d'une créature qui traîne sa dépouille dans quelque chose qu'on appelle la vie parce qu'"il n'y a pas d'autre vocable" (*Oh les beaux jours*, p. 38). Mais dans la topographie particulière de cette vie, "pas un mot de vrai nulle part" (*Oh les beaux jours*, p. 70). Ce n'est pas un cauchemar dans le sens qu'on donne ordinairement à un mauvais rêve, mais une réalité à l'allure d'un cauchemar. Le cri désespéré de Macbeth à la mort de sa femme : "Life is but a walking shadow. A tale told by an idiot full of sound and fury signifying nothing" (*Macbeth*, V, 5) est sur la scène de Beckett une véritable mise en situation. Car le réel scénique du théâtre de Beckett n'a en effet aucune signification, pas plus les situations que les personnages. Dans *En attendant Godot*, les vagabonds se donnaient encore le change sans trop y croire : "On trouve toujours quelque chose, hein Didi,

pour nous donner l'impression d'exister" (p. 97). Dans la pièce suivante, *Fin de partie*, à la question de Hamm : "On n'est pas en train de.... de... signifier quelque chose ?", Clov répond : "signifier ? nous signifier ! *Rire bref.* Ah elle est bonne ! "(p. 54). Et lorsque le dernier promeneur fixe Winnie en demandant à sa compagne : ça signifie quoi ?" (*Oh les beaux jours*, p. 57), elle lui répond de même : "Toi tu rimes à quoi, tu es censé signifier quoi ?" (p. 58). Toute tentative de comprendre aboutit au rien. Winnie : "Oui, il semble s'être produit quelque chose, quelque chose semble s'être produit, et il ne s'est rien produit du tout" (*Oh les beaux jours*, p. 52).

Plutôt que la réflexion d'une réalité hors scène, le théâtre de Beckett est précisément une fin en soi. C'est une sorte d'état intermédiaire entre une existence dont on ignore si elle a été vraiment vécue et un arrêt qui refuse de se fixer définitivement. "Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir" (*Fin de partie*, p. 8). C'est en tout cas quelque chose qui succède à ce qui, dans la mémoire des personnages, semble avoir été une vie. Curieusement, à l'opposé du flou de la situation scénique, les souvenirs se font précis, parfois même agréables, sans qu'on puisse déterminer, cependant, s'il s'agit de véritables souvenirs ou de fiction narrative. Dès lors, tandis que l'espace scénique se dissout faute de représentation, une zone secondaire se déploie, qui est celle de la narration qui seule témoigne d'une présence. Au temps et à l'espace scéniques brouillés, se superpose un temps, un espace, et une identités narratifs. Est-ce une compensation ? Non, car fiction ou mémoire, le passé raconté rattache, depuis les débuts de l'humanité, les unes aux autres ces larves, comme des captifs, dans une chaîne ininterrompue de morts qui les ont précédées et de ceux qui leur succèderont. "Toutes les voix mortes /.../. Elles parlent de leur vie. Il ne leur suffit pas d'avoir vécu. Il faut qu'elles en parlent. Il ne leur suffit pas d'être mortes" (*Godot*, p. 87, 88). Pour comble de cruauté, la parole, seul témoin de l'existence, augmente la souffrance au lieu de l'apaiser. Elle ne fait que souligner la farce manquée de la vie. Privés de tout réconfort, les personnages de Beckett mettent leur espoir dans la réification ultime, dans l'accession à l'en-soi cosmique. Dans un texte inédit, *Eleuthéria*, on lit : "Il est peut-être temps que quelqu'un soit simplement rien" (cité par R. Cohn, p. 164).

Le théâtre de Beckett va dans le sens du désir de l'immobilité totate : "Quand je tomberai, je pleurerai de bonheur" murmure Clov (*Fin de partie*, p. 128) et Winnie : "Quelle malédiction la mobilité". (*Oh les beaux jours*, p. 62). L'errance spatiale dans *En attendant Godot*, aboutit à la fixité dans un espace de plus en plus étroit pour ne plus être qu'un spot, un point lumineux fait par le rayon d'un projecteur. Ceux qui avaient commencé par être des déchets humains, s'épuisent en finale dans un cri.

Tadeusz Kantor ressuscite la vie par la magie de la scène. Samuel Beckett efface le théâtre en niant la vie. Toutes ses pièces sont représentations manquées ; les premiers mots de plus en plus brefs d'un texte qui n'aura pas été écrit. Le texte d'un monde-mirage, générateur d'angoisse qui fut peut-être, à l'instar de celui de Kafka, le seul monde possible pour Samuel Beckett - irlandais - exilé ontologique.

Thérèse MALACHY
Université Hébraïque de Jérusalem

REFERENCES

Ruby COHN, Just play - Beckett's theater.
Princeton Univ. Press, 1980.

Bernard DORT, "La recharge en significations symboliques" in *Les Critiques de notre temps et Beckett*, éd. Garnier 1971.

Ian KOTT, "Ce monde tragique et grotesque" in *Les Critiques de notre temps et Beckett*, Garnier 1971

Alain ROBBE-GRILLET, "Retour à la signification" in *Les Critiques de notre temps et Beckett*.

Geneviève SERREAU, "Entrée des clowns" in *Les Critiques de notre temps et Beckett*, Garnier 1971.

JOHN ARDEN AND MARGARETTA D'ARCY

A LITERARY STRUGLE FOR IRELAND

I - Thorny Playwrights

Together with maybe Edward Bond, Howard Barker, or Howard Brenton, the dramatist John Arden is often seen as one of the most problematic contemporary British playwrights. In his early years he was far from successful with audiences and theatre critics, and his later work, which was in most cases written in collaboration with his wife Margaretta d'Arcy, is more or less dismissed as being so much inferior. (1) And even his most popular play *Serjeant Musgrave's Dance*, which meanwhile has become a theatre classic and forms part of the English literature curriculum at secondary schools, was not whole-heartedly accepted in 1959 when it caused a great financial loss for the Royal Court Theatre. And when he nevertheless received the Evening Standard Award for his play, Milton Shulman, who was one of the judges, commented in a mixture of hope and desperation : "I feel that he will turn up with a better play next year." And Harold Hobson's judgement of this play is also well known : "Another frightful ordeal." (2)

In a wider sense of the term John Arden has always been a political playwright. However, he reached a definite turning after his stay at the University of New York City in 1968, where he and his wife staged an eleven-hour "Vietnam Carnival", and also after their journey to India in 1970. From then on their plays were outspokenly "partisan" in the sense that they committed themselves to and fought for the rights of the oppressed and for social justice. In the theatre conditions became increasingly difficult for them since they would insist that they, being the authors, must have the last word on how their plays should be performed on stage. This attitude brought them on a collision course with the theatre directors, and eventually the crisis culminated after the Royal Shakespeare Company's performance ot their play *The Island of the Mighty* in 1972. The authors accused the theatre directors of having distorted the meaning of the play and having given it an imperialistic touch by taking out certain passages. (3)

In the 60s and the beginning 70s John Arden and Margaretta d'Arcy met with a number of similar problems which made them altogether very bitter. When their play *The Ballygombeen Bequest* was published the General in Command of the British Army in Northern Ireland complained to the Arts Council about it because it showed the British Army torturing an Irish prisoner. Then a British landowner took the Ardens to Court and claimed that he could be identified as one of the characters in the play. He was successful and the play was taken out of circulation for five years. It was later altered and published under the title *The Little Grey Home in the West*. Thirdly, the company 7:84 which performed the play suffered too because their grant was taken away by the Arts Council.

II - The Little Grey Home in the West

What is so dangerous about this play ? (4) Why did it threaten Britain and her politics in Northern Ireland so that the law decided to take drastic actions against it ?

There is indeed a cruel torture scene at the end of the second act when a young man from the Republic of Ireland is beaten to death by the Intelligence Branch of the British Army during a so - called interrogation - in - depth because he is suspected of being a member of the IRA. However, there is probably more here which might well have been regarded as an attack on British politics towards Ireland.

The content of the play seems simple at first sight. An English broker inherits by chance a plot of land with a cottage and a bungalow on it in Ireland and thus becomes an "absentee landlord." In order to make money with his new property he plans to develop the site into a place for tourists. His problem, however, turns out to be that a poor Irish family lives on this land and cannot be easily evicted since they and their ancestors have been living there all their lives, and indeed for the last 600 years. From these superficially meagre facts the authors develop a plot which proves to be dynamite to the topical relationship between Britain and Ireland, and especially so since a very similar event took place near to the authors' home in Galway. (5)

Right from the beginning of the play there can be no doubt on which side the authors stand. The Irish tenants are shown to be desperate and poverty-stricken, uneducated but good people, and as Irishmen having the unalienated right to live in their own country. Aggression and meanness of character is above all shown on the side of the "Brits", the "villains" who - empowered with legal tricks and a good deal of immoral tactics - attempt to evict the Irish. The English landlord sums this up aptly when he says : "I am, you see, a businessman : I look to the main chance where I can" (page 13). (6) And the authors are anxious to generalize this attitude immediately thereafter, and attribute it not only to the English when they say : "Private enterprise runs about on all four feet like a wolf in the night..." (p. 22) but also to the Americans who "have a prodigious huge bomb" (p. 23) which they want to station in Ireland as well as to collaborative Irishmen who attempt to exploit their own countrymen. By this device they enlarge a minor conflict into an international one and declare it to be a symbol of a universal phenomenon. They turn it into a conflict between capitalism and the exploited masses.

1. Absentee Landlords and the State of Ireland

The time from 1959 to 1968, that is the years in which almost the whole of the first act is set, is comparatively peaceful between the Republic of Ireland and Northern Ireland. Businessmen and bankers from the North move freely in Dublin and even "a Unionist, an Orangeman indeed is seen there as a kind of man they need." (p. 25) Apparently the English mistake this vision of peacefulness for a genuine reconciliation brought about and necessitated by sheer poverty and unemployment in the South. And even when detonations like a distant dangerous grumble are heard near the border they still stay incredulous to the fact that this could have been caused by the IRA since, as everybody knows, this organisation has no longer the support of the population. The detonations might have been preventive acts on both sides of the border to keep the people at bay. (p. 26)

When the English landlord's lawyer with the telling name Crotchet hatches out a contract which shall define the Irish tenants' status on their land and which lures them into the belief that this is made in their favour, the authors generalize this peculiar incident again by contrasting it with the treaty between England and Ireland in 1921 which resulted in the declaration of a Free State. However, two essential disadvantages of this treaty split the population : the Irish Parliament was only free insofar as it pledged allegiance to the English King and the northern six counties were finally not included in the territory of the Free State. Accordind to some historians the leader of the Irish delegation, Michael Collins, was confused and intimidated by Lloyd George and did not understand the final implications of the treaty (7). So, in the play, the poor and naive Irish tenants, are equally irritated and were finally cheated when the English absentee landlord offered them life-tenancy on their own land. This did imply, of course, that they could be evicted as soon as the father of the family had died. "Every corner of every paragraph of every law in his country was ravelled up by some Englishmen," (p. 16) says Teresa, the Irish family's mother - she being the only one in the family who understands the fraud although without having the power to object to it.

The second act of the play begins in the year 1968 in which the civil rights march in Derry took place and it proceeds to the year 1972 when on "Bloody Sunday" 13 civilians were shot dead by the British Army on the streets. This was also the year when direct rule was introduced and Stormont was suspended. In the play the Irish tenants are under severe threat of being evicted from their land following the death of the father of the family. There is no hope for them to win their case in court, so their only trust seems to lie in arousing popular feeling and "to make friends with a few certain people" by which the Republican Movement is meant. And since, together with the father, the old more passive generation of Irishmen has died, from 1968 on a fresh start is being made by their sons and daughters. They can now see that "an apparently minor affair (is) a straight indication of all that is wrong with this country - the ownership of the Six Counties, the subjection of the Fianna Fail government to multi-national industrial syndicates, the offences against the State Act, internment for Republicans, the lot." (p. 48).

It is a historical fact that the Republicans, at that time, did not sympathize with the IRA. It was the Republicans who had been prominent in organising the Civil Rights Movement for Northern Ireland, which was modelled on the American Civil Rights Movement under Martin Luther King. However, when on October 5, 1968 the March was brutally broken up by the Royal Ulster Constabulary the history of Northern Ireland changed irrevocably. (8) In the play, Padraic and Mulholland, a teacher and Republican comment on this event with a song :

> Let the men of Stormont tremble now
> At the Work they have begun
> For by the blow that they have struck
> Their power is all undone.
> The blood they shed in Derry town
> on the pavement let it lie.
> Till Ireland's free from north to south
> Those pools will not be dry. (p. 50)

This warning strongly hints at the IRA's return to power which, in fact, they achieved. The IRA, after many years of near oblivion, became the only organisation

that could fill the urgently needed leadership for the Catholic part of the population which felt equally as harrassed by the Protestants as by the British Army. In 1968, they had split into two sections : the Marxist inclined Officials and the traditional Provisionals (named after the "Provisional" government of Ireland announced by Pearse in 1916.)

Especially the existence of a communist section of the IRA helped to spread the rumour that there was an international conspiracy of the communist world. So, the English absentee landlord is convinced that "... the IRA (is) identified as a front for international C-O-M-M-U-N-I-S-M..." (p. 52) which provides London with a badly needed reason to attack and suppress it. Consequently, London sends an intelligence agent to Ireland, being absolutely convinced that in this very little hamlet IRA headquarters are to be found. His orders are to unmask Padraic as an IRA agent and his mission is successful in a terrible sense : when Padraic is sent to Northern Ireland he is caught by British troops, tortured and finally killed.

III - Melodramatic devices and politics

The authors have called their play a melodrama, and indeed a lot of melodramatic devices can be detected (9). The division between the good and the villain is prominent right from the beginning and continued until the end. The poor Irish population belong to the good side, the exploitive English to the bad side. However, among the Irish too we find conspirators who work hand in hand with what the authors qualify as capitalist exploitation and this is not only so for sections of the population or the IRA but also for the Dublin government which is accused of encouraging speculation and betraying the hard-won victories of 1916 and 1921.

The villains are always shown as true die-hard villains, they are never sympathetic at all throughout the play. They represent capitalism and exploitation in its most ugly manifestation. The English landlord is a virtual devil who dispises the Irish, treats them like underdogs or uncouth savages.

Another important melodramatic device is the use of songs. Their function is manifold : With regard to the audience they break the illusion of identification, they explain the political background and sum up the historical development. At the beginning of Act. 1, Scene 2, the period from 1945 to 1958 is characterised as follows :

> So many years for good or ill
> The Age of Austerity over the hill
> the Tories are in and Labour out -
> Private enterprise runs about
> On all four feet like a wolf in the night
> He chops with his teeth at all in sight...

The song on the years 1959-1968 stresses the widening gap between the rich and the poor world :

> From the year of nineteen fifty-nine
> to nineteen sixty-eight
> The fat man of the fat half world
> Had food on every plate.

The lean man of the naked world
Grew leaner every day
And if they put their faces up
their teeth were kicked away

Thus the speed of the play is accelerated, time is "condensed" by employing this time-lapse technique.

And a very emotional song about Padraic's torture and death puts him in line with the Irish martyrs like Emmet and Wolfe Tone :

He has not gone from you - he was dragged
and torn away to die :
They murdered him in darkness
With a blindfold round his eye :
They butchered him like Connolly
Or Emmet or Wolfe Tone
Or a thousand thousand other ones
Who likewise are all gone !

The fate of the Irish freedom fighters who are regarded by a part of the population as martyrs is quite unhesitatingly used by the authors to arouse a strong feeling against the English.

For employing these and other devices in their plays the Ardens have often been reproached as being literary propagandists. Although there can be no doubt about their uncompromising socialist standpoint one must not confuse this with the literary quality of their plays. In *The little Grey Home in the West* there is a rich set of allusions to a great variety of historical developments in Irish history, to names, places, personalities etc. which convey a very differentiated picture. There are also "play-within-a-play" devices, the narrator technique, songs, irony and a lot of laughter ingredient to the play. Though it cannot be denied that it is a partial play it is much more concerned with explaining how exploitation works, how political aims interlink and connect and how interests of quite different parties are interlocked (10).

When all is said, *The Little Grey Home in the West* is a very courageous play. It was first produced in Belfast in 1972 at the very peak of tensions. The audience could relate the theatre events quite easily to real events outside and the authors never faltered for a moment to speak their minds in an altogether explosive political situation.

IV - History and Presence : *Vandaleur's Folly*

In their elaborate preface to *Vandaleur's Folly* the authors take pains to emphasize above all that in this play they "tell a true story of how an agricultural co-operative commune was set up in the west of Ireland in 1831, how it succeeded beyond all possible expectation, and how just two years after its foundation it collapsed in a sudden and personal disaster" (p. V). They explain meticulously the historical background of their play, how the commune Ralahine was inspired by Robert Owen's utopian theory of socialism and how the Irish scholar Thompson was a widely used source for Marx but was hardly ever mentioned as such and so fell into oblivion like so many Irish poets, novelists, and other intellectuals.

Another part of the preface deals in detail with the difficulties the authors encountered when actually performing the play. Not only were their posters, news-cuttings and handbills, which were meant to establish parallels to present-day political events, removed from the proscenium by the director of the performance - a deal which inevitably turned the play into a "nineteenth - century historical melodrama" - but actors too felt intimidated into speaking lines which seemed dangerous in a politically sensitive situation. "There is another way of preventing words being done and that is by the insidious intimidation of actors... In Vandaleur's Folly, when this was presented in 1978, the last line say : 'As it was from all four provinces in exile we regathered, we were re-dedicated, the Fenian Brotherhood, made safe for the cause with great oaths - and we have never to this day given up in the work we put hand to. Let the red soldiers of the redstained crown pay heed to us yet... Our Brotherhood in due course became known as the Republican Brotherhood'. Now, that sounds like a straight historical statement, which it is. But in the context of what is going on in Ireland today some people find that very frightening including the actor who had to speak it. We had a great deal of trouble. A friend of the actors told them : 'Don't you know what those lines mean ? They mean that you are asking the people to join the IRA. Now in England, under the Prevention of Terrorism Act... for an actor his career would be ruined" (11).

The play *Vandalleur's Folly* is set at the beginning of the 19th century. Ireland is again in the midst of turmoil and belligerent upheavals. The Catholic leader O'Connell has just won the famous election of 1828 in County Clare and begins with what became known as "monster meetings" in which a million Catholics or more came together to listen to and to celebrate O'Connel the man who after more than a century of subjugation and oppression had given them new hope. The rebellion of Wexford in 1798 still evokes the most gruesome memories for the Catholics as being the final crushing and extinction of the United Irishmen and their supporters by English troops. And the decade after the French revolution in 1789 had been one of the most terrible in Irish history when the English army virtually killed thousands of Catholics by way of flogging, torturing and hanging although it cannot be denied that atrocities were committed by the catholic population as well.

Why did this happen ? To answer that question one has to take into consideration the fact that Ireland, in the 18th century, was virtually a Protestant State in which the Catholics had no rights whatsoever. They did not even have churches but were forced to practise their religion in the open air or in whatever place was convenient. No Catholic had the right to vote, nor stand for Parlianment, nor join the army, nor practise at the bar, nor buy land or hold land on lease for longer than 31 years. By 1775 barely 5% of the land remained in catholic hands. It was the Protestant Ascendancy who held all the wealth in their hands and who had developed a rich, especially literary culture : names like Swift, Sheridan, Goldsmith, Burke come to the mind easily. And it was the Protestants who demanded a United Ireland. Influenced by the events in America they even set up a Declaration of Indepen-dence (12).

The impact of these very contradictory political forces and strategies, the confusion and terror of assassinations and murders throughout the centuries is established theatrically as early as the first scene of the play when an Irishman is killed in an ambush which takes place at night by another Irishmen who himself is a member of a secret society called "Lady Clare and her Boys". The man assassinated

was a steward on Ralahine, an agrarian cooperative run by Vandaleur. The existence of this cooperative in which there are no longer landlords and tenants but companions with equal rights and duties is not at all supported by the English Ascendency. They fear that their influence with the Catholics will be thoroughly disturbed and threatened. For them Ralahine is a product of the agrarian terrorism of the Catholics which they wish to destroy and "to utterly ruin the O'Connollites, the midnight murderers, the Jacobin socialists". (p. 39) Major Baker-Fortescue, one of the most cruel of their members, is filled with cynical glee when he remembers the atrocities he and his likes committed in the Dragooning of Ulster in 1797 : "Armed horse-soldiers like reaping hooks into every village, every townland, Catholic, Protestant, who cared ?" (p. 33) The historian Robert Kee quotes an eye-witness of similar events in 1798 : "There was no ceremony used in choosing victims, the first to hand done well enough... They were stripped naked, tied to a triangle and their flesh cut through without mercy. And though some stood the torture to the last gasp sooner than become informers others did not and one single informer in the town was enough to destroy the United Irishmen in it". (13) Baker-Fortescue is the very person too who is embroiled in the slave-trade whereby cheap goods are brought from England via Ireland in exchange for salves for America. And later the new steward on Ralahine, Craig, who comes from Manchester and is, as he points out, used to squalor and filth there, describes the deprecation of the Irish population in the following words : "Clustered like lice into their rat-ridden cabins, enthralled with disease and blank apathy of congenital vice - have you ever seen a faction fight ? Debased gentlemen of the countryside stand grinning between two mountains while their ignorant tenants will beat each other's brains out. ...To be frank I have despaired " (p. 36).

For the greater part of the first act of the play the audience is meant to believe that the cooperative of Ralahine is truly what the authors wish to recommend for the amelioration of the Irish miserable condition. The utopian theoretician Owen is quoted with the belief that if there was only one small estate like Ralahine in the country this would serve as a model for the whole land and finally change everything for the better. "What need then of the Orange Order or even of Dan O'Connell within a commonwealth so harmonious...! (p. 27) And when the first harvest is brought in on the commune of Ralahine the "peasants are all very respectably dressed in new white festive smocks..." (p. 44) There are, however, throughout the first act various warnings that this experiment of Ralahine was bound to fail in the end, as it did. In the prologue Thompson, the radical socialist, sums them all up in his phrase about the "furious contradiction of Ireland" which is "the alleged revolutionaries all over Europe believe that the Age of Revolution has given way to the Age of Reform" (p. 4). In the eyes of the authors this can only mean that a character like Vandaleur who himself belongs to the English Protestant Ascendency can eo ipso not be able to solve the Irish problem. He is not Irish and he belongs to a different class. So, the authors define the failure of the experiment as being a national and a class conflict at bottom. Although he tries hard to improve social conditions, Vandaleur still belongs to the capitalist class of exploiters, of the "haves", whereas all his peasants are part of the exploited, the "have-nots". At the end of the play he falls back into the very wicked and criminal behaviour which according to the authors is so common in his class, that is : gambling. And in one night he gambles away Ralahine and thus destroys the very existence of the peasants and their families. Although he is tricked into this gamble by the villain Baker-Fortescue and his companions he has in no way

the moral power to withstand them but, once he has started, he is ready to proceed in an altogether irresponsible manner. When he recognizes what he has done he sees clearly the size of his injury and also the entanglement with the imperialist behaviour of his class. "It was not to rule Ireland my Anglo-Saxon forebears came in their black keels to the seacoast of England... We should have kept our own maggots within the putrefying flesh of our own privy members - not to scatter them broadcast upon the green fields of the world like God's manna to the men of Israel, bringing death to red deer, the trout in the swift rivers the seed of the corn before even it springs... I make desolate. I abandon. "(p. 85) It seems to be quite clear that the authors wish to bring home the point that, for Ireland, there can be no hope in a member of the capitalist class became there is evil and exploitive thinking at the bottom of all their doings. The Irish should rather make an effort to solve their problems themselves.

VI - Suffering for the Freedom of Speech

Ballygombeen Bequest was played on the Falls Road, Belfast, in the middle of the riots of the year 1972. By that time the British Army had moved into Ulster, the "shoot to kill policy" had been announced and "direct rule" was brought in, suspending Stormont, the Northern Irish Government. On "Bloody Sunday", January 30, 1972, British soldiers opened fire on a civil rights march in Derry and killed 13 civilians. In Dublin, the British Embassy was burnt down. The following years were marked by emergency laws, the "Prevention of Terrorism Act" and various bombings caused by the IRA as well as by an increase of killings.

Arden and D'Arcy had produced more plays during that time. There was T*he Island of the Mighty* which saw its first production in 1972. Although it is a long play about the Arthurian Cycle of legends and set in the sixth century, Arden deliberately links it with the present time. "National myths of this sort", says Arden, "present a picture of a way of life remarkably similar to that which exists today in the 'Third World' ... The Third World of our own day will find its own Homers from among its own people. We have attempted to indicate - from a rocking and sinking post-imperial standpoint (for what else is the stage of a subsidized London theatre in 1972 ?) - something of how the history of Britain foreshadows twentieth-century turbulance..." (14) For Arden the emphasis of this point was rather more important than the glorification of an old legend.

The Non-Stop Connolly Show is a play on the Irish socialist leader James Connolly and the Easter Rising of 1916. It was only produced once at full length for 26 hours in Liberty Hall, Dublin, in 1975 and in a shortened version at the Almost Free Theatre in London in 1976.

In 1978 when *Vandaleur's Folly* was performed in Belfast as a part of the annual festival Margaretta D'Arcy was invited to give a speech at the English Department at Queen's. In that year 350 IRA prisoners were interned in the High Security Block at the Maze prison (Long Kesh). Their refusal to accept the status of criminal prisoners ended eventually in hunger strikes from which in 1981 ten young men died. In her book *Tell Them Everything* Margaretta D'Arcy gives a vivid picture of how uncompromisingly she and her husband are ready to employ their literature for their struggle for freedom in Ireland : "I arrived in Belfast a few days before the lecture, a guest of the Northern Ireland Arts Council. The first big H Block march to

be held in the North had been banned the day after my arrival on the grounds that it would unduly inflame passions. The following day... I went, by invitation, to a poetry reading... It was a discerning audience, an artistic audience, a caring audience of sensitive, special people. The reading began. Paul Muldoon. His first poem was dedicated to a seventeenth century Spanish painter who had been banned. No ripple. Then he continued with nature poems about the Botanic Gardens. Next - Michaël Longley... He began a poem dedicated to the artist Gerad Dillon, who had lived in the Falls Road... He was a courageous gentle person... Here, I thought, were two dead artists being used by two living artists to present an impression of radical protest against censorhip and the brutality of repression on the Falls Road ; did the poets believe that by merely mentioning the names they could avoid all responsibility when the prisoners' families were not alowed to march in the street ? It was hypocrisy ; it was disgusting. I leant against the wall, took out a red marker and wrote H. Block.

My marker squeaked. Heads turned round ; they registered - and they opened their mouths and yelled... I was dragged out by the museum attendants... The Black Maria arrived, and a steely-eyed RUC man tipped me in, hoping to break my neck..." (16).

For this "crime" and for taking part in an unauthorised demonstration Margaretty D'Arcy was sent to Armagh jail for three months.

Wolfgang J. LIPPKE
Université de Siegen

NOTES

(1) See quotations from Arden's plays in *Arden on File*, London 1985 ; Colin Chambers/Mike Prior : "John and Margaretta D'Arcy : Uneasy lies the Head. In : "*Playwrights' Progress Patterns of Postwar British Drama.* Oxford 1987, p. 147 ff. ; Frances Gray : *John Arden*, London 1982, p. 1 ff.

(2) Gray, ibid., p. 11.

(3) See Wolfgang LIPPKE : "We are no longer interested in the theatre", *Gulliver* 1985, vol. 17, p. 135-142. For a short overview of the authors' literary career see : Wolfgang LIPPKE : "Contemporary British Authors : John Arden and Margaretta D'Arcy. Video cassette and article. Institut f. Film u. Bild in Wissenschaft und Unterricht. Gruenwald 1987.

(4) The authors rewrote *The Ballygombeen Bequest* and published it under the title *The Little Grey home in the West*, London 1982.

(5) Gray, ibid., p. 88f.

(6) All the page numbers refer to *The Little Grey Home in the West*, Pluto plays, London 1982 or, respectively, to *Vandaleur's Folly*, Eyre Methuen, London 1981.

(7) Robert KEE : *Ireland*, A History, London 1982, Chapter 11.

(8) KEE, ibi., p. 235.

(9) For a detailed discussion cf. Michael Goering : *Melodrama heute : Die Adaption melodramatischer Strukturen im Werk von John Arden und Arden/D'Arcy*. Muenchener Studien zur Neueren Englischen Literatur. Band 2. Amsterdam 1986.

(10) Albert HUNT : *Arden : a study of his plays*, London 1974, p. 156.

(11) The authors in an interview at the University Siegen, FRG, 1984.

(12) KEE, ibid., Chapter 4.

(13) KEE, ibid., p. 63.

(14) *Arden on File*, ibid., p. 50.

(15) Margaretta D'Arcy : *Tell Them Everything*, Pluto Press London 1981, p. 15f.

BIOGRAPHIE

1915 — 17 octobre : Arthur Miller naît à New York City (Harlem), fils d'un industriel aisé.

1920 - 28 — Public school à Harlem.

1927 — Exécution de Sacco et Vanzetti.

1929 — Le père de Miller est ruiné par la crise. La famille va vivre à Brooklyn.

1932 — Fin des études secondaires. N'a pas d'argent pour entrer à l'université.

1932 - 34 — Fait tous les métiers (conducteur de camion, chanteur à la radio, matelot, garçon de café...) et économise 13 dollars sur 15 par semaine pour payer ses études.

1934 - 35 — Etudiant en journalisme à l'Université de Michigan. Travaille au journal de l'université, "The Michigan Daily".

1936 - 38 — Etudiant en anglais à la même université.

1936 — Ecrit sa première pièce, *No Villain*, en six jours, pendant les vacances de printemps. Montée, elle gagne un prix. Il la révise et l'envoie à la Theatre Guild pous son concours des pièces nouvelles sous le titre *They Too Arise*.

1937 — S'inscrit au cours d'écriture dramatique du professeur Kenneth Rowe.
They Too Arise reçoit un prix important de la Theatre Guild et est montée.
Sa deuxième pièce, *Honors at Dawn*, montée, reçoit un prix à son université.

1938 — Sa troisième pièce, *The Great Disobedience*, manque le prix de peu mais est montée dans une production de studio de son université.
Révision de *They Too Arise* sous le titre *The Grass Still Grows* avec le projet de la monter à New York.
Bachelor of Arts en Juin.
Rejoint le Federal Theatre Project à New York (alors dans ses derniers mois).

1938 - 43 — Métiers divers (docker...), Ecrit des pièces radiophoniques, des scripts, des œuvres théâtrales.

1940 — Il épouse Mary Slattery, qu'il a connue à l'université.
Réformé pour raison de santé. Un an ajusteur à l'arsenal de Brooklyn.

1944 — Fait une tournée de camps militaires pour réunir une documentation en vue d'un film, *The Story of G.I. Joe*. Publie le journal de sa tournée : *Situation Normal*.
23 Novembre : création de *The Man Who Had All the Luck* à Brooklyn (Forrest Theatre) 4 représentations. Prix de la Theatre Guild.

1945 — *Focus*, roman sur l'antisémitisme.

1947 — 29 Janvier : création de *All My Sons* (Coronet Theatre). 328 représentations. Reçoit plusieurs prix.

1948 — Version cinématographique de *All My Sons*.

1949 10 Février : création de *Death of a Salesman* (Morosco Theatre). 742 représentations. Reçoit plusieurs prix, dont le Pulitzer.

1950 28 Décembre : adaptation de *An Enemy of the People* d'après Ibsen (Broadhurst Theatre). 36 représentations.

1951 Version cinématographique de *Death of a Salesman.*

1953 22 Janvier : *The Crucible* (Martin Beck Theatre). 197 représentations. Reçoit un prix.

1954 Passeport refusé pour aller assister à la première de *The Crucible* à Bruxelles.

1955 29 Septembre : deux pièces en un acte : *A Memory of Two Mondays* et *A View from the Bridge (*Coronet Theatre). 149 représentations. *A View* reçoit un prix.

1956 Se sépare de Mary Slattery. Epouse Marilyn Monroe.
21 Juin : convoqué devant la "House of Un-American Activities Committee", il refuse de dénoncer personne.
Docteur de l'Université de Michigan.
11 Octobre : *A View from the Bridge*, version en deux actes créée à Londres (Comedy Theatre).

1957 Accusé de mépris du Congrès, il est condamné à 500 dollars d'amende et 30 jours de prison. Il fait appel.
Publication de ses *Collected Plays* avec une importante "Introduction".
Version cinématographique de *The Crucible (Les Sorcières de Salem*, réal. Raymond Rouleau, texte français de Jean-Paul Sartre).

1958 La Cour d'Appel supprime sa condamnation.
Elu membre du National Institute of Arts and Letters.

1959 Médaille d'Or du Théâtre du National Institute of Arts and Letters.

1960 Assiste au tournage de *The Misfits* (réal. John Huston) dans le Nevada.
Novembre : se sépare de Marilyn Monroe.

1961 Sortie de *The Misfits* après la publication du texte.

1962 Février : épouse la photographe Inge Morath.
Août : mort de Marilyn Monroe.
Version cinématographique de *A View from the Bridge.*

1964 23 Janvier : création de *After the Fall* (Lincoln Center Repertory Theater).
3 Décembre : création de *Incident at Vichy* au même théâtre.

1965 Président international du P.E.N.

1967 *I Don't Need You Any More*, nouvelles.

1968 7 Février : création de *The Price* (Morosco Theatre).

1972 30 Novembre : *The Creation of the World and Other Business* (Shubert Theatre).

1974 23 Avril : *Up from Paradise* (University of Michigan), adaptation musicale de *The Creation...*

1977 30 Avril : *The Archbishop's Ceiling* créée à Washington.

1978 Publication de *The Theater Essays of Arthur Miller*.

1980 *Playing for Time*, adaptation télévisée du livre de Fania Fénelon.
20 Novembre : création new-yorkaise de *The American Clock* (Biltmore Theatre).

1982 Novembre : création en double programme de *Elegy for a Lady* et *Some Kind of Love Story* (New Haven).

1986 *Danger : Memory*, double programme de *I Can't Remember Anything* et *Clara*.

ESQUISSE BIBLIOGRAPHIQUE

A/ ŒUVRES D'ARTHUR MILLER

I - THEATRE

A) Pièces publiées

1 - *AFTER THE FALL*. New York : Viking, 1964.

2 - *ALL MY SONS*. New York : Reynal and Hitchcock, 1947.

3 - *THE AMERICAN CLOCK*. New York : Dramatists Play Service, 1982.

4 - *THE ARCHBISHOP'S CEILING*. London : Methuen, 1984.

5 - *COLLECTED PLAYS*. (*All My Sons, Death of a Salesman, The Crucible, A Memory of Two Mondays, A View from the Bridge*) New York : Viking 1957.

6 - *THE CREATION OF THE WORLD AND OTHER BUSINESS*. New York : Viking 1973.

7 - *THE CRUCIBLE*. New York : Viking, 1953.

8 - *DANGER : MEMORY* (A double-bill of *I can't remember anything and Clara)* London : Methuen, 1986.

9 - *DEATH OF A SALESMAN*. New York : Viking, 1949.

10 - *AN ENEMY OF THE PEOPLE*. An adaptation of Henrik Ibsen's play. New York : Viking, 1951.

11 - *INCIDENT AT VICHY*. New York : Viking, 1965.

12 - *THE MAN WHO HAD ALL THE LUCK*, in *Cross-Section*, ed. E. Seaver, New York : L.B. Fischer, 1944.

13 - *THE PRICE*. New York : Viking, 1968.

14 - *THAT THEY MAY WIN*, in *The Best One-Act Plays of 1944*, ed. M. Mayorga, New York : Dodd, Mead, 1945.

15 - *TWO-WAY MIRROR* (A double-bill of *Elegy for a Lady* and *some kind of love story)* London : Methuen, 1984.

B) Pièces Inédites

1 - *THE GOLDEN YEARS*. 1939-1940.

2 - *THE GRASS STILL GROWS*. 1939 (révision de *They Too Arise*).

3 - *THE GREAT DISOBEDIENCE*. 1938.

4 - *THE HALF-BRIDGE*. 1941-1943.

5 - *HONORS AT DAWN*. 1937.

6 - *LISTEN MY CHILDREN*. (avec Norman Rosten) 1939.

7 - *NO VILLAIN*. 1936.

8 - *THEY TOO ARISE*. 1936 (révision de *No Villain*)

II - THEATRE RADIOPHONIQUE ET TELEVISUEL

A) Radio

1 - *THE FOUR FREEDOMS*. Unpublished. 1942.

2 - *GRANDPA AND THE STATUE*, in *Radio Drama in Action*, ed. Erick Barnouw New York : Farrar and Rinehart, 1945.

3 - *THE GUARDSMAN* (adapted from Ferenc Molnar) in *Theatre Guild on the Air*, ed. H.W. Fitelson, New York : Rinehart, 1947.

4 - *THE PUSSYCAT AND THE EXPERT PLUMBER WHO WAS A MAN*, in *One Hundred Non-Royalty Radio Plays*, ed. W. Kozlenko, New York : Greenberg, 1941.

5 - *THE STORY OF GUS*, in *Radio's Best Plays*, ed. J. Liss, New York : Greenberg, 1947.

6 - *THREE MEN ON A HORSE*, (adapted from George Abbott and John C. Holm in *Theatre Guild on the Air*, ed. H.W. Fitelson, New York : Rinehart, 1947.

7 - *WILLIAM IRELAND'S CONFESSION*, in *One Hundred Non-Royalty Radio Play* ed. W. Kozlenko, New York : Greenberg, 1941.

B) Télévision

PLAYING FOR TIME, (based on the book by Fania Fénelon) New York : Bantam, 1981.

III - FICTION

1 - *FOCUS*. Roman. New York : Reynal and Hitchcock, 1944.

2 - *I DON'T NEED YOU ANY MORE*. Nouvelles. New York : Viking, 1967.

3 - *THE MISFITS*. Scénario-roman. New York : Viking, 1961.

IV - DIVERS

1 - *THE THEATER ESSAYS OF ARTHUR MILLER*. New York : Viking, 1978.

2 - *TIMEBENDS : A LIFE. LONDON* : Methuen, 1987.

B/ TRADUCTIONS FRANCAISES DU THEATRE D'ARTHUR MILLER

1 - *THEATRE. Ils Etaient Tous Mes Fils* (tr. : Marcel Duhamel), *Mort d'un Commis-Voyageur* (tr. : Raymond Gérome), *Les Sorcières de Salem* (tr. : Marcel Aymé), *Je Me Souviens de Deux Lundis* (tr. : non indiqué), *Vu du Pont* (tr. : Marcel Aymé), Paris : Robert Laffont, 1959.

2 - *APRES LA CHUTE*. ad. Henri Robillet, Paris : Robert Laffont, 1965.

3 - *MORT D'UN COMMIS-VOYAGEUR* ad. Eric Kahane, Paris : L'Avant-Scène n° 354, 1966.

4 - *INCIDENT A VICHY*. ad. Maurice Kurtz, Paris : L'Avant-Scène n° 489, 1972.

5 - *LA CREATION DU MONDE ET AUTRE BISNESS*. ad. Jean Mercure, Paris : L'Avant-Scène n° 552, 1974.

6 - *MORT D'UN COMMIS-VOYAGEUR*. ad. Jean-Claude Grumberg, Paris : Actes-Sud-Papiers, 1988.

7 - *COMME UNE HISTOIRE D'AMOUR*. ad. Gérard Dallez, Paris : Revue Acteurs n° 88-89, 1991.

C/ CRITIQUES

A) Ouvrages Généraux

Je me permets de renvoyer le lecteur au paragraphe identique de ma bibliographie sur Tennessee Williams (*Coup de Théâtre* n° 5). Tous les ouvrages cités à cette occasion restent valables pour Miller.

B) Ouvrages sur Arthur Miller

1 - CARSON Neil. *Arthur Miller*. London : MacMillan (Modern Dramatists), 1982.

2 - CORRRIGAN Robert ed. *Arthur Miller*. Englewood Cliffs : Prentice-Hall (20th Century Views), 1969.

3 - FERRES John ed. *The Crucible*. Englewood Cliffs : Prentice-Hall (20th Century Interpretations), 1972.

4 - HAYMAN Ronald. *Arthur Miller*. London : Heinemann, 1970.

5 - HOGAN Robert. *Arthur Miller*. Minneapolis : University of Minnesota Press (Pamphlets on American Writers), 1964.

6 - KOON H.W. ed. *Death of a Salesman*. Englewood Cliffs : Prentice-Hall (20th Century Interpretations), 1983.

7 - MARTIN Robert ed. *Arthur Miller*. Englewood Cliffs : Prentice-Hall (20th Century Views), 1982.

8 - MOSS Leonard. *Arthur Miller*. New York : Twayne Publishers (U.S. Authors Series), 1967.

9 - MURRAY Edward. *Arthur Miller, Dramatist*. New York : Frederick Ungar, 1967.

10 - NELSON Benjamin. *Arthur Miller : Portrait of a Playwright*. London : Peter Owen, 1970.

11 - WEALES Gerald ed. *The Crucible : Text and Criticism*. New York : Viking 1971, *Death of a Salesman : Text and Criticism*. -New York Viking, 1967.

12 - WELLAND Dennis. *Arthur Miller* Edinburgh : Oliver and Boyd (Writers and Critics), 1961.

RESUMES DES ARTICLES / ABSTRACTS OF ARTICLES

E. BEATY **Institut Franco-Américain de Rennes**

Mc Carthmysme

Le Sénateur du Wisconsin, Joseph Mc Carthy, est et sera longtemps encore reconnu comme l'un des personnages les plus énigmatiques et les plus déconcertants de l'histoire contemporaine américaine. Qui étaient ses partisans notoires ou ceux des coulisses ? Pourquoi a-t-on laissé ce courant cocardier prendre des proportions telles que deux Présidents américains successifs étaient pratiquement prisonniers du "Pourchasseur des Rouges"? Il serait en effet plus approprié d'appeler Joe Mc Carthy un manipulateur d'opinions publiques, car il a exploité la tendance naturelle d'un peuple à regarder vers l'intérieur dans l'après-crise internationale, alors que les Etats-Unis s'acharnaient à prendre un véritable leadership mondial.

L'objectif de cette publication est de définir le contexte qui a conduit au raz-de-marée Mc Carthy, deuxièmement de repérer l'état d'esprit et les institutions qui lui ont permis de garder son élan, troisièmement d'examiner l'héritage Mc Carthy et les chances qu'aurait un autre phénomène socio-psychologique, similaire dans sa portée.

M^{c} Carthyism : Impressions

Senator Joseph M^{c}Carthy of Wisconsin is, and will long continue to be heralded, as one of the most enigmatic and embarrassing figures in contemporary American history. Who were his avowed or behind-the-scene supporters? Why was this jingoistic undercurrent allowed to take on proportions so exaggerated that two successive American presidents were virtually captives of the "Red-Hunter"? It might be more appropriate to call Joe M^{c}Carthy the "Red-Hunter"? for he exploited the natural tendancy of a people to look inward in the aftermath of an international crisis, while the United States strove to assume a veritable leadership role in the world.

The thrust of this paper is to define the context leading up to the M^{c}Carthy tidal wave, second to pinpoint the mindset and the institutions which kept it in motion, third to examine the M^{c}Carthy "legacy" and the chances of another sociopsychological phenomenon similar in scope.

Daniel ROYOT **Université de Lyon III**

De Miller à Kazan

Déjà associés par le passé sur des projets, Arthur Miller et Elsia Kazan se trouvèrent confrontés aux conséquences du Mac Carthysme et de la chasse aux sorcières à Hollywood. Conçu comme la suite d'un projet commun sur les syndicats du port de New York infiltrés par les gangsters, Kazan fait de "*Sur les quais*" une allégorie de "friendly witness", transmuant ainsi l'indicateur en rédempteur. Cet article veut montrer l'écart idéologique entre Miller et Kazan, à travers les avatars d'un scénario ancien essentiellement concerné par une critique sociale.

Close associates in earlier times, Arthur Miller and Elia Kazan were then, confronted with the consequences of McCarthysm and the witch hunt in Hollywood. As a sequence to a Common project on gang infiltrated unions in New York Harbor, Kazan used *On the Waterfront* as an allegory of the "friendly witness", thus transmuting the informer into a redeemer. This article is intended to reveal the ideological gap between Miller and Kazan, through the avatars of a former screenplay mostly Concerned with social criticism.

Cl. COULON **Université de Paris IV**

Miller et le tragique

Distance entre tragédie et tragique. Les trois conditions du tragique.

Les choix du théâtre de Miller : son œuvre face à la transcendance, à la liberté, à la culpabilité. Refus, redéfinition, subversion du tragique.

Ambiguïté de la situation de Miller dans le théâtre de son temps.

Miller as a tragic playwright

Différence between the tragic and tragedy. The three conditions of the tragic.

Miller's choices in his drama : his work confronted with transcendence, liberty, guilt. The tragic refused, redefined, subverted.

The ambiguituy of Miller's position in the drama of his time.

Denise BULCKAEN **Université de Dijon**

La symbolique alimentaire dans le théâtre d'Arthur MILLER

Le thème de l'alimentation, l'emploi d'images alimentaires ne sont pas des traits marquants de l'oeuvre dramatique d'Arthur Miller. Pourtant, si les personnages parlent peu de se nourrir et de leur nourriture, ils mangent, et les didascalies sont là pour guider le lecteur sur des démarches qui, comme tout geste, doivent être lues comme des signes. Si *Death of a Salesman* est la pièce de l'impossible repas, *A View from the Bridge*, seconde des pièces de Miller dans laquelle l'alimentation joue un rôle essentiel, est celle du repas

perverti. Repas et nourriture dans ces deux pièces, ainsi que dans *All my Sons*, encore que dans une moindre mesure, s'intègrent à une thématique d'ensemble et contribuent à fournir une clé vers la résolution de problématiques au coeur desquels sont les liens, souvent impossibles, entre des hommes, qui poussent parfois l'omnivorité jusqu'à l'anthropophagie.

Food symbolism in Arthur Miller's plays

Food as such and the food imagery are not features that belong only to Miller's plays. His characters do not speak much about eating and food, but they do eat, and they do so on stage, thus providing the reader with behaviours that must be read as signs. If *Death of a Salesman* is a play where having a meal amounts to an impossibility, *A View from the Bridge*, the play where having a second of Miller's plays in which food plays an important part, revolves around a perverted meal. Eating and being fed, in these two plays as well as in *All my Sons* (though to a lesser extent) are part of a general process and provide the audience as well as the reader with one of the keys that contribute to solving a nexus of questions about the links that exist between men who, at times, are omnivorous to the point of turning cannibalistic.

Liliane KERJAN **Université de Rennes 2**

Le danger pour mémoire

Le souvenir, la présence ou l'intuition du danger comptent parmi les ressorts dramatiques les plus puissants du théâtre d'Arthur Miller. Cette récurrence qui trouve ses racines dans un vécu personnel marque très fortement ses Mémoires, un conte pour enfants, et toutes ses pièces. Dans un mouvement dialectique très millérien, individu/société, il repère la perte de la solidarité, l'engrenage caché de la destruction, l'obsession du contrôle par les forces au pouvoir, et l'éradication systématisée des tentations de l'irrationnel, les amenant jusqu'à leurs conséquences ultimes : la terreur et la mort. Si au-delà de la perception américaine, Miller trouve un public aussi bien en Europe qu'à Moscou et à Pékin, c'est que sa métaphore du camp de concentration comme représentation de la société contemporaine prend son plein sens dans un théâtre de mise en garde et dans toutes les mémoires.

The memory, the presence or the imminence of danger work among the most powerful dramatic springs in Arthur Miller's theatre. Such a recurrence traceable in his personal roots and experience, earmarks his Memoirs, a story for children, and all his plays. In a typically millerian movement, shifting from one's private sphere to society, he spots out the loss of human solidarity, the hidden process underlying the destructiveness, the obsession of control by the powers that be, and the systematized eradication of the temptations of the irrational, driving them to their ultimate consequences : terror and death. If, beyond the American awareness, Miller is claimed by an international public in Europ, in Moscow or Beijing, it is because his metaphor of the concentration camp to represent our contemporary society makes full sense in a theatre of warning as well as in all memories.

G. DALLEZ **Université de Rouen**

Espace des dieux, espace des hommes, ou la fuite du réel dans *The Man who Had All the Luck, All My Sons* et *Death of a Salesman*

Une approche spatiale de *Death of a Salesman* permet de dégager des oppositions dramatiques (horizontale/verticale ; immobilité/mouvement) qui éclairent aussi les problématiques profondes des deux pièces précédentes. La paralysie qui ne cesse de frapper les hommes de la cellule familiale (pères et fils) a pour origine un rêve d'espace et de conquête par lequel l'espace infini des origines se résorbe en espace vide et tout acte en non-acte. Persuadés d'être en prise sur le monde, les hommes millériens, héritiers de l'Adam américain et figures d'Idiots pathétiques, vivent en fait dans une "verticale" hors temps, coupés d'un réel en permanence tout entier à retrouver et reconquérir.

A spatial analysis of *Death of a Salesman* brings to light a series of dynamic contrasts (horizontality/verticality ; immobility/movement) which prove to be equally basic in Miller's first two plays. The paralysis which recurrently strikes the men of the family unit (fathers and sons) finds its origin in a dream of space and conquest through which the original open spaces are turned into a void, and activity into contemplation. Although convinced they are "realists", the men in Miller's plays, obvious heirs to the American Adam and pathetic Idiot figures, belong in fact to a timeless "vertical" world removed from a reality which is to be permanently rediscovered and reconquered.

Colette GERBAUD **Université de Reims**

Famille, communauté et aliénation in *All My Sons* d'Arthur Miller

Drame de la famille, *All My Sons* représente un héros, Joe Keller, aux prises avec son amour exclusif pour les siens d'une part, et avec le résultat de tentations financières d'autre part, qui lui ont permis d'assurer la prospérité pour sa descendance, sans tenir compte des suites possibles d'une décision malhonnête. Drame de la conscience coupable, la pièce montre le héros confronté à une communauté tantôt critique, tantôt complice, agissant comme un miroir pour le protagoniste et sa famille dont le cercle, autour de lui, se rétrécit jusqu'à le laisser seul face à sa culpabilité, tandis que grandit le cercle du monde extérieur toujours plus menaçant. Tragédiee de l'aliénation, *All My Sons* met en scène de façon frappante les conséquences d'un acte qui résulte d'une vision et d'une appréhension étroites, égotistes du monde ressenti par le héros comme étranger à lui.

As a family drama *All My Sons* shows the hero in the grips of an exclusive love for his own on the one hand, and in those of certain facts resulting from a past financial temptation which enabled him to secure the prosperity of his offspring on the other hand, regardless of the possible consequences that might follow his dishonest decision. As the drama of a guilty conscience, the play stages the hero's confrontation with a now critical, now complying community held up as a mirror to the protagonist and his family whose protective circle gradually shrinks until he is left alone facing his own guilt, whilst the widening outer circle of a menacing world looms ahead. As a tragedy of alienation, *All My Sons* strikingly dramatizes the consequences of an act prompted by a narrow conception and egotistic view of the world the hero feels as alien to himself.

Martha DVORAK **Université de Rennes 2**

Le personnage féminin et la subversion dans *Mort d'un commis voyageur* d'Arthur Miller

Depuis le 19e siècle les femmes représentent une grande partie de la main d'oeuvre; cependant l'image qu'en donnent certains écrivains correspond encore à des types: la mère de famille vs la femme facile. Il est justement intéressant d'examiner les personnages féminins de *Mort d'un commis voyageur* , une des premières pièces à mettre en cause le "rêve américain", à s'en prendre à l'obsession de la société américaine pour l'argent et le succès, écrite par un artiste engagé, convaincu que le théâtre a comme mission de déclencher les prises de conscience et de transformer la société. Les personnages féminins y ont-ils une valeur subversive? Mettent-ils en cause l'ordre social, causent-ils des complications narratives? Il semblerait plutôt que la femme soit l'outil qui permet à Arthur Miller de filtrer la réalité pour arriver à la vraisemblance, et ainsi de ne pas troubler la réceptivité de son public. La fonction de la femme dans *Mort d'un commis voyageur* est d'atténuer la subversion, de permettre à A. Miller de contester des aspects de sa culture et de signaler une position d'opposition, mais de le faire à l'intérieur même de ses modes d'intelligence.

Woman and subversion in *Death of a Salesman*

Although women have made up a large part of the work force ever since the 19th century, writers have kept portraying types: the wife and mother vs the loose woman. It is interesting to study the female characters in Arthur Miller's *Death of a Salesman* , one of the first plays to question the American Dream, to attack America's materialism, its preoccupation with success and money, written by a liberal social thinker. Do they have a subversive value? Do they challenge the social order, cause narrative complications/ confusion? It seems rather that woman is the tool with which Arthur Miller filters reality to achieve verisimilitude, so as not to trouble the receptivity of his audience. Woman's function in *Death of a Salesman* is to undermine subversion, to enable A. Miller to contest aspects of his culture, to signal a position of difference/ opposition, but to do so from within its own modes of understanding.

Leonard FREY **San Diego State University**

Mort d'un Commis Voyageur et la tradition du tragique

La facture de l'œuvre de Miller qui met en scène Willy Loman, sorte de anti-héros, peut être définie par rapport à la tradition établie par *Everyman,* précisée par le rêve, le faux-semblant fabriqués par Willy. Il en résulte un personnage mal distribué, un voyageur à l'esprit aventureux mais dont la véritable nature est d'être sédentaire.

Death of a Salesman : traditions of tragedy

The mode of Miller's play, involving as it does the basically unheroic character of Willy Loman, may be partially defined through the *Everyman* tradition and further clarified through Willy's fantasies and illusions, which reveal him as a mis-cast traveller-adventurer whose real instincts are for home and settlement.

Georges-Michel SAROTTE **Université de PARIS X**

De Frank Wagner à "Miss Francis"
Heur et malheur de la virilité : pères et fils dans *Death of a Salesman*

Les mémoires d'Arthur Miller, *Timebends*, ont confirmé que la situation familiale caractéristique des pièces de l'auteur d'*All My Sons* est autobiographique. On devine, d'autre part, que le personnage de *Death of a Salesman* auquel s'identifie Miller est Bernard. L'évolution de ce dernier révèle que, depuis ses toutes premières œuvres, Miller a entrepris de mettre en question et de redéfinir l'idéal viril américain. Les rapports entre les pères et les fils, ceux entre les deux frères, la position en retrait des femmes et l'apparition quasi obsessionnelle de personnages masculins incarnant l'"idéal du moi" se comprennent mieux lorsqu'on replace ces éléments dans le cadre d'un courant littéraire qui va de Melville à Tennessee Williams, en passant par Hemingway. Il s'agit d'assouplir l'idéal viril américain en y accueillant l'androgynie.

From Frank Wagner to "Miss Francis"
The Joys and Sorrows of Virility: Fathers and Sons in *Death of a Salesman*

Arthur Miller's memoirs, *Timebends*, have confirmed that the typical Miller family situation is quite autobiographical. The book also enables us to surmise that in *Death of a Salesman* Bernard is the character with whom the playwright most clearly identifies. Bernard's evolution in the play shows that since the beginning of his career Miller has called in question the traditional American virile ideal. The father-son relationship, that of the two brothers, the minor rôle played by women, the constant, quasi obsessional appearance of male characters embodying the "ego ideal" - all these aspects are more easily understood when placed in a literary current running from Melville to Tennessee Williams, via Hemingway. The aim is to make the virile ideal more flexible by allowing androgyny to become part of it.

Jean ROUBEROL **Université de PARIS IV - Sorbonne**

After the fall et *la chute de Camus*

Il y a entre *La Chute* et *After the Fall* des parallèlismes thématiques, techniques et même politiques. Miller a ouvertement reconnu cette filiation, déclarant que, pour lui, *La Chute* était le livre d'un témoin et qu'il voulait écrire une pièce sur "nous tous". Mais on peut se demander si, en passant de la notion de responsabilité individuelle à celle d'une responsabilité universelle face à l'Holocauste, il n'essaie pas de dédouaner Quentin de ses responsabilités. Ce faisant, il échoue, car il ne parvient pas à arracher son protagoniste à sa condition de "juge-pénitent".

There are thematic, technical and even political parallelisms between *La Chute* and *After the Fall*. Miller openly acknowledged the filiation, stating that La Chute was the book of an observer and that he wanted to write a play about "all of us". But one may wonder whether, by enlarging the notion of personal responsibility to that of a universal responsibility in front of the Holocaust, he is not trying to clear Quentin of his responsibilities. In doing so, he fails to wrest his protagonist from his situation of "judge-penitent".

Peter LICHTENFELS **Leicester Theatre**

Les Sorcières de Salem en scène au théâtre Haymarket de Leicester.

Directing *the Crucible* at the Leicester Haymarket.

Raphaëlle COSTA de BEAUREGARD **Université de Toulouse II**

From the stage to the screen : the 1988 screen version of Miller's *Death of a Salesman* directed by Volker Schlondorff

Death of a Salesman a été porté à l'écran en 1988 par le réalisateur Volker Schlondorff d'après le scénario de Arthur Miller. Le film est un travail précis sur le texte de la pièce, dont Miller a voulu garder l'essentiel, et témoigne des quarante années qui se sont écoulées depuis la première mise en scène au théâtre par Elia Kazan.L'étude de deux séquences, celle du restaurant et celle de l'arrivée chez lui de Loman, montre la maîtrise actuelle de techniques comme le montage et le travelling ainsi que la symbolique du temps qu'elles représentent. Le commis voyageur dans ce film, dont le rôle est interprété par Dustin Hoffman, reste bien le rêveur à la fois jovial et désespéré que Miller avait créé en 1949. La question du cinéma en tant qu'art est cependant posée.

A second screen adaptation of Miller's *Death of a Salesman* was directed by Volker Schlondorff in 1988. The film is a precise study of the text of the play, a text which Miller, who for once was able to write the screenplay of his own work, tried to keep most of the time. A study of two sequences, the restaurant sequence and the opening one showing Loman's homecoming, shows how far the modern mastery of techniques such as editing and tracking has evolved; it also shows to what extent these can symbolise time.The salesman in Schlondorff's film, interpreted by Dustin Hoffman, remains the jolly but also desperate dreamer Miller created in 1949: the problem of cinematic aesthetics remains a source of questioning, however.

Jean-Pierre BERTHOME **Université de Rennes 2**

Arthur Miller à Hollywood : *The Hook, The Misfits*

Miller n'a écrit pour le cinéma que trois scénarios originaux. Nous envisagerons les deux premiers du point de vue de l'historien de cinéma. Inabouti en raison des différents entre Elia Kazan et Arthur Miller et du climat politique de l'époque, *The Hook* provoquera la rupture entre les deux hommes et sera indirectement à l'origine de deux oeuvres opposées : *A View from the Bridge* et *On the Waterfront*. Ecrit comme un cadeau pour Marilyn Monroe, *The Misfits* précipitera la faillite du mariage de l'actrice avec l'écrivain, mais aussi la fin pour lui d'une période de bloquage créatif.

Miller wrote only three original scripts for the cinema. We will consider the first two from the viewpoint of a cinema historian. Differences between director Elia Kazan and Miller, added to the political climate of the times, prevented the completion of *The Hook*. This will contribute to the estrangement between them but the project will reappear in two strongly opposed works of theirs : *A View from the Bridge* and *On the Waterfront*. Written as a "valentine" to Marilyn Monroe, *The Misfits* will hasten the failure of the actress' marriage to the writer, and for him put an end to a period of creative block.

RESUMES DES ARTICLES / ABSTRACTS OF ARTICLES

Jean BRIHAULT **Université de Rennes II**

Robert Owenson (1744-1812), acteur et directeur de théâtre dublinois

Robert Owenson fut le premier acteur, directeur de troupe à essayer de lancer un théâtre national à Dublin. Cette tentative et son échec ne peuvent être compris que si l'on tient compte du contexte politique général (du Parlement de Grattan à l'Union). Bien que négligée par les historiens du théâtre en Irlande, l'initiative d'Owenson fut un jalon sur la voie menant à la création de l'Abbey Theatre en 1904.

Robert Owenson was the first actor-manager to try and launch a national theatre in Dublin. This attempt and its failure can only be understood if the broader political context (from the Grattan Parliament to the Union) is taken into account. Though neglected by historians of the thespian art in Ireland, Owenson's initiative was a milestone on the way to the creation of the Abbey Theatre in 1904.

Bernard ESCARBELT **Université de Tours**

Damon and Pythias de John Banim : théâtre colonial et théâtre national

La démarche de la présente communication est de l'ordre de l'histoire littéraire. Elle tente de montrer les effets d'une situation de caractère colonial sur la production théâtrale irlandaise au début du XIX^{ème} siècle, en étudiant le cas de *Damon and Pythias*, tragédie de John Banim présentée à Covent Garden en 1821. Elle attire cependant l'attention sur l'existence dans cette pièce d'un sous-texte nationaliste irlandais qui s'affirme sous les dehors d'une inspiration et d'une écriture à la fois classiques et anglaises.

The approach of this paper is to be set in the general context of Irish literary history. It attempts to show the impact of a colonial world on the Irish dramatic output in the early years of the XIXth century through the study of *Damon and Pythias*, a tragedy by John Banim produced at Covent Garden in 1821. However, it brings out the existence within the play of a subtext giving discreet but forceful expression to Irish nationalism behind a façade of both classical and English inspiration and style of writing.

John Mc CORMICK **Dublin**

The King of the Great Clock Tower

Le point de départ de cette intervention était un atelier sur *The King of the Great Clock Tower* de W.B. Yeats interprété par des marionnettes de genre Bunraku. L'intention était de montrer, en suivant certaines idées de Gordon Craig sur la "ubermarionnette", la façon dont certaines pièces du répertoire symboliste se prêtent à une telle interprétation.

This paper started out from a workshopped production of Yeats's *King of the Great Clock Tower* explored through the medium of Bunraku style puppets. It was an attempt to demonstrate, following some of Gordon Craig's ideas on the "ubermarionette", the appropriateness of this medium to certain types of symbolist drama.

Jacqueline GENET **Université de Caen**

The Death of Cuchulain

The Death of Cuchulain est le dernier maillon du cycle dramatique consacré à Cuchulain. Les sources légendaires sont tissées d'éléments autobiographiques : la pièce est un rêve prémonitoire. Sa structure est onirique. Le héros rêve son propre meurtre rituel. Ce rêve se situe à l'intérieur de celui du vieillard, choeur, metteur en scène, et divinité qui contrôle les événements comme le fait la Morrigu à l'intérieur de la pièce. La Morrigu et le vieillard sont les producteurs de la pièce, l'un du rêve de Cuchulain et l'autre du rêve de Yeats. Comme dans les pièces inspirées des nôs, l'action se passe dans les profondeurs de l'esprit. Yeats nous montre la psychologie d'un homme qui sait qu'il va mourir. Si l'immortalité individuelle est suggérée par les "notes grêles d'un chant d'oiseau", elle repose aussi sur la poésie des temps futurs. Notre époque doit s'inspirer des images anciennes, comme l'a fait Olivier Sheppard pous sa statue à la Poste de Dublin.

The Death of Cuchulain is the last link in the dramatic cycle devoted to Cuchulain. The legendary sources are interwoven with autobiographical elements : the play is a premonitory dream. Its structure is oneiric. The hero dreams his own ritual murder. This dream takes place within that of the old man, at once chorus, stage-manager, and divinity controlling the events as the Morrigu does within the play. The Morrigu and the old man are the producers of the play, one of Cuchulain's dream, the other of Yeats's dream. As in the dramas inspired by the noh plays, the action takes place in the depth of the mind. Yeats shows us the psychology of a man who knows he is going to die. If individual immortality is suggested by the "faint bird notes", it also rests on the poetry of future times. Our epoch must draw from old images, as Olivier Sheppard did for his statue at Dublin Post-Office.

Leonard H. FREY **San Diego State University**

Christy and Cuchullain : a re-play of Synge's Playboy

Dans l'hypothèse d'une approche parodique de la part de Synge, il convient d'établir un parallèle, de mettre en perspective le personnage solaire de Christy et le héros des légendes ancestrales de l'Ulster, Cuchullain. C'est sous cet angle que l'on considère la relation du personnage central masculin et des personnages féminins qui gravitent autour de lui, dans le contexte situationnel d'une tradition d'auto-satisfaction masculine bien établie et hautement proclamée.

The ancient Ulster legends centering on the fabulous hero Cuchullain, offer an interesting perspective on Synge's *The Playboy of the Western World*, in terms of the possibilities of parody on Synge's part : Christy as a solar figure, his relationships with the women in the play, and, the traditions of Irish heroic boasting.

R. AGOSTINI **Université d'Avignon**

L'écriture musicale de J.M. Synge dans *Riders to the Sea*

Nous essayons de montrer que le final de *Riders* est une partition : nuances de la voix, suggestions de chant choral variations sur un thème initial.

On a affaire à des séquences, ou "cellules" rythmiques, qui rappellent un certain style de poésie orale improvisée, ainsi que le schéma fondamental de la fugue, chez Bach et chez Beethoven. Une lecture musicale de *Riders* peut, entre autre, nous aider à prendre conscience de certains problèmes de mise en scène.

L'écriture de Synge révèle une conscience extrême des valeurs dramatiques. C'est l'idée d'un spectacle total qui le hante ; c'est un appel à l'arrangement musical, voire à la transposition en opéra.

This paper is meant to show that the finale in *Riders* is like a musical score : changes in the voices, hints of choruses, variations on an initial theme.

What we have to do with here is a sequence of "rhythmic cells" which remind us of a specific style of rhythmic oral poetry based on improvisation and of the fundamental structure of the fugue according to Bach and Beethoven. A musical reading of *Riders* can also help us realize certain problems of staging.

Synge's writing reveals an extreme consciousness of dramatic values. The text is haunted by the idea of a "total" spectacle ; it is a call for musical arrangement or for transposition into the forms of opera.

E.J. DUMAY **Université de Dijon**

Des personnages d'O'Casey considérés comme acteurs

Il en existe deux catégories : les histrions des premières pièces, puis, à partir de 1942, les militants syndicaux comédiens amateurs et animateurs culturels (exemple 1 : le Capitaine Boyle dans *Juno and the Paycock* ; 2 : Ayamonn Breydon dans *Red Roses For Me*).

Nous proposons comme retombées de ces constatations sur de nouvelles mises en scène possibles : jouer le théâtre d'O'Casey comme montage de "citations théâtrales" reconnaissables et jouables comme telles.

Au lieu de faire des efforts d'intégration et de gommer les collages ou les ruptures de ton, jouer moins le texte que le patchwork dramatique avec un souci de distance et de déconstruction.

Characters as performers in O'Casey's drama

The comical histrionics of the early plays give way after 1942 to a world of trade-union militancy where the heroes are engaged in amateur theatricals and cultural commitment (e.g. Capitain Boyle in *Juno and the Paycock* ; Ayamonn Breydon in *Red Roses For Me*). As a consequence of this, we suggest the following approaches for a new possible staging of O'Casey's plays : why not perform them as a "collage" of "stage quotations" recognizable and liable to be performed as such ? Instead of making efforts to integrate or erase the kaleidoscopic effect or the breaks in tone, why not perform not so much the text as the dramatic patchwork with a view to effects of alienation and deconstruction ?

Michel FLOT **Université de Paris VI**

Le conflit dramatique et l'histoire dans la "trilogie dublinoise" de Denis Johnston

The Old Lady Says 'No' (1929), *The Moon in the Yellow River* (1931) et *The Scythe and the Sunset* (1958) constituent une trilogie distincte de celle d'O'Casey par la technique et plus encore par les idées. La valeur et la vigueur de ces pièces proviennent surtout des rapports étroits entre la situation historique et les choix individuels. La réflexion ne détourne pas de l'action, et la fatalité historique peut offrir aux protagonistes l'occasion de se connaître et de se réaliser.

The Old Lady Say 'No' (1929), *The Moon in the Yellow River* (1931) and *The Scythe and the Sunset* (1958) constitute a trilogy, distinct from O'Casey's by the technique and even more by the ideas. The quality and the vigour of the plays result principally from the close connection between the historical situation and the protagonists' personal decisions. Reflection will not deter from acting, and the fatality of history can offer the opportunity to find and to fulfil oneself.

Claude COULON **Université de PARIS IV**

Etude des rapports de Eugène O'Neill avec l'Irlande

1) Biographiques d'abord : famille d'immigrants irlandais, rôle du père, religion de la mère, les 3 enfants.

2) Psychologiques ensuite : l'Irlandais Noir, la foi perdue et l'écriture comme substitut, l'instabilité, la vie folle et la dérive, le rebelle. Orgueil de l'individu, appel au rêve au-delà des illusions perdues.

3) Dramaturgiques enfin :
   - un symbole : le thème des îles ; fascination de l'inaccessible et pessimisme ;
   - une métaphore (les cochons de *Long Day's Journey* et de *A Moon*) de la famille Tyrone/O'Neill. L'instant d'illumination qui donne sens à la vie et à l'oeuvre .

   Le rêve impossible de la mère et de l'Irlande

A study of the links between Eugene O'Neill and Ireland

1) Biographical first : the family of Irish immigrants, the role of the father, the religious faith of the mother, the three children.

2) Psychological then : the Black Irishman ; the work as a substitute for the lost faith ; restlesssness, "just drifting" for years, rebellion. Pride in the individual, the chance of dream against illusions.

3) Dramatic finally :
   - a symbol : the theme of the Blessed Isles ; the quest of the unreachable ; pessimism.
   - a metaphor (the pigs in *Long Day's Journey* and *A Moon*) of the Tyrone/O'Neill family. The moment of illumination, the discovery of meaning.

   The impossible return to the mother and to Ireland.

Claude FIEROBE **Université de Reims**

Translations de Brian Friel : "a job for the go-between"

Translations est la deuxième des trois pièces de B. Friel consacrées au langage. Dans le Donegal en 1833, les soldats britanniques font une carte d'état-major du pays. Owen, le fils du maître d'école, fait fonction d'interprète et traduit en anglais les toponymes irlandais : "Isn't this a job for the go-between" ? Quatre langues sont utilisées dans la pièce : traduire est donc une nécessité. Mais le travail d'Owen est un échec, toutes les traductions sont des échecs, et le langage échoue à établir des liens entre les personnages. Cependant Hugh, le maître d'école, apprendra l'anglais à Maire car, après tout, il se peut que le langage des envahisseurs devienne le meilleur moyen de préserver la vieille culture irlandaise. C'est un acte d'appropriation linguistique.

Translations is the second of Brian Friel's three "language plays". In Donegal in 1833, the British soldiers are making an Ordnance Survey map of the country. Owen, the school master's son acts as interpreter and transcribes the Gaelic placenames into English equivalents : "Isn't this a job for the go-between ?" Four languages are used in the play : Greek, Latin, Gaelic and English. The need for translation is obvious. But Owen's job is a failure, all translations are failures, language fails to establish links between the characters. Yet at the end, Hugh the school master will teach Maire English because, after all, the invaders' language may become the best means to preserve the old Irish culture : it is an act of linguistic appopriation.

Martine PELLETIER **Trinity College Dublin**

Violence and the Irish Past in the Dramatic Works of Brian Friel

Depuis 1973 et *The Freedom of the City*, Brian Friel ne cesse de s'interroger sur la nature des liens qui unissent violence et histoire en Irlande. Au cours des quinze dernières années, il a aborbé ce problème sous des angles multiples dans l'espoir de parvenir à une définition de ce qu'il appelle 'the Irish psyche' et dont la violence, historique, psychologique, sociale ou linguistique est un élément constitutif.

L'approche ouvertement politique et controversée de *The Freedom of the City* a cédé la place dans les années 1980 à une réflexion plus ambitieuse sur l'histoire et le mythe historique avec *Volunteers, Translations* et *Making History*. Instigateur du passionnant phénomène politico-culturel qu'est Field Day, Friel poursuit dans des oeuvres d'une grande qualité littéraire et dramatique la recherche d'une identité irlandaise toujours problèmatique.

Since 1973 and *The Freedom of the City*, Brian Friel has gone on tackling an issue that obsesses him, the links that exist between Irish history and violence. In the last fifteen years he has approached this problem from various angles, hoping to contribute towards a definition of what he calls 'the Irish psyche', and of which violence, historical, psychological, social or linguistic forms an integral part.

The overtly political and controversial character of *The Freedom of the City* gave way in the 1980's to a more ambitious reflexion on history and historical myths in such plays as *Volunteers, Translations* and *Making History*. Founder member of Field Day, the most fascinating political and cultural phenomenon in Ulster today, Friel goes on exploring, in works of great literary and dramatic quality the still problematic nature of Irish identity.

Colette GERBAUD **Université de Reims**

"La Déchirure dans *Philadelphia, Here I Come !* de Brian Friel"

A la veille de son départ pour Philadelphia, U.S.A., où une tante maternelle l'invite à venir s'installer, lui assurant un gîte confortable et un bon travail, Gar, qui pensait être tout à la joie de quitter l'environnement étriqué de son village irlandais, un père qui l'exploite et avec qui tout échange est impossible, - découvre d'instant en instant, au moment d'émigrer, qu'il n'a peut-être pas su voir ni comprendre Ballybeg, ni son père, et qu'il a laissé échapper Kathy, sa bien-aimée, par un aveuglement de son impulsive jeunesse qui fait alors de son départ un véritable déchirement.

"Parting in *Philidelphia, Here I Come !* by Brian Friel"

On the eve of emigrating to Philadelphia, U.S.A., at the call of an aunt of his who offers him a comfortable home and a good job, Gar, who imagined himself to be overjoyed at the thought of leaving Ireland and a confining environment, of leaving an uncommunicative father who exploits him, Gar discovers every minute more clearly, that he has perhaps not been able to see nor understand Ballybeg, nor his father, and that he has lost his beloved Kathy, through a blind, youthful impulse that makes his departure a real heart-rending experience.

Thérèse MALACHY **Université Hébraïque de Jérusalem**

Samuel Beckett : pourquoi le théâtre ?

Nul genre littéraire n'épouse mieux la pensée de Beckett que l'écriture dramatique. La scène est le cadre privilégié pour une pensée centrée sur la présence. Cependant "présence" n'est pas nécessairement synonyme d'"existence". "L'être-là" beckettien traduit en réalité la mort en progression et assure, dès lors, la négation de ce théâtre qui s'épuise en finale dans un cri.

Samuel Beckett : why theatre ?

No literary genre suits Beckett's thought better than theatrical form. The stage indeed conveys the ideal frame for a work mainly concerned with presence. However, this "presence" is hardly a synonym for "existence". "Being there" in Beckett's theatre illustrates rather death in progress. As a result, Beckett's theatre generates its own negation and dies in finale in a scream.

Wolfgang J. LIPPKE **Université de Siegen**

John Arden and Margaretta D'Arcy : A Literary Struggle for Ireland

Cet article traite du combat littéraire mené sans concession en faveur de l'Irlande par John Arden et Margaretta d'Arcy malgré l'hostilité des critiques et du public. Nourris de solides convictions socialistes et morales et prenant le parti des opprimés, les auteurs partent d'incidents contemporains et d'évènements tirés de l'histoire irlandaise pour démontrer l'oppression constante de l'Irlande par l'Angleterre capitaliste. Prenant deux pièces comme exemples, l'article tente d'explorer quelques unes des techniques utilisées par les auteurs pour atteindre leur objectif.

This article deals with John Arden's and Margaretta D'Arcy's uncompromising literary struggle for Ireland which, in many cases, has caused considerable irritation with audiences and critics alike. Nourished by a deeply rooted socialist moral conviction to fight for the oppressed part of the people the authors employ incidents of present-day life and of Irish history to reveal how, in their view, the capitalist English system has always oppressed Ireland. Taking two of their plays as examples this paper attempts to discuss some of the authors' techniques to achieve their objective.

Richard DEUTSCH **Université de Paris III Sorbonne Nouvelle**

The Pogues

The Pogues est un groupe de musiciens et chanteurs britanniques, d'origine irlandaise, qui connaît un grand succès dans les pays anglo-saxons et en Europe. Ce succès est essentiellement dû à une attitude volontairement provocatrice soutenue par de fortes doses d'alccol. Mais sous les apparences d'un groupe post-punk, on découvre une richesse musicale qui renoue avec la grande tradition folklorique irlandaise.

The Pogues are a British born group - of Irish origin - whose success reaches both sides of the Atlantic and covers all Europe. Essentially known for its sheer provocative attitude and songs, the group carries the image of alcoholic musicians and singers. However, this postpunk group produces solid texts and fits in the category of Irish traditional music.