

## 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<sup>ème</sup> 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<sup>ème</sup> 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<sup>ème</sup> 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 rusterie 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<sup>ème</sup> 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 promesse, 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 chœur 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 Plinie. 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<sup>ème</sup> siècle sur la scène londonienne et dont Steele - autre transfuge d'Irlande - avait été un des auteurs remarquables.

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, annonceur 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 majority 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 'cadreage' 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<sup>ème</sup> 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 : *Adelaide*, 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<sup>ème</sup> 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

B. ESCARBELT  
DAMON AND PYTHIAS DE JOHN BANIM

- (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.