

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 étiqué 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 presque 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.

À 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 écrit un drame historique illustrant la grandeur de cet événement 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.