Les Troubles, tragédies sophocléennes d'Ulster

Salomé Paul
Doctorante, Sorbonne université et University College Dublin

Les productions de la compagnie Nord-Irlandaise Field Day, conçue comme une réponse intellectuelle et artistique au conflit qui opposait les Unionistes et les Nationalistes, travaillent la complexité de l'identité irlandaise. Ses versions de *The Riot Act* et de *The Cure at Troy*, d'après Antigone et Philoctète de Sophocle, interrogent la légitimité de la cause indépendantiste dans un contexte colonial et le thème du pardon, central à une démarche de réconciliation. Malgré les intentions très différentes de ces deux pièces, la question de la langue (prose, vers, dialectes), étudiée dans cet article, y occupe une place prépondérante.

Mots-clefs : écriture dramatique ; réécriture ; stylistique.

Field Day est une compagnie théâtrale fondée au début des années 1980 à Derry en Irlande du Nord durant la période des « Troubles »[1]. Son comité directeur se composait d'autant d'artistes et intellectuels catholiques (Seamus Deane, Brian Friel, Seamus Heaney) que protestants (David Hammond, Tom Paulin, Stephen Rea), offrant ainsi un exemple de collaboration entre les deux camps qui s'affrontaient. La situation politique était toutefois intrinsèquement liée à la démarche artistique de Field Day selon la vision de Stephen Rea : « Field Day is "a very political kind of theatre without sloganizing", suggesting that its politics are rooted in its actuality a key part of which is that "we stress our Northern but also our Irish identity" » (Gray : 6). En 1984 puis en 1990, la compagnie produisit deux versions de tragédies sophocléennes, *The Riot Act* de Tom Paulin (abrégé en *TRA*) et *The Cure at Troy* de Seamus Heaney (abrégé en *TCT*), transpositions d'*Antigone* et de *Philoctète*. Même si aucun des deux poètes ne connaissait le grec ancien, leur travail dramatique est une forme de traduction théâtrale selon la taxinomie de Michael Walton qui, s'appuyant sur diverses ver-

sions irlandaises de tragédies grecques, parmi lesquelles *The Cure at Troy*, caractérise ce type particulier comme « recognisable as meditations on the original » (Walton : 186). Or la démarche simultanément artistique et politique de Field Day nous invite à interroger ces méditations sur les œuvres de Sophocle que proposent *The Riot Act* et *The Cure at Troy* dans la perspective des « Troubles ».

Sophocle, ancêtre grec du théâtre irlandais ?

Seamus Deane attribuait une place particulière à Sophocle au sein de Field Day, le considérant comme « Field Day's Greek dramatist » (Deane : 148). Les œuvres du poète tragique grec sont en effet celles qui ont fait l'objet du plus grand nombre de transpositions par la compagnie avec celles de Tchekhov (Deane : 148). Cette importance accordée à Sophocle n'était probablement pas étrangère aux ambitions théâtrales de Brian Friel : « maybe Field Day is some kind of pretentious attempt to imitate what Yeats was striving for, but in a Northern context » (Friel cité par Gray : 5). Dans cette déclaration, Brian Friel évoquait la constitution du théâtre national irlandais dans laquelle Yeats avait joué un rôle majeur. Si à l'époque du mouvement du *Revival*[2] les artistes donnaient à voir les racines gaéliques de l'art irlandais, l'influence des œuvres antiques, et plus particulièrement grecques, n'y était pas étrangère. Marianne McDonald explique cette influence par la situation coloniale de l'île. Le Royaume-Uni, afin de justifier sa politique impérialiste, avait recours à une analogie l'assimilant à Rome dans une entreprise civilisatrice des peuples barbares (McDonald : 57). L'influence des textes grecs devint dès lors une forme de contestation utilisée par les auteurs d'Irlande contre l'impérialisme britannique (McDonald : 58). L'œuvre de Yeats illustre l'influence, certes parfois ténue, de la littérature grecque à l'époque du *Revival*. Sa version de la tragédie d'*Œdipe roi* de Sophocle (1927) fut en effet jouée durant les premières années de l'Abbey, le théâtre national irlandais à Dublin. Dans cette version, Yeats a surmonté l'une des difficultés de la traduction théâtrale identifiée par Michael Walton, à savoir que le texte reflète simultanément le temps de sa création et celui où il est joué (Walton : 2). Si la structure dramatique de la version de Yeats est similaire à

celle de la pièce source, le poète a procédé à plusieurs modifications du texte tragique pour faire allusion à l'histoire récente de l'Irlande. Cette domestication de la tragédie source est particulièrement perceptible dans la transposition de certains vers du premier chœur tels que « Famine takes what the plague spares, and all the crops are lost » (Yeats : 51). L'évocation de la famine est un ajout qui permet à Yeats de faire écho à un épisode traumatisant de l'histoire irlandaise pendant la colonisation britannique : la grande famine du XIX[e] siècle, toujours très vive dans l'imaginaire irlandais. Bien que l'évocation de la perte des récoltes soit présente dans la pièce source, cette référence crée un parallèle entre les souffrances de Thèbes et celles de l'Irlande. De telles références modifient ainsi notre compréhension du terme « plague » et illustrent les propos de Michael Walton quant à la dualité du temps dans la traduction théâtrale. Le sens littéral du terme, à savoir la peste en tant que maladie infectieuse, convient parfaitement à l'intrigue tragique héritée de la pièce source ; quant à son sens métaphorique de peste comme fléau, il se construit grâce aux allusions à l'histoire irlandaise et nous semble désigner l'ancien régime colonial britannique afin de le critiquer. C'est dans son acception de fléau que la peste apparaît comme la cause première des souffrances du peuple, celui de Thèbes comme celui de l'Irlande, souffrances qui se manifestent notamment par l'évocation de la mort au vers suivant « No new life fills the empty place – ghost flits after ghost » (Yeats : 51). La première partie du vers fait référence à l'infertilité des femmes évoquée dans la pièce sophocléenne. La seconde partie, en revanche, est un nouvel exemple de la domestication du texte grec, car le fantôme est une figure traditionnelle de la littérature irlandaise, qui prend toute son ampleur à l'époque de la famine. En témoigne notamment son usage en poésie, comme dans « The Stricken Land » de Lady Wilde[3]. Les apparitions de cette figure traditionnelle dans la littérature et les arts ultérieurs, tels *Oedipus King* de Yeats, rappellent les souffrances et les morts vécues par le peuple irlandais au cours cette période[4].

Le travail de transposition opéré par Yeats dans *King Oedipus* préfigure celui des deux poètes de Field Day. Dans *The Riot Act* de Tom Paulin, par exemple, le chœur introduit Créon en employant un sur-

nom étranger à la tragédie source : « *the big man* » (*TRA* : 15). Cette expression met en lumière la richesse sémantique du terme grec *βασιλεύς* (*basileus*) qui, dans son acception générale, se traduit par « roi », mais signifie également « homme puissant ». Toutefois, cette expression souligne également la domestication du texte grec par Paulin, car comme le remarque Anthony Roche : « From the first introduction of Creon as "the big man", the audience is led to make parallels between ancient Thebes and modern Ireland. "The big man" is a well-known appellation for Ian Paisley » (Roche : 258). Tout comme Yeats, Paulin n'a pas modifié la structure dramatique de l'*Antigone* de Sophocle. Or celle-ci donne à voir deux attitudes éthiques conflictuelles, l'une familiale, l'autre civique (Romilly : 84), chacune ayant une conception différente de la religion et de sa pratique, notamment funéraire. Ainsi, si Créon, dans *The Riot Act*, évoque Ian Paisley, grande figure de l'unionisme nord-irlandais, Antigone est par opposition assimilée à la cause républicaine et nationaliste, un point sur lequel nous reviendrons. Seamus Heaney a adopté une démarche de domestication semblable dans *The Cure at Troy*, comme le manifestent les paroles du chœur adressées à Néoptolème : « We're here and we're supposed to help you, / But we're in a maze. / We're strangers and this place is strange » (*TCT* : 12). La métaphore du labyrinthe manifeste la désorientation du chœur. Le terme employé par Heaney possède cependant une signification particulière en Ulster puisque Long Kesh, la prison dans laquelle étaient enfermés les militants républicains et les membres de l'IRA, était aussi connue sous le nom de *The Maze*. Toutefois la situation d'enfermement du chœur, contrairement à celle des prisonniers de Long Kesh, est mentale et non physique. Cette image rappelle le thème principal de la pièce : l'entêtement de Philoctète. Dans l'économie dramatique de la tragédie, cet entêtement se nourrit de la rancœur que le héros ressent à l'égard des Grecs qui l'ont abandonné sur Lemnos à la suite d'une morsure de serpent. Dans la perspective de la situation en Ulster, il fait écho à la rancune que ressentent les deux communautés nord-irlandaises après des décennies de conflit. La métaphore du labyrinthe permet ainsi à Heaney de souligner l'immobilité des deux par-

ties en conflit, empêchant toute forme de réconciliation, qu'elle soit dramatique ou politique.

On peut rapprocher la dualité évoquée par Michael Walton et illustrée par ces transpositions des tragédies de Sophocle des réflexions de George Steiner, selon lequel chaque génération construit son propre passé au travers de nouvelles traductions des textes classiques afin de renvoyer aux temps contemporains (Steiner : 30). Cette parenté entre époques anciennes et contemporaines que crée la traduction n'est pas étrangère aux démarches de Seamus Heaney et de Tom Paulin. Toutefois, la construction de ces différents passés que donnent à voir *The Riot Act* et *The Cure at Troy* ne dramatise pas uniquement l'histoire d'une génération marquée par le conflit des « Troubles », mais reflète également la logique des œuvres poétiques et politiques de chacun des poètes.

Antigone, une héroïne politique ?

The Riot Act n'est pas la première œuvre de Paulin évoquant l'héroïne sophocléenne puisque lui ont précédé le poème « Under Creon » (Paulin 1983 : 13) qui ouvre le recueil *The Liberty Tree* et l'essai « The Making of a Loyalist » (Paulin 1996 : 1-17). Dans ces deux textes, le poète s'appuie sur le contexte politique pour en proposer une interprétation, qu'elle soit argumentative ou poétique. Ainsi, « The Making of a Loyalist » réfute, entre autres, la lecture de la pièce faite par Conor Cruise O'Brien, considéré par Paulin comme un loyaliste :

> Antigone (i.e Bernadette Devlin and the Civil Rights movement) becomes responsible for "all those funerals". This means that the Unionist state is virtually absolved of all responsibility and Creon's hands appear to be clean. O'Brien's political analysis is inspired and supported by this interpretation of Sophocles' great tragedy, so it is crucial to recognise how badly he misinterprets the play. (Paulin 1996 : 6)

Le poète reprend l'analogie de O'Brien, mais son interprétation se nourrit de ses propres opinions politiques, « I see Unionism as a holding operation, essentially a throwback to a redundant form of British imperialism. […] they set up a state which was unjust » (Myers : 122).

S'il rappelle les torts de Créon dans la tragédie source (Paulin 1996 : 6), il transvalorise (Genette : 514) l'action d'Antigone en ne rappelant pas qu'elle commet également une faute, comme le souligne le chœur : « Thou hast rushed forward to the utmost verge of daring ; and against that throne where Justice sits on high thou hast fallen, my daughter, with a grievous fall »[5] (Sophocles : 157).

The Riot Act dramatise en partie cette querelle d'interprétation politique sur la tragédie sophocléenne (Roche : 224) posant la question de sa nature même en tant que traduction. Susan Bassnett distingue plusieurs types de traduction en s'appuyant notamment sur le rôle du traducteur et de la finalité de sa production (Bassnett : 84-86), question particulièrement complexe dans le cas d'un texte dramatique puisque celui-ci est mis en scène (Bassnett : 126). *The Riot Act* est présenté comme une version de la tragédie sophocléenne par Tom Paulin. Ce terme spécifique de « version » met en lumière le rôle d'interprète que joue le poète en tant que traducteur. Toutefois, contrairement à la définition qu'André Lefevere donne de la traduction poétique (Bassnett : 87), si la forme dramatique de la transposition irlandaise est similaire à celle de la tragédie source, son propos en diffère grandement par l'interprétation politique que donne à voir Paulin dans *The Riot Act*. Tout d'abord, l'action de la pièce est translocalisée en Irlande du Nord. Le langage forme le matériau principal de cette translocalisation : Paulin a en effet recours à de nombreux idiomes propres à l'Ulster tels que « thrawn and jaggy hatred » (*TRA* : 54), qui pourrait se traduire en anglais standard par « difficult and sharp hatred ». Cette intégration de termes spécifiques à l'Irlande du Nord illustre la pensée esthétique développée par le poète à la même époque dans son essai « A New Look at the Language Question » (Paulin 1996 : 51-67) : il y avance que les dialectes enrichissent le matériau linguistique à disposition des auteurs (Paulin 1996 : 65). Par ailleurs, cet usage n'est pas dénué de connotations politiques pour Paulin, qui déclare : « a platonic Unionist author who believes that good prose should always be as close as possible to standard British English, such inspiration must always be impossible for any Irish writer » (Paulin 1996 : 65). La translocalisation de l'in-

trigue de l'*Antigone* de Sophocle apparaît dès lors comme non seulement géographique, mais également politique.

La poétique de *The Riot Act* se distingue de celle d'*Antigone* par une violence nouvelle insufflée par Paulin. Les échanges entre les personnages sont réduits par rapport à la tragédie source et se composent majoritairement de vers brefs au rythme rapide. La violence est également rendue ostensible par le travail de Paulin sur les images et figures poétiques, comme l'illustre cet extrait d'une réplique de Tirésias : « his body you let ret / with neither prayer, nor rite » (*TRA* : 53). Le terme « ret »[6] se substitue au rythme ternaire du vers de Sophocle, « a corpse unburied, unhonoured, all unhallowed »[7] qui décrivait l'affront fait au corps de Polynice (Sophocle : 191). Paulin s'affranchit ainsi d'une image religieuse et poétisée de la mort pour y substituer une expression faisant état de sa réalité biologique sans artifice. Le refus de toute poétisation de la mort fait écho au contexte des « Troubles », mettant en lumière les conséquences humaines de ce conflit symbolisé par l'affrontement entre Antigone et Créon. Cette dimension est notamment esquissée dans la transposition de l'un des chœurs : « Generation after generation has suffered, and every time we think to get free of what happened before and will surely happen after, then we find there's something in our road, like a ramp maybe, that we can never get over, that we can never push past » (*TRA* : 36). La transmission intergénérationnelle du malheur est topique dans la tragédie grecque et s'illustre particulièrement au travers des mythes tragiques portant sur la famille des Labdacides à laquelle appartient Antigone. Cette dimension du malheur tragique n'a cependant pour objet que la race héroïque dont se distingue le chœur. Or, l'emploi du pronom personnel « we » souligne l'inclusion du personnage collectif parmi les victimes de la transmission du malheur qui, dans la tragédie source, porte uniquement sur le destin des Labdacides. En liant le sort du chœur à celui des personnages héroïques de la famille thébaine, Paulin fait du personnage collectif le représentant du peuple nord-irlandais dont l'histoire pendant les « Troubles » fut marquée par l'affrontement entre les pensées unionistes et nationalistes. Contrairement à la majorité des échanges entre les personnages, cette intervention du chœur, comme d'autres,

est en prose. Cette différenciation stylistique et rythmique ménage un temps de pause dans le développement de l'intrigue tragique dont la rapidité et la brièveté des échanges en vers marquent la violence. Ce temps de pause permet au chœur de construire une réflexion plus générale sur la notion de malheur intergénérationnel qui, bien qu'inspirée par les événements tragiques de l'intrigue, ne s'y réduit pas. Cette fonction du chœur, même dépourvue de son caractère religieux, transpose la fonction antique de ce personnage collectif qui « offre […] à l'esprit des spectateurs des perspectives nouvelles » (Romilly : 32), essentiellement sur le contexte politique.

L'usage de la prose caractérise également les prises de parole du Garde et la première tirade de Créon, différence stylistique qui nous semble souligner leur position institutionnelle. Le Garde, dont les répliques font entendre un accent irlandais comme le signale le terme « eejit » (*TRA* : 18) pour « idiot », est en par sa fonction même soumis au pouvoir étatique. Quant à Créon, son personnage est double puisqu'il incarne simultanément le pouvoir de Westminster et la pensée unioniste. Tout d'abord, contrairement à ses autres prises de parole, sa tirade d'entrée en scène est en prose et en anglais standard. Par ce biais, Paulin assimile l'image publique du personnage à celle des ministres nommés par Westminster, cette scène spécifique constituant une parodie de conférence de presse (Paulin 2002 : 167). D'autre part, certaines caractéristiques du personnage l'apparentent à la pensée unioniste telle que perçue par Paulin. Lors de leur *agôn*, Créon qualifie Antigone de « blacky » (*TRA* : 46), terme d'argot américain faisant écho aux origines des « Troubles » : le combat pour l'égalité des droits civiques qui fut inspiré en Ulster par l'exemple des communautés noires aux États-Unis et en Afrique du Sud. Le mot « blacky », par sa connotation raciste, rappelle l'iniquité civique qui existait en Ulster avant les années 1970 et à laquelle Paulin renvoie pour critiquer la pensée unioniste : « the Unionist people in the North of Ireland felt that their future was best served by remaining British in 1921, and they set up a state which was unjust » (Myers : 122). Enfin, on l'a vu, Créon est assimilé par le chœur à Ian Paisley grâce à l'expression « the big man » (Roche : 258). Ainsi, le personnage incarne l'ensemble des forces, qu'elles soient bri-

tanniques ou nord-irlandaises, s'opposant aux revendications républicaines et nationalistes en Ulster. À l'inverse, Antigone apparaît comme la personnification du mouvement républicain. Ce parallèle n'est cependant pas propre à *The Riot Act* puisque dans son essai « The Making of a Loyalist » Paulin tissait un parallèle entre Bernadette Devlin et l'héroïne sophocléenne (Paulin 1996 : 6) ; de même, dans « Under Creon », premier poème du recueil *The Liberty Tree* (Paulin 1983 : 13), Antigone est assimilée à la communauté nationaliste irlandaise. Bien qu'aucun des personnages de la tragédie de Sophocle ne soit nommément présent dans le corps du poème, le titre invite le lecteur à faire un rapprochement avec le mythe antique qu'elle évoque. L'ouverture de la troisième strophe, « The daylight gods were never in this place » (Paulin 1983 : 13), fait allusion à une lecture hégélienne de l'œuvre source qui associe Créon aux divinités du jour et Antigone aux divinités souterraines, lecture connue du poète (Paulin 1996 : 6). Ainsi, l'absence des divinités du jour indique que le lieu décrit par le poète se situe sous la protection des divinités souterraines, associées à l'héroïne. L'identification politique d'Antigone se fait au travers de la description de l'endroit où « a free voice sang / dissenting green » (Paulin 1983 : 13), le vert étant une métonymie topique pour la pensée nationaliste irlandaise. *The Riot Act* approfondit cette identification puisqu'Antigone y apparaît comme une martyre, figure traditionnelle de la littérature nationaliste irlandaise. L'héroïne décrit en effet son action comme un « *sacrifice* » (*TRA* : 31) et inscrit sa révolte dans l'héritage d'autres femmes mortes avant elle, comme Niobé (*TRA* : 45). Ce nouvel *ethos* que confère Paulin à Antigone est confirmé par le chœur qui, avant qu'elle ne meure, lui assure que les arts célèbreront sa mort :

> Sure we'll write about you.
> A poem, a song or two---
> no one else stood out the same---
> will celebrate you. (*TRA* : 44)

Ces références à la situation politique de l'Ulster mettent en lumière la position spécifique que Paulin a assumée en tant que traducteur. Susan Bassnett distingue en effet les traductions théâtrales pensées pour la mise en scène de celles orientées par l'interprétation du

traducteur (Bassnett : 133-134). Or, dans *The Riot Act*, Paulin donne à voir son interprétation politique de la tragédie sophocléenne, dimension particulièrement mise en avant lors du dernier chœur :

> There is no happiness, but there can be wisdom.
> Revere the gods; revere them always.
> When men get proud, they hurl hard words, then
> suffer for it.
> Let them grow old and take no harm yet : they still get
> punished.
> It teaches them. It teaches us. (*TRA* : 63).

Le second vers, par la répétition du verbe « revere », insiste sur la justesse de l'action d'Antigone puisqu'elle a enfreint la loi étatique au nom de la loi divine. La restriction de la notion de punition au seul personnage de Créon transvalorise l'action de l'héroïne et modifie l'ordre axiologique de la tragédie source qui donne à voir un débat éthique (Romilly : 84). Toutefois, les vers suivants n'invitent pas les spectateurs à une imitation du comportement de l'héroïne, mais à la persévérance. Ce chœur final met en avant la position de traducteur que Paulin souhaitait occuper pour la compagnie Field Day puisqu'il écrit en 1983 à Brian Friel : « I'm, as you know, antagonistic to Unionism, but I do feel that we must always posit a pluralistic notion, rather than be entirely green » (Pelletier : 86). Si Seamus Heaney a occupé une position de traducteur similaire à celle de Paulin, sa transposition, *The Cure at Troy*, n'interroge pas seulement sur le conflit des « Troubles », mais également le rôle que pouvaient y tenir le poète et la poésie.

Un espoir de paix ?

Mis en scène en 1990 par Field Day, *The Cure at Troy* transpose l'intrigue du *Philoctète* de Sophocle dans un contexte de nouvelles interrogations. Ces interrogations étaient d'une part politiques, car Peter Brooke, nommé ministre en charge de l'Irlande du Nord en 1989, avait initié des négociations avec l'ensemble des forces s'affrontant en Ulster (Impens : 174), d'autre part personnelles et artistiques pour Heaney. Bien que la pièce ait été commandée par Field Day grâce à

l'intermédiaire de Brian Friel, le poète décida seul de transposer *Philoctète* (Impens : 53). En effet, il percevait une analogie entre le dilemme de Néoptolème, déchiré entre ses principes et sa loyauté envers l'armée grecque, et celui vécu par la population de l'Ulster pendant les « Troubles » (Impens : 54). Heaney n'était lui-même pas étranger à ce dilemme. Ses écrits mettent en lumière le déchirement entre son identité catholique nord-irlandaise et son activité littéraire, dont le poème *Exposure* constitue un exemple :

> How did I end up like this?
> I often think of my friends'
> Beautiful prismatic counselling
> And the anvil brains of some who hate me
>
> As I sit weighing and weighing
> My responsible tristia.
> For what? For the ear? For the people?
> For what is said behind-backs? (Heaney 1975 : 66)

L'action de *The Cure at Troy* est translocalisée en Ulster, comme le met en évidence la domestication de la langue. Heaney se sert ainsi de structures grammaticales propres à l'Irlande du Nord pour transposer, par exemple, le récit du marchand (Denard : 4). Dans cette réplique portant sur des événements passés, les verbes à l'aoriste et à l'imparfait chez Sophocle (102-103) sont au présent chez Heaney : « [Odysseus] captures this Helenus and shows him off / In front of the Greek army » (*TCT* : 33), ce qui est caractéristique de l'anglais utilisé dans la région (Denard : 4). De plus, certaines expressions font référence à la rhétorique politicienne déployée pendant la période des « Troubles » (Denard : 3). La réplique qu'adresse Néoptolème à Philoctète « Are you going to stay here saying no forever ? » (*TCT* : 69) en est un exemple puisqu'elle fait écho au slogan unioniste « Ulster says no » employé en 1985 contre la ratification de l'accord anglo-irlandais qui devait mettre un terme au conflit (Richards : 112). Toutefois, l'interprétation politique de la tragédie que donne à voir Heaney ne se fait pas tant par l'actualisation de l'*ethos* des personnages que par celle du dénouement de la pièce grâce à un *deus ex machina*. Ce concept dramaturgique est défini par Aristote : « la machine […] ne doit être utilisée que pour des

événements extérieurs au drame, qu'ils aient eu lieu auparavant, […] ou qu'ils aient lieu ensuite […] ; car nous reconnaissons aux dieux le don de tout voir »[8] (Aristote : 108). Dans *Philoctète*, l'intervention d'Héraclès est justifiée, car il annonce le dénouement à venir de la guerre de Troie. Dans *The Cure at Troy*, ce dénouement est préparé dès l'ouverture par l'ajout d'un chant du chœur dont le premier vers énumère les différents personnages pris dans l'intrigue tragique « Philoctetes. Hercules. Odysseus » (*TCT* : 1). Ce premier vers est construit de manière à rendre ostensible les différents partis qui s'affrontent lors du débat tragique, à savoir Philoctète et Ulysse, Hercule occupant une position médiane. Néoptolème a une position similaire à celle d'Hercule au cours de la pièce, mais son action ne permettant pas la résolution du conflit, il est remplacé dans l'énumération. La position médiane symbolise le dépassement du débat tragique afin d'en assurer la résolution :

> And that's the borderline that poetry
> Operates on too, always in between
> What you would like to happen and what will –
> Whether you like it or not.
>
> Poetry
> Allowed the god to speak. It was the voice
> Of reality and justice. The voice of Hercules
> That Philoctetes is going to have to hear[.] (*TCT* : 2)

Dans ces strophes, l'actualisation de la figure herculéenne opérée par Heaney est mise en lumière puisqu'il est une personnification mythologique du pouvoir poétique. Sa position transcendantale est renforcée par son absence sur scène, contrairement à la tragédie source, puisqu'il emprunte la voix du chœur pour s'exprimer. Cette transposition du *deus ex machina* donne à voir de manière dramatique la conception que Heaney avait de l'art, notamment lors de la période des « Troubles » : « The writers of my generation, from the Protestant and Catholic side, all thought of ourselves as transcending those things. The desire was to get through the thicket, not to represent it » (Andrews : 7), car Hercule s'élève ainsi au-dessus des deux partis humains.

L'usage du nom romain, et non grec, de la divinité confère une dimension métapoétique à l'actualisation du *deus ex machina* car, en plus de symboliser le pouvoir poétique, elle nous semble mettre en exergue la réflexion de Heaney quant au rôle politique de son art. Dans son recueil *North* figure le poème « Hercules and Antaeus » (Heaney 1975 : 46-47) portant sur la défaite du géant par le héros. *North* est divisé en deux parties : la première est une évocation des mythes gréco-romains, celtiques et nordiques ayant façonné la scène politico-sociale de l'Irlande des années 1970 que donne à voir la seconde (Xerri : 57). Dans cette perspective, certains chercheurs interprètent le poème comme une évocation de la situation coloniale de l'Irlande au-travers de la mythologie grecque, Antée symbolisant le peuple colonisé et Hercule les colons (Impens : 49). Or, le recueil *North* a parfois été accusé, du fait de cet usage des mythes, de donner une image légitime et irrémédiable de la violence en Irlande du Nord (Xerri : 66), une interprétation possible mais qui correspond peu à l'entreprise poétique décrite par Heaney. Dans *The Cure at Troy*, Hercule apparaît après avoir fait l'objet d'une apothéose, il n'est donc plus le héros que donne à voir « Hercules and Antaeus ». Il transcende ainsi le monde humain et ses conflits comme le signale sa connaissance du futur lorsqu'il révèle le dénouement de la guerre de Troie, permettant ainsi le dénouement dramatique (Heaney 1990 : 79). Cette intervention divine a cependant une connotation politique rendue perceptible par le chant précédent :

> A hunger-striker's father
> Stands in the graveyard dumb.
> The police widow in veils
> Faints at the funeral home.
>
> History says, Don't hope
> On this side of the grave.
> But then, once in a lifetime
> The longed-for tidal wave
> Of justice can rise up,
> And hope and history rhyme. (*TCT* : 77)

La première strophe rappelle les souffrances que connurent les deux communautés au cours du conflit, cependant aucune d'elle n'est

nommée afin de les unir dans un sentiment commun, celui du deuil occasionné par des décennies de conflit. Cette souffrance, comme celle de Philoctète, peut être dépassée. En effet, la seconde strophe annonce le *deus ex machina* à suivre, notamment par la mention de la justice, terme utilisé dans le premier chant pour caractériser Hercule (*TCT* : 2). Le dernier terme, « rhyme », nous invite à considérer le dénouement dans sa dimension métapoétique, fruit d'une poétique réfléchissant sur son propre pouvoir afin de comprendre le rôle politique de la poésie. *The Cure at Troy* met en scène un héros dont la haine pour les Grecs semble indéfectible du fait de la souffrance, notamment physique, qu'il ressent. Toutefois, l'espoir d'un avenir meilleur que lui offre l'intervention d'Hercule met un terme à son conflit avec eux. La poésie est synonyme d'espoir car elle montre qu'au-travers de la réconciliation dramatique, une réconciliation politique est possible. Ce dénouement illustre les propos de Heaney sur le rôle politique de la poésie et sa réutilisation de la figure herculéenne souligne que son œuvre voulait dépasser le conflit sectaire qui déchirait l'Ulster.

Tom Paulin et Seamus Heaney, à la manière de Yeats dans *King Oedipus*, ont transposé l'intrigue tragique des tragédies de Sophocle afin qu'elles fassent écho aux événements qui leur étaient contemporains. Ce lien entre les temps anciens et modernes, qui se créé au-travers de la domestication et de l'actualisation du mythe tragique et de son langage, souligne pour le spectateur / lecteur contemporain la dimension universelle de la tragédie grecque. Cette universalité est cependant une construction qui tient à la plasticité du matériau source permettant à chacun des poètes de donner à voir sa propre interprétation de l'intrigue sophocléenne.

RÉFÉRENCES

Sources primaires

ARISTOTE. *La Poétique*. Paris, Librairie générale française, 1998.
HEANEY, Seamus. *North*. Londres, Faber, 1975.
_. *The Cure at Troy*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1991.

PAULIN, Tom. *The Liberty Tree*. Londres, Faber and Faber, 1983.
_. *The Riot Act*. Londres, Faber and Faber, 1985.
_. *Writing to the Moment : Selected Essays, 1980-1996*. Londres, Faber, 1996.
_. « Antigone », in Walton, J. Michael et McDonald, Marianne. *Amid Our Troubles : Irish Versions of Greek Tragedy*. Londres, Methuen, 2002, 165-170.
SOPHOCLES. *The Plays and The Fragments : With Critical Notes, and Translation in English Prose*. Volume 3 : *The Antigone*, Volume 4 : *The Philoctetes*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
YEATS, William Butler, CLARK, David Ridgley et MCGUIRE, James B. (eds.). *The Writing of Sophocles'* King Oedipus *: Manuscripts of W. B. Yeats*. Philadelphie, American Philosophical Society, 1989.

Sources secondaires

ANDREWS, Elmer. *Seamus Heaney : a Collection of Critical Essays*. Londres, Macmillan, 1992.
BASSNETT, Susan. *Translation Studies*. Londres, New York, Routledge, 2002.
DEANE, Seamus. « Field Day's Greek (and Russians) » in Walton, J. Michael et McDonald, Marianne. *Amid Our Troubles : Irish Versions of Greek Tragedy*. Londres, Methuen, 2002, 148-164.
DENARD, Hugh. « Seamus Heaney, Colonialism, and the Cure : Sophoclean Re-Visions ». *A Journal of Performance and Art* 22 :3, 2000, 1-18.
GENETTE, Gérard. *Palimpsestes La literature au second degré*. Paris, Seuil, 1982.
GRAY, John. « Field Day Five Years On ». *The Linen Hall Review* 2:2, 1985, 4-8.
IMPENS, Florence. *Classical Presences in Irish Poetry after 1960 : The Answering Voice.* Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2018.
MCDONALD, Marianne. « When Despair and History Rhyme : Colonialism and Greek Tragedy ». *New Hibernia Review* 1 :2, 1997, 57-70.

MYERS, James P. *Writing Irish : Selected Interviews with Writers from the Irish Literary Supplement*. Syracuse, Syracuse University Press, 1999.
PELLETIER, Martine. « Field Day Revisits the Classics. Tom Paulin's *The Riot Act* » in DUBOST, Thierry, *Drama Reinvented : Theatre Adaptation in Ireland (1970-2007)*. Oxford, Bruxelles, Peter Lang, 2012.
RICHARDS, Shaun. « Into That Rinsing Glare ? Field Day's Irish Tragedies ». *Modern Drama* 43 :1, 200, 109-119.
ROCHE, Anthony. « Ireland's Antigones : Tragedy North and South » dans Kenneally, Michael. *Cultural Contexts and Literary Idioms in Contemporary Irish Literature*. Gerrards Cross, Smythe, 1988.
ROMILLY, Jacqueline. *La Tragédie grecque*. Paris, Presse Universitaires de France, 2014 [1970].
STEINER, George. *After Babel : Aspects of Language and Translation*. Oxford, Oxford University Press, 1992.
WALTON, J. Michael. *Found in Translation : Greek Drama in English*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
XERRI, Daniel. *Seamus Heaney's Early Work : Poetic Responsibility and the Troubles*. Dublin, Maunsel & Company, 2010.

---

1 La période des « Troubles » est le nom désignant les trente années (1968-1998) de conflit entre les unionistes / loyalistes et les républicains / nationalistes.

2 Le *Revival* est un mouvement artistique irlandais de la fin du XIX^e^ et du début du XX^e^ siècle.

3 À l'époque, Lady Wilde écrivait sous le pseudonyme de Speranza.

4 Cette tradition fait écho à celle de l'*Aisling*, à savoir l'apparition d'une jeune femme symbolisant l'Irlande et le désir de souveraineté de l'île. C'est notamment sur cette figure que porte la pièce *Cathleen ni Houlihan* d'Augusta Gregory et Yeats.

5 « *Προβᾶσ' ἐπ' ἔσχατον θράσους / ὑψηλὸν ἐς Δίκας βάθρον / προσέπεσες, ὦ τέκνον, πολύ* » Nous avons choisi de citer la traduction de Richard Jebb car elle a été utilisée par Tom Paulin.

6 « Rot » en anglais standard.

7 « *ἄμοιρον, ἀκτέριστον, ἀνόσιον νέκυν.* »

8 « *μηχανῇ χρηστέον ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος, ἢ ὅσα πρὸ [...] ἢ ὅσα ὕστερον, [...] ἅπαντα γὰρ ἀποδίδομεν τοῖς θεοῖς ὁρᾶν.* »