

Brian Friel, une tradition dramatique irlandaise revue par la postmodernité

Jacques Tranier

Number 40, Fall 2006

Le théâtre irlandais au carrefour des modernités

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041651ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041651ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Tranier, J. (2006). Brian Friel, une tradition dramatique irlandaise revue par la postmodernité. *L'Annuaire théâtral*, (40), 39–56.
<https://doi.org/10.7202/041651ar>

Article abstract

Brian Friel works in the vein of a dramatic tradition inherited from the artistic "Celtic Revival" in the late 19th century. An advocate of "theatre as ritual", he explores the question of Irish identity caught in the flux of history through ever-changing dramatic forms. The purpose of his serious, pedagogical approach excludes him as a postmodernist, yet—perhaps paradoxically—the blending of genres that characterizes his work is in itself profoundly postmodern.

Jacques Tranier
Université de Caen Basse-Normandie

Brian Friel, une tradition dramatique irlandaise revue par la postmodernité

L'œuvre très personnelle de Brian Friel est traversée par une volonté « politique » de placer le créateur au cœur de la société; le dramaturge prétend s'adresser avant tout à un public irlandais en évoquant des situations liées aux conséquences de l'histoire nationale sur le psychisme de ses concitoyens. Sa veine est celle ouverte par ce que l'on peut appeler la « tradition dramatique nationale » incarnée par l'Abbey Theatre à Dublin, à l'orée du XX^e siècle, et liée à l'affranchissement du colonialisme britannique. Elle se caractérise par le recours à plusieurs composantes culturelles irlandaises : l'art du conte, les légendes et le surnaturel (William Butler Yeats), le pittoresque et le prosaïque (John Millington Synge), la représentation de personnages pris dans la tourmente de l'histoire (Sean O'Casey). Tous ces éléments instantanément reconnaissables par un public local se trouvent portés par l'anglo-irlandais, avec ses inflexions et connotations propres. Toutefois, Friel ne reproduit pas servilement les modèles de ses illustres prédécesseurs; au contraire, il s'en démarque, se défiant des fondements idéologiques de la « Renaissance celtique », avec sa vision idéalisée, aux connotations parfois douteuses. Là où les nationalistes prétendaient défendre une identité « authentique », Friel émet des doutes et suscite des remises en question.

Né en 1929 à Derry en Irlande du Nord au sein de la minorité catholique, alors opprimée par le régime unioniste, Friel s'est trouvé très tôt exposé à un sentiment d'insécurité permanente. Il fit l'expérience de la division sectaire entre catholiques et protestants, une schizophrénie politique empêchant l'homogénéité du corps social. Pareil contexte permet de mieux appréhender chez Friel le rôle primordial du devenir, car la

question identitaire relève d'un « chantier », selon l'expression même du dramaturge, et non d'affirmations contestables relevant de fantasmes anti-britanniques. Il est difficile d'éliminer cette dimension de son théâtre, tempérée par un esprit postmoderne la purgeant de tout dogmatisme. Ce qui est intéressant chez Friel, c'est de voir comment s'instaure l'équilibre entre une conscience aiguë du relativisme affectant le langage, la notion de réalité, le passé tel que la mémoire le retravaille – tous traits caractéristiques de la postmodernité – et un respect des codes propres au théâtre, capables de renvoyer une image de notre humanité, conception on ne peut plus classique – et anti-postmoderne de cet art. Il est en effet aujourd'hui de bon ton d'affirmer l'incapacité du langage à rendre compte de la réalité – notion elle-même contestée –, et celle du texte à faire sens en soi, fonction qui serait la prérogative du seul spectateur.

Que deviennent chez Friel les interrogations identitaires liées à l'histoire irlandaise, à l'aune de la notion de la postmodernité? Quels avatars postmodernes fait-il donc subir à la tradition théâtrale évoquée plus haut, qui le distinguent d'autres dramaturges reprenant à leur compte certains traits de cet héritage? Avant de suggérer quelques éléments de réponse, il convient de brosser le portrait du contexte historique et politique dans lequel s'inscrit le projet théâtral de Friel.

Réévaluation de la question identitaire au théâtre

La question identitaire en Irlande, nourrie par sept cents ans d'occupation étrangère et la polarité protestantisme/catholicisme, s'apparente à une obsession. Le théâtre irlandais s'est fait le véhicule du nationalisme lors de la « Renaissance celtique » à la fin du XIX^e siècle, au nom d'une identité irlandaise prétendument retrouvée. Puis vint, dans les années 60, le temps de la réflexion critique. C'est dans cette perspective de réévaluation culturelle que se déclare dans les années 80 le mouvement « Field Day », lancé en 1980 par Friel et le comédien Stephen Rea, dans le cadre d'une compagnie théâtrale nord-irlandaise où se retrouvent les noms de ceux qui définiront le canon du théâtre irlandais contemporain. Cette troupe se produisait en tournée sur toute l'île qui s'était donné pour mandat d'épurer la conscience nationale – et surtout nord-irlandaise – des pernicious mythes nationalistes ou colonialistes. Ce chantier intellectuel, culturel et politique passait par la tradition dramatique instaurée au début du XX^e siècle : primauté du texte, auquel on subordonne les éléments de la mise en scène; narration comme moteur d'une pièce, héritée de l'art irlandais du conteur, traditionnellement accompagné d'une mise en scène; thématique liée à l'histoire nationale; un certain naturalisme, au moins de façade, permettant une identification immédiate du spectateur; alliance du symbolisme et du réalisme; enfin, et surtout, le sérieux de l'entreprise théâtrale, à laquelle s'associe un souci didactique.

Friel n'hésite pas à déclarer que le théâtre n'est devenu véritablement irlandais qu'avec la « Renaissance celtique » : à ses yeux, George Bernard Shaw et Oscar Wilde œuvraient pour la scène anglaise. Outre la création d'œuvres originales, les membres de « Field Day » adaptèrent des classiques français, russes et grecs, jetant des ponts entre différentes cultures et époques¹. C'était un moyen d'éroder l'insularité en suggérant l'universalité de l'expérience humaine, tout en affirmant farouchement la spécificité irlandaise grâce à la variété indigène de l'anglais, avec ses propres connotations, héritières d'une évolution linguistique particulière. Dans *The Seagull* (1981), par exemple, Thomas Kilroy voit une similitude entre propriétaires terriens russes et propriétaires anglo-irlandais protestants, sur lesquels plane aussi la menace de l'histoire en marche. Pour « Field Day », l'héritage ambigu, controversé, de l'histoire irlandaise appelait une entreprise de recentrage culturel pour tenter de resituer plus authentiquement l'Irlande dans le monde contemporain.

L'histoire et le théâtre de Friel

Tant qu'il s'agissait de s'affirmer en opposition à l'occupation britannique, celle-ci avait agi comme un ferment d'inspiration. L'accession à l'indépendance n'en a pas pour autant clos le dossier colonial, comme l'attestent encore les événements dramatiques en Irlande du Nord; elle a cependant élargi le champ de la contestation portée à la scène, mais toujours à partir d'une perspective irlandaise destinée à renvoyer au spectateur des images sollicitant la sensibilité nationale. Le devenir des deux parties de l'Irlande continue à inspirer une riche dramaturgie, dans un pays confronté au colonialisme, à la guerre civile, puis au triomphe d'un nationalisme parfois outrancier, enfin, à la mondialisation dominée par une certaine idéologie libérale et à l'américanisation du mode de vie. Les contradictions ne manquent pas dans le pays de Friel où s'opposent influence britannique et américaine; repli sur soi pour ruminer et assimiler son passé et ouverture vers l'extérieur; pauvreté matérielle et prospérité en pleine expansion; mode de vie rural autarcique et mode de vie urbain cosmopolite; dichotomie nord/sud et dichotomie est/ouest encore en partie gaélophone; tradition et modernité. Il y a là un riche terreau où peuvent se donner libre cours imagination théâtrale et dramaturgie : l'oxymore alimente la mécanique théâtrale fondée sur des oppositions binaires capables de faire avancer la machine spectaculaire. S'ajoute à ce matériau potentiel la capacité remarquable des dramaturges irlandais à structurer un récit, à le mettre en scène en y greffant les récits individuels de personnages pris dans le flux du changement, confrontés à des choix cruciaux.

Les forces de la modernité constituent le moteur principal de l'histoire chez Friel. Elles se résument pour l'essentiel à l'avancée du progrès rationnel dans l'Irlande rurale, sous l'espèce du colonialisme, du mode de vie urbain ou de la politique. Les symptômes de cet

inéluclable empiètement se manifestent à Ballybeg, l'emblématique bourg somnolent où Friel situe invariablement ses pièces, qui semble toujours sur le point de basculer dans une nouvelle ère, une insidieuse modernité sans frontière érodant le mode de vie rural irlandais. Le goût prononcé de Friel pour le monde de la campagne touche une corde sensible chez ses compatriotes, dont le lien avec la terre reste fort; la dichotomie entre le village et l'univers urbain trouve chez eux un écho d'autant plus grand que derrière la ville d'aujourd'hui se profile un type de vie de plus en plus universel.

La perte des repères coutumiers, des traditions, l'érosion des structures sociales, de l'autorité consacrée – la figure patriarcale du père, l'Église –, est symptomatique chez Friel des effets du basculement dans l'inconnu. Elle joue à plein dans *Aristocrats* (1979), où de père en fils la tradition juridique décline, pour s'éteindre lorsque le fils du juge O'Donnell, Casimir, abandonne ses études de droit. La démocratisation de la société a en partie nivelé les statuts et considérablement réduit celui dont jouissait l'aristocratie protestante ou catholique. On trouve parsemés dans cette pièce (et bien d'autres) des indices de la déchéance physique et sociale : juge grabataire, domaine à l'abandon, funérailles du père sans éclat, gêne matérielle de la famille révélée par une des filles, Judith. Et surtout, les O'Donnell sont à la merci des nouveaux maîtres qui ont l'argent, donc le pouvoir, et avec lesquels il faut bien composer. Ainsi l'amant de Judith O'Donnell, Willie Diver, propriétaire aisé de machines à sous, est-il devenu l'homme à tout faire du domaine, alors que son oncle occupait la loge du concierge à l'entrée de la propriété, au temps de la splendeur familiale; l'épicier Jerry McLaughlin a les moyens d'offrir à Claire O'Donnell, la fille cadette, une confortable existence matérielle, mais Friel laisse entrevoir un morne avenir conjugal. La mythomanie de Casimir O'Donnell, faite d'élégance, de raffinement aristocratique, appartient à un passé bien révolu, qui pourtant véhiculait une chose précieuse, intangible, perdue à jamais. Elle tranche sur une vulgarité inhérente à la domination des parvenus. Brian Friel associe à ces derniers des symboles péjorativement connotés : la banane en plastique jaune sur le toit de la camionnette conduite par Jerry, ou encore les machines à sous de Willie.

La critique que fait Friel des valeurs matérialistes caractérisant la nouvelle société de masse n'a pas la virulence de celle de Yeats. Toutefois, le dramaturge en souligne par petites touches la vacuité spirituelle, incapable de combler les aspirations de ses personnages; on pense par exemple à la tante Lizzy (*Philadelphia, Here I Come!*, 1964) vivant aux États-Unis, chez qui le très grand confort matériel complaisamment décrit ne compense pas la frustration affective d'une femme sans enfants. L'univers urbain, cadre de la société de consommation, fait office de miroir aux alouettes attirant les habitants de Ballybeg; ils en ignorent la superficialité, les dangers, alors que s'impose sournoisement ce modèle tentateur. *Dancing at Lughnasa* (1990) voit deux des sœurs Mundy finir clochardes à

Londres, où l'une meurt. La religion, ce pilier ancestral, n'apporte aucun réconfort à l'humanité peuplant Ballybeg; les deux ecclésiastiques apparaissant sur scène sont des médiocres, tels l'aumônier Tom Carty de *Living Quarters* (1977) et le chanoine Byrne de *Philadelphia, Here I Come!* La religion à Ballybeg n'est que puritanisme répressif, borné (*Losers*, deuxième volet du diptyque *Lovers* (1967), *Dancing at Lughnasa*). Le mode de vie communautaire en Irlande avait ses tares que Friel ne se fait pas faute d'exposer; sa disparition progressive représente cependant une perte grave, parce qu'elle réduit en nous l'humanité au profit de ce que Hugh O'Neill, personnage central de *Making History* (1989), appelle « les critères, matérialistes et vulgaires, des nouveaux colons² » (Friel, 1989 : 40).

Encore ces nouvelles valeurs exigent-elles de solides qualités (celles de l'officier britannique Lancey dans *Translations*, 1980) que Friel reconnaît. La lecture des romans de Patrick McCabe, né en 1955, montre combien la modernisation du pays s'est accélérée, ce qui rétrospectivement rend plus congrue l'évocation de la morne Irlande des années 50-70 et explique que Friel fasse à présent figure de dramaturge incontournable, surtout par la mise à distance de cette transformation à laquelle il invite le spectateur contemporain. Sans doute n'est-ce pas un hasard si on trouve chez maints créateurs irlandais l'expression d'un sentiment de perte rédhibitoire associée à un dualisme de la vision : d'un côté, une Irlande ensommeillée, étriquée, bigote, sans avenir, franchement insupportable; de l'autre, une Irlande matérialiste en proie à une vulgarité sans limites, où s'élargit le champ du possible. L'Irlandais corseté par la tradition ancestrale fait place à l'individu émancipé mais sans repères. Qu'est-ce donc alors qu'être Irlandais?

Modernité, postmodernité et tradition dramatique nationale chez Friel

Chez Friel, la modernité affranchit l'individu lucide du fardeau de comportements devenus caducs : c'est la conquête d'une autonomie par rapport au carcan de la communauté.

Cependant, la modernité, à force de « désenchanter le monde » par sa rationalité exacerbée, n'a plus la légitimité idéologique que lui conférait le Siècle des lumières avec sa notion de « progrès » – elle semble s'être épuisée au point de n'avoir plus qu'elle-même pour finalité. On peut lire la postmodernité comme une exacerbation de l'individualisme dans le vide eschatologique creusé par la modernité. On observe une tendance à ériger en dogme implicite le rejet de la norme, de la hiérarchie, à prôner le mélange des genres en un perpétuel présent, et surtout, à refuser de se prendre au sérieux. Poser le relativisme de

toute valeur culturelle ou morale fonde un certain nihilisme : elles se valent toutes, et donc, aucune ne peut prétendre à une quelconque transcendance. Il n'est pas interdit de voir dans la postmodernité une « perte d'innocence » combinant un intellectualisme fait d'innies triturations de notions ou matériaux considérés comme obsolètes, à une certaine désinvolture, se manifestant dans la parodie, le clin d'œil, la citation subvertie, le « bavardage sur ». La « déconstruction » semble un symptôme de ce relativisme et de cette perte d'innocence : il faut mettre les ficelles de la création à nu, parce que l'on refuse de se laisser « piéger » par la fiction artistique, et surtout, de lui reconnaître la capacité à nous représenter en vertu du principe de *mimesis*.

Au mouvement centrifuge de la modernité succède la fragmentation de la postmodernité; la culture se conçoit désormais comme fait anthropologique, et non plus comme élaboration collective transcendant l'individu : on parle de « culture d'entreprise, de banlieue », etc. Si une culture nationale propose un sens, elle le fait par l'occultation effective des autres cultures nationales, lesquelles proposent d'autres sens possibles au monde, tout aussi exclusifs. Prétendre dépasser les cultures nationales, c'est risquer de tomber sous la coupe d'une idéologie mercantile globalisante fondée sur des critères essentiellement économiques, réducteurs. L'air du temps jette la suspicion sur les notions pourtant fondamentales d'identité, de projet ou de vision collective.

Si Friel emprunte abondamment à d'autres cultures que l'irlandaise, c'est pour mieux renvoyer à la sienne propre, farouchement revendiquée, et pour affirmer l'importance d'un théâtre responsable, enraciné dans les réalités irlandaises, capable de nourrir l'imaginaire. Postmoderne, il l'est par son éclectisme et sa capacité à la réflexivité; anti-postmoderne, il élabore un théâtre chargé d'un sens conféré par le texte souverain et ses didascalies précises, non par la subjectivité du spectateur; il l'est aussi par sa volonté de construction culturelle collective; le divertissement se conçoit dans une perspective morale. Au contraire des tenants de la postmodernité, Friel ne refuse pas la hiérarchie entre culture de masse et haute culture, cette dernière se référant à des critères métasociaux de l'ordre établi (la Raison, l'Histoire, la construction collective d'images du monde, etc.) La tendance postmoderne à considérer comme ennuyeux ce qui prétend éclairer lui est résolument étrangère, tout comme le refus d'un quelconque formalisme. Friel croit encore possible la représentation théâtrale au sein d'une tradition nationale irlandaise bien typée. Les faits lui donnent pour l'instant raison, qui voient ce type de spectacle attirer force spectateurs.

Coupée d'une source commune, la création tend vers l'anomie, l'artiste évolue dans un vide eschatologique; quand un artiste élabore sa propre mythologie, il doit déployer des efforts considérables pour rendre sa vision crédible à des concitoyens sollicités par une pléthore d'autres systèmes de représentation. En revanche, il est possible de rattacher son

inspiration à une veine éprouvée, tout en imprimant à sa production un caractère résolument contemporain : *Ulysses* de Joyce (1922) en est un bon exemple, qui doit sa structure à l'*Odyssée* d'Homère. De même, Friel perpétue le théâtre textocentrique hérité de la « Renaissance littéraire celtique ». L'Irlande devient chez lui un lieu archétypal où s'affrontent modernité, postmodernité et archaïsme; il s'agit d'un schéma dramatique pertinent en un monde que rendent conflictuel des phénomènes économiques et politiques à une échelle sans précédent. Il est remarquable que, chez Friel, le souci d'un théâtre exigeant – pour les comédiens comme pour les spectateurs –, ancré dans un terroir, une langue et des situations immédiatement reconnaissables, résulte d'un brassage d'influences extrêmement diverses, mais toujours ordonnées par la cohérence d'une volonté politique.

Le théâtre de Friel emprunte à celui de Yeats, avec ses revenants en quête d'expiation, à la manière du nô japonais (*The Freedom of the City*, 1973; *Living Quarters*, *Faith Healer*, 1979); à la tragédie grecque, avec son sens du destin écrasant (*Living Quarters*, et surtout *Winners*, 1966), avec le formalisme d'une construction dramatique en trois parties, la progression vers la chute finale, voire le caractère élégiaque du ton (*Dancing at Lughnasa*); au genre de la comédie (*Philadelphia, Here I Come!*; *The Mundy Scheme*, 1969; *The Communication Cord*, 1982; *A Month in the Country*, 1992). Le naturalisme le plus prosaïque peut côtoyer la réflexivité sur le théâtre, avec *Faith Healer*, *The Loves of Cass McGuire* (1966), *Living Quarters*, ou l'utilisation abstraite d'espaces scéniques délimités par l'éclairage dans *The Loves of Cass McGuire*; *Philadelphia, Here I Come!* La démarche de Friel n'a jamais dévié, mise au service d'une dramaturgie à visée intellectuelle accompagnant, mais dépassant toujours, l'émotion suscitée. Friel a inlassablement affirmé son nationalisme culturel. Il se réjouit que son théâtre séduise les spectateurs à l'étranger, mais son souci premier est de s'adresser à ses compatriotes dans une forme qu'ils reconnaissent, n'hésitant pas à emprunter à l'esprit postmoderne chaque fois que cela sert son propos, mais sans faire de concession à la mode du moment. Il lui faut donc trouver un subtil équilibre entre la tradition du théâtre à texte, qui continue à faire ses preuves, et une dramaturgie répondant à la sensibilité du temps, propre à renouveler cet héritage. Paradoxalement, Friel est l'homme de l'incertitude, du doute. Il est postmoderne dans son acceptation d'un certain relativisme.

Le relativisme de l'histoire et du langage chez Friel

Friel fait œuvre didactique quand il théâtralise le relativisme de l'histoire et du langage. L'ouvrage de George Steiner, *Après Babel*, a convaincu Friel que la frontière entre psychisme humain et monde physique est bien perméable. Steiner fait du langage le

« primum mobile » de toute expérience humaine, la clé de nos comportements. C'est par lui que nous situons notre place dans le monde et y revendiquons notre identité. La capacité du langage à décrire absolument une « réalité » qui lui serait extérieure se trouve mise en cause : Friel illustre sans cesse la primauté de la fiction et du langage sur les faits avérés. Dans cette mesure, il fait sien le scepticisme affectant aujourd'hui notre perception du langage. Dans son théâtre, s'expriment constamment des points de vue divergents sur les mêmes événements. Le monde ne se donne pas à nous de manière objective, car s'interpose entre lui et notre conscience le filtre du langage, avec ses conventions et ses préjugés; tout notre univers intérieur ne nous dévoile de notre environnement que ce que nous voulons bien voir en le retravaillant par l'intermédiaire d'une mémoire souvent tributaire d'un psychisme perturbé chez les personnages de Friel. Néanmoins, les réalités extérieures à notre conscience existent en dehors du langage et jamais Friel ne sombre dans la posture outrancière du « tout-est-fiction ». Cette attitude prive le théâtre de perspective morale, alors que l'entreprise de Friel se situe en partie dans le contexte « politique » du mouvement « Field Day ». Souligner le rôle primordial du mot dans la perception du monde constitue une mise en garde salutaire, notamment en Irlande du Nord, où la propagande et le sectarisme malmènent le langage politique. Il est d'ailleurs significatif que « Field Day » ait vu le jour précisément dans cette région. Traiter de l'histoire, plus particulièrement en Irlande du Nord, où chaque camp essaie de se l'approprier à des fins idéologiques, relève d'une œuvre de salubrité intellectuelle. Semblablement, « dire le mal » publiquement, au théâtre, concourt à la restauration spirituelle d'une communauté déchirée.

On conçoit maintenant l'Histoire comme une tentative de synthèse, laquelle, comme la fiction, sélectionne les faits – du moins ceux que nous connaissons – pour les éclairer de manière hiérarchique en un discours « vrai » ou « axiomatique » pour reprendre l'expression de George Steiner (1975 : 138). Même dans le domaine historique, la notion de « vérité » suscite un certain scepticisme³, comme le montre *Making History*. Friel y part d'un épisode de l'histoire nationale, la « fuite des comtes » de 1607⁴, pour mettre en scène Hugh O'Neill, petit-fils du comte de Tyrone, élevé en Angleterre, qui tenta, une fois de retour en Irlande, de soulever ses compatriotes contre la domination d'Elisabeth I et dut déposer les armes en 1603. Rentré en grâce, mais à des conditions jugées intolérables, il s'enfuit finalement en Italie. Hugh devient la figure emblématique du politique sollicité par deux allégeances incompatibles, d'un côté à son peuple d'origine, de l'autre, à l'Angleterre qui l'initia à la modernité.

À ce dilemme tragique parce que sans issue vient s'ajouter l'entreprise menée par l'évêque d'Armagh, Peter Lombard; le prélat accompagne à Rome l'aristocrate déchu, se met en devoir d'écrire sa biographie, laquelle dégénère en hagiographie niant sa réalité

d'homme de chair et de sang pour l'élever au statut de personnage historico-mythique. Traître sournois et imprévisible pour les Anglais, il deviendra le héros infortuné, aux yeux de ses compatriotes impatients du joug anglais. À travers ce pathétique personnage que les nécessités politiques acculent à un choix désastreux, Friel appelle à une réflexion sur la nature de l'Histoire, en montrant comment les faits avérés se transmutent en « mythistoire » qu'élaborent les perceptions historiques respectives des vainqueurs et des vaincus, en un récit alimentant les stéréotypes nationaux. Cette « mythistoire » est toutefois vitale, car elle nourrit un imaginaire facteur de cohésion sociale.

Chez Friel, le langage apparaît sous sa forme ambivalente et destructrice, quand on se réfugie dans l'illusion surgie des mots, et salvatrice, source de résistance à l'intolérable. Ainsi, dans *The Loves of Cass McGuire*, Cass sombre-t-elle dans une mythomanie qui détruit sa volonté d'assumer un passé misérable, alors que *Philadelphia, Here I Come!* montre un jeune homme poussé par une riche vie intérieure, envers d'un quotidien insupportable, vivant ses derniers moments à Ballybeg avant d'émigrer aux États-Unis. Le langage est ambiguïté fondamentale : seul véhicule entre le psychisme d'un personnage et son environnement, il ne permet pas, toutefois, la plénitude d'une véritable communication. Les personnages de Friel pourraient revendiquer la poignante formule d'Irina Sergueevna chez Tchekhov : « Mon âme est comme un merveilleux piano dont le couvercle est fermé et la clef perdue. » (Tchekhov, 1901, acte IV : 320-321; traduction libre) Non-dit, dialogues parallèles, inadéquation des mots, silences, voilà autant de failles du discours que Friel emprunte à son maître russe. Si le langage, avec les mythes qu'il véhicule, est source de dangereuse illusion, il reste pourtant notre seul moyen de dire ce que nous sommes, justification absolue du théâtre.

Mettre en valeur le verbe par la dramaturgie

Brian Friel s'attache à revivifier le verbe, de manière poétique, ou comique, ou par la dénonciation des apparences, par opposition au monde réel dans lequel les mots banalisés se dépouillent de leur pouvoir de charge émotive. Nous avons incontestablement perdu une certaine innocence par rapport au verbe, ce qui n'est pas encore le cas du théâtre irlandais institutionnel. Friel use à l'envi des conventions théâtrales créant l'illusion de l'expérience humaine selon le principe classique de *mimesis*. Il use parfois d'un certain formalisme qui relève du rituel, notion capitale pour Friel. En effet, le rituel signale l'entrée du spectateur dans un temps échappant au quotidien, l'« atemporalité » de la représentation théâtrale, à fonction quasi mythique. Si la défiance quant au langage relève du postmodernisme, le recours à la *mimesis* montrée en public lors d'une occasion dont Friel souligne le caractère quasi religieux renvoie aux origines grecques du théâtre. Il n'est

pas question pour Friel de nier totalement le pouvoir de nommer qu'a le langage. Il n'entend pas laisser ses textes libres de toute interprétation et compare ses pièces à une partition que le « metteur en scène-chef d'orchestre » est censé interpréter en fonction des intentions indiquées par le compositeur : cela limite, certes, la liberté d'action du chef, mais ouvre le champ infini des nuances interprétatives. Aussi peu fiable soit-il, le mot conserve une fonction sociale, à savoir de nous conter publiquement des fictions divertissantes, capables de nous river à notre fauteuil et de stimuler notre imagination appauvrie et d'inciter à réfléchir sur nous-mêmes, par le comique ou le tragique. Le théâtre, pour Friel, reste capable d'ouvrir de nouveaux horizons.

Sa thématique du repli sur l'individu est bien dans l'esprit postmoderne. Mais l'exigence de sens chez Friel explore les effets du politique et de l'idéologie – les fictions ou la morale du pouvoir – sur l'éthique, par essence individuelle et unique. Se réfugier dans des fictions personnelles, comme ses personnages, c'est se défendre contre de multiples agressions sociales, économiques, historiques. Faire appel à des fictions théâtrales, c'est mettre à jour tous les faux-semblants du hors-scène, que l'on dénonce en public lors de la représentation. Friel prétend montrer publiquement la genèse de la fiction personnelle ou communautaire et en cela, il fait œuvre didactique. Cela est particulièrement vrai de *The Freedom of the City* (1973), pièce écrite juste après les événements sanglants de « Bloody Sunday⁵ ». Les trois personnages principaux, manifestant pour les droits civiques à Derry, se réfugient dans l'hôtel de ville où les cernent bientôt les soldats britanniques; on les prend pour des terroristes armés. S'ensuit alors une alternance de séquences au fil desquelles les spectateurs voient tour à tour le monde extérieur à l'hôtel de ville, et l'intérieur de celui-ci. Dans le premier, se donnent libre cours les discours cacophoniques des institutions et des groupes liés par une idéologie (médias, Église, armée, police, chanteur de ballades nationalistes, universitaire), tous y allant de leur perception des faits. Dans le second, le trio livre au public sa propre expérience d'un quotidien de pauvres, d'exclus. À leur véritable identité, révélée au sein de l'hôtel de ville, s'opposent les identités factices dont les affuble l'idéologie de groupe à l'extérieur du bâtiment. Friel fait de l'Irlande du Nord le lieu emblématique de l'irréconciliable et tragique multiplicité de discours publics divorcés des réalités « vécues ».

Les trois personnages protagonistes de *The Freedom of the City* gisent morts dès le premier tableau, tués par les parachutistes britanniques, dont la fusillade ponctue bruyamment la fin de la pièce. La boucle est bouclée, et ce sont donc des « revenants » qui rejouent leurs derniers instants au cours du spectacle, à la manière du « *dreaming back* » de Yeats, inspiré du nô japonais. L'utilisation de l'éclairage permet de découper la scène en trois espaces bien délimités : l'intérieur de l'hôtel de ville; l'extérieur, place publique où défilent les représentants des diverses institutions et groupes; le fond de la scène, où

apparaît périodiquement, au sommet des remparts ceinturant Derry, le juge Widgery, chargé du rapport d'enquête. Outre le nombre de personnages principaux, les espaces délimités, le tripartisme affecte aussi la structure narrative : enquête avec comparution des témoins, échanges à l'intérieur de l'hôtel de ville, réactions aux événements des différents corps sociaux.

Il s'agit de formalisme encore quand Friel emprunte sa dramaturgie au tragique grec dans *Winners*, premier volet de *The Seasons of Love* (1967). La pièce s'organise en période rhétorique ascendante (*arsis*) menant au paroxysme (*akme*), suivie de résolution (*thesis*). Un couple de lycéens révise en vue d'examens, envisage son avenir après le mariage – la jeune fille est enceinte – et périt noyé. La construction rhétorique de *Winners* voit alterner des échanges entre les adolescents et la récitation par deux narrateurs du procès-verbal établi après l'accident. Cette forme dramatique accentue le sentiment de destin tragique inéluctable scellant le sort du jeune couple – des revenants – puisque leurs faits et gestes sont chronologiquement antérieurs à l'établissement du procès-verbal. Une didascalie précise que les deux narrateurs immobiles, vêtus de noir, lisent le procès-verbal d'un ton monocorde, sur leurs chaises « à haut dossier », détail révélateur du souci de formalisme suggérant le destin implacable et le chœur antique. Ici, se donne à voir la magie puissante du mot menant par paliers à la catastrophe finale. Par contraste, le deuxième volet *Losers* présente le récit d'un couple de quinquagénaires dont une belle-mère abusive, hypocondriaque et bigote, sabote le mariage tardif. On contemple dans cette seconde partie les turpitudes de l'existence que les protagonistes de *Winners* n'auront pas eu le temps de subir, mais dont ils perçoivent déjà l'existence. Andy, le récitant de *Losers*, narre son naufrage spirituel aux mains de sa femme et de sa belle-mère. Nous avons la même structure dramatique que dans la première partie, voyant alterner narration formelle et scènes de réminiscence jouées, dans un décor réaliste stylisé, une petite maison ouvrière dans laquelle des cadres vides figurent les portes; l'absence de murs opaques permet au spectateur d'englober d'un coup d'œil toutes les pièces du lieu. Cela visualise le caractère omnipotent de la tyrannie belle-mère grabataire, agitant sa clochette à tout bout de champ pour appeler sa fille.

Friel cultive l'ironie dramatique à l'antique. Le récit du procès-verbal, indépendant des scènes jouées de *Winners*, avertit le spectateur du dénouement proche, et lui permet ainsi de percevoir sur le mode tragique les échanges juvéniles de Joe et Mag. La narration ne ménage aucune surprise, comme la tragédie grecque fondée sur des mythes connus de tous, à l'époque. Le schéma narratif basé sur l'alternance vient lui aussi tout droit de la tragédie antique, qui voyait se succéder les « épisodes », parties jouées par les comédiens, et les *stasima*, ou parties dansées/narrées par le chœur : le texte de *Winners* substitue le mot « épisode » à celui de « scène ». Du théâtre grec, Friel conserve également le prologue :

étonnante alliance, bien postmoderne, du tragique grec, du réalisme, du symbolisme (Andy défait par la coalition épouse/belle-mère, fixant avec des jumelles le mur limitant la petite cour, à la fin de *Losers*), selon le principe voulant que le fond dicte toujours la forme, de manière pragmatique et festive, censée river le spectateur à son fauteuil, selon l'expression de Friel.

Théâtre et réflexivité

Friel sait jouer de la « mise en abyme ». *The Loves of Cass McGuire* déroule le récit pathétique du retour au pays d'une vieille femme, que sa famille relègue dans une maison de retraite. Le début de la pièce voit s'affronter Cass et son frère Harry le nouveau riche, soucieux d'une respectabilité que menace la vulgarité criante de sa sœur. Cass et Harry s'opposent violemment afin de déterminer qui donnera sa version de la pièce ! Celle-ci consiste, une fois de plus, en un retour en arrière : Cass se trouve déjà en maison de retraite, et cela éclaire rétrospectivement l'importance de l'enjeu initial. Cass a gain de cause, ce qui détermine le caractère pathétique, voire tragique, de l'œuvre, centrée désormais sur la trahison. Friel rappelle de la sorte au spectateur l'importance cruciale du point de vue singulier en l'absence de vérité incontestable. C'est une « leçon » à la Pirandello, transposée aux réalités irlandaises par ses thèmes : émigration, contraste entre Irlande rurale et Irlande des affaires. Cass, expatriée aux États-Unis, n'y a connu que cinquante années de médiocrité affective et spirituelle ; à son retour, la modernité a transformé le pays : son frère est un entrepreneur prospère, son neveu s'adonne à des bandes dessinées vulgaires, prétendant faire ses devoirs scolaires, tout un univers heurtant les valeurs auxquelles Cass croit encore, à savoir l'instruction et la loyauté.

Friel développe la veine réflexive avec *Faith Healer* et *Living Quarters*. La première consiste en quatre monologues, autour de la figure d'un guérisseur par la foi sillonnant les routes d'Écosse, du pays de Galles et d'Irlande, accompagné de sa femme et de son impresario. Décor minimaliste, monologues extrêmement longs, absence totale d'« action » concentrent le spectateur sur le seul pouvoir du mot. Frank Hardy et sa femme sont, là encore, des revenants. On nous livre trois versions de la même fiction : le guérisseur obsédé par son don capricieux ; les souvenirs douloureux d'une compagne maltraitée ; le récit terre à terre de Teddy le Cockney. Le spectateur perçoit les contradictions dans les narrations, que lie cependant le leitmotiv d'une incantation, la récitation des noms des villages celtiques moribonds traversés par la troupe. La réflexivité joue sur plusieurs plans : Frank Hardy, sujet fictif et comédien du spectacle réel, c'est la figure du créateur (Friel), assailli de doutes sur un don tyrannique ; Grace représente sa part d'humanité, et Teddy, les considérations matérielles par lesquelles doit passer la création. La pièce peut se lire comme

représentation des trois visages de l'artiste dans la cité et cette dernière, Friel la décrit comme spirituellement exsangue. Les éclopés espèrent une guérison miraculeuse sous le chapiteau de Frank Hardy, tout en sachant en leur for intérieur qu'on ne saurait espérer rien de tel. Pareillement, les spectateurs, citoyens/infirmes d'une société en pleine déconfiture spirituelle, se rendent au théâtre sans en attendre un réel secours. Friel se met en scène sous les traits de l'artiste responsable dans la cité, s'interrogeant sur le rôle de son art dans un monde « malade de l'âme ».

La dernière scène concrétise la métaphore filée de *Faith Healer*, au moment où Frank Hardy évoque son propre assassinat par une famille dont il n'a pu guérir le paralytique. À ce moment précis de l'histoire, le comédien/auteur/personnage fictif se dirige cérémonieusement vers l'avant-scène, se livrant en sacrifice aux spectateurs, comme dans la fable, le guérisseur s'avance vers l'infirmes dont il sait instinctivement qu'il ne pourra rien pour lui. Ce sacrifice consacre paradoxalement la plénitude du créateur se soumettant, lors de chaque représentation, au jugement sans appel de son public, aboutissement de toute son entreprise. Friel parvient de manière fort congrue à faire se rencontrer fable et réalité physique du spectacle théâtral : on a une succession d'« emboîtements » autour de la figure d'une sorte de « chaman », qui tente de justifier le processus de création du théâtre : la salle de spectacle; le « théâtre dans le théâtre » (le chapiteau de Frank) et le « théâtre-se-donnant-en-représentation ».

Living Quarters constitue une œuvre complexe, adaptation très libre de l'*Hippolyte* d'Euripide. Friel ne retient du modèle initial que la liaison entre le fils de Thésée et la nouvelle épouse du héros. Il conserve également la dimension tragique, le thème de l'injustice du destin, le dénouement fatal. Dans cette œuvre, Frank Butler figure l'officier revenu en triomphateur local d'une mission dangereuse sous l'égide de l'ONU. Pendant son absence, son fils d'un premier lit a eu une liaison, notoire, avec sa jeune belle-mère. L'apprenant, Frank se tue, ne pouvant supporter ce qu'il perçoit comme l'injustice profonde du sort. Ce canevas est prétexte à la mise en scène du théâtre et de son élaboration. La pièce s'articule autour d'un mystérieux personnage, « Sir », terme impliquant la déférence, dont les prescriptions ne se discutent pas. Il tient un registre, où se trouvent consignés tous les détails des événements, du retour du guerrier jusqu'au suicide. « Sir » occupe un tabouret placé à l'avant-scène, espace marquant physiquement son ascendant sur les autres personnages. Outre Frank, autre figure de revenant, figurent les membres de sa famille, décrits comme « émanations psychiques » des personnages dispersés aux quatre coins du monde : la jeune épouse, désormais veuve, partie aux États-Unis, Ben, le fils, les filles, Tina et Miriam, l'aumônier militaire et ami de la famille Tom Carty. Friel nous invite à considérer ces ectoplasmes comme les ruminations d'êtres traumatisés par le drame, réunis métaphoriquement, par la nécessité de chercher à

comprendre ce qui a pu mener à la catastrophe, en un « *dreaming back* » tout à fait yeatsien. Friel « déconstruit » ses protagonistes; ce ne sont plus des personnages traditionnels de fiction, montrés sous leur aspect charnel, dans un temps linéaire, mais des comédiens de chair et de sang jouant le rôle d'esprits désincarnés, et pourtant bien typés, reconnaissables quant à leur identité et à leurs fonctions familiales : « Sir » a rassemblé ces émanations psychiques pour les forcer à « rejouer » certaines scènes, qu'il choisit, en empêchant les « personnages » récalcitrants de s'écarter du « scénario » consigné dans le registre. Ce dernier figure le destin implacable, déjà joué. Au début de la pièce, « Sir » expose les règles du jeu, et c'est l'occasion pour Friel d'énoncer les impératifs de la création dramatique : l'auteur ne retient que les éléments jugés indispensables à la fiction. En même temps, ces éléments de fiction raboutés doivent garder une grande cohésion, et c'est le rôle du dramaturge / « Sir » / Friel de les « mettre en scène » de manière crédible, ce que dit expressément « Sir ».

Ces emboîtements conceptuels autour de la genèse du théâtre, cette mise à nu de ses « ficelles » relèvent bien du postmodernisme. *Living Quarters*, administre une « leçon » : la manière dont un texte dramatique naît; la justification du théâtre convoquant sur scène un passé, à l'échelle individuelle ou nationale, passé avec lequel on veut régler ses comptes pour tenter de comprendre la situation actuelle. En effet, il faut garder à l'esprit l'ensemble du corpus dramatique que nous offre Friel, avec son réseau d'échos, la complémentarité des œuvres, ses thèmes obsessionnels; et surtout, le sérieux que Friel associe à son art et qui le poussera à fonder « Field Day » huit ans après la première de *Living Quarters*. Friel est persuadé qu'une dramaturgie axée sur l'enjeu du théâtre promeut l'idée de responsabilité à l'égard de la société, dans le cadre d'une entreprise à caractère « politique », au sens d'une contribution à la vie civique, passant par une représentation en public, qui nomme et hiérarchise les choses. Le théâtre devient thérapie collective, comme dans la Grèce antique. Friel incarne avec ses collègues dramaturges de la même génération une phase décisive du théâtre « littéraire » irlandais, autour du texte, mais cet art du spectacle évolue, bien sûr.

L'après-Friel

Il est intéressant de mettre en parallèle le théâtre lui aussi « littéraire » de Marina Carr – auteure d'une génération nettement postérieure à celle de Friel, puisqu'elle naît en 1964 – et celui de Friel. Les deux dramaturges, épris de leurs terroirs respectifs, se rattachent à la tradition dramatique magnifiant le texte, incluant parfois des éléments de surnaturel hérités de Yeats. Marina Carr s'inspire du fonds de mythes irlandais, de Shakespeare et de l'antiquité grecque. Pourtant, son monde s'avère très personnel, la violence qui règne dans *Portia Coughlan* (1996), *By the Bog of Cats* (1998) ou *On Raftery's*

Hill (2000) laisse perplexe. La barbarie mise en scène renvoie à un univers primordial, où règnent des forces ténébreuses, destructrices, propres à dérouter, voire choquer le spectateur, comme ce fut parfois le cas aux États-Unis. Par contre, il est significatif de constater que, lorsqu'un metteur en scène clarifie le contexte culturel, le public peut marcher⁶ : indice probant suggérant la nécessité de poser explicitement les enjeux d'une œuvre. À l'inverse, si l'on considère l'ensemble des pièces de Friel, la réitération du schéma archétype de Ballybeg, microcosme d'une emblématique humanité souffrante, cernée par une modernité occasionnellement destructrice, crée précisément une perspective morale quasi rituelle. Le critique et metteur en scène engagé Vic Merriman est féroce, qui dénonce les dangers guettant un théâtre irlandais s'ouvrant désormais à l'exportation de « produits culturels » ; il fustige Marina Carr et Martin McDonagh (de la même génération que Marina Carr, puisque né en 1970), prétend que leurs œuvres feraient le jeu du nouvel ordre économique et idéologique, en lui servant de repoussoir. Cela conforterait la bourgeoisie irlandaise dans son adhésion au credo du « Celtic Tiger Boom » (Merriman, 2001 : 55-71) et les spectateurs à l'étranger, dans leur vision stéréotypée de l'Irlande. Merriman est peut-être trop sévère à l'endroit de Marina Carr et de son théâtre renouant avec un certain archaïsme. Néanmoins, la sauvagerie des mœurs, du langage et des comportements chez Carr et McDonagh fait-elle sens dans le contexte mercantile international où s'échangent des « produits culturels » estampillés, véhiculant une « image de marque » relevant parfois du cliché ? C'est la question que pose Kevin Robins :

On arrache à ses repères temporels et spatiaux ce qui est spécifique à un point du globe et fait « couleur locale », pour en faire une marchandise destinée au Grand bazar mondial. Il se peut que la soi-disant culture internationale reflète un nouveau type d'appréciation de la différence et du particularisme, mais il n'en demeure pas moins qu'elle se donne surtout pour objectif d'en tirer des profits⁷ (1991 : 21-44).

Par ailleurs, qu'en sera-t-il de pièces façonnées par de nouvelles générations qui auront grandi dans un contexte politico-économique n'encourageant pas la spéculation collective ? La célébration individualiste du « je » paraît incompatible *a priori* avec un théâtre à vocation « nationale ». Il est cependant trop tôt pour voir avec suffisamment de recul de quelle manière les nouveaux dramaturges tireront leur inspiration d'une nouvelle Irlande riche en matériau dramatique potentiel.

De la même génération que Friel, son collègue et ami Thomas Kilroy, né en 1934, constate la rapidité des changements qui, en une seule génération, ont commencé à modifier irrémédiablement les réalités irlandaises. Il note que les jeunes créateurs reflètent l'influence du cinéma, de la télévision, de la musique pop, dans un contexte culturel international (c'est bien le cas du romancier Patrick McCabe cité précédemment) ; leur langage dramatique est souvent celui de la rue ; le texte s'estompe au profit de langages non

verbaux (celui du geste, du corps) (Kilroy, 2004). Manifestement, ils s'éloignent de la tradition dramatique « littéraire ». Quelle que soit la dramaturgie adoptée, la question posée est celle d'une création dramatique « authentique », c'est-à-dire ne relevant pas d'un formatage, conscient ou non, dicté par l'exportation de « produits culturels » : le théâtre, comme tous les arts du spectacle, coûte très cher (les déboires financiers chroniques de l'Abbey Theatre nous le rappellent), la tentation est grande de le soumettre à des critères autres que ceux de l'intégrité artistique.

La tradition dramatique nationale reste vivace dans l'Irlande actuelle avec ses multiples troupes en province. Le théâtre semble y être la forme de spectacle collectif attirant le plus large public, ce qui est étonnant, par rapport à d'autres pays européens (Anonyme, 2004 : 7). Il est remarquable qu'une institution comme l'Abbey Theatre, équivalent de la Comédie-Française, comme elle subventionnée par l'État, reste le gardien attristé d'une tradition dramatique, sans pour autant se fossiliser, ce qu'attestent ses nombreuses animations, outre les nombreux spectacles donnés.

Cette tradition suscite des critiques en Irlande, accusée qu'elle est d'égoïsme culturel. Toutefois, elle semble devoir céder le pas à une conception peut-être plus objective du devenir irlandais, en tout cas, moins « égoïste ». Un ouvrage salutaire tel que *The Transformation of Ireland 1900–2000* de Diarmaid Ferriter (2004) nous rappelle que les Irlandais n'ont pas à revendiquer une quelconque « destinée manifeste ». L'homogénéisation accrue amenée par la mondialisation, l'assurance que confère un incontestable succès économique, l'émergence d'un mode de vie centré sur la consommation de masse ne pourront qu'aligner l'Irlande sur les autres pays riches, l'arrachant à un certain « nombrilisme », peut-être nourri par les vieux démons postcoloniaux.

Friel sait parfaitement exploiter l'ambiguïté fondamentale de la modernité en situant ses personnages à un moment clé de leur récit personnel et de l'histoire nationale, sorte d'entre-deux où rien n'est encore joué, comme dans *Philadelphia Here I Come!*, *Aristocrats*, *The Communication Cord*, *Dancing at Lughnasa*. Daisy, dans *Tell Me your Answer, Do!* (1997) livre l'expression clé vers la fin de la pièce, avec la formule « [...] cette incertitude [dans laquelle il faut vivre] est nécessaire⁸ » (Friel, 1997 : 79), qui rétrospectivement caractérise l'œuvre de Friel. En même temps, l'éclectisme culturel de Friel, ses lectures nourries, les influences manifestes (notamment celle de Tchekhov) alimentent une dramaturgie toujours renouvelée. Ses personnages ont valeur emblématique, que cerne un monde menaçant, à la fois trompeur et porteur d'espoir. Pareil théâtre traite une thématique transcendant les réalités nationales, à l'heure où la mondialisation occasionne des fractures partout où elle se manifeste. L'allure rapide des transformations sociales et

économiques, depuis les années 80 en Irlande, fournit un matériau artistique à portée universelle, même si Friel, passionnément épris de son pays, déclarait en manière de credo nationaliste : « C'est à nous que nous nous adressons⁹. »

En dramaturge postmoderne, Friel se réapproprie les conventions de traditions antérieures pour en retirer du sens en fonction des critères les plus contemporains, s'appuyant sur des signes familiers du paysage mental national pour le spectateur d'aujourd'hui. Il sait que sans perspective morale, un spectacle reste simple distraction d'un soir. C'est pourquoi il reste attaché à la voie ouverte par l'Abbey Theatre. Friel applique le principe essentiel que Corneille emprunte à Aristote dans ses *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* de 1660 : « pour trouver ce plaisir qui lui est propre, [au théâtre] et le donner aux spectateurs, il faut suivre les préceptes de l'art [dramatique] et leur plaire selon ses règles. Il est constant qu'il y a des préceptes, puisqu'il y a un art; mais il n'est pas constant quels ils sont. » (1980 : 117)

Notes

1. Brian Friel, avec *Living Quarters*, d'après l'*Hippolyte* d'Euripide (1977); *A Month in the Country*, d'après la pièce de Tourgueniev (1992); *Fathers & Sons*, d'après le roman de Tourgueniev (1987); *Three Sisters* (1981), *Uncle Vanya* (1988) et *The Yalta Game* (2001), d'après Tchekhov; Thomas Kilroy, avec *The Seagull*, d'après Tchekhov (1981); Tom Paulin, avec *The Riot Act: A Version of Sophocles' Antigone* (1985); Seamus Heaney, avec *The Cure at Troy*, d'après le *Philoctète* de Sophocle (1991).

2. « *The buccaneering, vulgar, material code of the new colonials* ».

3. Georges Duby n'envisageait-il pas la mission de l'historien comme tentative pour « atteindre l'inatteignable »?

4. En septembre 1601, 4 000 soldats espagnols débarquèrent à Kinsale où les Anglais les assiégèrent. Les rebelles irlandais subirent une lourde défaite en essayant de prendre la ville aux Anglais, ce que voyant, leurs alliés espagnols rembarquèrent. L'aristocratie irlandaise dut alors jurer une obéissance absolue à la reine Elisabeth I, sous peine de perdre son pouvoir local. La « fuite des comtes » décrit l'exil que s'imposèrent en pays catholique les nobles réfractaires. Cet épisode consacre la main-mise effective des Anglais sur l'Irlande gaélique désormais privée de son élite aristocratique.

5. Le 30 janvier 1972, les parachutistes britanniques ouvrirent le feu sur les manifestants prenant part à un mouvement pour les droits civiques à Derry, les Catholiques étant traités comme citoyens de seconde zone.

6. Par exemple, *By the Bog of Cats* monté par Kay Martinovitch en mai 2001 à Chicago (Irish Repertory of Chicago).

7. « *Cultural products are assembled from all over the world and turned into commodities for a new "cosmopolitan" market-place [...] The local and "exotic" are torn out of time and place to be repackaged for the world bazaar. So-called world culture may reflect a new valuation of difference and particularity, but it is also very much about making a profit from it.* »

8. « *The uncertainty is necessary* ».

9. « *We are talking to ourselves.* » (Friel, 1999 : 86)

Bibliographie

ANONYME, « Economic Impact of the Professional Performing Arts in Ireland », dans *Irish Theatre Magazine*, vol. 4 n° 21 (hiver 2004), encadré « Doing It For Ourselves. »

CORNEILLE, Pierre ([1660] (1980), « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique », dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard.

FERRITER, Diarmaid (2004), *The Transformation of Ireland 1900-2000*, Londres, Profile Books.

FRIEL, Brian (1989), *Making History*, Londres, Faber & Faber.

FRIEL, Brian (1997), *Tell Me your Answer, Do!*, Loughcrew, Oldcastle, The Gallery Press.

FRIEL, Brian (1999), « In Interview with Paddy Agnew », dans Christopher Murray (dir.), *Brian Friel, Essays, diaries, Interviews: 1964-1999*, Londres, Faber & Faber, p. 84-88.

KILROY, Thomas (2004), « Is there an Irish National Theatre Today? », conférence donnée à l'Université de Caen le 9 mars 2004.

MERRIMAN, Vic (2001), « Settling for More: Excess and Success in contemporary Irish Drama », dans Dermot Bolger (dir.), *Druids, Dudes and Beauty Queens: The Changing Face of Ireland*, Dublin, New Island, p. 55-71.

ROBINS, Kevin (1991), « Tradition and Translation: National Culture in Its Global Context », dans John Corner et Sylvia Harvey (dir.), *Enterprise and Heritage: Crosscurrents of National Culture*, Londres, Routledge, p. 21-44.

STEINER, George (1975), *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Londres, Oxford University Press.

TCHEKHOV, Anton ([1901] 1973), *Three Sisters*, Harmondsworth, Penguin Classics.