

Le multilinguisme et l'exil dans le théâtre de langue irlandaise contemporain

Jerry White

Numéro 40, automne 2006

Le théâtre irlandais au carrefour des modernités

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041654ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041654ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

Les pièces *Milseog an tSamhraidh* d'Éilís Ní Dhuibhne et *Caoineadh Airt Uí Laoghaire* de Tom MacIntyre sont représentatives de l'approche conflictuelle qui caractérise la politique linguistique en Irlande. Le bilinguisme dans ces oeuvres est présenté comme un phénomène complexe, indissociable du phénomène de l'exil. Nul doute que le bilinguisme et la « créolisation# » culturelle sont présentés comme la conséquence d'une politique culturelle impérialiste, et ces pièces s'inspirent clairement de certaines réalités propres aux XVIII^e et XIX^e siècles en Irlande.

Éditeur(s)

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

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

White, J. (2006). Le multilinguisme et l'exil dans le théâtre de langue irlandaise contemporain. *L'Annuaire théâtral*, (40), 85–102.
<https://doi.org/10.7202/041654ar>

Jerry White
Université d'Alberta

Le multilinguisme et l'exil dans le théâtre de langue irlandaise contemporain

SORCHA : « *He has his moments. You have yours. Vive la différence!* »
Tom MACINTYRE¹, *Caoineadh Airt Uí Laoghaire*, 1999 : 13.

En Irlande, le terme « bilinguisme », loin de consacrer l'émergence d'une diversité culturelle, est devenu synonyme d'effondrement culturel et d'impérialisme, voire de génocide. La grande famine est souvent décrite comme le coup fatal porté à la langue irlandaise, alors que le Gaeltacht – la région de langue irlandaise – s'est entièrement vidé. De plus, le bilinguisme est une composante obligée de l'exil, qu'ont tenté de réhabiliter deux dramaturges irlandais contemporains, Éilís Ní Dhuibhne (1998) dans *Milseog an tSamhraidh* et Tom MacIntyre (1999) dans *Caoineadh Airt Uí Laoghaire*. Ces deux pièces reposent sur des situations multilingues qui servent à la fois à dénoncer l'assimilation et à caractériser l'hybridité propre à la culture irlandaise que, déjà aux XVIII^e et XIX^e siècles, certains récits décrivent comme déchirée entre le refus de cette hybridité et la conscience de ses possibilités. Tom MacIntyre et Éilís Ní Dhuibhne présentent, dans leur pièce respective rédigée dans une langue qui, depuis deux siècles, est en voie d'extinction, une vision nuancée et contemporaine de l'appartenance culturelle dans ses relations avec des courants importants de l'histoire irlandaise.

Dans le présent article, on entendra par bilinguisme les rapports de l'anglais et de l'irlandais. Selon l'article 8 de la *Bunreacht na hÉireann/Constitution of Ireland*, l'irlandais, parfois appelé le gaélique irlandais (« gaélique » tout court se rapportant au gaélique écossais), est la première langue de la République : son statut est beaucoup moins officiel en Irlande du Nord. Bien qu'elle ait déjà été la langue majoritaire de l'île, aujourd'hui, elle n'est la langue maternelle que d'un pour cent de la population, tandis qu'à peu près trente pour cent de la population dit la parler de façon fonctionnelle. McCloskey, par exemple,

décrit ainsi la situation actuelle : « [L]’irlandais compte peut-être 20 000 à 30 000 locuteurs maternels, parmi lesquels se trouvent de nombreux jeunes. En plus, 100 000 personnes peut-être utilisent la langue régulièrement dans leur vie de tous les jours². » (2001 : 45) L’interdiction de l’irlandais par les forces britanniques à la suite de l’acte d’Union de 1800 et l’anglicisation de la toponymie à l’occasion du relevé cartographique entre 1825 et 1841 avaient servi de sujet à *Translations*, pièce écrite par Brian Friel en 1980. Comme elle avait servi à l’établissement d’un lien entre la langue, le nationalisme et le mouvement anti-colonial. Il y a là une situation sociolinguistique familière au lecteur québécois. La différence majeure est que l’irlandais, à la différence du français au Québec, est une langue minoritaire depuis les années 1800, ce qui explique que les deux pièces étudiées sont des pièces historiques.

Cette dimension historique du bilinguisme autorise qu’on fasse appel aux théories de Mikhaïl Bakhtine sur l’hétéroglossie – le caractère polyphonique du discours romanesque – pour analyser, dans les deux pièces, le mélange des langues et la représentation d’une société colonisée. Dans son essai intitulé « From the Prehistory of Novelistic Discourse », Mikhaïl Bakhtine note que :

[...] la naissance et l’évolution de la parole romanesque ne sont pas le résultat d’une querelle littéraire relative aux tendances, aux styles ou aux visions du monde abstraits, mais relèvent plutôt d’une lutte complexe de cultures et de langues qui dure depuis des siècles. Elles sont liées aux changements majeurs et aux crises qui ont marqué le destin de diverses langues de la vie des parlars populaires d’Europe³ ([1967] 1995 : 156).

Les deux pièces étudiées ont bien pour sujet la vie « des parlars populaires », et l’emploi du pluriel ici est d’une importance particulière; Tom MacIntyre et Éilís Ní Dhuibhne montrent tous deux que la nature des parlars des Britanniques comme des Irlandais est complexe et teintée d’une certaine hétéroglossie.

Malgré le fait qu’elles se déroulent à plus de soixante-dix ans d’intervalle, les deux œuvres renvoient à une période de transition dans la culture irlandaise. Tout comme le poème célèbre du même titre⁴, *Caoineadh Airt Uí Laoghair* se passe à la fin du XVIII^e siècle (1770), comme le précise Tom MacIntyre dans sa présentation; et *Milseog an tSamhraidh* a lieu en 1848, en plein cœur de la famine alors que la langue irlandaise, bien après la chute du système de clan, vit ses derniers instants, mais avant toutefois l’anglicisation de l’île qui caractérise la période suivante. Ce sont ces mêmes années qui font l’objet du court livre de Joep Leerssen, *Hidden Ireland, Public Sphere*, dans lequel il écrit que :

La période entre 1760 et 1845 est témoin d’une transformation cruciale de la culture irlandaise : la tradition gaélique locale, avec ses attitudes prémodernes,

avec sa vision historique qui remonte à la colonisation milésienne primitive de l'Irlande, avec son interprétation catastrophique de l'histoire et ses espoirs messianiques de délivrance du règne anglais, est intériorisée par une Irlande en phase de modernisation, centrée sur la ville, anglophone et essentiellement victorienne. Un processus semblable s'est produit en Écosse, avec l'établissement des sociétés des Highlands et la canonisation du kilt, des clans et des cornemuses; mais ce qui est demeuré une couleur locale dans le contexte impérial de l'Écosse est devenu en Irlande une réinvention politique de soi totale, une élimination psychologique collective de l'anglicisation⁵ (2002 : 24).

Milseog an tSamhraidh commence chronologiquement à la fin de cette période, mais son contexte historique correspond parfaitement à la description de Joep Leerssen. Entre 1760 et 1845, on assiste au retour des exilés aristocratiques surnommés « Oies sauvages » (« Wild Geese »). C'est aussi la fin de l'expérience continentale vécue par les Irlandais pendant la première partie du XVIII^e siècle, et le début de la lutte contre l'impérialisme par l'intermédiaire de la restauration de la culture irlandaise. Mais la famine portera à la culture irlandaise un coup fatal et provoquera un nouvel exil continental, tourné cette fois vers l'ouest et l'Amérique du Nord. Ce qui lie ces deux moments historiques soi-disant opposés est bien l'exil, un exil symbolisé en partie par la manière dont la langue est utilisée. C'est aussi ce qui lie *Milseog an tSamhraidh* et *Caoineadh Airt Uí Laoghaire*.

Tom MacIntyre décrit l'exil en des termes explicitement romantiques, qui sans trahir tout à fait ce que les Oies sauvages ont vécu, diffèrent beaucoup de l'imagerie que l'époque de la famine imposera. Au milieu de la pièce (acte I, scène VII), l'exil parisien est évoqué en ces termes :

ART : *Ar an Boul San Michel – is mé ag spaisteoireacht mar óinmhid ar strae bhínn – is gan mná Pháras ag éisteacht liom – is ciall acu – mar ní binn mo ghuith i ndáirtre – ní bheinn – is ait an scéal é – seachas anseo – leatsa. Ar an nós, chuireas ar leataobh é, is thosatas ag ith crepes Suzette is ag ól Beaujolais – is ag éisteacht leis an ngaoth aniar aduaidh⁶ (MacIntyre, 1999 : 24).*

Malgré les apparences, ces paroles ne sont pas celles d'un dissident politique oisif qui ne peut revenir, tel Ulysse, à sa patrie perdue. À la mort d'Art, Eibhlín et Brian, son frère, envisagent l'avenir :

EIBHLÍN : *Is ar an toirt, cuirfid tú ar long.*

BRIAN : *Cinnté.*

EIBHLÍN : *Ar ais go Páras?*

BRIAN : *Nó Lováin – b'fhéidir. Táim bréan den tsaighdiúireacht. B'fhearr liomsa a bheith im shagart as seo amach. Cuirfidh mé ceist orthu. B'fhéidir go mbeidís in ann an bóna a chur orm gan aon staidéar⁷ (MacIntyre, 1999 : 41).*

Aussi Tom MacIntyre représente-t-il l'exil non comme un simple éloignement géographique et, vraisemblablement, linguistique – mais plutôt comme une des possibilités qui s'offrent à des sujets coloniaux. Quand la profession de soldat perd de son attrait, on lui substitue la prêtrise. En apparence, ces options – rendues possibles seulement par l'exil puisqu'elles sont interdites aux catholiques de l'Irlande colonisée – semblent toutes deux caractéristiques du nationalisme irlandais qu'on associe depuis toujours à la tradition nationaliste de lutte armée et au catholicisme.

Mais, à la lumière de la culture irlandaise du XVIII^e siècle, les choses ne sont pas aussi simples. Comme le rappelle Declan Kiberd en parlant de la co-existence des Anglais et des Irlandais pendant cette période, « *[n]uair a hoscáidh Coláistí Caitliceacha go dlisteanach i 1782, glacadh go fonnmahar leis an mBéarla mar mhéan múinteoireachta*⁸ » (Kiberd, 1993 : 2). La situation était donc loin de se résumer à de simples équations mettant sur le même plan irlandaise, catholique et exil, déclin culturel. Dans sa pièce, Tom MacIntyre fait ressortir cette complexité historique et, bien qu'il ne donne pas beaucoup de descriptions précises de la vie à l'étranger, le peu d'internationalisme qui s'y trouve apparaît toujours dans un contexte ambigu. Certes, sa vision met en évidence les différentes manières dont le colonialisme limitait et limite encore la vie en Irlande, mais elle évoque aussi des possibilités d'expression et de développement culturel qui débordent le cadre identitaire ou géographique.

C'est ainsi que l'anglais est parfois utilisé de façon inopinée dans la pièce. La conversation suivante a lieu entre l'officier anglais Morris qui médite sur son destin et Sorcha, son amoureuse irlandaise :

MORRIS : *But doesn't everyone have bad dreams?*

SORCHA : *Probably – but not everybody goes on about them like you.*

MORRIS : *No?*

SORCHA : *When you talk about them, dorchaíonn an speir.*

MORRIS : *What's wrong with you? Didn't I meet expectations?*

SORCHA : *You have gone a bit sour lately, I notice.*

MORRIS : *A bit sour?*

SORCHA : *On the taste buds. Beagáinín searbh.*

MORRIS : *I know what you're saying.*

SORCHA : *You do?*

MORRIS : *I know what you're saying all right.*

SORCHA : *What am I saying, Abraham?*

MORRIS : *You're saying, "Get out, leave, go home before they do away with you" – and you're right. Sooner or later, one fine evening, through a window – or bend of the lane – a shot and I'm gone. Say what you like of them, when they decide to kill, they kill. It's their gift. But I won't leave*⁹ (MacIntyre, 1999 : 34)

Morris ne parle que d'exil et de mort. Un peu plus tard, il demandera à Sorcha si elle le suivrait en Angleterre et elle refuse. Pour les frères O'Leary, l'exil offre des possibilités tandis que rester, c'est vivre dans la violence comme pour l'officier colonial anglais. Le ciel s'assombrit encore lorsque Sorcha présente l'alternative à laquelle Morris fait face : la mort dans son pays adoptif ou la solitude s'il retourne en Angleterre. Le fait que cette prise de conscience soit provoquée par une remarque anodine « *Beagáinín searbh* » (« un peu amer ») fait image : la vie de l'officier prend bel et bien la marque de l'amertume. C'est là tout l'irlandais qu'il comprend, tout ce que cette langue signifie pour lui. Son exil est sombre et amer parce qu'il est unilingue. L'exil des frères O'Leary et de nombreux aristocrates irlandais avait une saveur tout à fait différente, et Tom MacIntyre réussit à montrer le rôle que jouent la langue, les échanges linguistiques dans cette autre vision du monde. On trouve le même constat chez l'auteure torturée du *Caoineadh* original, Eibhlín Duibh. Dans son édition critique du poème *Caoineadh Airt Uí Laoghaire*, Seán Ó Tuama attire l'attention sur le caractère polyglotte de la maisonnée Ó Conaill et, effectivement, du monde du *Caoineadh* :

[f]uairna buachaillí, ach go háirithe, oideachas foirmiúil : bhí sagart mar oide teagaisc sa teach agus mhúin sé Laidín, Fraincis, agus (is dócha) Béarla dóibh – i mBéarla a scríobhadh na buachaillí chun a chéilie, i mBéarla a dhéantait gach gnó oifigiúil⁶ (Ó Tuama, [1961] 1999 : 10).

L'anglais est communément présenté comme étant la langue des affaires, mais c'est aussi celle de la classe dominante qui diffère beaucoup de celle qui semble avoir formé la vision du monde de Morris. Cette pratique entraîne une conception tout à fait différente de l'exil.

Milseog an tSamhraidh d'Éilís Ní Dhuibhne accorde une place tout aussi importante à la pratique du bilinguisme, mais présente une autre conception de l'exil. La pièce, qui se déroule au pays de Galles, est centrée sur Cáit et Bríd, deux Irlandaises, qui ont quitté leur pays à la suite de la famine et pour lesquelles le pays de Galles représente une étape avant un second départ pour l'Amérique. Elles espéraient obtenir un emploi à Llangollen, auprès de Lady Eleanor, une Anglo-Irlandaise, mais à leur arrivée, elles découvrent que sa gouvernante, Sian, répugne à les accueillir. Les premières scènes comportent bien des alternances de codes et de langues mais la majeure partie de l'œuvre est en irlandais. La maison de Lady Eleanor, cependant, est un espace polyglotte, ce qui met l'accent sur la complexité des notions de « nation » et de « classe ». Leurs conceptions ne sont pas plus simples que dans le *Caoineadh* de Tom MacIntyre, mais elles sont, en fin de compte, moins optimistes. La scène de présentation à Sian manifeste efficacement le désordre profond que ces notions entraînent :

SIAN : *You are Gwyddelod* [Irlandaises]. *I am Welsh. Understand?*

BRÍD : *Cad a dúirt sí?*

CÁIT : *Tá sí ag iarraidh a rá linn go bhfuil sí níos fearr ná mar atáimidne, toisc gur Breatanach í.*

BRÍD : *Tabhair cic sa tóin di!*

CÁIT : *Éist do bhéal!*

SIAN : *Cae dy geg! [en gallois] Ní sibhse na chéad Gwyddelod sa chistin seo. All over Wales it's the same story. Irish come and take our jobs.*

BRÍD : *Ní orainne atá an locht.*

CÁIT : *We're sorry.*

BRÍD : *Sorry. Cén fath a mbeadh brón ortsa¹¹? (Ní Dhuibhne, 1998 : 37-38)*

Le libre mélange d'anglais, d'irlandais et de gallois fait aussi écho aux sous-entendus multilingues du monde du *Caoineadh*; en vérité, le fait qu'une personne soi-disant étrangère, Sian, parle et comprend l'irlandais témoigne d'une perception de la langue et de l'appartenance culturelle plus ouverte que tout ce que nous montre Tom MacIntyre dans son *Caoineadh*, où les personnages britanniques, comme on l'a vu dans le passage entre Sorcha et Morris, comprennent à peine l'irlandais. C'est au multilinguisme que la pièce attribue l'antagonisme entre les quarts-mondes de la Grande-Bretagne et de l'Irlande. L'exil du polyglotte n'a pas pour but d'améliorer sa condition en devenant soldat ou prêtre, mais permet tout simplement de survivre à une calamité nationale.

En effet, le polyglottisme, tout comme l'expérience de l'exil, est perçu ici comme une fonction de l'identité du quart-monde et non de l'identité nationale; pour Éilís Ní Dhuibhne, cette relation entre langue et classe définit pour une grande part l'univers de la famine, tout comme la formation polyglotte du *filí* était une partie importante du monde du *Caoineadh*. La conversation suivante se déroule pendant l'une des dernières scènes de la pièce, une fois que Cáit et Bríd ont obtenu des postes de domestiques dans la maison de Lady Eleanor :

LADY ELEANOR : *What are your names?*

CÁIT : *Cáit and Bríd, yer hanner.*

LADY ELEANOR : *What sweet names! I always loved Irish. Is braw lum on Gwaylgah.*

CÁIT : *An bhfuil Gaeilge agat?*

LADY ELEANOR : *I'm as Irish as Paddy's pig. Cawt and Breed.*

BRÍD : *Kate and Biddy, más maith leat. Kate and Biddy Butler.*

LADY ELEANOR : *Oh! Ní dhéanfainn a leithéid! Think of your cultural integrity. Let me take a look at you. Butler! De Buitléir¹² (Ní Dhuibhne, 1998 : 36).*

Éilís Ní Dhuibhne n'attribue aucune réplique à Sian, la prétendue étrangère, dans cet échange relatif à l'identité et aux patronymes. La langue qu'elle emploie ailleurs dans la pièce est de l'irlandais correctement orthographié qui contraste fortement avec le « *is braw lum on Gwaylgah* » de Lady Eleanor, la supposée Irlandaise. Le dramaturge insiste sur le fait que Lady Eleanor, comme Cáit et Bríd, est originaire de Kilkenny, mais tout le reste

de la pièce souligne la distance que cette personne maintient avec celles qu'elle appelle « ces deux mignonnes petites réfugiées de la famine d'Irlande¹³ » (Ní Dhuibhne, 1998 : 37). La condition de Lady Eleanor, prétendument exilée, apparaît très différente de celle de ses compatriotes. De plus, Éilís Ní Dhuibhne présente la Galloise Sian comme étant elle aussi une sorte d'exilée; cette dernière se plaint que « Gwyddelod! Si ce n'était d'eux, je serais chez moi avec ma mère et mon père dans le village!¹⁴ » (Ní Dhuibhne, 1998 : 45-46) Malgré une certaine hostilité ethnique, Éilís Ní Dhuibhne défend clairement l'émergence, en Grande-Bretagne et en Irlande au milieu du XIX^e siècle, d'une communauté divisée par l'identité nationale traditionnelle, mais liée par l'expérience d'un type très précis de dispersion, une dispersion caractérisée à la fois par la pauvreté et le polyglottisme. L'appartenance culturelle n'est pas simplement une question d'identification à la nation irlandaise.

L'un des points majeurs de la représentation du bilinguisme et de sa relation avec l'exil réside dans la manière dont les anglophones baragouinent un irlandais approximatif soulignant ainsi à quel point ils sont mal préparés pour le monde dans lequel ils se trouvent. Cette incapacité à parler clairement souligne de façon originale un aspect important de l'écriture irlandaise des XVIII^e et XIX^e siècles. Seamus Deane, dans son analyse de la production littéraire irlandaise depuis 1790, soutient que « l'anglais irlandais n'était pas seulement un dialecte ou un patois; il était immanquablement décrit comme souffrant de barbarismes, d'enflure, d'illogisme, de prononciation incorrecte¹⁵ » (1997 : 55). Ce qu'il décrit est peut-être bel et bien une caractéristique de l'Irlande des XVIII^e et XIX^e siècles, mais c'est une réalité toute différente que décrivent Éilís Ní Dhuibhne et Tom MacIntyre, pour lesquels c'est la classe dominante qui, dans la pièce, révèle son incompetence, son manque de maîtrise de la langue. Faisant référence au roman de Gerald Griffin de 1829, *The Collegians*, en particulier à son utilisation du dialecte comme symbole de classe sociale inférieure et de bâtardise, Seamus Deane affirme que le parler des domestiques y est « inférieur au parler éduqué de leurs jeunes maîtres. Puisque chacun s'exprime de cette manière, chacun représente une caractéristique certes nationale – mais explicitement synonyme de déchéance¹⁶ » (Deane, 1997 : 59). Quelques exemples d'expressions anglaises mâtinées d'irlandais apparaissent çà et là dans les deux pièces – Caít qui appelle Lady Eleanor « *yer hanner*¹⁷ », Art Ó Laoghaire qui parle de « *that ould grey thing, bit long in the tooth*¹⁸ » (MacIntyre, 1999 : 15), mais ils sont rares. La représentation de la déchéance de la classe dominante précisément par l'utilisation de ce genre de langue bâtarde est beaucoup plus commune, pour *Milseog an tSamhraidh* (1997); l'affirmation de Lady Eleanor « *Is braw lum on Gwaylgah*¹⁹ » (Ní Dhuibhne, 1998 : 36) n'est qu'un exemple parmi tant d'autres de son mauvais irlandais. C'est aussi le cas dans *Caoineadh Airt Uí Laoghaire* de Tom MacIntyre. Le capitaine Morris demande à Sorcha de préciser ses allégeances; elle répond qu'elle s'occupe de ses propres intérêts : « *My own side, Abraham.*

Fonn leathair ort? », ce à quoi il répond : « *Fonn latter ert. Cinnnte dearfa. And bite me Sarah, bite me. Severe – but not too severe my love*²⁰! » (MacIntyre, 1999 : 13) Alors qu'une vision apocalyptique assimile l'effondrement de la culture irlandaise au besoin d'apprendre des langues étrangères et à l'exil vers l'Europe au XVIII^e siècle et l'Amérique au XIX^e siècle, Éilís Ní Dhuibhne et Tom MacIntyre considèrent que les causes en sont beaucoup plus complexes. Seamus Deane fait écho à cette lecture quand il décrit aussi les périodes auxquelles renvoient *Milseog an tSamraidh* et de *Caoineadh Airt Uí Laoghaire* :

Même avant la famine, les diverses manifestations du caractère national irlandais avaient fait ressortir l'existence d'une relation naturelle entre le peuple et le pays, déformée par les expropriations violentes du XVII^e siècle ou la législation pénale du XVIII^e. [...] De plus, la perception selon laquelle le système social et politique de l'Irlande était dysfonctionnel s'étendait aussi à d'autres domaines, quoique la relation entre pays et peuple soit demeurée le dysfonctionnement par excellence à partir duquel d'autres sont apparus²¹ (1997 : 54).

Cette perception explique les récits de répression et de dépossession qui caractérisent la tradition poétique de la période décrite par Seamus Deane, ainsi que les sordides récits de famine et d'émigration qui ont fondé en grande partie la vision du XIX^e siècle. Toutefois, ce n'est pas ce que nous montrent les pièces étudiées ici.

Elles font plutôt appel à une vision très complexe de la modernité, quoique l'utilisation d'Éilís Ní Dhuibhne et de Tom MacIntyre de formes poétiques traditionnelles s'oppose fortement à la façon de concevoir l'espace national que Seamus Deane présente en décrivant le processus de modernisation qui s'est produit après la famine :

[...] accompagné par l'archaïsation de l'idée d'une culture irlandaise. Ces processus, bien qu'ils ne perdent jamais leurs rapports conflictuels et contradictoires, ne sont pas entièrement opposés. Le mouvement vers l'archaïsation formait en soi une partie du processus de modernisation, quoiqu'il l'ait aussi inhibé. En effet, la modernité ne consiste pas en une suite de découvertes seulement caractérisée par le progrès; mais elle dépend d'un retour constant vers le passé et de sa relecture informés par le paradigme du renouveau, de la renaissance et de la reprise dont la modernité devient à la fois la bénéficiaire et l'apogée. Il n'est donc pas surprenant de voir que le processus de modernisation en Irlande soit accompagné par ce genre d'annexion culturelle d'un passé lointain²² (1997 : 51).

Bien que *Milseog an tSamraidh* et *Caoineadh Airt Uí Laoghaire* reposent toutes deux sur un rapport explicite avec des formes traditionnelles, elles ne présentent pas du tout cette vision de la modernité. Le lien qu'établit la pièce de Tom MacIntyre avec la culture traditionnelle est évident. De fait, elle est tout entière inspirée par le plus célèbre poème irlandais du XVIII^e siècle. Cependant, elle ne consiste pas seulement en une interprétation

dramatique du poème, mais plutôt en une évocation de son univers par la reprise de ses formes et de ses images, comme le montre la lecture d'extraits du poème par le personnage d'Eibhlín Dhubh et qui ne sert pas simplement à marquer d'une certaine façon l'évolution du récit. Par exemple, dans le préambule (appelé « *rhéamhradharc* » dans le texte) qui ouvre le *Caoineadh* de Tom MacIntyre, Eibhlín lit les vers : « *Mo chara thú is mo thaitneambh! / Nuair ghabhais amach an geata / D'fhills ar ais go tapaidh / Do phógaís do dhis leanbh / Do phógaís mise ar bharra baise*²³ » (MacIntyre, 1999 : 7). Cet extrait est une citation de la dix-neuvième strophe du poème, par laquelle la vieille femme indique aux spectateurs qu'Art Ó Laoghaire a déjà été tué. Puis, pendant la scène d'ouverture de la pièce, Eibhlín lit les deux premières strophes. Ce saut d'un extrait à l'autre est en fait une caractéristique du poème même, que Declan Kiberd appelle « proto-moderne²⁴ » :

[...] l'un fondait dans l'autre, comme dans un fondu filmique. Il en était aussi ainsi pour la façon dont Eibhlín vivait le temps : elle parlait au passé, au présent et au futur, mais de manière à laisser entendre qu'aucun de ces temps ne correspondait vraiment au cas présent. [...] Eibhlín, par ses tours et ses tournures, tentait d'inventer un nouveau temps de verbe, un temps qui dépasse la linéarité et atteint ce « temps des femmes » que Julia Kristeva a qualifié de « monumental »²⁵ (2000 : 180).

Ce qui ne saurait signifier que Tom MacIntyre procède à une annexion nostalgique du passé culturel : il établit plutôt un lien avec certains de ses éléments obligés et rappelle leur importance dans un discours moderniste. Il en va de même, dans *Milseog an tSamhraidh*, avec l'utilisation d'images tirées de la chanson traditionnelle bien connue « *Trasna na dTonnta* » au sujet d'un Irlandais (mort vraisemblablement en Grande-Bretagne, selon les premiers vers : « *Trasna na dtonnta dul siar, dul siar* »), qui retourne chez lui dans un cercueil, mais heureux de retrouver son chez-soi dans l'ouest de l'Irlande. Voici le premier couplet complet :

Trasna na dtonnta, dul siar, dul siar
Slán leis an uiagneas is slán leis an gcéan
Geal é mo chroí agus geal í an ghrian
*Geal bbeith ag fileadh go Éirinn*²⁶

Le début et la fin de *Milseog an tSamhraidh* contiennent des échos de cette chanson. Au commencement, les vagabondes irlandaises parlent des promesses d'une vie en Amérique et Bríd s'exclame « *Trasna na dtonnta go Meiriceá!* » (Ni Dhuibhne, 1998 : 6)

Même si le lien entre *Milseog an tSamhraidh* et les chansons d'émigration n'est pas aussi évident que celui entre la pièce de Tom MacIntyre et le *Caoineadh*, sa possibilité permet à la fois de replacer certains modèles culturels dans la période historique qui les a

produits et de les inscrire dans la modernité des deux œuvres. La façon dont Éilís Ní Dhuibhne rappelle l'histoire de la famine reprend les temps forts de son évocation : l'abandon du Gaeltacht, le besoin de travailler à l'étranger dans l'espoir d'atteindre une terre promise en Amérique, la présence constante d'une réalité coloniale, etc. Cependant, elle y ajoute aussi des éléments significatifs, notamment une dimension idéologique complexe qui associe classes, langue et nation.

La révélation de la liberté sexuelle qui régnait au XIX^e siècle compte aussi au nombre de ces éléments. Vers la fin de la pièce, on apprend que Lady Eleanor a une amante, Miss Sarah, fait qui laisse Sian relativement indifférente. Cette dernière dit même à Cáit, en parlant de ce genre de relations, que « C'est bien amusant. Tu devrais l'essayer²⁸ »; lorsque Cáit laisse entendre qu'il s'agit d'un péché, Sian réplique que « C'est ce que te disent les prêtres parce qu'ils sont jaloux²⁹ » (Ní Dhuibhne, 1998 : 55). Le *Caoineadh* de Tom MacIntyre ne présente pas de perspectives modernes aussi flagrantes; cependant, il fait preuve d'une plus grande conscience des traits dominants de la poésie irlandaise et de ses rapports avec la forme orale. On peut en donner comme exemples certaines ruptures chronologiques, de même que les références occasionnelles à la poésie orale qui caractérise la version originale du *Caoineadh*, mais dans lequel elle n'est pas explicitement représentée. Les dialogues entre le capitaine Morris et *An tSeanbhean* reproduisent en partie le dispositif polyphonique du *Caoineadh* qui a plusieurs narrateurs : la femme, la sœur et le père d'Art. Le dialogue poétique de Tom MacIntyre est aussi à la fois multilingue et multinational :

MORRIS : *My friend forever
you shone in the saddle that day –*

AN TSEANBHEAN : *Amhrán grá, amhrán grá, as ucht Dé!*

MORRIS : *Your hat flashed gold
Your sword silver*

Your hand knew the road

AN TSEANBHEAN : *Éist do bhéal, agus glan t'aghaidh – agus ansin ith t, ith í
agus ól t, tá sí blasta. Greadadh it bhléin! Feicfidh mé thú sa ché – an leabha
is fearr – ith í agus ól t, tá sí blasta!*

Imíon sí.

MORRIS : *The white-faced mare*

You kept to a canter

And the English deferred

The English gave way

Not for love of you

For their own skin

For self-preservation, your killers gave way³⁰ (MacIntyre, 1999 : 43)

Les visions du capitaine Morris font clairement écho à la quatrième strophe du *Caoineadh*, récitée par Éibhlín Dhubbh :

*A mharcaigh na mbán ghlac!
Is maith thíodh biorán duit
Daingean faoi cháimbric,
Is hata faoi lasa
Tar éis teacht duit thar sáile
Glantáí an tsráid duit,
Is ní le grá dhuit
Ach le han-chuid gráine ort³¹ (édition Ó Tuama, [1961] 1999 : 34, vers 36-43).*

L'agent de l'oppression coloniale se lamente en anglais, tandis que la fantomatique Seanbhean parle en irlandais et dans une prose de tous les jours. Les récits traditionnels sont clairement et ouvertement présentés dans le *Caoineadh* de Tom MacIntyre qui ancre ces classiques de la culture irlandaise dans le contexte contemporain multinational et multilingue de la République d'Irlande. Les stratégies de *Milseog an tSamhraidh* et de *Caoineadh Airt Uí Laoghaire* ne cherchent pas à stigmatiser l'anarchie, mais plutôt à la revisiter.

Éilís Ní Dhuibhne et Tom MacIntyre montrent tous deux très clairement que le multilinguisme et l'internationalisme engendrés par l'exil étaient essentiels à la survie culturelle. La prise en compte de cette réalité ne peut que contribuer aux analyses contemporaines de la culture irlandaise et des cultures du monde. En effet, les deux pièces présentent une relecture de la période 1770-1850 qui transforme l'habituel récit d'un effondrement culturel en une analyse de l'émergence de ce qu'on pourrait nommer « l'hybridité postcoloniale ». Trop souvent, cette hybridité a été perçue d'un point de vue purement anglophone : par exemple, à partir de l'utilisation irlandaise de l'anglais par James Joyce, Oscar Wilde ou Sean O'Casey.

L'hybridité représentée ici ne détruit ni la culture des Irlandais de naissance, ni celle des colons. Elle ressemble beaucoup à ce qu'Édouard Glissant, auteur martiniquais, décrit comme étant la « créolité », c'est-à-dire l'interaction entre les cultures, en opposition au « métissage » qui suppose la disparition des cultures dans un processus de mélange qui finit par les détruire toutes. Édouard Glissant établit la différence entre « métissage » et « créolité » dans sa grande œuvre *Introduction à une poétique du divers* où il soutient que « le métissage ce serait le déterminisme, et la créolisation c'est, par rapport au métissage, le producteur d'imprévisible » (1996 : 89). Dans *L'intention poétique* il précise : « [l]a damnation de ce mot : métissage, inscrivons-la énorme de la page. C'est d'abord le métis qui, par tradition (par avatar de l'histoire) se considère comme raté » ([1969] 1997 : 213). Cette notion forme la base de son concept du « chaos-monde », une condition mondiale de richesse culturelle issue en partie de la migration des peuples, souvent causée par l'exil. Les théories d'Édouard Glissant sont fondées sur la culture contemporaine des Caraïbes,

région du monde où l'événement fondateur fut la violence atroce du commerce des esclaves. Il n'est donc pas facile de transférer ses idées à des cultures qui n'ont pas été victimes d'une telle brutalité. Mais l'histoire de l'Irlande est marquée elle aussi par une violence coloniale, d'un autre type, bien sûr. Dans les deux pièces, le mélange d'irlandais, d'anglais et de quelques fragments occasionnels de gallois, ainsi que les références à l'Amérique, à Louvain, à Paris et aux guerres de hussards, semblent correspondre à une vision glissantienne d'un chaos fécond qui maintient l'identité culturelle, tout en la transformant. Elles font ainsi indéniablement partie d'un mouvement axé sur l'internationalisme théorisé non seulement par Glissant à la fin des années 60, mais aussi par Mikhaïl Bakhtine. La pertinence de ses analyses pour la culture irlandaise contemporaine fait l'objet d'un long chapitre du livre de David Lloyd sur l'écriture et le postcolonialisme irlandais où il écrit que

[s]elon Mikhaïl Bakhtine, le roman est constamment adapté pour représenter une chose : la multiplicité des voix sociales opposées; et c'est exactement cela que le nationalisme culturel irlandais doit, pour des raisons politiques tout à fait cohérentes, chercher à remplacer par une identité nationale unifiée³² (Lloyd, 1993 : 90).

David Lloyd soutient en outre que les ballades qui ont marqué la renaissance littéraire du milieu du XIX^e siècle ont tendance à être extrêmement hétéroglosses, et note que

[...] le processus d'hybridation des ballades de rue dépasse de beaucoup l'intégration de l'irlandais dans des formes de la langue anglaise. Les ambiguïtés qui découlent du refus de différencier le burlesque du sérieux correspondent à une indifférence similaire aux registres culturels. La langue militaire cohabite avec celle du champ de courses; des références classiques cèdent la place à des citations d'histoire ancienne et moderne, de héros populaires et d'argot contemporain³³ (Lloyd, 1993 : 95-96).

On a pu voir ce même procédé chez Tom MacIntyre quand le capitaine Morris récite en anglais un couplet légèrement modifié du *Caoineadh* et dans la prose irlandaise de Seanbhean.

La pièce d'Éilís Ní Dhuibhne en contient aussi des exemples et se termine en fait sur une note multilingue qui se rapproche encore davantage de la description que donne David Lloyd de la co-existence de divers registres de parlars. Les réfugiées de la famine sont prêtes à partir pour l'Amérique, et Mór doit baptiser Bríd avant qu'elle ne monte dans le bateau. Cependant, seul un livre de prières en irlandais est à leur disposition, et Mór ne sait pas vraiment lire cette langue; il doit donc se fier à ce qu'il se rappelle de la messe en latin. La réplique finale de la pièce est :

MÓR : *Pater noster, que es in caelis* [latin approximatif]... *go dtaga do ríocht, go ndéantar do thoil ar an talamb mar a dhéantar ar neamh. Ar n-arán laethúil*

*tabhair dúinn inniu ... agus ná lig sin i gcathú ... Sed libera nos a malo. Sed libera nos a malo. Amen*³⁴ [latin] (Ní Dhuibhne, 1998 : 67).

La pièce finit donc dans un moment de juxtaposition aléatoire de langues orales et bibliques. Ce genre d'imprévisibilité, de chaos, comme dirait Édouard Glissant, caractérise l'utilisation de la langue dans les deux pièces. De plus, cette hétéroglossie compte parmi les stratégies utilisées par l'Irlande pour transformer la pratique anti-coloniale en l'éloignant de la simplicité nationaliste, tentatives qui, comme le montre David Lloyd, datent d'au moins un siècle. Elle compte aussi parmi les procédés stylistiques employés par Tom MacIntyre et Éilís Ní Dhuibhne pour rendre leurs pièces contemporaines en utilisant le mélange culturel, et la transposition générique des multiples voix du roman au dialogue théâtral.

Joep Leerssen décrit la nature multilingue de la pratique poétique aux XVIII^e et XIX^e siècles dans les termes suivants :

[L]e domaine d'interpénétration linguistique le plus intéressant est l'adaptation des poètes du jargon juridique anglais. Cette dernière s'intègre à une imitation sarcastique de normes étrangères... Cependant, l'adaptation de l'anglais juridique joue ici un rôle particulier : elle indique de façon humoristique la stricte formalité à laquelle sont venus à s'attendre les Catholiques de la part des compétences anglaises et juridiques³⁵ (Leerssen, 1997 : 243).

Ce genre d'imitation est plus présent dans *Milseog an tSamhraidh* que dans *Caoineadh*. Par exemple, une des vagabondes d'Éilís Ní Dhuibhne, Eibhlín, se plaint que « *bhí mé ar an treadmill acu an t-am ar fad*³⁶ » (Ní Dhuibhne, 1998 : 15); un peu plus tard, le personnage de Mór parle de « *na hagents agus an poorhouse*³⁷ » (Ní Dhuibhne, 1998 : 16); Éilís Ní Dhuibhne va jusqu'à introduire la sonorisation du « h » (cruciale dans la grammaire irlandaise) au début du mot anglais « *agents* ».

Mais les politiques linguistiques de ces pièces ne se résument pas à ces exemples. Tom MacIntyre et Éilís Ní Dhuibhne tentent avant tout de faire revivre des pans importants de l'histoire de l'Irlande entre 1770 et 1850, d'un point de vue *contemporain*, selon lequel l'exil n'est pas seulement la cause de l'assimilation aux cultures anglophones de la Grande-Bretagne comme de l'Amérique. Leur vision accueille aussi des récits de conflit et de coopération inattendus, la mélancolie du colonisateur et une surprenante poésie, et repose sur l'idée qu'une seule langue ne saurait suffire à représenter ces événements. Dans *Milseog an tSamhraidh* comme dans *Caoineadh Airt Uí Laoghaire*, le multilinguisme devient la condition première d'une compréhension contemporaine de l'exil.

Traduction de Sarah Mignerou, revue par Dominique Lafon

Notes

1. Note de la traductrice : puisque le présent article traite du mélange de l'anglais, de l'irlandais et d'autres langues dans le théâtre de langue irlandaise, les citations tirées de pièces de théâtre n'ont pas été traduites dans le corps du texte lorsque cela aurait nui à son développement. Les traductions ont été placées en annexe à titre de références. Tous les passages en irlandais, dans le texte, sont indiqués en gras et en italiques. SORCHA : « Il a ses moments. Tu as les tiens. Vive la différence! »
2. « *Irish has perhaps 20 000 to 30 000 native speakers among whom are reasonably large numbers of young people. In addition, it has perhaps 100 000 people who use the language regularly in their daily routines.* »
3. « *the novelistic word arose and developed not as the result of a narrow literary struggle among tendencies, styles, abstract world-views – but rather in a complex and centuries-long struggle of cultures and languages. It is connected with the major shifts and crises in the fates of various European languages, and of the speech life of peoples.* »
4. *Caoineadh Airt Uí Laoghaire* est une lamentation funéraire du XVIII^e siècle pour Art O Laoghaire, un jeune hussard tué par les soldats anglais par mesure de représailles pour son mépris du règne britannique. La lamentation funéraire est une forme orale traditionnelle féminine; elle ne prend forme qu'en spectacle, mais est conçue pour être mémorisable. Celle dont il est question ici est une des plus connues.
5. « *The period 1760-1845 witnesses a crucial transformation in Irish culture in that the native Gaelic tradition, with pre-modern attitudes, with its historical vision leading back to Ireland's primal Milesian settlement, with its catastrophic interpretation of history and its Messianic hopes for a deliverance from English rule, is interiorized by a modernizing, urban-centered, English-speaking and essentially Victorian Ireland. A similar process took place in Scotland, with the establishment of Highland Societies and the canonization of kilt, clans and bagpipes; but what in Scotland remained a cultural couleur locale within the imperial context was in Ireland a total political self-reinvention, a collective psychological de-anglicization.* »
6. « ART : Sur le boulevard Saint-Michel – je flânais comme un idiot errant – et les Parisiennes ne m'écoutaient pas – elles avaient raison en fait – car ma voix n'est pas douce en réalité – je ne serais pas ici – c'est bien drôle – si ce n'était de toi. En tout cas, j'essayais de ne pas y penser, j'ai commencé à manger des crêpes Suzette et à boire du Beaujolais – en écoutant le vent du nord-ouest. »
7. « EIBHLIN : On te mettra tout de suite sur un navire.
BRIAN : Ça va.
EIBHLIN : Vers Paris de nouveau?
BRIAN : Ou Louvain – peut-être. Je suis fatigué de la vie de soldat. Je préférerais désormais être prêtre. Je vais leur demander. Ils me mettront peut-être le col sans m'obliger à étudier. »
8. « Après l'ouverture légale des séminaires catholiques en 1782, on a vite accepté l'anglais comme langue d'enseignement ».
9. « MORRIS : Mais n'est-ce pas tout le monde qui fait des cauchemars?

SORCHA : Probablement – mais ce n'est pas tout le monde qui réagit comme toi.

MORRIS : Non?

SORCHA : Quand tu en parles, *le ciel s'obscurcit*.

MORRIS : Qu'as-tu? Je n'ai pas satisfait tes attentes?

SORCHA : J'ai remarqué que tu devenais un peu amer, ces temps-ci.

MORRIS : Un peu amer?

SORCHA : Sur les papilles. *Un peu amer*.

MORRIS : Je vois ce que tu veux dire.

SORCHA : Tu vois?

MORRIS : Je vois très bien ce que tu veux dire.

SORCHA : Qu'est-ce que je dis, Abraham?

MORRIS : Tu dis : « Vas-t'en, pars, rentre chez toi avant qu'ils ne se débarrassent de toi » – et tu as raison. Tôt ou tard, un beau soir, par une fenêtre ou un tournant de la ruelle, un coup et c'est fini.

Tu diras ce que tu voudras sur eux, mais quand ils décident de tuer, ils tuent. C'est leur privilège.

Mais je ne partirai pas. »

10. « Ce sont surtout les garçons qui recevaient une éducation formelle. Ils avaient un religieux à la maison comme professeur qui leur enseignait le latin, le français et (l'on suppose) l'anglais. Les élèves écrivaient en anglais et les tâches administratives étaient conduites dans cette langue. »

11. « SIAN : Vous êtes Irlandaises. Je suis Galloise. Compris? [en anglais]

BRID : Qu'est-ce qu'elle a dit? [en irlandais]

CAIT : Elle essaie de nous dire qu'elle est meilleure que nous, parce qu'elle est Galloise. [en irlandais]

BRID : Donne-lui un coup de pied! [en irlandais]

CAIT : Tais-toi! [en irlandais]

SIAN : Taisez-vous! [en gallois] Vous n'êtes pas les premiers Gwyddelod dans cette maison [en irlandais]. Partout en pays de Galles, c'est la même histoire. Les Irlandais viennent prendre nos emplois [en anglais].

BRID : Ce n'est pas de notre faute [en irlandais].

CAIT : Nous nous excusons [en anglais].

BRID : Tu t'excuses. [en anglais] Pourquoi tu t'excuses? » [en irlandais]

12. « LADY ELEANOR : Quels sont vos noms? [en anglais]

CAIT : Cait et Brid; votre excellence [en irlandais].

LADY ELEANOR : Quels jolis noms! J'ai toujours aimé parler l'irlandais [en anglais].

CAIT : Vous parlez l'irlandais? [en irlandais]

LADY ELEANOR : Je suis aussi Irlandaise que le « cochon de Paddy » (Paddy's pig), Cawt and Breed [prénoms de Cait et Brid dans une prononciation irlandaise approximative].

BRID : Vous pouvez dire [en irlandais] Kate et Bidy. Kate et Bidy Butler [en anglais].

LADY ELEANOR : Oh! Je ne dirais pas cela! [en irlandais] Pensez à votre fierté ancestrale. Venez par ici pour que je puisse vous regarder un peu. Butler! [en anglais] De Butléir [nom de famille de Cait et Brid dans une prononciation irlandaise approximative].

13. « *two sweet little famine refugees from Ireland* ».
14. « *Gwyddelod! If it wasn't for them I'd be at home with my mother and father in the village!* »
15. « *Irish English was not only a dialect or patois; it was one that was consistently characterized as suffering from deformity – excess, illogic, mispronunciation* ».
16. « *inferior to the educated speech of their young masters. Because each speaks in this manner, each is manifesting a national characteristic – but that national characteristic is indissolubly allied with degradation* ».
17. « *votre honneur* ».
18. « *cette vieille affaire grise aux longues dents* ».
19. « *Parlez-vous gallois?* »
20. « *Je suis fidèle qu'à moi-même. Veux-tu coucher avec moi?* » et « *Veux-tu coucher avec moi? Bien sûr.* »
21. « *Even before the Famine, the various formulations of the Irish national character had emphasized the existence of a natural relationship between the people and the land that had been deformed or distorted by the violent expropriations of the seventeenth century and the penal legislation of the eighteenth. [...] In addition, the conviction that there was a prevailing deformation in the Irish social and political system extended into other areas as well, although the relation between land and people remained the exemplary deformed condition from which others arose.* »
22. « [...] *was, therefore, accompanied by the archaizing of the idea of Irish culture. These are not entirely opposed processes, although they never lose their conflictual and contradictory alignments. The archaizing impulse was itself part of the modernizing process, although it was also an inhibition to it. For modernity is not only a sequence of enlightenments characterized by progress; it is a sequence that depends upon a constant return to and re-reading of the past that depends on the paradigm of rebirth, renaissance, recovery of which the modern becomes both the beneficiary and the culmination. It is not, therefore, surprising to find that in Ireland a modernizing process should be accompanied by this kind of cultural annexation of a distant past.* »
23. « *Mon ami et mon amour! Lorsque tu t'en allais par la porte / tu revenais rapidement / tu embrassais tes deux enfants / tu m'embrassais doucement.* »
24. « *proto-modern* ».
25. « *one faded into another, as in cinematic dissolve. That was also true of how Eibhlín experienced time : she spoke in past, present and future tenses, but in a manner that suggested that none quite fitted the case. [...] In all her turns and twists, Eibhlín seemed to be trying to invent a new tense, beyond the time of linear history but in that "women's time" that Julia Kristeva has called "monumental".* »
26. « *Navigant sur les flots vers l'ouest, vers l'ouest. / Adieu solitude et tristesse. / Mon cœur et le soleil se lèvent. / Quelle joie de rentrer en Irlande.* »
27. « *Navigant sur les flots vers l'Amérique!* »
28. « *It's good fun. You should try it* ».
29. « *That's what the ministers tell you because they're jealous* ».

30. MORRIS : Mon ami fidèle

Vous étiez si beau monté à cheval ce jour [en anglais]

AN TSEANBHEAN : Chanson d'amour, chanson d'amour, pour la gloire de Dieu! [en irlandais]

MORRIS : Avec votre chapeau doré

Votre épée argentée

Votre main vous guidait [en anglais]

AN TSEANBHEAN : Tais-toi et lave-toi le visage – puis mange, mange et bois. C'est délicieux. Mâche bien! On se verra au tombeau – le meilleur des lits – mange et bois, c'est délicieux! [en irlandais] (*Elle quitte la scène*).

MORRIS : Votre cheval blanc

Vous le guidiez noblement

Et les Anglais ont plié

Les Anglais se sont retirés

Non pas par amour pour vous

Pour leur propre sécurité

Pour se protéger, vos tueurs vous ont laissé passer [en anglais]

31. « Mon chevalier blond / Comme ta broche était belle / Attachée à la batiste, / Et ton chapeau avec des lacets / Quand tu as traversé la mer vers nous, / On te déblayait la rue / Pas par amour / Mais par haine mortelle ».

32. « [p]recisely that which, according to Bakhtin, the novel is constantly adapted to represent, the multiplicity of contending social voices, is what Irish cultural nationalism must, for entirely coherent political reasons, seek to supersede in the form of a unified national identity. »

33. « the process of hybridization registered in the street ballads go far beyond the integration of Gaelic into English-language forms. To the ambiguities resulting from the refusal to differentiate the burlesque from the serious corresponds a similar indifference to cultural registers. Military language can cohabit with that of the racecourse, or classical references give way to citations of ancient and modern history, folk heroes and contemporary slang. »

34. « Pater noster que es en caelis ... que ton règne vienne, que ta volonté soit faite sur la terre comme au ciel. Donne-nous aujourd'hui notre pain de ce jour... et ne nous soumetts pas à la tentation... Sed libera nos a malo. Sed libera nos a malo. »

35. « [t]he most interesting area of linguistic interpenetration lies in the poets' adaptation of English legal jargon. It is part of a sarcastic imitation of foreign impositions... The adaptation of legal English has, however, a more particular function here : it indicates humorously the inflexible formality that Catholics had come to expect from English and penal jurisdiction. »

36. « Ils me surmenaient tout le temps ».

37. « Les agents et l'hospice des pauvres ».

Bibliographie

- BAKHTINE, Mikhaïl ([1967] 1995), « From the Prehistory of Novelistic Discourse », dans David Lodge (dir.), *Modern Criticism and Theory*, Londres, New York, Longman, p. 125-156.
- DEANE, Seamus (1997), *Strange Country: Modernity and Nationhood in Irish Writing Since 1790*, Oxford, Oxford University Press.
- GLISSANT, Édouard ([1969] 1997), *L'intention poétique : poétique II*, Paris, Gallimard.
- GLISSANT, Édouard (1996), *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard.
- KIBERD, Declan (1993), *Idir Dhá Chultúr*, Baile Átha Cliath, Coiscéim.
- KIBERD, Declan (2000), *Irish Classics*, Londres, Granta Books.
- LEERSSEN, Joep (1997), *Mere Irish and Fíor Ghael: Studies in the Idea of Irish Nationality, its Development and Literary Expression Prior to the Nineteenth Century*, Notre Dame, University Notre Dame Press.
- LEERSSEN, Joep (2002), *Hidden Ireland, Public Sphere*, Galway, Arlen House, Centre for Irish Studies.
- LLOYD, David (1993), *Anomalous States: Irish Writing and the Post-Colonial Moment*, Dublin, Lilliput.
- MACINTYRE, Tom (1999), *Caoineadh Airt Uí Laoghaire*, Baile Átha Cliath, Cois Life Teoranta.
- MCCLOSKEY, James (2001), *Guthanna in Éag: An mairfidh an ghaeilge beo? = Voices Silenced: Has Irish a Future?*, Baile Átha Cliath, Cois Life Teoranta.
- NÍ DHUIBHNE, Éilís (1998), *Míleog an tSamhraidh Agus Dún na mBan Trí Thine*, Baile Átha Cliath, Cois Life Teoranta.
- Ó TUAMA, Seán ([1961] 1999), *Caoineadh Airt Uí Laoghaire*, Baile Átha Cliath, An Clóchomair Teoranta.