



HAL
open science

**Il était une "foi" à Belfast (Irlande du Nord).
"Pentecôte" (1987) et "Après Pâques" (1994) :
expression du sentiment religieux dans deux oeuvres
dramatiques de Stewart Parker (1941-1988) et Anne
Devlin (1951-).**

Virginie Privas

► **To cite this version:**

Virginie Privas. Il était une "foi" à Belfast (Irlande du Nord). "Pentecôte" (1987) et "Après Pâques" (1994) : expression du sentiment religieux dans deux oeuvres dramatiques de Stewart Parker (1941-1988) et Anne Devlin (1951-). Sciences de l'Homme et Société. Université Jean Moulin - Lyon III, 2007. Français. NNT: . tel-00441204

HAL Id: tel-00441204

<https://theses.hal.science/tel-00441204v1>

Submitted on 15 Dec 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ JEAN MOULIN-LYON 3
FACULTE DES LANGUES
ÉCOLE DOCTORALE LETTRES
SYSTÈMES, IMAGES, LANGAGES

THÈSE DE DOCTORAT 3^{ème} CYCLE

ÉTUDES ANGLOPHONES

Il était une *foi* à Belfast (Irlande du Nord)

Pentecôte (1987) et *Après Pâques* (1994) : expression du
sentiment religieux dans deux œuvres dramatiques de Stewart
Parker (1941-1988) & Anne Devlin (1951-)

Virginie Privas

Sous la direction de M. le Professeur des Universités, Richard Deutsch

Soutenue le 16 novembre 2007

JURY

M. le Professeur **Richard Deutsch**, Université Lyon 3, Jean Moulin

Mme le Professeur **Valérie Peyronel**, Université Paris 12, Val de Marne

Mme le Professeur **Brigitte Gauthier**, Université Lyon 3, Jean Moulin

M. le Professeur **Michel Renouard**, Université Rennes 2, Haute-Bretagne

M. le Professeur **Wesley Hutchinson**, Université Paris 3, Sorbonne Nouvelle

À mes parents

Remerciements

Je tiens à exprimer toute ma gratitude aux personnes qui m'ont permis de mener à bien ces recherches, notamment mes parents, mon mari, ma fille et, en particulier, mon directeur de thèse, Richard Deutsch. Je le remercie pour sa patience, son dévouement, pour son aide précieuse et ses encouragements, pour avoir cru en moi. Je suis aussi extrêmement reconnaissante envers Anne Devlin, Lynn Parker, nièce de Stewart Parker et metteur en scène, ainsi que Marilyn Richtarik, biographe de Parker, pour l'intérêt qu'elles m'ont témoigné et pour le temps qu'elles m'ont consacré. Un immense merci enfin à Ophelia Byrne, James Hawthorne†, Hugh Odling Smee, Yvonne Murphy, Lynda Atchenson, Francis Jones, Eamonn Hughes, John Fairleigh, Sophia Hillan, John Gray, Medbh McGuckian, Alexandra Cann, Stéphanie Bory, Marion Charret, tout le personnel de la bibliothèque de lettres de la *Queen's University* de Belfast, celui du service de prêt entre bibliothèques et du service édition de l'Université Lyon 3.

Avant-propos

Afin de permettre à mon lectorat une plus grande aisance dans la découverte de mon travail, je me suis octroyée le droit de traduire le titre de la pièce d'Anne Devlin, *After Easter*, car il n'avait jamais été exprimé en français, ainsi que toutes les citations en anglais. J'assume l'entière responsabilité des erreurs que pourraient m'indiquer mes lecteurs, leur présentant d'avance mes excuses si je me suis fourvoyée ou si je les ai blessés. J'ai, en outre, conservé le titre anglais des autres œuvres que je citais, même s'il en existait des traductions françaises. Toutes les citations de mon corpus sont extraites des éditions britanniques Faber & Faber pour ce qui concerne *After Easter*, tandis que celles de l'œuvre de Stewart Parker, trouvées dans les éditions originales Methuen Contemporary Dramatists, sont tirées, pour la majeure partie, de la traduction française qu'en a faite Jérôme Hankins. C'est pourquoi, il existera deux paginations différentes lorsqu'il s'agira de citer *Pentecôte*. La pagination dans le corps de la thèse sera très souvent celle de la traduction française, tandis que celle en note de bas de page concernera la version originale. Néanmoins, lorsqu'il me semblait que Jérôme Hankins ne rendait pas le texte d'une manière qui illustre mes arguments, je traduisais les citations et le précisais en note de bas de page. Les sigles *AP* et *P* reprennent les titres des pièces en français : *Après Pâques* et *Pentecôte*. Enfin, les noms communs et propres, marqués d'un *, prendront tout leur sens au sein de deux glossaires thématiques à la fin de ce mémoire.

Table des matières

Introduction	13
<i>Première partie: Les illusions de l'Irlande du Nord</i>	29
Chapitre 1 : l'Irlande du Nord, une exception religieuse?	33
1.1 Relations étroites entre religions et sociétés	33
1.1.1 Aux origines du christianisme	33
1.1.2 Les origines du catholicisme occidental	35
1.1.3 La Réforme protestante.....	37
1.2 Religion et société en Irlande et Irlande du Nord	41
1.2.1 Christianisme en Irlande	41
1.2.2 Le cas de l'Irlande du Nord	51
Chapitre 2 : Le rôle de la religion en Irlande du Nord	55
2.1 Églises et cadre de vie social	57
2.2 Églises et économie.....	63
2.3 Églises et idéologies politiques.....	66
Chapitre 3 : Deux religions, deux réalités : deux cultures théâtrales ?	73
3.1 Religions et culture irlandaises	73
3.2 Religions, sociétés et culture théâtrale irlandaises.....	75
3.3 Théâtre et réalisme en Irlande du Nord.....	86
Chapitre 4 : les Nord-Irlandais sont-ils britanniques ou irlandais ?	95
4.1 L'Irlande du Nord : deux communautés, deux religions, deux idéologies	95
4.1.1 Frontières territoriales.....	95
4.1.2 Frontières linguistiques.....	96
4.1.3 Anglo-Irlandais : le compromis ?	100
4.1.4 Entre protestantisme et catholicisme, entre unionisme et nationalisme	101
4.2 Entre Irlandais et Anglais, le concept de « Nord-Irlandais ».....	103
4.2.1 Identité nationale ou identités nationales ?	103
4.2.2 La soif de l'exil	107
Chapitre 5 : Abolition des frontières ?	113
5.1 Le théâtre comme lieu privilégié de transgressions	113
5.1.1 L'espace transgressé	113
5.1.2 Le temps transgressé.....	115
5.1.3 La réalité transgressée.....	117

5.1.4 Les règles transgressées	121
5.2 Frontières floues entre les sphères privées et publiques	124
5.2.1 Des pièces de théâtre avant tout.....	124
5.2.2 La religion : entre le privé et le public.....	127
5.2.3 Les médias : investir le privé et le rendre public	128
<i>Deuxième partie: Une tonalité biblique.....</i>	133
Chapitre 1 : Religion et Bible aux origines du théâtre occidental.....	137
1.1 Le culte religieux aux origines du théâtre.....	137
1.2 Théâtre, Bible et religion au Royaume-Uni et en Irlande.....	140
1.3 Théâtre et religion chez Stewart Parker et Anne Devlin : l'héritage du passé	145
Chapitre 2 : La Bible, source d'inspiration de Stewart Parker et Anne Devlin	147
2.1 Des titres et des noms	147
2.2 Des fêtes et des thèmes	154
2.2.1 Des fêtes chrétiennes.....	154
2.2.2 Des sacrements.....	157
2.2.3 Des thèmes chrétiens.....	163
2.3 Des épisodes bibliques.....	167
2.3.1 L'Ancien Testament.....	167
2.3.2 Le Nouveau Testament	170
Chapitre 3 : Dimensions bibliques de Belfast.....	175
3.1 Belfast, entre Enfer et Paradis.....	175
3.1.1 Représentation visuelle	176
3.1.2 Description sonore	180
3.1.3 Description virtuelle.....	188
3.2 Un monde sur le point de disparaître : Belfast, l'autre Jérusalem ?	192
3.2.1 Deux capitales divisées	193
3.2.2 Infidélités : Belfast entre Jérusalem et Babylone.....	197
3.2.3 Un peuple élu ou deux ?.....	198
3.2.4 La Tour de Babel	200
Chapitre 4 : Déconstruction puis re-construction des mythes traditionnels irlandais...203	
4.1 Définition du mythe	203
4.2 De la nécessité de déconstruire les mythes	207
4.3 Processus de reconstruction	216
<i>Troisième partie: Un monde discordant.....</i>	219

Chapitre 1 : Ruptures et discontinuité.....	223
1.1 Oppositions	223
1.2 Paradoxes	232
1.3 Fragmentation	238
Chapitre 2 : Agnosticisme, doute et scepticisme	241
2.1 Perte de confiance en la religion, voire en Dieu	241
2.2 Perte de confiance en l'Irlande du Nord	249
Chapitre 3 : Sacrifice et aliénation	257
3.1 Sacrifice	257
3.2 « Devenir autre ».....	267
3.2.1 Le cas ancestral des catholiques	268
3.2.2 Aliénation des protestants.....	270
3.2.3 Impact sur les dramaturges ?.....	272
3.2.4 Trouble mental : l'être humain comme étranger à lui-même	274
Chapitre 4 : Quand l'unité vole en éclats.....	276
4.1 Visions hallucinatoires.....	276
4.2 Dédoublement de personnalité et schizophrénie.....	283
4.3 Triangularité : perte totale de l'unité ou arbitre du conflit ?.....	287
4.3.1 Trois en un	288
4.3.2 Médiateurs du conflit interne et religieux	289
4.3.3 Médiateurs du conflit externe et géopolitique	292
Chapitre 5 : Mourir ...puis ressusciter ?	295
5.1 La mort.....	295
5.1.1 Mort corporelle	295
5.1.2 Mort spirituelle.....	301
5.2 Le retour des morts : rédemption et résurrection ?	303
5.2.1 Au-delà de la mort	304
5.2.2 Vers la réconciliation ?	309
<i>Quatrième partie : Les voix de la sagesse.....</i>	<i>311</i>
Chapitre 1 : Quelle (s) vérité (s) et pour qui ?.....	315
1.1 Recherche de vérité.....	315
1.1.1 Quand la vérité éclate au grand jour	316
1.1.2 La vérité sur les Troubles dans la Province	322
1.1.3 Vérité théologique.....	323

1.2 Les messies des temps modernes	327
Chapitre 2 : Retrouver une identité perdue	335
2.1 Recherche d'identité	335
2.1.1 La perte	335
2.1.2 La quête d'identité	337
2.2 Théophanies ou épiphanies ?	342
Chapitre 3 : Viser la réconciliation avec l'Autre	353
3.1 Prophètes et prophétesses du XXe siècle	353
3.1.1 Amorce de la réconciliation avec Dieu	353
3.1.2 Le style prophétique	358
3.1.3 Le style apocalyptique	361
3.2 Belfast, une Nouvelle Jérusalem céleste ?	362
3.3 Jeter des ponts entre les deux communautés	363
3.3.1 Religion contre superstition	363
3.3.2 Inclure l'Autre	367
3.3.3 L'humour comme moyen de réconciliation	370
3.3.4 L'art pour rapprocher les communautés	372
Chapitre 4 : Quelle alternative proposent Parker et Devlin pour un avenir meilleur en Irlande du Nord ?	375
4.1 Les changements en matière de religion : le Concile de Vatican II	375
4.2 Sécularisation de la religion	384
4.2.1 Un phénomène incontournable	384
4.2.2 Des fêtes religieuses séculières	389
4.2.3 Les dangers de la sécularisation	390
4.2.4 Un oubli du passé nécessaire ?	391
4.2.5 La route vers la réconciliation reste longue	395
Conclusion	399
Annexes :	407
Glossaire des noms communs :	429
Glossaire des noms propres :	435
Bibliographie :	443
Index :	467

Introduction

Plus réputée à l'échelle mondiale pour ses affrontements perpétuels entre populations catholique et protestante que pour sa littérature, l'Irlande du Nord a longtemps fait l'objet d'études politiques et sociologiques. Elle suscite de nos jours un intérêt croissant auprès des chercheurs en études irlandaises. En effet, la violence, aussi bien politique que militaire, n'est pas uniquement associée au récent conflit nord-irlandais, parfois qualifié de religieux. Au contraire, celle-ci trouve ses origines dans une histoire datant de plus de trois cents ans, au cours de laquelle deux ethnies, dont les intérêts et les religions divergeaient, s'affrontaient pour obtenir, voire conserver, pouvoir et terre. Le conflit nord-irlandais, tel que nous le connaissons à la fin du XXe siècle, a évolué de manière à mettre en opposition ceux qui souhaitent affranchir l'Irlande de son passé colonial et ceux qui désirent maintenir les liens avec la Couronne britannique. Cette division entre nationalistes* et unionistes* remonte au XVIIe siècle, période des Plantations, lorsque la Grande-Bretagne permit à plusieurs protestants anglais et écossais de s'installer au nord-est de l'île. Ils y apportèrent une culture et une religion différentes de celles des autochtones, qui furent dépossédés de leurs terres. La religion est alors devenue le principal facteur de différenciation identitaire. Fort de ces indices, nous pouvons comprendre dans quelle mesure la religion occupe une place prépondérante dans la recherche des origines du conflit¹.

Il apparaît que les histoires de l'Irlande et du christianisme accompagnent et alimentent toutes deux cette montée des tensions entre les deux communautés, qui, au départ, opposaient les colons aux colonisés. Pourtant est-il justifié, à la fin du XXe siècle, de diviser la population nord-irlandaise en deux communautés, deux traditions, deux religions, deux cultures, en d'autres termes, en deux nations ? De nombreux chercheurs ont visé à démontrer que ce conflit, même s'il reposait sur une opposition d'ordre religieux, était loin d'être théologique : il n'appelle jamais de questions portant soit sur le dogme*, soit sur l'exégèse* qui distinguent les deux confessions. Personne ne remet en cause les valeurs religieuses de

¹ Alan Megahey, *The Irish Protestant Churches in the Twentieth Century*. Londres : MacMillan Press Ltd, 2001, p. 3 : « Christianity has had a place in Irish history for over fifteen hundred years ».

son adversaire, même si les points de vue divergent quelque peu. Néanmoins, comme nous allons l'évoquer, cette province jouit d'une puissante activité artistique, notamment littéraire, trop souvent oubliée au profit de recherches politiques sur la dimension religieuse du conflit. Puisque littérature et religion ne s'excluent point, la littérature peut être exploitée de manière à consolider, ou éventuellement à défier, les identités et mentalités partitionnistes². Il est alors possible d'étudier la place qu'occupent le catholicisme* et le protestantisme* au sein de la littérature nord-irlandaise. Nous inscrirons, de fait, notre réflexion dans le cadre des *cultural studies**. Sur un plus long terme, la littérature peut soit accentuer les divergences, soit au contraire promouvoir le rapprochement, voire la réunification, en l'occurrence celle des deux communautés en Irlande du Nord. Afin d'illustrer cet argument de la façon la plus pertinente qu'il soit, deux dramaturges belfastois, Stewart Parker et Anne Devlin, ont été choisis en fonction de plusieurs critères tels que leur origine sociale et la valeur artistique de leurs pièces. Ce ne sont pas leurs différences qui ont été prises en compte, mais leurs convergences, puisque notre souci relève plus de la complémentarité des points de vue que de leur confrontation.

James Stewart Parker est né dans l'est de Belfast, à Sydenham³, quartier protestant des chantiers navals, le 20 octobre 1941⁴ dans une famille d'ouvriers qu'il qualifiait lui-même d'unioniste et protestante⁵. Il découvrit le théâtre à l'âge de treize ans, grâce à l'un de ses professeurs d'anglais de Ashfield Boys' Intermediate School, John Malone*. Ce dernier lui attribua en effet le premier rôle de la pièce *Everyman* (anonyme) lors de la représentation théâtrale annuelle de son école en 1955. C'est à partir de cette expérience que Parker comprit qu'il se consacrerait à la littérature, et, en particulier, au théâtre. Pourtant, il ne commença sa carrière artistique que quelques temps après ses études, même si, déjà pendant ses années universitaires, il avait été membre d'un groupe de poésie créé par Philip Hobsbaum

² Cf. Partition*.

³ Cf. carte de Belfast en annexe 1.

⁴ Parker avouait que ses origines mêmes l'avaient prédisposé à l'écriture : « You had to struggle with the place because you were told you were British with an allegiance to a monarch, yet there was a feeling that you were Irish. If you managed to get through it, there was a great advantage to draw from such a background and be able to write British as well as Irish characters. It gave me a wider canvas on which to paint ». In Robert Allen, « Stewart Parker : Playwright from a Lost Tribe ». *Irish Times*. 31 janvier 1987, p. 9.

⁵ Membre de l'Église d'Irlande.

avec, entre autres, les poètes Seamus Heaney⁶, Seamus Deane, James Simmons, Bernard McLaverty, Michael Longley, Derek Mahon, et Paul Muldoon.

Parker était sans aucun doute un universitaire. En effet, après avoir étudié l'anglais à la Queen's University de Belfast où il obtint un Master ès Arts en théâtre poétique⁷, il se vit offrir un poste d'enseignant à Hamilton College à Utica dans l'État de New York, place qu'il occupa de 1964 à 1967. Puis, de 1967 à 1969, il enseigna la littérature à Cornell University. Il avait épousé l'actrice Kate Ireland en 1964 peu avant de partir pour les États-Unis. Après cinq ans passés en Amérique du Nord, il décida de rentrer à Belfast et de se consacrer entièrement à sa carrière d'écrivain. Ce furent avant tout les événements de 1969 qui le poussèrent à retourner dans sa ville natale. Il admettait, en effet, volontiers que ce fut à travers la presse qu'il prit avant tout connaissance de la situation : des titres de journaux tels que « des flammes engloutissent Belfast » ou « Belfast brûle »⁸ l'interpellèrent. Cette crise allait véritablement lui fournir une inépuisable mine d'informations pour son art, non pas en terme de conflit, car la violence physique ne l'intéressait pas, mais d'un point de vue intellectuel : il considérait qu'il était de son devoir d'expliquer la situation nord-irlandaise au monde. Marilyn Richtarik, sa biographe, dit à ce propos :

Les Troubles qui commencèrent à la fin des années 1960 renforcèrent son engagement envers sa ville natale de manière complexe. Écrivain, il sentait que son devoir, étant donné les circonstances temporelles et géographiques, était d'apporter au public de la lumière plutôt que de jeter de l'obscurité sur ce qui semblait souvent être une situation sans espoir. En même temps, il ne céda pas à la tentation de faire de la violence elle-même le sujet de ses œuvres, préférant retrouver les causes plutôt que de dresser le portrait des symptômes⁹.

De temps à autres, il retournait à Cornell University pour y enseigner pendant les sessions estivales jusqu'en 1974. Puis, après son divorce en 1982, et pour des raisons professionnelles,

⁶ Prix Nobel de littérature en 1995.

⁷ Son mémoire, rédigé sous la direction de Philip Hobsbaum, s'intitulait : « The Modern Poet as Dramatist : some Aspects of non-realistic Drama, with Special Reference to Eliot, Yeats and Cummings ».

⁸ « Flames Engulf Belfast », « Belfast Burns ». In Claudia W. Harris, « Stewart Parker », in Bernice Schrank & William W. Demastes (eds.), *Irish Playwrights: 1880-1995. A Research and Production Sourcebook*. Westport, Conn. : Greenwood Press, 1997, pp. 93-96.

⁹ Marilyn Richtarik, « "Ireland, the continuous past": Stewart Parker's Belfast History Plays », in Stephen Watt, Eileen Morgan & Shakir Mustafa (eds.), *A Century of Irish Drama*. Bloomington, Indianapolis : Indiana University Press, 2000, pp. 256-274 : « The Troubles that began in the late 1960s solidified his commitment to the city in complex ways. As a writer, he felt keenly the duty thrust upon him by a particular time and place to bring insight rather than obfuscation to public perceptions of what often seemed a hopeless situation. At the

il partit pour Londres où il s'installa avec Lesley Bruce¹⁰, sa nouvelle compagne, jusqu'à ce qu'il décède des suites d'un cancer, le 2 novembre 1988.

L'éloignement de sa ville natale n'était pas pour lui un obstacle, au contraire, la distance lui permettait d'adopter un point de vue différent sur la situation à chaque fois qu'il rentrait à Belfast. Entre 1969 et 1970, alors qu'il était aux États-Unis, il commença à rédiger le scénario de *The Iceberg*, pièce télévisée qui le lança dans le monde du spectacle. En revenant à Belfast, Parker avait décidé qu'il coucherait sur le papier tout ce qui lui permettrait de se faire connaître. C'est ainsi qu'il s'essaya à la poésie¹¹, au roman, à la télévision et à la radio¹² avant de ne pouvoir vivre que de ses pièces de théâtre. En 1975, il écrit *Spokesong*, une pièce qualifiée de « métaphore prolongée »¹³ car son sujet retrace l'histoire de Belfast au travers du développement de la bicyclette. Parker utilise l'invention du pneumatique par John Boyd Dunlop, vétérinaire de Belfast, en 1888, comme il l'explique lui-même en 1979 :

Il était de mon devoir de faire comprendre la politique irlandaise contemporaine et la nature de la violence que j'endurais depuis ces dix dernières années [...] et je voulais l'aborder de manière à ce que le public soit complètement pris par surprise, saisi par le sujet, sans se référer à ses *a priori*. Je décidai que la solution était d'écrire une pièce sur l'histoire de la bicyclette, puisque c'est la façon la plus improbable qu'il soit de parler de la situation que traverse l'Irlande du Nord¹⁴.

Ainsi soulignait-il la gravité de la situation nord-irlandaise.

En 1977, il rédige *Catchpenny Twist*, dans laquelle il met en scène un duo de musiciens, un compositeur protestant et un parolier catholique, qui écrivent des chansons accrocheuses à la fois pour des loyalistes* et des républicains*, mais dont le rêve est de

same time, he resisted the compulsion to make the violence itself the subject of his drama, preferring the excavation of causes to the mere portrayal of symptoms ».

¹⁰ Lesley Bruce, elle-même dramaturge, est désormais la curatrice de Stewart Parker.

¹¹ *Paddy Dies*, recueil des poèmes que l'auteur écrivit très certainement dans les années 1960, édité en 2004.

¹² Parker a fourni un énorme travail, notamment pour la BBC (radio et télévision) pendant les Troubles, en écrivant des pièces de théâtre, ce qui permettait aux Belfastois d'avoir accès au théâtre sans se sentir menacé lorsqu'ils se trouvaient hors de chez eux.

¹³ C. W. Harris, « Stewart Parker », in B. Schrank & W. W. Demastes (eds.), *op. cit.*, p. 281 : « [...] extended metaphor ».

¹⁴ M. Richtarik, « "Ireland, the continuous past": Stewart Parker's Belfast History Plays », in S. Watt *et al.* (eds.), *op. cit.*, p. 261 : « I had to make manageable the subject of contemporary Irish politics and the nature of the violence I've lived through in Belfast for the past 10 years...and I wanted to do in such a way that the audience would be taken completely by surprise, caught without its preconceptions. I decided that the way to do it was to write a play about the history of the bicycle- because that is the most unlikely way in the world to get into the subject of Northern Ireland ».

remporter le grand concours Eurovision de la chanson. Puis, le dramaturge s'essaie à la comédie musicale et, en 1978, écrit *Kingdom Come* dont le sujet compare la situation de l'île imaginaire de Macalla dans les Caraïbes avec celle de l'Irlande du Nord contemporaine. Deux ans plus tard est jouée *Nightshade*, dans laquelle le personnage principal, Quinn, est croque-mort professionnel et magicien amateur. La pièce est une farce macabre dans laquelle les cercueils deviennent des boîtes chinoises¹⁵ ; la santé mentale y est fuyante, la douleur évitable et la mort l'illusion ultime car, pour Parker, « la mort en Irlande fait partie des mauvais tours que nous joue la vie »¹⁶. Ensuite, *Pratt's Fall* est mise en scène en 1983 et raconte le rêve de Geoffrey Dudley, géographe, alors qu'il répète le discours de son mariage et pense à sa future épouse Serena Pratt.

Enfin, entre 1983 et 1987, un an avant qu'il ne décède, il entreprend un travail gigantesque et écrit ses trois pièces les plus importantes en termes de développement intellectuel et artistique. Il s'agit de *Northern Star*, *Heavenly Bodies* et *Pentecôte*¹⁷ au sujet desquelles l'auteur explique :

Les trois pièces historiques de ce tome furent conçues et écrites, de manière consécutive, entre 1983 et 1987, comme une seule et même œuvre. Les qualifier de trilogie, en revanche, serait peut-être exagéré. Triptyque conviendrait mieux : trois groupes de personnages indépendants issus des XVIIIe, XIXe et XXe siècles, dont les histoires s'articulent au sein d'une comédie de terreur sans fin¹⁸.

En effet, les trois pièces sont intimement liées. L'action de *Northern Star* commence par la défaite de l'insurrection nationaliste de 1798 et de ses instigateurs, les Irlandais Unis* (*United Irishmen*), premiers républicains irlandais. Elle explique ensuite, par une série de retours en arrière, ce qui a conduit à l'échec de ce mouvement à travers le récit d'Henry Joy McCracken* (1767-1798), Nord-Irlandais presbytérien qui mena cette opération. Le ton de *Northern Star* est loin de célébrer ces républicains, au contraire, Marilyn Richter rappelle :

¹⁵ Ce sont des boîtes de taille variable qui s'emboîtent les unes dans les autres. Les poupées russes (*matrioshka*) en sont une version moderne.

¹⁶ Stewart Parker in R. Allen, *op. cit.*, p. 9 : « Death in Ireland is part of the farce of life ».

¹⁷ Titre original : *Pentecost*.

¹⁸ Stewart Parker, « Foreword », in *Plays 2: Northern Star, Heavenly Bodies, Pentecost*. 1989. Londres : Methuen Contemporary Dramatists, 2000 : « The three history plays in this volume were conceived and written, in consecutive order, between 1983 and 1987, as a common enterprise. Trilogy, however, may be too strong a word for them. Triptych has a more pleasing ring : three self-contained groups of figures, from the eighteenth, nineteenth and twentieth centuries respectively, hinged together in a continuing comedy of terrors ».

L'attitude de Parker à l'encontre des Irlandais Unis était loin d'être révérencieuse. Bien qu'il fût en faveur de leur but premier, à savoir créer une union cordiale entre toutes les communautés irlandaises, il pensait que leur décision finale d'atteindre des fins politiques par la force était une erreur qui, comme l'un de ses personnages l'affirme, propagerait fatalement le mal qu'il était censé éradiquer. Selon lui, les Irlandais Unis étaient responsables non seulement de l'idéal républicain mais aussi de la violence qui le caractérise¹⁹.

Tout le personnel du *Lyric Players' Theatre* de Belfast, où l'œuvre fut représentée pour la première fois le 7 novembre 1984, pensait que cette pièce apporterait un apaisement en Irlande du Nord. Elle montrait, en effet, une période de l'histoire pendant laquelle les protestants et les catholiques avaient collaboré en vue d'une réforme d'ordre structurel. Elle ne connut pas l'impact escompté, mais, Parker était particulièrement fier de la réception de celle-ci, d'autant plus que c'était sa première œuvre à être jouée en Irlande du Nord. En effet, étant donné que les gouvernements britanniques et nord-irlandais ne consacraient pas assez de subventions au théâtre, les auteurs de la Province ne pouvaient guère voir jouer leurs œuvres chez eux. Ils expatriaient très souvent leurs pièces de théâtre en République d'Irlande ou en Angleterre, attitude héritée de leur passé colonial. Ce fut le cas de Dion Boucicault (1820-1890), dramaturge irlandais préféré de la reine Victoria, qui est, en outre, le personnage principal de la seconde pièce du triptyque de Parker, *Heavenly Bodies* (1986). Dans cette œuvre, Stewart Parker explique, par le biais de retours en arrière rapides et fréquents, la mort artistique, d'une part, puis physique, d'autre part, de cet auteur expatrié. En réalité, Dion Boucicault n'est qu'un prétexte pour l'auteur belfastois de donner une nouvelle fois un aperçu de ce qu'était l'Irlande à cette époque. Enfin, *Pentecôte*²⁰, écrite en 1987, met en scène quatre personnages contemporains du dramaturge se réfugiant dans la maison d'une défunte pendant la grève loyaliste de 1974 qui mit un terme au premier gouvernement de partage des pouvoirs locaux. Les événements qui se déroulent dans cette maison, ainsi que la situation de quasi-emprisonnement des personnages, reflètent la vie des Nord-Irlandais au cœur des Troubles. Le dramaturge a entrepris de dresser un tableau cohérent et explicite de la question irlandaise puis nord-irlandaise depuis le XVIIIe siècle, à travers trois groupes d'individus,

¹⁹ M. Richtarik, « "Ireland, the continuous past": Stewart Parker's Belfast History Plays », in S. Watt *et al.* (eds.), *op. cit.*, p. 266 : « Parker's attitude toward the United Men was far from reverential. Although he was sympathetic to their original goal of "a cordial union among all the people of Ireland" (Bardon, Belfast, 220), Parker believed that their ultimate decision to pursue political ends by military means was a mistake that would inevitably, as one of his characters says "spread the very disease it was meant to cure". The United Irishmen, he suggests, were responsible not only for the ideal of republicanism but also for its tradition of violence ».

²⁰ Cf. annexe 2.

protestants et catholiques indifféremment, caractéristiques de leur époque. Cette décision, constate Elmer Andrews dans un article consacré au dramaturge, « The Will to Freedom », lui valut une reconnaissance particulière :

Si Parker est une force du bien si merveilleuse et un dramaturge si passionnant, c'est grâce à sa capacité à exprimer un point de vue simple mais dynamique, à s'interroger en profondeur et en totalité sur les conditions de vie de ses personnages, catholiques ou protestants, sans peur et sans compromis, de manière à ce qu'il émerge entre l'auteur et son public une reconnaissance mutuelle, un lien inattendu dépassant, transcendant les idées²¹.

En somme, toute sa vie durant, Parker s'est consacré à « divertir » cette société connue pour être plus divisée qu'unie, mais toujours par le biais d'histoires sensées, et comportant un message sévère, celui d'éliminer les préjugés, de jeter des ponts entre les cultures et de réconcilier les différences. Le théâtre a été pour lui le moyen le plus évident de transmettre ses opinions. Il explique au cours d'un hommage dédié à John Malone²² :

*Ludo ergo sum*²³: je joue donc je suis. C'est par le jeu que nous sentons le monde et enregistrons ses réalités. C'est par le jeu que nous en faisons l'expérience, que nous imaginons, inventons et progressons. C'est par le jeu avant tout que nous jouissons de la terre et que nous y célébrons nos vies²⁴.

L'optimisme et la légèreté de Stewart Parker n'en font pas moins de lui un écrivain sérieux et expérimental, essayant toujours d'approfondir la dimension intellectuelle de ses pièces, transcendant les situations visibles pour atteindre un degré de spiritualité toujours plus haut, allant au-delà de la douleur physique, comme il en fit l'expérience. À huit ans, il fut atteint de pleurésie, maladie qui le mit en échec scolaire. Or, cette défaite ne resta que superficielle puisqu'il réussit à entrer à l'université. Puis, à dix-neuf ans, au cours de sa deuxième année universitaire, il dut se faire amputer d'une jambe suite à un cancer des os, ce qui ne constitua

²¹ Elmer Andrews, « The Will to Freedom ». *Theatre Ireland*. n° 19, juillet-sept. 1989, p. 23 : « What makes him such a marvellous force for good and such an exciting playwright is his basic dynamic outlook, the depth and completeness of his interrogation of the lives and conditions of his characters, Catholic and Protestant, without fear and without compromise, so that between author and audience common recognition emerges, a supervening bond above and beyond ideas ».

²² En 1986, Parker rédigea un hommage à John Malone dans lequel il le remerciait chaleureusement de l'avoir initié au théâtre. Il intitula cet hommage : *Dramatis Personae*.

²³ Cf. les théories de Huizinga*.

²⁴ Stewart Parker, *Dramatis Personae*. A John Malone Memorial Lecture. 1986, p. 4 : « *Ludo ergo sum* : I play therefore I am. Play is how we test the world and register its realities. Play is how we experiment, imagine, invent, and move forward. Play is above all how we enjoy the earth and celebrate our life upon it ».

pas une perte pour lui, mais plutôt une richesse. Son ami et collègue Frank McGuinness le reconnut dans un hommage qu'il lui consacra :

Cette blessure qui lui fut infligée a joué un rôle dans sa carrière d'écrivain, mais au lieu de s'apitoyer sur son sort et de se livrer au cynisme, il était enthousiaste et déterminé à célébrer la douceur de la vie malgré ses obstacles et ses défaites. Transcender la souffrance requiert d'abord le courage de l'affronter²⁵.

Les pièces de Parker, notamment l'ordre dans lequel elles furent écrites, laissent aussi entrevoir cette volonté d'affronter la vie, et ainsi, d'atteindre un degré de réalisme toujours plus exacerbé²⁶. Selon l'acteur nord-irlandais Stephen Rea*, dans son introduction à *Three Plays for Ireland*, c'est dans sa dernière pièce, *Pentecôte*, que le dramaturge confie sa vision la plus fidèle du monde qui l'entoure :

C'est dans *Pentecôte* que Stewart affirme cet humanisme avec une force sans précédent. Au sordide de la mort, la destruction et l'amertume provinciale du Nord, il ajoute son idéal d'humanité entière, de vie pleinement vécue. En effet, il n'imagine pas un futur en particulier pour cette société désespérante. Ce qu'il fit au cours de cette période particulièrement sombre fut d'imaginer la possibilité qu'il y ait seulement un futur. [...] Il est également vrai que Stewart Parker fut le premier écrivain du Nord à évoquer l'idée d'une harmonie possible qui dépasserait la violence²⁷.

Stewart Parker faisait donc de ses faiblesses de vraies forces, technique qui transparaît dans tout ce qu'il produisit et qui lui permit de recevoir de nombreux titres et prix littéraires.

Considéré comme le dramaturge le plus prometteur de son époque, il remporta le *London Evening Standard Award* en 1976 grâce à *Spokesong*. En 1979, il obtint le *Christopher Ewart-Biggs Memorial Prize* pour sa pièce télévisée *I'm a Dreamer Montreal* qu'il avait écrite en mémoire de cet ambassadeur britannique à Dublin (Christopher Ewart-Biggs) mort le 21 juin 1976 dans un attentat de l'IRA contre sa voiture. Le travail de ce

²⁵ Frank McGuinness, « Stewart Parker ». *Independent*, 5 Nov. 1988 : « The wound inflicted played its part in the writing, not in self-pity or cynicism, but in joyous determination to celebrate sweet life in all its struggles and defeats. The ability to transcend suffering first requires the courage to confront it ».

²⁶ « [...] heightened realism » selon les propres mots de l'auteur.

²⁷ Stephen Rea, « Introduction », in S. Parker, *Plays 2: op.cit.*, pp. xi-xii : « It is in *Pentecost* that Stewart actually asserts this humanism with an unprecedented vigour. Beside the squalor of the death, destruction and provincial bitterness of the North, he places an ideal of the fully human, the fully realised life. In effect, he does not imagine for this desolate society a specific future. What he did in those particularly dark days was to imagine the possibility of a future at all... It is also true that Stewart Parker was the first Northern writer to produce such a vision of a harmonious possibility on the other side of violence ».

diplomate transfigurait pour le dramaturge « l'espoir d'une meilleure compréhension de la véritable nature de la question irlandaise en Angleterre ; de montrer la stérilité de la violence ; de créer un lien entre tous les pays de la CEE »²⁸. En 1980, il reçut le *BBC Giles Cooper Award* pour sa pièce *The Kamikaze Ground Staff Reunion Dinner*. En 1985, il remporta le *Banff International Television Festival Prize*. Enfin, en 1987, il fut nommé au *Harvey's Irish Theatre Award* pour *Pentecôte* dans la catégorie « pièce de l'année ». Après sa mort en 1988, ses amis instaurèrent le *Stewart Parker Trust*²⁹, prix qui encourage les jeunes talents au théâtre en leur attribuant la somme de sept mille cinq cents livres sterling. Effectivement, il n'est pas facile de vivre de son art en Irlande du Nord, d'autant plus que cette discipline artistique y connut un succès irrégulier.

Dans son ouvrage, *A History of Irish Theatre, 1601-2000*, Christopher Morash, rappelle que si le théâtre fait désormais partie intégrante de la culture irlandaise, il ne l'a pas toujours été³⁰. Dès son apparition (tardive) sur l'île, le théâtre a souffert des crises politiques, économiques et sociales qui affectaient la vie irlandaise et qui empêchaient ce genre littéraire de dominer la sphère culturelle. En Irlande du Nord, ce n'est que depuis les années 1960 que le théâtre nord-irlandais prospère, car, auparavant, la région s'intéressait plus à l'industrie et à l'économie britannique qu'à la dramaturgie et la culture irlandaise. Effectivement, outre la difficulté à créer un théâtre national en Ulster au début du XXe siècle, puis celle à trouver des sujets qui satisferaient les deux communautés nord-irlandaises, la pratique théâtrale fut ensuite compromise à cause du développement de la télévision et de la multiplication de films et de séries télévisées à partir du milieu du siècle. Cet appauvrissement fut remarqué par Sam Hanna Bell*, lui-même écrivain nord-irlandais, lors d'un compte-rendu au sujet des arts en Ulster en 1971 où il qualifia le nombre de pièces écrites pour le festival de la même année de « désespérément petit »³¹. De plus, à l'époque des Troubles, la violence balayait les rues de

²⁸ C. W. Harris, « Stewart Parker », in B. Schrank, & W. W. Demastes, (eds.), *op. cit.*, pp. 93-96 : « Ideals of greater understanding in England of the real nature of the Irish problem ; of showing the sterility of violence ; of creating a bond between the countries of the E.E.C ».

²⁹ Brian Friel, Seamus Heaney, Jennifer Johnston, Frank McGuinness et Stephen Rea en sont les administrateurs et John Fairleigh, le secrétaire.

³⁰ Christopher Morash, *A History of Irish Theatre, 1601-2000*. Cambridge : Cambridge University Press, 2004, p. 276 : « Since at least the eighteenth century, theatre has more often than not been at the centre of Irish culture, in spite of the fact that the island [...]s cultural life has often found itself mesmerised by an ancient past in which theatre played only a minor part ».

³¹ Expression de Sam Hanna Bell rapportée par Ophelia Byrne, « Theatre - Companies and Venues », in Mark Carruthers & Stephen Douds (eds.), *Stepping Stones, the Arts in Ulster, 1971-2001*. Belfast : The Blackstaff Press, 2001, p. 2 : « [...] depressingly small ».

Belfast et les affrontements effrayaient les gens à tel point que les Belfastois n'osaient plus sortir de chez eux et se rendre dans des lieux publics tels que le cinéma ou le théâtre. Belfast devint alors une ville fantôme selon Ophelia Byrne, spécialiste du théâtre contemporain en Irlande du Nord. C'est ainsi qu'il fut possible de noter une baisse de la fréquentation des salles dans les années 1960-1970. Il fallait avant tout redonner un coup d'éclat à cette institution. C'est pourquoi le Conseil des Arts (*Arts Council*) de l'Irlande du Nord attribua un rôle bien défini au théâtre : « [...] fournir un pur divertissement et rassurer la société sur sa normalité »³². Dans son ouvrage *After Yeats and Joyce, Reading Modern Literature*, Neil Corcoran explique alors les raisons pour lesquelles les années 1970 connurent un retournement de situation :

Depuis la fin des années 1960, la littérature en provenance de l'Irlande du Nord a progressivement été considérée comme l'une des plus pertinentes de l'histoire littéraire contemporaine de langue anglaise. Les critiques ont attribué cette réussite à plusieurs facteurs : l'unique essor de créativité dynamisé par un moment de tension politique extrême et de chaos civil ; la progression de l'alphabétisation chez les classes sociales qui auraient auparavant été privées du droit de s'exprimer car elles n'avaient pas accès à l'éducation, après la signature de la loi sur l'Éducation de 1947 ; le rassemblement fortuit dans le Belfast du milieu des années 1960 d'un groupe d'individus extrêmement talentueux et l'engouement de nombreux critiques, rédacteurs littéraires et éditeurs pour leur travail³³.

En soulignant la dimension humaine du théâtre et en montrant que le dramaturge pouvait faire abstraction de la politique et de la violence, il était alors possible de déduire que le théâtre pouvait transcender les différences, dépassant le sectarisme qui régnait dans le Nord et devenant un objet de pur divertissement. Dès lors, il sera permis d'aborder des questions politiques et d'évoquer les tensions sectaires sur scène à condition que celles-ci soient interprétables par tous les membres du public en leur faveur, quels que soient leurs origines sociales, leurs croyances religieuses ou leurs convictions politiques.

³² O. Byrne, *op. cit.*, pp. 1-26 : « To provide sheer escapism and reassure society of its normality ».

³³ Neil Corcoran, *After Yeats and Joyce, Reading Modern Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2003, p.131 : « Since the late 1960s, writing from the north of Ireland has come to be widely regarded as among the most significant contemporary work in the English language. Critics have ascribed this burgeoning to several factors: the unique spur to creativity given by a moment of extreme political tension and civil unrest; the rising into articulation, after the 1947 Education Act, of social classes which would have been previously tongue-tied by the lack of educational opportunity; the fortuitous coming together in the Belfast of the mid-1960s of a group of extremely talented individuals and the fostering of their work by a number of critics, literary editors, and publishers ».

Nous mettrons en lumière, au sein de la première partie de cette thèse, à quel point le théâtre se prête à l'exercice de représentation des Troubles, d'autant plus qu'il semble être un genre littéraire privilégié pour plusieurs raisons. La première est que « de tout temps, le théâtre a été un puissant moyen d'action ; il sert de véhicule à des idées et des “mentalités” que la scène répand, diffuse et impose avec une efficacité et une portée plus grandes que celles du livre »³⁴. La seconde est que la naissance du théâtre fut un instant primordial dans l'histoire de l'humanité car c'est grâce au jeu théâtral que l'homme prit conscience du fictif. Enfin, ce fictif est le moyen qui permet à l'artiste de reproduire le réel, une technique efficace en Irlande du Nord lorsqu'il s'agit de représenter les Troubles³⁵ de la manière la plus fidèle qu'il soit. Ainsi, Parker s'inscrit dans cette pensée car il ancre *Pentecôte* au cœur des affrontements entre les deux communautés en Irlande du Nord. En revanche, s'il permet à la fois aux protestants et aux catholiques d'exprimer leurs points de vue sur la question nord-irlandaise, il n'en reste pas moins un auteur issu d'un milieu protestant, et, comme tout dramaturge en Irlande du Nord, son enfance refait surface à plusieurs reprises dans ses œuvres comme Elmer Andrews nous avise :

Avant le théâtre, nous appartenons à une histoire, une classe sociale, une culture, une époque. C'est en acceptant cette appartenance qui nous précède et nous soutient que nous acceptons la fonction médiatrice que le théâtre partage avec toute autre forme d'auto-représentation symbolique³⁶.

Puisque Parker est issu d'un milieu de classe ouvrière protestant et a grandi dans une famille de tradition confessionnelle protestante, il nous fallut trouver un dramaturge issu d'un milieu catholique également de classe ouvrière afin d'adopter un point de vue complémentaire sur les relations qu'entretiennent la religion et le théâtre en Irlande du Nord lors des Troubles de la fin du XXe siècle. C'est pourquoi, après avoir lu la pièce d'Anne Devlin, *Après Pâques*³⁷, dont le titre fait écho à *Pentecôte* d'un point de vue purement religieux de prime abord, il nous parut intéressant de confronter les opinions artistiques de ces deux dramaturges.

³⁴ Pierre Grimal, *Le théâtre antique*. Collection Que sais-je ? 1978. Paris : Presses Universitaires de France, 1994, p. 5.

³⁵ Le cinéma est également un vecteur possible, d'autant plus qu'il touche un grand nombre de personnes.

³⁶ E. Andrews, « The Power of Play ». *Theatre Ireland*, n°18, avril-juin 1989, p. 23 : « Before play, we belong to a history, a class, a nation, a culture, an age. In accepting this belonging which precedes and supports us, we accept the mediating function which play shares with any other form of symbolic self-representation ».

³⁷ Titre original : *After Easter*.

Force est de constater qu'Anne Devlin, lorsqu'elle écrit, n'a pas oublié non plus ses origines et l'environnement dans lequel elle a grandi, comme elle le confesse :

J'écris d'après ma propre expérience, pas d'après une biographie, sur des sujets qui constituent le monde qui m'entoure : les enfants, la maternité et l'isolement culturel. Je commence par me demander « Qui suis-je ? » et mes réponses contrarient le plan des aspirations ou le programme dogmatique que les paramilitaires m'ont préparés³⁸.

À l'inverse de Parker, elle naquit dans une famille catholique de l'ouest de Belfast, là où la concentration de membres de cette communauté reste la plus forte, le 13 septembre 1951. Néanmoins, si son éducation familiale exerça une influence non négligeable sur sa carrière, ce n'est pas seulement en termes d'apprentissage religieux. En effet, l'engagement politique de son père, Paddy Devlin*, syndicaliste de gauche, eut un réel impact sur son style d'écriture. Elle explique :

Il est plus important de remarquer que l'influence que Paddy eut sur moi intervint avant qu'il ne soit un personnage public. Il m'a élevé de sorte à devenir socialiste. C'était une éducation basée sur l'émotion. Je ne savais pas du tout ce que le socialisme impliquait. J'avais toujours cru que la politique, la littérature et l'histoire étaient des catégories étanches³⁹.

Edna Longley⁴⁰, spécialiste de la littérature nord-irlandaise à la *Queen's University* de Belfast, approuve cette idée à savoir que l'environnement familial compte en Irlande, et en Irlande du Nord, car selon elle « c'est à travers ses parents que l'individu se situe dans l'histoire, et l'histoire de l'Irlande est véritablement une affaire de famille »⁴¹. Chez Anne Devlin, cette affirmation prend tout son sens.

³⁸ Anne Devlin, *Fortnight*, n° 326, mars 1994, p. 38 : « I write from my own experience – not biography – about things which make up my world : children, motherhood and cultural isolation. I start from the question “Who am I ?” and my answers contradict the profile of aspirations or the dogmatic agenda that the paramilitaries have set for me ».

³⁹ Imelda Foley, *The Girls in the Big Picture, Gender in Contemporary Ulster Theatre*. Belfast : The Blackstaff Press, 2003, pp. 71-105 : « The important thing to note about Paddy's influence on me was that it came before he was a public figure. He brought me up to be a socialist. It was an emotional understanding. I had no intellectual grasp what it meant at all. I always thought politics, literature and history were separate things ».

⁴⁰ Edna Longley est une universitaire protestante unioniste qui défend une culture protestante d'Irlande du Nord, différente de celle des britanniques et différente de celle de Dublin. Néanmoins, si elle mentionne l'Irlande ici, elle inclut également l'Irlande du Nord.

⁴¹ Edna Longley, *The Living Stream, Literature and Revisionism in Ireland*. Newcastle upon Tyne : Bloodaxe Books, 1994, p. 152 : « It's through parents that the individual locates himself or herself in history, and Irish history remains in many respect a family affair ».

Le dramaturge fut profondément marqué par son père, ardent « militant pacifiste » pour la paix en Ulster⁴². Après trois années d'emprisonnement à Belfast (1942-1945) pour avoir été membre de l'IRA*, Devlin père se rendit vite compte que la violence ne constituait pas la solution aux problèmes de l'Irlande du Nord. C'est à partir de cette prise de conscience qu'il devint un syndicaliste très actif. En 1950, il rejoignit le parti travailliste irlandais, puis en 1958, le parti travailliste nord-irlandais (NILP)*. Il fonda, avec notamment John Hume*, le SDLP* (le Parti Travailliste Démocratique Social Irlandais) en 1970, parti dont l'action était d'unir les membres travaillistes de toutes les communautés en Ulster afin d'envisager les droits civiques pour tous. Il pensait, en outre, que la cause commune des Irlandais, privés de ressources financières et en marge de la société, devait transcender les différences de convictions religieuses, c'est pourquoi il fut élu ministre de la Santé et des Services Sociaux lors du gouvernement local de partage des pouvoirs* en 1974. Après la dissolution du parlement de Stormont, il fut lui aussi victime des Troubles (sa politique n'était pas appréciée de sa communauté confessionnelle) et dut déménager de son quartier catholique pour s'installer dans le nord de Belfast, avec sa famille, en 1981. Cet événement ne fit qu'accroître son antagonisme envers les activités des paramilitaires catholiques et protestants. Il dénonçait leurs interventions violentes et les qualifiait d'inutiles. Étant donné ses convictions syndicalistes, il ne cessa jamais de prôner la réconciliation entre les protestants et les catholiques de manière engagée. Ainsi, Anne Devlin a-t-elle été bercée depuis sa plus tendre enfance par les activités politiques et le socialisme d'un père impliqué dans un conflit pacifique⁴³ qui lui tenait à cœur. De plus, tout comme Parker, elle grandit à Belfast au cœur des Troubles, ce qui a également influencé son œuvre.

Après des études d'anglais à l'Université de Coleraine (Irlande du Nord), Anne Devlin enseigna pendant quelques années, notamment en Allemagne où elle commença à écrire. Elle se fit connaître en 1982 avec un recueil de nouvelles intitulé *A Woman Calling*, adapté pour la BBC en 1985 et pour lequel elle reçut le *Hennessy Literary Award* ainsi que le *Samuel Beckett Award*. Son deuxième ouvrage, *Ourselves Alone* (1985), qui est également sa première pièce de théâtre, récompensée par le *Susan Smith Blackburn Prize* en 1985, se fait « le cri de ralliement de ceux qui souhaitent une Irlande unie (Sinn Fein amhain) » et « un défi

⁴² *Irish Times*, Lundi 16 août 1999.

⁴³ Il pensait que la résolution du conflit résidait dans la parole plus que dans les gestes. Il condamnait donc la violence.

à la politique menée par les hommes»⁴⁴. Anne Devlin met ici en scène des femmes catholiques en Ulster qui, soit attendent que leurs pères ou maris, membres de l'IRA, sortent de prison, soit se procurent des armes afin de s'impliquer dans le conflit. Dès lors Anne Devlin s'est vue qualifiée de « voix féminine engagée »⁴⁵. Puis, en 1987, elle écrit *The Way Paver*, recueil de nouvelles dans lequel les personnages affirment leur appartenance à l'Irlande du Nord. *Après Pâques* (1994)⁴⁶, sa seconde pièce de théâtre, lui valut le *Lloyds Playwright of the Year Award*. Dans cette œuvre, elle évoque le passage de l'ignorance à la connaissance de Greta, jeune femme nord-irlandaise catholique vivant en Angleterre avec son mari et ses enfants, qui doit revenir en Irlande du Nord suite à la crise cardiaque de son père. Devlin a aussi écrit des scénarios de films pour la BBC tels *The Long March* (1982), *The Venus de Milo Instead* (1987), *Naming the Names* (1987) ou encore *Vigo – A Passion for Life* (1998). Elle adapta des romans pour le grand écran : *The Rainbow* (1988) de D.H. Lawrence, *Wuthering Heights* (1992) de Emily Brontë, *Mrs Jordan's Profession* (1998) d'après le récit biographique de Claire Tomalin, et *Titanic Town* (1998) de Mary Costello⁴⁷. Elle se consacra enfin à la rédaction de pièces pour la radio : *Five Notes after a Visit* en 1986, *First Bite* en 1990 et, en 1991, *The Uncle from a Miracle*⁴⁸.

D'ores et déjà, se dessinent les points communs et les différences de ces deux dramaturges polyvalents, et il est possible de constater que chacun exprime non seulement sa propre souffrance mais aussi celle des autres. Il ne serait alors pas juste à nos yeux de qualifier Parker d'auteur protestant, comme il serait erroné de dire que Devlin est un auteur catholique. En outre, conserver ces qualificatifs reviendrait à réduire l'art de ces dramaturges à une division purement sectaire, ce que cette thèse vise à déconstruire. C'est pourquoi, l'intérêt de ces recherches ne sera pas de montrer les éléments qui permettent de confiner leurs œuvres à l'une ou l'autre des deux confessions religieuses, mais au contraire, d'étudier dans quelle mesure leurs éducations religieuses ont exercé une influence sur leur travail artistique car dans cette région du monde, la religion compte de manière inattendue. Barry

⁴⁴ Jean-Claude Amalric & Nicole Vigouroux-Frey, *Le théâtre moderne et contemporain de langue anglaise*. Paris : Éditions Ellipses, 1998, p.79.

⁴⁵ *Ibid.*, p.79.

⁴⁶ Cf. annexe 3.

⁴⁷ <http://www.alanbrodie.com/credits.html> (consulté pour la première fois le 15/02/2002). Site internet de Alan Brodie, l'agent d'Anne Devlin.

⁴⁸ Informations communiquées dans un message électronique par Annlaug McKelvey, employée aux archives de la BBC.

Sloan explique dans « Blessed Assurance or Struggling with Salvation? Religion and Autobiographical Writing from Ulster » :

Il ne peut exister qu'un petit nombre d'auteurs irlandais, catholiques ou protestants, dont les productions n'ont pas été influencées par la religion, indépendamment de leur pratique ou non de celle-ci durant leur vie d'adulte. On retrouve sa présence de nombreuses manières dans le contenu, le langage, les images, les préoccupations et l'idéologie de la plupart des écrits irlandais⁴⁹.

C'est pourquoi, même si nous avons tenu à éviter les généralisations autant que faire se peut, les dramaturges, qui se défendaient eux aussi de recourir à quelque représentation schématique que ce fût, y reviennent parfois malgré eux.

L'analyse plus précise des pièces *Après Pâques* et *Pentecôte*, dont les titres renvoient non seulement à deux fêtes chrétiennes empreintes de sens car elles évoquent renaissance et rédemption mais aussi à deux événements historiques particulièrement significatifs pour chacune des communautés nord-irlandaises (l'insurrection de Pâques 1916 pour ce qui concerne les catholiques, et la grève du Conseil des Ouvriers d'Ulster de 1974 pour les protestants), ainsi que la comparaison des œuvres dramatiques des deux auteurs, étayeront notre démonstration. Cette thèse examinera donc les indices qui permettent de comprendre pourquoi et comment religion et histoire fournissent des éléments indispensables au théâtre de Devlin et de Parker. C'est à l'issue de l'étude exclusive de l'expression du sentiment religieux par les deux auteurs dans leurs pièces qu'il sera possible de conclure s'il n'existe qu'une seule culture littéraire en Irlande du Nord ou deux, s'il n'existe qu'une foi*, ou deux, et en qui. Cette réflexion permettra, peut être par la même occasion, de lever les prétentions qui affirment que la culture irlandaise est intimement liée à la religion catholique. Aussi, la première partie de ces recherches mettra en évidence la particularité de l'Irlande du Nord où rien n'est ce qu'il paraît. Les deux dramaturges ont puisé des éléments dans les histoires de leurs communautés respectives, étroitement liées aux différends religieux, afin d'illustrer et de faire comprendre la complexité des origines et de la résolution du conflit qui paralyse leur province. Il en résulte une vision négative de la religion, qui ne semble plus fiable, et des

⁴⁹ Barry Sloan, « Blessed Assurance or Struggling with Salvation ? Religion and Autobiographical Writing from Ulster », in Alan Marshall & Neil Sammells (eds.), *Irish Encounters : Poetry, Politics and Prose since 1880*. Bath : Sulis Press, 1998, p. 104 : « There can be few Irish writers, Catholic or Protestant, whose work has remained untouched by the influence of religion, irrespective of whether or not they were believers in their adult lives. Its presence is reflected in numerous ways in the content, language, imagery, pre-occupations and ideology of much Irish writing ».

Nord-Irlandais, qui ont perdu la confiance de Dieu et la confiance en Dieu. C'est pourquoi, nous proposerons, dans un deuxième temps, une lecture particulière des deux œuvres qui s'appuiera sur la Bible, ouvrage littéraire de référence que les dramaturges ici étudiés ne manquent pas de mentionner de manière explicite mais aussi implicite. Le livre sacré sera toutefois lui aussi remis en question par les dramaturges dans leurs œuvres. Ces deux premières parties nous permettront de découvrir que c'est un monde en déconstruction que les deux auteurs dépeignent. Ils offrent un paysage fragmenté et chaotique, désordre auquel Dieu, ce grand horloger, ne pourrait remédier puisqu'il semble avoir abandonné les Nord-Irlandais. Les deux dramaturges ne manquent cependant pas de souligner que cette déconstruction est salutaire. En effet, nous démontrerons, dans une dernière partie, que Stewart Parker et Anne Devlin gardent l'espoir d'une réconciliation, voire d'une conciliation entre les deux clans, conférant toute leur confiance à l'homme qui, s'il est à l'origine du conflit, apparaît, néanmoins, comme son ultime sauveur. Les Hommes, en particulier les femmes et les artistes, devront, sans doute, reconstruire le monde dans lequel ils vivent.

Première Partie

Les illusions de l'Irlande du Nord

Cette première partie vise à examiner les éléments civilisationnels, théologiques et littéraires, notamment au sein du théâtre de Parker et de Devlin, qui permettent de démontrer que l'Irlande du Nord possède cette caractéristique propre, et néanmoins complexe, de ne pas être ce qu'elle laisse paraître. Après un rappel historique concernant l'émergence du christianisme dans le monde et les relations étroites qu'il entretient avec les communautés qui l'ont adopté, nous nous attacherons à expliquer dans quelle mesure la Province peut être considérée comme une exception en termes de religion. Cette originalité sera étudiée au sein d'une seconde partie où nous expliciterons les raisons pour lesquelles le mot « religion » n'a pas le même sens en Irlande du Nord qu'ailleurs. Nous appuierons nos arguments à partir d'une analyse précise des liens qui unissent politique, économie, société et confession religieuse dans la réalité autant que dans les deux œuvres des dramaturges étudiés. Puis, sera examiné le degré de rapprochement entre culture et culte dans cette province grâce à la mise en évidence de l'omniprésence du passé du pays dans l'histoire de la littérature car la religion fait partie intégrante de l'histoire de l'Irlande. Deux histoires non pas nationales, mais internationales⁵⁰, comme il le sera souligné, puisque l'Irlande du Nord se situe à la fois en Irlande et en Grande-Bretagne. Cette problématique soulèvera la question de l'identité, et la place que la religion occupe dans sa définition. Enfin, cette situation d'entre-deux sera passée en revue afin de mettre en lumière la nécessité des auteurs de transgresser certaines règles établies pour révéler ainsi que le cœur du problème provient en réalité d'un manque de repères définitifs entre sphère publique et sphère privée.

⁵⁰ Au sens propre « entre nations », c'est-à-dire entre l'Irlande et la Grande-Bretagne.

Chapitre 1 : l'Irlande du Nord, une exception religieuse?

Les Nord-Irlandais et le gouvernement britannique ont longtemps prétendu et pensé que les Troubles de la fin du XXe siècle reposaient sur une divergence de dénominations religieuses. En effet, depuis la Partition* en 1921, il semblait plus naturel d'opposer ces deux camps déjà bien distincts qu'étaient les catholiques et les protestants en Irlande du Nord que de trouver une nouvelle raison au conflit. Or, plusieurs études tendent à démontrer que, même si la religion est un facteur non négligeable légitimant la pérennité du conflit, on ne peut prétendre que le seul adjectif qualifiant les affrontements soit le terme « religieux ». C'est pourquoi, nous nous proposons de remonter dans le temps et de rappeler les indices qui ont permis d'affirmer que les Troubles en Irlande du Nord étaient de nature religieuse. Nous verrons que le conflit en Irlande du Nord peut être dû à un problème d'un tout autre ordre, aussi bien à dimension ethnique que nationale. De ce fait, il devient nécessaire de revenir sur l'histoire du christianisme pour ensuite pouvoir expliquer son impact sur l'Ulster et ainsi démontrer que l'histoire du christianisme a façonné l'histoire de l'Irlande.

1.1 Relations étroites entre religions et sociétés

1.1.1 Aux origines du christianisme

Les origines du christianisme remontent à la naissance de Jésus⁵¹ en Judée, terre judaïque alors sous occupation romaine, et correspondent à l'an zéro de notre ère⁵². Nous allons démontrer que la première religion monothéiste, le judaïsme, renvoie en réalité à une multitude de confessions théologiques et n'est donc pas une mais plusieurs. Dans leur ouvrage intitulé *Culture biblique*, Olivier Millet et Philippe de Robert notent qu'à l'époque de la naissance de Jésus, la vie religieuse en Palestine était dominée par les Sadducéens. Face à eux, grandissait l'influence des Pharisiens, « mouvement se consacrant à l'actualisation de la

⁵¹ « Yéchoua » en hébreu signifie « le Seigneur sauve ».

⁵² La société occidentale a par la suite choisi d'adopter cet unique repère temporel, ce qui souligne à quel point religion et société sont liées. De la même façon, la Bible est un recueil de lois morales.

Torah, à la codification des règles de pureté, à l'enseignement dans les synagogues »⁵³, ainsi que de nombreuses autres confessions. Parmi celles-ci, nous pouvons compter les Zélotes ou zéloteurs de la Loi, par exemple, qui recrutèrent dans les milieux populaires et avaient pour but de purifier le pays en le libérant de la tutelle étrangère. Les prédicateurs baptistes, proches du peuple, étaient aussi soucieux de la purification du pays : ils souhaitaient une purification spirituelle, appelant leurs compatriotes à un changement de vie scellé par une immersion rituelle, le baptême. L'un de ses praticiens, Jean-Baptiste, invitait ses auditeurs à la repentance en leur proposant un bain purificateur dans le Jourdain. Il annonça, entre l'an 25 et l'an 28 avant Jésus-Christ, un jugement divin qui sera conduit par Jésus de Nazareth, lui-même adepte des idées baptistes. Dans le Nouveau Testament, il nous est conté comment Jésus enseigna et guérit pendant les trois dernières années de sa vie, son magistère, mû par la conviction d'une relation directe et intime avec Dieu, avec une autorité et une liberté de ton qui scandalisèrent les autorités juives de l'époque. Cette initiative le conduisit à son arrestation et son exécution par le supplice romain de la croix. La spécificité du message chrétien primitif ne tient pas à l'enseignement de Jésus car celui-ci restait en conformité avec la tradition juive de son temps mais plutôt à la conviction⁵⁴ très tôt répandue qu'il était ressuscité des morts. Par voie de conséquence, Jésus fut immédiatement considéré comme l'incarnation de la parole de Dieu (le Verbe) car, comme il le prétendait, il semait la bonne parole. Il scella avec Dieu une nouvelle alliance sans abolir celle que Dieu avait déjà scellée avec Israël et ses habitants dans l'Ancien Testament. Cette résurrection fut comprise comme la réhabilitation par Dieu d'un prophète persécuté, la confirmation de l'origine divine de son message, en somme, sa reconnaissance comme étant le Messie (ou « Christ »). C'est cela que le chrétien nomme « bonne nouvelle » ou évangile. Cette nouvelle foi se diffusa très vite parmi les populations juives désireuses de se libérer du joug romain et fut dans un premier temps considérée comme un des courants de la religion juive. Puis, elle s'étendit aux non-juifs d'Asie Mineure et de Grèce avant d'être adoptée par les païens à Rome. Son influence grandissante et sa popularité en firent une religion bien vite assimilée à l'Empire romain. Le christianisme naquit alors que le monde judaïque se disloquait, avec pour dessein de rassembler plutôt que de diviser. Or, il connut lui aussi des vicissitudes au cours de son

⁵³ Olivier Millet & Philippe de Robert (eds.), *Culture biblique*. Paris : PUF, 2001, p. 35.

⁵⁴ Une conviction qui s'appuie exclusivement sur des témoignages : celui des femmes qui auraient trouvé son tombeau vide et des disciples qui l'auraient vu apparaître vivant et à qui il aurait confié la mission de poursuivre son œuvre avec l'aide de l'esprit de Dieu.

histoire, connaissant un schisme sérieux, en 1054, qui engendra son éclatement pour créer une Église orthodoxe à l'est de l'Europe, et une Église catholique à l'ouest.

1.1.2 Les origines du catholicisme occidental

La foi catholique s'organisa progressivement autour de la personne de Jésus Christ, fils unique de Dieu, et de sa vie, et notamment de sa conception par l'Esprit Saint, sa naissance de la Vierge Marie, sa souffrance, sa descente aux enfers, sa résurrection et son ascension au ciel. Religion des chrétiens qui admettent le Pape comme chef spirituel, le catholicisme s'édifie sur une communauté de la foi, de sacrements et de vie religieuse. Il s'appuie sur l'Écriture, selon Millet et de Robert : « la communication divine se manifeste à travers un intermédiaire humain, et cette communication, d'abord orale, est fixée dans un texte qui devient canonique, texte objet lui-même d'interprétation »⁵⁵. Pour les fidèles, Jésus a fondé l'Église⁵⁶ car c'est lui seul qui, après avoir réuni ses disciples, en choisit douze pour devenir ses apôtres⁵⁷. Ce n'est qu'au cours de son ultime repas que Jésus prépara son Église dans laquelle par le pain et le vin (l'Eucharistie) il s'unit à ses représentants. Il évoqua alors la nouvelle alliance scellée avec son sang et une loi nouvelle, celle de l'amour. Il s'adressa plus particulièrement à Pierre, l'un de ses apôtres, à qui il confia la mission de rendre son Église solide, résistante et inébranlable afin que personne ne puisse détruire ce qu'il avait construit et apporté à son peuple. L'Église représentera dès lors le signe visible de la présence de Dieu. Elle sera la dépositaire de l'enseignement du Christ et proposera aux fidèles des sacrements pour célébrer la présence de Dieu et les rapprocher de Lui⁵⁸. Elle figure aussi un peuple, une famille universelle⁵⁹, sans distinction de race ou de culture, unie autour de Dieu. Elle obéit néanmoins à un ordre hiérarchique strict dont le membre le plus important est le Pape, successeur de Pierre. Celui-ci doit protéger l'unité de son Église et assure un rôle de magistère : il enseigne, entre autres, les dogmes qui expriment ce que Dieu révèle.

⁵⁵ O. Millet & P. de Robert (eds.), *op. cit.*, p. 50.

⁵⁶ Du grec « ekklesia » : assemblée, réunion.

⁵⁷ Du grec « apostolos » : envoyé, député, détenteur d'un mandat.

⁵⁸ Les sacrements sont au nombre de 7 : le baptême, la confirmation, l'eucharistie, la pénitence, le mariage, l'onction des malades et l'ordre. Nous ne souhaitons pas parler en détail de ces sacrements dans ce chapitre car ils feront l'objet d'analyses plus exactes dans un prochain chapitre.

⁵⁹ « Catholique » signifie « universel » au sens de « tout entier en tous et en chacun » comme personne indépendante.

Le dogme central de la foi catholique est celui de la Trinité où Père, Fils et Saint Esprit renvoient tous trois à Dieu dans une même réciprocité. L'ensemble des dogmes, qui constitue une interprétation fidèle de la révélation divine, ne peut pas en admettre de nouveaux, car le rôle de l'Église (catholique) n'est pas d'en créer d'autres mais plutôt d'explicitier, au fil du temps, le contenu de l'Écriture. Et, puisque c'est l'Esprit du Christ qui guide l'Église, celle-ci ne peut s'écarter de l'enseignement qu'il a dispensé, c'est ce que l'on appelle l'« infallibilité ». Aussi, lorsque le Pape enseigne la foi ou la morale, en tant que représentant du Christ, il ne peut se tromper. Ce don de l'Esprit se nomme l'« infallibilité pontificale »⁶⁰. Viennent ensuite les cardinaux, les plus proches collaborateurs du Pontife, qui l'élisent. Les évêques, considérés comme les successeurs des apôtres, sont responsables de l'évangélisation. Les prêtres sont les personnes du clergé les plus proches du peuple et ont pour devoir de veiller à la bonne santé spirituelle des habitants de la paroisse qu'ils président. Ils célèbrent la messe, office religieux composé de prières, de chants et de lectures de passages de la Bible ainsi que de l'Eucharistie* à laquelle tout catholique pratiquant doit participer. Enfin, les diacres sont parmi les derniers membres de l'Église ayant pour rôle de guider le peuple sur les pas de Jésus Christ.

Le catholicisme s'articule autour de trois forces appelées « vertus théologiques » car elles viennent de Dieu lui-même. Il s'agit de la foi, l'espérance et la charité. Les catholiques pieux croient en Dieu et se remettent entre ses mains : ils ont foi en Lui. Ils confient leur vie et leur avenir à Dieu et croient en la promesse d'une vie éternelle, c'est l'espérance. Mais, la charité est la plus grande des vertus car elle se définit par l'amour que Dieu donne à l'homme et l'accueil que l'homme réserve à cet amour. Effectivement, Jésus Christ demande à l'homme d'aimer son prochain qui tient une place prépondérante dans la foi catholique. C'est par la prière que celui qui se sait aimé va manifester à son tour son amour à celui qui l'aime, comme par besoin de communiquer avec Lui. Bien que le catholicisme ait pour but d'unir tous les hommes entre eux au sein de communautés où l'amour est le sentiment prédominant, son unité est trompeuse puisqu'il connut de fortes oppositions et résistances au cours de son histoire. L'une d'entre elles a eu des conséquences plus importantes que les autres car elle engendra un nouveau schisme au sein de la chrétienté ; il s'agit de la Réforme protestante.

⁶⁰ Depuis le Concile de Vatican II (1962-1965), le Pape partage cette infallibilité avec les évêques.

1.1.3 La Réforme protestante

1.1.3.1 Martin Luther

On appelle « Réforme », le mouvement religieux qui, au XVI^e siècle, a cherché à rétablir l'observance des doctrines et des règles originelles du christianisme et qui, pour cette raison précise, s'est heurté à l'autorité de l'Église de Rome. C'est ce mouvement qui est à l'origine de la création des Églises protestantes. La Réforme est née dans un paysage de turbulences politiques, économiques, sociales et religieuses. Le monde chrétien était alors secoué par une crise spirituelle et aspirait à un renouveau. La foi n'était pas en baisse, au contraire, le besoin religieux se faisait plus fort. De plus, l'aveuglement de Rome, le poids de sa fiscalité, l'accumulation de ses maladresses et de ses scandales créaient un climat de mécontentement chez les croyants. En parallèle, les mentalités commençaient à changer suite à la découverte de l'Amérique et à la création de l'imprimerie. Avec l'humanisme, l'esprit de libre examen se développait, ce qui se traduisait par un retour aux textes et une réflexion critique. Dans ce contexte instable, Rome, qui avait besoin de fonds pour financer les travaux de l'église Saint-Pierre, lança le commerce des indulgences*. Martin Luther (1483-1546), moine de Saxe en Allemagne, réagit contre cette injustice, arguant que le pardon de Dieu ne s'achetait pas et afficha quatre-vingt-quinze thèses contre ces indulgences en 1517. Cette affaire, qui marque le point de départ de la Réforme, connaîtra un large succès auprès des populations européennes qui souhaitaient s'affranchir de Rome, notamment des princes qui, après avoir été sommés par l'Église catholique de se soumettre au Pape, rédigèrent une protestation qui contenait ces termes : « Nous protestons devant Dieu »⁶¹. Cette Réforme eut également une dimension politique car elle exprimait l'idée que les souverains souhaitaient mettre l'Église au service de leur État et s'approprier une partie de ses biens. Luther se positionnait contre l'infailibilité pontificale et développa sa propre doctrine dont l'essentiel s'articulait autour des points suivants : la foi, qui seule pouvait assurer le salut, était un don gratuit de Dieu, tous les baptisés étaient des prêtres⁶², l'Écriture était l'unique référence⁶³ et devenait accessible par la foi. L'Ancien Testament est ainsi une référence incontournable

⁶¹ Ainsi, tous ceux qui se rallièrent aux idées de Luther se qualifièrent eux-mêmes de « protestants ».

⁶² Luther considère que tous les fidèles, les baptisés, sont des prêtres. C'est pourquoi les laïcs, hommes ou femmes, peuvent participer à la vie religieuse de plus près, contrairement au catholicisme, où le prêtre est seul à présider à l'Eucharistie et administrer les sacrements. C'est le sacerdoce universel.

⁶³ C'est d'ailleurs à Luther que l'on doit la traduction de la Bible en langue vernaculaire afin que celle-ci ait un rayonnement plus large.

donnant la possibilité de comprendre le Nouveau Testament. Aussi, cette culture vétérotestamentaire du protestant lui permet d'authentifier sa confession religieuse par rapport aux autres confessions chrétiennes. Enfin, Luther n'admettait que deux sacrements, le baptême et la cène⁶⁴, qui furent interprétés comme les signes visibles (par le truchement du pain et du vin ainsi que de l'eau du baptême) d'une grâce invisible. Toutefois, ils n'occupent pas une place prépondérante. Puisque le protestantisme se caractérise par une « ecclésiologie réformatrice fondée sur la parole plutôt que sur le sacrement »⁶⁵, la priorité est toujours donnée à la lecture et à l'analyse de l'Écriture. Le pasteur⁶⁶, qui, contrairement au prêtre catholique, n'est pas le représentant du Christ mais celui de la communauté par laquelle il a été choisi, est la personne responsable d'administrer ces sacrements ainsi que de proclamer l'Évangile et de célébrer le culte. Il n'existe aucune hiérarchie entre les divers serviteurs de l'Église protestante (docteurs, anciens et diacres). Être protestant correspond avant tout à une attitude religieuse et spirituelle. Le croyant protestant a foi en Jésus-Christ, unique seigneur et sauveur. Il ne se réfère qu'à la Bible, de laquelle il préconise une lecture savante et critique et non pas allégorique⁶⁷, et n'a besoin ni de Marie, ni de prêtre, ni de saint pour accéder et communiquer avec Dieu. Pour lui, l'Homme, qui a été créé à l'image de Dieu, naît brisé par le péché originel. Ainsi, Dieu veut le salut de sa créature pécheresse. C'est pourquoi, en vertu de son amour pour sa créature humaine, Il l'a prédestinée à lui accorder son salut en reportant sur son fils Jésus-Christ son jugement de condamnation et de mort. Tout être humain reçoit donc son salut gratuitement, par pure grâce divine. En retour, l'Homme doit accorder une confiance totale en Sa personne tant pour son salut (*justification*) que pour parvenir à une vie guidée par l'esprit d'amour que Dieu a manifesté pour l'Homme en Jésus-Christ (*sanctification*). Au contraire, le catholicisme explique que l'Homme ne pourra obtenir le salut de son âme qu'en se comportant bien toute sa vie durant. Par conséquent, pour les protestants, toute initiative vient de Dieu et se dirige vers l'Homme. Dieu est le premier acteur du culte tandis que l'Homme lui répond par des prières. La première réaction de la Réforme, qui reproche assez sévèrement à l'Église romaine de s'être éloignée des communautés primitives chrétiennes,

⁶⁴ Nous aborderons le baptême et la cène dans un chapitre suivant, c'est pourquoi nous ne souhaitons pas développer ces deux points ici.

⁶⁵ J.M. Mayeur, L. Pietri, A. Vauchez, M. Venard (eds.), *Histoire du christianisme*. Paris : Desclée, 1990-2001, volume 7, p. 687.

⁶⁶ Ce terme est également utilisé dans toutes les Églises chrétiennes pour évoquer leurs ministres et rappelle que le Christ lui-même se qualifiait de « bon pasteur ».

⁶⁷ Les protestants jugent qu'une interprétation allégorique est dangereuse car risque de favoriser des interprétations qui s'éloigneraient du « vrai sens » des textes.

consistait donc à retrouver la foi originelle fournie par les premiers temps du christianisme. C'est pourquoi, les protestants remettent tant en cause l'édifice de l'Église. Selon eux, elle n'est pas une institution sacrée mais humaine car, en tentant de chercher dans le Nouveau Testament la raison d'être des Églises, les protestants découvrent que l'Écriture reste floue quant à son organisation et ses ministères. Aussi, pour les protestants, l'Église est avant tout une communauté spirituelle de croyants unis sur un appel ou une convocation de Dieu qui les rassemble autour de sa parole. Il n'existe ainsi aucun lieu consacré pour célébrer le culte⁶⁸. Ce refus du protestantisme de considérer d'abord l'Église sous son aspect institutionnel a eu pour conséquence de permettre la naissance d'une multitude d'Églises protestantes nouvelles, fort différentes les unes des autres quant à la forme du culte, l'organisation des ministères et même la doctrine. Il s'agit, entre autres, des luthériens, des réformés, des baptistes, des quakers, des unitariens (ou sociniens), des pentecôtistes et des anglicans. L'unité du protestantisme, tout comme l'unité du catholicisme, n'est donc qu'une impression, voire un souhait, et non une réalité.

1.1.3.2 Les anglicans

Depuis le XVe siècle, L'Église catholique en Angleterre affichait des caractères distincts des autres Églises d'Europe. Elle s'était progressivement émancipée vis-à-vis de la papauté et la présence de Rome se faisait très peu ressentir. Cependant, personne n'attaquait le Pontife, car il n'était plus que le représentant d'un pouvoir restreint, si bien que, au cours des deux siècles précédents la Réforme, la monarchie anglaise contrôlait la hiérarchie ecclésiastique. Ce ne sont donc pas des désaccords d'ordre théologique qui engendrèrent la création d'une Église nationale en Angleterre mais plutôt un conflit qui opposa le roi Henri VIII (1491-1547) au Pape Clément VII après que ce dernier eût refusé de lui accorder l'annulation de son mariage avec Catherine D'Aragon (elle ne lui avait pas donné d'héritier mâle). Face à cette attitude, Henri VIII prit la décision de se séparer de Rome en 1534, fit annuler son union par le primat d'Angleterre Thomas Cranmer, obtint la bénédiction de son nouveau mariage avec Anne de Bollène et se proclama arbitrairement souverain de la

⁶⁸ La plupart du temps les fidèles se réunissent dans un temple (en mémoire du Temple de Jérusalem dont parle la Bible), mais l'office peut également avoir lieu à l'extérieur ou dans une maison, à l'image de Jésus qui prêchait sur les routes ou les places publiques. C'est ce qui explique en partie le dépouillement du culte protestant ; rien ne doit distraire le fidèle de son dialogue avec Dieu d'où l'absence de décor (« tu ne te feras point d'images taillées » leur rappellent les dix commandements de la Bible), d'encens ou de prières adressées aux saints ou à Marie.

nouvelle Église. Mais ce divorce n'était en réalité qu'un prétexte, car Henri VIII ne partageait pas réellement les idées de Luther ; il avait toujours foi en la religion catholique. Cette décision avait une couleur purement politique. En effet, Henri VIII, réputé pour son amour de l'argent, souhaitait s'emparer des terres détenues par le clergé. Pour parvenir à ses fins, il devait affaiblir l'autorité de l'Église, voire la contrôler, but qu'il atteignit en 1534 avec la signature de l'Acte de Suprématie. Selon Olivier Millet et Philippe de Robert, cette fusion du temporel et du spirituel fut légitimée, à partir du XVI^e siècle, par le modèle biblique comme ils l'expliquent :

Les monarques européens utilisèrent le mythe davidien pour soutenir leurs prétentions à intervenir dans le domaine religieux. Les bons rois de l'Ancien Testament, à commencer par David et Josias, sont alors présentés comme les types des monarques réformateurs, se soumettant à la parole de Dieu (David) ou en rétablissant l'autorité sous une forme scripturaire (Josias)⁶⁹.

Si Henri VIII, malgré sa rupture avec Rome, restait attaché aux idées du catholicisme, Thomas Cranmer, lui, adhérait fermement aux idées luthériennes. C'est pourquoi, cette nouvelle Église adopta progressivement la doctrine protestante⁷⁰, insistant particulièrement sur l'importance de la Bible pendant l'office, la communion sous les deux espèces (pain et vin) et le mariage des prêtres. Toutefois, l'Église d'Angleterre conserva plusieurs aspects du catholicisme, tel le *Common Book of Prayer*, proche du rituel romain, et l'idée que la hiérarchie religieuse (diacres, prêtres, évêques) devait être ordonnée en référence à la doctrine de la succession apostolique. En revanche, elle ne reconnut plus jamais ni l'autorité du Pape ni son infailibilité. Aujourd'hui, le monarque est encore le chef de l'Église qui a également à sa tête l'archevêque de Canterbury. Ainsi, l'anglicanisme devint peu à peu une religion à part entière dont l'idéologie est à rapprocher du protestantisme mais qui conserve néanmoins une discipline proche du catholicisme romain. L'Irlande, quant à elle, ne fut pas épargnée de l'évolution du christianisme car, en effet, le catholicisme dans un premier temps, puis le protestantisme dans un second, y furent introduits.

⁶⁹ O. Millet & P. de Robert (eds.), *op. cit.*, p. 483.

⁷⁰ On doit plus particulièrement la diffusion du message luthérien à l'imprimerie (introduction d'écrits luthériens en Angleterre) d'une part et d'autre part aux Lollards, ou « poor priesters », qui prêchaient une vie chrétienne fondée sur la seule autorité de l'Écriture.

1.2 Religion et société en Irlande et Irlande du Nord

1.2.1 Christianisme en Irlande

Dès son introduction en Irlande par saint Patrick (*circa* 385-461), le christianisme joua un rôle important dans l'histoire de l'île, apportant une culture alphabétisée ainsi que la civilisation européenne. Effectivement, avant le Ve siècle de notre ère, l'Irlande était peuplée de Celtes, les Gaëls, dont les croyances religieuses se résumaient à adorer une série de dieux et de déesses aux pouvoirs surnaturels tels que Lugh, Dieu de la lumière, Brigid, Déesse de la fertilité, de la poésie et de la prophétie ou encore Daghdha, Dieu de la magie. En somme, ils vivaient au rythme des éléments naturels, leurs rituels consistant à expliquer les forces de la nature et à se mettre en relation avec elles. Ces pratiques n'étaient pas considérées comme des religions au sens strict du terme puisque d'une tribu à une autre⁷¹, les rites n'étaient pas les mêmes. Il y manquait donc une cohésion aussi bien politique que religieuse. C'est pourquoi, lorsqu'un berger breton chrétien du nom de Patrick s'enfuit en Irlande, après avoir été retenu en captivité par les Romains en Grande-Bretagne, il lui fut facile d'inculquer le christianisme à ce peuple païen. Après avoir assumé la mission d'évangéliser l'île que Dieu lui avait confiée dans une vision, Patrick sillonna les routes irlandaises en quête de nouvelles recrues. Il comprit bien vite que le moyen le plus rapide de convertir les Gaëls au christianisme consistait à gagner la confiance du roi de chaque tribu, ce qui démontre bien que là encore société et religion sont intimement liées.

C'est ensuite par la création et le développement de monastères, grâce à l'intervention de moines envoyés en Irlande par le Pape pour aider Patrick, que l'Église catholique y grandit. Selon Michael Staunton dans *The Illustrated Story of Christian Ireland, from St Patrick to the Peace Process* :

Les évangélistes qui arrivèrent en Irlande depuis la Grande-Bretagne ou la Gaule apportèrent un système de gouvernement ecclésiastique qui était bien assimilé chez eux, c'est-à-dire celui des évêques, chacun avec une juridiction sur un diocèse défini en terme de territoire. Ce système avait pour modèle la structure administrative romaine, l'évêque s'inspirant des lois du gouverneur

⁷¹ Les Celtes vivaient en tribus à la tête desquelles un roi gouvernait.

impérial, sur le modèle du *civitas*, centre urbain avec un arrière-pays d'approximativement la taille d'un pays moderne⁷².

Les effets du christianisme sur la littérature irlandaise primitive ont également été remarquables puisque l'enseignement, qui n'était qu'oral jusqu'alors, commença à se faire de manière écrite.

La mission d'évangélisation de Patrick fut un tel succès qu'il est possible de lui attribuer la réussite d'une Église chrétienne fermement implantée sur l'île. Pourtant, plusieurs siècles plus tard, les protestants comme les catholiques d'Irlande considèrent cette Église chrétienne primitive comme la leur. En effet, les catholiques voient en saint Patrick le messager de la parole catholique, tandis que les protestants affirment que l'Église d'Irlande primitive n'était pas contrôlée par Rome jusqu'à l'intervention de Henri II au XIIe siècle et que, par voie de conséquence, elle n'était pas catholique romaine. Le christianisme irlandais de Patrick se différenciait quelque peu du christianisme européen, en termes de rites, notamment celui du baptême, de tonsure monastique, de liturgie*, de disciplines (dont la plus importante concernait la date de la fête de Pâques) et d'organisation comme le rappelle Staunton :

Alors que les autres Églises étaient gérées par des évêques, l'Église irlandaise était contrôlée par des abbés ; partout ailleurs la ville était le centre de la vie chrétienne, mais les fidèles chrétiens irlandais cherchaient à s'installer dans les coins reculés de l'île⁷³.

Aussi, lorsque l'Empire romain s'effondra, au VIIe siècle, l'Irlande, qui n'avait jamais connu de colonisations romaines importantes, devint une terre d'exil pour le clergé européen.

Néanmoins, ces pratiques chrétiennes irlandaises furent largement ébranlées par les nombreuses invasions barbares telles que celle des Vikings, qualifiés de guerriers païens et dont l'impact sur le mode de vie irlandais fut dévastateur ; elles ne jouissaient pas non plus de

⁷² Michael Staunton, *The Illustrated Story of Christian Ireland, from St Patrick to the Peace Process*. Dublin : Emerald Press, 2001, p. 15 : « The evangelists who came to Ireland from Britain or Gaul brought with them a system of church government which was well-established in their homelands, i.e. that of bishops, each with jurisdiction over a territorially defined diocese. This system was based on the Roman administrative structure, the bishop mirroring the rule of the imperial governor, based on a *civitas*, an urban centre with a hinterland about the size of a modern country ».

⁷³ *Ibid.*, p. 27 : « While other churches were governed by bishops, the Irish Church was run by abbots ; elsewhere the city was the focus for Christian life, but the devout Christian of Ireland sought out the fringes and wastelands ».

l'appréciation des autres Églises chrétiennes d'Europe. L'Église de saint Patrick était devenue trop populaire et s'était appropriée beaucoup trop de rites païens selon le Pape. C'est pourquoi, en 1155, Adrien IV, le seul anglais à n'avoir jamais été nommé Pape dans l'histoire de l'Église catholique, allait donner l'autorisation à d'autres envahisseurs d'avoir une influence encore plus grande sur l'organisation religieuse des Irlandais : les Anglo-Normands. Par le biais d'une bulle papale appelée *Laudabiliter*, le religieux ordonna au roi d'Angleterre Henri II de conquérir l'Irlande « pour proclamer les vérités de la religion chrétienne à un peuple grossier et inculte, et pour venir à bout des vices qui se propageaient sur le territoire du Seigneur »⁷⁴. Henri II, qui n'était pas particulièrement intéressé par cette croisade religieuse en Irlande, saisit tout de même l'opportunité d'étendre son autorité vers l'ouest, consolidant ainsi son royaume. Cependant, si les Anglo-Normands contribuèrent en grande partie au développement du christianisme en Irlande, il demeurait quelques régions rocailleuses telles que le Connacht et l'Ulster, où, n'ayant pas attiré ces conquérants, les Irlandais gaéliques⁷⁵ continuaient de vivre comme ils le faisaient depuis des siècles. Si bien que, génération après génération, certains des descendants des Anglo-Normands adoptèrent les us et coutumes des Gaëls, épousèrent les femmes du pays et devinrent plus irlandais que les Irlandais eux-mêmes. Dès lors, il existait trois populations différentes en Irlande : les Irlandais gaéliques d'origine, les Anglais qui maintenaient des liens étroits avec l'Angleterre, et les descendants des colons, devenus Irlandais et ayant adopté la religion catholique ainsi que la langue gaélique.

Lorsque la Réforme protestante gagna l'Angleterre en 1534, l'Irlande ne fut pas épargnée par ses répercussions. Il est vrai que les Irlandais, c'est-à-dire les habitants de l'Irlande, avaient toujours été plus divisés qu'unis. Jusqu'au XVI^e siècle, les différences majeures entre ces populations avaient été de nature politique et sociale. Pourtant, dès la création de cette nouvelle foi, le protestantisme, les divisions devinrent religieuses et marquèrent une séparation plus nette entre catholiques et protestants. Dès lors, la religion devint un marqueur ethnique non négligeable. Sous le règne de Henri VIII, l'Angleterre connut l'ébranlement religieux et politique le plus important de son histoire, comme nous l'avons déjà mentionné. Ce souverain, qui n'était pas seulement roi d'Angleterre, mais également Seigneur d'Irlande, puis roi d'Irlande dès 1541, étendit sa politique à l'île. Entre

⁷⁴ *Ibid.*, p. 54: « To proclaim the truths of the Christian religion to a rude and ignorant people, and to root out the growth of vice from the field of the Lord. »

⁷⁵ « Natives » par opposition à « settlers ».

1536 et 1537, l'Église d'Irlande fut alignée à celle d'Angleterre, et, en une dizaine d'années, près de la moitié des monastères furent fermés. Le roi était ainsi devenu le chef de l'Église en Irlande d'après Peter Brooke dans *Ulster Presbyterianism, The Historical Perspective, 1610-1970* :

Il faut garder à l'esprit que la constitution britannique s'inspira du fait que le roi, qui était désormais un peu plus que le serviteur de son parlement, était responsable de l'Église. Les Églises établies d'Angleterre et d'Irlande n'avaient aucune indépendance face aux instances politiques qui les entouraient⁷⁶.

Pourtant le protestantisme, en l'occurrence l'anglicanisme, n'eut pas le même succès en Angleterre qu'en Irlande où les divergences avec Rome s'étaient faites sentir deux siècles auparavant. Le catholicisme irlandais constituait une Église à part entière avec ses propres doctrines certes, mais le Pape ne s'y opposait pas tant qu'elle payait ce qu'elle devait à Rome. De plus, les populations aussi bien paysannes que nobles, incluant même les descendants des Anglo-Normands, étaient largement devenues catholiques, ce qui constitua un autre obstacle pour le protestantisme et pour les nouveaux arrivants anglais protestants. Cette confession dut donc s'introduire par la force.

C'est sous le règne d'Elizabeth Ire, la seconde fille d'Henri VIII, que la politique des « Plantations » commença. Cette opération consistait à envoyer en Irlande des colons britanniques qui y introduisirent la culture anglaise et la religion protestante anglicane. Le catholicisme, religion des Irlandais, fut proclamé condamnable, et les Irlandais, culturellement inférieurs. Toute l'Irlande, même l'Ulster qui résista quelques temps avant de céder après la fuite de ses comtes, fut envahie par ces colons d'une confession religieuse différente de celle des locaux. La politique des Plantations eut des répercussions importantes sur la société d'alors, et peut également être ressentie dans le conflit nord-irlandais de la fin du XXe siècle. Pourtant, il semblerait que la religion ne fournît qu'un prétexte pour les colons lors des Plantations, selon John Brewer et Gareth Higgins dans *Anti-Catholicism in Northern Ireland, 1600-1998, The Mote and the Beam* :

Sur le plan historique, les différences de théologie en Irlande ne furent pertinentes que dans la mesure où elles correspondaient à tous les schémas de

⁷⁶ Peter Brooke, *Ulster Presbyterianism, The Historical Perspective, 1610-1970*. Dublin : Gill & MacMillan, 1987, p. 132 : « It must be borne in mind that the British constitution was based on the premise that the king, who was now little more than the servant of his parliament, was in charge of the church. The Established Churches of England and Ireland had no independence from the political society around them ».

différentiation structurelle pour la société des Plantations, tels que le statut ethnique ou culturel, la classe sociale, l'accès à la propriété et à la terre, la richesse économique, l'emploi, l'éducation, et le pouvoir politique. La légitimité de la colonisation s'appuyait sur la neutralisation des restes de richesse et de pouvoir gaéliques et catholiques en faveur de l'ascendance protestante, liant cette culture théologique avec la loyauté politique, le privilège économique et la supériorité culturelle pour des siècles. Tous les modes de différenciation dans la société irlandaise après les plantations fusionnèrent autour de deux polarités. Les vaincus furent les catholiques, irlandais gaéliques, considérés comme sauvages et non-civilisés, et furent dépossédés de leurs biens matériels s'ils n'étaient pas déjà pauvres ; les colons protestants, anglo-écossais, se définirent comme étant culturellement civilisés, et devinrent économiquement privilégiés⁷⁷.

En parallèle, une branche protestante autre que l'anglicanisme fit son apparition sur l'île : le presbytérianisme.

L'Église presbytérienne d'Irlande vit le jour dans les années 1640. Venue d'Écosse, où John Knox (1514?-1572) avait suivi les idées du suisse Jean Calvin (1509-1564), cette Église, également réformée, croyait fermement en la prédestination* des élus de Dieu, une discipline stricte, un rejet des rituels, et le gouvernement par des groupes, non pas par des individus. Les presbytériens, qui étaient plus nombreux en Irlande du Nord étant donné la proximité de cette province avec l'Écosse, ne trouvaient les faveurs ni des anglicans⁷⁸, ni des catholiques qui étaient restés majoritaires sur l'île verte. Ces derniers, qui se voyaient peu à peu dépossédés de leurs terres par les colons protestants anglais et se sentaient menacés par les presbytériens, se révoltèrent en 1641 en Ulster. Ils se révélèrent alors être de grands vainqueurs, décimant des milliers de protestants (colons presbytériens et anglicans), jusqu'en 1649, année où Oliver Cromwell (1599-1658), anglais protestant qui, après avoir fait décapité le roi Charles Ier (1600-1649) pour trahison⁷⁹, prit le contrôle du pays. À partir de cette date, les protestants se sentirent protégés à nouveau tandis que les catholiques furent sévèrement réprimés. En 1660,

⁷⁷ John Brewer & Gareth Higgins, *Anti-Catholicism in Northern Ireland, 1600-1998, The Mote and the Beam*. Londres : MacMillan, 1998, p. 212 : « Historically, theological differences in Ireland obtained their saliency because they corresponded to all the major patterns of structural differentiation in plantation society, such as ethnic and cultural status, social class, ownership of property and land, economic wealth, employment, education, and political power. Colonisation proceeded on the basis of neutering the remnants of Gaelic and Catholic wealth and power by the ascendancy of Protestantism, linking this form of theology forever after with political loyalty, economic privilege, and cultural superiority. All the modes of differentiation in Irish society after the plantation coalesced around two polarities. The vanquished were Catholic, Gaelic-Irish, seen as savage and uncivilised, and were now economically dispossessed if not already poor; the planters were Protestant, Scots-English, saw themselves as culturally civilised, and were now economically privileged ».

⁷⁸ Bien que, comme eux, ils fussent protestants.

⁷⁹ Il avait épousé une princesse française catholique.

la situation bascula à nouveau avec l'accession au trône de Charles II (1630-1685) et, en 1685, le règne du roi catholique Jacques II (1633-1701) promit aux membres de cette dénomination religieuse des jours meilleurs. Les protestants, aussi bien en Irlande qu'en Angleterre, réagirent aussitôt en invitant Guillaume d'Orange (1650-1702), l'époux de la fille protestante de Jacques II, Marie, à s'emparer du royaume. Une fois que celui-ci fut au pouvoir, il durcit la politique des Plantations, notamment en Ulster, où les protestants se virent conférer tous les droits, d'après Staunton :

La minorité protestante se vit offrir le contrôle du pays sans équivoque, leur nombre crût, et leur pouvoir se renforça bien au-delà de ce qu'ils avaient connus jusque là en Irlande. C'est à cette occasion que l'on commença à parler d'« ascendance protestante » ou de « nation protestante ». Les catholiques ne furent pas seulement dépossédés de leurs biens mais aussi privés de plusieurs droits par une législation punitive⁸⁰.

Nous verrons plus loin que ce thème de la dépossession sera repris à la fois par Parker dans *Pentecôte* et Devlin dans *Après Pâques* comme pour souligner l'humiliation subie par les populations.

Des Lois Pénales* (*Penal Laws*), instaurées en 1691 sur le modèle des lois françaises contre les huguenots, interdisaient aux catholiques, aux presbytériens et à toute confession religieuse autre qu'anglicane, de prendre part à la vie publique irlandaise et surtout d'avoir accès à la propriété. De plus, elles creusèrent les différences entre les diverses populations, engendrant l'appauvrissement de ces communautés progressivement jusqu'au XVIIIe siècle. En parallèle, les protestants anglicans en Irlande, appelés Anglo-Irlandais, membres de l'Ascendance protestante (*Protestant Ascendancy*), s'enrichissaient. Le nouveau nom donné à cette catégorie de la population révèle que les protestants en Irlande s'éloignaient peu à peu de l'Angleterre. Tout en restant attachés à la Couronne, ils s'intéressaient de plus en plus à l'Irlande et se tournaient vers sa langue, le gaélique, et son passé, qu'ils s'approprièrent. C'est pourquoi, plusieurs hommes politiques de cette période, tel Henry Grattan (1746-1820), soucieux de la liberté de leur pays, se penchèrent sur le sort injuste des catholiques, et tentèrent de résoudre cette question en abolissant les Lois Pénales ; pour eux, les protestants

⁸⁰ M. Staunton, *op. cit.*, p. 87 : « The Protestant minority was unequivocally in the driving seat, their numbers larger and their power greater than at any other time in Irish history. Soon they would speak of the "Protestant ascendancy" or the "Protestant nation". Catholics were not only marginalised and dispossessed but disabled in various ways by punitive legislation ».

irlandais ne pourraient jamais être libres tant que les catholiques irlandais étaient considérés comme des « esclaves ».

Avant d'en venir à un éloignement politique avec l'Angleterre, il fallait donc résoudre un problème religieux interne. Une partie des Lois Pénales prit fin et les catholiques purent à nouveau, mais modérément, devenir propriétaires de terres ou accéder à l'emploi. Mais cela ne suffisait pas. Inspirés par la Révolution Française de 1789, une poignée d'hommes, presbytériens pour le plupart, dont Theobald Wolfe Tone (1763-1828), jeune avocat anglican de Dublin, décidèrent de prendre leur destin en main. Ils fondèrent le groupe des Irlandais Unis en 1791 afin d'abolir définitivement les Lois Pénales, et ce de manière pacifiste et constitutionnelle. Leur seule arme était d'abord la chanson et la satire qu'ils exploitaient ouvertement dans leur journal *Northern Star*. Marianne Elliott conte ainsi son importance dans *The Catholics of Ulster, A History* :

Jusqu'à sa suppression en 1797, ce journal se faisait le principal porte-parole de la société. Il était fréquemment distribué gratuitement, et sa popularité inquiétait tellement le gouvernement que ce dernier harcelait ses imprimeurs et ses propriétaires et se permettait de lancer de nombreuses attaques militaires contre ses bureaux⁸¹.

Cet épisode de l'histoire de l'Irlande a suscité un intérêt tout particulier chez Stewart Parker, qui en fit le sujet de deux de ses pièces : l'une écrite pour la radio, l'autre pour la scène. *Northern Star* (1983) se penche sur l'aspect politique de la question en racontant comment Henry Joy McCracken, un des membres des Irlandais Unis, souffrit de la défaite de ce groupe de républicains. En second lieu, les aventures d'un prêtre catholique, Père Hugh O'Donnell*, soulignent les réticences du peuple à réconcilier protestants et catholiques dans une pièce éponyme écrite pour la radio. En effet, le jour de ses funérailles, les habitants de Belfast se remémorent l'engagement de cet homme, qui souhaitait construire une église où protestants et catholiques auraient été les bienvenus. Malheureusement, son projet ne put aboutir du fait de l'intensité des divergences d'opinions. Bien qu'intéressé par ces années de collaboration entre protestants et catholiques car profondément optimiste, Stewart Parker souligne également l'échec de ces hommes.

⁸¹ Marianne Elliott, *The Catholics of Ulster, A History*. 2000. Londres : Penguin Books, 2001, p. 232 : « The newspaper became the society's main mouthpiece till its suppression in 1797. It was frequently distributed gratis, and its popularity so worried the government that it hounded its printers and proprietors and gave free licence to a number of military attacks on its offices. »

Les pressions que les républicains exercèrent sur le parlement de Dublin générèrent la mise en place de quelques lois en faveur des catholiques (*Catholic Relief Act*) en 1793, qui leur permettaient de voter et de porter des armes. Pourtant, ils se voyaient toujours exclus de la société irlandaise, n'ayant accès ni au parlement ni à des postes à responsabilité. En parallèle, les protestants, ayant connus privilèges et faveurs, se sentaient grandement menacés par l'influence croissante des catholiques. C'est ainsi qu'en 1798, après la formation de nombreuses sociétés secrètes du côté des catholiques, ainsi que du côté des protestants⁸², une révolte éclata. Le groupe des Irlandais Unis lui-même, à l'origine non-sectaire et non-violent, devint un groupe révolutionnaire anti-protestant et anti-anglais. Son rêve d'unir tous les Irlandais se brisa, et entraîna une polarisation encore plus extrême de la société irlandaise. Les protestants d'Ulster, qui souhaitaient à tout prix conserver les liens entre l'Irlande et la Grande-Bretagne, devinrent « unionistes » tandis que les catholiques se qualifièrent de « nationalistes » comme Peter Shirlow et Mark McGovern l'ont écrit dans *Who are « the People » ? , Unionism, Protestantism and Loyalism in Northern Ireland :*

Il a été suggéré que les mouvements nationalistes ne se créent pas par hasard mais se construisent autour de groupes existant déjà. En Irlande du Nord, la religion détermine le noyau ethnique historique autour duquel l'identité de la communauté s'est cristallisée. Les activités politiques et idéologiques ont mû la signification de ces affiliations religieuses et c'est en ce sens que la religion est importante et c'est une des raisons pour lesquelles la dénomination religieuse est utilisée comme marqueur ethnique⁸³.

De plus, l'Acte d'Union, signé en 1800, entérina de manière officielle les relations entre l'Angleterre et l'Irlande. Il marqua définitivement l'éviction des catholiques romains de toute institution publique en Irlande. Ce ne sera qu'en 1829 que l'Acte d'émancipation catholique (*Catholic Emancipation Act*), signé grâce à l'action politique du catholique Daniel O'Connell (1775-1847), leur permit enfin d'être pris en compte par la société irlandaise. Les démarches d'O'Connell, bien qu'elles eussent réussi à faire libérer les catholiques, ne firent qu'accentuer les divisions entre ceux-ci et les protestants. En effet, en réaction à l'émergence d'une nation

⁸² Tel l'Ordre d'Orange*.

⁸³ Peter Shirlow & Mark McGovern (eds.), *Who are « the People » ? , Unionism, Protestantism and Loyalism in Northern Ireland*. Londres : Pluto Press, 1997, p. 84 : « It has been suggested nationalist movements do not spring from nowhere but build themselves around historically existing groups. In Northern Ireland, religion defines the historically-based ethnic core around which the community identity has crystallised. Political and ideological activity has transformed the meaning of these religious affiliations and it is in this sense that religion is important and why religious denomination is used as the label for ethnic groupings. Evangelicalism does not

irlandaise catholique, le protestantisme se consolida encore plus derrière l'unionisme et un mouvement qui allait devenir le loyalisme⁸⁴.

Lorsque les catholiques prirent conscience que l'Irlande pouvait être une nation à part entière, ils décidèrent de contrecarrer l'ordre établi par les Anglais par tous les moyens. Alors que le nationalisme des années 1830 à 1870 avait été un élan démocratique et politique de masse, inspiré des idées de citoyenneté de la Révolution Française, ce second mouvement nationaliste, caractéristique des années 1870 à 1914, fut au contraire de nature ethnique et linguistique, et prit une coloration religieuse. Les idées de ces nouveaux nationalistes suscitèrent un réel engouement parmi certains presbytériens ainsi que plusieurs membres de l'Église d'Irlande, tel Charles Stewart Parnell (1846-1891), en quête de liberté. Ce groupe d'hommes, pour lesquels la religion ne constituait pas un obstacle, furent appelés les « Fénians » en hommage à Finn McCumhail*, guerrier irlandais légendaire, et réclamaient l'indépendance de l'Irlande⁸⁵. Toutefois, Parnell ne connut pas le succès escompté⁸⁶; au contraire, ses admirateurs s'éloignèrent de lui, si bien que, lorsqu'il mourut en 1891, la population nationaliste s'en trouva divisée. De plus, alors que Parnell prétendait parler au nom de tous les Irlandais, il était clair qu'il parlait plutôt au nom des Irlandais catholiques, puisque ces derniers, qui constituaient la majorité de son parti, auraient bénéficié le plus de la réforme qu'il souhaitait voir naître.

provide the core beliefs of Protestantism in Ulster; it provides the sense of specificity around which core beliefs are discursively organised ».

⁸⁴ Fondée sur l'idée d'être loyal, dans le sens de fidèle, à la Couronne britannique.

⁸⁵ Le terme « fénian » s'emploie encore de manière péjorative comme synonyme de « catholique », une appellation que Anne Devlin et Stewart Parker introduisent dans leurs ouvrages afin de souligner tout le mépris que les protestants éprouvent envers ce peuple. C'est ainsi que lorsqu'il joue de la musique traditionnelle irlandaise, Manus Flynn dans *Après Pâques* se fait insulter : « Dites-donc madame l'infirmière, cette musique fénienne ne va-t-elle jamais cesser ? »⁸⁵ Ce à quoi il répond : « elle n'est pas fénienne, Monsieur, elle est irlandaise. C'est votre musique ». (*AP*, p. 38) La réponse de Manus semble indiquer que l'auteur ne partage pas le point de vue du personnage qui se plaint ; toute l'intensité de sa réplique transpire les opinions de Devlin. Il en va de même pour *Pentecôte*, dans laquelle l'adjectif « fénian » n'est utilisé en position d'épithète qu'avec des mots connotés négativement afin de rendre les personnages qui l'utilisent antipathiques. Ainsi Marianne se fait-elle accusée une première fois par Lily Matthews d'être un membre de ces « sauvages de Fénians » parce qu'elle est catholique et une seconde fois par des grévistes protestants de « putain fénienne du squatt ». Gerry Adams* (1948-), président du parti politique nationaliste irlandaise, Sinn Féin, explique qu'aujourd'hui encore les termes « Fénian » et « catholique » se télescopent :

Être catholique est encore une réalité politique, cela vous identifie à un « fénian », un « Taig ». On tue les gens seulement parce qu'ils sont catholiques... et qu'ils ont une affinité avec l'Église [catholique], ce qui est à mettre en relation avec son histoire en Irlande ... » (cité in M. Elliott, *op.cit.*, p. 446)

⁸⁶ Son manque de succès n'était pas lié aux failles de sa politique, mais était dû à une affaire personnelle : il avait une liaison avec la femme d'un de ses admirateurs, le capitaine William O'Shea. Ce dernier riposta immédiatement après l'avoir appris en distribuant une pétition à son encontre, ce qui porta un grand préjudice à sa crédibilité politique.

En Ulster, la situation était différente : les protestants y étaient majoritaires et entretenaient des liens politiques et économiques étroits avec l'Angleterre, notamment depuis la Révolution Industrielle. Ils s'opposaient donc aux idées de Parnell et au « Home Rule »⁸⁷ et s'inquiétaient de la montée du nationalisme. Aussi, plus le nationalisme grandissait, plus l'unionisme en Ulster se renforçait. Or, si ce dernier trouve clairement son origine dans la foi, l'histoire et la culture protestantes, il ne peut pas en être dit de même du nationalisme selon Staunton :

Le nationalisme irlandais et le catholicisme irlandais entretenaient une relation quelque peu plus mouvementée. S'ils allaient souvent de pair, on devait parfois faire un choix crucial entre l'Église et l'État⁸⁸.

C'est pourquoi il est si difficile d'affirmer que catholicisme et nationalisme sont toujours synonymes. Pourtant, c'est à l'occasion de l'Insurrection de Pâques 1916 et de la guerre d'indépendance qui en découla, que l' catholique, même si elle n'était pas à l'origine du mouvement, bénéficia d'une position privilégiée et les termes de nationalisme et catholicisme se superposèrent. En effet, plusieurs instigateurs de cette insurrection associaient clairement religion et nation. Patrick (Padraic) Pearse* (1879-1916), l'un des dirigeants du soulèvement, écrivit :

Comme une religion divine, la liberté nationale porte tous les stigmates de l'unité, de la sainteté, de la catholicité, de la succession apostolique. De l'unité puisque elle considère la nation comme une seule entité ; de la sainteté, puisqu'elle est sacrée en elle-même et pour ceux qui la servent ; de la catholicité, puisqu'elle embrasse tous les hommes et les femmes de la nation ; de la succession apostolique puisqu'elle, ou plutôt les aspirations qu'elle provoque, se transmet de génération en génération depuis les pères de la nation⁸⁹.

⁸⁷ « Home Rule is Rome rule »: Expression inventée par l'ultra-protestant William Johnston de Ballykilbeg.

⁸⁸ M. Staunton, *op. cit.*, p. 138 : « Irish nationalism and Irish Catholicism had a somewhat more troubled relationship. While they often went hand-in-hand, sometimes a stark choice had to be made between church and nation ».

⁸⁹ Patrick Pearse cité in M. Staunton, *op. cit.*, p. 141 : « Like a divine religion, national freedom bears all the marks of unity, of sanctity, of catholicity, of apostolic succession. Of unity for it contemplates the nation as one ; of sanctity, for it is holy in itself and in those who serve it ; of catholicity, for it embraces all the men and women of the nation ; of apostolic succession, for it, or the aspiration after it, passes down from generation to generation from the nation's fathers ».

1.2.2 Le cas de l'Irlande du Nord

C'est par et dans ce contexte que l'Irlande du Nord fut créée en parallèle avec l'État Libre d'Irlande au sud à qui Westminster accorda une autonomie relative en 1921 avec un parlement relativement autonome à Dublin⁹⁰. Puisque tout nouvel État requiert une identité, l'identité de celui libre d'Irlande reposa sur le catholicisme, qui s'était jusque là renforcé derrière l'autorité du Pape. En revanche, dans la province de l'Ulster, les protestants se trouvaient en majorité. Ils ne souhaitaient donc pas être assimilés aux mouvements nationalistes et catholiques et craignaient fermement à la fois d'être dépassés par les « papistes » et de perdre les liens privilégiés qu'ils avaient entretenus avec la Grande-Bretagne jusque là. Les stéréotypes simples n'en furent que grandis. C'est pourquoi, Londres, qui voyait également un intérêt stratégique à conserver cette région, ne lui attribua pas d'autonomie, mais un parlement à Belfast, ce qui rassura les populations protestantes. Dès lors, le sort des deux nations allait être radicalement distinct.

Alors que l'on pensait que la solution au problème de l'Irlande avait été trouvée, la réalité prit une tournure plutôt différente. S'il est vrai que le Sud acquit progressivement son indépendance jusqu'à devenir une république en 1949, le Nord connut un vingtième siècle « troublé ». La scission de l'Irlande n'était d'abord considérée que comme un compromis provisoire car la division avait été faite de manière arbitraire selon certains nationalistes. En effet, il restait environ un tiers de la population catholique en Irlande du Nord qui souhaitait une union de toute l'Irlande, ce qui effrayait les protestants, qui avaient déjà affirmé que l'Irlande du Nord était de confession protestante à travers leur slogan « Pour Dieu et l'Ulster »⁹¹ pendant la Première Guerre mondiale. Même si l'Acte du gouvernement de l'Irlande⁹² de 1921 reposait sur des bases non-sectaires, les protestants prirent des mesures immédiates⁹³ afin de limiter les menaces provenant des catholiques, notamment de leurs membres activistes, partisans de l'IRA. Le sectarisme, qui polluait la vie irlandaise depuis des siècles, persistait donc dans cette région alors que les tensions avaient été neutralisées dans le Sud. En réponse à ces affronts, la communauté catholique cessa de participer à la vie publique

⁹⁰ Soit un statut de « dominion ».

⁹¹ « For God and Ulster ». Les protestants d'Irlande du Nord qui combattirent au côté des troupes anglaises et écossaises, affirmaient ainsi leur attachement à leur religion, le protestantisme, et à leur Province, tissant des liens intimes entre les deux entités.

⁹² *Irish Government Act*.

⁹³ *The Special Powers Act**.

de l'Irlande du Nord, les membres nationalistes du parlement refusant de siéger à Belfast. Jusqu'en 1969, les catholiques s'excluaient volontairement de la société nord-irlandaise, et se sentaient de fait discriminés par les protestants qui avaient seuls accès au pouvoir. Ce sectarisme particulier de l'Irlande du Nord se construisit immédiatement sur une vision tribale de la population héritée directement de son histoire. Dans *Pentecôte*, Stewart Parker, qui comprit très vite que la division religieuse entre catholiques et protestants reposait surtout sur une opposition de nature ethnique, le développe ouvertement à plusieurs occasions, notamment à travers l'utilisation d'expressions virulentes où, dans des accès de colère, les personnages se jettent à la figure des « ta tribu », « ton clan » ou encore « les tiens ». Cette vision dichotomique de la population transparait aussi derrière les mots de Lenny, un de ses personnages principaux : « elle [la maison dans laquelle se trouvent les personnages] est pile poil dans la ligne de tir, les protestants foisonnent dans le quartier là derrière (désignant d'un geste l'arrière de la maison), les catholiques sont droits devant nous »⁹⁴. Ou encore ceux de Lily Matthews, ancienne occupante protestante de la maison en question, s'adressant à Marianne, le personnage catholique central : « faites votre trafic entre vous et laissez-moi reposer en paix avec les miens » (*P*, p.19)⁹⁵. Les catholiques ne réagirent à leur appauvrissement, aussi bien matériel que spirituel, qu'à la fin des années 1960, lorsqu'un groupe d'étudiants, catholiques et protestants, inspirés par les émeutes de mai 1968 en France et les manifestations pour les droits civiques aux États-Unis, commencèrent leur combat pacifiste pour obtenir des droits égaux entre protestants et catholiques. Pourtant, cette opération échoua et engendra une guerre civile plus connue sous l'euphémisme de « Troubles ». D'après Staunton, les années qui suivirent furent atroces car « les peurs ancestrales se ravivèrent, de nouvelles émergèrent, et les rêves d'un retour au calme étaient constamment brisés »⁹⁶. Les protestants se sentirent à nouveau sous la menace d'une prise de pouvoirs par les catholiques et firent appel à Londres, qui réagit en ordonnant aux quelques sept milles militaires britanniques en garnison en Ulster depuis 1921 de renforcer la police locale. Progressivement, le conflit devint triangulaire et opposa les unionistes, composés en majorité de protestants et en faveur du maintien du gouvernement britannique, aux

⁹⁴ Notre traduction de : « [...] it's slap bang in the firing line, the Prods are all up in that estate (*Gesturing towards the back of the house.*) The Taigs are right in front of us » (*Pentecost*, p. 179).

⁹⁵ « Stay with your own and let me rest easy with mine » (*Pentecost*, p. 181).

⁹⁶ M. Staunton, *op. cit.*, p. 163 : « Old fears intensified, new ones emerged, and hopes were repeatedly shattered ».

nationalistes majoritairement catholiques et militant pour le rapprochement du Nord et du Sud, aux Britanniques, qui, d'abord considérés comme les défenseurs des droits catholiques, furent ensuite vus comme les protecteurs des protestants. Et même la tentative de gouvernement de « partage de pouvoirs »⁹⁷ entre catholiques et protestants en 1974 fut un échec. L'Irlande du Nord était en plein désordre.

Pour toutes ces raisons historiques, le conflit nord-irlandais a été qualifié de religieux mais il ne peut pas, en aucun cas, être considéré comme une guerre sainte. De plus, plusieurs catholiques sont satisfaits des liens qu'ils entretiennent avec la Grande-Bretagne, comme certains protestants souhaiteraient un rapprochement avec l'Irlande du Sud, voyant un intérêt certain à rejoindre l'Europe économique et politique. S'il existe bel et bien une dimension religieuse au conflit, c'est uniquement parce que les habitants ont hérité des haines de leurs ancêtres dont les rapports étaient basés sur les différences religieuses. Ces deux communautés sont en effet tournées vers le passé, héritage de leur histoire⁹⁸, et comme si déconnectées de la réalité, elles justifient leurs actes présents par des occurrences révolues. Joseph Ruane et Jennifer Todd en rappellent ainsi les termes dans un article :

Chaque parti est apparemment prisonnier du temps, en rupture totale avec la réalité et le présent, comme piégé par une vision mythique du passé qui les conduit à répéter les conflits tribaux ancestraux. Ils se préoccupent de problèmes nationalistes tels que l'identité, les frontières, la souveraineté, qui sont désormais communément perçus comme insignifiants par rapport à de véritables problèmes matériels dans une société qui se mondialise⁹⁹.

La place qu'occupe la religion au sein de la société nord-irlandaise a été et est encore trop facilement associée à l'identité nationale des individus et constitue une sorte de repère pour les Nord-Irlandais. Anne Devlin le sait et l'exploite dans *Après Pâques* à travers le personnage de Greta qui assimile dès le départ sa religion, le catholicisme, à sa nationalité d'Irlandaise. Ces deux entités deviennent progressivement inséparables et nourrissent les

⁹⁷ *Power sharing government*. Cf. V. Privas, « Stewart Parker et la Grande Insurrection loyaliste de Pentecôte 1974 », communication écrite pour le 47e congrès de la SAES, mai 2007.

⁹⁸ C'est pour cette raison que L'Irlande du Nord est parfois appelée Ulster par les unionistes principalement, bien que cette province ne comprenne que les deux-tiers de ses neuf régions en Irlande du Nord. Ils utilisent le passé comme un héritage afin de légitimer certaines structures de pouvoirs et de politique.

⁹⁹ Joseph Ruane & Jennifer Todd in Eamonn Hughes (ed.), *Culture and Politics in Northern Ireland. 1960-1990*. Buckingham: Open University, 1999, p. 29 : « Each side is said to be in a time wrap, out of touch with present day reality, entrapped in a mythical view of the past which leads to endless repetition of old tribal conflicts. They are preoccupied with nationalist concerns- identity, boundaries, sovereignty- now universally agreed to be irrelevant to real material problems in an increasingly international world ».

conversations entre les personnages de la pièce. Aussi, Liam O'Dowd prévient, dans un article, qu'il serait préférable de « considérer le conflit comme une confrontation de croyances abstraites à propos de la religion, la nationalité, la liberté ou l'autorité sans mentionner ce qui articule ces idées, la manière selon laquelle ils ont été agencés et les circonstances matérielles de pouvoir et de classe qui les sous-tendent »¹⁰⁰. L'une des raisons majeures de cette situation est qu'il n'existe pas de séparation entre Église et État en Irlande du Nord puisque la Reine d'Angleterre, Elizabeth II, est un chef spirituel et temporel. Ainsi, les limites du rôle de l'Église dans l'État sont floues mais véritables, voire nécessaires, selon Vincent Twomey dans *The End of Irish Catholicism ?* :

Le rôle indispensable de l'Église pour l'État est d'être témoin des lois de transcendance de Dieu, d'enseigner à tout moment ce que requiert la loi morale, deux paramètres indispensables qui apportent des solutions concrètes aux divers problèmes pratiques que l'État doit solutionner¹⁰¹.

La religion est, en effet, venue progressivement structurer la société, puis se mêler à l'économie, et enfin à la politique en Irlande du Nord. Les dramaturges ne manquent pas d'aborder cette question dans leurs œuvres.

¹⁰⁰ Liam O'Dowd in E. Hughes (ed.), *op. cit.*, p. 170 : « It is misleading to see the conflict as a clash of abstract beliefs over religion, nationality, liberty or authority without reference to the articulators of these ideas, the way in which they have been promulgated, and the material circumstances of power and class which underpin them ».

¹⁰¹ Vincent D. Twomey, *The End of Irish Catholicism?* Dublin : Veritas, 2003, p. 120 : « The Church's indispensable role in the State is to bear witness to the transcendent law of God, to teach in season and out of season the demands of the moral law, which are the indispensable parameters within which concrete solutions are to be found for the various practical problems that the State has to solve ».

Chapitre 2 : Le rôle de la religion en Irlande du Nord

Il n'y a pas de moyen plus radical d'abolir toute espèce de discours que d'isoler chaque chose de tout le reste, car c'est par l'entrelacement réciproque des formes que le discours nous est né¹⁰².

Les frontières entre religion et société ne sont pas du tout hermétiques. En Irlande du Nord, cette situation est d'autant plus alarmante que les identités nationales se sont progressivement juxtaposées avec les identités religieuses, ou plutôt devrions-nous dire que ces dernières ont progressivement forgé les identités nationales pour devenir de véritables marqueurs ethniques. Stewart Parker comprenait à quel point la religion en Irlande du Nord était liée aux impératifs du tribalisme qui sépare les catholiques des protestants et, à travers son expérience personnelle, avouait sans ambages :

Pour moi, il est certain que les malveillances tribales et sectaires que connaît cette société sont les maux les plus profonds, les plus tenaces et les moins solubles de notre héritage¹⁰³.

Ainsi, la société nord-irlandaise de la fin du XXe siècle semble fracturée¹⁰⁴, partagée entre deux (voire plusieurs) « tribus » dont les confessions théologiques et dogmatiques nourrissent le mode de vie. De ce fait, le mot religion ne renvoie pas aux mêmes idées en Irlande du Nord qu'ailleurs dans le monde, notamment pour certains chercheurs, tel John Whyte, auteur de *Interpreting Northern Ireland* :

Dans la plupart des pays, ils [les adjectifs catholiques et protestants] connotent une différence purement religieuse, entre deux catégories de chrétiens. Mais en Irlande du Nord, où la religion est si étroitement liée à d'autres différences, ces termes impliquent beaucoup plus d'éléments. Selon un psychologue, E.E. O'Donnell, en Irlande du Nord, ils « combinent des divergences historiques,

¹⁰² Platon, *Le sophiste*, 259 c, in Pierre-Yves Bourdil, *La religion, sa vie, sa mort*. Paris : Flammarion, 1997, p.83.

¹⁰³ Stewart Parker, « Signposts », in *Theatre Ireland*, n°11, automne 1985, p. 28 : « I take it as given that the tribal, sectarian malevolence in this society is the deepest, most enduring and least tractable evil in our inheritance ».

¹⁰⁴ Nous exploiterons ce thème au cours de notre troisième partie afin de démontrer l'éclatement de la société nord-irlandaise.

nationales, tribales, sociales, économiques et autres, toutes réunies sous l'étiquette de la religion »¹⁰⁵.

Il en est de même pour la population nord-irlandaise, comme l'a mis en relief un recensement réalisé en 1981 par Paul Doherty et Michael Poole¹⁰⁶. Au regard de cette étude, les Nord-Irlandais interprétèrent le mot « religion » de deux manières différentes : pour certains, il renvoyait au concept de foi, et à la célébration de la messe ; tandis que pour d'autres, il s'agissait d'un droit de naissance et d'un mode d'éducation particulier au sein de l'une des deux communautés, indépendamment de leurs croyances religieuses. Les Églises, catholique d'une part, puis protestante d'autre part, ont donc déterminé le cadre social, politique et économique de l'Irlande du Nord, notamment depuis sa création en 1921, engendrant deux systèmes de fonctionnement parallèles et contribuant à creuser encore plus les écarts entre ces deux « tribus ». Les affiliations religieuses ont non seulement joué un rôle prépondérant dans l'émergence des identités communautaires, mais ont également accru le sentiment de ségrégation.

Stewart Parker et Anne Devlin abordent cette corrélation dans leurs productions. Le choix des titres de leurs pièces révèle qu'il existe un réel lien entre sentiment religieux et appartenance à une société. Effectivement, la première pièce d'Anne Devlin s'intitule *Ourselves Alone*, qui n'est autre que la traduction anglaise de « *Sinn Fein amhain* »¹⁰⁷, slogan gaélique politique qui inspira les républicains catholiques à se battre pour l'indépendance de l'Irlande, de génération en génération. En revanche, sa seconde pièce a pour titre *Après Pâques* et hérite d'une dimension plutôt religieuse, quoique également politique puisque le mot « Pâques » est chargé de sens pour les nationalistes et les républicains¹⁰⁸. De manière similaire, Stewart Parker choisit *Northern Star* pour titre de la première pièce de son triptyque, renvoyant ainsi au nom du journal créé en 1790 par les républicains. Puis, il opta pour *Pentecôte* pour sa dernière œuvre, qui, non seulement fait référence à une fête religieuse

¹⁰⁵ John Whyte, *Interpreting Northern Ireland*. Oxford : Clarendon Press, 1990, p. 105 : « In most parts of the world they mark a purely religious difference, between two kinds of Christians. But in Northern Ireland, where religion is so closely linked to other differences, the terms have wider associations. As a psychologist, EE O'Donnell, has put it (Northern Irish Stereotypes, Dublin: college of industrial relations, 1977, p. 5), in Northern Ireland these terms "involve a combination of historic, national, tribal, social, economic and other differences, all subsumed under the heading of religious allegiance" ».

¹⁰⁶ Patrick Grant, *Breaking Enmities : Religion, Literature and Culture in Northern Ireland, 1967-1997*. Londres: MacMillan Press, 1999, p. 3.

¹⁰⁷ Slogan qui signifie « nous-mêmes ».

¹⁰⁸ Cf. introduction, p. 23.

et à une « secte » protestante, les pentecôtistes, mais rappelle aussi à l'esprit un évènement marquant dans la vie des protestants unionistes loyalistes : la grève des ouvriers loyalistes au cours de la Pentecôte en 1974. Devlin et Parker nous démontrent ainsi, à nouveau, que réalité et fiction ne s'excluent point.

2.1 Églises et cadre de vie social

Henry, l'un des personnages de la nouvelle d'Anne Devlin, *Naming the Names*, considère que la religion est une force sociale¹⁰⁹. Comme pour permettre aux paroissiens de souligner leur appartenance à une communauté ou à une autre, les Églises chrétiennes en Irlande du Nord définissent l'espace social. Effectivement, elles offrent à la population la possibilité d'adhérer à pléthore d'activités culturelles et sportives au sein desquelles les membres d'une même congrégation se réunissent, ce qui ne facilite pas le rapprochement entre les deux « tribus ». Duncan Morrow l'indique dans *The Churches and Inter-Community Relationships* :

Les Églises font partie intégrante de la vie de la communauté non seulement à travers l'influence omniprésente du service dominical mais aussi grâce à leur rôle central de lieux de réunion sociale, centres de communauté où toutes les couches de la population se rencontrent. En Irlande du Nord, la superposition de l'identité politique de la communauté et de ses affiliations religieuses se fond dans cette fusion difficile. Le fait que les organisations se construisent autour des dénominations signifie qu'elles créent de réelles différences sociales entre chaque groupe et confirme les identités¹¹⁰.

Dans *Après Pâques*, Aoife, la sœur du personnage principal, Greta, nous informe que leur mère, Rose, appartenait à un groupe, celui des « Enfants de Marie » (*AP*, p. 46). De la même façon, Lenny, ex-mari de Marianne dans *Pentecôte*, en évoque un autre, celui de la « Légion de Marie » (*Pentecost*, p. 174). Ces deux associations s'avèrent être exclusivement catholiques, et les auteurs ne manquent pas de les mentionner afin de souligner tout le poids

¹⁰⁹ « Religion is a social force ».

¹¹⁰ Duncan Morrow, *The Churches and Inter-Community Relationships*. Centre for the study of conflict, University of Ulster, 1991, p. 10 : « Churches are integrated into the fabric of community lives not only through the pervasive influence of Sunday attendance but through their central place as social meeting places, community centres to which wide ranges of the population have a relationship. The fusing of community political identity with religious affiliation in Northern Ireland is encapsulated in this difficult conjunction. The fact that organisations tend to be denominational means that the organisations make real social differences between each group and confirm identities. In Protestant areas this denominational exclusiveness of the

de l'Église catholique en Irlande et Irlande du Nord. En parallèle, puisque l'Irlande du Nord est sous la tutelle de la Grande-Bretagne depuis les années 1920, la religion d'État est le protestantisme de l'Église d'Irlande, branche de l'Église d'Angleterre¹¹¹. D'après le modèle britannique, cette Église n'a aucune autonomie et dépend totalement de l'État. C'est pourquoi, les catholiques, ne se sentant pas concernés directement par cette société dont les lois n'étaient pas en conformité avec l'autorité papale, adhérèrent par choix à un système social qui leur était et leur est encore bien propre. Vincent Twomey rappelle à dessein dans son ouvrage que l'Église catholique se fait un devoir d'origine divine d'interférer avec l'ordre mis en place lorsqu'elle le juge utile pour le bien-être de l'ensemble de ses paroissiens :

L'Église catholique en Irlande [...] se dit avoir été mandatée par le Christ afin d'enseigner et proclamer tout ce qui est en conformité avec la volonté de Dieu. Elle ne peut pas rester silencieuse quant aux problèmes d'ordre moral, qu'ils concernent une injustice sociale ou une attitude personnelle, lorsque ces problèmes sont débattus en public. [...] La tâche des évêques et du clergé dans toute société politisée est de mesurer toute législation proposée contre l'ordre moral objectif et de rendre son jugement public¹¹².

C'est de cette manière que l'Église catholique, qui se veut être une grande famille, s'est octroyée un droit de regard sur les affaires familiales telles que le divorce, l'avortement ou la contraception, affichant ainsi sa forte opposition au gouvernement protestant. Alors que ce dernier souligne la liberté de l'individu de choisir ce qui est bon ou mal pour lui et de déterminer si un divorce, un avortement ou la contraception lui serait bénéfique, l'Église catholique se positionne de manière plus autoritaire. Marianne et son futur ex-mari, Lenny, ainsi que Greta, les personnages principaux créés respectivement par Parker et Devlin dans *Pentecôte* et *Après Pâques*, traversent tous trois une crise qui les mène à envisager le divorce. Cependant, ils sont confrontés à la société, qui, pour Stewart Parker, apparaît sous les traits d'une bigote presbytérienne, Lily Matthews, morte en 1974 à l'âge de 74 ans, personne aussi vieille que le siècle. Elle est, d'une certaine manière, le porte-parole de l'histoire des

organisation may be mitigated by the fact that membership of the organisations is not officially restricted to membership of the denomination ».

¹¹¹ Puisqu'il n'existe pas de séparation entre Église et État en Grande-Bretagne, la religion du Roi ou de la Reine (obligatoirement le protestantisme depuis 1701, date de l'acte d'établissement (*Act of Settlement*)) est la religion de l'État.

¹¹² V.D. Twomey, *op. cit.*, pp. 124-125 : « The Catholic Church in Ireland [...] understands itself to be commissioned by Christ to catechise and proclaim what accords with God's will. It cannot remain silent on moral issues, be they related to social injustice or to personal behaviour, when these issues are debated in the public forum [...] The task of bishops and clergy in any political society is to measure any proposed legislation against the objective moral order and make its judgement public ».

protestants en Irlande du Nord au cours de cette période. Pour Anne Devlin, la cousine de Greta, Elish, qui est nonne, incarne cette société. La tension entre Église et État est ainsi mise en évidence. Aussi, lorsque Marianne confie à Lily qu'elle ne considère plus Lenny comme son mari, celle-ci lui rétorque : « Aux yeux du Seigneur, c'est toujours ton homme »¹¹³ (*P*, p. 60). Lily Matthews est une puritaine qui n'adhère pas aux récentes idées protestantes trop libérales pour elle. Au contraire, son puritanisme est très rigide et s'apparente même au dogme catholique romain primitif¹¹⁴. Elle considère donc le mariage à l'église comme un acte sacré, sacrement que l'Église catholique envisage comme une union avec Dieu. Ce lien est donc indestructible, le divorce n'est pas toléré. Nous assistons là à un subtil renversement des valeurs de la part de Stewart Parker, puisque Marianne et Lenny sont tous deux catholiques et semblent avoir adopté les lois sociales de l'État, tandis que Lily est en désaccord avec ces mêmes lois et préfère avoir recours à celles de son Église. En contrepoint, Anne Devlin fait d'Elish le porte-parole de la foi catholique :

Elish : Tu ne peux pas divorcer.

Greta : Bien sûr que si. Je n'ai pas besoin du consentement de l'Église.

Elish : Tu ne peux pas divorcer car tu n'as jamais été mariée.

Greta : J'ai un mari et trois enfants quand même. [...]

Elish : Tu dois avoir épousé ton mari à l'église. (*AP*, pp.29-30)¹¹⁵

Greta, catholique et nord-irlandaise, a épousé un Anglais protestant, prénommé Georges, qui la trompe et duquel elle veut divorcer. Sa cousine lui explique que les mariages entre catholiques et protestants en Irlande du Nord ne sont pas reconnus comme tels tant que le protestant n'accepte pas de se plier à la morale catholique¹¹⁶. Pourtant, si Greta se réfère aux lois britanniques, elle n'a pas besoin de demander à l'Église catholique la permission de

¹¹³ « In the eyes of God he is your man still » (*Pentecost*, p. 227).

¹¹⁴ Ce qui serait l'équivalent de la « High church » en Angleterre.

¹¹⁵ Elish : You can't be divorced.

Greta: I can. I don't need the church's permission.

Elish: You can't be divorced because you have never been married.

Greta: I have a husband and three children. [...]

Elish: You must be married to your husband in the church.

¹¹⁶ Décret *Ne Temere* institué par le Pape en 1907 qui stipule, entre autres, que lors d'un mariage catholique mixte, la personne de l'autre confession religieuse doit s'engager par écrit à élever les enfants du couple dans la foi catholique.

divorcer¹¹⁷. Les mariages exogames sont donc jugés avec méfiance et restent rares en 1990 selon John Whyte :

Selon les anthropologues, les deux communautés en Irlande du Nord sont extrêmement endogames, ils se marient au sein de leur tribu. [...] La raison provient de l'importance énorme accordée aux liens de parenté. En règle générale, les gens ne se trouvent des affinités qu'avec des membres de leur espèce, si toute une famille est issue de la même communauté, il n'existe aucun moyen de connaître les gens de l'autre communauté de manière intime, et les préjugés fleurissent. [...] Les mariages inter-communautaires sont rares, et s'ils ont lieu, ils ne règlent pas le problème car le mari cesse de fréquenter ses anciennes connaissances¹¹⁸.

De plus, lorsqu'un mariage de ce type est célébré, l'Église catholique intervient à nouveau en imposant aux parents d'élever leurs enfants dans la foi catholique¹¹⁹. Contrairement à Anne Devlin qui mentionne le mariage mixte à plusieurs occasions, Stewart Parker n'a pas pris le risque d'aborder cette question dans *Pentecôte*. Les couples qu'il met en scène appartiennent à la même communauté. Ainsi, Lenny et Marianne sont catholiques tous deux, Lily et Alfred, son défunt mari, protestants. Et même Peter, qui dénonce amèrement « toute cette tribu, ces soi-disant protestants » (*P*, p. 51)¹²⁰ dont il fait partie, flirte avec Ruth qu'il qualifie de « gourgandine protestante » (*P*, p. 39)¹²¹, confirmant ainsi le tribalisme qu'il condamne et résumant, malgré lui, son adhésion à l'endogamie.

Anne Devlin évoque aussi le sujet controversé de l'avortement vu par les catholiques en Irlande du Nord au cours d'une conversation entre Greta, Aoife et Helen, et leur mère Rose :

Helen : Tu n'apparais pas en première page, c'est le problème de l'avortement qui a pris ta place.

¹¹⁷ Il est néanmoins indispensable de rappeler que ces pièces furent écrites avant 1995, date à laquelle l'Église catholique en Irlande décida d'assouplir ses convictions et accepta le divorce civil, décidé par référendum en République d'Irlande. Avant ce décret, lorsqu'un couple catholique souhaitait mettre un terme à son mariage il devait faire une demande d'annulation de mariage auprès de sa paroisse, ce qui ne convenait pas toujours à la situation.

¹¹⁸ J. Whyte, *op. cit.*, pp. 39-40 : « In the terminology of anthropologists, the two communities in Northern Ireland are highly endogamous- they marry within the tribe. [...] The reason [lies] in the enormous importance of kinship ties. Normally it [is] only with their own kin that people really [get] on to really close terms; if all one's kin [comes] from one community, then the way [is] blocked to getting to know people from the other community intimately, and prejudice flourish[es].[...] Intermarriage [is] rare, and when it happen[s] it bridg[es] no gaps because the husband drop[s] most of his former contacts. »

¹¹⁹ Décret *Ne Temere*. Cf. note 116, p. 52.

¹²⁰ « This whole tribe, so-called protestants » (*Pentecost*, p. 216).

¹²¹ « Protestant nookie » (*Pentecost*, p. 203).

Rose : C'est terrible.

Aoife : S'agit-il d'une autre fille, violée dans la République, et qui veut maintenant se faire avorter en Angleterre ?

Rose : C'est terrible.

Aoife : Je pense qu'elle devrait avoir ce bébé. Ce bébé pourrait avoir son importance. Je pense que si on autorisait tous les enfants nés d'un viol à naître, le monde serait vraiment différent.

Helen : Oui, il serait pire, peuplé d'enfants non-désirés et mal-aimés.

Aoife : Non. Je pense qu'il aurait un sens. Comment peux-tu dire qu'il serait pire ?

Greta : Tu sais que tu es complètement folle ? (*AP*, pp. 56-57)¹²²

Cet échange nous permet de constater les deux attitudes différentes de la population nord-irlandaise face à la question de l'avortement. D'un côté, Rose et Aoife, toutes deux restées en Irlande du Nord et continuant de pratiquer le catholicisme, se positionnent clairement contre l'avortement, tandis que Greta et Helen, ayant émigrées en Angleterre et s'étant plus ou moins émancipées face au catholicisme, le tolèrent¹²³.

De ce fait, être membre d'une Église en Irlande du Nord ne se résume pas à aller à la messe ou au culte, c'est un mode de vie. La plupart des habitants sont nés dans l'hôpital de leur propre paroisse et ont étudié dans des écoles dirigées par leur Église. Les domaines de la santé, un peu, et de l'éducation, surtout, sont les institutions sociales où la fracture entre protestants et catholiques, entamée dans les années de l'État-providence* (*Welfare State*), reste de nos jours la plus visible. John Whyte expliquait :

L'existence de deux systèmes scolaires parallèles est une des caractéristiques les plus étonnantes de l'Irlande du Nord. Les écoles « contrôlées » ne prennent pas en compte les dénominations religieuses en théorie, mais en pratique, elles peuvent être qualifiées de protestantes, en partie parce que la plupart des enfants catholiques ont été mis à l'écart dans leur propre système scolaire, et en

¹²² Helen : (*To Greta*) You've been pushed off the front page by the abortion issue.

Rose : Terrible.

Aoife : Is that another girl who was raped in the Republic and wants an abortion in England ?

Rose : Terrible.

Aoife : I think she should have the baby. This baby might be significant. I think if all the babies born of rape were allowed to be born – the world would be significantly different.

Helen : Yes, it would be worse – more unwanted and unloved children.

Aoife : No. I think it would be significant. How can you tell it would be worse ?

Greta : You're completely crazy, do you know that ?

¹²³ L'Église catholique n'admet le recours à l'avortement que sous certaines conditions telle que la mise en danger de la santé de l'enfant ou de la mère. Par ailleurs, la population irlandaise est régulièrement consultée sur le sujet au moyen de référendums, dont le dernier en date (mars 2002) a confirmé la position de l'Église catholique qui est de ne pas accorder le droit systématique d'avorter, même si les résultats changent progressivement en faveur de ce dernier.

partie parce que le clergé protestant (non catholique) participent à leur gestion. Les écoles « publiques », qui attirent moins de fonds de la part de l'État et sont contrôlées par lui moins directement, sont également en théorie ouvertes aux élèves de toutes les dénominations, mais en pratique, elles ont été mises en place par l'Église catholique et sont ouvertement catholiques. Hormis une poignée d'écoles individuelles, les établissements scolaires non sectaires sont les universités, les instituts d'études supérieures et les écoles spéciales pour les enfants handicapés¹²⁴.

Aussi le système éducatif, qui a été accusé de perpétuer la violence entre les communautés et de favoriser le développement des préjugés et des stéréotypes, fait également l'objet d'une vive critique dans l'œuvre de Devlin. Greta explique sa position en ces termes :

Il est franchement hypocrite de la part des Églises en Irlande de condamner la violence et de garder les écoles séparées. Il faut qu'elles cessent l'éducation séparée sur le champ. Nous devons avoir des écoles intégrées dès l'âge de cinq ans. (*AP*, p. 49)¹²⁵

Elle est clairement en faveur des écoles intégrées*, c'est-à-dire religieusement mixtes, qui deviennent pour elle le seul moyen de stopper le sectarisme dans un premier temps, la violence, dans un second. Sa prise de position enrage sa mère, Rose, qui voit là un défi lancé à l'Église et l'effraie :

Tu as lu une annonce sur laquelle tu critiquais la religion dans les écoles ! Je ferais mieux de fermer boutique ! Essaierais-tu de me faire perdre mon emploi? (*AP*, p. 49)¹²⁶

En effet, les établissements catholiques procurent à Rose une source de revenu, ce qui nous indique bel et bien que la religion est également venue s'immiscer dans le domaine économique.

¹²⁴ J. Whyte, *op. cit.*, p. 42 : « A striking feature of Northern Ireland society has been the existence of two parallel sets of schools. The 'controlled' schools are in theory non-denominational, but in practice, they can be described as Protestant, partly because most Catholic children have been hived off in their own system, and partly because Protestant (but not Catholic) clergy are included on their board of management (Murray, 1985, 22-3). The "maintained" schools, which attract a slightly lower level of state funding and are less directly controlled by the state, are also in theory open to pupils of all denominations, but in practice they have been set up by the Catholic Church and are avowedly Catholic. Apart from a few individual schools, the only non-segregated sections of the education system are the universities, the colleges of further education, and special schools for handicapped children ».

¹²⁵ « It is rank hypocrisy of the churches in Ireland to condemn violence and to keep the schools apart. They must end separate education at once. We must have integrated schools for five-years-old... ».

¹²⁶ « [...] you make a statement criticizing religion in schools ! I might as well close the shop ! Are you trying to put me out of business ? »

2.2 Églises et économie

Il existe en Irlande du Nord deux systèmes économiques qui fonctionnent en parallèle. L'un est national et public, car géré par l'État, l'autre, dont la gestion revient à l'Église catholique, est privé. Depuis sa création, le gouvernement nord-irlandais a été dirigé par une large majorité de protestants pour deux raisons principales. D'une part, les catholiques, considérés comme nationalistes, s'excluaient eux-mêmes du gouvernement, souhaitant une réunification avec le Sud et refusant de servir les intérêts du Nord. Aussi, lorsqu'il s'agissait de questions économiques, les catholiques étaient mis à l'écart des décisions et ne bénéficiaient pas totalement des faveurs de l'État comme l'écrivent Patrick Roche et Brian Barton dans *The Northern Ireland Question : Myth and Reality* :

Le gouvernement de Stormont rassembla des fonds en vue d'un développement économique à l'est du Bann dans les zones où les protestants vivaient en majorité et ignorèrent les catholiques à l'ouest¹²⁷.

C'est pourquoi, l'Église catholique se chargea de venir en aide financièrement à sa propre communauté de fidèles. Ainsi, des institutions catholiques telles que des hôpitaux ou des écoles furent totalement subventionnées par l'Église catholique dès le partage de l'île. Dans *Après Pâques*, lorsque sa fille lui avoue qu'elle a ouvertement critiqué l'attitude des Églises face à l'éducation, Rose se met en colère car, pour elle, elles représentent un employeur primordial comme elle l'explique :

Rose : [...] Tu sais qu'ils construisent une nouvelle école primaire dans la paroisse. J'aimerais signer un contrat avec eux pour leur faire leurs uniformes.

Aoife : Tu as une chance de l'obtenir ?

Rose : La nièce du Docteur McCourt est sur l'affaire aussi. Mais je leur ai dit qu'ils avaient déjà tous les autres contrats, et qu'il était temps que quelqu'un d'autre prenne la relève. Et j'ai appris le catéchisme à tellement de prêtres dans cette paroisse que je pourrais fonder un ordre. Donc, logiquement, c'est mon tour.

[...]

Aoife : Pourquoi n'as-tu jamais signé de contrats avec aucune autre école auparavant ?

Rose : Parce qu'à chaque fois que j'étais sur le point de conclure l'affaire, ton père écrivait une lettre aux journaux pour critiquer l'attitude des écoles vis à

¹²⁷ Christopher Hewitt, « The Roots of Violence : Catholic Grievances and Irish Nationalism during the Civil Rights Period », in Patrick Roche & Brian Barton (eds.), *The Northern Ireland Question : Myth and Reality*. Aldershot : Avebury, 1991, p. 19 : « The Stormont government concentrated funds for economic development in the heavily Protestant areas east of the Bann while ignoring the more Catholic west ».

vis des écoles mixtes et ça mettait un terme à mes démarches. La Mère Supérieure de l'école primaire m'a même dit un jour : « Mme Flynn, nous pouvons difficilement vous demander de nous fabriquer les uniformes de l'école quand votre mari ignore l'existence de nos écoles ». (*AP*, p. 45)¹²⁸

Alors qu'Anne Devlin met en lumière les actions de l'Église catholique dans le domaine de l'économie, Stewart Parker soulève une question légèrement différente, celle de la discrimination en termes économiques. L'intrigue de *Pentecôte* se déroule en 1974, en pleine grève des ouvriers protestants¹²⁹ qui fut générée par la décision du gouvernement britannique de conférer à l'Irlande du Nord un partage des pouvoirs du gouvernement local entre nationalistes et loyalistes. Cette idée fut désapprouvée par les loyalistes qui craignaient que les nationalistes ne parviennent à négocier un rapprochement avec la République d'Irlande ; ils en appelèrent à une grève générale. Les personnages de Parker sont directement affectés par cette grève, qui non seulement les empêche de quitter leur refuge, c'est-à-dire la maison de la défunte Lily Matthews, mais encore les prive d'eau, d'électricité et de nourriture. Effectivement, Lenny se plaint à Peter qui cherche du lait pour ses céréales :

Peter, fait marcher ta cafetière – grève de protestation des ouvriers loyalistes, o.k.? Coupures d'électricité. Pas de ravitaillement d'essence. Pas de produits animaux. Des barricades partout dans la ville pour rendre la circulation impossible. Toutes les vaches sont au trois-quarts protestantes. Tu crois vraiment que le lait a une chance ? (*P*, p. 34)¹³⁰

Il semble donc que les protestants contrôlent la vie économique de la Province : industrie et agriculture dépendent de leur activité. Or, ils ont hérité de cette attitude plus qu'ils ne l'ont créée. L'Histoire a fait en sorte que les catholiques sortent de l'espace économique nord-irlandais, ce que Parker rappelle dans cette pièce.

¹²⁸ Rose : [...] You know they're building a new primary school in the parish. I'd like the contract for the uniforms.

Aoife : Do you have a chance ?

Rose : Doctor McCourt's niece is up for it too. But I said they've got all the other contracts, it's time it went to somebody else. And I've educated enough priests in this parish to found an order. So by right, it's my turn.

Aoife : Why have you never had a contract for any of the schools before ?

Rose : Because every time I was up for one your father's write a letter to the newspaper criticizing the church's attitude to integrated schools and that would be an end to it. The Mother Superior at the grammar school said to me once : « Mrs Flynn, we could hardly ask you to supply the school uniform when your own husband doesn't believe in the existence of our schools ».

¹²⁹ *Loyalist Ulster Workers' Council Strike*.

¹³⁰ « Peter, use the loaf – protest strike by Loyalist workers, right ? Electricity cuts. No petrol supplies. No animal foodstuffs. Barricades all over the city turning back the traffic. Three quarters of all cows are Protestant. What chance has the milk got ? » (*Pentecost*, p. 198).

Au XVIIe siècle, les Plantations avaient déjà contribué à affaiblir la communauté catholique car colons anglicans et presbytériens s'étaient appropriés les meilleurs terrains en Ulster, laissant aux catholiques des terres rocailleuses et incultivables. Puis, au cours de la Révolution Industrielle, en Angleterre au siècle suivant, Belfast se rapprocha de Londres et confirma son alliance économique avec la Couronne britannique. Les protestants devinrent les propriétaires des nouvelles industries, et de génération en génération, préféraient recruter des employés de même dénomination religieuse. Il s'ensuivit une discrimination dans le domaine de l'emploi, qui mena progressivement à des taux de chômage disparates chez les communautés. Ainsi, Sabine Wichert constate dans *Northern Ireland since 1945* :

En termes d'économie, les catholiques avaient tendance à être en surnombre parmi les chômeurs et les employés les moins payés et les moins valorisés par la société, tandis qu'ils étaient pratiquement absents des catégories d'emplois supérieurs et des industries de haute technologie telles que l'ingénierie¹³¹.

Ces écarts semblèrent engendrer une disparité en termes de catégorie sociale, puisque, les catholiques se posèrent progressivement en « pauvres » d'Irlande du Nord, tandis qu'une partie des protestants s'enrichissaient, occupant les postes les plus élevés, a priori. Ce contexte ne pouvait donc donner suite qu'à un sentiment d'injustice croissant qui culmina en 1968 lors des manifestations pour les droits civiques. C'est pourquoi, le thème de la mobilité sociale est si cher à Anne Devlin et Stewart Parker. Ils n'hésitent pas à rétablir une certaine justice à leurs yeux en précisant toujours la profession ainsi que la dénomination religieuse de la personne qui exerce cette profession, ce qui serait inattendu dans un contexte national différent. Le père de Lenny dans *Pentecôte* n'est pas seulement « avocat », il est un « avocat catholique » (*P*, p. 27)¹³², tout comme Paul dans *Après Pâques*, l'un des rares membres de la police nord-irlandaise, la RUC*, à être catholique¹³³ et non protestant comme la grande majorité du personnel de ce corps de métier en 1994. Pourtant, John Whyte écrivait que l'économie n'est pas le terrain sur lequel protestants et catholiques s'affrontent de la manière la plus visible et pertinente puisqu'il existe des catholiques riches et des protestants pauvres :

¹³¹ Sabine Wichert, *Northern Ireland since 1945*. 1991. Londres: Longman, 1999, p. 33 : « Economically, Catholics tended to be over-represented among the unemployed and the economically and socially lower rated occupations, and under-represented in the upper occupational classes and the higher status industries like engineering ».

¹³² « The Catholic barrister » (*Pentecost*, p. 190).

¹³³ Greta : Are You a catholic policeman ?

Paul : Aye. (*AP*, p. 55).

Dans un sens, l'écart économique peut être considéré comme l'un des facteurs qui divise le moins les catholiques et les protestants. Alors que les protestants ont tendance à être plus aisés que les catholiques, il existe assez de catholiques nantis et assez de protestants pauvres pour démontrer que la correspondance entre la religion et la classe sociale est loin d'être parfaite. Il existe d'autres facteurs qui démarquent une communauté de l'autre bien plus précisément que le facteur économique. En d'autres termes, l'écart économique est significatif mais pas suffisant pour marquer la différence entre les deux communautés¹³⁴.

Les idéologies politiques de chacune des deux communautés paraissent, en effet, les séparer encore plus profondément.

2.3 Églises et idéologies politiques

La première partie de ce chapitre, notamment le rappel historique de l'émergence du christianisme dans le monde, a mis en relief les implications de l'Église catholique dans les affaires de l'État. C'est pourquoi, en Irlande du Nord, elle a non seulement pris en charge des domaines sociaux et économiques, mais a aussi pris part à des activités politiques. La situation est similaire pour l'Église protestante, car elle est la religion de l'État. Aussi, Stewart Parker admet que, lorsqu'il écrit, il n'omet ni la dimension religieuse ni l'aspect politique dans son art :

En Irlande du Nord, nous n'avons pas de religion ni de politique, mais une espèce de religio-tique qui s'infiltré partout. Être écrivain c'est être un personnage public, là-bas dans les tranchées, avec les capitaines et le clergé¹³⁵.

C'est pourquoi, il n'hésite pas à mettre ouvertement en relation religion et politique, et établit ainsi une adéquation entre ces deux concepts :

Peter : Moi, je suis un des élus, même que mon papa il est ministre de la vraie foi.

Lenny : Tu rigoles, il est méthodiste. Sur les barricades là dehors, ça compte comme subversion gauchiste. Ton papa il est œcuménique. (*P*, p. 37)¹³⁶

¹³⁴ J. Whyte, *op. cit.*, p. 65 : « In one way, the economic gap can be seen as one of the less dividing lines between Protestants and Catholics. While Protestant tend to be better-off than Catholics, there are enough well-to-do Catholics, and enough poor Protestant, to ensure that the fit between religion and social class is very far from perfect. Other factors mark off one community from the other far more precisely than the economic differential does. In another way, the economic gap is important. Not enough to distinguish the two communities ».

¹³⁵ S. Parker cité in B. Schrank & W.W. Demastes (eds.), *op. cit.*, p. 287 : « In Northern Ireland we have neither religion nor politics, but only a kind of fog of religio-tics which seeps in everywhere. To be a writer is to be a public figure, up there in the trenches with the captains and the clergymen ».

¹³⁶ Peter : Me, I'm one of the elect – my daddy's even a minister of the true faith.

En effet, pour des fundamentalistes protestants tel que le révérend Ian Paisley*, dont nous allons parler sous peu, être œcuménique, c'est-à-dire rassembler toutes les Églises chrétiennes en une seule, est obscène. En revanche, Anne Devlin se défend d'écrire des pièces politiques : « J'écris toujours sur la personnalité, la personne ; je n'écris jamais de la politique ; je fais juste semblant »¹³⁷. Mais elle précise tout de même que la politique affecte la personnalité qu'elle cherche à dévoiler :

Je suis consciente que *Après Pâques* appelle à une interrogation, elle questionne la personnalité. Je sais que, dans mes écrits précédents, j'essayais toujours de comprendre les différentes facettes d'une personnalité et ses mystères. Sans aucun doute, la politique affecte la personne, mais mon intérêt change et se concentre plus sur le tempérament que sur la personnalité, et c'est précisément dans *Après Pâques* que j'ai essayé de réconcilier ces deux aspects¹³⁸.

Nous avons vu dans quelle mesure Daniel O'Connell avait permis aux catholiques d'être pris en compte par la société irlandaise et britannique au début du XIXe siècle. Par son concours, ils comprirent que l'Irlande pouvait devenir une nation à part entière, indépendante de son gouvernement britannique, d'où un sentiment de nationalisme croissant. Le clergé catholique irlandais, bien que contrecarré par le Pape qui s'opposait à son intervention dans les affaires politiques, décida de s'impliquer, ce qui lui fut aisé puisque celui-ci avait déjà contribué à l'obtention de l'Acte d'émancipation catholique. C'est ainsi que, d'après Marianne Elliott, malgré leur réticence, les nationalistes commencèrent à être assimilés aux catholiques :

Aujourd'hui les nationalistes en Irlande du Nord ne définissent pas leur identité en d'autres termes que culturels ou politiques et ne sont pas d'accord avec toute personne extérieure qui l'assimile encore à la religion de manière plus

Lenny : You're joking, he's a Methodist. Out on the barricades there, that counts as dangerous left-wing subversion. (*Pentecost*, p. 201).

¹³⁷ Interview d'Anne Devlin par Enrica Cerquoni in Lilian Chambers *et al.* (eds.), *Theatre Talk : Voices of Irish Theatre Practitioners*. Dublin : Carysfort Press, 2001, p. 118 : « Always I write about the personality, the self ; I never write about politics ; I only look as if I do ».

¹³⁸ *Ibid*, p. 118 : « I know that *After Easter* is an interrogation, it is about the personality. I know that in my earlier prose I was always trying to understand facets of the personality and the mysteries of it. Obviously the politics affect that, but my interest is now shifting from personality to temperament and that shows in *After Easter* where I was trying to reconcile the two things ».

appropriée. La raison de cette assimilation est que cette religion a réussi à être associée à la culture politique depuis plus de trois cents ans¹³⁹.

Quant à l'unionisme, il a été vite associé au protestantisme également pour des raisons historiques. En effet, les protestants, notamment en Irlande du Nord, se sont de tout temps méfiés du catholicisme, cette religion à la tête de laquelle un seul homme décide pour l'ensemble de la communauté. Ils considèrent véritablement le Pape comme un représentant politique dangereux plus qu'un chef spirituel motivé par des forces religieuses. Selon eux, l'Église catholique romaine a toujours été une organisation politique située dans un État politique, le Vatican. C'est pourquoi, la colonisation de l'Irlande par les Anglais protestants au XVIIIe siècle fut justifiée par la nécessité de purifier la nation en éliminant la population catholique qui la contaminait. De plus, et par définition, les colons affirment leur hégémonie sur des territoires occupés en établissant des sociétés dont le modèle prend exemple sur leur « terre d'origine », et tentent de maintenir cette domination. C'est ainsi que, par souci de loyauté envers la Couronne britannique, les colons anglais et écossais, en arrivant en Irlande, se rallièrent sous le drapeau du protestantisme, la religion du roi. C'est, une fois de plus, dans l'histoire de l'Irlande que nous pouvons trouver les raisons de cette interférence entre le religieux et le politique, la Bible devenant une source d'inspiration intarissable. Robert Carroll et Stephen Prickett, professeurs d'études sémitiques et de littérature anglaise respectivement, introduisent une des nombreuses éditions de la Bible du roi Jacques de la façon suivante :

Pour Oliver Cromwell, le combat contre les catholiques en Irlande semblait être loyal : les images des Israélites occupant la terre de Canaan empruntées au livre de Joshua justifiaient le soutien apporté aux colons protestants d'Ulster et légitimaient la privation inattendue des droits des catholiques, et, si besoin était, le massacre de ses opposants. Quant aux catholiques gaéliques de la même période, il semblait également évident de comparer leur souffrance à celle des « enfants d'Israël en Égypte sous l'oppression des ennemis de Dieu ». L'écho apporté par ces images a incité Conor Cruise O'Brien* à noter que l'Irlande n'était pas réellement peuplée de protestants et de catholiques mais plutôt par deux groupes de Juifs imaginaires¹⁴⁰.

¹³⁹ M. Elliott, *op. cit.*, p. 160 : « Today's nationalists in Northern Ireland do not define their identity in anything other than cultural and political terms and are irritated by outsiders who more accurately portray it as religious. This is because that religion was so successfully subsumed into political culture over three hundred years ».

¹⁴⁰ Robert Carroll & Stephen Prickett, « Introduction », in *The Bible, Authorized King James Version*. 1616. Oxford World's Classics, Oxford : Oxford University Press, 1997, pp. xxxi-xxxii : « To Oliver Cromwell, fighting against Catholics in Ireland, it seemed no less appropriate to justify the brutal obliteration of Catholic

C'est pourquoi, les termes « unioniste » et « nationaliste » (ainsi que « loyaliste » et « républicain ») se sont progressivement superposés à ceux de « protestant » et « catholique ». L'idéologie a pris une dimension religieuse pour faire du protestantisme et du catholicisme de véritables systèmes politisés. Monseigneur Cathal Daly* évoqua cette situation à Richard Deutsch au cours d'un entretien réalisé en 1986 : « La foi et la politique se superposent pour des raisons historiques. On confond alors le protestantisme avec l'union avec la Grande-Bretagne et le catholicisme avec la réunification de l'Irlande »¹⁴¹. Le passé est donc le prisme au travers duquel le présent est vécu en Irlande du Nord. D'où l'incapacité encore plus forte des Nord-Irlandais à se projeter dans l'avenir sans prendre en compte l'Histoire.

Chacune des pièces d'Anne Devlin et de Stewart Parker reflète parfaitement cette tendance à adopter une position atavique et met en scène des personnages qui ne cessent de ressasser l'Histoire de l'Irlande ou de s'y référer. Les tentures aux effigies des grévistes de la faim morts pour la cause nationaliste en 1981 dans *Ourselves Alone* ne cessent de rappeler cet épisode tragique de l'Irlande. Les souvenirs et rétrospections de Greta font partie intégrante de l'action de *Après Pâques*. De la même façon, *The Iceberg* relatait l'histoire de la construction du Titanic, métaphore du destin de l'Irlande du Nord. *Spokesong* juxtaposait les histoires de Franck Stock au cœur des Troubles de 1970 et de son grand-père Francis à la fin du XIXe siècle ; *Northern Star* mettait en scène un idéaliste, Henry Joy McCracken, dont les efforts inefficaces d'importer la Révolution Française en Irlande engendrèrent plus de désordre que d'ordre et annoncèrent les Troubles contemporains. Enfin, *Pentecôte* est une pièce où le passé, trop présent, semble empêcher d'envisager l'avenir. Afin de donner plus d'ampleur à l'importance du passé, les auteurs n'hésitent pas à retrouver dans l'histoire du pays les échos du présent, comme si les souvenirs se répétaient sans cesse. Manus, dans *Après Pâques*, évoque l'Angleterre des Tudor, tandis que Lily Matthews, dans *Pentecôte*, se remémore les troubles de 1921. Stewart Parker ne cache pas l'importance du passé dans le

society and, if necessary, the massacre of his opponents, by supporting the Protestant Plantation in Ulster with images of the Israelites occupying Canaan appropriated from the book of Joshua. To the Catholic Gaelic Irish of the same period, it seemed equally obvious to compare their sufferings with the "children of Israel in Egypt under the oppression of the enemies of God", a reciprocity of images that has prompted Conor Cruise O'Brien to comment that one could say Ireland was inhabited not really by Protestants and Catholics but by two sets of imaginary Jews ».

¹⁴¹ Entretien avec l'évêque catholique de Belfast, Monseigneur Cathal Daly, le 29 janvier 1986 rapporté in Richard Deutsch, « La Question d'Irlande du Nord, 1968-1988 », in *Études Irlandaises*, numéro hors série 1988, Lille : Presses universitaires de Lille, 1988, pp. 144-146.

présent, et avoue avoir toujours été obsédé par le lien qui unissait les deux temps, ne sachant pas comment réagir au présent quant le passé n'est pas terminé :

Quand les Américains parlent du passé, ils se réfèrent peut-être au Watergate, ou à Chappaquiddick, ou encore à Dallas en 1963. Quand les Irlandais disent « le passé », ils se rappellent en réalité les années de Cromwell ou du roi Guillaume, ce qui veut dire trois cents ans en arrière, voire plus. [...] Si vous grandissez en Irlande du Nord aujourd'hui, chacun de vos pas est dans le sillon de n'importe lequel des deux camps dans lequel vous êtes né. Vous pouvez vous y résigner, réagir contre lui, ou le fuir mais vous ne pouvez pas l'ignorer. Le passé est en vie, se porte bien et tue des gens à Belfast¹⁴².

Dans son ouvrage *The Living Stream*, Edna Longley condamne cette attitude sur le plan politique. Pour elle, « l'Orangisme et le Paisleyisme gardent en mémoire uniquement les persécutions historiques où les tribus sont mises en cause, et où les événements emblématiques (1641, 1690) sont mis en valeur à travers des parallèles bibliques »¹⁴³. En effet, depuis sa création en 1795 en hommage à Guillaume d'Orange, l'Ordre d'Orange*, organisation exclusivement protestante, assure le lien entre religion et politique au sein du parti unioniste en rassemblant ses membres derrière une même idée : affirmer sa supériorité sur le catholicisme romain et empêcher qu'il ne se propage. C'est pourquoi, l'adjectif « orange » renvoie depuis à la culture protestante. Et, lorsqu'il sera question de la mélodie intitulée « The Ould Orange flute »¹⁴⁴ dans *Après Pâques*, ou de « cette orangiste de Lily Matthews »¹⁴⁵ dans *Pentecôte*, le spectateur devra immédiatement comprendre qu'il s'agit de renvois au culte protestant. De la même façon, le révérend Ian Paisley, qui est brièvement mentionné dans *Pentecôte* de manière ironique¹⁴⁶, mêle politique et théologie ouvertement car selon lui, l'unionisme traditionnel possède une identité religieuse et sainte. C'est pourquoi, John Brewer et Gareth Higgins expliquent que le politicien a recours à la Bible pour justifier le présent :

¹⁴² S. Parker cité in M. Richtarik, « "Ireland, the continuous past": Stewart Parker's Belfast History Plays », in S. Watt *et al.* (eds.), *op.cit.*, p. 256 : « When Americans talk about "the past", they might mean Watergate, or Chappaquiddick, or maybe Dallas in 1963. When the Irish say "the past", they're gesturing back at least three hundred years to Cromwell and King Billy, and often beyond... Grow up in Northern Ireland today, and your every step is dogged by whichever of the two camps you were born into. You can surrender to it, react against it, run away from it...you can't ignore it. The past is alive and well and killing people in Belfast ».

¹⁴³ Edna Longley, *op.cit.*, p. 174 : « Orangeism and Paisleyism maintain a select tribal memory – bank of historical persecutions, in which emblematic events (1641, 1690) are reinforced by biblical parallels ».

¹⁴⁴ « Second voice : (off) Play "the Ould Orange Flute" ! », (*AP*, p. 38).

¹⁴⁵ Notre traduction de « Orange Lily Matthews » (*Pentecost*, p. 236).

¹⁴⁶ « Strike ? This is no strike. (*paisleyite voice*) This is a constitutional stoppage! » (*Pentecost*, p. 201).

Pour Paisley, le futur approche à reculons parce que le présent est également compris en termes de passé. Les mêmes conflits, batailles et ennemis existent encore et encore. [...] Rien n'est récent. Le passé est une force et non une prison pour l'Ulster car les vieux éléments fondamentaux historiques persistent. Ainsi, Paisley développe une politique qui se construit sur le passé, car l'Union est toujours menacée ; et il cultive une théologie qui se construit également sur le passé car les débats soulevés lors de la Réforme au XVI^e siècle n'ont toujours pas été résolus par la victoire attendue sur la Prostituée de Babylone et l'Antéchrist. Aussi, pour lui, il n'y a aucun scrupule à se tourner vers le passé parce que le présent reproduit le passé. Pour Paisley et d'autres covenantaires* tels que Knox, la politique doit se nourrir de théologie. [...] Le recours aux images bibliques est fréquent afin de dissiper les critiques, puisque lorsqu'il est attaqué, Paisley se plaît à se qualifier de prophète persécuté¹⁴⁷.

Selon Vincent Twomey, c'est précisément cette confusion du politique et du religieux qui a donné naissance à la violence en Irlande du Nord :

Le compromis est l'essence de la politique. C'est ce qui distingue la politique de la religion. La religion, s'occupant des réalités ultimes et transcendantes, appartient au domaine de l'Absolu. Notre pays a été témoin de l'effet dévastateur causé par la transformation de la politique et des fins politiques en une certaine cause absolue et quasi religieuse, qui requiert un sacrifice humain (y compris le suicide) ou est caractérisée par l'absence de reddition. Une telle perversion de la politique ouvre la voie à la violence et au désespoir¹⁴⁸.

Pourtant, on ne peut pas accuser directement Paisley de fomenter crime et révolte car il n'en appelle jamais à la violence. Bien que devenu à la fois un chef religieux¹⁴⁹ et un meneur

¹⁴⁷ J. D. Brewer & G.I. Higgins (eds.), *op. cit.*, pp. 111-113 : « The future goes backwards in Paisleyism because the present is also understood in terms of the past. The same conflicts, battles and enemies exist now and then. [...] Nothing is new. Ulster is enabled rather than imprisoned by its past because the old historical universals persist. Thus Paisley offers backward-looking politics, because the age-old challenge to Union continues; and he offers backward-looking theology, because the 16th century disputes grounded in the Reformation still have not seen the victory over the Whore of Babylon and the anti-Christ. Thus to him there is no shame in looking backwards because the present is a reproduction of the past. For Paisley as for covenanters like Knox, politics must be shaped by theology. [...]Biblical examples are drawn on frequently to dismiss criticism, for when attacked Paisley takes comfort in the self-appellation that he is a persecuted prophet. Over time he has drawn parallels between himself and the stoning of King David, the condemnation of Jesus, and the rejection of Jeremiah, Ezechiel and Elijah. The favourite role models are the Old Testament's denunciation prophets – Jeremiah, Ezechiel and Elijah- which were warrior prophets warning of imminent danger to the faithful remnant from the mortal enemies which were within and around them. These prophets used strong language, were constantly vilified by the Godless enemies without and the faithless enemies within and except for a holy remnant, they were mostly ignored; yet they remained true to the message God had given them to preach ».

¹⁴⁸ V. D. Twomey, *op. cit.*, p. 116 : « Compromise is of the essence of politics. It is what distinguishes politics from religion. Religion, dealing as it does with ultimate and transcendent realities, is concerned with the Absolute. [...] Our own country has seen the devastation caused by the transformation of politics and political goals into some absolute, quasi religious "cause", which demands human sacrifice (including suicide) or is marked by "no surrender". Such a perversion of politics is the seedbed of violence and despair ».

¹⁴⁹ Il a fondé sa propre Église, l'Église libre presbytérienne (*Free Presbyterian Church*).

politique au sein du parti unioniste, il est seulement coupable de cultiver cette animosité envers les catholiques. De plus, il déplore « le manque d'intervention de l'Église catholique dans les affaires criminelles des républicains »¹⁵⁰. Il est vrai que cette dernière ne s'est pas clairement prononcée sur les actes terroristes de l'IRA, une des branches activistes du mouvement nationaliste. Si Paisley sous-entend que l'IRA est la branche armée de l'Église catholique, c'est parce qu'il pense, comme la plupart des loyalistes et unionistes en Irlande du Nord, que c'est une « organisation purement catholique dont le but est de parvenir à réunifier l'Irlande et d'en faire un État où les catholiques auraient le pouvoir »¹⁵¹. Il est vrai que les membres de l'armée républicaine irlandaise se veulent tous être de fervents croyants, comme le constate Aoife dans *Après Pâques* : « Même les membres de l'IRA se confessent » (*AP*, p. 11)¹⁵². En réponse, les loyalistes s'évertuent à accentuer leur foi protestante afin de montrer leur dévouement à la Grande-Bretagne. Néanmoins, ces paramilitaires catholiques et protestants se fourvoient. Leur fondamentalisme, qui naît d'une volonté d'affirmer que leur religion est la seule, l'unique, la vraie, prend également et surtout une dimension politique, selon Monseigneur Cathal Daly :

Les causes de ce conflit sont lointaines, nombreuses, parfois irrationnelles et inextricables. Il y a certes un aspect religieux : mais ce n'est pas une guerre de religion au sens d'une guerre pour la domination d'un dogme. Pourtant il faut reconnaître que la ferveur religieuse des extrémistes des deux communautés est très politisée. Ces ardents défenseurs des droits des uns et des autres ne sont pas des pratiquants¹⁵³.

Anne Devlin et Stewart Parker se sont donc attachés à dépeindre la société nord-irlandaise telle qu'ils la connaissaient de l'intérieur. Bien qu'ils nous offrent tous deux un regard artistique de la situation politique, économique et sociale de leur province, leurs points de vue restent réalistes, hérités naturellement de la situation particulière dans laquelle ils grandirent. Les Troubles nourrissent leur vision artistique de la situation ulstérienne et les relations privilégiées qu'entretiennent histoire, religion et culture en Irlande du Nord permirent à leurs pièces de s'ancrer dans une tradition littéraire irlandaise plutôt que britannique.

¹⁵⁰ J. D. Brewer & G.I. Higgins (eds.), *op. cit.*, pp. 118-120.

¹⁵¹ *Ibid.*, pp. 118-120.

¹⁵² « Even the IRA goes to confession ».

¹⁵³ Entretien avec l'évêque catholique de Belfast, Monseigneur Cathal Daly le 29 janvier 1986, rapporté in R. Deutsch, *op. cit.*, pp. 144-146.

Chapitre 3 : Deux religions, deux réalités : deux cultures théâtrales ?

Chaque pièce de théâtre, peu importe sa forme, même écrite, doit traiter d'une manière ou d'une autre, de la vie des gens qui rencontrent le dramaturge qui l'écrit, de ceux avec qui il a travaillé, avec qui il a vécu, et de ceux qu'il a observé de toutes les manières possibles et inimaginables dans la ville où il a lui-même vécu¹⁵⁴.

3.1 Religions et culture irlandaises

Dans *Théologie de la culture*, Paul Tillich¹⁵⁵ affirme que la substance de toute culture est la religion. Sa théorie semble convenir au cas de l'Irlande puisque progressivement, et surtout à partir de la fin du XIXe siècle, notamment à travers la croissance du sentiment nationaliste, le catholicisme devint l'un des facteurs principaux de la preuve de l'appartenance à la culture irlandaise. Effectivement, les nationalistes, en se ré-appropriant un passé ethnique fondé sur le gaélique, ont engendré une puissante résurgence du sentiment religieux, d'autant plus que l'arrivée du christianisme en Irlande au Ve siècle avait énormément contribué au développement de la littérature. Il est vrai qu'à ses débuts, la tradition littéraire irlandaise se transmettait de manière orale alors qu'avec le christianisme, celle-ci se fit à l'écrit. En somme, l'identité culturelle de l'Irlande se construisit plus précisément sur le nationalisme, le catholicisme et le gaélique, puis sur l'interdiction de pratiquer les trois par les colons britanniques. En contrepartie, l'unionisme, comme le dit Wesley Hutchinson dans *Espaces de l'imaginaire unioniste*, représentait la culture impériale britannique :

¹⁵⁴ Sean O'Casey cité in Jacqueline Genet & Claude Fiérobe, *La littérature irlandaise*. Paris : Éditions Armand Colin, 1997, p. 145 : « Every play, in whatever form, however written, must deal in one way or another with the life of the people meeting the dramatist who writes it, of those whom he has worked with, lived with, and of those whom he has watched in every conceivable way within the locality where he has lived himself ».

¹⁵⁵ (1886-1965) Protestant à l'origine d'un mouvement socialiste religieux en Allemagne.

Le nationalisme pouvait se référer à l'existence de la langue irlandaise et de tout un ensemble de sports, de musiques, de danses et de légendes pour étayer son identité culturelle, mais la culture « unioniste » souffrait de sa trop évidente insertion dans le modèle britannique. Force était de constater qu'elle véhiculait beaucoup moins de signes distinctifs que son homologue nationaliste¹⁵⁶.

L'unionisme, assimilé au protestantisme, religion du colon, n'était en effet pas considéré comme favorable au développement d'une culture particulière ; il était plutôt regardé comme un moyen d'affirmer la suprématie de la Grande-Bretagne sur l'Irlande. Il confirme ainsi l'ancrage de la colonie britannique sur le sol irlandais, voire nord-irlandais, car c'est là qu'il se durcit le plus, selon Joe Cleary dans *Literature, Partition and the Nation-State, Culture and Conflict in Ireland, Israel and Palestine* :

Contrairement au nationalisme séparatiste irlandais, vu comme mouvement contre l'État dont la mission populaire visait l'émancipation politique et la renaissance culturelle, l'unionisme en Ulster ne fut pas considéré comme projet de transformation sociale mais plutôt comme une défense contre-révolutionnaire « loyale » en faveur des libertés établies pour les protestants et de la culture impériale britannique en Irlande¹⁵⁷.

L'émergence de ces deux cultures bien distinctes ne fit que confirmer, voire accentuer, la fracture déjà visible au sein de la société irlandaise de la fin du XIXe siècle.

La prise de conscience des nationalistes que l'Irlande pouvait gagner son indépendance les conduisit à recourir à leur passé afin d'y puiser tous les éléments qui leur permettraient d'asseoir leur identité sur une tradition solide. Comme nous l'avons mentionné, le gaélique devint le vecteur de cette culture irlandaise, notamment en termes de langage, de sport, de danse, de chant et de littérature. Puisque le gaélique avait été assimilé au catholicisme par les colons britanniques depuis les Plantations, il fut aisé pour les nationalistes d'appuyer leur culture artistique sur l'héritage de leur passé religieux, ce à quoi les unionistes protestants n'avaient pas accès étant donné leur frilosité face à l'art. En effet, si le christianisme a façonné l'art en occident depuis près de quinze siècles, c'est l'Église catholique en particulier qui, au cours de ces dix premiers siècles, se chargea d'entretenir en

¹⁵⁶ Wesley Hutchinson, *Espaces de l'imaginaire unioniste nord-irlandais*. Caen : Presses Universitaires de Caen, 1999, p. 17.

¹⁵⁷ Joe Cleary, *Literature, Partition and the Nation-State, Culture and Conflict in Ireland, Israel and Palestine*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002, p. 67 : « Unlike Irish separatist nationalism, in its inception as anti-state movement with a popular mission of political emancipation and cultural “renaissance”, Ulster

Europe « le sentiment d'une patrie spirituelle » alors que le continent était confronté à une profonde remise en question.

En contrepartie, dès sa création, le protestantisme se détourna de l'art pour des raisons dogmatiques. Le protestant était assez sceptique en cette matière, car, pour lui, l'art exerçait une mauvaise influence sur les êtres fragiles, était gratuit et n'avait aucune utilité sociale. Néanmoins, nous possédons encore ici la preuve qu'il est impossible de s'en tenir à des considérations aussi schématiques quand il s'agit de l'Irlande du Nord. Prenons le cas de la culture littéraire, et plus particulièrement celui du théâtre, puisque cette thèse appuie ses arguments sur des œuvres théâtrales. À première vue, ces raisons permettraient de conclure que les premiers écrits littéraires irlandais furent produits principalement par des catholiques. Or, les apparences sont trompeuses, car, si les premiers artistes littéraires en Irlande partageaient bien les idées nationalistes, loin d'être de confession catholique, ceux-ci étaient issus de l'Ascendance protestante. En revanche, il est indubitable qu'il n'existât point de littérature protestante unioniste avant la deuxième moitié du XXe siècle, celle-ci se développant en priorité en Irlande du Nord à partir des années 1960. Une brève rétrospective historique du développement du théâtre en Irlande, puis de son émergence dans les années 1920 en Irlande du Nord en particulier, nous permettra de découvrir de quelle(s) tradition(s) culturelle(s) littéraire(s) Stewart Parker et Anne Devlin ont héritée(s).

3.2 Religions, sociétés et culture théâtrale irlandaises

Aristote, dans sa *Poétique*, insistait sur la notion de vraisemblable au théâtre. Selon sa théorie, la représentation théâtrale ne se fonde pas sur le réel, mais sur le possible. En d'autres termes, elle ne prend pas en considération ce qui a eu lieu mais s'attache plutôt à montrer ce qui pourrait avoir lieu. Le rôle du peuple est ici prépondérant puisque c'est ce groupe social à une époque donnée qui va définir ce qui est possible et conférer, par la même occasion, une dimension plausible à la représentation. C'est au travers de l'interaction du peuple et du théâtre que ce dernier a progressivement été mis au service du premier. Dans *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Jean-Jacques Roubine explique :

Unionism was conceived not as a project of social transformation but rather as a "loyal" counter-revolutionary defence of established Protestant liberties and of British imperial culture in Ireland ».

Le théâtre peut et doit être mis au service de la cause du moment. [...] Dans cette perspective est assignée au théâtre une triple mission :

- *éclairer*, c'est-à-dire amener le spectateur-citoyen à une prise de conscience (de ses intérêts, de ses valeurs, de ses aspirations, etc.) ;
- *célébrer*, c'est-à-dire faire connaître et comprendre les grands événements qui scandent la vie de la nation ou les grands hommes qui se sont sacrifiés pour elle ;
- *structurer*, c'est-à-dire forger l'unité nationale, développer le sentiment d'une identité collective, l'adhésion à un système de valeurs commun¹⁵⁸.

Ainsi, le théâtre en Irlande n'échappa point à cette règle car, dès l'apparition des premières pièces irlandaises au XVIIe siècle¹⁵⁹, la réalité de l'époque y était mise en évidence, tendance qui donna naissance à un théâtre national au début du XXe siècle. Puisque la religion occupait une place importante et grandissante en terme d'identité culturelle depuis la période des Plantations, les relations étroites qu'elle entretenait avec le système politique et économique, étaient abordées.

Il est important de rappeler que le théâtre se développa plus tard en Irlande qu'en Angleterre. D'une part, cet art ne faisait pas véritablement partie intégrante de la culture gaélique, dont les signes extérieurs étaient interdits par le gouvernement jusqu'à la fin du XIXe siècle ; d'autre part, il était considéré comme une manifestation du colonialisme anglais, d'où la réticence des autochtones à s'y consacrer. Ainsi, l'apparition des premières pièces de théâtre est due à l'arrivée de colons britanniques et met en relief le lien encore plus étroit entre la représentation théâtrale et la politique. En effet, la première pièce de théâtre à avoir été représentée en 1601 à Dublin fut *Gorboduc*, écrite en 1560 par l'Anglais Thomas Norton (1532-1584). Cette pièce, qui n'est pas irlandaise, est une tragédie en vers dont l'intrigue explique comment un royaume divisé sombre dans le fratricide, la rébellion et la guerre civile, laissant le pays presque abandonné mais profondément abîmé pendant plusieurs années. Bien que l'Irlande ne soit pas le royaume en question, le choix de la représentation de cette œuvre indique la volonté britannique d'utiliser le théâtre à d'autres fins que celui d'un pur spectacle : il s'agissait de définir les termes de la guerre pour un public plutôt britannique. Par ailleurs,

¹⁵⁸ Jean-Jacques Roubine, *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris : Dunod, 1990, p. 113.

¹⁵⁹ Néanmoins, l'existence d'une certaine tradition scénique remonte à plusieurs siècles en Irlande. En effet, en dehors du Pale, depuis le VIIe siècle, les nobles gaëls s'offraient déjà les services d'artistes qui soit distraient leurs invités soit racontaient des légendes en vers complexes. Puis, dès le XIVe siècle, se développa un certain théâtre liturgique, dont l'une des pièces, *Visitatio Sepulteri*, fut jouée en l'église St Jean l'Évangéliste, ce qui confirme bien les liens étroits entre religion et théâtre dès les origines de cet art, comme nous en discuterons plus loin.

celle-ci ne fut pas jouée dans un théâtre, mais au château de Dublin. Nous devons, ici encore, la création de théâtres en Irlande au colonialisme. Ce fut un colon britannique, Thomas Wentworth (1593-1641), comte de Strafford, qui, à son arrivée en Irlande en 1633, prit l'initiative de développer un théâtre à Dublin car, après s'être aperçu que cet art, si précieux à la cour du roi Charles Ier à Londres, manquait à son pays d'accueil, il voulut en créer un pour sa propre cour. Aussi s'offrit-il les services de l'écossais John Ogilby (1600-1676), qui, grâce à la fermeture de plusieurs théâtres à Londres suite à la propagation de la peste, réussit à attirer à Dublin les meilleurs artistes. Parmi eux, se trouvait James Shirley (1596-1666), qui fut le premier dramaturge à avoir écrit en 1639 une pièce de théâtre en Irlande et dont le sujet portait sur l'île. Peu de temps après avoir débarqué à Dublin, Shirley se fit connaître avec *The Royal Master* (1637) dans laquelle il osait faire mention du catholicisme en introduisant une lettre qu'avait envoyée Richard Bellings, catholique éminent qui devint dans les années 1640 le secrétaire du Conseil Suprême de la confédération catholique, au Pape Innocent X. Toutefois, parce que le dramaturge était un Britannique soi-disant converti au catholicisme, et bien que son talent fût reconnu de tous, et surtout du roi Charles Ier, à Londres, il eut de la peine à se faire une place dans la société irlandaise de l'époque. Shirley représentait le colonialisme britannique et n'appartenait pas à la communauté irlandaise selon Christopher Morash :

À Dublin, il se retrouva à écrire pour une cour où suspicion et discorde permettaient tout simplement aux habitants de survivre, ainsi il se rendit vite compte que quelques chérubins allégoriques ne changeraient pas la situation. [...] À partir de là, les pièces de Shirley pour le théâtre irlandais laissent apparaître son angoisse de ne pas trouver une image qui réconcilierait son public divisé, et cette anxiété se fera encore plus sentir dans sa dernière pièce irlandaise intitulée, *Saint Patrick for Ireland*¹⁶⁰.

Saint Patrick for Ireland pourrait être considérée comme la première pièce irlandaise étant donné son titre et le lieu de sa rédaction si son auteur n'avait pas confirmé son respect envers la Couronne en faisant de Saint Patrick, qui avait été jusque là fermement assimilé au

¹⁶⁰ C. Morash, *op.cit.*, p. 7 : « In Dublin, he found himself writing for a court in which the cultivation of suspicion and discord- not harmony- was a basic strategy of survival, and he soon recognised that a few allegorical cherubs were not going to change the situation. [...] From that point on, Shirley's plays for the Dublin theatre register an anxious awareness that he was not going to find an image of reconciliation for his divided audience, and this anxiety would eventually dominate his last Irish play, *Saint Patrick for Ireland* ».

catholicisme irlandais, une sorte de colon britannique venu évangéliser l'Irlande¹⁶¹. De plus, l'intrigue de la pièce se déroule autour du triomphe de Patrick face au paganisme irlandais symbolisé par les serpents qu'il chasse de l'île, histoire devenue mythique aujourd'hui. Abordant ainsi les thèmes du catholicisme et du colonialisme, Shirley avait pour dessein de montrer que le théâtre était le lieu de toutes les rencontres, même celle de la religion et de la politique.

Néanmoins, la première pièce irlandaise à avoir été écrite par un Irlandais, Henry Burnell (?-1654), s'intitulait *Landgartha* (1640). Elle mettait en scène une femme soldat, la norvégienne Landgartha, aidant le roi danois, Reyner, à décimer les armées des rois suédois et allemands, bien que celui-ci l'ait trompée. La pièce se termine sur l'accord de Landgartha de devenir l'épouse de Reyner, et en retour, celui-ci lui promettait fidélité. Bien que cette pièce ne traite pas directement d'un sujet irlandais, nous pouvons sans doute déceler une allégorie de la vie irlandaise de l'époque puisque Christopher Morash indique : « pour Burnell, royaliste catholique éminent, *Landgartha* représentait la dernière tentative de déterminer les bases d'une relation possible entre deux cultures qui couraient à la guerre »¹⁶². Peu de temps après, comme la situation se détériorait en Irlande, les artistes quittèrent Dublin pour se réfugier à Kilkenny, qui devint le centre culturel dans les années 1640 et où l'on assista à la création d'une nouvelle pièce, *A Tragedy of Cola's Furie, or Lirenda's Miserie* (1646), par Henry Burkhead (?- 1645?). Le dramaturge critiquait ici directement les puritains, les papistes, les Têtes Rondes¹⁶³ et traitait des problèmes contemporains de l'Irlande. Aussi,

le spectateur aurait pu facilement deviner que Lirenda était l'anagramme d'Irlande, et que les envahisseurs appelés les Angoliens étaient les nouveaux soldats anglais de l'armée de Cromwell. [...] Mettant en scène des personnages inspirés de personnes réelles (et, dans la plupart des cas, encore en vie), cette pièce en cinq actes peu structurés couvre les événements depuis la rébellion irlandaise de 1641 jusqu'à la trêve de septembre 1643¹⁶⁴.

¹⁶¹ Cette réplique du saint au roi irlandais Leogarius à l'acte 1 nous l'indique : « We are of Britain, Sir », *Ibid.*, p.8.

¹⁶² *Ibid.*, p. 9 : « For Burnell, a prominent Catholic royalist, *Landgartha* was a last-ditch attempt to define a possible relationship between two cultures that were spiralling towards war “ for Burnell, a prominent Catholic royalist, *Landgartha* was a last-ditch attempt to define a possible relationship between two cultures that were spiralling towards war ».

¹⁶³ Soldats qui soutenaient le parlement pendant la guerre civile anglaise, appelés ainsi en raison de leurs cheveux coupés très courts.

¹⁶⁴ C. Morash, *op. cit.*, p. 11: « Hence, it would have taken little guessing for the audience to figure out that Lirenda is an anagram for Ireland, and the invading Angoleans are the New English of Cromwell's army. [...]

Il est encore une fois visible qu'à cette époque, les dramaturges choisissaient délibérément d'aborder les sujets religieux et politiques à travers le théâtre, mais toujours de manière allégorique. Aussi, lorsque le théâtre fut à nouveau ouvert à Dublin dans les années 1660 (ces lieux avaient été fermés sous Cromwell), John Ogilby décida de ne représenter que des pièces d'inspiration néo-classique telles que *Pompey*, version britannique de *La Mort de Pompée* de Corneille par Katherine Philips (1632-1664), ou *The Generall* de Roger Boyle (1621-1679), comte d'Orrery. Le contenu ainsi que les lieux de ces pièces (Égypte et Sicile) mettaient habilement en lumière le désir profond de révéler toute la grandeur du souverain britannique et la somptuosité du royaume.

Le théâtre passa d'un statut de spectacle de divertissement privé à une série de représentations publiques, d'autant plus qu'à partir de l'accession au trône de Charles II, le théâtre devint un droit accordé par le roi. Peu à peu, les liens entre catholicisme et théâtre, plus ou moins renforcés par les trois premiers grands dramaturges en Irlande (Shirley, Burnell et Burkhead), se relâchèrent pour laisser place à un changement radical avec l'arrivée à la cour de Guillaume d'Orange. Dès lors, le pouvoir du roi d'accorder, ou non, la représentation d'une pièce de théâtre allait croître. À partir des années 1690, le recours des auteurs à la pratique théâtrale comme moyen public de faire ressortir de manière allégorique les nombreuses difficultés que rencontrait la vie politique en Irlande allait prendre une autre direction. Le règne de Guillaume d'Orange n'allait pas seulement affecter la vie politique de l'île, il hanta également la scène théâtrale irlandaise durant tout le XVIIIe siècle. Ainsi, de nombreux dramaturges irlandais de ce siècle furent profondément touchés par la guerre qui avait favorisé l'accès au trône de Guillaume. Certains, tel Thomas Southerne (1660-1746), regrettaient amèrement la défaite de Jacques II, tandis que d'autres, parmi lesquels figure George Farquhar (1677-1707), étaient favorables au régime du nouveau monarque. En parallèle, la société irlandaise se transformait : les terres étaient confisquées puis redistribuées, ce qui générait un reclassement des hommes sur l'échelle sociale. Dès 1695, les catholiques furent mis au banc de la société, privés des droits dont les anglicans disposaient. Par ailleurs, l'idée que cette société était basée sur la dépossession et l'exclusion ne fut abordée que par deux dramaturges favorables à Guillaume d'Orange : *Ireland Preserv'd, or,*

working with [his] characters based on real (and in most cases living) individuals, the play follows a loose, five-act structure in which events on the stage follow those of the Irish rebellion from 1641 up to the truce of September 1643 ».

The Siege of Londonderry (1705) de John Michelburne (1647-1721), et *The Battle of Aughrim ; or, The Fall of Monsieur St Ruth* (1728) de Robert Ashton (dates non connues). Le théâtre se transformait donc, peu à peu, à la fois en lieu où l'on pouvait débattre des droits et de la liberté et un moyen de les exprimer à la seule condition que les dramaturges abondent dans le sens du roi ou de la reine. C'est pourquoi, la culture théâtrale de cette époque était largement dominée par le sentiment d'être britannique. Certains se pliaient aux exigences du goût britannique en occultant toute réalité irlandaise afin de rendre leurs œuvres acceptables. D'autres forçaient le trait et caricaturaient l'Irlande et l'Irlandais, appelé « l'Irlandais de scène » ou *Stage Irishman*.

Bien que ces deux catégories d'auteurs anglo-irlandais s'expatrient à Londres pour trouver un public plus large, il en existait d'autres, tel Charles Macklin (1699-1797), qui tentèrent de donner à l'Irlande une réalité différente de celle exigée par les conventions et de créer une véritable comédie irlandaise en témoignant leur sympathie envers la culture irlandaise. Ce sera surtout grâce à ces auteurs dramatiques que Lady Morgan¹⁶⁵ (1776-1859) considèrera que le théâtre national irlandais naquit véritablement à la fin du XVIIIe siècle. Puisque les catholiques étaient toujours mis à l'écart de la vie publique irlandaise, il revenait, une fois de plus, aux protestants de créer un sentiment de patriotisme dans le domaine du théâtre. À cette occasion, la politique viendra, à nouveau, se mêler au théâtre. Effectivement, les années 1790 marquèrent la naissance du mouvement nationaliste irlandais, mené par une poignée d'hommes de confession protestante tels Theobald Wolfe Tone* (1763-1798), Henry Joy McCracken ou Jemmy Hope* (1764-1847). Quelques années auparavant, ces hommes s'étaient regroupés au sein d'une organisation armée appelée « le mouvement des volontaires » (*The Volunteer movement*), qui devint le groupe des Irlandais Unis, inspiré par la Révolution Américaine de 1776 et la Révolution Française. Ces volontaires furent sollicités de nombreuses fois par les plus grands directeurs de théâtre, notamment Robert Owenson (1744-1812), père de Lady Morgan, dans le but d'incarner des personnages clés, fictifs ou réels, de l'histoire contemporaine de leur île. Ainsi, il n'était pas rare de rencontrer Theobald Wolfe Tone au théâtre, non pas en tant que spectateur mais en tant qu'acteur, comme le rappelle Christopher Morash :

¹⁶⁵ De son vrai nom Sydney Owenson.

Les lieutenants du groupe local de volontaires jouèrent la plupart des rôles masculins dans la production par Owenson de *Douglas* écrit par John Home ; Martin incarnait le traître, Glenalvon, tandis que sa femme (qui avait déjà joué dans d'autres pièces) était l'héroïne, Lady Randolph, le pilier de la famille Martin ; Theobald Wolfe Tone était Lord Randolph, un notable partagé entre deux loyautés, qui n'était heureux que lorsqu'il se battait¹⁶⁶.

Il est ainsi notable que lorsque Wolfe Tone récite le texte de John Home (1722-1808), « libre est le cœur de celui qui pour son pays se bat »¹⁶⁷, il exprime également ses propres idées. Wolfe Tone était un personnage surprenant et complexe, car bien qu'il se dît en faveur d'une réconciliation entre catholiques, protestants et dissidents, il mena une rébellion qui dégénéra en massacre sectaire. Malgré cet échec, il reste une figure forte, aussi bien auprès des démocrates libéraux que des républicains recourant à la force physique.

Cette fin de siècle annonçait l'apparition timide du monde réel dans le théâtre ainsi que le désir de créer un théâtre national irlandais au siècle suivant. *The Poor Soldier* (1782) de John O'Keeffe (1747-1833) nous permet de confirmer cette tendance. Il recourt à la comédie sentimentale afin de créer une atmosphère de réconciliation, où la musique irlandaise et les paysages de l'Irlande structurent le texte et confèrent une dimension nationale de manière moins virulente que les tragédies historiques irlandaises. Cette pièce respecte les conventions de l'époque : un riche propriétaire, Lord Fitzero, s'éprend de l'une de ses locataires, Norah, qui elle-même est amoureuse de Pat, un pauvre soldat avec qui elle termine l'histoire. Mais elle s'en éloigne aussi quelque peu. Effectivement, Lord Fitzero est protestant et Norah est la nièce du prêtre de la commune, Père Luke. Remettons *The Poor Soldier* en contexte : les Irlandais catholiques venaient de retrouver leurs droits d'héritage de terres quatre ans avant que cette pièce ne fût écrite. L'année de sa représentation à Londres et à Dublin, deux autres lois permettaient aux catholiques d'avoir un accès limité à la propriété et à l'éducation, en d'autres termes ils se voyaient autorisés à revenir progressivement dans la vie publique. C'est pourquoi, lorsque Fitzero évoque son éventuel mariage avec Norah au Père Luke, celui-ci lui rappelle que sa religion et son pays sont les deux obstacles majeurs. Fitzero rétorque à son tour : « mon cher monsieur, soyez assuré : je suis incapable d'émettre des préjugés non-

¹⁶⁶ C. Morash, *op. cit.*, p. 70 : « Lieutenants in the local Volunteer corps played most of the male roles in Owenson's production [of *Douglas* by John Home], with Martin taking the part of the villain, Glenalvon, while his wife (who had previous acting experience) was the heroine, Lady Randolph, the Martin family tutor; Theobald Wolfe Tone, played Lord Randolph, a nobleman torn between two loyalties, who finds relief only in battle ».

¹⁶⁷ « Free is the heart who for his country fights ».

libéraux contre qui que ce soit, sous prétexte qu'il n'ait pas inhalé le même air que moi d'emblée, ou qu'il loue le même Dieu que moi mais d'une manière différente »¹⁶⁸. Il était assez osé de la part d'O'Keefe de mentionner ce libéralisme dont Fitzroy fait ici preuve. Néanmoins, cette pièce, en particulier, rappelle la volonté du dramaturge de parvenir à un rééquilibrage entre les deux communautés, ce que son public apprécia puisqu'elle fut représentée une vingtaine de fois à Dublin ainsi que dans toute l'Irlande avant l'année 1800, date de la signature de l'Acte d'Union.

Cet acte, contrairement à ce que l'on pourrait penser, n'empêcha point la vie théâtrale de se développer en Irlande ; au contraire, de nouveaux théâtres, tel le *Hawkins Street Theatre* de Dublin, ouvrirent leurs portes. En revanche, les pièces qui furent choisies pour être représentées au cours de la première moitié du siècle n'abordaient pas de sujets politiques en profondeur. Les directeurs de théâtre souhaitaient attirer un large public et le satisfaire, ce qui n'était pas très aisé puisque la société était divisée entre les partisans de l'Acte d'Union et les défenseurs des droits catholiques réclamant leur émancipation. Par ailleurs, le pays connaissait une pénurie d'auteurs dramatiques irlandais, étant donné que leurs gains ne couvraient pas leurs besoins. Ils étaient face à un choix crucial : soit devenir des auteurs prolifiques (ce qui signifiait adapter des pièces françaises ou britanniques pour la scène irlandaise) soit se faire d'abord connaître en se lançant dans une carrière politique avant de se consacrer au théâtre. Alors que le théâtre n'avait été dominé que par des auteurs irlandais de confession protestante, avec l'Acte d'émancipation catholique de 1829, quelques auteurs irlandais catholiques commencèrent à sortir de l'ombre. Afin de ne pas se limiter aux thèmes purement gaéliques, ils souhaitaient se détacher quelque peu de cette culture, et s'intéressaient à des sujets qui avaient été jusque là privilégiés par les protestants irlandais : la politique, la justice, le journalisme, et le théâtre. Aussi, les quelques pièces de théâtre produites au cours de cette première moitié de XIXe siècle par des Irlandais catholiques dénoncèrent indirectement la politique britannique menée en Irlande et la situation des catholiques. En parallèle, certains auteurs dont Charles Robert Maturin (1780-1824), issus de l'Ascendance protestante se sentirent menacés par l'émergence d'une telle catégorie de dramaturges et commencèrent à introduire le thème de l'aliénation¹⁶⁹ dans leurs pièces, sans perdre de vue

¹⁶⁸ C. Morash, *op. cit.*, p.73 : « My dear Sir, be assured I am incapable of an illiberal prejudice against any one, for not having first breath'd the same air with me, or for worshipping the same Deity in another manner ».

¹⁶⁹ Thème que nous étudierons dans la troisième partie de notre thèse.

qu'ils devaient plaire à la fois aux publics unionistes et nationalistes. Néanmoins, on assista à cette époque à une ouverture des frontières du monde théâtral : de plus en plus de pièces irlandaises furent représentées aux États-Unis, ce qui changea radicalement la dynamique du théâtre irlandais, réorientant l'axe Dublin-Londres qui avait dominé le théâtre irlandais depuis 1630.

Le dramaturge qui saisit cette opportunité de la manière la plus spectaculaire qu'il soit fut Dion Boucicault. Après avoir écrit pendant plus de dix ans pour la scène londonienne, Boucicault s'expatria aux États-Unis en 1853 où il écrivit une première pièce contre l'esclavagisme, *The Octoroon*, qui connut un vif succès, puis une seconde *The Colleen Bawn* dans laquelle il donna à l'Irlande toute son importance à travers une description sentimentale du paysage. De retour à Londres, il s'enrichit en négociant fermement les productions de ses pièces qui plurent à tant de monde, dont la Reine Victoria, qu'elles restèrent en représentation des mois durant. Ainsi, lorsqu'il rentra à Dublin en 1861, Boucicault était devenu la première étoile irlandaise internationale du théâtre. La plupart de ses productions, entre 180 et 200 au total, s'inscrit dans le mouvement de la pièce nationale irlandaise amorcée par *The Poor Soldier* et met en scène soit des personnages irlandais (*Stage Irishman*) et britanniques, qui en viennent à s'apprécier au fil de la représentation (il n'est d'ailleurs pas rare de voir une pièce se terminer par le mariage d'une Irlandaise et d'un officier britannique), soit des individus éprouvant des sentiments paradoxaux quant à l'Irlande et la manière dont elle est dirigée. Si Stewart Parker choisit de consacrer une pièce entière à cet homme, c'est notamment grâce à sa capacité de faire de la pièce irlandaise une parabole de la réconciliation en rassemblant les contraires ou en combinant des qualités totalement opposées au sein d'un même personnage. Durant toute la fin du XIXe siècle, la « pièce irlandaise » connut un engouement si puissant qu'elle généra directement l'essor d'un théâtre national d'une part, puis international d'autre part, en permettant aux auteurs irlandais de se faire connaître partout dans le monde, notamment en Europe et aux États-Unis, lieux d'exil pendant les périodes de famine.

Avec la montée en flèche du sentiment nationaliste politique à la fin du XIXe siècle, les Irlandais prirent conscience de la richesse de leur culture, et un certain nationalisme culturel, quelque peu distinct du nationalisme politique mais imbriqué avec celui-ci, émergea. Par voie de conséquence, en 1897, se développa un théâtre national irlandais initié par

William Butler Yeats (1865-1939)¹⁷⁰, Lady Isabella Augusta Gregory (1852-1932) et Edward Martyn (1859-1923) et dont les motivations furent, selon Christopher Morash, de promouvoir toutes les pièces celtes et irlandaises susceptibles de créer une école dramatique irlandaise¹⁷¹. En prenant conscience de leur héritage culturel, les Irlandais se mirent à écrire en anglais (par choix ou par nécessité) sur l'Irlande ancienne, héroïque, paradis païen, mythique et rural, conférant ainsi au passé irlandais une dimension quasi sacrée. Et, même si à l'origine le mouvement nationaliste se voulait catholique et d'inspiration gaélique, les protestants anglo-irlandais s'approprièrent ce passé irlandais et participèrent à la renaissance littéraire irlandaise de manière très active. Yeats déclina fermement la proposition d'Edward Martyn et George Moore (1852-1933) d'impliquer l'Église catholique dans la création d'un théâtre national irlandais. Ainsi, subventionnés par des mécènes catholiques et protestants qui leur permirent de construire en 1899 le Théâtre de l'Abbaye¹⁷² à Dublin, ses fondateurs (Yeats et Lady Gregory principalement) purent apprécier leur objectif durant les cinq premières années du Théâtre Littéraire irlandais¹⁷³ : un théâtre avec un répertoire purement irlandais, produisant vingt-quatre nouvelles pièces écrites par treize nouveaux dramaturges.

À partir de 1880, la littérature irlandaise, en général, et le théâtre irlandais en particulier, bénéficia d'un développement riche aussi bien en termes d'auteurs que de productions dans lesquelles l'Irlande, son histoire, ses habitants étaient mis en valeur de manière onirique, voire idéaliste. Mais, en parallèle, certains acteurs préféraient jouer des pièces à l'esprit plus révolutionnaire comme ce fut le cas de *Theatre of Ireland*, compagnie théâtrale irlandaise dont les membres étaient entre autres Patrick Pearse* (1879-1916) et Joseph Mary Plunkett (1887-1916) deux fervents républicains. Certes, ces instigateurs de l'Insurrection de Pâques de 1916 mettent ici encore en évidence les liens étroits entre théâtre

¹⁷⁰ Yeats était avant tout un poète et souhaitait remettre au goût du jour un théâtre poétique et symbolique où l'art imiterait l'art et non la vie. Les deux axes principaux de la dramaturgie de Yeats sont le patriotisme et la mythologie celte qu'il réussit à unir dans sa première œuvre, *The Countess Cathleen* (1892), légende irlandaise dans laquelle une paysanne irlandaise vend son âme au diable afin de sauver la paysannerie de la famine.

¹⁷¹ C. Morash, *op. cit.*, p. 116 : « We propose to have performed in Dublin in the spring of every year certain Celtic and Irish plays, which whatever be their degree of excellence will be written with high ambition, and so build up a Celtic and Irish school of dramatic literature. We hope to find in Ireland an uncorrupted and imaginative audience trained to listen by its passion for oratory... We will show that Ireland is not the home of buffoonery or of easy sentiment, as it has been represented, but the home of an ancient liberalism. We are confident of the support of all Irish people, who are weary of misrepresentation, in carrying out a work that is outside all the political questions that divide us ».

¹⁷² *Abbey Theatre*.

¹⁷³ *Irish Literary Theatre*.

et politique, mais leur désir de faire du théâtre une arme politique implique un changement plus grand au sein de cette activité artistique qui perdura pendant tout le XXe siècle : un nouveau retour à la réalité politique dans les ouvrages fut brutal, contrecarrant les projets du Théâtre de l'Abbaye de faire du théâtre une institution culturelle nationale. Le réalisme* prit le pas sur le poétique.

Hormis Oscar Wilde (1854-1900) et George Bernard Shaw (1856-1950), qui conquièrent Londres avec des pièces s'adressant à un public britannique dans lesquelles l'hypocrisie sociale était dénoncée, les dramaturges irlandais s'intéressèrent tous au sort de leur île. Qu'ils soient de confession protestante ou catholique, ils évoquaient leur désir de donner une identité nationale à l'Irlande, les écrits unionistes restant toujours rares¹⁷⁴. Sur les traces de Yeats, John Millington Synge (1871-1909) met en scène le monde du terroir irlandais en s'inspirant du folklore, des mythes et des légendes, de manière poétique mais également naturaliste*. La poésie de ses œuvres est âprement réaliste. Issu d'une famille protestante anglo-irlandaise, il avoue qu'il s'est progressivement détaché de sa culture unioniste pour se tourner vers le nationalisme :

Tout de suite après avoir abandonné le royaume de Dieu, je me mis à m'intéresser de plus près au royaume d'Irlande. Mon patriotisme, qui prenait alors naissance dans une loyauté vigoureuse et raisonnable envers le Tout-Puissant, se changea en un nationalisme tempéré et tout ce qui était irlandais devint sacré¹⁷⁵.

À son instar, Sean O'Casey (1880-1964) s'attachait à dépeindre une société irlandaise purement nationaliste. Ses œuvres sont empreintes de la réalité de l'époque, puisqu'elles traitent de l'actualité politique de l'Irlande (Insurrection de 1916, création de l'État Libre d'Irlande en 1921 et guerre civile entre protestants et catholiques dans *The Plough and the Stars*, 1926) mais ne seront pas appréciées au Théâtre de l'Abbaye. Il partit alors s'installer en Angleterre où il continua à écrire des pièces politiques irlandaises, se détachant progressivement du naturalisme pour adopter le genre symbolique. Alors que l'objectif des naturalistes était de montrer le réel, de l'analyser, de le faire comprendre, la scène symboliste

¹⁷⁴ Nous n'en avons trouvé aucun exemple, mais nous ne souhaitons pas prendre radicalement parti, c'est pourquoi nous utilisons l'adjectif « rare ».

¹⁷⁵ J. Genet & C. Fiérobe, *op. cit.*, p. 107 : « Soon after I had relinquished the Kingdom of God, I began to take a real interest in the kingdom of Ireland. My patriotism went round from a vigorous and reasoning loyalty to a temperate nationalism and everything Irish became sacred ».

tendait à promouvoir le rêve. Aussi, les décors des pièces suivantes d'O'Casey symboliseront les structures mentales de ses personnages, davantage soumis aux exigences d'une idéologie que de leurs passions individuelles, devenant ainsi les représentants de leur classe sociale. O'Casey se tournera ensuite vers l'expressionnisme* : ses dernières pièces seront construites sur le principe brechtien de distanciation¹⁷⁶ et sur le rejet total du naturalisme.

Les dramaturges irlandais, de manière générale, se détournèrent du naturalisme ; le théâtre ne visera plus une reproduction exacte et vraisemblable du réel, repensant ainsi le concept de mimésis. L'émergence de la photographie puis du film, qui permettent de copier le réel de manière fidèle, ôtera au théâtre tout espoir de reproduire un fragment de réel sur scène. Elle devient alors un lieu métaphorique, et, à partir des années 1950, on ne pourra pas inscrire les auteurs irlandais dans un mouvement particulier car chaque dramaturge trouvera son mode d'expression personnel. Avec la création d'une Irlande du Sud post-coloniale, le théâtre irlandais se libère. Dans la plupart des cas, l'Irlande servira toujours de toile de fond aux œuvres, les personnages catholiques et protestants seront toujours empreints d'irlandité, mais le mode réaliste ne sera plus aussi souvent sollicité. En revanche, l'Irlande du Nord, restée britannique, connaîtra un développement théâtral tardif et quelque peu différent de celui du Sud, notamment à cause de la ségrégation et des disparités visibles dans la première moitié du siècle, puis de l'émergence des Troubles dans la seconde moitié, deux étapes qui affectèrent les Nord-Irlandais depuis la partition de l'île.

3.3 Théâtre et réalisme en Irlande du Nord

Avec la création du Théâtre Littéraire irlandais à Dublin, Belfast allait souffrir encore plus de son manque d'activité théâtrale. En 1902, deux membres de l'Association Nationale Protestante (*Protestant National Association*), Bulmer Hobson (1882-1969) et Lewis Purcell¹⁷⁷ (dates non connues), firent germer l'idée de fonder une branche de ce théâtre national en Ulster. Christopher Morash écrit que : « pour Hobson en particulier, ce nouveau théâtre devait être l'une des armes culturelles d'une révolution non-sectaire »¹⁷⁸. C'est ainsi

¹⁷⁶ Il s'agit de mettre l'objet de la représentation à distance du spectateur pour qu'il éprouve le sentiment d'étrangeté, pour qu'il le considère, non plus comme allant de soi et naturel, mais comme problématique, pour qu'il exerce sa réflexion critique.

¹⁷⁷ Nom de scène de David Parkhill.

¹⁷⁸ C. Morash, *op. cit.*, p. 148 : « For Hobson in particular, the new theatre was intended to be one of the cultural arms of a non-sectarian revolution ».

que naquit le Théâtre Littéraire de l'Ulster (*Ulster Literary Theatre*) en 1904, institution qui permit aux auteurs nord-irlandais de s'exprimer, qu'ils soient protestants ou catholiques. Pourtant, dès le début, les pièces représentées dans ce théâtre se voulurent plus satiriques que poétiques, ce qui marqua une première grande différence avec le théâtre littéraire du Sud. Entre 1904 et 1930, le théâtre du Nord produisit plus de quarante-cinq pièces, dont la plupart était soit des satires politiques, soit des comédies rurales avec une tonalité satirique et dont seulement six traitaient de la mythologie celte. C'est dans *The Enthusiast* (1905) de Lewis Purcell, « comédie satirique à double tranchant, dirigée de manière égale contre la communauté divisée et son prétendu sauveur, rendu acceptable à travers l'utilisation comique du dialecte »¹⁷⁹ selon Morash, que nous pouvons retrouver tous les éléments caractéristiques de la comédie nord-irlandaise qui perdureront jusque dans les années 1960.

La première pièce à avoir suscité un intérêt tout particulier sur la scène ulstérienne fut la tragédie réaliste intitulée *Mixed Marriage* (1911) de St John Ervine (1883-1971), unioniste convaincu et premier dramaturge à avoir mis en scène les discordes en Irlande du Nord. Le thème du mariage mixte avait déjà été abordé par Purcell en 1906 dans *The Pagan*, mais jugeant trop délicat de parler directement de cette question sociale, il avait ancré l'action de celle-ci dans l'Irlande ancienne. L'étude du fanatisme religieux d'Ervine dans sa ville natale, Belfast, transcende les barrières des catégories sociales et du sectarisme en racontant l'histoire d'amour de Nora, jeune fille catholique, et du protestant Hugh. Ce thème se faisait l'emblème de la possibilité de parvenir à réunir les membres de la classe ouvrière. Pourtant, la pièce prend fin avec l'assassinat de Nora, montrant que le sectarisme était l'une des caractéristiques incontournables de la société en Ulster dont on ne pouvait faire abstraction. Ervine fut l'un des rares dramaturges de cette époque à donner la parole à des personnages presbytériens issus de la classe moyenne, que la scène irlandaise avait jusque là évincés. La tendance réaliste, voire naturaliste, qui se développait dans le Sud à la même période, influençait donc également la scène ulstérienne.

Le Théâtre Littéraire de l'Ulster ne bénéficiait pas d'une sédentarité évidente car les dramaturges de l'Irlande du Nord de la première moitié du XXe siècle qui en faisaient partie, toutes confessions et adhésions politiques confondues, s'expatrièrent à Dublin, Londres ou

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 149 : « A distinctive double-edged satirical comedy, directed equally against the divided community and its would-be saviour, made palatable by the comic use of dialect ».

New York. Ils pouvaient y parler de tout sans ambages car le public était plus ouvert, et ils y étaient mieux rémunérés. C'est pourquoi, le théâtre professionnel en Irlande du Nord connut une fragilité certaine à ses débuts. Par ailleurs, depuis la création d'un parlement à Belfast en 1921, jusqu'à l'acceptation d'un conseil destiné à encourager les arts et la musique en Irlande du Nord (*CEMA*)¹⁸⁰ en 1943, le gouvernement britannique ne s'impliqua pas vraiment dans le monde théâtral. Contrairement à la situation dans le Sud où le gouvernement local venait aider le développement du théâtre, il n'existait aucune aide financière consacrée aux dramaturges nord-irlandais. Le gouvernement unioniste se désintéressait du sujet, le théâtre n'étant pas considéré comme faisant partie de la politique de l'État. Dans *Theatre and the State in Twentieth Century Ireland, Cultivating the People*, Lionel Pilkington nous en donne la raison :

Tandis que le Théâtre de l'Abbaye était associé à une certaine culture nationaliste, intimement liée, même de manière complexe, à un combat pour l'obtention d'une nation irlandaise, l'État en Irlande du Nord s'intéressait plus à cultiver ses prérogatives britanniques. C'est pourquoi, comme il le faisait depuis des années, le théâtre professionnel de Belfast continuait d'importer des productions depuis Londres dans les années 1920 et 1930¹⁸¹.

Alors qu'un théâtre amateur à couleur nationaliste se développait dans les campagnes, la plupart du temps sous la tutelle de l'Église catholique, le théâtre professionnel en Irlande du Nord se faisait rare et évitait de représenter des pièces nationalistes ou républicaines, ainsi que les thèmes de la discrimination religieuse et la violence sur la base du sectarisme. Si certaines pièces traitaient de ces problèmes¹⁸², c'était très souvent sous la forme de farces absurdes. La plupart des pièces de théâtre jouées à cette période venaient donc de Londres. Avec la création du *CEMA*, l'Irlande du Nord se chargeait enfin de créer des liens entre culture et société. Aussi, en 1951, le Parlement de Stormont, composé d'unionistes et de quelques nationalistes, s'exprima en faveur du développement du théâtre en Ulster, et une bourse de 9000 livres sterling fut accordée pour la création d'une compagnie théâtrale en Ulster. La

¹⁸⁰ *Council for the Encouragement of Music and the Arts*.

¹⁸¹ Lionel Pilkington, *Theatre and the State in Twentieth Century Ireland, Cultivating the People*. Londres : Routledge, 2001, p. 166 : « Whereas the Abbey Theatre was associated with a form of cultural nationalism with an intimate and complex relationship with the struggle for Irish statehood, the state in Northern Ireland was oriented towards maintaining a pro-British allegiance. To this end, the professional Theatre in Belfast in the 1920s and 1930s continued its long standing trend of importing most productions from London ».

¹⁸² Car il en existait de nombreuses qui connaissaient un grand succès à Dublin, tel *The End House* (1944) de Joseph Tomelty, pièce qui aborde les effets du *Special Powers Act** sur une communauté catholique de Belfast et qui fut jouée avec succès en 1944 à Dublin et pas avant 1990 à Belfast par un théâtre de professionnels.

mise en place d'un théâtre en Irlande du Nord fut immédiatement considérée comme un atout culturel prépondérant, d'autant plus que le théâtre était vu comme étant le signe extérieur d'une culture régionale sans véritable intervention de la politique. Pourtant, subsistait la question de savoir si par théâtre national on entendait britannique, unioniste, nationaliste ou irlandais. C'est pourquoi, ce projet échoua avec le changement de politique des années qui suivirent. Edna Longley explique, dans un article écrit pour la revue ulstérienne *Fortnight*, que les nationalistes n'osaient guère aborder des sujets controversés de peur d'être censurés, et les unionistes avaient peur de participer à l'émergence d'un théâtre national assimilé à l'Irlande :

Les unionistes ont de tout temps fait fi de la culture littéraire – non pas seulement à cause du calvinisme, son éthique rigide et sa peur de la liberté de parole [...] mais surtout parce qu'elle pouvait être irlandaise de manière latente. Dans le subconscient de la population unioniste, la renaissance littéraire irlandaise reste nationaliste [...]¹⁸³.

Le gouvernement unioniste s'inquiétait car les partis nationalistes et travaillistes, prenant de l'importance dans la région, condamnaient de plus en plus la censure du gouvernement unioniste qui empêchait le théâtre et la culture littéraire de manière générale de représenter la nature, les effets du sectarisme et de la discrimination politique, en d'autres termes de masquer la réalité. Sam Thompson (1916-1965) tenta d'évoquer la pauvreté et la violence sectaire de la classe ouvrière protestante ulstérienne de laquelle il était issu dans *Over the Bridge* (1957) mais fut confronté à une forte opposition tant sa présentation du fanatisme religieux et de la discrimination déplut. Sa pièce, dont le problème central consistait à définir l'identité politique de la minorité catholique, fut d'abord censurée pour des raisons politiques avant d'être finalement représentée devant un public satisfait en 1960 au Théâtre de l'Empire à Belfast. Lionel Pilkington rappelle à juste titre :

On a tendance à considérer *Over the Bridge* comme un événement charnière dans l'histoire de la modernisation culturelle de l'Irlande du Nord. [...] Son succès semble marquer la mort de l'unionisme dogmatique de Lord Brookeborough et l'émergence d'un unionisme nouveau et progressiste sous le ministère de Terence O'Neill. Mieux, cette pièce semble établir ou ré-établir la

¹⁸³ Edna Longley, « Opening up : a new Pluralism », in *Fortnight*, n° 256, novembre 1987, p. 24, cité in W. Hutchinson, *op. cit.*, p. 43 : « Historically, unionists have distrusted literary culture – not only because of Calvinism, the business ethic and fear of free speech [...] but because it might be latently “Irish”. The Irish literary revival remains nationalist in unionist folk memory [...] ».

neutralité consubstantielle du théâtre en tant qu'institution sociale et culturelle¹⁸⁴.

Le Premier ministre en Irlande du Nord à cette époque, Terence O'Neill (1914-1990), aurait souhaité que la communauté catholique participe de manière active et permanente à la vie publique de la région. L'apparition d'une classe moyenne catholique ainsi que la volonté d'un nouveau théâtre privé à Belfast, le *Lyric Players' Theatre*, de devenir une institution culturelle purement nationaliste mais subventionnée par l'État britannique, inquiétaient les unionistes qui assimilèrent d'emblée « nationaliste » à « catholique », alors que l'objectif était de réunir l'héritage culturel des protestants et des catholiques à la fois. D'ailleurs, le *Lyric* s'opposa à la représentation de toute pièce politique ou de propagande, marquant par la même à la fois son désir de s'affranchir des conventions de l'État unioniste et son association avec les initiatives en faveur des droits civiques. En effet, l'année 1968 marque le début des manifestations pacifiques en Irlande du Nord dont l'objectif était d'obtenir des droits civiques égaux pour les protestants et les catholiques. Ces marches et les événements qu'elles engendrèrent, eurent un réel impact au sein de la société nord-irlandaise et affectèrent profondément le monde littéraire. C'est à partir de cette période de l'histoire de l'Irlande du Nord que le nombre d'auteurs proliférera. Avec assez de recul, il est possible d'affirmer que les Troubles leur fournirent une source d'inspiration intarissable. Dans *After Yeats and Joyce*, Neil Corcoran explique :

Les Troubles ont marqué directement et indirectement le théâtre en Irlande du Nord ; certaines pièces telles que *Ourselves Alone* (1985) d'Anne Devlin, soulignant la réalité de la vie sociale ou politique de manière très animée ; d'autres telles que *The Freedom of the City* (1974) et *Volunteers* (1979) de Brian Friel, *Spokesong* (1975) et *Catchpenny Twist* (1977) de Stewart Parker ou celles de McGuinness, à la recherche de métaphores, d'analogies allusives, de résonances allégoriques et d'emblèmes significatifs¹⁸⁵.

¹⁸⁴ L. Pilkington, *op. cit.*, p. 180 : « *Over the Bridge* tends to be regarded as an important turning point in the history of Northern Ireland's cultural modernization. [...] The success of *Over the Bridge* appears to mark the demise of Lord Brookeborough's style of dogmatic unionism and the emergence of the new, progressive face of unionism under Captain Terence O'Neill. More importantly, [this] production is viewed as establishing, or re-establishing, the inherent neutrality of theatre as a social and cultural institution ».

¹⁸⁵ N. Corcoran, *op. cit.*, pp. 164-165 : « The Troubles have featured both directly and obliquely in the theatre of Northern Ireland; some plays such as Devlin's earlier *Ourselves Alone* (1985), engaging in an almost agit-prop way with the realities of social and political life ; others such as the work of McGuinness, Brian Friel's *The Freedom of the City* (1974) and *Volunteers* (1979), and Stewart Parker's *Spokesong* (1975) and *Catchpenny Twist* (1977), searching for metaphors, suggestive analogies, allegorical resonances, and significant emblems ».

Ainsi, la plupart des nouveaux dramaturges nord-irlandais, qu'ils soient protestants, unionistes, catholiques ou nationalistes de toutes les classes sociales¹⁸⁶ jugeront nécessaires de s'exprimer sur la question et de donner leur point de vue. Serait-on enfin parvenu à trouver le dénominateur commun à toutes ces divisions au sein de la société nord-irlandaise ? Pouvons-nous déduire que la période des Troubles fut véritablement celle qui donna lieu à un théâtre « national » en Irlande du Nord ?

John Boyd (1912-2002), né à Belfast dans une famille d'ouvriers protestants, conseiller littéraire du *Lyric Players' Theatre* et socialiste convaincu, évoque les Troubles et dénonce le fanatisme religieux, l'idéologie politique et la discrimination en Irlande du Nord dans *The Flats* (1971). Il s'inspira d'un fait réel survenu en août 1969 dans un quartier de Belfast, auquel il ajoute une touche personnelle en mettant en scène une famille d'ouvriers catholiques de Belfast surveillés par un soldat britannique et dont la voisine protestante, Monica, est très proche. À son instar, Brian Friel (1929-), auteur catholique né à Omagh dans le comté de Tyrone, qui n'avait, jusque là, écrit que des pièces pastorales irlandaises sur le sujet du départ et de l'exil, s'inspira de ce Dimanche Sanglant de janvier 1972 à Londonderry pour écrire *The Freedom of the City* (1974). Cette pièce politique aux allures néo-brechtienne condamne à la fois le gouvernement britannique de n'avoir pas été capable d'appliquer la loi équitablement en Irlande du Nord, et la hiérarchie catholique pour avoir adopté une attitude ambivalente quant au sort des catholiques politiquement engagés¹⁸⁷. Le théâtre devint une véritable arme politique mettant à nu les questions contemporaines dont les dramaturges n'ont pas la clef. Selon Friel, les dramaturges doivent seulement s'intéresser à la place insignifiante qu'occupe l'homme dans le monde ici et maintenant. Ils ont pour fonction de dépeindre les frustrations, les espoirs, les angoisses, les joies, les peines et les plaisirs de l'homme de la manière la plus vraie qu'il soit, celle qu'ils connaissent. C'est ainsi qu'ils aident les hommes à se regrouper en une communauté d'individus¹⁸⁸.

¹⁸⁶ De plus en plus d'auteurs issus de la classe ouvrière émergeaient : Sam Thompson, John Boyd ...

¹⁸⁷ Ceux-ci sont considérés soit comme des héros soit comme des terroristes sans Dieu.

¹⁸⁸ Thomas More, « The Theatre of Hope and Despair », Association Symposium, Chicago, imprimée dans *Everyman*, n° 1, 1968 cité in Sam Hanna Bell, *The Theatre in Ulster*. Dublin : Gill and Macmillan, 1972 p. 107 : « They are not marriage counsellors, nor father confessors, nor politicians, nor economists. What function have they, then ? They have this function : they are vitally, persistently, and determinedly concerned with one man's insignificant place in the here-and-now world. They have the function to portray that one man's frustrations and hopes and anguishes and joys and miseries and pleasures with all the precision and accuracy and truth they know; and by so doing help to make a community of individuals ».

Les artistes ne savaient pas comment aborder le sujet des Troubles. Ne pas parler des atrocités du temps présent revenait à occulter un sujet dramatique vital. D'un autre côté, ne s'en tenir qu'au présent risquait d'ancrer son art dans l'éphémère ainsi que de passer pour un artiste qui profite du malheur des autres pour s'attirer une gloire personnelle. Aussi, en 1980, la création de *Field Day*, troupe de théâtre nord-irlandaise, par six artistes et intellectuels nord-irlandais, Brian Friel, Seamus Deane (1940-), Seamus Heaney (1939-), Stephen Rea (1949-), David Hammond (?) et Tom Paulin (1949-)¹⁸⁹, fut une tentative de répondre à cette situation politique de manière artistique en cherchant à créer une « cinquième province » culturelle qui transcenderait les barrières politiques et religieuses. Ils considéraient tous les six que l'Irlande du Nord devait s'inscrire dans la tradition culturelle irlandaise, distinctement de la culture britannique, formulant ainsi leur penchant nationaliste, et prévoyant que la troupe se déplacerait dans toute l'Irlande¹⁹⁰. Ils décidèrent de débiter leurs représentations à Londonderry. La première pièce que cette troupe représenta fut *Translations* (1981) de Friel, dont l'intrigue se déroule dans le Donegal en 1833 (trente-trois ans après la signature de l'Acte d'Union), et se sert de l'éducation et de la cartographie comme métaphores de la dépossession coloniale. Hugh, un maître d'école parlant irlandais, et ses deux fils, Owen, employé par les soldats britanniques pour traduire les noms de lieux en anglais, et Manus, qui s'obstine à s'attacher à tout ce que la langue irlandaise représente, constituent les personnages principaux. Une histoire d'amour vouée à l'échec entre une jeune fille locale et l'un des officiers britanniques fournit une intrigue secondaire. La deuxième pièce de théâtre que *Field Day* produisit et qui marqua les esprits en 1986 fut *Double Cross* de Thomas Kilroy (1934-). Ici l'auteur joue avec le doublage, la doublure et la trahison, évoquant le fait que l'irlandité et la britannicité sont deux constructions sociales basées sur une opposition fondamentale. Ses deux personnages principaux tentent en vain d'échapper à leurs racines irlandaises en exagérant les caractéristiques des Britanniques. Puis en 1987, *Field Day* choisit de représenter *Pentecôte* de Stewart Parker, la seule pièce de leur répertoire à parler directement des Troubles et la seule à se dérouler dans une Irlande du Nord contemporaine. En dix ans, la troupe produisit douze pièces, mais ces trois-là uniquement reçurent une attention particulière.

¹⁸⁹ Trois catholiques, trois protestants, équilibre symbolique.

¹⁹⁰ A la question : « Doesn't the whole Field Day project then depend on political nationalism and on the achievement of a united Ireland ? », Friel répondit : « I don't think it should be read in those terms. I think it should lead to a cultural state, not a political state. And I think that out of that cultural state, a possibility of a cultural state follows. » Shaun Richards, « *Field Day's* Fifth Province : Avenue or Impasse ? », in E. Hughes (ed.), *op. cit.*, p. 141.

Bien qu'elles se voulussent populaires au départ, les pièces que la troupe représenta donnèrent lieu à de profondes réflexions. Néanmoins, la mission qu'elle s'était attribuée était de donner la possibilité aux Nord-Irlandais de choisir la version du passé qui leur permettrait de se libérer, en donnant toujours plusieurs visions alternatives du présent et du passé dans l'espoir de voir se lever un avenir plus agréable. Malgré tout, *Field Day* ne semblait pas choisir des pièces où les voix unionistes s'exprimaient. Cette absence fut comblée en 1985 avec la production de *Observe The Sons of Ulster Marching Towards the Somme* de Frank McGuinness (1953-), catholique du Donegal, au *Peacock Theatre* de Dublin. Effectivement, si certains auteurs tels que Graham Reid (1945-) ou Christina Reid (1942-) proposaient la perspective de la classe ouvrière protestante pendant les Troubles, donner la parole à l'idéologie unioniste était une activité différente. Aussi, McGuinness exprime, dans cette pièce, une vision positive de l'idéologie loyaliste du protestantisme en Ulster, thème jusque là absent, ou presque, de la scène ulstérienne. Son personnage principal, Old Pyper, se souvient de la bataille de la Somme durant la Première Guerre mondiale où 6000 soldats de l'Ulster furent tués. Old Pyper se fait le porte-parole des protestants de l'Ulster, morts pour leur patrie, la Grande-Bretagne, et accusant Dieu de ne pas avoir empêché cette « boucherie ».

À l'issue de cette rétrospective historique concernant le théâtre et la culture théâtrale en Irlande, il nous est possible d'affirmer que Stewart Parker et Anne Devlin s'inscrivent bien tous deux dans une tradition d'inspiration irlandaise et non britannique, et ce indépendamment de leur confession religieuse. Pourtant, comme nous l'avons étudié, le théâtre national irlandais n'est ni gaélique ni catholique ; au contraire, la tradition théâtrale irlandaise repose sur une combinaison de coutumes britanniques et irlandaises, comme Stewart Parker le remarque :

Je vais sûrement irriter certains amis républicains si je révèle que mon propre travail s'inscrit dans la tradition vénérable anglo-irlandaise de la comédie de mœurs, qui part de Congreve et qui va jusqu'à Farquhar en passant par Sheridan et Goldsmith, et jusqu'à Wilde et au-delà, et que le mouvement du théâtre national n'était qu'une simple aberration temporaire dans cette évolution majestueuse¹⁹¹.

¹⁹¹ S. Parker, « State of Play », in *The Canadian Journal of Irish Studies*, juin 1981, volume 7 n°1, Winnipeg, p. 9 : « I can irritate Republican friends by claiming that my own work belongs in a venerable Anglo-Irish tradition of comedy of manners, stretching from Congreve to Farquhar through Sheridan and Goldsmith to Wilde and beyond- and that the national theatre movement was merely a temporary aberration in that stately progression ».

Pentecôte et *Après Pâques* restent tout de même des pièces contemporaines irlandaises car toutes deux traitent des Troubles de la fin du XXe siècle, à la fois de manière naturaliste, style qu'ils empruntent à John Millington Synge, puisque les textes transpirent la violence de ces événements et l'état de guerre dans lequel la région se trouve ; mais aussi de manière symbolique, ce qu'ils doivent à O'Casey, voire poétique et lyrique, sous l'influence de Yeats, car chaque dramaturge réussit à trouver un mode d'expression personnel afin de parler de son expérience. C'est d'ailleurs sur cette technique d'emprunt de style à plusieurs auteurs irlandais, que Parker écrivit *Northern Star*.

Les dramaturges mettent en scène et en relation des personnages aussi bien catholiques que protestants évoluant à Belfast à la fin du XXe siècle. Néanmoins, alors que *Après Pâques* a été écrite en 1994, année où l'IRA* (*Irish Republican Army*) posait des bombes en Angleterre, et évoque les aventures de la famille Flynn au cours de cette même année, le temps de la narration et le temps de l'écriture ne coïncident pas dans *Pentecôte*. Bien qu'écrite en 1987, c'est-à-dire au cœur des Troubles, l'action de *Pentecôte* couvre les six premiers mois de l'année 1974. Cette rétrospective historique permet à Parker de mettre l'accent sur une période de l'histoire de l'Irlande du Nord qui l'a particulièrement affecté : la grève des ouvriers protestants et la fin du gouvernement de partage des pouvoirs. Par ailleurs, à l'intérieur de la diégèse, l'auteur revient sur des événements antérieurs, en relation directe ou indirecte avec les Troubles contemporains, tels que ceux de 1921 ou encore le Siège de Londonderry en 1689. De la même façon, Anne Devlin se réfère elle aussi au passé historique de l'Irlande en évoquant, par exemple, les marches pacifiques en Ulster dans les années 1968-1969 et auxquelles son personnage principal, Greta, participait. Il est ainsi possible que l'histoire nationale de l'Irlande donne un cadre de référence aux deux dramaturges. Pourtant, les deux auteurs sont influencés, même inconsciemment, par le modèle britannique. Ils se retrouvent alors entre ces deux nations que sont l'Irlande et la Grande-Bretagne, et leurs œuvres laissent transparaître la question posée par leur identité : sont-ils britanniques, irlandais, ou nord-irlandais ? À quel niveau se situe leur sentiment d'irlandité ? Comment expriment-ils leur britannicité ? C'est au XXe siècle que ces questions se posent le plus.

Chapitre 4 : les Nord-Irlandais sont-ils britanniques ou irlandais ?

4.1 L'Irlande du Nord : deux communautés, deux religions, deux idéologies

4.1.1 Frontières territoriales

Comme il est possible de le constater sur une carte géographique, l'Irlande du Nord se situe sur une île : l'Irlande. Or, une carte politique plus détaillée signale que cette province est en réalité en territoire britannique. Visiblement, l'Irlande du Nord se trouve à la fois en Irlande et en Grande-Bretagne. Cette situation d'entre-deux compromet véritablement le choix des qualificatifs pour se référer à cette province. C'est pourquoi, il est si difficile, à la fois pour les observateurs extérieurs et pour les habitants de l'île, de la définir en termes simples. Dans *Après Pâques*, par exemple, l'Irlande du Nord est considérée comme faisant partie intégrante de l'île. Lorsqu'ils font allusion à cette région dont ils sont issus, tous les personnages utilisent le nom d'« Irlande » ; la formule « Irlande du Nord » n'est utilisée qu'une seule fois (p. 4) lorsque Greta localise sa ville natale, Toomebridge, pour son thérapeute. Néanmoins, les protagonistes marquent bien la différence avec le Sud en le désignant de « République » (*AP*, p. 57)¹⁹². De la même façon, Stewart Parker n'écrit « Irlande du Nord » dans *Pentecôte* que très rarement. Le terme « technique » est employé par Harold Wilson (*P*, p. 49), Premier ministre britannique en 1974, et par Ruth qui évoquait ainsi le nom de l'équipe de natation à laquelle elle appartenait : « l'équipe junior d'Irlande du Nord » (*P*, p. 54)¹⁹³. Le dramaturge parle peu d'« Ulster », terme qu'il place en position adjectivale dans des expressions telles que « conflit ulstérien »¹⁹⁴ ou encore « les zélotes »¹⁹⁵

¹⁹² Les habitants d'Irlande du Nord se réfèrent très souvent au Sud en l'appelant « la République ».

¹⁹³ « The Northern Ireland youth squad » (*Pentecost*, p. 220).

¹⁹⁴ Ma traduction de « Ulster conflict » (*Pentecost*, p. 235).

¹⁹⁵ Cf. partie 1 chapitre 1, p. 34 : « les Zélotes ou zéloteurs de la Loi [...] recrutèrent dans les milieux populaires et avaient pour but de purifier le pays en le libérant de la tutelle étrangère ».

d'Ulster »¹⁹⁶ ; ses personnages, tout particulièrement Peter, préfèrent soit appeler cette région « la Province »¹⁹⁷ soit la qualifier de « Lilliput »¹⁹⁸, la fondant ainsi dans le reste de l'île de manière habile et subtile. En outre, les personnages n'utilisent jamais l'adjectif « britannique » pour faire allusion à l'Irlande du Nord ; ils ne se définissent pas non plus en termes de « Britanniques » sauf Ruth, qui, lorsqu'elle se sent attaquée par Harold Wilson, rétorque : « nous sommes des contribuables britanniques au même titre qu'eux » (*P*, p. 49)¹⁹⁹. À travers le langage, les habitants tentent donc de redonner à l'Irlande du Nord toute son identité, toute son irlandité.

4.1.2 Frontières linguistiques

Il est intéressant de consacrer ici quelques lignes à la notion de langage dans le cadre de la question nord-irlandaise. Si nous considérons cette idée de John Brewer et Gareth Higgins que le langage construit l'espace social et le reflète, forgeant ainsi l'identité, nous comprenons alors pourquoi la renaissance gaélique et la croissance du nationalisme, qui eurent lieu à la fin du XIXe siècle en Irlande, reposèrent sur la reconnaissance et le retour de la langue irlandaise. En effet, le langage devient un élément clef de cohésion pour toute communauté lorsqu'elle se sent menacée dans son essence. Aussi faut-il connaître cette langue pour que le sentiment d'irlandité soit complet. Néanmoins, en Irlande du Nord, l'anglais, langue du colon, s'est facilement imposé, notamment par le truchement des Lois Pénales qui interdisaient aux Irlandais l'utilisation du gaélique. L'irlandais s'est peu à peu effacé, laissant la communauté catholique sans véritable identité linguistique. Dans un souci de cohérence avec ses convictions nationalistes²⁰⁰, Stewart Parker, bien qu'issu d'une famille unioniste, confie qu'il apprit cette langue, tout d'abord dans un but littéraire, puis dans un but politique :

Je ne peux fondre mon identité dans Dublin, ou New York ou Toronto, ou Londres ou même Glasgow, puisqu'elle erre quelque part dans les rues féroces, ternes et absurdes de Belfast qui fut un temps *Beal Feirste*, et c'est pour cette raison que j'apprends l'irlandais.

¹⁹⁶ « Ulster zealots » (*Pentecost*, p. 243).

¹⁹⁷ « The Province ».

¹⁹⁸ Terme emprunté à Jonathan Swift, Irlandais protestant qui dénonçait la politique britannique du XVIIe siècle à travers des satires telle que *Gullivers' Travels* où il inventa une île, Lilliput, qui renvoyait en réalité à l'Irlande.

¹⁹⁹ « We're British taxpayers just the same as they are » (*Pentecost*, p. 214).

²⁰⁰ Cf 3ème partie.

Le catholique fixe des yeux l'assemblée de Dublin par dessus son épaule tandis que le protestant oriente son regard du côté de Buckingham Palace, mais ils savent très bien tous deux en secret que leur âme commune se trouve là-bas quelque part au milieu de nulle part. Tant qu'elle ne sera pas située et délimitée, les discussions sur la réunification de l'Irlande resteront creuses. Tant que le Nord ne parviendra pas à mettre des mots sur le sens de son identité, l'île ne sera pas réunifiée, que les frontières restent ou disparaissent. Cet effort sera plus dur à réaliser pour le protestant, car il aura beaucoup de choses à apprendre (tel que l'irlandais), mais cette recherche s'avérera plus subtile pour le catholique car ce qu'il doit trouver est encore bien moins défini²⁰¹.

Anne Devlin, quant à elle, grandit dans une famille catholique irlandaise et hérita sans doute de cette langue de manière naturelle²⁰². Toutefois, les deux dramaturges n'ont pas choisi d'écrire leurs pièces en irlandais mais en anglais car ils souhaitaient que leurs œuvres soient appréciées par un large public, objectif que la langue irlandaise ne leur aurait pas permis d'atteindre étant donné le nombre restreint de personnes qui la maîtrisent. De plus, Anne Devlin avoue que la langue anglaise, qu'elle considère véritablement comme sa langue maternelle, permet à son art d'être reconnu parmi les plus grands, en d'autres termes de lui donner une identité artistique :

Ce qui est très particulier en ce qui concerne notre langage, la langue anglaise, celle d'O'Casey, de Joyce, de Milton, de Shakespeare, de McGuckian, de Marie Jones et Christina Reid, c'est qu'il nous permet, à nous tous issus de communautés disparates, de nous sentir chez nous alors que nous sommes mal à l'aise avec tout autre élément. Je pense qu'à exprimer nos différences dans nos livres et pièces et poèmes, nous construisons déjà la paix²⁰³.

²⁰¹ S. Parker, « Buntus Belfast », in *Irish Times*, 28 janvier 1970, cité in M. Richtarik, « Living in interesting times, Stewart Parker's *Northern Star* », in John Harrington & Elizabeth Mitchell, *Politics and Performance in Contemporary Northern Ireland*. Amherst : University of Massachusetts Press, 1999, p. 14 : « I cannot sink my identity in Dublin, nor in New York or Toronto, or London or Glasgow either, for it is skulking somewhere in the fierce, drab, absurd streets of Belfast which was once Beal Feirste, and that's why I'm learning Irish.

The Taig gazes over his shoulder at the Dail while the prod turns his face towards Buckingham Palace, but they both know secretly that their corporate soul is out there somewhere in No man's Land. Until it is located and defined, talk of the reunification of Ireland is empty. Not until the North can put words to its sense of selfhood will the island become united again, whether the border goes or stays. The effort will be harder for the prod, there are so many things for him to learn (like Irish), but it will be subtler for the Taig, since what he has to find out is altogether less easily described ».

²⁰² Nous lui avons posé la question par courrier électronique mais elle ne nous a pas répondu.

²⁰³ A. Devlin in *Fortnight*, n° 326, Mars 1994, p. 38 : « What is specific about our language- the English language, the language of O'Casey and Joyce, of Milton and Shakespeare, of McGuckian, of Marie Jones and Christina Reid- is that we are, all of us, disparate communities, at home within it when we are ill at ease with everything else. I believe that in voicing our differences in our books and plays and poems we are already building the peace ».

L'anglais devient alors la métaphore de l'Angleterre, et par extension de la Grande-Bretagne, si bien que c'est à travers le langage que les personnages en quête d'identité tenteront tout d'abord de se redéfinir, comme nous l'analyserons dans la dernière partie de nos recherches. Ainsi Peter, dans *Pentecôte*, se soucie-t-il de savoir s'il n'a pas trop perdu de son identité irlandaise et demande à Lenny : « Je n'ai pas l'accent trop anglais ? » (*P*, p. 34)²⁰⁴. Peter semble préoccupé par la perte de son irlandité en se rapprochant de la culture anglaise²⁰⁵. Pourtant, puisque l'anglais est devenu un langage commun aux deux communautés, afin que celles-ci se distinguent, et redéfinissent leurs territoires, ce sont les mots et les expressions, voire les couleurs nationales sur les trottoirs ou les drapeaux, qui se sont substitués aux langues nationales. À Belfast, les noms de lieux renvoient à des réalités idéologiques (religieuses aussi bien que politiques) qui organisent l'espace. Les communautés religieuses, qui résident avant tout dans des quartiers populaires, sont, par exemple, séparées de manière géographique, comme nous le révèle Lenny :

Merde pour l'amour de Dieu laisse tomber Marianne, tu ne peux pas crécher ici, c'est la dernière maison dans cette rue à être restée habitée ! – et la rue elle-même doit prochainement disparaître de la carte, elle est en plein milieu d'une zone de réhabilitation, sans parler du détail négligeable qu'elle est pile poil dans la ligne de tir, la parpaille foisonne dans le quartier là derrière (désignant d'un geste l'arrière de la maison), les catholiques sont droit devant nous... (*P*, p. 17)²⁰⁶.

Il existe donc un réel désir de la part de ceux qui sont semblables de se rassembler. En Irlande du Nord le critère de ressemblance entre population adopte une face religieuse. Aussi, Lily Matthews n'a pas quitté cette maison depuis son emménagement en 1918 car elle avait « les siens » autour d'elle. À travers cette expression, elle ne se réfère pas à sa famille puisque Lenny nous apprend qu'elle n'en avait pas, elle fait plutôt allusion à la communauté protestante dans laquelle elle se sentait si bien : « J'avais tout mon petit monde autour » (*P*, p.44)²⁰⁷. La population catholique s'est elle aussi regroupée dans certains quartiers bien

²⁰⁴ « Do I sound very English ? » (*Pentecost*, p. 198).

²⁰⁵ N'oublions pas non plus que si les colons ont tenté de détruire la culture gaélique, ils n'eurent pas que des effets néfastes sur la société irlandaise, puisque c'est l'appropriation de leur langue qui a donné la possibilité aux Irlandais de s'ouvrir au monde.

²⁰⁶ « Ach, for Jesus' sake come off it, Marian, you can't possibly live in this gaff, it's the last house on the road left inhabited ! – the very road itself is scheduled to vanish off the map, [...] not to mention the minor detail that it's slap bang in the firing line, the Prods are all up in that estate (*Gesturing towards the back of the house.*) The Taigs are right in front of us, anyway look at it – it's reeking of damp, there's five different layers of wallpaper hanging off the walls... » (*Pentecost*, p. 179).

²⁰⁷ « I had my own people round me, never wanted for anything » (*Pentecost*, p. 209).

spécifiques aussi bien en ville, à Belfast (Andersonstown, Falls Road...) qu'à la campagne. Et comme pour marquer encore plus la scission avec les protestants, les fleuves et rivières (comme le Bann dans cet exemple extrait de *Après Pâques*) servent de frontières psychologiques et géographiques :

Helen : Il n'y a plus de catholiques là-bas ?

Manus: Ils étaient du mauvais côté de la rivière pour les catholiques. (*AP*, p. 67)²⁰⁸

Il est très important pour Devlin de situer l'espace en le nommant car dans un article consacré à l'auteur, Elizabeth Doyle écrit que:

Le langage lui permet de recréer le Belfast de son enfance, qui est démantelé tout autour d'elle par les plastiqueurs et les urbanistes. En temps de guerre, comme en temps de paix, les colons, comme les colonisés, se livrent à une activité qui leur est essentielle : établir des cartes de leur territoire²⁰⁹.

Colons et colonisés ne se contentent pas de marquer des espaces géographiques précis pour définir leurs territoires. Ils attribuent également des noms spécifiques aux établissements afin que les communautés se repèrent. Ainsi, les noms des établissements scolaires, des hôpitaux marquent l'espace et autorisent l'accès ou non aux membres des différentes communautés. À la scène 4 de *Après Pâques*, les membres de la famille Flynn se regroupent autour du lit de leur père en réanimation au *Royal Victoria Hospital*. Le nom donné à cet hôpital reflète une réalité nationale à laquelle ne sont pas invités à participer les catholiques ; nous avons vu en effet qu'il existait des établissements catholiques avec un fonctionnement indépendant, tel le *Mater Hospital* de Belfast, et des établissements nationaux. C'est pourquoi Manus affirme *a posteriori* : « On a attiré l'attention sur nous lorsqu'on s'est rendu au mauvais endroit » (*AP*, p. 53)²¹⁰. Enfin, des expressions appartenant exclusivement au vocabulaire des unionistes protestants, telles que « Tu dois renaître », « Rappelez-vous 1690 », « Pas de Pape ici »,

²⁰⁸ Helen : Are there any Catholics left there ?

Manus : They were on the wrong side of the river for Catholics.

²⁰⁹ Elizabeth Doyle, « Women, War and Madness », in *Fortnight*, décembre 1994, pp. 37-39 : « The naming is a creation through language of the Belfast of her childhood, which is being dismantled all around her by the bombers and planners. Both in war and peace, map-making is an important function for the possessors and the dispossessed ».

²¹⁰ « We drew attention to ourselves when we went to the wrong place ».

« Home rule égale Rome rule » et « Pas de reddition »²¹¹ marquent le sentiment anti-catholique et signalent que le langage est aussi un facteur qui divise les populations.

Ainsi, il est fréquent de pouvoir déterminer à quelle communauté appartient tel ou tel personnage dans *Après Pâques* et *Pentecôte* aux simples mots et expressions qu'il utilise. Par exemple, lorsque Lily Matthews introduit dans son discours « [je n'ai] jamais cédé. D'un seul centimètre »²¹², elle atteste cette appartenance à la communauté protestante puisque cette expression fut en réalité le slogan des unionistes contre le rapprochement du Sud et du Nord lors des élections de 1925. Le langage devient alors un véritable code. La dualité de l'Irlande du Nord ne se situe pas seulement sur le plan géographique, elle s'ancre aussi dans le temps puisqu'elle tire une fois de plus son origine à la fois dans l'histoire nationale de l'Irlande ainsi que dans celle de la Grande-Bretagne. Cette situation cache en réalité un manque de repères qui vient expliquer les raisons du conflit nord-irlandais de cette fin de XXe siècle.

4.1.3 Anglo-Irlandais : le compromis ?

Nous avons précédemment étudié le rôle que jouèrent les premiers colons britanniques dans la création de l'identité de la population irlandaise. Dès le XVIIe siècle, colons et colonisés s'opposèrent en termes de religion : « les vainqueurs » étaient les Anglais et Écossais protestants, « les vaincus », les Irlandais catholiques. Ce furent donc bel et bien les dénominations religieuses de chaque groupe qui marquèrent dès le début les identités, clivant la population pour les siècles à venir. Une fois bien installés en Irlande, certains colons britanniques, dont la religion restait le protestantisme, s'intéressèrent au gaélique et à l'Irlande, et, dans une certaine mesure, s'en approprièrent la culture. Ensemble, ils donnèrent naissance à une communauté particulière appelée les Anglo-Irlandais, appellation qui résume à elle seule l'incapacité d'une communauté à se définir en termes identitaires. Ceux-ci souhaitaient se distinguer des protestants unionistes qui se caractérisaient par le profond respect des valeurs britanniques, une vénération toute particulière à l'égard de la Couronne et dont l'idéologie reposait sur le rejet du gaélique et du catholicisme. Quant aux colonisés, descendants des Gaëls, et comme pour affirmer la pureté de leur irlandité, ils renforcèrent leur identité derrière le catholicisme. La religion était et est encore l'élément de rassemblement ou

²¹¹ « Ye must be born again », « Remember 1690 », « no Pope here », « Home rule is Rome rule », et « No surrender ».

²¹² « Never surrendered. Not one inch » (*Pentecost*, p. 231).

de différenciation le plus pertinent pour les habitants en Irlande du Nord, comme le rappelle Duncan Morrow :

Les difficultés d'ordre théologique apportent une cohérence aux difficultés d'ordre social et créent ensemble un sentiment d'appartenance et d'identité à l'intérieur de chaque communauté et un sentiment de différence entre les deux communautés²¹³.

La religion, comme l'étymologie du mot l'indique, sert donc de facteur de ressemblance entre les membres d'une même communauté et permet de tisser des liens entre eux, derrière lesquels ils se rassemblent contre tout ennemi.

4.1.4 Entre protestantisme et catholicisme, entre unionisme et nationalisme

En Ulster, être membre d'une Église particulière garantit la cohésion d'un groupe face à l'« adversaire ». Aussi, lorsqu'en 1920, l'île fut divisée, les critères pris en compte furent l'adhésion à une certaine idéologie politique et la religion, deux facteurs qui, à l'époque, semblaient concomitants. Ainsi, on laissa dans le Sud la majorité des nationalistes dont la religion était surtout le catholicisme, et on conserva un Nord plutôt unioniste, et donc principalement protestant. Néanmoins, ce découpage superficiel ne permit pas à toute la population de se sentir en parfaite conformité avec la nation dans laquelle elle se retrouvait. Il subsistait en effet quelques « poches » de protestants unionistes dans le Sud, et une large proportion (un tiers) des habitants du Nord était catholique, cultivant un engouement pour le nationalisme. En Irlande du Nord, les unionistes restaient fermement attachés aux prérogatives de la Grande-Bretagne, tandis que les nationalistes espéraient toujours un rapprochement avec l'État Libre d'Irlande. Ainsi, L'Irlande du Nord, en plus de se trouver entre ces deux nations, se vit partagée entre deux religions, le catholicisme et le protestantisme et deux idéologies politiques, l'unionisme et le nationalisme. Ces catégories suffirent à garantir une identité aux populations. Pourtant, au moment de la Partition, un premier sentiment d'absence d'appartenance à une nation naquit au sein de la communauté catholique, bien que nationaliste, qui se sentit abandonnée par le gouvernement du Sud. Dans un deuxième temps, notamment dès le ministère de Terence O'Neill (1963-1969) et plus précisément à partir des Troubles de 1969, ce furent les protestants unionistes

²¹³ D. Morrow, *op. cit.*, p. 107 : « The theological difficulties bind the social difficulties and help to create a sense of belonging and identity within each community and a sense of difference between the two communities ».

qui eurent à leur tour l'impression d'être délaissés par la Grande-Bretagne. Ils ne se reconnaissaient plus en la population britannique, dont les Anglais sont les modèles les plus représentatifs, et qui les assimilait de plus en plus aux Irlandais catholiques. Ils commencèrent à ressentir leurs différences avec les habitants des autres régions britanniques, ce que confirme cette phrase de David Trimble* : « De nombreux Anglais semblent incapables de différencier les habitants autochtones de l'île, à leurs yeux ce sont tous des “paddies” »²¹⁴. C'est une réalité à laquelle Stewart Parker fut sensible dès son plus jeune âge, car il concède que non seulement les protestants en Irlande du Nord ne se reconnaissent pas dans la population anglaise, mais ils ne se sentent pas non plus à l'aise au sein de la communauté irlandaise :

Ayant grandi dans l'est de Belfast au sein d'une famille d'ouvriers protestants, je pouvais choisir tout un tas de marqueurs identitaires, mais aucun ne me convenait. On vous fait croire que vous êtes britannique, mais les Anglais ne vous reconnaissent pas comme tel. D'un autre côté, vous êtes irlandais puisque vous êtes né en Irlande, mais les gens de l'État Libre ne vous reconnaissent pas comme tel. Le fait d'être issu d'une famille d'ouvriers ajoute une dimension supplémentaire, celle d'être aliénée du régime politique unioniste. Vous pensez connaître tous ces principes, mais vous n'adhérez à aucun²¹⁵.

Dans *Interpreting Northern Ireland*, John Whyte affirmait que, pendant les Troubles, les protestants avaient plus de difficultés à définir leur identité que les catholiques : s'ils ne savaient pas qui ils étaient, ils savaient qui ils n'étaient pas. De la même façon que les Gaëls s'étaient regroupés derrière le catholicisme et l'irlandais au XIXe siècle pour affirmer leur irlandité, les protestants se regroupèrent derrière le protestantisme et la langue anglaise dans un souci de cohésion. Or, comme nous l'avons souligné, l'unité du protestantisme n'est qu'une idée et non une réalité. Ainsi, ce n'est pas derrière le protestantisme que les protestants s'unissent, c'est plutôt derrière le rejet du catholicisme. Cette discussion n'a pas échappé à l'œil critique d'un Stewart Parker sociologue qui voit en Lily Matthews la représentation de

²¹⁴ David Trimble, « Foreword », in *Ulster : an Ethnic Nation*, p. 3, traduit in W. Hutchinson, *op. cit.*, p. 46: «Many Englishmen seem unable to distinguish between the native inhabitants of Ireland – to them they are all “paddies” ».

²¹⁵ S. Parker cité in D. Purcell, « The Illusionist », in *Sunday Tribune*, 27 September, 1987, in M. Richtarik, «Living in interesting times, Stewart Parker's *Northern Star* », in J. Harrington & E. Mitchell, *op. cit.*, p. 7: «Growing up in east Belfast as a working-class Protestant, I had access to all sorts but did not feel a part of any of them. You're led to believe you're British, yet the English don't recognise you as such. On the other hand, you're Irish because you were born in Ireland, but the people in the Free State don't recognise you as such. The working-class element adds another dimension, because you're alienated from the Unionist establishment. You feel conversant with all of those things, but not obliged to any of them ».

cette communauté rejetant violemment le catholicisme et toutes ses manifestations incarnées par Marianne. Si bien que, au cours de ses conversations avec cette dernière, Lily exprime avec force son mépris envers les catholiques qu'elle accuse d'être des pilleurs. Lily, presbytérienne convaincue dont la maison aux meubles édouardiens et victoriens, symboles de l'impérialisme britannique, représente toute la vie, se pose clairement en victime, retournant ainsi la situation, puisque de manière générale les catholiques accusaient les protestants de les avoir dépossédés. Ils étaient les victimes des colons protestants. Le spectateur se voit déstabilisé, lui aussi se place dans une situation d'entre-deux car ses repères sont contrecarrés par une dure réalité à laquelle il n'avait nullement songé.

4.2 Entre Irlandais et Anglais, le concept de « Nord-Irlandais »

4.2.1 Identité nationale ou identités nationales ?

La littérature nord-irlandaise contemporaine porte les stigmates de ce clivage. Les textes de Stewart Parker et Anne Devlin illustrent cette situation de perte d'identité engendrée par une division de la population poussée à son extrême. Effectivement, à cause de l'importance de la religion en Irlande du Nord, les personnages de Parker et Devlin et, à travers eux, certains Nord-Irlandais, éprouvent une difficulté à se définir en terme de nationalité. Ils ont tout le loisir de se considérer soit comme britanniques, soit comme irlandais, puisque leur double nationalité le leur permet de manière légale²¹⁶. Pourtant, ces apparentes souplesse et flexibilité, loin de leur assurer un équilibre national, les troublent encore plus. Ainsi, l'intrigue de *Après Pâques* met en lumière la difficulté du personnage principal, Greta Flynn, à se définir en terme de nationalité, elle est désorientée : « Je ne veux pas de tout ça. Je ne veux pas être irlandaise. Je suis anglaise, française, allemande » (*AP*, p.12)²¹⁷. Greta tente ainsi de s'affranchir de sa seule nationalité d'irlandaise. Après avoir questionné Anne Devlin sur les raisons pour lesquelles Greta rejetait son irlandité, l'auteur nous avoua :

Mettez de côté ces questions vraiment futiles – nord-irlandais, irlandais, britannique, comparé à cette nouvelle place que vous occupez dans le système

²¹⁶ Les Nord-Irlandais possèdent deux passeports, l'un britannique, l'autre irlandais.

²¹⁷ « I don't want this – I don't want to be Irish. I'm English, French, German ».

solaire... ce sont réellement des questions insignifiantes et l'identité d'une femme est tellement plus grande²¹⁸.

Devlin ne se préoccupe donc pas des différences de nationalité. Son souci est ailleurs, nous l'étudierons plus loin. Néanmoins, elle aborde cette question à travers le personnage d'Aoife Flynn, qui confronte sans cesse les Irlandais et les Anglais, et range systématiquement les Nord-Irlandais du côté des Irlandais, se rassurant ainsi sur sa propre nationalité et identité, qu'elle considère irlandaises. Elle exprime son point de vue à Greta en ces termes : « Ce que je pense sincèrement c'est que les Anglais et les Irlandais sont incapables de s'aimer » (*AP*, p.7)²¹⁹. Elle s'emploiera, ensuite, à opposer clairement Irlandais et Anglais de manière à toujours rejeter la faute des difficultés que les Irlandais connaissent sur ces derniers : « Ce sont les Anglais qui ont un problème »²²⁰ (*AP*, p. 6). Son point de vue corrobore la haine ancestrale que portent les Gaëls colonisés envers les colons anglais, et une fois de plus, le passé historique fournit une explication au présent. Il n'est alors pas étonnant que les personnages mentionnent leur nationalité d'irlandais chaque fois qu'ils le peuvent pour se resituer et se démarquer, ce que déplore pourtant leur troisième sœur Helen : « Mais qu'est-ce que vous avez toutes les deux. Est-ce que tout doit avoir une nationalité ? »²²¹ (*AP*, p. 11). En outre, Greta n'hésite pas, elle non plus, à dénoncer l'importance de l'identité religieuse dans la constitution de l'identité nationale. Dans un premier temps, elle nous fait comprendre qu'elle a quitté le domicile conjugal car sa maison lui semblait protestante :

Campbell : Quand on vous a demandé pourquoi vous refusiez de retourner chez vous, vous avez dit « c'est une maison protestante ».

Greta : Et bien, c'est vrai. Elle semble très presbytérienne, cette maison. J'ai essayé. J'ai décapé la porte et poncé les sols et peint tous les murs en vert et blanc, mais je la regarde et elle me bat à tous les coups, je finis par comprendre que je ne peux pas la changer. C'est une maison protestante. (*AP*, p. 2)²²²

Même si elle tenta de lui donner un peu de son irlandité à travers les couleurs du drapeau irlandais (sauf l'orange, puisque l'orange symbolise la communauté protestante d'Irlande),

²¹⁸ « Put these really tedious questions aside – Northern Irish, Irish, British, compared with the new place you are occupying in the solar system... these are little questions and a woman's identity is so much more ». Conversation par messagerie électronique avec Anne Devlin, le 1^{er} avril 2005.

²¹⁹ « This I believe, the English and the Irish cannot love each other ».

²²⁰ « It's the English who have a problem ».

²²¹ « What is it with you – does everything have to have a nationality ? »

²²² « It's true. It feels very Presbyterian, that house. I have tried. I stripped the door and sanded the floors and painted all the walls green and white – but I look at it and it's defeated me, I find I can't change it. It is a Protestant house ».

cette maison britannique, à Oxford, devient l’emblème du colon auquel elle ne peut se résoudre mais qu’elle ne peut pas détruire non plus. Ainsi, comme elle rejetait sa nationalité d’irlandaise, elle décide également de rejeter son identité religieuse et se place au centre d’un cercle religieux plus large : « Je suis catholique, protestante, hindoue, musulmane, juive » (AP, p. 7)²²³. Bien qu’elle soit née en Irlande du Nord, Greta condamne donc ses origines et aspire à une ouverture sur le monde. C’est pourquoi, elle partit s’installer en Angleterre. Elle explique : « Je voulais être anglaise [...] Je me suis enfuie aussi loin de l’Irlande que je le pouvais » (AP, p.15)²²⁴. Pourtant, dès la première scène de la pièce, elle avoue à son médecin qu’en Angleterre, sa nationalité d’irlandaise la rattrape :

Campbell : Pourquoi détestez-vous à ce point être irlandaise ?

Greta : Je ne déteste pas être irlandaise – je déteste seulement qu’on me le fasse remarquer. Je suppose que je commence à détester être la seule personne irlandaise à chaque soirée en société. (AP, p. 4)²²⁵

Helen, qui, elle aussi, quitta l’Irlande pour l’Angleterre, revient sur ce sujet délicat de nationalité à travers son choix de s’approprier un accent américain afin de ne pas se faire remarquer :

Aoife : [...] Mais pourquoi as-tu un accent anglais ?

Helen : Londres n’est pas le lieu idéal pour avoir un accent irlandais en ce moment. Je trouve que quand je vends ou achète quelque chose, je passe inaperçue avec un accent américain alors qu’un accent irlandais me vaut une filature dans tout le magasin par un agent de la sécurité en uniforme. (AP, p. 9)²²⁶

Dans *Le degré zéro de l’écriture*, Roland Barthes admet volontiers que les accents régionaux marquent les identités des individus :

À l’intérieur d’une norme nationale [...], les parlars diffèrent de groupe à groupe, et chaque homme est prisonnier de son langage : hors de sa classe, le premier mot le signale, le situe entièrement et l’affiche avec toute son histoire.

²²³ « I am a Catholic, a Protestant, a Hindu, a Moslem, a Jew ».

²²⁴ « I wanted to be English. [...] I ran as far as I could get from Ireland ».

²²⁵ Campbell : Why do you resent being Irish so much ?

Greta : I don’t resent being Irish – I only resent it being pointed out to me. I suppose I am beginning to resent being the only Irish person at every gathering.

²²⁶ « London isn’t a good place to have an Irish accent right now. I find when I’m buying or selling an American accent gets me through the door. Whereas an Irish accent gets me followed round the store by a plainclothes security man ».

L'homme est offert, livré par son langage, trahi par une vérité formelle qui échappe à ses mensonges intéressés ou généreux...²²⁷.

À travers son accent irlandais, Helen est donc immédiatement soupçonnée de trahison par les Anglais ; elle est assimilée à l'IRA, qui, notamment au début des années 1990, posait des bombes meurtrières à Londres surtout, pour témoigner son mécontentement face au gouvernement britannique et à la politique adoptée en Irlande du Nord. Dès son départ pour l'Angleterre, Greta s'est donc retrouvée entre l'Irlande et l'Angleterre, ce qu'elle confirme à travers cette image : « J'ai quitté l'Irlande en 1979, mais je ne suis jamais arrivée en Angleterre. Je ne sais pas où je suis allée » (AP, p. 16)²²⁸. Au cours d'une discussion avec une étudiante de troisième cycle, l'auteur confessa que lorsqu'il s'agissait de déterminer à quel répertoire appartenaient ses pièces de théâtre, elle ne parvenait pas à choisir entre l'Irlande et la Grande-Bretagne :

Enrica Cerquoni : Comment vous situez-vous dans le monde du théâtre contemporain ?

Anne Devlin : Je suis définitivement entre la Grande-Bretagne et l'Irlande, entre ces deux rives²²⁹.

En parallèle, puisque Stewart Parker s'inscrit lui-même dans une tradition littéraire anglo-irlandaise comme nous l'avons déjà noté, il nous est possible d'affirmer que les personnages protestants et catholiques qu'il met en scène dans *Pentecôte* se sentent eux aussi anglo-irlandais, c'est-à-dire à la fois irlandais et anglais. L'Irlande est leur territoire et ils se qualifient ouvertement d'irlandais, mais tout en conservant des affinités avec la Grande-Bretagne : ils ne souhaitent pas choisir entre l'une ou l'autre des deux nationalités, et préfèrent s'approprier les caractéristiques qui leur conviennent le plus. Les personnages catholiques de Lenny et Marianne nous indiquent qu'ils se sentent proches des Anglais parce qu'ils ont parfaitement adopté les lois sociales britanniques. Quant aux protagonistes protestants, l'auteur parvient à véhiculer l'impression que l'Irlande est leur nation à travers l'évocation d'un certain sentiment de nostalgie qu'ils éprouvent lorsqu'ils s'éloignent de l'Irlande du Nord. Ainsi, Ruth confie qu'elle avait le mal du pays à chaque fois qu'une compétition de natation était organisée à l'étranger. Cependant, elle ne voit aucune différence

²²⁷ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux Essais Critiques*. 1953. Paris : Éditions du Seuil, 1972, p. 63.

²²⁸ « I left Ireland in 1979, but I never arrived in England. I don't know where I went ».

²²⁹ L.Chambers *et al.* (eds.), *op. cit.*, p. 122.

administrative entre un Irlandais d'Irlande du Nord et un Anglais puisque lorsqu'elle entend Harold Wilson dénoncer la communauté protestante en Irlande du Nord, elle s'insurge et proclame être une contribuable britannique au même titre que les Anglais²³⁰. Peter, quant à lui, bien qu'ayant décidé de vivre aux États-Unis puis en Angleterre, revient à Belfast pour quelques semaines après avoir réalisé, peut être inconsciemment, combien sa ville natale lui manquait. Lorsqu'il se réfère à Belfast, Peter, comme Greta dans *Après Pâques*, a recourt au mot « home », comme pour montrer son attachement. Il n'utilise pas ce mot pour se référer à sa maison, qu'il désigne par le mot neutre « house ». Cette appellation crée un sentiment de nostalgie encore plus grand, comme si une partie de lui-même lui manquait lorsqu'il se trouve en dehors de l'Irlande.

4.2.2 La soif de l'exil

Devlin et Parker nous indiquent combien ils sont restés attachés à leurs racines irlandaises et, puisque leurs expériences personnelles structurent leurs productions théâtrales, ils soulignent, à travers elles, que tout habitant d'Irlande du Nord ne peut échapper à sa nationalité d'irlandais. Où qu'ils se trouvent, l'Irlande reste en eux, comme Devlin le met dans la bouche de Helen : « Le lieu est à l'intérieur de moi. Je l'emporte où que j'aille » (*AP*, p.74)²³¹. Pourtant, cette prise de conscience (le sentiment d'être irlandais) ne semble effective qu'en territoire étranger. Si les auteurs l'affirment, c'est sans doute parce qu'ils en ont fait l'expérience eux-mêmes en s'expatriant momentanément aux États-Unis, en Allemagne ou en Angleterre. Il leur est envisageable d'évoquer ce besoin de distanciation qui se retrouve dans leurs œuvres, comme le confessait Parker :

Le don artistique le plus authentique de la nation est peut-être en réalité cette fameuse soif de l'exil. Je le pense sincèrement. Puisque, peu importe la distance parcourue, courte ou longue, on semble ne pas être capable de trop s'éloigner de chez soi²³².

Mais ces départs ne s'achètent pas à n'importe quel prix. En effet, les pièces des deux dramaturges ont reçu une reconnaissance artistique dans de nombreux pays étrangers tels que

²³⁰ « We're British taxpayers just the same as they are » (*Pentecost*, p. 214).

²³¹ « The place is inside me. I carry it wherever I go ».

²³² S. Parker, « State of Play », in A. Parkin, *op. cit.*, p. 11 : « The nation's most authentic artistic gift may in fact be the famous genius for exile. I suspect that it is. For however great the distance travelled, we never seem able to get too far from home ».

l'Angleterre, la République d'Irlande ou les États-Unis, tandis qu'elles furent moins appréciées, voire censurées dans le cas de *Ourselves Alone* d'Anne Devlin, à Belfast, ou en Irlande du Nord de manière générale, où la population ne souhaitait pas être confrontée à la réalité des Troubles.

Dans *Pentecôte*, Peter est le seul à avoir voyagé. Comme Parker, il a d'abord vécu aux États-Unis avant de s'installer en Angleterre. Dans *Après Pâques*, ce sont Helen et Greta qui ont choisi de quitter l'Irlande du Nord pour élire domicile en Angleterre. Brendan MacGurk, dans un article intitulé « Commitment and Risk in Anne Devlin's *Ourselves Alone* and *After Easter* », s'est penché sur la question de l'exil dans l'œuvre du dramaturge :

Dans les pièces d'Anne Devlin, l'Angleterre apparaît régulièrement comme une échappatoire pour les femmes d'Irlande du Nord ; c'est un lieu où elles partent pour se trouver, ou être elles-mêmes. Ou plus précisément, et par respect pour les idées de Devlin, je pense que c'est l'Angleterre en tant que langage aussi bien qu'en tant que lieu qui est un moyen de s'échapper. Les idées de Devlin concernant cette sensation d'être chez soi à l'intérieur du langage ne devrait pas être comprises comme étant suffisantes, puisque la méthode pour atteindre ce chez soi est une démarche autant difficile que nécessaire²³³.

Il est ainsi étonnant que le choix de ces personnages, microcosmes de la société nord-irlandaise, se soit porté non pas sur la République d'Irlande, mais sur l'Angleterre, territoire « ennemi » de l'Irlande depuis des siècles. Une des raisons pour lesquelles le Sud n'est pas une terre de refuge nous est donné par Bernard McKenna, qui, dans son ouvrage intitulé *Rupture, Representation, and the Refashioning of Identity in Drama from the North of Ireland, 1969-1994*, s'appuie sur une analyse précise de *Catchpenny Twist* pour nous livrer son point de vue sur la question :

Monagh, comme de nombreux habitants du Nord, considérait le Sud [...] comme un refuge. Cependant, depuis les premiers signes visibles de la brutalité sur des bases sectaires et l'apparente indifférence et parfois le refus notoire de la République d'être affiliée au Nord, le Sud n'est plus considéré comme une échappatoire à la violence. [...] La République ne sert plus de refuge contre la

²³³ Brendan MacGurk, « Commitment and Risk in Anne Devlin's *Ourselves Alone* and *After Easter* », in Bort Eberhard (ed.), *The State of Play: Irish Theatre in the Nineties*. Trier : Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1996, p.52 : « England regularly features as a means of escape for Northern Irish women in the plays of Anne Devlin, a place where they go to find, or be, themselves. More intimately, and with regard to Devlin's comments, I believe that it is England as a language as much as a place that is a means of escape. Devlin's comments about feeling at home within the language should not be read as in any sense complacent, for the method of reaching that "home" is as fraught as it is a necessary process ».

violence, mettant ainsi fin aux notions d'identité transfrontalière ou intercommunautaire. Les Troubles ont détruit le sentiment qu'il existait une identité nationale irlandaise qui dépasserait la violence et ont brisé toute tentative de se mettre à distance du conflit sectaire en abolissant l'image d'un monde insulaire²³⁴.

En revanche, leur exil vers l'Angleterre est à première vue une tentative d'échapper aux Troubles et de trouver un refuge. À l'instar de ses personnages, Anne Devlin a quitté l'Irlande du Nord au début des années 1970 pour se détacher de la réalité nord-irlandaise. Elle s'explique :

Il ne s'agit pas de cela : je ne me suis pas levée un matin pour décider de partir vivre loin de l'Irlande, loin de Belfast, et, en sécurité quelque part, réfugiée dans le sud ouest de l'Angleterre, je n'ai pas décidé de commencer à écrire sur le nord de l'Irlande. Je n'ai pas procédé ainsi. J'ai été portée par les événements en quelque sorte. Il existait des degrés de violence qui m'effrayaient. Je ne pouvais plus les supporter, donc je suis partie²³⁵.

C'est également dans un souci de mobilité sociale qu'ils ont entrepris ces voyages, et la situation professionnelle de leurs personnages conforte leur choix. La réussite sociale de Greta n'est pas flagrante car d'une part, son but premier n'était pas de gravir les échelons de la société mais de suivre l'homme qu'elle aimait, et d'autre part, elle juge que son exil, loin de lui avoir apporté la béatitude à laquelle elle aspirait, fut un sacrifice : « C'est marrant de voir que les gens qui quittent leur pays cessent de vivre quelque part en eux la même année qu'ils partent » (*AP*, p. 58)²³⁶. C'est son désir de retrouver ses origines et son identité qui la mène à retourner en Irlande du Nord où un parcours initiatique l'attend. En revanche, l'ascension professionnelle d'Helen, catholique née à Toomebridge en Irlande du Nord, fut fulgurante à Londres puisqu'en se fondant dans le moule capitaliste caractéristique du modèle anglo-

²³⁴ Bernard McKenna, *Rupture, Representation, and the Refashioning of Identity in Drama from the North of Ireland, 1969-1994*. Londres : Praeger, 2003, p. 59 : « Monagh like many Northerners, saw the South [...] as a refuge. However, since the onset of manifest sectarian brutality and the Republic's apparent indifference and sometimes open resentment of national affiliation with the North, the South no longer holds the prospect of escaping violence : "At its simplest, the South has lost its chief attraction for Northern nationalist Catholics, the illusion that it was home, a friendly, non-Unionist refuge just a few miles down the road where you could "be yourself" – in the long-lost pre-Troubles days when being yourself was an entirely unselfconscious business". The Republic no longer serves as a refuge from violence, from notions of a cross-border, cross-community identity. The Troubles rupture a sense of national identity apart from the violence and destroy any attempt to distance oneself from sectarian conflict with a conjured insular world ».

²³⁵ L. Chambers *et al.* (eds.), *op. cit.*, p. 111 : « It is not that I suddenly decided to go and live out of Ireland, out of Belfast, and from the safety of somewhere a refugee in the south west of England decided to write about the north of Ireland. I did not do that. I was sort of driven away. There were levels of violence that caused me to be afraid. I could no longer endure that, so I moved ».

²³⁶ « Funny how people who leave their own country stop living in some part of themselves, in the same year in which they left ».

saxon, elle transpire la richesse et arbore son argent à travers ses biens matériels tel son vaste appartement à Londres qui impressionne sa modeste sœur :

Maman dit qu'elle [Helen] a des caisses enregistrees à la place des yeux. Mais elle a un immense appartement : elle vit dans un studio blanc avec un sol en marbre et des tuyaux bleus. Je ne peux plus attendre de rentrer chez nous et de restaurer notre grange. (*AP*, p. 8)²³⁷

À la société urbaine que représente Londres, centre artistique et culturel par excellence, s'oppose le milieu rural typiquement irlandais. Cette différence permet à Helen d'affirmer dorénavant : « Tu dois partir pour t'en sortir » (*AP*, p. 69)²³⁸. Elle semble avoir refusé de reproduire le parcours professionnel de ses parents, surtout celui de sa mère, qui, restée en Irlande du Nord, a conservé un mode de vie typiquement irlandais, voire folklorique, puisqu'elle tient une boutique de vêtements cousus de manière artisanale. De plus, comme nous l'avons déjà dit, afin qu'elle ne se démarque pas de la population anglaise, elle a rejeté son irlandité au point d'en modifier son propre accent. En parallèle, Peter, dans *Pentecôte*, s'est également rendu en Angleterre afin de poursuivre de grandes études et acquérir une profession « symbolique », ce dont nous informe Marianne : « Tu étais parti obtenir un diplôme d'expert géomètre » (*P*, p. 41)²³⁹. Bien que Peter et Helen aient tous deux réussi une ascension sociale impressionnante, ils souffrent inconsciemment de s'être éloignés de leur pays natal. À l'instar de Greta, ce n'est qu'une fois de retour à Belfast qu'ils prennent conscience de ce manque.

Devlin et Parker nous témoignent la nécessité de s'expatrier, de prendre de la distance par rapport aux Troubles et à la situation de l'Irlande du Nord pour en comprendre les tenants et les aboutissants. Paradoxalement, nous l'avons vu, ils choisissent l'Angleterre comme terre d'exil. Puisque l'Irlande est une île, leur départ se place toujours sous l'expression « de l'autre côté de l'eau »²⁴⁰ que nous rencontrons à maintes reprises dans les textes de Parker et Devlin et que les Nord-Irlandais utilisent de manière fréquente dans le cadre de leurs déplacements, comme si la mer d'Irlande était un obstacle à franchir. Derrière cette formulation se cache encore la notion de risque que tout individu prend dans l'activité de traverser, l'effort que cela

²³⁷ « Mammy always says she has cash registers for eyes. But she has a great flat – I mean she lives in a white loft with maple floors and blue drain pipes. I can't wait to get home and do our barn up ! »

²³⁸ « You have to go away to get away ».

²³⁹ « You went off and qualified as a property surveyor » (*Pentecost*, p. 206).

²⁴⁰ « Across the water ».

demande, la douleur de laisser les siens derrière soi, mais la récompense que cela implique est si grande qu'il est bénéfique d'en affronter les obstacles. C'est pourquoi, ces deux auteurs n'hésitent pas à traverser, voire transgresser les frontières de tout ordre, tentant de rétablir une certaine cohérence à la question nord-irlandaise et de conférer une stabilité à leurs œuvres.

Chapitre 5 : Abolition des frontières ?

5.1 Le théâtre comme lieu privilégié de transgressions

Après plusieurs lectures approfondies des pièces *Pentecôte* et *Après Pâques*, nous constatons que les auteurs se complaisent à désobéir aux schémas communautaires habituels que leur a procurés l'espace socio-culturel dans lequel ils grandirent. Aussi, si le théâtre a été perçu dans les années 1960²⁴¹ comme le lieu privilégié des transgressions, Parker et Devlin s'attachent à repenser le monde belfastois des années de « troubles » en redéfinissant, tour à tour, les dimensions spatio-temporelles et la réalité de l'époque, quitte à violer certaines règles préétablies qui ne leur conviennent pas. Selon un point de vue dramaturgique, Elmer Andrews pense que Stewart Parker n'était pas prêt à s'en tenir à des représentations figées du monde ulstérien :

À travers le théâtre, nous pouvons étudier les convictions de chacun, déconstruire et reconstruire les identités reçues. Le genre de théâtre de Parker a une vocation spontanément « protestante », au sens propre du terme, c'est-à-dire, opposé aux définitions figées, refusant d'être enfermé dans le schéma culturel qu'on lui a légué²⁴².

Au contraire, grâce au théâtre, Parker, ainsi que Devlin, donnent une vision artistique des Troubles et repensent l'Irlande du Nord.

5.1.1 L'espace transgressé

Nous l'avons vu, les deux dramaturges ne se sont pas contentés d'inscrire leurs pièces en Irlande du Nord uniquement. Si les actions principales se déroulent à Belfast, il est également question des États-Unis, de Londres, de Birmingham, ou encore de Dublin où les

²⁴¹ Cf. le *Living Theatre* de Julian Beck et Judith Malina ou le *Bread and Puppet Theatre* de Robert (Bob) Wilson et Jerzy Grotowski où le théâtre est un lieu de transgression permanente, une expérience qui déstabilise ou qui envoûte et exige un risque, voire une mise en danger.

²⁴² Elmer Andrews, « The Power of Play », in *Theatre Ireland*, n°18, avril-juin, 1989, p. 23: « Through play we can explore convictions, dismantle and re-fashion received identities. Parker's kind of play is a spontaneously "protestant" vocation – protestant in the root sense of the word, opposing itself to congealed meanings, refusing to be locked into the given cultural order of types and *topoi* ».

personnages se rendent parfois. Ainsi les pièces transgressent-elles l'espace géographique national²⁴³ de manière à s'ouvrir sur le monde extérieur et ne pas se confiner à Belfast ou à l'Irlande du Nord de manière générale²⁴⁴. Elles permettent ainsi aux personnages de situer leur identité dans un espace plus large, comme le souligne Helen dans *Après Pâques* : « Ne sommes-nous pas des citoyens du monde ? Nous l'étions la dernière fois que nous nous sommes vus » (*AP*, p. 38)²⁴⁵. Cette technique permet à Parker et Devlin de montrer combien ils souhaitent s'absoudre de la simple opposition entre protestants et catholiques qui subsiste en Ulster en imaginant un espace géographique plus large où la religion n'est pas autant importante dans la constitution des identités des individus. C'est véritablement cette raison qui les pousse à ne pas respecter l'une des bases du sectarisme nord-irlandais, à savoir la délimitation de l'espace en fonction de sa confession religieuse. Parker et Devlin réinvestissent tout l'espace belfastois sans se soucier des limites que les hommes ont imposées, même s'ils en restent conscients²⁴⁶. Bien que Marianne soit catholique, elle choisit de se réfugier dans la maison d'une dévote presbytérienne dans un quartier au cœur du conflit entre les deux communautés, Ballyhackamore. Parker fait de cette maison le symbole de son désir de gommer les frontières entre les deux communautés, puisqu'il ne manque pas de souligner que la rue protestante dans laquelle elle se situe va être rayée de la carte géographique de Belfast. Elle laissera ainsi place à la nouveauté, puisque l'auteur mentionne que c'est une zone de réaménagement²⁴⁷, et au progrès, ce en quoi Parker croyait volontiers. De la même façon, les personnages de Devlin ne respectent pas l'espace géographique qui leur est imparti. Ils sont catholiques, pourtant au lieu de se rendre dans des lieux uniquement fréquentés par les leurs, ils osent franchir ces frontières plus ou moins invisibles et investissent l'espace protestant qui leur est interdit. Ainsi, ils font admettre leur père au *Royal Victoria Hospital*, hôpital national et donc administrativement britannique, où les protestants vont se faire soigner et où les catholiques ne sont pas chaleureusement accueillis comme Manus n'oubliait pas de le rappeler à sa famille. Ils évoluent donc sur un espace géographique plus large montrant ainsi leur désir de réinvestir le territoire dans son entier. *Après Pâques* et

²⁴³ Nous entendons l'adjectif « national » dans ce contexte particulier comme « nord-irlandais », car l'Irlande du Nord est perçue par ses habitants comme étant une nation à part entière.

²⁴⁴ Les glens (ou collines) du comté d'Antrim sont évoquées à plusieurs reprises chez Devlin.

²⁴⁵ « Aren't we citizens of the world ? We were the last time we met ».

²⁴⁶ Devlin indique plusieurs fois qu'il existe des lieux protestants et des lieux catholiques, comme à travers cette remarque de Manus au sujet de ses parents qui durent déménager : « they were on the wrong side for Catholics » (*AP*, p. 67).

²⁴⁷ Et elle a été en effet reconstruite.

Pentecôte remettent ainsi en question la notion de frontières qui, selon Joe Cleary dans *Literature, Partition and the Nation-State, Culture and Conflict in Ireland, Israel and Palestine*, n'a plus lieu d'exister dans un tel contexte de transgression :

Le mot « frontière » est devenu l'un des plus grands mots universitaires à la mode ces dernières années ; « transfrontalier », un terme employé à la fois par des intellectuels et des entreprises multinationales, sert à décrire toute sorte de soi-disant transgressions. À cause de cette banalisation, la complexe réalité physique de frontière nationale se volatilise²⁴⁸.

L'espace en tant que facteur de séparation entre les deux communautés n'est pas l'unique élément que Devlin et Parker remettent en cause dans leurs œuvres. Le temps fait également l'objet d'une transgression.

5.1.2 Le temps transgressé

Les deux œuvres mettent en lumière les relations inattendues entre le monde des vivants et celui des morts. Ce sont les apparitions des fantômes de Lily Matthews dans *Pentecôte*, du père de Greta ainsi que d'un spectre anonyme pris pour une dame blanche, une *banshee**, dans *Après Pâques*, qui permettent de lier ces deux mondes. Si l'on se réfère à l'article de Peter Denman intitulé « Ghosts in Anglo-Irish Literature », les fantômes, dont les apparitions peuvent être considérées comme des signes extérieurs d'éléments réprimés du passé colonial de l'Irlande²⁴⁹, transgressent le temps et l'espace : « Les fantômes nous réclament toute notre attention car ils transcendent les contingences du temps et de l'espace, ils apparaissent au moment et à l'endroit où la raison nous dit qu'ils ne peuvent pas apparaître »²⁵⁰. Ces manifestations surnaturelles, qui ne s'adressent pas à tous les personnages, ne sont pas anodines puisqu'elles sont mises en scène afin que les vivants qui en font l'expérience parviennent à reprendre conscience de leur propre identité. Ces revenants n'apparaissent qu'à Marianne dans *Pentecôte* et Greta dans *Après Pâques*, les mettant face

²⁴⁸ J. Cleary, *op. cit.*, p. 225 : « The word "border" has become one of the great academic buzzwords of recent times ; "border-crossing", a term used by cultural critics and multinational corporations alike to describe all sorts of supposedly transgressive acts. In this sanitised currency, the complex material reality of state borders is volatilised ».

²⁴⁹ Margaret Llewellyn-Jones, *Contemporary Irish Drama and Cultural Identity*. Bristol : Intellect Books, 2002, p. 66 : « It seems that repressed elements of the colonial past are often embodied as revenants ».

²⁵⁰ Peter Denman, « Ghosts in Anglo-Irish Literature », in Robert Welsh (ed.), *Irish Writers and Religion*. Gerrards Cross, Buckingham : Colin Smythe, 1992, p. 65 : « Ghosts claim attention because they transcend the contingencies of time and place- they appear when or where reason says they cannot ».

aux difficultés qu'elles traversent, en retrouvant les causes, et, éventuellement, en apportant des solutions. C'est donc un processus d'identification qui sous-tend l'intrigue des deux pièces. Comme nous le soulignerons dans la troisième partie de cette thèse, le conflit nord-irlandais en tant qu'apogée des affrontements entre les deux communautés, a directement engendré une remise en question des identités protestantes et catholiques, et déclencha un sentiment de perte totale ou partielle de celles-ci. Néanmoins, ces processus d'identification ne sont pas menés de la même façon par les deux dramaturges. Anne Devlin s'attache plutôt à démontrer comment le personnage de Greta est parvenu à un état de confusion identitaire dont la vision de la dame blanche marque le point de départ. Pour cela, elle imagine le retour à la vie de son père qui vient à peine de mourir. Par le biais de l'évocation de ses souvenirs, ce dernier révèle à Greta de lourds secrets familiaux, qui lui permettront enfin de comprendre sa situation présente. Si Greta se retrouve face à son propre géniteur, Marianne, quant à elle, est confrontée à Lily Matthews dont elle occupe la maison. Lorsque nous lisons que, pour Parker, « un fantôme représente les péchés irrésolus du passé »²⁵¹, nous comprenons pourquoi, le lourd secret que cache Lily, et que va bientôt découvrir Marianne, sera purificateur pour toutes les deux. En effet, l'expérience douloureuse de la dévote presbytérienne, forcée d'abandonner son enfant conçu dans le péché d'adultère, permet à la catholique Marianne d'exorciser progressivement la propre souffrance qu'elle éprouve suite au décès de son enfant à l'âge de cinq mois, cinq ans auparavant. À travers ces épisodes, Parker rétablit un lien essentiel entre les deux populations nord-irlandaises qui transcendent les confessions religieuses des deux femmes, celui de l'humanité. Autrement dit, pour Parker, avant de nous qualifier d'êtres de religion, nous sommes des êtres humains. Le présent est donc souvent perturbé par le passé que ces fantômes incarnent. Un passé qui, selon Parker, refuse de s'inscrire de manière linéaire et ordonnée²⁵².

Bien que les deux auteurs s'amuse à transgresser les lois spatio-temporelles occidentales, ils rétablissent une certaine cohérence en créant des passerelles entre ce qu'il existe déjà et ce qu'ils inventent. Le langage leur offre une première possibilité d'articuler ces deux mondes. Les souvenirs que se remémorent les défunts ajoutent en effet de la profondeur

²⁵¹ Robert Johnstone, « Stewart Parker, 1941-1988, Playing for Ireland », in *The Honest Ulsterman*, n° 86, mai 1989, p. 62 : « A ghost represents unresolved sins of the past ».

²⁵² Stewart Parker, program note for the Lyric Production of *Northern Star*, Belfast, novembre 1984, in M. Richtarik, « Living in Interesting Times, Stewart Parker's *Northern Star* » in J. Harrington & E. Mitchell, *op.*

aux textes des deux dramaturges, mais, ces nombreux retours en arrière sont contre-balancés par le récit à l'avance d'évènements qui sont sur le point de se produire. Alors qu'à la scène 2 de *Après Pâques* Greta se trouve à Londres, elle avoue à ses sœurs qu'une mission lui a été confiée : « Sortir les hosties de communion hors des églises et communier avec les gens des files d'attente de bus » (*AP*, p16)²⁵³. Et ce n'est qu'à la cinquième scène qu'elle mettra ce plan à exécution. De la même façon, à mesure que l'intrigue de *Pentecôte* se déroule dans un ordre tout à fait chronologique, le fantôme de Lily Matthews, lui, rajeunit. C'est ainsi qu'à sa dernière apparition sur scène, Lily a 33 ans, le même âge que Jésus Christ lorsqu'il fut crucifié et que Marianne, Peter, Lenny et Parker lui-même à la même époque, c'est-à-dire en 1974²⁵⁴. Ces subtiles manipulations temporelles rencontrées dans les deux œuvres prouvent donc, elles aussi, que les auteurs désirent casser notre représentation linéaire du temps.

Les interventions fantastiques de Lily Matthews, de Michael Flynn et de la dame blanche dans le monde des vivants contrecarrent à la fois notre représentation occidentale de l'espace et du temps et permettent tour à tour aux personnages et aux spectateurs d'échapper à la réalité, comme nous l'explique Anthony Roche dans son article « Ghosts in Irish Drama » :

Le fantôme de Lily Matthews ne remet pas seulement en question la réalité de Marianne et son pouvoir sur elle, mais aussi celle que la pièce représente. L'ironie est que Lily semble exhorter à la ségrégation stricte entre les catholiques et les protestants et (pourrait-on ajouter) entre les vivants et les morts, tandis que sa présence sur scène parvient à transgresser toutes sortes de frontières et lignes de démarcation pré-établies²⁵⁵.

Aussi, l'apparition de fantômes souligne cette volonté de transgresser la réalité.

5.1.3 La réalité transgressée

Puisque le théâtre est un art où le dramaturge a la possibilité de saisir l'opportunité de créer une nouvelle réalité, une réalité artistique, sur scène, Devlin et Parker s'inspirent du

cit., p. 21: « So how to write an Ulster history play ? – since our past refuses to express itself as a linear, orderly narrative, in a convincing tone of voice ».

²⁵³ « Take the communion out of the churches and give it to the people in the bus queue ».

²⁵⁴ Cf. 2^{ème} partie.

²⁵⁵ Anthony Roche, « Ghosts in Irish Drama », in Donald Morse *et al.* (eds.), *More Real than Reality, the Fantastic in Irish Literature and the Arts*. New York : Greenwood Press, 1991, p. 61 : « the ghost of Lily Matthews not only challenges Marian's reality and her grip on it, but also that of the play is representing. The irony is that Lily appears to urge strict segregation into Catholic and Protestant and (we might add) living and

monde, des personnages, de l'atmosphère, des sujets et des tensions qui les entourent, puis s'en éloignent quelque peu afin de créer un monde à la fois semblable et différent. Le théâtre est un lieu où la frontière entre le rêve et la réalité est abolie par l'intervention du fantastique. Ainsi, si *Pentecôte* et *Après Pâques* donnent, à première vue, l'impression d'être des pièces de théâtre naturalistes, l'intrusion d'éléments surnaturels, ainsi que la qualité onirique de certains passages, viennent nuancer leur dimension réaliste. Outre l'apparition de ces entités surnaturelles que sont les fantômes, les deux écrivains introduisent ouvertement des éléments extraordinaires. Anne Devlin projette ses propres rêves dans son œuvre afin de s'échapper du monde sensible comme elle l'explique :

Je pense que les rêves sont extrêmement importants chez moi parce qu'ils sont tellement entièrement originaux, puisqu'ils ne sont influencés par rien ni personne à part moi. [...] Si vous aviez grandi avec cette idée de surveiller son langage dans n'importe quelle situation afin d'éviter certaines difficultés, si vous vous sentez sous la surveillance du public et que vous voulez garder un jardin secret où personne ne saurait ce que vous pensez et où vos opinions ne vous valent pas d'être épié, alors, la zone de votre esprit qui serait développée serait celle des rêves et c'est ce qui m'est sûrement arrivé. Je sens que les rêves sont la forme la plus libre du travail de l'imagination, je ne me comporte pas en mystique avec mes rêves. Mes rêves sont le résultat du travail de mon imagination quand mon esprit a envie de s'y consacrer. C'est à moi. Je ne suis sous la surveillance de personne. Je ne suis sous l'examen de personne²⁵⁶.

Le rêve permet donc à Anne Devlin de s'échapper de cette réalité nord-irlandaise où elle se sent espionnée et d'atteindre un certain degré de liberté. Concurrément, dès la première page de *Pentecôte*, Stewart Parker met en garde son lecteur que certaines règles conventionnelles ne seront pas respectées puisque, après avoir décrit en détail le lieu de l'action, il annonce que les dimensions de la maison dans laquelle l'action se déroule ne sont pas réelles :

dead, while her presence on stage succeeds in crossing all kinds of boundaries and established lines of demarcation ».

²⁵⁶ L. Chambers *et al.* (eds.), *op. cit.*, p.112 : « I think dreams are terribly important to me because they are so totally original, as they are not influenced by anyone or anything other than me. [...] If you had grown up with that sense of watching your tongue in any situation to avoid certain difficulties, if you feel under public surveillance and you want to keep some space where nobody knows what you are thinking and where you are not being scrutinised for your opinions, then the area that would be prolific in your mind is going to be dreams and that certainly happened to me. What I feel is that dreams are the most free form of imaginative work-I am not mystical about my dreams. My dreams are how my imagination works when it feels like it. It is just mine. I am not under surveillance. I am not under scrutiny ».

Tout est réel sauf les proportions. Les pièces sont étroites mais les murs montent très haut disparaître dans l'ombre au dessus du plateau. La cuisine en particulier est encombrée, jusqu'à l'asphyxie, par les meubles et le bric-à-brac de la première moitié du siècle, avec les appareillages et les accessoires d'origine toujours en place. (*P*, p. 9)²⁵⁷

À travers cette description surréaliste, Parker donne le vertige à son lecteur : les murs sont infiniment hauts, tandis que les pièces sont si étroites qu'un sentiment d'étouffement est inévitable. Ce paradoxe de l'étroit mêlé à l'infini est un pur produit de l'imagination. De manière similaire, certains épisodes de la vie de Greta qu'elle confesse à ses sœurs et sa cousine Elish dans *Après Pâques* prennent eux aussi une dimension fantastique puisqu'ils reposent sur des manifestations surnaturelles. Ce personnage explique, en effet, que, depuis qu'elle a quitté l'Irlande du Nord pour s'installer en Angleterre, une série d'expériences incompréhensibles l'a contrariée. Pour n'en citer que quelques unes, elle avoue à ses sœurs qu'après son départ pour l'Angleterre, elle mourut :

Greta : À cette époque, dans la maison dans les collines, deux ans après mon arrivée en Angleterre, j'ai eu envie de me suicider et c'est là que c'est arrivé.

Helen : Quoi ?

Greta : Je suis – morte.

[...]

Aoife : Qu'est-ce qui te fait dire que tu es morte ?

Greta : Quand j'ai ouvert les yeux la pièce avait disparu. (*Pause.*) Et quand j'ai tendu la main, je ne pouvais pas trouver Georges. J'étais complètement seule. (*AP*, p. 14)²⁵⁸

Plus tard, elle raconte à Elish une autre expérience surnaturelle :

Greta : Je me souviens...bien sûr, ce n'était pas en soirée, c'était le matin – à environ cinq heures. Une flamme apparut dans le rideau en face de mon lit. Elle brillait de plus en plus – je ne dormais pas et ne rêvais pas. Je voulais allumer la lampe à côté de moi, et ne quittais pas la flamme des yeux. J'ai

²⁵⁷ (*Everything is real except the proportions. The rooms are narrow, but the walls climb up and disappear into the shadows above the stage. The kitchen in particular is cluttered, almost suffocated, with the furnishings and bric-à-brac of the first half of the century, all the original fixtures and fittings still being in place.*) *Pentecost*, p. 171.

²⁵⁸ Greta : But at that time in the house in the glen – two years after I came to England, I felt suicidal and that's when it happened.

Helen : What ?

Greta : I – died.

[...]

Aoife : What makes you think you died ?

Greta : Because when I opened my eyes the room wasn't there. (*Pause.*) And when I put my hand out, I couldn't find George. I was completely alone.

tendu la main pour attraper l'interrupteur de la lampe, mais ne le trouvais pas. Donc j'ai quitté la flamme des yeux une seconde pour trouver l'interrupteur, et quand j'ai regardé à nouveau, la flamme avait disparu. Je me souviens avoir été déçue. Puis j'ai allumé la lumière.

Elish : Pourquoi déçue ?

Greta : Parce que je sais que si j'étais restée allongée parfaitement calme et que je m'étais contentée de regarder la flamme elle serait restée et j'aurais pu apprendre quelque chose. (*AP*, p. 23)²⁵⁹

Enfin, de la même façon que Greta pense avoir vécu sa propre mort, elle s'imagine avoir revécu sa propre naissance²⁶⁰. Si Parker et Devlin incluent cette dimension imaginaire dans leurs ouvrages, c'est sans doute pour permettre aux spectateurs de se soustraire mentalement de la réalité extérieure, c'est-à-dire les Troubles, qui semble les opprimer. Ils seraient alors des « fantaisistes » selon Christopher Murray, dans un article intitulé « Irish Drama and the Fantastic », car :

Le fantaisiste dans le théâtre irlandais aujourd'hui, s'appuyant sur le réalisme, est un « subvertiste » qui offre à son public l'espoir d'une vie autre, plus tolérable, transformée comme par magie mais qui reste humaine. [...] En général, les dramaturges irlandais ont recours au fantastique aujourd'hui afin de faire connaître au public des images d'un monde ailleurs à la portée de l'esprit qui lutte pour l'atteindre²⁶¹.

Parker et Devlin n'ont pas recours au fantastique que pour afficher leur rejet de la situation dans laquelle l'Irlande du Nord se trouve. Ils abordent des thèmes auxquels ils sont tout particulièrement sensibles pour mieux pouvoir les transcender.

²⁵⁹ Greta : I remember... of course, it wasn't the evening – it was morning – about 5 a.m. A flame appeared in the curtain facing my bed. It was growing bright – I wasn't sleeping or dreaming. I wanted to switch on the light beside me, and not taking my eyes off the flame I reached out for the light switch but I couldn't find it. So I looked away for a second to find the switch, and when I looked back, the flame had disappeared. I remember feeling disappointed. Then I put on the light.

Elish : Why disappointed ?

Greta : Because I knew that if I had lain perfectly still and simply watched the flame it would have remained and I might have learnt something.

²⁶⁰ « For three days before my birthday – in November 1981 – I couldn't sleep. This made me very tired and I became delirious enough to believe that the sleeping-bag which I insisted on sleeping in on the floor of my room was the womb and I had gone back into it to be born again. [...] I was aware during the experience of being in the womb on my birthday, my twenty-fourth birthday, that I could see out of two separate windows each with a different view. I felt very far down inside my own body. As I looked around the room, I saw an old man in the corner watching me. And I said to myself I knew it. I knew that old man was there. I have felt watched all my life. [...] So I knew I was born that night. Or I was reliving my birth » (*AP*, p. 25).

²⁶¹ C. Murray, « Irish Drama and the Fantastic », in D. Morse *et al.* (eds.), *op. cit.*, p. 95 : « the fantasist in Irish drama today, operating within the framework of realism, is a subversive who offers audiences a dream of an alternative, more tolerable life, magically but humanly transformed. [...] In general, Irish playwrights now use fantasy to alert audiences to images of a world elsewhere within reach of the striving spirit ».

5.1.4 Les règles transgressées

L'acte de transgresser présuppose qu'il y ait des règles pré-établies. Parker et Devlin n'omettent point de parler des règles propres à l'Irlande du Nord dans leurs œuvres. Marianne rappelle à Ruth, lorsqu'elle vient trouver refuge auprès d'elle, qu'avant toute chose, « il va falloir baliser le terrain. Il y a certaines règles à ne pas oublier ici »²⁶². Toutefois, ils prennent le risque de les violer et créent de toutes pièces des personnages et des situations en marge de ces lois, comme Greta peut l'avouer à demi-mot : « J'ai peut-être violé quelques lois » (*AP*, p.28)²⁶³. Aussi ce n'est pas sans peine que les deux dramaturges défient les lois spatio-temporelles et littéraires de la civilisation occidentale. Mais, ils ne s'en tiennent pas à ces simples transgressions, puisqu'ils tentent également de dépasser les règles sociales et politiques que leur culture nord-irlandaise les oblige à observer. C'est de cette façon que les règles que l'état de guerre nord-irlandais dicte sont refusées. Manus souhaite s'affranchir de la trop schématique représentation dichotomique de l'Irlande du Nord. Effectivement, s'il vit au cœur des Troubles, il désobéit aux « lois de la guerre » dans cette province et ose traverser un quartier de la ville quadrillé par l'armée, ce qui conduira à son arrestation :

Premier soldat : Tu as franchi un barrage, Paddy.

Manus : Non. Votre barrage était au milieu de la rue. Je n'allais pas au milieu de la rue, je venais ici. (*AP*, p. 50)²⁶⁴

De la même façon, Parker indique clairement qu'il n'est pas prêt à confiner l'Irlande du Nord à cette polarisation exacerbée que l'histoire a fait naître et que l'état de guerre cultive. C'est pourquoi, il met en scène des couples d'amis protestants et catholiques pour qui les confessions religieuses importent peu. Chez Parker, si l'amour semble rester endogame, l'amitié, elle, transcende toutes les différences, notamment celles de dénominations religieuses qui ne sont considérées que comme secondaires. Il est vrai que les deux dramaturges abordent le problème que soulève le mariage inter-communautaire en Irlande du Nord. Ce n'est cependant que de manière oblique que Parker l'envisage. Les couples qu'il met en scène dans *Pentecôte* ne s'affranchissent point de cette représentation polarisée de la société nord-irlandaise. Néanmoins, les tensions qui règnent entre leurs membres permettent à

²⁶² Notre traduction de « ground rules are needed here » (*Pentecost*, p. 191).

²⁶³ « I may have broken a few rules ».

²⁶⁴ First soldier : You went through a road block, Paddy.

Manus : No I didn't. Your road block was in the middle of the road. I wasn't going to the middle of the road, I was coming in here.

Parker de mettre en lumière l'absurdité de ces interdictions, voire la possibilité de les dépasser. En revanche, dans *Après Pâques*, Devlin s'attaque à deux types de mariages « mixtes » prohibés selon le code déontique nord-irlandais. Dans un premier temps, elle met en lumière les difficultés de Greta, irlandaise, à faire accepter à sa famille son mariage avec un Anglais, Georges. Pour Aoife, sa sœur, cette union est la cause de ses troubles psychologiques ; elle insiste à maintes reprises sur le fait que Greta n'aurait jamais dû l'épouser car Anglais et Irlandais sont incompatibles. Qui plus est, Georges est protestant, et, pour cette autre raison, Rose prévoyait que son mariage serait un échec. Pourtant Devlin caresse l'idée que l'interdit que représente le mariage entre catholiques et protestants en Irlande du Nord puisse être transcendé, car Greta rentrera finalement chez elle en Angleterre pour retrouver Georges.

En attribuant les rôles principaux à deux femmes, Marianne et Greta, Parker et Devlin ont enfin osé défier la société patriarcale dans laquelle ils ont grandi, système hérité de leur tradition religieuse chrétienne comme le rappellent Peter Shirlow et Mark McGovern :

Les idéologies dominantes des protestants mettent en évidence une distinction très nette entre ce qui appartient à la sphère de l'homme et ce qui appartient à la sphère de la femme. [...] Selon Ian Paisley, à la tête de l'Église presbytérienne libre, « le mari est le chef de la femme et de la maison. [...] le père doit être un prophète, un prêtre et un roi dans sa maison ». [...] Cette vision particulière de la féminité est profondément ancrée dans la chrétienté évangélique. [...] ²⁶⁵.

Ils évoquent ici les théories protestantes sur le sujet, mais il en va de même pour les catholiques pour qui le rôle de la femme serait domestique, de l'ordre du privé, alors que celui de l'homme s'étendrait au delà des limites du domicile conjugal. Or, dans les deux pièces étudiées ici, les hommes ne jouent que des rôles secondaires car c'est la gent féminine qui passionne les deux dramaturges. Anne Devlin s'intéresse aux femmes de sa génération qui,

²⁶⁵ P. Shirlow & M. McGovern (eds.), *op. cit.*, p. 145 : « The dominant ideologies of Protestantism make a sharp separation between male and female spheres. Protestant churches according to O'Dowd have “elevated conjugality over virginity and Protestant clergy were more likely to devolve the role of moral guide to husbands and fathers within the family” (1987, p. 14-15)[...] In the words of Ian Paisley, leader of the Free Presbyterian church, “I believe that the husband is the head of the wife and the home. I believe that the father should be prophet, priest and king in his home”. (cited in Fairweather et al. , 1984, p. 266) [...] This view of womanhood is deeply embedded in evangelical Christianity. In the literature of the temperance movement, women have been depicted as holding “significant moral authority and moral power” (Brozyna, 1995, p. 160) This authority, however, was confined to the domestic sphere, and did not involve material power (Montgomery and Davies, 1991) ».

comme elle, ont grandi au cœur du conflit. Elle pense que si l'histoire de l'Irlande du Nord peut changer, c'est surtout grâce à leur rôle prépondérant :

Dans des périodes de violence moindre, dans une période de cure sociale, les femmes entrent dans la lumière et reviennent sur le devant de la scène. Pour moi, elles ne l'ont jamais quitté en réalité ; je n'ai cessé de dire ce qui arrivait à mes personnages féminins et à moi. Et l'histoire change aussi parce que les femmes étaient présentes et elles étaient présentes aussi à la fin du processus de paix, elles faisaient partie de l'accord, et elles ont émergé de manière totalement différente²⁶⁶.

Ce paradoxe qu'elles cultivent, à savoir leur participation active au conflit et leur souhait de s'en affranchir, est fascinant. Les femmes, chez Parker, apportent toujours humanité et lumière à travers leurs histoires personnelles tandis que les hommes sont soit associés à des images de violence soit inefficaces²⁶⁷.

Devlin et Parker insistent sur le passage progressif de la gent féminine depuis l'ombre vers la lumière. C'est pourquoi Devlin avoue que, dans sa première œuvre, tout se passait à l'intérieur, tandis que dans *Après Pâques*, les scènes d'extérieur sont un peu plus nombreuses. Les femmes réinvestissent l'espace public²⁶⁸. Devlin souligne en outre que ce mouvement de l'intérieur vers l'extérieur passe, dans un premier temps, par l'écriture :

On attend encore des femmes qu'elles parlent de ce qui se déroule dans les intérieurs, tandis qu'on attend des hommes qu'ils nous racontent des aventures épiques, mais, moi, je ne crois pas en cela. Je pense qu'il y a une manière nouvelle d'écrire une épopée, qui, selon moi, appartient plus aux femmes : elles créent la vie, et ça, ça a du sens²⁶⁹.

Les femmes ne sont plus confinées à un rôle domestique dans un espace privé, mais sont de plus en plus amenées à flirter avec le monde public²⁷⁰. Un changement qui n'a pas toujours été reconnu comme bénéfique, notamment d'un point de vue religieux. C'est pourquoi

²⁶⁶ L. Chambers *et al.* (eds.), *op. cit.*, p.118 : « In a time of less violent clashes, in a time of social healing, women do become visible and come back into the frame again. They never actually left the frame for me; I kept telling what was happening to me and my female characters. And history also changes because women were there and they were there at the end of the Peace Process, they were there as part of the agreement, and they have emerged in a completely different way than they were before ».

²⁶⁷ P. Grant, *op. cit.*, pp. 99-100.

²⁶⁸ L. Chambers *et al.* (eds.), *op. cit.*, p. 109.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 120 : « Women are still expected to carry the domestic story, and men are expected to carry the epic story, and I do not believe in that. I think there is a way in re-writing the epic, which in my view belongs more to women: they are the creators of life and I think this is significant ».

²⁷⁰ P. Shirlow & M. McGovern (eds.), *op. cit.*, p. 149.

partager ces idées revient, pour les protestants d'Irlande du Nord, à partager les idées des républicains puisque « le féminisme est considéré comme un mouvement étranger à certaines sections de la communauté protestante et est associé à la lutte des républicains »²⁷¹. C'est donc par le théâtre que Parker et Devlin ont tenté de soustraire leurs œuvres de cette caractérisation, qui se veut encore une fois trop schématique. Le théâtre, grâce à sa double fonction d'être à la fois public et privé, offre la possibilité aux deux auteurs de mettre en exergue ce passage de l'intérieur à l'extérieur des femmes sans pour autant les voir caractériser de républicains.

5.2 Frontières floues entre les sphères privées et publiques

5.2.1 Des pièces de théâtre avant tout

Le théâtre a cette double caractéristique d'être un espace public où un auditoire est convié à assister à des scènes privées. Si, effectivement, à ses débuts, le théâtre était un espace uniquement réservé à une catégorie de personnes et pouvait donc être considéré comme un lieu privé, au fil des siècles, il s'est ouvert au grand public. Les femmes, qui n'y avaient d'abord pas accès, notamment en tant que comédiennes, ont su s'imposer dans cet art, même si, selon Devlin, elles restent aujourd'hui trop peu nombreuses en Irlande du Nord.

Nous avons vu, plus haut, que l'art dramatique était un exercice qui se prêtait volontiers à la représentation de la réalité, dans notre cas, des Troubles. En effet, Devlin et Parker eurent recours à cet art afin de suggérer l'état de guerre de la Province en plus de l'aborder de manière explicite²⁷². C'est grâce à cette technique qu'ils purent apporter sur scène un peu de cette réalité extérieure, tout en permettant au public de s'en affranchir puisque, bien assis dans leur fauteuil au théâtre, les spectateurs ne sont pas affectés par le conflit. Nul besoin de s'étendre sur la violence extérieure, les nombreuses discordes mises en relief entre les personnages et l'atmosphère générale tendue au sein des deux pièces suffisent à refléter le malaise de l'époque. Une autre technique a permis à nos auteurs de mettre en relation l'extérieur (le public) avec l'intérieur (le privé) de manière subtile : le dédoublement

²⁷¹ *Ibid.*, p. 153 : « Feminism is seen as alien to sections of the Protestant community and associated with Republicanism ».

²⁷² Les sons, les soldats, les explications des personnages et des auteurs sur le contexte extérieur apportent la guerre dans les espaces privés.

de personnalité. En opposant directement les protagonistes Marianne et Greta à Lily Matthews et Michael Flynn, Parker et Devlin suggèrent bien plus qu'un simple face à face entre le monde des vivants et le monde des morts, sur le modèle de Brian Friel qui mit en scène deux personnages Gar O'Donnell, private Gar et public Gar, dans *Philadelphia, Here I come!* (1979). En effet, les deux femmes, nous le verrons plus loin, semblent en réalité être confrontées à elles-mêmes²⁷³. Ces mises en scène des expériences personnelles de personnages fictifs au sein d'un contexte plus général bien réel autorisent le théâtre à rapporter des expériences privées et à les rendre publiques sur scène. En effet, ce qui se passe au théâtre est censé se passer en privé et pourtant le public en prend connaissance. Ainsi, lorsque Marianne et Lenny envahissent l'espace privé de Lily Matthews (sa maison), le public s'y introduit également. Bien plus, les expériences privées des personnages de Parker et Devlin se font les échos des expériences de toute une nation. C'est ainsi que la demeure de Lily, typiquement protestante, renferme tous les éléments du passé colonial de l'Irlande du Nord :

Regarde-moi ça. Soixantième anniversaire de la reine Victoria, noces de la reine Marie, couronnement de la petite Elizabeth II, 1953, ça doit être l'article le plus moderne dans la maison. Le plus gros du mobilier est de l'époque édouardienne, il y a une coiffeuse Régence à l'étage qui a dû lui venir de ses grand-parents. (*P*, p. 13)²⁷⁴

Cette remarque conduira d'abord Marianne, en experte de la brocante, à vouloir faire de cette maison une propriété du *National Trust** britannique. Elle s'en abstiendra cependant, expliquant que cette décision ne ferait qu'enfermer la maison dans le passé. Puis, pour entretenir ce flou entre ce qui ressort du domaine privé et ce qui est du domaine public, les auteurs se réfèrent à des événements passés dont les dates évoquent la douleur de toute la population. Si Lily est « aussi vieille que le siècle » puisqu'elle naquit en 1900 et mourut en 1974, l'autorisant à vivre les épisodes les plus douloureux de l'Irlande du Nord, Marianne perdit son enfant en 1969, date du début des Troubles. De la même façon, Greta, dans *Après Pâques*, participa aux marches pacifiques des droits civiques à la fin des années 1960.

²⁷³ Cf. 3ème partie.

²⁷⁴ « Look at this. Queen Victoria's Diamond Jubilee, the wedding of Queen Mary, the coronation of Lizzie the Second, 1953 – that must be the most modern item in the house. Most of the furniture's Edwardian, there's a Regency dressing table upstairs that must have come down through her grandparents » (*Pentecost*, p. 175).

Les lieux clos sont censés être des refuges mais ne le sont pas, puisque le public, suivant le personnage et ses péripéties, s'introduit comme un voyeur dans tous les lieux fermés où les actions se déroulent. C'est pourquoi, à la scène 4 de *Après Pâques*, lorsque Greta se rend dans un couvent (malgré sa lourde porte en chêne qui tendrait à en faire un lieu protecteur) de Belfast pour se confesser à sa cousine Elish, devenue « sœur Béthanie », le spectateur prend connaissance des hallucinations dont Greta est victime. L'espace privé, notamment la résidence principale des Flynn et de Lily, qui reflète parfaitement le mode de vie de ses habitants, et qui serait en temps normal interdit au public, est investi par les spectateurs, de la même façon qu'ils rentrent dans les pensées des personnages. Même si le discours théâtral se qualifie le plus souvent de dialogue, le recours au monologue est aussi fréquent. C'est ainsi que le comédien s'adresse très souvent au public comme le rappelle Michel Pruner :

Seul en scène, un personnage soliloque ou s'adresse directement au public. Cette convention du monologue, qui permet à l'auteur d'éclairer les enjeux d'une situation, intervient souvent durant le cours de l'action dramatique, que du même coup, elle suspend. Sous l'artifice d'une parole dite à haute voix, mais que personne n'est supposé entendre, le dramaturge exprime les conflits qui partagent le personnage et le font hésiter. [...] Même s'il est l'expression lyrique d'un trouble ou d'une tension interne à un moment paroxystique, le discours du personnage s'adresse en réalité au spectateur et lui apporte des éléments d'appréciation sur l'action dramatique. Le monologue peut parfois même devenir système dramaturgique. La pièce entière se réduit alors à un ressassement où la dynamique du discours s'englué dans l'impossibilité du personnage de communiquer avec autrui. Dans ce cas, on parle de soliloque, qui « enferme le personnage dans la subjectivité d'un vécu sans transcendance ni communication » (G. Genette). [...] Même seul, le personnage s'adresse pourtant toujours à quelqu'un²⁷⁵.

Parker et Devlin utilisent ces fantômes que Marianne, Greta ainsi que l'auditoire perçoivent afin que les spectateurs deviennent les confidents privilégiés des deux femmes. Ils participent à leurs émotions et les partagent. C'est cet échange actif et affectif entre le personnage et son public qui conforte cette idée que le théâtre est un lieu où les frontières entre le privé et le public tendent à être abolies. La vie privée est donc violée. Tout laisse alors à penser que les dramaturges et metteurs en scène introduisent le spectateur dans le spectacle. La tension entre le privé et le public ne s'arrête pas ici, elle s'exprime encore dans la religion.

²⁷⁵ Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Dunod, 1998, pp. 91-92.

5.2.2 La religion : entre le privé et le public

Outre le fait que l'art dramatique soit né avec le culte, la religion, au sens large du terme, comme le théâtre, facilite l'interaction du privé et du public et le passage du public dans le privé. Selon Pierre-Yves Bourdil, le culte religieux « traduit en manifestations sensibles et publiques l'acte intentionnel privé par lequel l'homme prend en charge sa propre présence au monde en le rattachant à une raison d'être »²⁷⁶. En effet, le lieu de culte, qu'il s'agisse d'une église, d'un temple, d'une mosquée ou d'une synagogue, rassemble des fidèles qui ont eux aussi un motif personnel pour se rendre dans cet espace public. Ce point de vue divise les catholiques et les protestants qui tentent de conserver, autant que faire se peut, un caractère privé à leur tradition religieuse, notamment par le biais de lectures personnelles de la Bible. Toutefois, à l'instar de leurs concitoyens catholiques qui bénéficient d'une liturgie²⁷⁷, leurs prières, toutes privées à l'origine, deviennent publiques par le biais d'un rassemblement de fidèles, paradoxe que la définition même de la religion met en exergue :

La religion est présentée dans un dictionnaire comme un système solidaire de croyances et de pratiques relatives à des choses sacrées, séparées, toujours plus ou moins interdites au commun des mortels. [...] Un minimum d'attention suffit pour remarquer le caractère banal de la définition qui admet que la religion relie. Si elle relie, elle assemble des éléments séparés. [...] Le religieux c'est le collectif qui s'exprime²⁷⁸.

De même les péchés ne relèvent plus du domaine privé à partir du moment où ils sont confessés. Ainsi, au théâtre, lorsque Greta se confesse à Elish, ce n'est pas seulement sa cousine qui est sa confidente, c'est tout le public qui prend connaissance de son histoire.

En Irlande du Nord, où la religion constitue un réel pont entre les sphères publiques et privées, il est d'autant plus difficile de distinguer ces deux domaines. Nous avons vu comment l'Église, en exerçant à la fois un pouvoir vertical et horizontal, était progressivement venue se mêler à des affaires politiques, économiques et sociales gérées par l'État britannique. Par ailleurs, l'implication des ecclésiastiques, qu'ils soient catholiques ou protestants, dans le monde public favorise l'abolition des frontières entre les deux domaines, selon Duncan Morrow :

²⁷⁶ P.-Y. Bourdil, *op. cit.*, p. 107.

²⁷⁷ En grec « service », « œuvre publique ». Dans la tradition chrétienne, la liturgie se compose de paroles, de gestes, d'actions et d'objets qui servent à rendre à Dieu un culte officiel et public.

²⁷⁸ P.-Y. Bourdil, *op. cit.*, p. 27.

L'Église catholique s'oppose à l'élection de prêtres à n'importe quel poste public, bien qu'un prêtre, ce qui lui vaut d'être en litige avec l'évêque de Down et Connor, siège désormais au conseil du Bourg de Larne en tant que conseiller. Malgré cela, le clergé est impliqué dans n'importe quel autre domaine de l'activité publique. Ceci illustre combien il est difficile de séparer clairement le rôle public et privé du clergé en Irlande du Nord²⁷⁹.

De la même façon, l'Ordre d'Orange assure ce lien de la manière la plus pertinente qu'il soit en recrutant souvent dans le milieu ecclésiastique, et en cultivant l'adéquation des adjectifs orange et protestant puisque « l'Ordre d'Orange représente le lien absolument nécessaire entre la religion et la politique dans n'importe quelle analyse de l'histoire de l'unionisme »²⁸⁰. Ainsi, théâtre et religion servent tous deux une cause publique et privée en terme de structure mais aussi en termes d'architecture, comme nous le verrons en détail dans la seconde partie de cette thèse²⁸¹. Et, afin de marquer l'abolition de ces frontières entre les domaines publics et privés, spectateurs comme fidèles ont progressivement assisté à la disparition des barrières entre eux et les acteurs principaux, au théâtre et à l'église.

5.2.3 Les médias : investir le privé et le rendre public

La société anglo-saxonne contemporaine est réputée pour la tendance de ses médias, notamment des tabloïds, à rendre public la vie privée de tout un chacun. De plus, l'influence des médias sur les populations est puissante. Ces deux propensions ne sont pas omises dans les œuvres de Parker et Devlin où journaux, télévision et radio sont sollicités dans un but à double tranchant : faire connaître publiquement un fait qui relève du domaine privé et en montrer les conséquences sur la société soit pour entretenir l'état de guerre, soit, au contraire pour invoquer la réconciliation. Devlin s'intéresse plus précisément au rôle de la presse en Irlande du Nord. Après que Greta ait été arrêtée par la police nord-irlandaise pour avoir subtilisé les hosties consacrées à la messe de Pâques et les avoir distribuées dans la rue, elle ne s'étonne pas de paraître dans l'un des quotidiens locaux (le *Belfast Telegraph*), car c'était son objectif :

²⁷⁹ D. Morrow, *op. cit.*, p. 20 : « The Catholic Church frowns on the election of priests to any public office, although one priest in dispute with the Bishop of Down and Connor now sits as a Councillor in Larne Borough council. Despite this, the clergy are involved in every other area of public activity. The results illustrate how difficult it is to clearly separate the private and public role of clergy in Northern Ireland ».

²⁸⁰ P. Shirlow & M. McGovern (eds.), *op. cit.*, p. 67 : « The Orange order represents the absolutely necessary connection of religion and politics in any analysis of historical unionism ».

²⁸¹ Bernard Reymond, *Théâtre et christianisme*. Genève : Éditions Labor & Fides, 2002, p. 111. L'auteur compare également l'acteur à un prêtre.

(*Un journal est jeté dans la cour depuis une longue distance.*)

La voix d'un garçon : (*Au loin*) Telly !

Rose : Ce moulin à parole ! Si seulement je pouvais l'attraper ! Il vient ici à vélo tous les soirs et jette le *Telegraph* près de la porte de derrière, de manière à ce qu'il soit tout éparpillé sur le sol quand je le ramasse.

(*Helen le ramasse.*)

Aoife : Et bien. Il n'y a rien ?

Helen : (*À Greta*) C'est la question de l'avortement qui a pris ta place sur la première page.

[...]

Oh mon Dieu ! Il y a une photo !

Aoife : Pas de nom ?

Greta : Qu'est-ce que ça dit ?

Helen : l'Angleterre est une prison ; je me sens beaucoup mieux maintenant que je suis en Irlande du Nord. Il est écrit « une folle dans une file d'attente de bus ». (*Pause.*) Non je plaisante. Il est écrit « une femme proteste contre le refus de l'Église catholique d'ordonner les femmes prêtres ! »

(*Elle leur montre l'article.*)

[...]

Greta : C'est tout ? Même pas une ligne sur l'intégration des écoles ?

Helen : Rien. Tu as plus de tours dans ton sac que Houdini*, sœurlette.

(*Greta semble stupéfaite.*) (*AP*, pp. 56-57)²⁸²

En revanche, Greta ne s'étonne pas que le *Belfast Telegraph* ne mentionne pas la totalité de cet évènement. Les journalistes se sont contentés de rapporter une partie de son geste seulement, ce qui est tout à fait révélateur de leur mode de fonctionnement. En effet, la presse, comme la radio ou la télévision, ne dit parfois pas toute la vérité mais choisit les morceaux les plus choquants, les plus ou moins polémiques. Visiblement, dans le cas de Greta, le

²⁸² (*A newspaper is thrown into the yard from a great distance.*)

Boy's voice : (*Off*) Telly !

(*The newspaper flies all over the yard.*)

Rose : that Bletherskite ! I wish I could get my hands on him ! He cycles past every night and fires the *Telegraph* at the back door, so it's been all over the yard when I get it.

(*Helen picks it up.*)

Aoife : Well. Anything ?

Helen : (*To Greta*) You've been pushed off the front page by the abortion issue.

[...]

Helen : Oh my God ! There's a photo !

(*They all crowd round.*)

Aoife : Any name ?

Greta : What does it say ?

Helen : England is a prison – I feel much better now that I've come back to Northern Ireland. Says : "Madwoman in bus queue". (*Pause.*) Just joking. It says : "Woman protests at Catholic Church's refusal to ordain woman priests !"

(*She shows them the paper.*)

[...]

Greta : Is that all ? No mention of integrating schools ?

Helen : Nothing. You have more escapes than Houdini, sister.

journaliste qui rédigea l'article, n'a pas souhaité mentionner le conseil que l'effrontée proposait aux différentes Églises en Irlande du Nord, à savoir, promouvoir les écoles intégrées* – ou mixtes – dès l'âge de cinq ans. Au contraire, il mit l'accent sur le rejet de l'Église catholique d'ordonner les femmes prêtres, ce qui peut être considéré comme un simple constat. Pamela Clayton écrit dans *Enemies and Passing Friends, Settler Ideologies in Twentieth Century Ulster* que le *Daily Telegraph* et le *Sunday Telegraph* ont soutenu la vision protestante des événements²⁸³. Or, si, dans ce cas, il s'agit bien du *Belfast Telegraph*, journal britannique, vendu aux deux communautés indifféremment le soir, alors le rédacteur de cet article ne voulut point prendre parti.

De la même façon, Parker dénonce subtilement les manipulations des faits historiques par la télévision. Bien qu'il ait vécu loin de l'Irlande du Nord, Peter explique à ses amis que, grâce à la télévision britannique, il a pu suivre l'évolution des Troubles, ou plutôt une adaptation de ceux-ci par la BBC :

Lenny : Putain. Tu sais vieux ? Les gens comme toi vivent sous une bonne étoile. Si le hasard n'avait pas fait que je m'aventure en ville ce soir... Tu as bien compris qu'ici c'est la guerre des gangs en ce moment.

Peter : J'ai suivi ça toute la semaine. La BBC en a fait une série télévisée. (*P*, p. 35)²⁸⁴

L'auteur met enfin l'accent sur l'utilisation efficace de la radio en temps de crise. Alors que la grève des ouvriers d'Ulster fait rage dans les rues de Belfast, Peter et Ruth écoutent le Premier ministre Harold Wilson* en parler depuis Londres alors que Marianne avait formellement interdit à ses co-locataires son utilisation²⁸⁵. Cette radio représente l'unique moyen dont nos personnages disposent pour avoir un contact avec le monde extérieur, puisque Lily ne possédait pas de télévision, et que les journaux ne sont plus distribués dans le quartier où ils se trouvent. À travers la mise en scène de cette simple radio, Parker recrée ici toute

(*Greta looks stunned.*)

²⁸³ Pamela Clayton, *Enemies and Passing Friends, Settler Ideologies in Twentieth Century Ulster*. Londres: Pluto Press, 1996, p. 174.

²⁸⁴ Lenny : Jesus. See you, head ? People like you lead a charmed life. If I hadn't chanced to sneak across town this evening... you do realise it's mob law here at the minute ?

Peter : I've been watching it all week. The BBC have adapted it for television, you know. (*Pentecost*, p. 199).

Notre traduction de « the BBC have adapted it for television ».

²⁸⁵ Marian : [...] Is that your radio ? [...] I thought I told you to keep it out of here. (*Thrusting the radio into [Lenny's] midriff.*) (*Pentecost*, p. 223).

l'atmosphère d'un temps de guerre (peut-être est-ce un clin d'œil à la Seconde Guerre) dans lequel les spectateurs sont brutalement précipités.

Il n'existe donc aucune définition précise de la religion en Irlande du Nord pour les Nord-Irlandais. Au fil des siècles, elle a pris sous son aile des domaines aussi divers que la politique, l'économie et le sociologique. Cette instabilité transparaît à la fois chez les auteurs nord-irlandais tels qu'Anne Devlin et Stewart Parker qui parlent au nom de leur population, catholiques et protestants, dans leurs œuvres. Ainsi la littérature nord-irlandaise se trouve-t-elle au confluent de deux cultures nationales : irlandaise et britannique. Ce manque de repères stables engendre un déséquilibre identitaire et ouvre la voie à un flou total entre ce qui devrait dépendre du domaine privé et ce qui devrait être public. Les deux écrivains s'inspirent toutefois de la Bible, cet ouvrage leur offrant une source littéraire sûre. Mais, s'ils ont tous deux grandi dans des familles où la religion comptait beaucoup, ils ne partagent point l'avis des membres de leur communauté. C'est pourquoi, les auteurs s'inspirent, certes, de divers épisodes bibliques, mais ils les transposent à un contexte nord-irlandais.

Deuxième Partie

Une tonalité biblique

La Bible²⁸⁶, recueil de textes sacrés pour les religions chrétiennes, est, pour le fidèle, une valeur sûre. Qu'il soit catholique, puisant l'objet de ses interprétations dans le Nouveau Testament, ou protestant, et recherchant toujours plus à se rapprocher de la véracité du Verbe de Dieu comme rapporté dans l'Ancien Testament, il s'appuie sur ce Livre saint afin de donner un sens à son existence privée, voire publique. L'ouvrage regorge en effet d'épisodes d'une beauté littéraire transcendante si nombreux que les plus grands orateurs et écrivains se sont tournés vers ces témoignages sacrés considérés comme dignes d'admiration, d'étude et d'imitation.

Ainsi, les écrivains occidentaux, et surtout les dramaturges, puisque le sujet de cette thèse porte sur l'art dramatique, s'en inspirèrent²⁸⁷. C'est pourquoi, en héritiers de cette tradition littéraire, Stewart Parker et Anne Devlin trouvèrent en elle un véritable modèle d'écriture. Cette deuxième partie aura pour objectif non seulement de rappeler que religion et Bible sont aux origines du théâtre, mais aussi d'explorer toutes les références bibliques auxquelles Parker et Devlin eurent recours lorsqu'ils composèrent leurs pièces. Après avoir dressé de multiples parallèles entre l'ouvrage de référence et les pièces de théâtre étudiées du point de vue de la structure comme du contenu, nous étudierons la représentation de leur ville natale, Belfast, en termes bibliques. Enfin, puisque la Bible est un recueil de mythes (*mythos*), au sens d'intrigues ou « d'arrangements séquentiels de mots » selon les termes de Northrop Frye dans *Le grand code*²⁸⁸, nous considérerons que le mythe est lié au religieux. Ainsi, les mythes bibliques et les mythes folkloriques irlandais, sur lesquels repose en grande partie la culture irlandaise, feront l'objet d'une analyse critique au sein d'un chapitre qui viendra clore cette deuxième partie.

²⁸⁶ Du grec « biblia », livres. La Bible est donc le Livre par excellence.

²⁸⁷ Selon Olivier Millet et Philippe de Robert, les trois grandes sources de la littérature européenne sont la Bible judéo-chrétienne, la culture gréco-latine et l'héritage celtique. O. Millet & P. de Robert (eds.), *op. cit.*, p. 340.

²⁸⁸ Northrop Frye, *Le grand code, la Bible et la littérature*. Traduit en français par Catherine Malamoud. Paris : Éditions du Seuil, 1984, p. 74.

Chapitre 1 : Religion et Bible aux origines du théâtre occidental

Depuis tantôt trois millénaires, que ce soit dans les civilisations évoluées de l'Occident, de l'Inde et de l'Extrême-Orient ou chez les peuples « sans écriture » de l'Afrique, de l'Océanie et de l'Amérique précoloniales, la représentation dramatique a eu de tout temps sa place marquée au service de l'imaginaire, c'est-à-dire du spirituel, dans les institutions de la cité²⁸⁹.

1.1 Le culte religieux aux origines du théâtre

Le théâtre, aussi bien en Orient qu'en Occident, est né à la fois du culte religieux et de la dramatisation des textes narratifs fondateurs religieux ou épiques. Bien avant l'émergence du christianisme, les sociétés grecques, en premier lieu, puis romaines, par la suite, utilisaient le théâtre comme rituel sacré. Dans *Poétique*, Aristote évoque combien le théâtre est né de la découverte du plaisir que l'homme peut prendre à imiter la vie. Au départ, cette imitation de la vie, que le philosophe nomme « mimésis », était instinctive, très éloignée de la haute dimension artistique du théâtre, mais sa fusion avec la religion donna naissance au rituel, nous dit-il, et le rituel, à son tour, donna naissance au théâtre tel que nous le connaissons.

Pourtant, si l'histoire du théâtre en Occident se superpose avec celle du christianisme, ce n'est pas en termes de fusion, bien au contraire. En effet, si la représentation théâtrale latine était une période « religieuse », durant laquelle la politique s'arrêtait et que rien ne devait venir troubler, les hommes d'Église désapprouvèrent vite les pratiques théâtrales, qualifiant les théâtres de « foyers du paganisme ». Aussi, dès l'apparition de la chrétienté, le théâtre romain fut négligé et les comédiens excommuniés. Le Concile de Carthage, réuni en 398, officialisa cette condamnation et, au Ve siècle, l'Église fit fermer plusieurs lieux scéniques. De plus, l'introduction progressive du comique, et donc du profane²⁹⁰, dans le

²⁸⁹ Robert Pignarre, *Histoire du théâtre*. 1945. Que-sais-je ? Paris : Presses Universitaires de France, 1995, p. 4.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 40: « Seulement il arriva que le souci de réalisme, en s'introduisant, laissa la porte ouverte au comique, c'est-à-dire au profane. À la vue de la croix, de la couronne d'épines, du roseau, des clous, le cœur se serrait ; mais quand paraissaient un Moïse cornu à barbe d'étope ou Elisabeth enceinte, ou encore l'ânesse de Balaam cabriolant et discourant, le rire qui les saluait rapprochait la représentation sacrée de ces « jeux par

théâtre ne fut pas du goût des ecclésiastiques, qui cherchèrent bientôt à se débarrasser de cet art. Et même le drame liturgique, dont le cadre était l'église et les textes sacrés le contenu, et qui, depuis plusieurs siècles, « brodaient sur les grands thèmes qu'annonçaient les offices, ceux de Pâques et de Noël avant tout, mais, donnés par des clercs »²⁹¹ et s'adressant principalement aux clercs, prit fin au XIIIe siècle.

Au Moyen Age, renaîtront des représentations qui offriront une plus grande liberté aux auteurs (les textes sacrés fixaient des limites strictes à l'imagination des compositeurs) et suivront un autre modèle culturel, celui des vies de saints pour un théâtre religieux, certes, mais aussi populaire. Le contexte fut propice au développement des Mystères²⁹² et Miracles²⁹³, qui étaient des spectacles conçus en vue de transmettre la parole divine et de veiller à l'édification des fidèles. Ce théâtre médiéval, qui prenait appui sur les textes sacrés, se voyait tout de même largement dominé par le clergé, « metteur en scène occulte dont l'influence s'étendait au recrutement des comédiens et probablement même au déroulement des répétitions »²⁹⁴. En quittant l'édifice culturel tout en proposant la parole divine, un jeu s'établissait entre le sacré et le profane, le quotidien et le merveilleux, l'intention de convertir le public et celle de le divertir. Puis, les sujets bibliques seront peu à peu boudés par souci de répondre au goût du temps²⁹⁵ et par respect des trois unités de temps, de lieu et d'action vivement conseillées par Aristote dans *Poétique*. Le théâtre, en répondant aux exigences de l'époque allait, une fois de plus, être considéré comme profane. C'est pourquoi, le XVIIe siècle remettra en question le bien-fondé de cette pratique artistique. Pourtant, elle était le mode littéraire où les sujets religieux étaient les plus sollicités en Europe, même en Angleterre où « le culte des saints ne pouvait pas inspirer de dramaturgie, l'affirmation de l'originalité religieuse trouva sa place au théâtre dans la mesure où elle était liée à son histoire, que les auteurs élisabéthains avaient aimé évoquer »²⁹⁶. Aussi, des théologiens tels que Pierre Nicole

dérision » qu'en Espagne les ordonnances du roi Alphonse X avaient bannis du saint lieu. Aussi bien le démon comique ne tardera pas à entraîner le drame au-dehors ».

²⁹¹ J.M. Mayeur *et al.* (eds.), *op.cit.*, tome 7, p. 251.

²⁹² Elizabeth Angel-Perez, *Le théâtre anglais*. Les Fondamentaux. Paris : Hachette Supérieur, 1997, p. 14 : « Il s'agit de représenter les épisodes les plus marquants de l'Ancien et du Nouveau Testament depuis la création du monde jusqu'au Jugement dernier, l'ensemble constituant un cycle complet ».

²⁹³ *Loc.cit.* : « Alors que les mystères mettent en scène l'histoire de l'humanité au plan macroscopique, c'est-à-dire d'un bout à l'autre du cycle, les moralités (appelées en leur temps *Moral Plays*) théâtralistent la même histoire au plan microscopique (histoire d'un seul protagoniste représentatif du genre humain) ».

²⁹⁴ <http://fr.encyclopedia.yahoo.com>.

²⁹⁵ La Renaissance renouera avec l'idée aristotélicienne de mimésis : imitation du réel.

²⁹⁶ J.M. Mayeur *et al.* (eds.), *op. cit.*, tome 9, p. 1051.

(1625-1695), dans son *Traité de la comédie*, en 1667, ou Jacques-Bénigne Bossuet (1627-1704), dans sa *Lettre au Père Caffaro* et dans *Maximes et réflexions sur la comédie*, en 1694, ne considéraient pas cet art comme un divertissement mais, comme le retour du Malin, le diable incarné, lorsqu'il était détourné de sa mission première, celle d'instruire et d'inculquer la foi. Aussi, à cette époque, le comédien, qui pervertit le spectateur, après avoir été lui-même perverti par le spectacle, est accusé de tous les maux par les théologiens qui l'excluent à nouveau de la communauté chrétienne.

Le siècle suivant allait cependant redonner tout son éclat à la pratique théâtrale grâce à l'intervention des philosophes des Lumières, pour qui le drame était un outil éducatif non négligeable²⁹⁷. Ainsi, Voltaire (1694-1778), dans *L'Épître dédicatoire de l'orphelin de la Chine* (1758), écrivit que « le théâtre, est un puissant instrument de civilisation, la grande école du peuple et ce que l'esprit humain a jamais inventé de plus noble et de plus utile pour former les mœurs et pour les policer »²⁹⁸. À partir de la seconde moitié du XVIIIe siècle, le théâtre occidental s'attachera à offrir une image fidèle de la société contemporaine : il cherchera le véritable, le crédible et tentera de s'éloigner des clichés et de la démesure. Cette tendance amènera le théâtre à s'intéresser à ce mouvement qui fut appelé « naturaliste » dans un premier temps. Puis, la découverte de l'inconscient au début du XIXe siècle remettra en cause l'apport original du naturalisme. Dès lors, la simple représentation à l'identique du monde s'avèrera insuffisante, et auteurs et metteurs en scène se mettront à la recherche d'une nouvelle transposition artistique de la réalité. Enfin, au XXe siècle, Antonin Artaud (1896-1948) tentera de renouer avec le sacré à travers la création d'un théâtre de la cruauté, au sein duquel il faudra recréer un langage symbolique du jeu et de la scénographie. Le théâtre d'Artaud doit ainsi provoquer un ébranlement, un bouleversement intérieur. C'est cela qu'il appelle la « cruauté », cette façon de libérer en chaque spectateur les pulsions les plus obscures, c'est-à-dire « son goût du crime, ses obsessions érotiques, sa sauvagerie, ses chimères »²⁹⁹.

²⁹⁷ Cf. 4^{ème} partie.

²⁹⁸ Marie-Claude Hubert, *Les grandes théories du théâtre*. Paris : Armand Colin, 1998, p. 130.

²⁹⁹ *Le théâtre et son double*. In <http://fr.encyclopedia.yahoo.com> (ne semble plus exister).

1.2 Théâtre, Bible et religion au Royaume-Uni et en Irlande

L'art dramatique connut le même développement au Royaume-Uni qu'en Europe occidentale. Et puisque le théâtre irlandais ne s'inscrit nullement dans la tradition gaélique (il est au contraire l'une des manifestations les plus visibles du colonialisme puisqu'il sera, jusqu'au XVIIIe siècle, l'un des signes de la domination culturelle britannique), il suivit la même évolution que le théâtre anglais. Depuis les premières traductions de la Bible en anglais de John Wycliff (1320-1384) puis de son secrétaire, le lollard John Purvey (1354 ?-1428 ?), de William Tyndale (1494-1536) à l'extrême fin du XVe siècle, et enfin celle du roi Jacques Ier en 1611, version la plus connue, les auteurs britanniques et irlandais ont puisé dans cet ouvrage de nombreuses ressources pour leurs pièces qui, tantôt suscitaient un engouement chez les ecclésiastiques, tantôt attiraient leur foudre. Au Moyen Age, le drame liturgique, écrit en latin, fit place aux Miracles, Mystères et Moralités en langue vernaculaire qui eurent autant, si ce n'est plus, de succès en Angleterre que dans les autres pays européens. Ces pièces étaient tant appréciées qu'on instaura une correspondance entre le calendrier religieux et les festivités théâtrales³⁰⁰. Ces premières pièces de théâtre, en anglais et écrites en majorité par des membres du clergé, étaient mises en scène afin d'illustrer les sermons et d'expliquer l'histoire de l'humanité sous forme allégorique et universelle. Le théâtre était, en effet, considéré comme l'outil d'éducation religieuse le plus efficace, comme le signale Elizabeth Angel-Perez dans son ouvrage *Le théâtre anglais*. Le théâtre, « véritable tableau vivant », selon elle, permettait de « faire comprendre l'histoire biblique à une population en majeure partie illettrée », car il racontait la Bible et dispensait le spectateur de lecture³⁰¹. Cependant, en choisissant ce mode de diffusion, les auteurs ne présentaient plus la Bible mais la représentaient, démarche de vulgarisation qui précipita l'éloignement de l'espace théâtral de l'espace religieux. Aussi, à la Renaissance, le théâtre anglais se socialisa et devint un lieu d'échange et de rencontre. Ce changement lui permit de s'affranchir peu à peu de l'emprise du clergé, qui ne resta pas insensible et contre-attaqua. Plusieurs pamphlets seront alors publiés. Le plus influent sera celui du Révérend Jeremy Collier (1650-1726), *A Short View of*

³⁰⁰ E. Angel-Perez, *op.cit.*, p. 14 : « Les cycles de mystères mettent en évidence les correspondances entre l'Ancien et le Nouveau Testament (par exemple, le sacrifice d'Isaac par Abraham est développé en écho dans le sacrifice de Jésus par son père). Ils n'ont de sens que s'ils sont représentés dans leur ensemble. Par conséquent, profitant de la longueur et de la douceur relative des journées de juin, les processions de chars commencent à l'aube et s'achèvent à la nuit. Les occasions théâtrales viennent, du XIVe au XVIIe siècle, ponctuer les fêtes religieuses : la Pentecôte (*Whitsun*) et, plus encore, quelques jours plus tard, la Fête-Dieu ».

³⁰¹ *Ibid.*, p. 11.

the Immorality and Profaneness of the English Stage (1698), où il dénonce le manque de pudeur des personnages de théâtre, et considère que le théâtre bafoue les sacrements de l'Église. En effet, l'un des thèmes les plus exploités de la Restauration était le mariage, et Collier arguait que, au théâtre, les femmes étaient dépeintes comme des prostituées et les hommes comme des libertins³⁰². De plus, comme dans la plupart des pays affectés par la Réforme protestante où la « lecture par la méditation personnelle était préférée »³⁰³, le théâtre, plutôt considéré comme profane par cette résurgence du puritanisme, verra bon nombre de ses lieux de représentation fermés sous Cromwell. Hormis la pièce de Shakespeare (1564-1616) intitulée *The Famous History of the Life of Henry VIII* (1614) et qui traite du schisme d'Angleterre ainsi que *Samson Agonistes*, drame lyrique écrit par John Milton (1608-1674)³⁰⁴ en 1671 et consacré au personnage biblique, les Églises catholiques et protestantes boudèrent la comédie, qu'ils reléguèrent au plan de populaire. La fonction première du théâtre anglais devint éducative et non divertissante. Puis, au début du XIXe siècle, le théâtre anglais connaîtra un passage à vide au profit de l'industrie et du commerce. L'activité théâtrale reprendra lentement jusqu'au mouvement naturaliste dans un premier temps et jusqu'au théâtre social d'Arthur Pinero (1855-1934) ou de George Bernard Shaw dans un second temps.

Le renouveau théâtral du début du XXe siècle verra aussi l'émergence d'un théâtre national irlandais grâce à la création du Théâtre de l'Abbaye³⁰⁵. Bien que le but premier de ce théâtre était de permettre aux Irlandais, peu importe leurs confessions religieuses, d'avoir accès à la scène, et ainsi d'abolir toute frontière communautaire, le thème de la religion y était abordé. Puisque la tendance allait vers le naturalisme et le réalisme, les auteurs, tels que William Boyle (1853-1923) pour le Sud ou St John Ervine (1883-1971) au Nord, ne pouvaient pas faire abstraction des différends causés par la diversité des confessions religieuses. W. B. Yeats, l'un des membres-fondateurs de l'Abbaye, déplorait cependant cette tendance, préférant de loin le théâtre poétique et symboliste tel Oscar Wilde qui insuffla une dimension sensuelle à la Bible dans *Salomé* (1893), et qu'il prendra pour modèle quand il écrivit *A Full Moon in March* (1934). Ainsi, le théâtre en Irlande à partir de 1904 prenait

³⁰² *Ibid.*, p. 63.

³⁰³ J.M. Mayeur *et al.* (eds.), *op. cit.*, tome 9, p. 1060.

³⁰⁴ Plus connu pour *Le paradis perdu*, œuvre poétique et religieuse en dix chants (1667) puis en douze (1674) dans laquelle il exprime sa nostalgie du puritanisme des années 1640.

³⁰⁵ Non pas que le théâtre prenait place dans une abbaye, mais il était situé sur la *Lower Abbey Road* à Dublin.

appui sur la Bible et plusieurs anecdotes étaient extraites du recueil religieux, telle que l'histoire du fils prodigue sollicitée à maintes reprises notamment par St John Hankin (1869-1909) dans *The Return of the Prodigal* (1907) ou *The Whiteheaded Boy* de Lennox Robinson (1886-1958) jouée en 1916 au Théâtre de l'Abbaye. Sean O'Casey (1880-1964) se réfère lui aussi à plusieurs épisodes bibliques dans *The Playboy of the Western World* (1907), et certains considèrent même Samuel Beckett* (1906-1989) comme un auteur religieux.

En Irlande du Nord, pourtant, dès l'apparition de son théâtre littéraire, le clergé s'interrogea sur le bien-fondé des pièces, les qualifiant parfois d'immorales, comme nous le prouve cette anecdote rappelée par Sam Hanna Bell dans *The Theatre in Ulster*:

La version ulstérienne du Théâtre Littéraire Irlandais fit ses premiers pas sur scène dans une petite salle à Belfast. Aussi petite et étroite qu'il ait pu être cette salle, elle était beaucoup trop grande pour le public qui la fréquenta au cours de ces deux soirées. Le matin de la première représentation, les membres montaient des vieux éléments de décor d'occasion jusqu'à la salle lorsqu'ils furent sommés par le gardien de ne pas les mettre en place. « Cette salle, leur dit-il, est utilisée pour le catéchisme, et nous ne voulons aucun de vos maudits décors ici ». Puisqu'ils n'avaient pas le temps de discuter du problème avec le directeur de l'école, les jeunes passionnés durent louer des rideaux en guise de décor. L'utilisation de ces rideaux était tellement inattendue à cette époque que le public applaudit le décor alors que le rideau se levait³⁰⁶.

Les religieux, notamment le clergé protestant, se positionnaient plutôt en défaveur de ces pratiques et souvent ne savaient pas s'ils pouvaient assister aux représentations. En outre, les dramaturges se voyaient limités par le clergé très puritain en Irlande du Nord, et, dans les années 1930, commença à se développer un théâtre amateur, plus libre, en marge du théâtre professionnel. Ces deux théâtres abondaient pourtant dans le même sens. Leurs auteurs semblaient s'adresser à la communauté religieuse dans laquelle ils avaient grandi très souvent dans le but d'offrir un message de réconciliation. Christopher Morash rappelle que :

Les liens entre les théâtres amateur et professionnel étaient particulièrement serrés – et particulièrement confus – en Irlande du Nord. « Dans n'importe

³⁰⁶ S. Hanna Bell, *op.cit.*, p. 3 : « The Ulster branch of the Irish Literary Theatre made its first bow to the public in a small hall in Belfast. Small and aile as this hall was it was much too large for the audience who patronised them on those two evenings. On the morning of the first performance the members were carrying some old second-hand scenery up the stairs to the hall when they were stopped by the caretaker who ordered them to take it away. "This hall", said he, "is used for a Sunday school, and we'll have none of your damned scenery here". As there was no time to discuss the matter with the manager of the school, the young enthusiasts were obliged to hire curtains to drape the hall in lieu of scenery. The effect of these curtains was so novel at that time that the audience applauded the set as the curtain rose ».

quelle société dramatique du Nord, précise Michael Farrell, d'un point de vue parfaitement dublinois, les membres appartenaient très certainement exclusivement à une église ». Cette tendance donna naissance à des pièces destinées à des groupes confessionnels spécifiques, par exemple, *Select Vestry* (1946) de Patricia O'Connor, dont l'action se déroule chez un membre du clergé de l'Église d'Irlande, ou, son pendant catholique, *Is the Priest at Home ?* (1954) de Joseph Tomelty. [...] Tandis que les affiliations religieuses des pièces de théâtre d'Ulster de cette période sont toujours clairement affichées, la plupart implique la volonté automatique de parvenir à une conciliation, et certaines, telles que *The Pope in Killmuck* de Louis J. Walsh, parvenaient si bien à équilibrer les deux qu'elles pouvaient être jouées devant un public constitué de n'importe laquelle des deux communautés³⁰⁷.

Pourtant, si les dramaturges catholiques parvenaient à se faire connaître avec un théâtre nationaliste anti-britannique auprès de leur communauté, les auteurs protestants unionistes restaient rares en Ulster. Leur public n'apparaissait pas encore très réceptif ni au message des auteurs ni à l'art dramatique. Dans les années 1970, un glissement de situation s'opéra : ce n'était en effet plus l'Église qui interdisait les salles de théâtre, mais la société, de plus en plus puritaine, qui était elle-même choquée par le choix de certaines pièces de théâtre. Ainsi le *Lyric Theatre*, dont le but était pourtant d'offrir un théâtre non sectaire, fut-il souvent dénoncé, comme à l'occasion de cette représentation de *Jesus Christ Superstar* :

Comment réagir lorsque, comme il se produisit en 1974, vous arrivez le soir de la première de *Jesus Christ Superstar* et trouvez le théâtre encerclé par des membres de l'Église presbytérienne libre* d'Ian Paisley, priant pour que Dieu punisse « une production inspirée par le Diable et injustement blasphème ? »³⁰⁸

Les dramaturges d'Irlande du Nord s'intéressèrent de plus près au rôle que jouait la religion au sein de leur société, ce qu'elle était devenue. Alors que les Troubles se durcissaient dans les années 1970-1980, ils avaient recours à la Bible et à la religion afin de rechercher tous les éléments en matière de religion qui pourraient venir justifier les affrontements ancestraux.

³⁰⁷ C. Morash, *op. cit.*, p. 196 : « The links between the amateur and professional theatres were particularly important- and particularly tangled- in Northern Ireland. "In any given Dramatic society up North", wrote Michael Farrell (from a distinctively Dublin perspective), "the members will almost certainly belong exclusively to one church". This gave rise to plays designed for specific denominational groups, such as Patricia O'Connor's *Select Vestry* (1946), set in the home of a church of Ireland clergyman, or its Catholic counterpart, Joseph Tomelty's *Is the Priest At Home?* (1954). [...] While the religious affiliations of Ulster plays from this period are always clearly signposted, most contain a mandatory gesture of conciliation, and a few – such as Louis J. Walsh's *The Pope in Killymuck* – carried off this balancing act so well that they could play to audiences from both sides of the community ».

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 244 : « How do you respond when, as happened in 1974, you arrive at the opening night of *Jesus Christ Superstar* to find the theatre surrounded by members of Ian Paisley's Free Presbyterian Church, praying for God's judgement on a "diabolically inspired and iniquitously blasphemous production ?" ».

Trois pièces de théâtre en particulier, *The Sanctuary Lamp* (1976) de Tom Murphy (1935-), *Talbot's Box* (1977) de Thomas Kilroy (1934-) et *Faith Healer* (1979) de Brian Friel (1929-), tentèrent de replacer, en marge des limites d'une religion institutionnalisée, cette foi chrétienne, et plus précisément la foi catholique, qui s'émuait alors en Irlande du Nord. Tous les trois s'y consacrèrent en créant des formes théâtrales dont la rupture avec le réalisme scénique signalait une mouvance plus importante au sein de la société dans son ensemble³⁰⁹. Ces auteurs eurent recours au théâtre, comme leurs prédécesseurs, auteurs de Mystères médiévaux pour qui cet art était un fait populaire, une cérémonie civique et sociale visant à démontrer que la collectivité existait. En engageant la participation de toute une population, le théâtre devenait une manifestation sociale quand la religion était sur le déclin et suscitait la moralité publique et le bien-être social.

Il manquait avant tout une compagnie de théâtre « nationale », qui réunirait autant les protestants que les catholiques, en Irlande du Nord. C'est à partir de cette idée que Brian Friel et Stephen Rea décidèrent de créer *Field Day* en 1980, compagnie théâtrale, qui en plus de permettre aux publics protestants et catholiques d'assister à des représentations, permettrait aux auteurs nord-irlandais, quelle que soit leur confession religieuse, de voir leurs pièces jouées dans leur province. Ce désir d'équilibre et d'égalité était tellement poussé à son extrême que même les membres de la direction de la compagnie devaient être de communautés différentes : « Tom Paulin se souvient que Friel et Rea soulignaient qu'ils souhaitaient que les deux religions soient représentées au directoire, qui serait composé de trois catholiques et de trois protestants »³¹⁰. Bien que les membres de *Field Day* ne souhaitaient pas prendre part au conflit et donner leur point de vue sur les Troubles, ils choisirent tout de même de représenter *Pentecôte* de Stewart Parker dans laquelle la grève des

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 249 : « Irish Mass attendance rates in the mid-1970s were much as they had been for a century, and in many ways the edifice of the Church was as sturdy as ever ; in retrospect, however, it would become obvious that the radical decline in the Church's power in the 1990s was already underway in the mid 1970s. And it was at that point that three plays appeared – like a trilogy by different hands – which were to prefigure what lay ahead : Tom Murphy's *the Sanctuary Lamp* (1976), Thomas Kilroy's *Talbot's Box* (1977) and Brian Friel's *Faith Healer* (1979). All three attempt to reconfigure Christian (and, more specifically, Catholic) faith outside of the limits of institutionalised religion ; and all three do so by creating theatrical forms whose breaks with stage realism signal a wider change in society as a whole ».

³¹⁰ M. Richtarik, *Acting between the Lines, the Field Day Company and Irish Cultural Politics 1980-1984*. 1995. Washington D.C. : The Catholic University of America Press, 2001, p. 66 : « Tom Paulin remembers that Friel and Rea emphasised the fact that they wanted both religious traditions represented on the board, which would be made up of three Catholics and three Protestants ».

loyalistes de 1974, réfutée par l'auteur lui-même, pose le contexte historique. Cette pièce se ferait-elle en réalité l'allégorie de la situation nord-irlandaise ?

1.3 Théâtre et religion chez Stewart Parker et Anne Devlin : l'héritage du passé

À l'issue de cette démonstration, il est possible de constater que d'une part les liens entre théâtre et religion sont infiniment étroits et que, d'autre part, les deux dramaturges auxquels nous avons choisi de consacrer nos recherches s'inscrivent dans cette tradition littéraire et dramatique occidentale irlandaise (même si cette tradition a elle-même trouvé son origine dans le théâtre anglais) où religion et Bible occupent une place prépondérante.

Rappelons, tout d'abord, que Parker a connu l'art dramatique et y a pris goût en interprétant le rôle d'Everyman de la pièce éponyme, *Mystère médiéval* écrit, on le suppose, en 1493. C'est donc grâce à une pièce aux couleurs religieuses, voire théologiques, qu'il décida de s'adonner à cette forme d'expression artistique. De la même façon, il semblerait, selon Maria Kurdi, dans un article intitulé « Female Self Cure through Revisioning and Refashioning Male/Master Narratives in Anne Devlin's *After Easter* » que *Après Pâques* renvoie, par bien des endroits, à la moralité d'August Strindberg (1849-1912), *Easter* (1901)³¹¹. N'oublions pas non plus que le mémoire que Parker rédigea en vue d'obtenir sa maîtrise de lettres avait pour titre « The Modern Poet as Dramatist, some aspects of non-realistic drama, with special references to Eliot, Yeats and Cummings », ce qui laisse à penser qu'il étudia les diverses dimensions des pièces de William Butler Yeats et qu'il pu s'y référer lorsqu'il écrivit ses propres œuvres par la suite. Il remarqua que Yeats s'inspirait du théâtre classique. Comme ce poète, la période classique a aussi beaucoup influencé Parker dans ses productions. Il est intéressant de noter à quel point ses œuvres, ainsi que celles de Devlin, adoptent parfois une dimension tragique. En effet, elles comportent des éléments répondant aux lois strictes des tragédies grecques et des premières représentations romaines, tels le pathétique et le dramatique. De la même façon, les deux dramaturges répondent à cette mise en relation entre les dieux et les hommes que le théâtre classique mettait en évidence, puisque

³¹¹ Maria Kurdi, « Female Self Cure through Revisioning and Refashioning Male/Master Narratives in Anne Devlin's *After Easter* », in *Hungarian Journal of English and American Studies*, vol. 2 n° 2, 1996, pp. 99-102. L'auteur précise en outre que Anne Devlin prétend ne pas avoir lu cette pièce.

Greta, dans *Après Pâques*, se sent investie d'une mission religieuse que lui a ordonné Dieu directement et, dans *Pentecôte*, Marianne est confrontée à Lily Matthews, défunte nord-irlandaise presbytérienne puritaine, qui revient sur terre en qualité de fantôme et de médiateur entre les hommes et Dieu, entre le monde terrestre et le monde céleste. Toujours dans un souci de respect de la tragédie classique, les deux auteurs ont recours au principe de mimésis si cher à Aristote puisque les Troubles sont très souvent représentés de manière réaliste sur scène, et dans les deux œuvres. À cette occasion, ils prouvent qu'ils ne sont pas insensibles à la situation que traverse la Province et s'interrogent eux aussi, à l'instar des dramaturges ulstériens des années 1970-1980, sur le devenir de la religion, son rôle dans la société et son impact sur les communautés dont ils sont eux-mêmes issus. À cela s'ajoute un attachement particulier au folklore irlandais, et un savant mélange de paganisme et de christianisme, ou de sacré et de profane, qui viennent agrémenter leurs textes, notamment à travers l'évocation de la dame blanche chez Anne Devlin.

À l'instar des dramaturges qui les précèdent, Devlin et Parker ont pour objectif de rassembler la population au théâtre, c'est-à-dire de montrer à quel point la cohésion de la société doit être renforcée. Ce rassemblement a aussi, de tout temps, été l'objectif premier de l'église catholique et du temple protestant, dont les similitudes avec les lieux théâtraux sont pertinentes. Effectivement, le théâtre et l'église sont des espaces où la société peut se donner la représentation de sa propre diversité. Les ressemblances de ces lieux en terme d'architecture y sont en outre frappantes. Enfin, il est possible d'assimiler le rôle du prêtre ou du pasteur, à celui du comédien, et celui du public théâtral à celui des fidèles. Peut-être sont-ce toutes ces ressemblances qui ont poussé la compagnie théâtrale *Field Day*, et plus particulièrement l'acteur Stephen Rea, à vouloir représenter *Northern Star* de Parker dans une église presbytérienne de Belfast en 1998, ou peut-être est-ce l'idée précise de faire revivre les réunions des Irlandais Unis dans l'église même où ils se rencontraient deux siècles auparavant ?³¹² Enfin, les deux auteurs ont recours à la Bible, cet ouvrage littéraire de référence. En effet, la religion en Irlande du Nord compte tant que, même si son sujet n'est pas central au texte, des références religieuses apparaissent tout au long de *Pentecôte* et *Après Pâques*, qui se font alors les voix allégoriques de la situation à laquelle était confrontée la Province entre 1974 et 1994.

³¹² Interview de Stephen Rea par Martine Pelletier, in *Sources*, n° 9, Orléans : Paradigme, 2000, p. 57.

Chapitre 2 : La Bible, source d'inspiration de Stewart Parker et Anne Devlin

2.1 Des titres et des noms

Le choix des pièces de théâtre à étudier s'est imposé de lui-même. Comment, en effet, ne pas être tenté de dresser un parallèle entre un *Après Pâques*³¹³ catholique et un *Pentecôte* protestant dans un contexte nord-irlandais ? Les titres de ces deux ouvrages peuvent, sans doute, nous renseigner sur les différences de point de vue religieux entre les deux dénominations. Nous avons déjà indiqué combien Pâques³¹⁴ et la Pentecôte, deux fêtes bibliques et religieuses autant essentielles pour les catholiques que pour les protestants³¹⁵, prenaient une dimension socio-politico-culturelle pour chacune des deux confessions. Ainsi, si le public garde à l'esprit que Pâques rappelle l'insurrection de Pâques de 1916 conduite par les catholiques défendant la cause nationaliste, tandis que la Pentecôte évoque la grève menée par les ouvriers loyalistes protestants d'Ulster en 1974, avant même de se rendre à la représentation ou de commencer la lecture des pièces de théâtre, il s'attend à ce que les dramaturges mêlent ces deux dimensions religieuse et culturelle.

Parker suggérait déjà son désir d'aborder des thèmes bibliques en conférant à certaines de ses pièces précédentes des titres particulièrement explicites ; en revanche les contenus semblaient quelque peu décalés. Ainsi, sa comédie musicale *Kingdom Come*³¹⁶, que nous

³¹³ Le terme anglo-saxon « Easter » provient du nom propre « Estre », déesse Teutonique du printemps et du jour naissant.

³¹⁴ L'un des fondements même de la foi chrétienne repose sur le calendrier théologique dont la date de la fête de Pâques signale le commencement.

³¹⁵ Michel Coirault, *Pour connaître les fêtes*. Paris : éditions du Cerf, 1994, p. 25. Le nombre de fêtes chrétiennes est de :

- chez les catholiques : 34 dont 8 essentielles : le 1^{er} mercredi des Cendres, le Vendredi Saint, Pâques, l'Ascension, la Pentecôte, l'Avent et Noël, et 2 importantes (les Rameaux, la Toussaint).
- chez les protestants : 20 dont 6 essentielles (le Vendredi Saint, Pâques, l'Ascension, la Pentecôte, l'Avent, Noël) et 6 importantes (l'Epiphanie, l'Unité, la Mission, les Rameaux, le Jeudi Saint, la Réformation).

³¹⁶ Our Father, who art in heaven,
hallowed be thy name.

Notre père qui êtes aux cieux
que votre nom soit sanctifié.

pouvons traduire sans ambiguïté aucune par cette ligne extraite de la prière « Notre Père » « que le règne vienne », n'a de religieux que le titre. De la même façon, la deuxième pièce de son « triptyque »³¹⁷, *Heavenly Bodies*, soulève plus des questions d'ordre moral que purement biblique ou religieux. Néanmoins, avec *Pentecôte*, Parker atteint l'apogée de sa carrière d'écrivain puisqu'à la fois la correspondance entre le titre et le contenu et l'alliance du biblique et du politique participent à la réussite spectaculaire de l'œuvre. Anne Devlin, quant à elle, ne souhaite aborder cette idée que la confession religieuse exerce une pression sur la définition de l'identité nationale seulement à travers *Après Pâques*, même s'il est question de nationalisme et de catholicisme dans *Ourselves Alone*. Mais, les deux dramaturges ne s'en tiennent pas à ces simples correspondances entre titres et contenus ; ils poussent la cohérence jusqu'à attribuer à leurs personnages des prénoms également évocateurs. Dans « Tout le monde s'appelle Paddy », Stéphane Jousni rappelle que dans la fiction, il n'y a pas d'arbitraire du nom. Le choix du nom patronymique attribué par le romancier (ou dramaturge), poursuit-elle, n'est jamais le fruit du hasard. Le nom est un message³¹⁸. Aussi, l'un des protagonistes de *Pentecôte* ne se prénomme pas Marianne par hasard. Ce prénom renvoie, sous sa forme adjectivale, en effet, à celui de Marie, jeune vierge qui enfanta de manière miraculeuse pour devenir la mère du Sauveur. Alors promise à un charpentier du nom de Joseph, elle reçut la visite d'un ange, Gabriel, comme le raconte saint Luc dans le Nouveau Testament³¹⁹. Quelques temps après cette rencontre, Marie donna naissance à Jésus, prénom auquel on associera bien vite l'adjectif christ (qui signifie « oint ») de telle manière à ce qu'il devienne partie intégrante de son prénom par la suite. Parker ne manque pas de renvoyer à cet épisode clé de la Bible dans son œuvre puisqu'en soulignant que Marianne eut un fils prénommé Christophe, il renforce le parallèle dressé entre Marie et Marianne, entre le Christ et Christophe :

Marianne : [...] J'ai eu un enfant une fois.

Thy Kingdom come,
thy will be done,
on earth as it is in heaven
Give us this day our daily bread.
Forgive us our trespasses,
as we forgive those who trespass against us.
And lead us not into temptation,
but deliver us from evil. Amen.

Que votre règne vienne,
que votre volonté soit faite
sur la terre comme au ciel.
Donnez-nous aujourd'hui notre pain de ce jour.
Pardonnez-nous nos offenses,
comme nous pardonnons aussi à ceux qui nous ont offensés.
Et ne nous soumettez pas à la tentation
mais délivrez-nous du mal. Amen.

³¹⁷ Terme employé par Parker lui-même qui dénote une fois de plus son intérêt grandissant pour la religion.

³¹⁸ Stéphane Jousni, « Tout le monde s'appelle Paddy », in *Sources*, n° 15, Orléans : Paradigme, 2003, p. 201.

³¹⁹ Lc 1, 26-38.

Lenny : Arrête. Marianne...

Marianne : Je l'appelais Christophe. Parce qu'il était une sorte de Christ pour moi, il apportait l'amour avec lui... la vérité et la vie. (*P*, p. 76)³²⁰

Une des différences majeures entre les catholiques et les protestants concerne précisément le degré de dévotion portée à Marie, personnage qui incarne l'attente et la foi de toute l'Église dans la liturgie catholique. Le culte marial a, en effet, ouvert la voix à la création de nombreuses associations catholiques tel que « la Légion de Marie »³²¹ dans les pays anglo-saxons, y compris l'Irlande du Nord. Ainsi, en donnant ce prénom à son personnage, Stewart Parker indique que Marianne a une ascendance catholique. Pourtant, ce n'est pas le prénom de « Marie » qu'il choisit mais une version plus moderne, tout comme Christophe, le prénom du fils qu'elle porta. Ces deux noms de baptême peuvent laisser à penser que l'auteur puisa dans le passé des éléments pour raconter le présent, mais non pas dans le but de le figer, plutôt dans un espoir pour l'avenir. De la même façon, Stewart Parker prénomma son second personnage catholique Lenny, diminutif de Léonard et de Léon, prénom lui-même porté par plusieurs papes. Ici encore la version moderne de l'appellation peut dénoter l'envie de se détacher du passé pour se tourner vers le futur. Parker a donc opté pour des prénoms modernes, mais toujours en relation avec leur confession religieuse, pour ses personnages catholiques. En revanche, ses personnages protestants portent des noms plus anciens car le protestantisme a une très forte tendance à choisir les « prénoms individuels dans le corpus biblique, avec notamment une certaine prédilection pour ceux de l'Ancien Testament »³²². Ce phénomène social indique clairement le profond désir de cette communauté religieuse à renouer avec le passé et les origines même du texte sacré en signifiant « une identification spontanée des fidèles à l'humanité croyante et exemplaire de l'Ancien Testament »³²³. Une des amies de Marianne, Ruth³²⁴, entre en scène, à l'acte 1 scène 2, afin de trouver refuge et réconfort auprès

³²⁰ Marian : [...] I had a child once

Lenny : No. Marian...

Marian : I called him Christopher. Because he was a kind of Christ to me, he brought love with him... the truth and the life... (*Pentecost*, p. 244).

³²¹ La légion de Marie, créée aux États-Unis en 1931, est la plus grande organisation apostolique de laïques au sein de l'Église catholique. Le Vatican se positionne en faveur de cette association, soutenue par les six derniers papes. Son but principal est de glorifier Dieu à travers la sanctification de ses membres. Ces derniers deviennent des instruments de l'Esprit Saint à travers des prières et des offices. Ils prêchent une évangélisation « de porte à porte », se consacrent à l'éducation religieuse, la visite des prisonniers, des membres de la paroisse, des malades et des personnes âgées etc. La légion est, par essence, une extension du cœur et des mains du prêtre. In <http://www.legionofmary.org/lom.html>.

³²² O. Millet & P. de Robert (eds.), *op. cit.*, p. 257.

³²³ *Ibid.*, p. 259.

³²⁴ Prénom hébreu.

d'elle après avoir été frappée par son mari une fois de plus. Dans l'Ancien Testament, l'histoire de son éponyme est narrée de manière charmante, bucolique et douce dans le *Livre de Ruth* et met en exergue les valeurs familiales³²⁵. Il est d'autant plus pertinent de la part de Parker d'avoir prénommé l'un de ses personnages ainsi car le judaïsme rattache l'histoire de ce personnage à la fête de la Pentecôte pour deux raisons. D'une part, la Pentecôte est connue pour être la fête de la moisson et, en arrivant en Judée, Ruth se mit à glaner au temps de la moisson. D'autre part, l'hésitation de Ruth quant à épouser un autre homme que son défunt mari met en relief la vertu de fidélité envers les morts mais aussi envers la Torah³²⁶, et la Pentecôte (*Shavouot*) commémore le don de la Torah. Par ailleurs, cette histoire biblique s'intéresse en particulier au sort des femmes afin d'illustrer les liens idéologiques et économiques qui les unissaient aux hommes, notamment dans le cadre du mariage. Parker, qui s'interrogeait sur la condition féminine à Belfast, impute à Ruth le devoir de représenter leur force. Même si elle est d'abord victime de la violence de son mari, elle trouve le courage de le quitter et d'échapper à son destin. Dans un même temps, elle reste attachée à la Bible, allant même jusqu'à citer un passage des Actes des apôtres (récit de la Pentecôte) de mémoire. Il est alors surprenant que Parker ait prénommé son mari, David³²⁷. Le personnage de David n'entre jamais sur scène, nous ne savons de lui que ce que Ruth, Marianne et Lenny en disent : il est un policier violent qui bat sa femme depuis de nombreuses années et qu'une dépression nerveuse conduira à l'hôpital. Les aventures de son éponyme sont racontées dans la Bible au sein des *Livres de Samuel*. Contrairement au personnage de Parker, le roi David est présenté comme étant un personnage charmant, glorieux et charismatique. Il est aimé de tous, des hommes, pour qui il est un modèle, et des femmes, qu'ils courtisent. C'est un stratège brillant sur le plan militaire, un musicien de première classe, mais qui peut se montrer ferme et autoritaire lorsqu'il l'est nécessaire. Les histoires du roi David sont les plus glorieuses de la Bible. Le David rencontré dans la Bible est dépeint comme étant comique et picaresque, ce qui est loin d'être le cas du personnage de Parker, pathétique et redoutable. Le dramaturge semble ici avoir recours à ce mode ironique afin de mettre en lumière les valeurs humaines de Ruth, qui troquera son amour pour ce personnage antipathique, qui reste en outre

³²⁵ Pour en résumer le récit, Ruth était une jeune femme moabite qui, après être devenue veuve, décida de suivre sa belle-mère, Noémie, jusqu'en Judée, le pays d'origine qu'elle avait quitté pour cause de famine. Elles rencontrèrent de nombreuses difficultés financières auxquelles Ruth tenta de remédier en épousant Booz, riche propriétaire de terres à Bethléem, et donna naissance à Jobed, destiné à devenir le grand-père du roi David.

³²⁶ Nom que les Juifs donnent au Pentateuque, par extension, ensemble formé par le canon biblique et le Talmud.

³²⁷ Prénom hébreu.

héroïque pour elle³²⁸, contre une escapade avec un homme plus sympathique, Peter. Peter³²⁹, ou Pierre en français, apparaît dans le Nouveau Testament pour être le porte-parole des disciples de Jésus Christ, puisque, le jour de la Pentecôte³³⁰, il fut le premier des apôtres à accomplir un miracle au nom de Jésus. Les catholiques romains tiennent Pierre pour premier Pape de l'histoire du catholicisme puisqu'il fut le seul des disciples de Jésus à recevoir cette promesse de lui :

Et moi, je te le déclare : Tu es Pierre, et sur cette pierre je bâtirai mon Église, et la Puissance de la Mort n'aura pas de force contre elle. Je te donnerai les clés du Royaume des cieux ; tout ce que tu lieras sur la terre sera lié aux cieux, et tout ce que tu délieras sur la terre sera délié aux cieux³³¹.

Cette interprétation particulière de ce passage du Nouveau Testament marque ici encore une différence d'ordre théologique entre les deux confessions. Les protestants, en effet, rejettent l'autorité du Pape. Néanmoins, Pierre représente pour les deux confessions un être exceptionnellement bon. Ainsi, le personnage de Parker semble corroborer cette idée d'apporter la bonne parole. De retour d'Angleterre, où il était allé chercher une certaine reconnaissance professionnelle, il se permet d'émettre un avis assez objectif sur la grève menée par sa propre communauté et dénonce la violence en Irlande du Nord. Nous apprenons que, même s'il grandit au sein d'une famille protestante, il ne partage guère les idées protestantes et critique sans ambages les actes de violence de leurs instigateurs. Il quitta l'Irlande du Nord, où il lui semblait que Dieu n'existait plus. Pour toutes ces raisons, il n'est donc pas étonnant de l'entendre citer son éponyme biblique le jour de la Pentecôte afin d'apporter une sérénité attendue:

Alors Pierre, se présentant avec les onze, éleva la voix, et leur parla en ces termes : « Hommes juifs, et vous tous qui séjournez à Jérusalem, sachez ceci, et prêtez l'oreille à mes paroles ! Ces gens ne sont pas ivres, comme vous le supposez, car c'est la troisième heure du jour... » (*P*, p. 73)³³²

³²⁸ Ruth dit de David : « .. My David's out there on those streets day and night risking his life to protect other people » (*Pentecost*, p. 190).

³²⁹ Prénom grec.

³³⁰ Ac 2, 14-41.

³³¹ Mt 16, 18.

³³² Peter : « But Peter standing up with the eleven, lifted up his voice and said unto them : Ye men of Judea and all ye that dwell at Jerusalem, let this be known unto you and hearken to my words : for these are not drunken as ye suppose, seeing it is but the third hour of the day... » (*Pentecost*, p. 240).

À travers ces passages extraits de la Bible et récités par Peter, mais aussi Ruth, Parker semble tenter d'abolir la frontière qui sépare le sacré du profane ; il prend en charge l'énoncé de la Bible pour l'inclure dans son texte afin de lui conférer une véritable dimension religieuse. Il renoue ainsi une fois de plus avec la tradition théâtrale occidentale.

C'est enfin grâce au prénom et au nom de famille de Lily³³³ Matthews que le dramaturge souligne son désir d'introduire cette dimension sacrée dans le monde profane. Tandis que son nom de famille rappelle le prénom de Matthew, Mathieu en français, l'auteur du premier évangile du Nouveau Testament, son prénom évoque une fleur, le lis, que la tradition littéraire associe à l'image de la féminité. Cette juxtaposition des deux idées peut encore trouver une seconde interprétation : Parker rassemblerait de manière implicite deux entités contradictoires pour les Églises. Aussi les femmes sont-elles marginalisées par des Églises conventionnelles. C'est contre ce principe que s'insurge Greta dans *Après Pâques*, elle qui recherche en vain la reconnaissance de l'existence des femmes par le catholicisme. Si son personnage principal ne trouve pas son éponyme dans la Bible, son prénom est néanmoins le diminutif de Margaret, d'après sainte Margaret qui fut une vierge martyre ayant consacré sa vie à Dieu depuis le plus jeune âge. Après avoir été questionnée au sujet du choix de ce prénom, Devlin nous révéla qu'alors qu'elle rédigeait sa pièce, elle se souvint de l'histoire suivante :

Alors que j'écrivais la pièce, je gardai à l'esprit l'image d'une icône ou d'une sainte que je ne savais pas comment aborder. Maria Goretti³³⁴ (ou Greta) était une jeune fille qui, après avoir été violée, se suicida. Et elle devint une icône et je fus révoltée par ce sacrifice mutilé. Je veux dire que c'est ce qui hante la conscience de Greta je pense. J'admire complètement le courage de Maria Goretti, ne pensez pas le contraire. Elle était innocente. Mais, comme j'étais une enfant, je fus profondément perturbée par l'obscurité de cette histoire et je pense que c'est cette histoire obscure qui hante l'histoire de Greta³³⁵.

³³³ Une autre interprétation serait de faire de Lily l'allégorie de l'Irlande puisque son prénom rappelle le mot Lilliput, terme emprunté à Jonathan Swift.

³³⁴ Sainte Maria Goretti naquit près de Ancona (Italie) dans une famille de paysans pauvres. Elle était connue dans son village pour sa piété et sa joie de vivre. Or, à l'âge de douze ans, elle fut victime d'un viol. Elle préféra mourir plutôt que de perdre sa virginité, c'est pourquoi elle se poignarda en 1902. Elle fut canonisée en 1950.

³³⁵ « ...When I was writing the play...I had a vague sense of an icon or a saint I wasn't happy to accommodate: Maria Goretti (or Greta) was a young girl who fought off a rape and was stabbed to death. And she was held up as an icon and I was deeply revolted by this mutilated sacrifice. I'm trying to say that this is what I think haunts Greta's consciousness. I completely admire the courage of Goretti don't get me wrong. She was an innocent. But I was deeply disturbed as a child by the darkness of this and I think that is the dark story that got into Greta's life». Echange par courrier électronique le 01/02/2005.

Quant à la sœur de Greta, Aoife, elle bénéficie elle aussi d'un prénom biblique puisque Aoife est la forme gaélique du prénom Ève, épouse d'Adam dans la Genèse et première femme du monde. Mais ce prénom a surtout une connotation mythologique pour les Irlandais, comme nous le verrons par la suite³³⁶. De la même façon, les parents de Greta choisirent de prénommer leur troisième fille Helen³³⁷, selon la légende mythologique d'Hélène de Troie, elle aussi à rattacher à l'histoire de l'Irlande. Enfin, leur frère cadet, Manus, porte un prénom dont l'origine est latine et qui est le diminutif de Magnus, qui signifie « grand ». Sa popularité en Écosse permettrait peut-être à Devlin d'introduire l'idée que l'Irlande reste une terre celte, et de rappeler les affinités entre les deux populations. Similairement, les prénoms de leurs parents sont révélateurs. Si leur père se prénomme Michel, ou Michael en anglais, tel l'un des deux archanges³³⁸ de la Bible, chef des hôtes célestes, saint patron des soldats, et dont l'étymologie exprime toute la grandeur (« qui est comme Dieu ») c'est pour montrer à quel point la figure du père est importante dans *Après Pâques*.³³⁹ En revanche, leur mère, Rose³⁴⁰, tout comme Lily Matthews, porte le nom d'une fleur, ce qui semble lui conférer une certaine fragilité et douceur, mais peut également devenir l'allégorie de l'Irlande selon la légende mythologique de Dark Rosaleen³⁴¹.

Des personnages de seconde importance entrent également en scène dans l'ouvrage de Devlin sous les noms d'Elish, Emer, Melda et Paul. Le changement du prénom biblique de la cousine de Greta, Elish (diminutif de « Elisheba »³⁴², qui signifie « dévouée à Dieu » en hébreu), en sœur Béthanie (nom du village mentionné dans le Nouveau Testament où Jésus reçut l'onction près de Simon le Lépreux, Mt 26-6.)³⁴³ après être rentrée dans les ordres signale toute l'importance du choix du prénom dans la constitution de l'identité d'un individu. En effet, en acceptant de se vouer corps et âme à Dieu, les hommes et les femmes qui entrent dans les ordres se soumettent aux principes du catholicisme. Ils reçoivent un autre prénom que celui que leurs parents leur avaient réservé puisqu'ils sont à nouveau baptisés afin d'appartenir à une autre famille, celle du Seigneur. Le prénom Emer est également irlandais/

³³⁶ Aoife était la fille du roi Dermot de Leinster.

³³⁷ Helen « l'éclairée » du grec « hélios », « soleil ». Prénom que portait la femme mythique kidnappée par Paris et qui fut à l'origine de la guerre de Troie.

³³⁸ Le second archange est Gabriel.

³³⁹ Cf. V. Privas, « Growing up at Paddy Devlin's : Anne's choice », article écrit en septembre 2005.

³⁴⁰ Prénom latin, on mentionne un lis dans l'Ancien Testament à travers le chant de Salomon, 2,1.

³⁴¹ Cf. partie 2 chapitre 4.

³⁴² A donné le prénom Elizabeth.

³⁴³ Jn 11, 1 ; 12,1. Béthanie est le village où Lazare, Marie et sa sœur Marthe vivaient.

gaélique et est à rapprocher du mythe de Cuchullain, et du prénom Aoife comme nous l'étudierons au sein du chapitre 4 de cette deuxième partie. À l'instar de Lenny dans *Pentecôte*, ainsi que de *Greta* et de *Manus*, Melda est un diminutif, celui du prénom Imelda, qui en grec signifie « espéré », et peut se faire l'écho de tous ces Nord-Irlandais qui espèrent des jours meilleurs. Enfin, le seul policier ulstérien à apparaître dans *Après Pâques* est catholique et se prénomme Paul. Nous avons évoqué combien il était rare d'entendre parler d'un policier catholique en Ulster. Tout comme Peter dans *Pentecôte*, Paul porte le prénom d'un disciple de Jésus qui tint une place importante dans l'histoire de l'évangélisation des peuples païens. Il est notamment l'auteur du livre des Actes (au sein duquel se trouve l'épisode de la Pentecôte) et de nombreux épîtres (aux Romains, aux Galates, aux Ephésiens...) dans lesquels il narre son histoire, ses voyages et, surtout, sa conversion au christianisme. Lui aussi, à l'instar de son éponyme biblique, invite à la tolérance et à la cordialité entre les communautés. De plus, il agira en qualité d'informateur dans l'œuvre de Devlin.

2.2 Des fêtes et des thèmes

2.2.1 Des fêtes chrétiennes

Les titres des deux œuvres rappellent deux fêtes chrétiennes qui occupent une place essentielle dans l'histoire de la chrétienté. À l'origine, Pâques était une fête de pasteurs nomades qui offraient les prémices du troupeau. Un agneau ou un chevreau était immolé afin d'obtenir la prospérité. Les événements de l'époque de Moïse la chargent d'un sens nouveau : la fête de la Pâque célébrera la naissance du peuple juif après sa sortie de longues années d'esclavage et de soumission en Égypte. Cet épisode est surtout marquant pour la communauté juive qui le commémore sous le nom de *Pessakh*. En revanche, avec le Nouveau Testament cette cérémonie revêt un autre sens puisqu'elle sera directement liée à la mort et la résurrection de Jésus. Après avoir été axée sur la mort du Christ les deux premiers siècles puis sur sa mort et sa résurrection les deux suivants, elle ne prend désormais en compte que sa résurrection. C'est au moment où il prit son dernier sens que le terme devint masculin pluriel : Pâques. Aujourd'hui, les chrétiens se réunissent à l'occasion de cette fête afin de célébrer le passage « vers une réalité nouvelle qui se concrétise par la victoire de Jésus sur la mort, et par

conséquent par l'espoir pour eux de connaître une autre vie auprès de Dieu »³⁴⁴, selon Pascale Marson dans *Le guide des religions et de leurs fêtes*. L'épisode de la sortie d'Égypte l'avait quelque peu préfiguré dans l'Ancien Testament. Pâques devient ainsi l'une des pierres fondatrices du christianisme, pour les catholiques comme pour les protestants. Quant à la Pentecôte, qui signifie « cinquantième » en grec, elle se nomme ainsi puisqu'elle se célèbre cinquante jours après Pâques. Dans l'Ancien Testament, ce sont la moisson, et le don de la Torah – le peuple juif considère que Dieu l'a délivré du joug égyptien en vue de lui attribuer la Torah – qui sont fêtés ce jour-là, comme nous l'avons énoncé plus haut par le truchement de l'histoire de Ruth. Pour les chrétiens, elle commémore, cependant, le don de l'Esprit Saint³⁴⁵ fait aux apôtres, qui reçurent ainsi la faculté de parler plusieurs langues afin de répandre la Bonne Nouvelle. Cet épisode marque la première étape de la démarche missionnaire du christianisme. Comme les personnages de Parker semblent connaître une certaine quiétude le jour de la Pentecôte, il est intéressant de noter que Greta fit une expérience étonnante ce jour-là dans *Après Pâques*. Elle raconte :

Le soir du 30 mai, 1982, dans le village de Porlock dans la maison d'amis, J'eus une –
[...]
Je me souviens... bien sûr, ce n'était pas le soir, c'était le matin, vers cinq heures. Une flamme apparut dans les rideaux face à mon lit.
[...]
Je suis descendue dans la cuisine et me suis préparée une tasse de thé. J'avais besoin d'entendre des voix humaines. [...] Donc j'ai allumé la radio, des gens chantaient puis une voix d'homme dit : « Prions tous en ce dimanche de Pentecôte. » (AP, pp. 22-23)³⁴⁶

Néanmoins, d'autres fêtes chrétiennes sont mentionnées dans les deux pièces de théâtre. Ainsi, lorsque sa sœur, Aoife, lui propose une boisson alcoolisée, Greta rappelle : « Je ne bois pas d'alcool pendant le Carême »³⁴⁷ (AP, p. 10). Elle nous aide alors à nous situer dans le calendrier liturgique. Le Carême correspond à une période de quarante jours destinée à la

³⁴⁴ Pascale Marson, *Le guide des religions et de leurs fêtes*. Paris : Presses de la Renaissance, 1999, p. 99.

³⁴⁵ Dieu est apparu aux apôtres sous la forme de langues de feu (jeu de mot sur langue : langue de feu et langue , organe pour parler).

³⁴⁶ « On the evening of 30 May 1982, in the village of Porlock in a house belonging to friends, I had a – [...] I remember... of course, it wasn't the evening – it was morning – about 5 a.m. A flame appeared in the curtain facing my bed. [...] I went down to the kitchen and made a cup of tea. I needed to hear some human voices. [...] So I turned on the radio – there was singing, and then a man's voice said : "Let us pray on this Pentecost Sunday ..." »

³⁴⁷ « I have given up alcohol for Lent ».

préparation de Pâques pendant laquelle le fidèle est invité à faire acte de pénitence et à jeûner. Ces pratiques lui permettent de prendre du temps pour plus de réflexion, plus de prière afin de raviver sa foi et le préparent intérieurement à la Passion du Christ : « C'est le temps à la fois de rentrer en communion avec Jésus et d'examiner sa propre conscience »³⁴⁸, selon Michel Coirault dans *Pour connaître les fêtes*. Greta nous indique ici son désir d'adhérer aux grands principes catholiques. Dans la liturgie catholique, le temps de Carême est annoncé par le mercredi des cendres, au cours duquel on impose sur la tête du fidèle des cendres en signe de pénitence afin de lui rappeler, comme Dieu à Adam en conséquence de son péché : « Souviens-toi que tu es poussière et que tu retourneras à la poussière »³⁴⁹. Aussi, la décision du père de Greta d'être incinéré après sa mort, alors que les catholiques n'admettent pas cette fin, viendra corroborer cette pensée et rappellera la fragilité de l'Homme, sa mortalité tout en mettant en relief l'immortalité de Dieu.

Par ailleurs, les hallucinations dont est victime Greta depuis son installation en Angleterre, sont elles aussi rythmées par le calendrier liturgique. Quelques mois avant l'expérience vécue le jour de la Pentecôte, un incident impliquant aussi des langues de feu lui était survenu ; la date correspondait également à une fête religieuse, comme l'explique Elish/ sœur Béthanie :

Greta : La deuxième avait eu lieu un peu plus tôt dans la même année ; c'était le 2 février.

Elish : la date de la Purification. (*AP*, p. 24)³⁵⁰

La fête de la Purification, appelée aussi Chandeleur, se célèbre toujours à la même date, quarante jours exactement après Noël, et rappelle le jour de la présentation du Seigneur au Temple de Jérusalem ainsi que la purification de la Vierge Marie. Après avoir donné naissance à Jésus, Marie dut s'acquitter de cette obligation de purification et offrit deux oiseaux en sacrifice qui furent immolés³⁵¹. Plus tard, dans le Nouveau Testament, saint Luc

³⁴⁸ M. Coirault, *op.cit.*, p. 81.

³⁴⁹ Gn 3, 19.

³⁵⁰ Greta : the second had occurred earlier in the year ; on 2 February.

Elish : the purification.

³⁵¹ Lévitique 12, 1-8 : « Le Seigneur adressa la parole à Moïse : “Parle aux fils d'Israël : si une femme enceinte accouche d'un garçon, elle est impure pendant 7 jours, aussi longtemps que lors de son indisposition menstruelle. Le huitième jour, on circoncit le prépuce de l'enfant ; ensuite, pendant 33 jours, elle attend la purification de son sang ; elle ne touche aucune chose sainte et ne se rend pas au sanctuaire jusqu'à ce que s'achève son temps de purification. Si elle accouche d'une fille, pendant deux semaines elle est impure comme dans le cas de l'indisposition ; ensuite pendant 66 jours, elle attend la purification de son sang. Lorsque s'achève son temps de

confirmera le respect de cette loi ancestrale par Marie à la naissance de son fils Jésus³⁵². Ces manifestations religieuses, dont Greta est la victime mais qui restent miraculeuses, entérinent alors le parallèle que Devlin proposait précédemment, à savoir la sanctification de son personnage principal et celle de sainte Maria Goretti. Dans son ouvrage intitulé *le sacré et le profane*, Mircea Eliade indique que les fêtes religieuses permettent de suspendre le temps profane, elles autorisent l'homme religieux à faire l'expérience de la sainteté de son existence en tant que créature de Dieu. Ainsi, lorsqu'il les célèbre, il souligne son désir de se rapprocher de Dieu. Les deux dramaturges signalent donc leur souhait de connaître ou de faire connaître cette expérience religieuse, quasi divine à travers les renvois si fréquents à ces fêtes chrétiennes mais aussi par le biais de certains sacrements qu'ils mentionnent.

2.2.2 Des sacrements

Être chrétien c'est aussi recevoir les sacrements, qui, comme le nom l'indique, se définissent par des actes sacrés. Les fidèles, sur le modèle des apôtres vis-à-vis de la Pentecôte, considèrent ces actes comme une manifestation de l'Esprit Saint. Un point sur lequel divergent encore les confessions catholiques et protestantes, non pas en termes qualitatif mais en termes quantitatif. En effet, tandis que le catholicisme dénombre sept sacrements (le baptême, la confirmation, le mariage, l'Eucharistie, la pénitence, l'onction des malades et l'ordre), le protestantisme n'en compte que deux (le baptême et la sainte Cène). Pour le protestant, le mariage et la confirmation ainsi que le service funèbre sont des cérémonies prépondérantes dans sa vie mais non des sacrements. Aussi, penchons-nous sur les deux sacrements que les religions ont en commun et que Parker et Devlin ne manquent pas de mentionner dans leurs pièces.

Dans *Après Pâques*, Aoife soulève la question du baptême catholique lorsqu'elle s'interroge sur la religiosité de Greta :

purification, pour un fils ou pour une fille, elle amène au prêtre, à l'entrée de la tente de la rencontre, un agneau âgé d'un an, pour un holocauste, et un pigeon ou une tourterelle, servant à un sacrifice pour le péché ; le prêtre les présente devant le Seigneur, et quand il a fait sur elle le rite d'absolution, elle est purifiée de sa perte de sang". Telles sont les instructions concernant la femme qui accouche d'un garçon ou d'une fille. " Si elle n'arrive pas à se procurer un agneau, elle prend 2 tourterelles ou 2 pigeons, l'un servant à un holocauste et l'autre à un sacrifice pour le péché ; quand le prêtre a fait sur elle le rite d'absolution, elle est purifiée" ».

³⁵² Lc 2, 22-24 : « Puis quand vint le jour où, suivant la loi de Moïse, ils devaient être purifiés, ils l'amènèrent à Jérusalem pour le présenter au Seigneur – ainsi qu'il est écrit dans la loi du Seigneur : Tout garçon premier-né sera consacré au Seigneur – et pour offrir en sacrifice, suivant ce qui est dit dans la loi du Seigneur, un couple de tourterelles ou deux petits pigeons ».

C'est vraiment très étrange de sa part de faire tout une histoire sur le respect du Carême, alors qu'elle s'est mariée avec un protestant et qu'elle n'a fait baptiser aucun de ses enfants. (AP, p. 32)³⁵³

Elle se voit immédiatement rassurée par sa mère, Rose, qui n'aurait pas toléré que ses petits-enfants ne soient pas baptisés, et qui avoue :

Rose : Oh, ils sont bien baptisés.

Aoife : Non, pas du tout. Elle m'a clairement dit qu'ils ne l'étaient pas.

Rose : Je peux t'assurer qu'ils le sont. Une nuit j'ai pris un verre d'eau fraîche et les ai tous baptisés catholiques. (AP, p. 33)³⁵⁴

Nous ne questionnerons pas ici la légitimité de ce baptême catholique accompli non pas par une autorité religieuse mais de la main d'un laïc, alors qu'un protestant n'y verrait aucun inconvénient. Le baptême, qui permet aux catholiques et aux protestants d'entrer dans la communauté chrétienne, tisse un lien qui unit le baptisé avec Dieu et avec les autres baptisés. Pour les catholiques, le prêtre ou le diacre verse de l'eau sur le front du candidat, souvent un jeune enfant, afin de le purifier et de le laver du péché originel. Au contraire, les protestants ne tiennent pas le baptême pour un moyen de salut et ne l'administrent pas aux jeunes enfants, qui, selon eux, ne peuvent en comprendre la signification. Il marque surtout leur union à la mort et à la résurrection du Christ, leur promesse de recevoir son esprit et leur appartenance à son Église. Dans son ouvrage intitulé *Le protestantisme*, Claudette Marquet nous rappelle la raison pour laquelle le baptême est aussi important pour le protestant, toujours soucieux de se conformer au Verbe de Dieu exprimé à travers la Bible : « Le baptême est le signe de l'entrée dans l'alliance que Dieu a conclue avec son peuple »³⁵⁵.

En second lieu, le sacrement de l'Eucharistie, ou de la sainte Cène selon son appellation par les protestants, est mis en avant dans *Après Pâques* par le truchement de la mission religieuse que semble s'être attribuée Greta et que nous pouvons résumer ainsi : offrir la communion au peuple nord-irlandais. L'Eucharistie fut instituée par Jésus au cours de son dernier repas, la Cène, et, depuis ce jour, le chrétien est invité à reproduire ce repas au sein

³⁵³ « It's certainly strange to make a huge fuss about keeping Lent and her married to a protestant and none of her children baptized ».

³⁵⁴ Rose : Oh, They're baptised all right.

Aoife : They're not. She distinctly told me they weren't.

Rose : I can assure you they are. I took a cup of cold water one night and baptised them all Catholics [...] One time they were over with me when they were small.

³⁵⁵ Claudette Marquet, *Le protestantisme*. Paris : Éditions Seghers, 1977, p. 201.

d'une messe où le Christ se rend présent à travers le prêtre ainsi que le pain (ou hostie) et le vin, qui se changent en corps et sang du Christ selon le principe de « transsubstantiation ». Par la même occasion, se perpétue l'œuvre de rédemption de Jésus (lorsque celui-ci a racheté les hommes en se sacrifiant). Les protestants ne croient pas en la « transsubstantiation », même si le Christ est bien présent dans le pain et le vin sans subir de transformation (Luther parle tout de même de la possibilité d'une « consubstantiation » : le pain et le vin sont à la fois pain et vin et corps et sang du Christ). Comme le baptême, la sainte Cène permet au protestant de s'unir à la mort et à la résurrection du Christ.

Les deux dramaturges abordent également la question du mariage et de son pendant, le divorce. Le mariage n'est considéré comme un sacrement que par l'Église catholique pour qui il scelle entre les époux une union sacrée où Dieu est présent. Il est, par voie de conséquence, indissoluble jusqu'à la mort (l'Église n'admet pas le divorce) et ne met en relation qu'un homme et une femme (elle se prononce fermement contre l'homosexualité). En revanche, le protestantisme le considère, certes important dans la vie du fidèle, mais uniquement comme une cérémonie, comme l'écrit Pascale Marson : « Au Temple, les mariés reçoivent une bénédiction de Dieu par une prière qui demande la protection divine pour le jeune couple »³⁵⁶. Dans *L'homme protestant*, Janine Garrisson explique que « le protestant conçoit le mariage dans la constitution d'une cellule terrestre où mari et femme sont ensemble des militants exemplaires de l'ordre voulu par Dieu »³⁵⁷. En outre, le divorce n'engendre nullement l'exclusion des jeunes divorcés de la communauté religieuse, et ceux-ci ont le loisir de se remarier s'ils le souhaitent, et se verront à nouveau bénis. Néanmoins, dans son épître aux Ephésiens, puisant son inspiration dans la relation d'alliance entre Dieu et son peuple³⁵⁸, saint Paul présente le Christ comme l'époux de l'Église, ce qui lui donne l'occasion d'en tirer une leçon morale adressée aux jeunes mariés : « Maris, aimez vos femmes comme le Christ a aimé l'Église, lui qui s'est livré pour elle... »³⁵⁹. Les personnages principaux de Parker et Devlin sont tous confrontés à des difficultés qui mettent leur mariage en péril. Hormis Aoife, qui recherche une aventure extra-conjugale, mais admet qu'elle est mariée à Dieu³⁶⁰, les autres personnages font fi de l'opinion de l'Église en cette matière. Prenons le cas de Marianne et

³⁵⁶ P. Marson, *op. cit.*, p. 153.

³⁵⁷ Janine Garrisson, *L'homme protestant*. 1980. Bruxelles : Éditions Complexe, 2000, p.122.

³⁵⁸ Os 2, 4-25 ; Jr 2,2 ; Ez 16.

³⁵⁹ Ep 5, 25.

³⁶⁰ « I know I'm married to you God, but would you mind if I had a wee fling with So and So ? » (*AP*, p. 68).

Lenny, qui, suite au décès de leur enfant, Christophe, à l'âge de cinq mois, se séparèrent car ne parvenaient plus à rétablir le dialogue. Le spectateur comprend progressivement que cette mort fut une telle souffrance pour Marianne qu'elle se replia sur elle-même, ne laissant aucune chance à Lenny de comprendre sa douleur. C'est pourquoi, il souhaiterait officialiser leur séparation par un divorce :

Lenny : [...] La maison t'appartient comme indiqué, marché conclu. En échange d'un divorce.

Marianne : Nous sommes divorcés – dans les faits.

Lenny : Je veux parler d'un document signé de ta main.

Marianne : Qu'est-ce que ça change ?

Lenny : Ça devient officiel, obligatoire, et irrévocable.

Marianne : Pas dans le seul et unique endroit où ça veut vraiment dire quelque chose...

Lenny : L'Église ? – L'Église ne mérite ni mon attention, ni même le mépris, si l'Église ne veut pas reconnaître mon divorce, et bien, d'accord, génial. Parce que moi je ne reconnais pas son existence. Parce qu'ici, dans le monde réel, Marianne, ça fait un an et dix mois que nous menons des vies séparées dans des maisons séparées, à quoi ça rime, on se croirait en sursis permanent... (P, p. 16)³⁶¹

Cette interprétation de la réponse de Marianne par Lenny laisse supposer que l'Église catholique occupe encore une place importante pour la jeune femme. Toutefois, il est laissé au spectateur le loisir de juger si cette interprétation est juste ou non compte tenu de la position de la jeune femme face à l'Église catholique, comme nous l'explicitons dans la troisième partie de nos recherches. C'est enfin un problème d'un tout autre ordre qui conduira Ruth à quitter son époux, David. En revanche, Parker ne mentionnera pas de divorce dans leur cas de manière explicite ; il est simplement question de séparation. Devlin soulève, elle aussi, la question du divorce dans son œuvre, et l'indique à maintes reprises comme étant la conséquence directe de l'infidélité. Or, l'Ancien Testament condamne la rupture du mariage par l'adultère qui est formellement proscrit par le septième commandement : « Tu ne

³⁶¹ Lenny : the house is yours as stated, terms agreed. In return for a divorce.

Marian : We are divorced, as good as.

Lenny : I'm talking about your signature on a petition.

Marian : what difference does it make ?

Lenny : It makes it official, it makes it binding, it makes it definite.

Marian : Not in the one and only place where it actually means something...

Lenny : the church ? – the church is beneath my notice, it's beneath contempt, if the church won't recognise my divorce, fine, great. Because I don't recognise its existence. Because out here in the real world, Marian, we've been conducting separate lives in separate houses for one year ten months, where's the point, it's only suspended animation [...].

commettras pas d'adultère»³⁶². Après avoir découvert les résultats d'une enquête menée auprès de pratiquants catholiques et protestants en 1996-1997, Frederick Boal, Margaret Keane et David Livingston nous apprennent dans leur ouvrage *Them and Us ? Attitudinal Variation among Churchgoers in Belfast*, que protestants et catholiques portent un jugement différent sur l'adultère:

Le rejet absolu du divorce n'est pas partagé par les deux confessions. Nous remarquons que les protestants et les catholiques se comportent de manière différente devant l'adultère en tant que raison valable pour dissoudre un mariage. Deux protestants pratiquants sur trois considèrent que l'adultère légitime le divorce, comparé à un catholique sur trois. En d'autres termes, les catholiques semblent plus tolérants que les protestants face à l'adultère³⁶³.

Greta souhaite divorcer à cause de l'infidélité de son époux, Georges. Or, son mariage n'est pas reconnu par l'Église catholique, « son » Église, car Georges est protestant, et ne décida point, comme la loi le suppose³⁶⁴, d'élever ses enfants en catholiques. Sa cousine ne manque pas de lui rappeler que ce détail non négligeable est à l'origine de ses tourments :

Elish : Tu ne peux pas divorcer.

Greta : Je le peux. Je n'ai pas besoin du consentement de l'Église ;

Elish : Tu ne peux pas divorcer car tu ne t'es jamais mariée.

Greta : J'ai un mari et trois enfants.

Elish : Tu n'as jamais été mariée dans ton esprit.

Greta : Mon Dieu. Tu me terrasses avec mes propres armes. Tu utilises la métaphysique.

Elish : Tu dois te marier avec ton mari à l'église. Seul cet acte t'apportera la paix intérieure que tu recherches. (AP, pp. 29-30)³⁶⁵

³⁶² Ex. 20, 14.

³⁶³ Frederick Boal *et al.*, *Them and Us ? Attitudinal Variation among Churchgoers in Belfast*. Belfast : The Institute of Irish Studies, The Queen's University of Belfast, 1997, pp. 150-151: « Absolute rejection of divorce, as we have said, is uncommon. What is noticeable is that Protestants and Catholics have very different attitudes towards adultery as providing acceptable grounds for marital dissolution. Two thirds of churchgoing Protestants regard adultery as legitimising the case for divorce, compared with only one third of Catholics. To put it another way, Catholics seem less intolerant of adultery than do Protestants ».

³⁶⁴ Le décret *Ne Temere* (1907) du droit canon concernait les mariages entre catholiques et protestants et invalidait de tels mariages non bénis par un prêtre catholique.

³⁶⁵ Elish : You can't be divorced

Greta : I can. I don't need the church's permission.

Elish : You can't be divorced because you have never been married.

Greta : I have a husband and three children.

Elish : You have never been married in your soul.

Greta : My God. You're defeating me with my own weapons. You're being metaphysical.

Elish : You must be married to your husband in the church. Only that will bring you the peace of mind you desire.

Aussi, Elish lui propose-t-elle de faire acte de pénitence afin de soulager ses maux, ce qui autorise l'auteur de *Après Pâques* à introduire cet autre sacrement :

Elish : Tu pourrais te soumettre au sacrement de Réconciliation, et revenir à l'église.

Greta : Qu'est-ce que c'est ? La Réconciliation ?

Elish : Depuis le concile de Vatican II, elle te permet de faire pardonner tes péchés pourvu que tu sois prête à rencontrer un prêtre et à les lui confesser. (*AP*, p. 28)³⁶⁶

L'acte de pénitence permet à tout fidèle d'expier ses péchés, c'est-à-dire tous ses actes immoraux qui l'ont détourné de Dieu. Si le baptême lave le chrétien du péché originel, à savoir la faute commise par Adam et Ève dans le jardin d'Éden³⁶⁷, la pénitence permet d'obtenir le pardon de ses péchés personnels, soient-ils mortels³⁶⁸ ou véniels³⁶⁹, après confession de ces derniers. Le repentant reçoit alors le sacrement de pénitence, ou de réconciliation, qui manifeste ainsi ses retrouvailles avec Dieu.

Pentecôte insiste aussi sur la notion de péché en explorant le passé de Lily. Alors qu'elle vient tout juste d'emménager chez cette défunte femme, Marianne découvre un journal intime dans lequel Lily révèle ce lourd fardeau :

Marianne : Et la vie de ton enfant, qu'en fais-tu ?

Lily : Mon enfant était robuste, solide...il était né coiffé...

Marianne : Tu l'as abandonné. [...]

Marianne : Toi et Alan Ferris. Sur le canapé du salon. Pas le moindre soupçon de ça ?

Lily : O Dieu du ciel pardonne-moi dans ta bonté !

Marianne : Alfie était impuissant, n'est-ce pas. [...]

Lily : J'ai péché contre ma propre chair dans la luxure et la fornication, j'ai été obligée d'abandonner mon bébé, personne n'a su, seul le Seigneur notre Dieu l'a su et Son œil était rivé sur moi, brûlant jusqu'au fond de mon âme, Lui seul fut témoin du tourment que j'ai enduré chaque heure de ma vie dans cette maison où même les murs et les portes me hurlent leur accusation, avec

³⁶⁶ Elish : You could take the sacrament of Reconciliation – and come back into the church.

Greta : What is that ? Reconciliation.

Elish : Since Vatican Two it allows you to be absolved provided you are prepared to meet a priest face to face and be confessed of your sins.

³⁶⁷ Adam fit entrer le mal dans le jardin d'Éden et rejeta la faute sur Ève, qui l'attribua à son tour au serpent. Le mal s'est donc installé dans un monde de bonté, et, depuis, l'humanité porte sur elle ce lourd fardeau.

³⁶⁸ Le péché mortel se caractérise par sa gravité et la pleine conscience de celui qui le commet. Le fautif se voit alors privé de la grâce de Dieu, mais s'il est qualifié de mortel, il n'entraîne pas le décès du pécheur mais la fin de l'amour de Dieu qui est en lui.

³⁶⁹ Lorsqu'il est véniel, le péché blesse moins sérieusement l'amour de Dieu et est pardonnable plus facilement. Contrairement au péché mortel, la faute n'est pas commise de manière pleinement consciente.

personne à qui parler du poignard qui me transperçait mille fois par jour, rappelant comment j'avais abandonné mon enfant, tranquillement, le laissant comme un paquet, là dans une caisse en bois, personne pour m'aider, seulement moi ici, dans cette maison, me rongeant et me déchirant sans arrêt le cœur et la lumière, jour après jour... jusqu'à ce que je sois entièrement dévorée par ma propre méchanceté, à l'intérieur, sans plus rien qui reste de moi, que l'écorce, pour le bien des apparences... (*P*, pp. 63-64)³⁷⁰

Même si ces sacrements montrent à quel point protestants et catholiques peuvent émettre des avis divergents, les deux dramaturges soulèvent les mêmes questions afin de mettre en lumière que les deux confessions nourrissent les mêmes inquiétudes. Similairement, les thèmes et les sujets qu'ils abordent abondent dans ce sens.

2.2.3 Des thèmes chrétiens

Il semblerait que Devlin et Parker aient choisis des sujets dans le glossaire biblique dont ils ont acquis une parfaite connaissance, mais ils n'omettent jamais d'ancrer ces thèmes dans un contexte nord-irlandais. L'un des premiers champs lexicaux qu'ils ont retenus concerne la famille ; les deux dramaturges se sont employés à mettre en évidence les figures du père et de la mère, si chers à la Bible et à l'Irlande du Nord. Alors que dans *Ourselves Alone*, il n'était question que de la figure paternelle, Malachy O'Doherty, et des relations qu'il entretenait avec ses enfants, notamment ses filles, *Après Pâques* souligne la présence – voire l'omniprésence – de la mère, Rose Flynn, et indique la disparition progressive du père, Michael.

³⁷⁰ Marian : What about the life of your baby ?

Lily : My baby was strong ... he was well happed-up...

Marian : You abandoned him.

[...]

Marian : You and Alan Ferris. On the front parlour sofa. He'd no inkling of that?

Lily : Oh, sweet God in heaven forgive me.

Marian : Alfie was impotent, wasn't he. [...]

Lily : I sinned against my own flesh in lust and fornication, I had to desert my own baby, nobody ever knew only the Lord and His eye was on me all right, burning into the very soul of me, He alone was witness to the torment I've suffered every living hour in this house where the very walls and doors cry out against me, there was never anybody to tell the knife that went through me a dozen dozen times a day, minding how I left my child, walking away from him, leaving him bundled up there in that wooden box, nobody to help me, only me there in this house, gnawing and tearing away at my own heart and lights, day in day out...until I was all consumed by my own wickedness, on the inside, nothing left but the shell of me, for appearance's sake... (*Pentecost*, 230-231)

Dans le Nouveau Testament, le symbolisme familial occupe une place prépondérante, bien moins que celui des liens du mariage certes, mais essentiel. La paternité symbolique de Dieu, relationnelle mais jamais sexuelle, est attestée dans les textes bibliques ainsi que dans la prière du « Notre Père ». Néanmoins, nous trouvons dans la Bible la notion de filiation divine qui se caractérise par une relation étroite entre le titre symbolique de « Père », donné à Dieu pour traduire un aspect essentiel de sa personne, et les symboles de la filiation qui en constituent la réalisation concrète. Cette remarque nous permettrait donc d'expliquer pourquoi la figure du père suffit dans la première pièce du dramaturge. Effectivement, Pierre Grelot écrit dans *Le Langage symbolique dans la Bible, enquête de sémantique et d'exégèse* que « le Père remplit analogiquement une fonction à la fois paternelle et maternelle puisqu'il engendre le Fils de sa propre substance en lui communiquant sa propre nature : cette nature se situe au-delà de la différence sexuée qui caractérise le genre humain »³⁷¹. Pourtant, à l'instar d'Anne Devlin qui met l'accent sur la disparition progressive de la figure paternelle dans *Après Pâques*, Stewart Parker en montre l'inefficacité. Nous avons vu qu'Alfred Matthews était impuissant puisqu'il avait été mutilé lors de la Première Guerre mondiale, ce qui lui ôta tout espoir de descendance. Alan Ferris s'enfuit, quant à lui, devant ses responsabilités de père. Lenny a un père vicieux qui ne manquait pas une occasion de poser les mains sur les cuisses de Marianne, sa belle-fille, et ne fut pas un père lui-même très longtemps. Enfin, la brutalité de David, empêchant sa femme, Ruth, de concevoir un enfant, le prive de toute paternité. Alors, la maternité entre dans la lumière et les mères, les femmes, prennent ici toute leur importance.

En ce qui concerne le symbolisme de la femme dans le Nouveau Testament, il est à rattacher à la notion de maternité de l'Église, selon Pierre Grelot :

Le sentiment d'appartenance à [la communauté chrétienne] a un arrière-plan psychique dans la relation nouée par l'enfant, garçon ou fille, avec sa mère : il ou elle garde le sentiment inconscient de n'avoir fait qu'un avec elle, puisqu'il tire son origine de son corps ; au contraire, le père n'est jamais connu que par un acte de foi, dans une relation qui se noue en totale altérité. Une relation qui ne se nouerait pas deviendrait une source de perturbation pour la formation psychique de l'enfant, d'une façon différente chez le garçon et la fille. Le sentiment d'une appartenance sociale a forcément l'aspect d'une relation à la mère, avec ce que cela comporte inconsciemment d'appartenance à une réalité

³⁷¹ Pierre Grelot, *Le langage symbolique dans la Bible, enquête de sémantique et d'exégèse*. Paris : Les Éditions du Cerf, collection Initiations Bibliques, 2001, p. 56.

quasi physique dont on est le produit : comment s'en détacher ou comment ne pas rêver de s'y réintégrer, tel un enfant perdu qui rêve de rentrer dans le sein maternel. Or, le propre de la communauté chrétienne est de n'être liée par elle-même à aucune ville, aucun état, aucune partie terrestre. [...] Dans l'allégorie paulinienne des deux épouses d'Abraham (Ga 21-30), la « Jérusalem d'en haut » qui est « notre mère » a pour enfants tous les baptisés : ils forment le « corps du Christ », qu'ils soient « Juifs ou Grecs, esclaves ou hommes libres » (Co 12, 13) [...] Dans le Christ Jésus, Fils de Dieu au sens fort du terme, une fraternité nouvelle est ainsi créée : comme l'Église est son « corps » (1 Co 12, 12-27 ; Rm 12, 4-5...) l'unité effectuée entre ses membres par le don de son Esprit prend le pas sur l'appartenance précédente aux communautés humaines : nous sommes au même titre « enfants de l'Église notre mère » (Ga 4, 26)³⁷².

Ainsi, le rôle de la femme ne se résume pas à celui de mère et d'épouse, il s'élargit pour prendre un sens biblique, voire religieux. Pris dans un contexte irlandais et nord-irlandais, les femmes ont pour mission, selon la société, qui se veut malgré tout paternaliste, d'incarner la nation dans son ensemble. En d'autres termes, la représentation poétique et littéraire de l'Irlande est féminine, et se fait connaître sous le nom de « Mère Irlande » (*Mother Ireland*), au même titre que l'Église est la mère de tous les chrétiens. De cette double représentation émane une puissante image de fertilité, présente également dans la Bible. Les deux dramaturges que nous étudions ici mettent en évidence cette responsabilité de la femme de manière différente. Si Devlin ne manque pas d'attribuer trois enfants à Greta et cinq à Aoife, qui incarnerait le mieux l'Irlande puisqu'elle est dépeinte comme étant une mère dévouée et une pieuse catholique, Parker propose d'aborder le sujet de manière tout à fait inverse. Les expériences malheureuses du trio de femmes qu'il met en scène peuvent indiquer à quel point l'avenir de l'Irlande est stérile. Effectivement, ses personnages féminins ont une relation à la maternité avortée. Lily a bien eu un enfant mais s'est vue contrainte par la morale de l'abandonner car il était illégitime. Ruth, bien qu'elle eût essayé de nombreuses fois, ne compte plus ses fausses couches à répétition. Marianne, quant à elle, eut aussi la joie de porter un enfant, hélas, celui-ci décéda cinq mois après sa naissance, engendrant chez le personnage un effondrement psychique total, et une remise en question de son amour envers son époux. L'amour³⁷³, qu'il soit maternel ou filial, divin, conjugal ou fraternel, est, en outre, un autre thème que les deux auteurs extraient de la Bible. Dans l'évangile selon Mathieu, à la question posée par un Pharisien « Quel commandement est le plus grand dans la loi ? », Jésus répond :

³⁷² P. Grelot, *loc.cit.*

³⁷³ Cf. 4ème partie.

« Tu aimeras le Seigneur ton Dieu, de tout ton cœur, de toute ton âme et de tout ton esprit ; celui-là est le plus grand et le premier commandement ». Et il se permet d'ajouter : « Le second lui est semblable : tu aimeras ton prochain comme toi-même. De ces deux commandements dépendent toute la Loi et les annonces des prophètes (c'est-à-dire toute l'Écriture et l'Ancien Testament) »³⁷⁴. Gardons à l'esprit que ces paroles sont rappelées à l'occasion de tout message de paix, notamment par Mairead Corrigan, prix Nobel de la Paix en 1976 (avec Betty Williams), dans son ouvrage *The Vision of Peace, Faith and Hope in Northern Ireland* :

Refusez la haine, refusez d'avoir des ennemis, refusez de laisser la peur contrôler vos vies. Seul l'amour peut enfoncer les barrières de la haine et de la rivalité entre les gens et les nations³⁷⁵.

Il est ainsi clair que le message des auteurs va dans la même direction. Ils mettent en relation des acteurs dont le rapport de force et les tensions naissent dans ce sentiment d'amour. Sans jamais se haïr, ils se confrontent, s'affrontent pour finalement se réconcilier dans un mouvement débordant d'amour. En revanche, afin de se réconcilier, il est impératif qu'ils sachent reconnaître leurs fautes puis s'en excuser, comme nous l'avons vu lorsque nous avons étudié le péché et l'acte de pénitence, ou qu'ils pardonnent à Dieu, comme Marianne apprendra à lui pardonner de lui avoir repris son enfant. Parker et Devlin n'hésitent pas à déployer l'étendue de leurs connaissances en matière de Bible, et établissent de nombreux parallèles entre certains épisodes qu'ils mettent en avant dans leurs pièces et d'autres extraits de l'Ancien comme du Nouveau Testament, sur lesquels ils s'appuient. Comme nous avons pu le remarquer, les prénoms qu'ils attribuent à leurs personnages permettent d'illustrer cet argument mais ils ne sont pas les seuls.

³⁷⁴ Mt 22, 34-40.

³⁷⁵ Mairead Corrigan Maguire, *The Vision of Peace, Faith and Hope in Northern Ireland*. p. 44 : « Refuse to hate, refuse to have enemies, refuse to let fear master your life. Only love can bring down the barriers of hate and enmity between people and nations ».

2.3 Des épisodes bibliques

2.3.1 L'Ancien Testament

Plusieurs épisodes des pièces *Après Pâques* et *Pentecôte* semblent tirés du premier livre de la Bible, le Pentateuque. L'origine de l'humanité est tout d'abord abordée par les deux dramaturges, à travers d'une part le prénom évocateur d'Aoife (Ève), comme nous l'avons vu, mère de cinq enfants mais aussi et surtout à travers la mise en scène de couples qui ne sont pas sans rappeler le premier couple d'êtres humains, Adam et Ève. Ainsi, Michael et Rose, pour *Après Pâques* et Alfred et Lily³⁷⁶ pour *Pentecôte* se font-ils les plus ou moins dignes représentants de la race humaine dont les péchés originels sont originaux car transposés au XXe siècle³⁷⁷. C'est ensuite l'épisode de Caïn et Abel, deux des trois fils d'Adam et Ève, lui aussi extrait du Pentateuque, et plus précisément de la Genèse, qui suscite notre intérêt puisque, dans les deux pièces de théâtre, il peut être question de deux hommes se battant pour une même cause³⁷⁸. Aussi, dans *Pentecôte*, Stewart Parker oppose Alfred, le mari presbytérien irlandais de Lily à Alan, son amant protestant, certes, mais britannique. Il met également Peter, qui deviendra l'amant de Ruth, face à David, son mari. Enfin, Peter et Lenny se retrouveront en opposition, car l'un est protestant et l'autre catholique, et ils se disputent tous deux la légitimité de l'Irlande du Nord (l'un défend la Province, l'autre s'en moque). Pourtant, l'auteur s'en tient à ces simples constatations, puisqu'il ne montre aucun résultat : personne ne perd, personne ne gagne. Il en est de même pour Anne Devlin, qui oppose Manus à son père Michael au sujet de la culture irlandaise. Pour Manus, cette culture est la même pour les catholiques et les protestants, tandis que pour son père, elle est différente, ou plus précisément, la culture catholique est beaucoup trop marquée par rapport à celle des protestants pour ne faire qu'une seule et même tradition. Il l'a donc mis au banc de l'éducation qu'il apporta à ses enfants. Ces affrontements peuvent aussi trouver leur pendant dans l'épisode biblique du *Livre de Samuel* où David, petit berger, terrasse pourtant Goliath, géant philistin. Cette image a volontiers été reprise en Irlande du Nord comme il est possible de le constater sur de nombreuses peintures murales où la Grande-Bretagne est dépeinte en

³⁷⁶ Peut-être est-il possible de rapprocher le prénom « Lily » de celui de « Lilith », première femme d'Adam dans l'Apocryphe de la Bible juive.

³⁷⁷ Il s'agit en effet du divorce, de l'adultère, de l'absence d'amour etc.

³⁷⁸ Selon les propres mots de Parker : « Two men fighting over a field ». Préface de *Three Plays for Ireland*, *op.cit.*, p.xiii.

Goliath et l'Irlande en David. Les dramaturges renvoient encore à l'épisode de l'arche de Noé. Il est en effet possible de considérer les maisons de Lily et de Rose (les deux personnages allégoriques de l'Irlande) comme des refuges permettant aux divers personnages de se tenir à l'abri du déluge, c'est-à-dire de la grève des ouvriers loyalistes dans *Pentecôte*, et des Troubles de manière générale dans *Après Pâques*.

Enfin, Parker propose une relecture de la Genèse. À travers ces mots de Peter, qui évoquent l'espoir de la création d'un monde des temps modernes, il nous est permis de comprendre à quel point l'auteur souhaite créer un monde différent, voire meilleur :

Il y avait une espèce d'extraterrestre qu'on côtoyait tous, quand on était étudiants, tu entends, Ruth – un agité du bocal nommé Vincent Moog McManus, il était là depuis l'éternité à finir son doctorat en chimie. [...] Alors, une nuit de canicule, tête d'œuf ici présent, moi et Moog, nous prenions notre trip dans mon jardin, extatiques, sauf que les émeutes venaient de commencer, les premiers assassinats, les remous annonciateurs du réveil du dragon catholique, et nous fûmes tous trois soulevés d'un élan messianique, aller occire ces vieux monstres, nous nous sentions élus, comme une sainte Trinité de l'âge nouveau, Père, Fils et Saint Esprit, Moog dans le rôle de l'Esprit et moi le Messie, mais c'est le Père ici-présent qui nous souffla l'idée de la rédemption... (P, p. 69)³⁷⁹

Le serpent de la Genèse, qui fait pénétrer le Mal dans le jardin d'Éden selon Ève, est ici transfiguré par Peter en deux dragons, l'un protestant, l'autre catholique. En réalité, ces deux dragons font pénétrer le Mal en Irlande du Nord, une image très forte, chargée en émotions, reprise plus tard dans le livre de l'Apocalypse selon Jean :

Il y eut alors un combat dans le ciel : Michel et ses anges combattirent contre le dragon. Et le dragon lui aussi combattait avec ses anges, mais il n'eut pas le dessus : il ne se trouva plus de place pour eux dans le ciel. Il fut précipité, le grand dragon, l'antique serpent, celui qu'on nomme Diable et Satan, le séducteur du monde entier, il fut précipité sur la terre et ses anges avec lui³⁸⁰.

³⁷⁹ « There was a spaceman we all knew, as students, you see, Ruth – a wild mad bugger called Vincent Moog Mcmanus, he stayed on indefinitely as a research student in chemistry. [...] So one hot night, pinhead here and me and Moog were tripped out in my garden, beatific, except there'd been the early riots, the initial killings, the first stirrings of the reawakening of the Protestant dragon and the Catholic dragon, and the three of us felt the messianic impulse, to slay these ancient monsters, we felt summoned, as a holy trinity of the new age, father son and holy ghost, Moog being the ghost and me the messiah, but it was Godhead here who came up with the redemption » (*Pentecost*, p. 235).

³⁸⁰ Ap. 12, 7-9.

Comme dans la Bible où la mise à mort du dragon permit la création d'un ordre nouveau, Parker indique que la disparition des deux dragons protestants et catholiques engendrera la mise en place d'un monde nouveau, d'une nouvelle alliance.

Puis, comment ne pas être tentés de dresser un parallèle entre l'exil de Greta, d'Helen, de Peter et la sortie d'Égypte des Hébreux dans le livre de l'Exode ? De nombreuses similitudes sont en effet créées. N'apprenons-nous pas au fil du texte que Marianne eut un seul enfant qui décéda peu de temps après avoir vu le jour ? Cet épisode peut vraisemblablement rappeler le massacre des premiers-nés d'Israël comme il nous l'est conté dans la Bible. Moïse raconte alors : « Comme le Pharaon faisait des difficultés pour laisser partir [son peuple], le Seigneur tua tout premier-né au pays d'Égypte, du premier-né de l'homme au premier-né du bétail »³⁸¹. En plus de mentionner le massacre des premiers-nés, ce texte présente surtout le départ des Hébreux du pays d'Égypte et nous invite à le lire comme une fuite et une expulsion, puisque ce serait la conséquence directe de cette dixième plaie qui frappe les Égyptiens, le massacre des premiers-nés. Olivier Millet et Philippe de Robert nous disent que ce texte peut être une grande légende pascale, lue lors de la fête de Pâques. Ceci est d'autant plus pertinent que Greta, dans *Après Pâques*, s'est trouvée expulsée de sa province natale, dans laquelle elle n'était pas revenue depuis quinze ans puisque son mari n'était pas le bienvenu dans sa famille, et a trouvé refuge en Angleterre. Elle explique « Je voulais tellement être anglaise. [...] J'ai fui aussi loin que possible de l'Irlande » (*AP*, p. 15). Pourtant, elle se sent dotée d'une mission : celle de sauver l'Irlande et son peuple. Elle revient en Irlande du Nord précisément pendant la Semaine Sainte. Cette mission salvatrice renvoie à son tour à un autre épisode vétérotestamentaire extrait du livre de Judith dans lequel il est relaté comment ce personnage biblique sauva son peuple³⁸². Outre le prénom de « Christophe » et les titres de leurs pièces, *Pentecôte* et *Après Pâques*, qui laissent deviner que Stewart Parker et Anne Devlin ne sont pas insensibles aux textes néotestamentaires, plusieurs épisodes sont inspirés de la deuxième partie du livre sacré.

³⁸¹ Ex. 13, 15-16.

³⁸² Cf. livre de Judith dans l'Ancien Testament.

2.3.2 Le Nouveau Testament

Stewart Parker avait déjà introduit subrepticement son penchant pour le renvoi aux textes bibliques dans *Northern Star* où il dressait un parallèle entre la profession de McCracken et de Jésus Christ, à savoir charpentiers. Bernard McKenna indiquait ces renvois au livre saint :

La fausse identité de McCracken créée en vue de l'aider à s'enfuir pour l'Amérique, laisse apparaître que sa profession est celle de « charpentier qualifié », allusion peu subtile à Jésus Christ, et l'appel d'une mort héroïque d'un jeune homme défendant une cause. Marie, l'amante de McCracken, lui rappelle sarcastiquement qu'il « n'a pas encore trente et un an » et que « notre Dieu lui-même a fait mieux que ça »³⁸³.

Dans sa dernière pièce, le dramaturge dresse un second parallèle entre Jésus Christ et son personnage principal, Marianne, lorsqu'il nous indique que cette dernière soigne les blessés, c'est-à-dire Ruth et Peter, et accueille les nécessiteux, notamment Lenny. Ainsi il n'est pas surprenant d'entendre Lenny qualifier Ruth de « l'un des canards boiteux de Marianne »³⁸⁴. L'auteur met ici en évidence la bonté et la générosité humaines, des qualités que son personnage partage avec le Christ. Nous avons aussi évoqué un peu plus haut que le dramaturge décrivait les amours malheureuses de Ruth qui la poussent à commettre un adultère. Mais, alors que *Pentecôte* touche à sa fin, la femme révèle qu'elle s'est rendue à l'hôpital au chevet de son mari, David, ce que Peter, son amant, considère comme un acte de pardon. Il fulmine : « Tu as vu comme elle pardonne à l'unique brebis égarée, le fils prodigue » (*P*, p.74)³⁸⁵. Le personnage se réfère ici aux paraboles de Jésus concernant la brebis égarée d'une part³⁸⁶ et le fils prodigue³⁸⁷ d'autre part, deux épisodes extraits de l'évangile selon Luc. Devlin et Parker puisent encore tous deux leur inspiration dans le récit biblique appelé « les femmes et le ressuscité », à la différence près que si, pour Devlin, le ressuscité en question est bien un homme, Michael Flynn, pour Parker, il est une femme, Lily Matthews. Il nous est conté, dans le Nouveau Testament, comment trois jours après la mort de

³⁸³ B. McKenna, *op. cit.* : « McCracken's false identity, designed to help him escape to America, lists his profession as "Master carpenter", a not so subtle allusion to Jesus Christ, and the appeal of a young, heroic death for a cause. Mary, McCracken's lover, sarcastically reminds him that "he's not yet thirty-one years old, our Lord himself did better than that ».

³⁸⁴ « One of Marian's lame ducks » (*Pentecost*, p. 203).

³⁸⁵ « You see how she forgives the one stray sheep, the prodigal, we're such an Irish little family... » (*Pentecost*, p. 242).

³⁸⁶ Lc15, 4-7.

³⁸⁷ Lc 15, 11-32.

Jésus, des femmes qui étaient venues pour embaumer son corps trouvèrent son tombeau vide. Cette découverte s'accompagne d'une vision apocalyptique où Jésus devient l'Ange du Seigneur, son corps n'est plus dans la tombe car il s'est éveillé des morts. Ainsi, les deux dramaturges ressuscitent Lily et Michael, résurrections dont sont témoins Marianne et Greta, et qui auront des conséquences sans précédent.

Enfin, ce sont des images apocalyptiques extraites du Nouveau Testament qui émanent, d'une part de l'anecdote de Peter étudiée plus haut, et, d'autre part, de la pièce toute entière selon Gerald Dawe dans *The Rest is History* :

L'un des éléments les plus percutants dans cette pièce merveilleuse concerne le fait que Parker ait su assimiler sur scène la vision biblique, apocalyptique (celle des langues de feu en tant que présence du saint Esprit) à la psychologie de la douleur et de la perte qui caractérise les vies sur scène, en particulier les vies des femmes³⁸⁸.

L'annonce de la fin des temps selon Jean apparaît donc aussi en filigrane dans l'œuvre de Parker comme pour illustrer le malheur du trio féminin. Il nous est possible de déceler une partie de ces images à travers le tableau quelque peu apocalyptique que Lily dresse à Marianne au sujet de son adultère :

Il [Alan] avait la peau très blanche, il brûlait facilement, il n'aimait pas le sable. On a simplement flâné le soir sur la promenade. Le soleil se couchait sur la mer, suspendu dans le ciel comme une grosse orange sanguine. Si rouge que l'eau en était toute irisée et le ciel et les collines rutilaient autour. Comme au lendemain d'une guerre, peut-être... à vous couper le souffle, on aurait dit un tableau, mais ça faisait peur. À mon avis en tout cas. (*P*, p. 62)³⁸⁹

Lily décrit Alan Ferris, l'homme qui deviendra son amant, de la même façon que Jean avait décrit l'apparition de Jésus :

Je me retournai pour regarder la voix qui me parlait ; et, m'étant retourné, je vis sept chandeliers d'or ; et, au milieu des chandeliers, quelqu'un qui semblait un fils d'homme. Il était vêtu d'une longue robe, une ceinture d'or lui serrait la

³⁸⁸ Gerald Dawe, *The Rest is History*. Belfast : Abbey Press, 1998, p. 63 : « One of the most powerful elements in this marvellous play is the fact that Parker dramatically assimilates the apocalyptic, biblical vision (the babbling of tongue as the presence of the Holy Spirit) into the psychology of pain and loss which characterises the lives on stage, particularly the women's lives ».

³⁸⁹ « [...] his skin was fair, he burnt easy, he didn't like the sand. It was only an evening dander along the front. The sun was setting over the lough, hanging out of the sky like a big swollen blood orange. The water all glistening with the redness of it and the sky and the hills on fire with it. Like what you'd see after a war maybe...it took your breath away, it was a real picture, but it was frightening. That's what I thought anyhow » (*Pentecost*, pp. 228-9).

poitrine ; sa tête et ses cheveux étaient blancs comme laine blanche, comme neige, et ses yeux étaient comme une flamme ardente ; ses pieds semblaient d'un bronze précieux, purifié au creuset, et sa voix était comme la voix des océans ; dans sa main droite, il tenait sept étoiles, et de sa bouche sortait un glaive acéré, à deux tranchants. Son visage resplendissait, tel le soleil dans tout son éclat. À sa vue, je tombai comme mort à ses pieds, mais il posa sur moi sa main droite et dit : Ne crains pas, je suis le Premier et le Dernier, et le Vivant ; je fus mort, et voici, je suis vivant pour les siècles des siècles, et je tiens les clés de la mort et de l'Hadès³⁹⁰.

Ici, le parallèle entre l'épisode biblique et la rencontre de Lily et Alan est poignant. Parker ancre à nouveau la Bible dans sa fiction en faisant d'Alan Ferris cet ange du Seigneur qui deviendra un ange de Satan, tentateur du Jardin d'Éden que nous rencontrons une première fois dans la Genèse et dont l'apparition, selon les propres mots de Lily, est trompeuse :

Alan... il est venu par-dessus les eaux, tu comprends... il y avait une image dans ma Bible, au catéchisme, l'archange à la peau claire, debout aux portes du Paradis, c'est à ça qu'il ressemblait... seulement c'était un ange noir. Ange de la mort. Âme de Satan. Il m'a balayée vers les haut, très haut, m'a emportée dans le ciel... et puis il m'a lâchée. Abandonnée. Envolé chez lui. Me laissant à ma chute. Ma chute. (P, p. 65)³⁹¹

Nous reviendrons plus particulièrement sur l'importance de cette chute dans la troisième partie de cette thèse, lorsque nous montrerons à quel point les hommes, en l'occurrence les Nord-Irlandais, sont faillibles.

Le dernier point que nous souhaitons aborder dans ce chapitre concerne le parallèle explicite qu'établit Parker entre les Actes du Nouveau Testament et sa pièce. C'est, en effet, dans ce livre qu'est narré l'épisode du don des langues qui eut lieu le jour de la Pentecôte. Or, à la fin de la pièce de Stewart Parker, ses deux personnages protestants, Ruth et Peter, récitent ce passage qu'ils connaissent par cœur, faisant ainsi coïncider le jour du calendrier (Ruth avait signalé précédemment que le jour était celui de la Pentecôte) et le message ultime que l'auteur souhaite faire passer et qui se rapproche du message chrétien central : celui de dépasser ses différences pour s'aimer. Ces épisodes testamentaires sont, certes, repris par nos dramaturges mais, ils sont transposés à leur époque et à leur espace géographique. Parker et Devlin ne

³⁹⁰ Ap. 1, 12-18.

³⁹¹ « Alan... he came from across the water, you see... there was a picture in my Bible, at Sunday school, the fair-skinned archangel standing at the gates of heaven that was what he looked like... only he was a dark angel. Angel of death. Agent of Satan. He swept me up, high up, took me up into the sky... and then dropped me. Left me. Flew alone. Left me falling. Falling » (*Pentecost*, p. 232).

conservernt que les éléments fondamentaux qui nous permettent de retrouver facilement les références aux textes des testaments. Nous assistons donc là à un glissement, une transposition, voire une déconstruction ultime, de perspective par rapport à leur considération de la Bible et par extension de la religion. Parker et Devlin ne prétendent pas réécrire la Bible mais ils adaptent les textes du livre sacré afin qu'ils en retrouvent le même message dans un contexte différent. À travers la ville de Belfast, qui, elle aussi, prend une dimension plus qu'urbaine, plus que réaliste, et se trouve être un lieu biblique, voire symbolique en termes de religion, ils déconstruisent les rapports espace/temps pour apporter une perspective nouvelle sur la chrétienté en Irlande du Nord.

Chapitre 3 : Dimensions bibliques de Belfast

Toute personne en Ulster vit d'abord dans un Ulster réel, et ensuite dans un ou plusieurs Ulster imaginaires³⁹².

Dans un souci de vraisemblance, il doit exister sur scène une certaine cohérence entre espace actuel et espace virtuel notamment dans le cadre d'un théâtre qui s'efforce de représenter la réalité. C'est pourquoi, les deux dramaturges ancrent dans le réel cette ville qu'ils connaissent si bien pour y avoir vécu de longues années. Mais les quelques renseignements qu'ils nous donnent ne sont réalistes qu'en apparence.

3.1 Belfast, entre Enfer et Paradis

Stewart Parker et Anne Devlin consacrent à Belfast une place centrale. La ville est le lieu d'action principal de toutes leurs pièces dont l'enjeu se rapproche de la cause irlandaise. Les auteurs ne se contentent bien sûr pas d'évoquer le décor à travers les didascalies, d'autres éléments nous permettent aussi de recréer cet espace réel. Pourtant, derrière la plupart des descriptions réalistes qu'ils nous offrent se cache une interprétation différente. Belfast n'est plus seulement le théâtre de cette guerre civile dont tous sont témoins, elle devient l'Enfer au sens religieux du terme, c'est-à-dire cette région inférieure localisée dans les soubassements de la terre où les morts séjournent³⁹³, le lieu où les damnés sont suppliciés, où ils sont privés de la vie éternelle avec Dieu. Dans un même temps, ces minces descriptions mettent en lumière les instants de bonheur passés ainsi que la possibilité future d'un retour au calme, et envisagent la cité comme un autre jardin d'Éden, le jardin des délices, Paradis terrestre³⁹⁴. Belfast brille ainsi par sa complexe dualité de ville située à la frontière entre l'Enfer et le

³⁹² Seamus Heaney, « Place and Displacement : Reflections on Some Recent Poetry from Northern Ireland », in N. Corcoran, *op. cit.*, p.131 : « Each person in Ulster lives first in the Ulster of the actual present, and then in one or other Ulster of the mind ».

³⁹³ Appelé Shéol dans l'Ancien Testament, et Géhenne ou Hadès dans le Nouveau, l'Enfer est lieu caractérisé par l'obscurité et les ténèbres. Jb 10, 20-22 : « Mes jours sont-ils si nombreux ? Qu'il cesse, qu'il me lâche, que je m'amuse un peu avant de m'en aller sans retour au pays de ténèbre et d'ombre de mort, au pays où l'aurore est nuit noire, où l'ombre de mort couvre le désordre, et la clarté y est nuit noire ».

³⁹⁴ A ne pas confondre avec le Paradis céleste.

Paradis³⁹⁵. Trois niveaux de représentation incitent le spectateur à percevoir Belfast de cette façon.

3.1.1 Représentation visuelle

Dans son ouvrage *l'analyse du théâtre*, Michel Pruner note que le dramaturge, une fois sa pièce écrite, a la possibilité de la mettre en scène dans « un espace (fictif) dans lequel les personnages parlent, évoluent et se rencontrent dans la réalité visible de la scène »³⁹⁶. L'espace dont il est question ici est la ville même de Belfast ; aussi la représentation dramatique de cette cité offre-t-elle au spectateur un premier contact visuel par le truchement de didascalies spatiales, précisées par Parker et Devlin et qui dirigent l'œil du spectateur. Chacun des deux dramaturges a choisi de localiser les actions de manière précise, nous proposant, par la même occasion, une vision complémentaire de la ville puisque, tandis que Stewart Parker s'est attaché à dépeindre un quartier à l'est de Belfast dans *Pentecôte*, Ballyhackamore, Anne Devlin se pencha plutôt sur une description du nord et du centre de la ville dans *Après Pâques*. Derrière ce choix en apparence anodin se cache en réalité une connaissance parfaite de ces lieux si chers à leur enfance, puisque Parker grandit à Sydenham, dans l'est de la capitale, près du chantier naval³⁹⁷, tandis que les parents d'Anne Devlin durent déménager dans le nord après être restés de nombreuses années dans l'ouest à Andersonstown³⁹⁸. Cependant, les scènes d'extérieur restent rares dans leurs œuvres : tandis qu'aucune scène ne se passe en dehors de la demeure de Lily dans *Pentecôte*, seule la scène 5 de *Après Pâques*³⁹⁹ se déroule en « plein air »⁴⁰⁰. À cette occasion, les femmes se trouvent dans l'arrière-cour de la boutique de leurs parents et se livrent à des travaux de couture. L'auteur précise que les personnages se trouvent dans « une cour ensoleillée derrière la boutique. Aoife et sa mère roulent des pelotes de laine. Aoife tend ses mains tandis que sa mère enroule la laine » (*AP*, p. 43)⁴⁰¹. Il émane de ce tableau cohérence et harmonie puisque

³⁹⁵ Cf V. Privas, « Le Belfast d'Anne Devlin, entre Enfer et Paradis », in Bernard-Jean Ramadier, (ed.), *Villes de pierres, de toile et de papier*. Lyon : Publication de l'Université Jean Moulin Lyon 3, 2005, pp. 67-80.

³⁹⁶ M. Pruner, *op.cit.*, p. 25.

³⁹⁷ cf. annexe 1.

³⁹⁸ Andersonstown est par ailleurs le quartier de Belfast où se déroule l'intrigue de *Ourselves Alone*.

³⁹⁹ Nous ne nous intéressons ici qu'à Belfast, c'est pourquoi nous ne mentionnons pas la scène 7 qui, elle aussi, se déroule en extérieur mais à Londres.

⁴⁰⁰ Il s'agit ici d'une représentation sur scène du monde extérieur.

⁴⁰¹ « A sunny yard behind the shop. Aoife and her mother Rose are winding wool. Aoife is holding out her hands and her mother is winding ».

leurs actes sont parfaitement accordés. De plus, la volonté de la part de l'auteur de créer une atmosphère chaleureuse en évoquant le soleil contraste nettement avec l'obscurité caractéristique de l'Enfer que Devlin, comme Parker, mettront en avant dans certaines scènes.

Il est vrai que Belfast est représentée comme plongée dans les ténèbres puisque toutes les lampes ont été détruites par les grévistes selon Marianne dans *Pentecôte* :

Ruth : On dirait qu'il n'y en a plus une qui marche, de lampes. Là-dehors.

Marianne : Ils ont démonté tous les minuteurs, pour les bombes. (*P*, p. 21)⁴⁰²

De la même façon, la maison de Lily, dans laquelle se déroule toute l'intrigue, est dépeinte comme un lieu privé de lumière. Seules quelques bougies⁴⁰³ apportent un peu de clarté. Cette obscurité prédominante n'illustre pas seulement une vision infernale de la ville mais reflète aussi l'état psychologique dans lequel se trouvent les divers personnages, comme nous en reparlerons plus loin. Mais, dans les deux œuvres, l'obscurité a une autre fonction, qui se veut temporelle. Autrefois, le théâtre classique comptait cinq actes, qui, afin de respecter scrupuleusement la règle des trois unités, n'admettait aucun changement de temps, de lieu et d'action. Entre ces actes, dont la longueur correspondait à la durée de vie des bougies disposées pour éclairer la salle, il existait, et il existe encore aujourd'hui, une pause : l'entracte. De nos jours, les coupures en actes répondent à des nécessités différentes d'une pièce à une autre. Chez Parker, le passage du premier acte au second est clairement signalé par un noir : « La lumière fond dans le noir, enveloppant le chagrin des trois femmes » (*P*, p. 47)⁴⁰⁴. Ce procédé, qu'il reprend pour marquer les changements de scène, lui permet d'installer une coupure temporelle. Ainsi, comme Anne Devlin, Stewart Parker joue avec le contraste clair-obscur que permet cette technique révolutionnaire que fut l'éclairage :

L'éclairage est un art visuel, et malgré la réputation erronée que l'on fait aux protestants de négliger les aspects visuels du culte, on doit à un genevois de souche protestante, Adolphe Appia, d'avoir massivement introduit le recours aux jeux de spots et autres projecteurs dans la mise en scène contemporaine. « La lumière, écrit-il, est dans l'économie représentative ce qu'est la musique dans la partition (de l'opéra), l'élément expressif opposé au signe, et de même

⁴⁰² Ruth : None of them seem to be working, the lamps. Out there.

Marian : They've stripped all the timers out of them, for the bombs. (*Pentecost*, p. 184).

⁴⁰³ Il se cache aussi une dimension biblique derrière ces bougies, car, comme nous le verrons dans la troisième partie, la lumière et le feu sont deux éléments essentiels en matière de religion.

⁴⁰⁴ *The light fades to blackout, on the grief of the three women.* (*Pentecost*, p. 212).

que la musique, elle ne put rien exprimer qui n'appartienne à l'essence intime de toute vision »⁴⁰⁵.

Il apparaît, ici encore, qu'en matière de technique théâtrale, il est impossible de généraliser et de s'en tenir à une représentation schématique.

Aussi, si le début de la scène 5 de *Après Pâques* nous inspirait une certaine quiétude, celle-ci va brutalement être rompue. L'entrée de Manus, le fils de Rose, suivi de deux soldats britanniques, va donner un souffle différent à la tension dramatique :

*Manus apparaît petit à petit [...] il arrive à reculons, menacé par un pistolet, ou plutôt, un fusil [...] C'est au tour du premier soldat d'apparaître maintenant, celui qui pointe son fusil sur Manus. Il est suivi par un autre soldat à pied. (AP, p. 50)*⁴⁰⁶

Ces deux soldats rappellent nos personnages à la réalité, c'est-à-dire à l'état de guerre, et incarnent les tensions de l'époque ainsi que la dangerosité de rester à l'extérieur. Les personnages se retrouvent comme chassés de ce paradis terrestre. Si Manus fut ainsi poursuivi, ce n'est pas sans raison, selon les militaires qui lui indiquent son erreur en ces termes : « Tu as franchi un barrage, Paddy » (AP, p. 50)⁴⁰⁷. Puis, un autre soldat tient à apporter à la famille Flynn quelques précisions :

Il a laissé sa voiture et a couru jusqu'ici. [...] On a estimé que ça aurait pu être une embuscade. Ou il aurait pu être armé. On l'a vu se précipiter dans cette maison et on l'a poursuivi. Ça aurait même pu être une tentative de meurtre sur une personne de cette maison. (AP, pp. 52-53)⁴⁰⁸

Devlin ne manque ainsi pas de noter que Belfast est quadrillée par l'armée, la ville devient un espace où la liberté est surveillée, où des barricades bloquent parfois la circulation, où l'homme semble étouffer. La ville est dépeinte comme un enfer où Dieu semble avoir oublié

⁴⁰⁵ B. Reymond, *op.cit.*, p. 37.

⁴⁰⁶ ([...] *Manus edges into view [...]. He is being walked backwards at gun, or rather, rifle, point. [...] The first soldier now comes into view, pointing his rifle at Manus. He is followed by another foot soldier.*)

⁴⁰⁷ « You went through a road block, Paddy ».

⁴⁰⁸ « He left his car and rushed in here. [...] It could have been an ambush for us. Or he might have been armed. We saw him hurry into this house and gave him chase. It could have even been an attempt on the life of someone in this house ».

les Nord-Irlandais⁴⁰⁹. Alors qu'à travers les mots suivants de Rose, Anne Devlin montrait, au début de cette même scène, que Belfast aurait pu être un paradis :

Helen : Qu'est-il arrivé à l'herbe ?

Rose : Je l'ai faite recouvrir de pavés, ton père ne pouvait sûrement plus s'occuper d'un jardin et Manus n'est jamais à la maison quand on a besoin de lui. (*AP*, p. 44)⁴¹⁰

Alors que ce jardin aurait pu prendre une dimension biblique et renvoyer au Jardin d'Éden, les pavés qui ont recouvert l'herbe mettent en évidence la notion d'absence de vie, intimement liée à l'idée de guerre où la mort prédomine. Par voie de conséquence, en 1994, l'extérieur est vécu comme un enfer où les représentants des forces de l'ordre qui ont envahi la cité seraient perçus comme des suppôts de Satan, notamment pour la communauté nationaliste selon Devlin. Ainsi, la paix semble difficile à atteindre pour l'auteur qui suggère, dans ses productions, que la plupart des hommes entretiennent cet état de guerre, alors que, dans un même temps, les femmes tentent de s'en détacher.

Nous remarquons qu'une dialectique s'instaure ici entre, d'une part, la représentation féminine de Belfast, qui tend à faire de la ville un lieu d'harmonie, et, d'autre part, la représentation masculine de Belfast, qui confine la ville à un état d'enfer où tout n'est que souffrance. Effectivement, Anne Devlin impute aux hommes la responsabilité du conflit. « Pour les femmes des pièces d'Anne Devlin, l'histoire de l'Irlande est un rêve étouffant empreint de violence elle-même déclenchée et cultivée par les hommes [...] »⁴¹¹, dit Susanne Greenlaugh dans sa biographie de l'auteur. Cette idée est illustrée dans les œuvres de Devlin par la description des espaces clos où les personnages évoluent. Qu'ils se trouvent au *Royal Victoria Hospital* ou bien chez Rose et Michael Flynn, un élément extérieur renvoyant au conflit, et donc aux hommes, peut à tout moment survenir et rompre l'équilibre intérieur. À la scène 6 de *Après Pâques*, après avoir entendu plusieurs coups de sifflet, les enfants de Rose, installés chez leur mère, se mettent sur leurs gardes :

⁴⁰⁹ Lieu de l'oubli, du sommeil éternel, de la non-vie, le Shéol est surtout marqué par l'absence de Dieu : ce dernier ne se préoccupe pas des morts et il est impossible pour ces derniers de le louer comme ils le faisaient de leur vivant (Es. 38, 18-19).

⁴¹⁰ Helen : What happened to the grass ?

Rose : I had it paved over – sure your daddy can't manage a garden and Manus is never at home when you want him.

⁴¹¹ Susanne Greenlaugh, « Anne Devlin », B. Schrank & W. W. Demastes, *op. cit.*, p. 95 : « For the women in Devlin's plays, the history of Ireland is a suffocating dream of violence initiated and carried out by men ».

Helen : Écoutez.

Manus : Il y a quelqu'un là dehors ?

Helen : Éloignez-vous de cette fenêtre.

Greta : La lumière ! (Elle veut dire de l'éteindre.)

(*Manus éteint la lumière. L'obscurité envahit la scène...*)

Rose : Baissez-vous, les enfants, sous la table. Si les vitres explosent, les fragments vous couperont ... (*AP*, pp. 68-69)⁴¹²

Ainsi, chez Devlin les intérieurs ne sont que des refuges précaires, tandis que chez Parker ils semblent de réels sanctuaires où les personnages sont protégés du désordre extérieur, en tout cas physiquement.

3.1.2 Description sonore

À cette description visuelle s'ajoute une description sonore où le bruit et le silence sont révélateurs. Anne Devlin a en effet recours à plusieurs procédés auditifs afin de donner une dimension sonore à sa représentation ambivalente de Belfast, car, comme elle l'explique :

Je pense que les sons sans images sont terrifiants et que la terreur fait partie de mon expérience – comme vous pourriez vous y attendre étant donné l'environnement dans lequel j'ai grandi à cette période particulière de l'histoire⁴¹³.

À la scène 4 de *Après Pâques*, l'alarme du *Royal Victoria Hospital* retentissait soudainement pour plonger acteurs et spectateurs dans une atmosphère d'angoisse et d'horreur:

(*Sonnette d'alarme. Emer saute sur ses pieds.*)

[...]

(*Elle se met à courir. Elle est bientôt imitée par une autre infirmière qui arrive par les portes coupe-feu. Plusieurs médecins leur passent devant en courant. Rose sort aussi pour voir.*) (*AP*, pp. 40-41)⁴¹⁴

⁴¹² Helen : Listen

Manus : Is someone out there ?

Helen : Get away from that window.

Greta : Get the light ! (*She means put it out.*)

(*Manus turns out the light. Darkness. ...*)

Rose : Get down, children, under the table. If the windows come you'll be cut to pieces...

(*Sounds of shot firing outside. They all dive under the table with Rose.*)

⁴¹³ L. Chambers *et al.*, *op. cit.*, p. 110 : « I think sounds without pictures are terrifying and terror is part of my experience – you would expect that given where I have grown up during a particular period ».

⁴¹⁴ (*Emergency alarm bells. Emer leaps to her feet.*)

[...]

(*She runs. She is soon followed by another nurse who comes through the double doors. Several doctors rush past. Rose comes out to look also.*)

L'enceinte du théâtre, où les spectateurs semblaient à l'abri du conflit, se voit alors menacée par les Troubles. Plus loin, lorsque les personnages féminins de la famille Flynn se trouveront dans l'arrière-cour de la boutique de Rose, comme nous l'avons évoqué plus haut, ce sera en premier lieu un contact sonore qui annoncera l'intervention des soldats et policiers : « *Une portière de voiture est brutalement refermée. On entend les pas d'une personne chaussée de lourdes bottes qui court* » (AP, p. 50)⁴¹⁵. Ce procédé est un réel leitmotiv chez Devlin, puisqu'elle l'avait déjà exploité dans son ouvrage précédent à cette même fin⁴¹⁶. De la même façon, Stewart Parker propose, à plusieurs reprises, un premier contact sonore avec le monde extérieur. À l'instar d'Anne Devlin, l'évocation de soldats est annoncée bruyamment et vient rompre la fragile quiétude :

Les petites heures du dimanche 2 juin. Marianne est endormie sur le canapé dans la cuisine obscure. On voit miroiter des feux de joie au loin, dans le ciel de nuit au dessus de la cour, on entend le son indistinct d'une fanfare orangiste et d'une foule faisant la fête. Ces bruits sont progressivement recouverts par le vacarme d'un hélicoptère de l'armée qui approche et plane juste au-dessus de la maison. (P, p. 66)⁴¹⁷

Ce n'est pas seulement le calme extérieur qui est rompu, car à l'occasion d'une attaque dont Marianne est la victime, la paix intérieure de la maison de Lily est interrompue par ses cris en provenance de l'extérieur :

Le trombone de Lenny continue à jouer pendant un moment à l'étage. Dehors, on entend soudain frapper à grands coups contre la porte de la cour. Voix de Marianne criant : « Lenny ! Lenny ! Tu m'entends ! Ici bas ! Ouvre-moi ! »
La musique du trombone s'interrompt et on entend Lenny descendre en trombe les escaliers : il apparaît en courant venant du hall d'entrée une torche à la main, et traverse directement la cuisine jusqu'à la porte de l'office, tire le verrou et l'ouvre ; il traverse la cour jusqu'à la porte de derrière qu'il déverrouille et ouvre d'un coup – révélant Marianne à la lumière de sa torche, éclaboussée de boue, le manteau déchiré, et des griffures au visage. (P, p. 56)⁴¹⁸

⁴¹⁵ (Sound of a car door slamming shut. Heavy boots running.)

⁴¹⁶ Le même procédé avait été utilisé auparavant par Devlin dans *Ourselves Alone* pour signaler l'apparition de policiers à *Botanic Garden* : (a landrover screeches to a halt. Door slams. A policeman in a bullet-proof jacket approaches Frieda...) (OA, p.59).

⁴¹⁷ (The early hours of Sunday, 2 June. Marian is asleep on the sofa in the dark kitchen. There is a glimmering of distant bonfires in the night sky above the yard, and the faint sounds of an Orange band playing and of a mob celebrating. Gradually this is overtaken by the din of a military helicopter approaching and hovering low over the house.)

⁴¹⁸ Lenny's trombone continues for a while upstairs. There is a sudden hammering from outside the backyard door. Marian's voice is heard shouting «Lenny ! Lenny ! Hello ! Down here ! Open up ! » The trombone music stops and Lenny is heard thundering down the stairs : he appears, rushing in from the hall carrying a torch, and

La musique de Lenny, qui descend aux oreilles des spectateurs comme si elle était céleste et signale un instant de calme, est brutalement suspendue. Dans les œuvres de Parker et de Devlin, la musique semble en effet exhorter la paix car, d'après Marie-Claude Hubert dans *Les grandes théories du théâtre*, « comme la musique est une imitation des émotions de l'âme, elle exerce un rôle cathartique, produisant, après l'émotion provoquée par l'écoute, un état de bien-être »⁴¹⁹.

La présence de la musique et des musiciens est à la fois importante dans la tradition religieuse, qu'elle soit protestante ou catholique⁴²⁰, ainsi qu'au théâtre. La musique et le chant ont fait partie intégrante du spectacle théâtral depuis ses débuts, puisque déjà la tragédie grecque différenciait les parties parlées des parties chantées, et l'alternance du chant du chœur et du dialogue avec les comédiens assurait le rythme de la pièce et en définissait la structure⁴²¹. D'autant plus que la musique compte exceptionnellement en Irlande puisqu'elle a joué et joue encore un rôle principal dans la constitution de la culture et de la tradition irlandaises, même si elle accentue toujours la fracture au sein de la société d'après Tony McAuley :

La communauté catholique a toujours considéré la musique et le chant comme une extension de son identité culturelle et politique, et dans certains quartiers très nationalistes, la musique traditionnelle est progressivement venue faire partie intégrante du combat idéologique. La communauté protestante en était aliénée, et les membres de cette communauté qui souhaitaient jouer de la musique traditionnelle car ils l'aimaient en tant que musique, se trouvaient face à un réel dilemme⁴²².

Toutefois, les auteurs restent réalistes, la guerre n'est pas finie et le musicien y participe lui aussi, ne fut-ce que de manière passive. C'est pourquoi, certaines mélodies renvoient

continues straight through the kitchen to the scullery door, which he unlocks and opens; and thence down the yard to the yard door which he unbolts and flings back – to reveal Marian, in the light of the torch, mud-spattered with her coat ripped, and scratch marks on her face. [...] (Pentecost, p. 222).

⁴¹⁹ M.-C. Hubert, *op.cit.*, pp. 23-33.

⁴²⁰ B. Reymond, *op. cit.*, p. 13 : « On entend souvent dire que la musique serait l'art protestant par excellence. Les apports musicaux de cette confession ont effectivement beaucoup marqué la tradition occidentale, au moins autant que l'a fait la musique d'origine catholique ».

⁴²¹ P. Grimal, *op. cit.*, p. 43 : « La tragédie grecque présente une structure obligée, à laquelle elle restera fidèle jusqu'à la fin. Un premier caractère est le contraste entre l'expression parlée et l'expression lyrique (psalmodiée et chantée). Ce contraste se marque dans l'emploi de mètres (c'est-à-dire de rythmes et de vers) différents ».

⁴²² Tony McAuley, « Traditional Music and Song », in M. Carruthers & S. Douds (eds), *op. cit.*, p. 171 : « The Catholic community had always seen music and songs as an extension of its cultural and political identity, and in some staunchly nationalist areas traditional music inevitably came to be seen as part of the ideological struggle.

directement à la situation problématique de l'Irlande du Nord. Aussi, cet épisode extrait de *Après Pâques* nous rappelle la réalité des faits :

(Manus joue la fin d'une balade, « *The Harvest Home* » sur son violon.)

[...]

Voix d'homme : (au loin) Ohé l'infirmière, cette musique féniante ne va-t-elle jamais s'arrêter !

Seconde Voix : (au loin) Joue la *Ould Orange Flute* !

Manus : (Entrant sur scène.) Ce n'est pas féniante, Monsieur, c'est irlandais. C'est votre musique. Et je peux aussi jouer la *Ould Orange Flute*. (AP, pp. 36-38)⁴²³

Manus, l'unique musicien présent dans l'œuvre de Devlin, s'insurge contre cette idée qu'il existe deux cultures en Irlande du Nord, l'une nationaliste, qualifiée de féniante par l'intervenant, et l'autre unioniste, transparaissant derrière le mot « Orange » du titre de la balade et qui renvoie à l'Ordre d'Orange*. Dans un article intitulé « “My own story”: Woman's Place, Divided Loyalty and Patriarchal Hegemony in the Plays of Anne Devlin », Chris Wood analyse la position de Manus en ces termes:

La musique pour Manus n'est pas une simple extension de lui-même, c'est aussi l'expression d'une culture, concept dont son père l'a privé. Et maintenant il s'efforce de « rattraper le temps perdu »⁴²⁴.

Parker, quant à lui, affectionnait tout particulièrement cet art comme nous l'indiquent d'une part les comptes-rendus musicaux qu'il écrivait dans sa rubrique musicale « High Pop » pour *The Irish Times* à Belfast, et, d'autre part, son profond désir de devenir lui-même musicien. Il considérait la musique comme « la forme artistique suprême, la forme d'expression la plus pure »⁴²⁵, et précisait que « la musique occup[ait] une place centrale dans [ses] pièces »⁴²⁶. C'est pourquoi, en réel chef d'orchestre et gardant à l'esprit qu'une musique de scène

The protestant community was alienated, and members of that community who wanted to play traditional music for its own sake, were faced with a dilemma ».

⁴²³ (*The fiddle is heard playing in the distance* – « *The Harvest Home* ».)

[...]

Male voice : (off) Here nurse, is that Fenian music never going to stop !

Second voice (off) : Play the « Ould Orange Flute » !

Manus (coming on) : It's not Fenian, mister, it's Irish. It's your music. And I can play « the Ould Orange Flute ».

⁴²⁴ Chris Wood, « “My own Story”: Woman's Place, Divided Loyalty and Patriarchal Hegemony in the Plays of Anne Devlin », in *The Canadian Journal of Irish Studies*, 25th anniversary, double issue, volume 25 n°1 and 2, 1999, p. 306 : « Music for Manus is not only an extension of the self; it is also an expression of one's culture, something about which his father had kept him in the dark. Now he spends his time “trying to get it back” ».

⁴²⁵ « The ultimate art form, the purest form of expression », Stewart Parker tribute (recorded on the BBC).

⁴²⁶ « It is central to my writing » Stewart Parker tribute (recorded on the BBC).

particulière apaise le spectateur ou l'agresse et que son choix est déterminant, il ne recourrait à cet art qu'à dessein, comme il l'avait fait dans *Catchpenny Twist*, d'après Bernard McKenna :

Les personnages tentent parfois d'échapper à la violence en se mettant à l'abri de la guerre grâce à la récréation et la musique. C'est important car la musique devient, pour eux, une manière de structurer une identité non-sectaire. Cependant, la violence des Troubles intervient inévitablement pour détruire cette construction, et mettre en évidence le fait qu'elle n'est qu'un simple espace imaginaire et limitée [...] offrant la possibilité d'un territoire en dehors de la violence sectaire, un espace où les affinités religieuses et l'identité politique importent peu⁴²⁷.

Pour prouver à quel point la musique lui tenait à cœur, sa première tentative de rédaction d'un roman, alors qu'il se remettait de son amputation en 1961, s'intitulait *Combo* et consistait à mettre en scène un numéro de jazz dont les membres du groupe représentaient chacun un instrument⁴²⁸. Puis dans chacune de ses pièces, la musique est d'une réelle importance. Dans *Pentecôte*, Lenny et Peter sont deux musiciens ; l'un joue du trombone, l'autre du banjo. À travers les mélodies qu'ils produisent, ils en appellent à la réconciliation entre les deux communautés, puisque, bien qu'issus de milieux confessionnels différents, ils s'entendent, à la fin de la pièce, pour jouer un hymne chrétien *Que loin de toi jamais je ne m'égare*⁴²⁹ avec ces instruments qui ne sont pas irlandais. De la même façon, Manus, le musicien de *Après Pâques*, insistait sur le fait qu'il était capable de jouer *the Ould Orange Flute* aussi bien que *the Harvest Home* sur son violon, prouvant ainsi le caractère non-sectaire de sa musique. Puis, au théâtre comme à l'église, la musique laisse parfois place au chant, qu'il soit accompagné ou non d'un instrument. De cette façon, le chanteur a la possibilité de montrer son degré d'attachement à la religion ou dans l'intrigue de la pièce. Dans le cas des œuvres de Devlin et Parker, il peut participer à la montée des tensions ou, au contraire, à la résolution du conflit. Ainsi, il n'est pas innocent d'entendre la presbytérienne puritaine Lily réciter l'hymne

⁴²⁷ B. McKenna, *op. cit.*, p. 55 : « The characters sometimes attempt to escape violence by constructing a retreat from war through recreation and music. Importantly the music becomes for them a way to structure a non-sectarian identity. However, the violence of the Troubles inevitably intervenes to destroy the construction, exposing it as simply an imaginative and limited escape. [...] offering the possibility of a territory beyond sectarian violence, an area where religious affiliation and political identity matter little ».

⁴²⁸ M. Richtarik, « Counterparts : James Joyce and Stewart Parker », in *Bullan, an Irish Studies Journal*, vol. n° 3/2, hiver 1997/printemps 1998, p. 77 : « Parker's very first attempt at a novel (written while he was recovering from his amputation in 1961) was called *combo* and was based on the structure of a jazz number, with each of the characters representing a different instrument ».

⁴²⁹ Traduction de *Just a Closer Walk with thee*.

protestant suivant « L'Éternel seul est ma lumière »⁴³⁰, que chantèrent des techniciens de l'électricité et des politiciens loyalistes à la lueur de chandelles le jour de la chute du pouvoir exécutif du gouvernement de partage des pouvoirs⁴³¹ :

L'Éternel seul est ma lumière
Ma délivrance et mon soutien
Qu'aurais-je à craindre sur la terre
Puisque son bras conduit le mien⁴³²(P, p.45).

Il est maintenant possible de s'interroger sur les limites entre la parole et le chant du point de vue de l'acteur, car les auteurs expriment également cette tension entre le Bien et le Mal à travers les tons et voix particulières des personnages. Dans *Théâtre et christianisme*, Bernard Reymond écrit :

La seule différence entre la parole et le chant tient au fait que l'acteur de théâtre parlé impose lui-même à son dire le rythme et les modulations qui lui semblent nécessaires, tandis que le chanteur d'opéra est tenu par la partition qui lui vient du compositeur. Dans les deux cas, le souffle, élément vital, est primordial⁴³³.

Les rythmes des textes théâtraux de Devlin et Parker sont tantôt agréables car lents, tantôt agressifs car rapides. Ces tempos reflètent l'état d'esprit des personnages ainsi que l'environnement dans lequel ils évoluent. Ainsi, un rythme piano, c'est-à-dire des phrases longues et des dialogues lourds, figure une situation calme contrairement à un rythme allegro, particulier lors des joutes verbales (ou stichomythie) entre les protagonistes, et qui inspire une tension comme l'exemple suivant extrait de *Après Pâques* nous le prouve :

Aoife : Il était mon père et je le touche si je veux.
[...]
Rose : Il est mon mari, pas le tien !
Aoife : Je suis sa fille. Tu es seulement sa femme.
Rose : Seulement sa femme ! Qu'est-ce que tu dis ?

⁴³⁰ Traduction de *Oh God, our Help in Ages past*.

⁴³¹ Jonathan Bardon, *A History of Ulster*.1992. Belfast : The Blackstaff Press, 2001, p. 711.

⁴³² Dans sa traduction, Jérôme Hankins s'est inspiré d'un cantique extrait du livre de chants le plus utilisé par les Églises Réformées, *Sur les ailes de la foi* (1971, 1^{ère} parution en 1924). Dans la version originale, il s'agit de l'hymne écrit par Isaac Watts intitulé *The Psalms of David*, 1719, le psaume 90 dans lequel Moïse s'adresse à Dieu :

Oh, God our help in ages past
Our hope for years to come
Our shelter from the stormy blast,
And our eternal home!

⁴³³ B. Reymond, *op. cit.*, p. 31.

Aoife : On est son sang, pas toi !
Helen : Aoife !
Aoife : Et les liens du sang sont plus forts.
Rose : Je suis ta mère.
Aoife : On s'en fiche pas mal de ça.
Helen : Aoife, arrête tout de suite.
Aoife : Il était un père et une mère à la fois pour moi ! (*AP*, p. 63)⁴³⁴

L'utilisation excessive des points d'exclamation et d'interrogation donne un dynamisme supplémentaire à cet échange en plus d'une indication sur la manière dont sera jouée le passage sur scène. Pourtant, Helen intervient afin de mettre un terme à cet affrontement oral. Elle est, en effet, l'un des rares personnages à rester ancrée dans la réalité. Installée à Londres depuis plusieurs années, elle a compris qu'être irlandaise ne jouait pas en sa faveur, aussi elle explique clairement qu'elle a abandonné son accent typique de l'Irlande du Nord. Elle démontre que c'est à travers sa façon particulière de s'exprimer que les Anglais l'assimilent à l'IRA. Les personnages principaux d'Anne Devlin sont nord-irlandais, et ont donc cet accent si caractéristique qui est celui de l'Irlande du Nord. C'est pourquoi, lorsque le dramaturge mentionne une personne extérieure, elle ne manque pas de préciser son accent, qui renseigne par voie de conséquence sur ses origines. Ainsi, les soldats et policiers qu'elle présente dans *Après Pâques* viennent d'horizons différents:

Premier soldat : Du nord de l'Angleterre.
Second soldat : Écossais.
Commandant en chef : Accent anglais soutenu⁴³⁵.

Ces différences contribuent à donner une certaine idée de discontinuité à l'intérieur de ces pièces et font de Belfast une certaine Babel où les hommes pourraient être sur le point de

⁴³⁴ Aoife : He was my daddy. I can touch him if I like.

[...]

Rose : He's my husband. Not yours !

Aoife : I'm his daughter. You're only his wife.

Rose : Only his wife ! What are you saying ?

Aoife : We're his blood love, not you !

Helen : Aoife !

Aoife : And blood love is stronger.

Rose : I'm your mother.

Aoife : Not much of that either.

Helen : Aoife, stop it .

Aoife : He was both a mother and a father to me !

⁴³⁵ First soldier : Northern English

Second soldier : Scottish.

Commanding officer : Educated English accent.

rompre toute communication entre eux⁴³⁶. Parker s'est lui aussi penché sur cette question. Peter est ainsi soucieux d'avoir adopté un accent anglais et demande à Lenny : « Je n'ai pas l'accent trop anglais ? » (*P*, p. 34)⁴³⁷. L'auteur va même plus loin et attribue une élocution propre à chacun des protagonistes : chacun s'affiche à travers le vocabulaire particulier qu'il emploie, la construction de sa syntaxe, le registre de langue qu'il choisit et le rythme de son discours. Il est alors possible de repérer à l'oreille que Marianne, Lenny, Peter et Ruth sont issus de la classe moyenne tandis que Lily reste un membre de la classe ouvrière. C'est pourquoi, Anne Devlin et Stewart Parker écrivent en anglais, et non en gaélique, même s'ils connaissent tous deux cette langue. À ce niveau de l'interprétation ils nous indiquent qu'ils tendent à donner une représentation positive de leur ville natale car si leurs personnages principaux communiquaient en irlandais, peu de spectateurs pourraient les comprendre. Dans la Bible, l'épisode de la diversification des langages décrit dans l'Ancien Testament est contrebalancé par celui néo-testamentaire de la Pentecôte, (qui pourrait être le titre des deux œuvres) où tous les membres présents parlent la même langue et par la même occasion se comprennent. Alors les deux dramaturges s'efforcent de trouver cette note universelle qui unira tous les hommes.

Le bruit, la musique et la parole ne sont pas les seuls facteurs d'harmonie ou de discontinuité ; en effet certaines scènes sont entrecoupées de pauses, qui, en musique, sont également révélatrices. Ces silences peuvent évoquer l'absence de vie ou le malaise des personnages, auquel cas les mots leur manqueraient pour exprimer leurs sentiments envers ce conflit. L'absence de parole peut aussi dissimuler le souhait de ne pas dénoncer, de ne pas se prononcer, de ne pas divulguer des informations. Or, elle peut parfois marquer le temps d'une profonde réflexion, comme si elle était mue par le souffle divin. En effet, selon Millet et de Robert, « le silence, (...), peut être un moyen d'exprimer une sorte d'effroi sacré, produit par un effet de présence, la présence de quelque chose de plus qu'humain, de "divin" »⁴³⁸. Ainsi, même si ce silence, somme toute très rare chez les deux auteurs, paraît menaçant à première vue, il peut à certaines occasions devenir rassurant et montrer que Belfast peut être une sorte de Paradis sur terre où Dieu n'aurait pas abandonné ses habitants, où Il les testerait. Il existe donc des sons agréables à l'oreille dans les deux pièces. Les rires du bébé que Greta entend à

⁴³⁶ Cf. p. 192 : Belfast : entre Babylone et la Nouvelle Jérusalem.

⁴³⁷ « Do I sound very English ? » (*Pentecost*, p. 198).

⁴³⁸ O. Millet & P. de Robert (eds.), *op. cit.*, p. 366.

la fin de *Après Pâques* pourraient faire partie de ces rares bruits rassurants qui projettent les personnages vers un avenir meilleur.

Il est ainsi possible d'affirmer que Belfast est dépeinte comme à mi-chemin entre l'Enfer, qui correspond à l'instant du déroulement de la scène et non pas au moment de sa représentation qui, dans le cas de Parker, ne peuvent coïncider (la pièce fut écrite en 1987 alors que le temps de l'action est 1974) et le Paradis, en devenir. Un troisième niveau de représentation a été choisi par les dramaturges afin de suggérer cet état d'entre-deux.

3.1.3 Description virtuelle

Les auteurs n'ont pas la possibilité de montrer sur scène tous les éléments nécessaires pour faire de Belfast une ville à la frontière du Bien et du Mal. Leurs représentations ne seraient donc pas complètes s'ils ne proposaient pas une image virtuelle de la ville grâce à laquelle le spectateur découvrirait la cité. Celle-ci s'opère à travers deux sortes de langage, le langage des mots ainsi que le langage des corps.

Les personnages constituent une véritable source d'informations pour les autres protagonistes ainsi que pour le spectateur à travers les explications qu'ils donnent du conflit, de leur souffrance, de leur expérience. À la scène 4 de *Après Pâques*, Paul justifie ainsi le retentissement de l'alarme de l'hôpital : « Quelqu'un s'est introduit dans un bar de la rue Donegal et l'a atomisé. Bilan : neuf morts. Ce sont des représailles par rapport à ce qu'il s'est passé chez le *bookmaker* » (*AP*, p. 41)⁴³⁹. Le quotidien des habitants de Belfast se déploie ici en quelques mots : ils baignent dans une situation de guerre où la vengeance règne. Stewart Parker est beaucoup plus direct, et ne cède la place à aucun malentendu puisque la ville ainsi que la Province sont comparées à l'Enfer par trois fois. C'est en premier lieu Lenny qui, dans un accès de colère, dit à Peter qu'il souhaite s'éloigner de l'Irlande du Nord :

C' [l'Ulster] est le cul de l'Enfer, je suis d'accord. Aucun avenir dedans. Pas le moindre. Une fois que la parpaille aura fini de s'agiter, je me tire, j'en ai définitivement ma claque, je sais ce que tu vas dire... (*P*, p. 37)⁴⁴⁰

⁴³⁹ « Somebody went in and sprayed a pub on the Donegal Road. Nine dead. It's a retaliation for the betting shop».

⁴⁴⁰ « [Ulster] is the arsehole of hell, who's arguing ? No future in it. Once this prod agitation is over, I'm off out... » (*Pentecost*, p. 200).

Et, lorsque, plus loin, Peter lui affirmera que Jésus Christ ne viendra pas sauver les Nord-Irlandais de leur situation car il a « déjà été crucifié une fois. Il a déjà été en enfer »⁴⁴¹, Lenny, désignant cette fois non plus la Province mais la capitale, Belfast, comme l'Enfer, lui rétorquera : « C'est l'Église qui a inventé l'Enfer. Elle n'a fait qu'utiliser cette ville comme preuve de ce qu'elle entend par là » (*P*, p. 76)⁴⁴². À la fois pour Lenny et pour Peter, l'Irlande du Nord ainsi que Belfast sont comparées à l'Enfer, ce lieu que Dieu a oublié, Lui qui aurait le pouvoir de sauver ses habitants du conflit. Belfast, en proie à la grève des ouvriers loyalistes, n'est pas un lieu où il fait bon vivre, et les habitants sont invités à ne pas sortir de chez eux, car, à cette époque, les habitants sont comme privés d'une certaine liberté de mouvement. Lenny évoque « des barricades partout dans la ville pour rendre la circulation impossible » (*P*, p. 34)⁴⁴³. Ainsi, si nous nous en référons aux paroles de Jésus Christ, rapportées par Mathieu dans le Nouveau Testament, c'est un avenir plus qu'incertain qui se dessine pour l'Irlande du Nord puisque « tout royaume divisé contre lui-même court à la ruine; aucune ville, aucune famille, divisée contre elle-même ne se maintiendra »⁴⁴⁴.

Nous avons noté que, chez Parker, Belfast ainsi que la maison de Lily étaient plongées dans les ténèbres, caractéristiques de l'Enfer. Cette obscurité forcée par le manque d'électricité reflète aussi l'état psychologique fragile des personnages. Le contexte dans lequel ils vivent prend alors le pas sur leur santé mentale. Leurs pensées deviennent aussi sombres que les rues de Belfast et l'habitation de la défunte. Marilyn Richtarik écrit que la maison de Lily « assiégée par la résurgence des animosités ancestrales ainsi que par un futur incertain, incarne ce loyalisme de classe ouvrière, responsable des troubles balayant les rues de la ville »⁴⁴⁵. Pour Csilla Bertha, dans « The House Image in three Contemporary Irish Plays », elle devient la coquille psychologique et émotionnelle de la personne qui l'occupe. Son pouvoir d'incarcération, que Parker met particulièrement en avant, renforce en outre cette impression de déracinement, cette absence d'ancrage dans un lieu précis⁴⁴⁶. Les personnages

⁴⁴¹ « Why would he come near the place, let's face it, he's already been crucified once. He's already been once in hell » (*Pentecost*, p. 243).

⁴⁴² « The Church invented hell. They've just used this town to show us what they mean » (*Pentecost*, p. 243).

⁴⁴³ « Barricades all over the city turning back the traffic » (*Pentecost*, p. 198).

⁴⁴⁴ Mt 12, 25.

⁴⁴⁵ M. Richtarik, « "Ireland, the Continuous Past": Stewart Parker's Belfast History Plays », S. Watt *et al.* (eds.), *op. cit.*, p. 270 : « Besieged by the resurgence of past animosities and an uncertain future as well, the house is a physical embodiment of the working-class loyalism that is responsible for the turmoil in the streets outside it ».

⁴⁴⁶ Csilla Bertha, « The House Image in three Contemporary Irish Plays », in *New Hibernia Review/ Iris Éireannach Nua : A Quarterly Record of Irish Studies*, vol. 8, n°2, été 2004, p. 64.

sont prisonniers du noir, et les quelques bougies qu'ils allument ne mettent que davantage en évidence leur désespoir. L'utilisation de l'éclairage par Parker, ainsi que sa description du lieu clos où il situe sa pièce rendent possible la comparaison entre cette maison et une église gothique anglicane.⁴⁴⁷ En effet, Adolphe Appia écrivait que « l'architecture religieuse repose elle aussi sur une bonne gestion de la lumière, en l'occurrence la lumière solaire. La lumière participe étroitement à ce qui a lieu au théâtre comme dans une salle de culte »⁴⁴⁸. Tout comme une église anglicane à l'architecture gothique, la maison de Lily possède des pièces étroites mais des murs interminablement hauts. Cette description particulière laisse tout à penser qu'elle est fermée sur un plan horizontal, c'est-à-dire à l'humanité, mais ouverte de manière verticale, c'est-à-dire en direction du ciel, voire de Dieu⁴⁴⁹. Le dramaturge n'hésite pas à introduire cette idée en qualifiant son grenier de « beffroi ». Cette analogie est corroborée par l'idée d'Anthony Bradley selon laquelle « la fiction, pour les écrivains d'Ulster issus d'un milieu protestant, peut être considérée comme donnant naissance à une sorte de genre gothique du Nord, dont l'action se passe sur un territoire imaginaire entre la Nouvelle Angleterre puritaine et le Sud calviniste »⁴⁵⁰. À son instar, Duncan Morrow ajoute que « les églises en Irlande du Nord ont tendance à devenir des forteresses dans lesquelles les gens menacés se réfugient, et non des lieux de discussions ouvertes et sérieuses »⁴⁵¹. Cette maison devient alors une église familiale, véritable citadelle dans laquelle vont venir se réfugier les personnages. En Irlande du Nord, les églises, en particulier, et les intérieurs se changent en asiles pour les personnages qui, s'ils en sortent, se mettent en situation de danger et s'exposent aux attaques des grévistes. Ainsi, à la scène 1 de l'acte 2, Marianne est victime d'une agression :

*Le trombone de Lenny continue à jouer pendant un moment à l'étage. Dehors, on entend soudain frapper à grands coups contre la porte de la cour. Voix de Marianne criant : « Lenny ! Lenny ! Tu m'entends ! Ici bas ! Ouvre-moi ! »
La musique du trombone s'interrompt et on entend Lenny descendre en trombe les escaliers : il apparaît en courant venant du hall d'entrée une torche à la*

⁴⁴⁷ Rappelons à cette occasion le lien très étroit entre l'anglicanisme et l'architecture gothique au XIXe siècle. Une volonté de toujours plus se rapprocher de Dieu, des intérieurs étroits mais des édifices très hauts.

⁴⁴⁸ B. Reymond, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁴⁹ C. Bertha, *op. cit.*, p. 69.

⁴⁵⁰ Anthony Bradley, « Literature and Culture in the North of Ireland », Michael Kenneally (ed.), *Cultural Contexts and Literary Idioms in Contemporary Irish Literature*. Gerrards Cross : Colin Smythe, 1988, p. 50 : « Fiction by Ulster writers from a Protestant background might thus be seen as constituting a sort of Northern Gothic, occupying an imaginary territory somewhere between Puritan New England and the Calvinist South ».

⁴⁵¹ D. Morrow, *op. cit.*, p. 123 : « The churches [in Northern Ireland] have a tendency to become positive fortresses for threatened people rather than places of open and profound discussion ».

main, et traverse directement la cuisine jusqu'à la porte de l'office, tire le verrou et l'ouvre ; il traverse la cour jusqu'à la porte de derrière qu'il déverrouille et ouvre d'un coup, révélant Marianne à la lumière de sa torche, éclaboussée de boue, le manteau déchiré, et des griffures au visage.

Lenny : Tu es blessée ?

Marianne : Un peu égratignée, mais pas autant que ma voiture.

Lenny : Tu l'as retrouvée ?

Marianne : Ils l'ont utilisée comme pièce centrale dans la barricade à l'entrée du quartier là-haut. (P, p. 56)⁴⁵²

La mélodie que Lenny jouait à l'étage est brutalement interrompue par les cris de Marianne en provenance de l'extérieur. La paix qui résidait à l'intérieur se voit donc suspendue par la violence extérieure. Mais à ce rapport horizontal (nous voyons Marianne lorsque Lenny lui ouvre la porte) s'ajoute un rapport vertical qui se prête volontiers à une interprétation religieuse. En effet, Lenny descend les escaliers afin de porter secours à Marianne tel un Dieu descendant aider les hommes en détresse. Une fois encore, le génie de Parker s'expose. De plus, ce premier contact sonore avec le monde extérieur est aussitôt suivi par un effet visuel. La lumière est dirigée vers Marianne, tandis que le reste de la pièce est plongée dans l'obscurité. Ce procédé cinématographique de clair-obscur renforce la tension dramatique : le visage tuméfié de la femme est mis en évidence et vient illustrer ses cris. Le spectateur, ainsi que Lenny, comprennent vite la situation, que l'actrice confirme par des mots.

Nous avons souligné plus haut que deux types de langage visaient à plonger Belfast dans une situation d'entre-deux. Au langage des mots vient se superposer celui des corps, qui parfois illustre les explications. À première vue, les personnages se déplacent librement. En effet, Greta, Helen et Peter reviennent d'Angleterre et Aoife est partie de Toomebridge (Ulster) pour se retrouver à Londres, puis à Belfast. Néanmoins, une fois à Belfast, ces mêmes personnages, en plus de leur famille, Manus, Rose et Michael, ou de leurs amis, Ruth, Marianne, Lenny et Lily, se retrouvent enfermés dans des lieux clos, tels le *Royal Victoria Hospital*, la maison des parents Flynn, ou encore celle de Lily. Ils sont donc condamnés à

⁴⁵² *Lenny's trombone continues for a while upstairs. There is a sudden hammering from outside the backyard door. Marian's voice is heard shouting «Lenny ! Lenny ! Hello ! Down here ! Open up ! » The trombone music stops and Lenny is heard thundering down the stairs : he appears, rushing in from the hall carrying a torch, and continues straight through the kitchen to the scullery door, which he unlocks and opens ; and thence down the yard to the yard door which he unbolts and flings back – to reveal Marian, in the light of the torch, mud-splattered with her coat ripped, and scratch marks on her face. [...]*

Lenny : Are you hurt bad ?

Marian : Scratched a bit, but not as much as my car is.

Lenny : You found it ?

l'immobilité, malgré eux, et quitter ces lieux devient dangereux. Pourtant, ils tentent de s'affranchir de cette condition forcée, puisqu'ils investissent l'espace scénique qui leur est imparti au maximum, tels des danseurs accompagnés ou non de musique. Dans *Le plaisir du texte*, Roland Barthes considère la danse comme l'expression corporelle du discours par excellence⁴⁵³. Ainsi, lorsqu'ils meuvent leurs personnages respectifs sur la scène, Parker et Devlin gardent à l'esprit cet art, qui est, selon Robert Pignarre, le « premier acte religieux », puisque la mythologie grecque prend la danse de Dionysos pour symbole de l'acte créateur. De plus, Vincent Twomey insiste sur le fait que certaines fêtes chrétiennes s'accompagnaient, et s'accompagnent encore aujourd'hui dans certaines cultures, de la danse et de la musique :

À l'instar de la confession qui débouche sur le plaisir de l'absolution, la pénitence, qui est l'essence du pèlerinage, débouche nécessairement sur une célébration joyeuse, comme dans la fête donnée à l'occasion du retour du fils prodigue par son père. La musique et la danse font partie des éléments essentiels qui constituent ce genre de fête, comme on peut encore le constater dans des pays catholiques tels que la Pologne et la Slovaquie avec leurs danses folkloriques pleines de couleurs lors de célébrations. Ceci faisait, semble-t-il, aussi partie d'une tradition irlandaise plus ancienne⁴⁵⁴.

Le théâtre ne peut ainsi pas se passer de la danse, que celle-ci soit chorégraphiée ou non. Parker et Devlin développent toute une gestuelle et une corporéité qui, parfois illustrent les dialogues, parfois les remplacent pour refléter l'état mental des personnages et, par la même occasion la situation de la ville qu'ils habitent. Ils proposent ainsi aux spectateurs une vision tantôt positive tantôt négative de la cité.

3.2 Un monde sur le point de disparaître : Belfast, l'autre Jérusalem ?

La ville prend une seconde dimension biblique dans les ouvrages de Parker et Devlin. Fidèles à leur culture religieuse dont ils ont une parfaite connaissance, ils sont conscients de la course au territoire à laquelle se sont livrées leurs communautés respectives. En effet, derrière les étiquettes confessionnelles se cachent, en réalité, des enjeux d'une autre importance qui

Marian : It's the centrepiece of the barricade at the entrance of the estate up there. (*Pentecost*, p. 222).

⁴⁵³ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*. Paris : Éditions du Seuil, 1973, p. 88.

⁴⁵⁴ V. D. Twomey, *op. cit.*, p. 89 : « Just as confession issues in the joy of absolution, penance, which is of the essence of pilgrimage, necessarily issues in joyful celebration, as in the feast given by the Father on the return of the Prodigal son. Music and dance are essential components of such feasts (Luke 15, 25) as can still be found in such Catholic countries as Poland and Slovakia with their colourful folk-dancing on celebratory occasions. This too was part of the more ancient Irish tradition, it seems ».

impliquent l'espace et la propriété terrienne. Parker et Devlin savent que depuis les Plantations du XVII^e siècle, les colons britanniques (anglais et écossais) se sont considérés comme les descendants directs des Phariséens, n'hésitant pas à invoquer la Bible dans toutes leurs démarches à visée colonialiste. De la même façon, les Irlandais, eux aussi, ont pu se considérer comme les descendants directs des Israéliens puisqu'ils devenaient un peuple démuné et privé de sa terre⁴⁵⁵. C'est pourquoi, la Province peut être assimilée à Israël, et, en raison du caractère divisé des deux villes, Belfast peut apparaître comme une autre Jérusalem telle qu'elle est dépeinte dans l'Ancien Testament. Dans les pièces de Stewart Parker et Anne Devlin, le spectateur pourra retrouver ce parallèle entre les deux villes, voire les deux régions. De plus, si Belfast, balayée par les flammes de la guerre civile, est dans un premier temps vue comme la Jérusalem vétérotestamentaire, elle devient en même temps une Babylone, lieu de convoitise et Grande Prostituée du Nouveau Testament.

3.2.1 Deux capitales divisées

L'action de *Pentecôte* se déroulant en 1974, soit six ans après le début des Troubles, Parker se vit offrir la possibilité de dépeindre Belfast comme une ville en proie à une guerre dans laquelle deux communautés, qu'il connaît bien, s'affrontent. Bien que le lieu de l'action soit privé, puisqu'il s'agit d'une maison, celle-ci est à l'image de la ville où elle se situe, c'est-à-dire en état de décrépitude :

La cuisine en particulier est encombrée, jusqu'à l'asphyxie, par les meubles et le bric-à-brac de la première moitié du siècle, avec les appareillages et les accessoires d'origine toujours en place. Cependant, malgré son apparence maintenant négligée, défraîchie, délabrée, elle a de toute évidence été l'objet d'un combat acharné et de toute une vie pour lui garder une odeur de propreté, de rangement, d'ordre – de sainteté. (*P*, p. 9)⁴⁵⁶

Bien que cette demeure soit devenue un sanctuaire pour Marianne, et un lieu où Ruth, Peter et Lenny viendront aussi se réfugier, ce dernier souligne que, loin d'être accueillante, la maison est au cœur de l'affrontement entre les deux communautés, et qu'elle est amenée à disparaître.

⁴⁵⁵ Comme nous pouvions le lire dans l'introduction de la version autorisée de la Bible du roi Jacques. Cf. partie 1 chap. 2.

⁴⁵⁶ « The kitchen in particular is cluttered, almost suffocated, with the furnishings and bric-à-brac of the first half of the century, all of the original fixtures still being in place. But in spite of now being shabby, musty, threadbare, it has all clearly been the object of a desperate, lifelong struggle for cleanliness, tidiness, orderliness – godliness » (*Pentecost*, p. 171).

Similairement, Anne Devlin saisit chaque occasion pour dénoncer combien Belfast est devenue une ville qu'il convient d'éviter. Ce désordre n'est pas sans rappeler les maux précédents auxquels la Province dut faire face, notamment les Plantations, la guerre d'indépendance de 1921 et la Seconde Guerre mondiale. Aoife, dans *Après Pâques*, relate l'histoire de ses parents, véritables Adam et Ève du monde nouveau, « chassés de leur terre », car vivant du « mauvais côté de la rivière pour les catholiques ». Dans *Pentecôte*, Lily ne faillit pas à la narration. Elle fulmine contre les républicains qui brûlèrent sa maison en 1921 :

Trois années de sacrifice pour le petit peu de meubles qu'on possédait, tout ce qu'on était parvenu à amasser, détruit en une seule nuit, c'est miséricorde qu'on n'y soit pas restés, moi blottie là-dedans, dans le garde-manger, appelant le seigneur Jésus pour qu'il vienne nous sauver, Alfie dans la cour essayant de condamner la porte de derrière, mais ils ont sauté par-dessus le mur et l'ont battu comme plâtre et en avant jusque dans cette cuisine rugissant et saccageant en mécréants sanguinaires qu'ils étaient, brisant toutes ces lampes à manchon avec leurs gourdins et leurs matraques jusqu'à ce que la maison soit dévorée par les flammes. [...] Cendres et fumée, les murs calcinés, l'eau inondée partout... ma belle maison. [...] La moindre petite babiole achetée avec nos économies détruite en une seule nuit. Par une meute de sauvages républicains ! (P, p. 21)⁴⁵⁷

Puis, Marianne, après avoir lu le journal intime de la défunte, se souvient, pour elle, du jour où les bombes pleuvaient sur Belfast :

Lily resta assise dans le salon là-devant, pendant toute la durée des bombardements. Alfie appartenait à la brigade anti-incendie, il sortait la plupart des nuits- il lui avait fait promettre qu'elle se cacherait au fond de la cave pendant les attaques aériennes, au lieu de quoi elle resta éveillée toute la nuit, assise dans le salon là-devant, pendant le couvre-feu, dans l'obscurité totale, écoutant la guerre déchirer l'espace... les bombardiers et les avions de chasse, la DCA et la chute des obus, la chute et l'explosion... [...] et ses oreilles rugissaient maintenant de la fureur d'un vrai massacre, pilonnant la terre sous elle et l'air tout autour, Armageddon, frappant au hasard aveuglément, pulvérisant son corps tout entier [...] et elle se prépara à mourir là, attendant

⁴⁵⁷ « Three years of sacrificing for every little stick we possessed, all that we had managed to scrape together, destroyed in the one night, it's a mercy we even lived through it, me crouched in there, in that pantry, crying out for the Lord Jesus to deliver us, Alfie out in the yard trying to block up the back door, but they come over the wall and bate him senseless to the ground and on into this very kitchen roaring and rampaging like the cruel heathens they were, smashing through those gas mantles with their clubs and cudgels till the whole house went up. [...] Smoke and ashes, scorched walls, water flooded everywhere...my beautiful house... [...] every wee thing we'd saved up for ruined in the one night. By a pack of Fenian savages ! » (*Pentecost*, p.182-183).

que la bombe choisie tombe sur elle et la nettoie de son affreux sentiment de péché et de honte... (P, p. 70)⁴⁵⁸

Tandis que l'histoire de la famille Flynn rappelle celle des catholiques en Irlande du Nord, la maison de Lily se fait l'écho de toute la province protestante, son cas particulier reflétant la situation générale. Ainsi, si depuis des siècles les Irlandais catholiques se sont battus pour récupérer les terres dont ils avaient été dépossédés, c'est au détriment des protestants, qui se sont vus alors progressivement privés de leurs biens et privilèges depuis le début du XXe siècle. C'est donc un premier parallèle qui s'établit ici entre les villes divisées de Belfast et de Jérusalem, puisque cette capitale a, elle aussi, été détruite à plusieurs reprises à l'occasion d'enjeux territoriaux.

Dans l'Ancien Testament, il nous est dit qu'avant le règne de David, Jérusalem était une ville indépendante. Lorsque Ezéchias devint roi en 727 avant J.-C., il conclut une alliance avec l'Égypte ainsi qu'avec Merodach Baladan, le roi de Babylone. En 601, Nabuchodonosor entra en Judée pour consolider le pouvoir de son père, Mérodach : il captura quelques notables de Jérusalem, ainsi que le jeune prophète Daniel, et les envoya à Babylone. Le roi d'alors, Joakim, se révolta contre ce départ pour Babylone, mais son fils, Joachin, se soumit à Nabuchodonosor. La ville fut pillée et 10 000 habitants, y compris le roi, furent emportés à Babylone. Puis, Sedécias, en 596 avant J.-C., poussé par les Égyptiens, se révolta contre son souverain. Nabuchodonosor retourna en Syrie et envoya à Jérusalem son général, Nabuzardan, ainsi qu'une puissante armée. La ville se rendit après un siège de dix-huit mois. Le Temple (construit par David), le palais royal, et d'autres bâtiments principaux furent détruits par le feu, et la ville fut anéantie⁴⁵⁹. Toutes les richesses de la ville furent emportées à Babylone exceptée l'arche d'alliance (établie par le roi David). En 458, sous Artaxerxès I, Esdras, gouverneur de Judée, vint à Jérusalem avec 1500 juifs afin de rétablir l'ordre politique et religieux d'Israël. Mais, la ville fut anéantie puis reconstruite à nouveau, maintes fois.

⁴⁵⁸ « Lily sat in that parlour, right through the Blitz. Alfie [her husband] was a fire warden, out most nights- she promised him she'd stay down in the cellar during the air- raids, instead of which she sat up in that front parlour, in the blackout, the pitch dark, listening to the war in the air...the bombers and the fighters, the ack-ack and the shells falling, falling and exploding... [...] and her ears roared now with the rage of a wholesale slaughter, pounding the ground under her and the air all round her, Armageddon, random and blind, pulverising her whole body [...] and she composed herself to die there, waiting for the chosen bomb to fall on her...» (*Pentecost*, p.237).

⁴⁵⁹ Il semblerait que le parallèle entre la maison de Lily et le temple de Jérusalem soit des plus pertinents ici. La maison de Lily deviendrait alors un lieu saint, un temple, dont le seuil marquerait le passage d'un monde profane à un monde sacré, et où l'ouverture vers le haut assurerait la communication avec le monde des Dieux.

Depuis le début du règne de David, la ville était encerclée par une muraille. Ce souverain l'avait érigée pour protéger la ville des invasions extérieures potentielles, mais aussi pour faire de la capitale, un lieu de repos sur terre, n'hésitant pas à qualifier la ville de « sainte », selon l'Ancien Testament⁴⁶⁰. Lorsque Ezéchias devint roi, alarmé par la chute du royaume d'Israël en 721, il érigea un second mur pour protéger la banlieue de la capitale. Or, lorsque les Romains entrèrent à Jérusalem, les murs du Temple que David avait également bâtis et ceux de la ville furent presque totalement détruits. De la même façon, un mur temporaire, appelé ligne de paix, fut érigé en septembre 1969 dans l'ouest de Belfast afin de maintenir les communautés à l'écart l'une de l'autre, et, ainsi d'empêcher les émeutes, selon James Chichester-Clark (1923-2002), Premier ministre en Irlande du Nord à cette époque. Cette structure temporaire a néanmoins été remplacée au fil des ans par plusieurs « murs de paix » plus conséquents, toujours en place à la fin du XXe siècle, mais plus facilement transgressables. Dans les deux œuvres de Stewart Parker et Anne Devlin, il n'est pas réellement question de ces « murs de paix ». Néanmoins, les dramaturges mettent tout particulièrement en évidence combien sont utiles les murs ou les portes qui entourent et protègent les bâtisses dans lesquelles se cloîtent les personnages, afin de créer un sentiment de sécurité. Ainsi, lorsque Greta se rend au couvent de sa cousine Elish, elle semble se rendre dans un autre monde, à l'extérieur de Belfast, puisque l'atmosphère qui y règne contraste distinctement avec celle du dehors : « *On entend le chant agréable de nonnes qui préparent l'office du petit matin en hommage aux morts* » (AP, p. 20)⁴⁶¹. Et, alors que la scène touche à sa fin, Anne Devlin insiste sur la lourdeur de la porte en chêne qui se referme derrière Greta, comme pour signaler cette rupture avec le monde extérieur, profane : « *Une lourde porte en chêne se referme bruyamment* » (AP, p. 30)⁴⁶². Stewart Parker utilise lui aussi les murs qui entourent la maison de Lily pour matérialiser cette nécessité de se protéger du monde extérieur. Et lorsque les murs de cette maison furent enfoncés précédemment, comme l'évoque Lily dans ses souvenirs de la guerre d'indépendance, Stewart Parker indique combien est précaire ce monde supposé clos, sécurisant, voire sacré. C'est pourquoi, afin d'échapper à la guerre, et aux divers problèmes sociaux tels que le chômage, certains des personnages, tels Peter, Helen et Greta, n'ont pas hésité une seconde à fuir l'Irlande du Nord et à choisir l'Angleterre ou les États-Unis comme terre d'accueil. Cet exil, dont nous avons

⁴⁶⁰ 2 Sam, 5, 7-9.

⁴⁶¹ « *The sound of nuns singing beautifully (the early morning office for the dead)* ».

⁴⁶² « *A large oak door is heard shutting* ».

parlé plus haut, est perçu comme le témoignage d'une certaine infidélité envers la Province, notamment par Ruth dans *Pentecôte*.

3.2.2 Infidélités : Belfast entre Jérusalem et Babylone

Peter entre en scène pour être celui qui a beaucoup voyagé et, par voie de conséquence, peut donner un point de vue plutôt objectif sur le monde. Il fait remarquer à Lenny que « le reste du monde a traversé la rue depuis longtemps, fait son chemin – avide de régler en adulte des problèmes dignes du vingtième siècle – la protection de la planète, disons, ou la survie de l'espèce » (*P*, p. 36)⁴⁶³. Peter se fait le représentant de cette génération, qui, comme Helen dans *Après Pâques*, a dû quitter l'Irlande du Nord pour se faire une place dans la société. Il avoue qu'il a un penchant pour « l'inverse du mal du pays. La passion de l'exil. La douleur lancinante qui s'acharne dans l'envie d'être loin, très loin » (*P*, p. 53)⁴⁶⁴. Pour Ruth, cette attitude est impensable, et, en bonne protestante d'Irlande du Nord, elle ne trahirait jamais sa province, comme elle le fait ressentir au cours de ses propos dirigés contre Harold Wilson, le premier ministre britannique en 1974, et où elle défend l'Ulster et ses habitants. Pourtant, elle sera elle aussi infidèle, à un autre niveau, puisqu'elle trahira son mari, David, en se jetant dans les bras de Peter. De la même façon, Lily, bien qu'elle aussi soit une presbytérienne convaincue, s'abandonna dans les bras de son amant, allant même jusqu'à donner naissance à un enfant illégitime dans les années 1940. Elle fut, depuis, rongée par le remords. Marianne enfin, se comporte de manière immorale selon le catholicisme romain puisqu'elle tente de noyer dans l'alcool le chagrin causé par la mort de son enfant. Dans l'œuvre de Devlin, Aoife, bien que dévote catholique, mère de cinq enfants et épouse malheureuse, recherche en vain un amant qui lui permettra de dépasser sa situation. Helen, quant à elle, semble faire totalement fi du dogme catholique romain, même si, comme pour acheter son salut, elle envoie de l'argent à l'église. Enfin, Manus, Greta et Michael, n'ont que faire du catholicisme de leur mère et épouse, Rose.

⁴⁶³ « You do realise – the rest of the world has crossed the street, long since, passed on by – on account of having fully-grown twentieth-century problems to be getting on with - the continued existence of the planet, say, or the survival of the species ? », (*Pentecost*, p. 200).

⁴⁶⁴ « The direct opposite of homesickness, Exilephilia. The desperate nagging pain of longing to be far, far away». (*Pentecost*, p. 218).

Selon un point de vue religieux et biblique, ces attitudes n'honorent guère Dieu. Les comportements des personnages de Parker et Devlin rappellent ici les attitudes de ces Juifs, qui, dans l'Ancien Testament, abandonnèrent Jérusalem pour être conduits à Babylone, ville de débauche et d'immoralité. Lorsqu'ils revinrent à Jérusalem, il était trop tard pour les sauver. Alors, la destruction imminente de leur capitale sera interprétée comme une punition divine, notamment à cause de ses habitants n'ayant plus aucun principe moral selon le prophète Isaïe⁴⁶⁵ :

Comment est-elle devenue une prostituée, la cité fidèle, remplie de justice, refuge du droit et maintenant des assassins ? Ton argent est devenu de l'écume, ton meilleur vin est coupé d'eau. Tes chefs sont des rebelles, complices des voleurs. Tous, ils aiment les présents, ils courent après les gratifications. Ils ne rendent pas justice à l'orphelin et la cause de la veuve n'arrive pas jusqu'à eux⁴⁶⁶.

La ville, prostituée, est donc ici personnifiée. Cette personnification est reprise par Parker et Devlin dans leurs œuvres. En effet, les émotions ressenties par les personnages dans les pièces sont aussi celles perçues par la ville. Ainsi, Belfast, dans *Pentecôte* et *Après Pâques* devient un personnage à part entière, un co-protagoniste. L'humanité est alors dépeinte comme étant infidèle à Dieu aussi bien dans l'Ancien Testament que dans les œuvres de Parker et Devlin. Enfin, un dernier parallèle entre Belfast et Jérusalem émerge des deux pièces à travers la notion de peuple élu. En effet, les personnages, qu'ils soient catholiques ou protestants, se considèrent comme des membres du peuple élu par Dieu dont il est question dans la Bible.

3.2.3 Un peuple élu ou deux ?

Paradoxalement, mais peut-être aussi ironiquement, Peter, protestant, est sûr que ni les grévistes ni les principaux acteurs des Troubles ne lui feront de mal puisque, selon lui, il est « un des élus – même que [son] papa il est ministre de la vraie foi » (*P*, p. 37)⁴⁶⁷. Il est l'un des leurs. En revanche, dans *Après Pâques*, c'est Greta, une catholique, qui avoue avoir été

⁴⁶⁵ Babylone devenant la prostituée dans le Nouveau Testament permettra de mettre en lumière le caractère céleste de la Nouvelle Jérusalem. Cf. 4ème partie.

⁴⁶⁶ Is. 1, 21-23.

⁴⁶⁷ « Me, I'm one of the elect – my daddy's even a minister of the true faith » (*Pentecost*, p. 201).

« choisie » par Dieu (*AP*, p. 12)⁴⁶⁸ pour mener à bien une mission évangélisatrice. Pourtant, Devlin, elle aussi, semble adopter le mode ironique pour y renvoyer.

Dans les écrits vétérotestamentaires, le peuple élu correspond d'abord aux Israélites, puis aux Juifs, tandis que, dans le Nouveau Testament, il désigne les membres de l'Église de Jésus Christ. Cette double, voire triple, identité du peuple élu a permis aux deux communautés en Irlande du Nord de reprendre cette identification. Il est possible de constater que, depuis plusieurs siècles, aussi bien les catholiques que les protestants se sont vus comme des peuples choisis par Dieu, et ce afin de légitimer leur existence et d'apporter un peu plus de poids à leurs idéologies. Vincent Twomey raconte que Muirchu, biographe de Saint Patrick à la fin du XVIIe siècle, fut le premier écrivain à considérer que l'Irlande était une nation, au sens où l'entend l'évangéliste saint Mathieu⁴⁶⁹, peuplée non pas de gens mais d'une « race choisie », se référant aux textes vétérotestamentaires où il est question d'Israël et que Saint Pierre reprend⁴⁷⁰ pour désigner la communauté chrétienne et l'Église⁴⁷¹. En Irlande du Nord, quelques loyalistes, proches de l'UDA*, sont persuadés qu'ils sont la treizième tribu d'Israël quand il y en a douze dans la Bible, ce qui souligne à nouveau les relations étroites entre religion et idéologie politique. Or, Devlin et Parker ne légitiment pas cette interprétation de peuple élu ni pour les catholiques, ni pour les protestants. Enfin, lorsque le Nouveau Testament fut rédigé, Jérusalem fut à nouveau perçue comme ville sainte, cédant sa position de prostituée à Babylone. Dans cette mesure, et d'un point de vue néotestamentaire, Belfast devient donc la Babylone évoquée dans le Nouveau Testament. Elle se retrouve donc entre Jérusalem et Babylone, d'un point de vue moral. Un premier parallèle entre Belfast et Babylone s'était déjà amorcé par le biais de l'épisode de la Tour de Babel à Babylone. Bien que narré dans le tout premier livre de la Bible, c'est ici qu'apparaissent le plus clairement l'infidélité du peuple juif et la punition que Dieu lui infligea. Ainsi, l'identification des deux villes est encore plus grande.

⁴⁶⁸ « Why is he picking on me ? »

⁴⁶⁹ Mt 28, 19.

⁴⁷⁰ Pi. 2, 9.

⁴⁷¹ V. D. Twomey, *op. cit.*, p. 23.

3.2.4 La Tour de Babel

La description surréaliste que nous donne Parker de la maison de Lily semble faire écho à la description de la Tour de Babel dans l'Ancien Testament, « une tour dont le sommet touche le ciel »⁴⁷². En construisant cette tour, les hommes démontraient qu'ils pouvaient pourvoir à tous leurs besoins ici-bas sans l'aide de Dieu, qu'ils pouvaient d'ailleurs atteindre afin de connaître le Paradis céleste. Dieu interpréta cet acte comme un défi lui étant lancé, et il les punit en brouillant leur langage et en dispersant les hommes :

Le Seigneur descendit pour voir la ville et la tour que bâtissaient les fils d'Adam. « Eh, dit le Seigneur, ils ne sont tous qu'un peuple et qu'une langue et c'est là leur première œuvre ! Maintenant, rien de ce qu'ils projettent de faire ne leur sera inaccessible ! Allons, descendons et brouillons ici leur langue, qu'ils ne s'entendent plus les uns les autres ! » De là, le Seigneur les dispersa sur toute la surface de la terre et ils cessèrent de bâtir la ville. Aussi lui donna-t-on le nom de Babel car c'est là que le Seigneur brouilla la langue de toute la terre, et c'est de là que le Seigneur dispersa les hommes sur toute la surface de la terre⁴⁷³.

Selon ce parallèle, la maison de Lily, érigée dans le but de lancer un défi à Dieu, ne se situerait donc plus à Jérusalem mais à Babylone (car Babel se situe en Babylonie), la ville de tous les vices et de l'idolâtrie, et vient renforcer le parallèle entre Belfast et Babylone qui se confirmera dans la dernière partie de cette thèse.

Lorsque Dieu brouilla le langage des hommes dans la Bible, il les empêcha avant tout de communiquer. Aussi, cette similitude entre la maison de Lily et la tour de Babel est d'autant plus pertinente que, lorsque la pièce s'ouvre, les dialogues entre les deux personnages sur scène, Lenny et Marianne, sont aussi fragmentés et chaotiques que l'environnement dans lequel ils évoluent. Ils ne semblent pas se comprendre, et la violence verbale s'adjoit aux discours qui deviennent parfois de vrais monologues :

Marianne : C'est quoi ?

Lenny : C'est vieux. Alors. Ton estimation ?

Marianne : Il y a une tasse toute prête avec du lait et du sucre dedans. Merde.

Lenny : Je t'ai dit. Je n'ai touché à rien.

Marianne : Elle allait le boire quand c'est arrivé.

Lenny : Pas du tout.

Marianne : Même pas eu le temps d'y toucher.

⁴⁷² Gn 11, 1-4.

⁴⁷³ Gn 11, 5-9.

Lenny : Les ambulanciers, ça doit être eux.

Marianne : Complètement froid ;

Lenny : Les ambulanciers qui ont sonné à la porte, ça doit forcément être eux.
(*Marianne lui accorde son entière attention pour la première fois.*)

Marianne : C'est ça. Ils se sont fait une bonne tasse de thé, juste avant de déménager le corps.

Lenny : Elle est sortie d'ici à pied, portant son manteau et son chapeau du dimanche, son meilleur sac à main, tu m'entends, toute seule comme une grande, droit dans l'ambulance, c'est à l'hôpital qu'elle est morte... (*P*, p. 11)⁴⁷⁴

Parfois même, les personnages se lancent dans de grand discours auxquels ils ont du mal à mettre fin. Cet accès de logorrhée est symptomatique de l'état d'urgence dans lequel ils sont maintenus. Le langage reflète donc bien l'environnement extérieur.

Les deux dramaturges s'inspirent donc bel et bien de la Bible pour insuffler une dimension religieuse, quasi biblique, à leurs œuvres. Ils ancrent ainsi des épisodes extraits de la Bible dans la réalité de leur province nord-irlandaise. Mais, s'ils les adaptent, ce n'est que pour mieux les déconstruire. À l'instar de la Bible qui s'appuie sur une série de mythes, au sens d'histoires et non pas de légendes, la culture irlandaise repose en partie sur certains mythes nourris à la fois par des histoires païennes et par des histoires d'inspiration religieuse, entre lesquelles il est difficile de faire une distinction nette. En effet, Pierre-Yves Bourdil précise dans son ouvrage *La Religion, sa vie, sa mort*, que tout mythe ou croyance peut tenir lieu de religion car « aucune religion n'est habilitée à réclamer, sauf par abus de pouvoir, une quelconque exclusivité »⁴⁷⁵. Dans cette optique, les deux dramaturges mentionnent ces fables irlandaises afin de les déconstruire dans un premier temps pour mieux les reconstruire ensuite.

⁴⁷⁴ Marian: What's this ?

Lenny : That's old. So. What do you reckon ?

Marian : There's a cup sitting here with milk in it and sugar in it. Christ.

Lenny : I told you. I haven't touched a thing.

Marian : She must have brewed this up just before it happened.

Lenny : No such thing.

Marian : She never got a chance to pour it out.

Lenny : The ambulancemen, is all it would have been.

Marian : It's stone cold.

Lenny : The ambulancemen at the door, is all it possibly could have been.

(*Marian turns her first attention on him for the first time.*)

Marian : I see. They prepared a nice pot of tea, prior to removing the corpse.

Lenny : She walked out of here, in her Sunday hat and coat and best handbag, is what I'm saying, under her own steam, into the ambulance, it was in the hospital she died... (*Pentecost*, p. 172).

⁴⁷⁵ P.-Y. Bourdil, *op. cit.*, p. 18.

Chapitre 4 : Déconstruction puis re-construction des mythes traditionnels irlandais

4.1 Définition du mythe

Un mythe peut être un « récit fabuleux, transmis par la tradition, qui met en scène des êtres incarnant, sous une forme symbolique, des forces de la nature, des aspects de la condition humaine »⁴⁷⁶. Il peut encore être « l'expression d'une idée, l'exposition d'une doctrine ou d'une théorie philosophique sous une forme imagée, la représentation idéalisée de l'état de l'humanité dans un passé ou un avenir fictif ou bien une image simplifiée, souvent illusoire, que des groupes humains élaborent ou acceptent au sujet d'un individu ou d'un fait, et qui joue un rôle déterminant dans leur comportement »⁴⁷⁷. Pour Roland Barthes, le mythe est une « parole choisie par l'histoire : il ne surgit point de la "nature" des choses »⁴⁷⁸. Toutes ces significations mettent en exergue l'origine du mythe, comme construction de l'esprit humain. Tout se passe donc comme si les mythes étaient des rêves collectifs, des produits ainsi que des producteurs de rêves qui ne cessent de revenir pour donner un sens à la vie quotidienne, comme Helena Sheehan, dans son ouvrage *Irish Television Drama, a Society and its Stories*, put le déduire⁴⁷⁹.

Le mythe a permis à certains peuples d'asseoir leur culture religieuse. C'est pourquoi, il semble avoir une fonction intrinsèque dans la construction de la religion, selon de nombreux anthropologues. En effet, il lui permettrait d'élaborer un rituel, de fonder une croyance, un comportement moral ou une organisation sociale. En ce sens, le mythe précéderait le rituel religieux, mais il faut être prudent et ne pas rechercher l'origine de la religion dans le mythe et l'origine du mythe dans la religion. Le lien est ténu entre ces deux notions car le mythe et la religion se nourrissent réciproquement depuis très longtemps, ce qui résulte en de fortes similitudes primaires. En effet, les rites religieux prennent appui sur la mythologie, en

⁴⁷⁶ Dictionnaire *Le Petit Robert*, tome 1, Paris, 2003, p. 1703

⁴⁷⁷ *Ibid.* p.1703.

⁴⁷⁸ *Ibid.* p.1703.

⁴⁷⁹ Helena Sheehan, *Irish Television Drama, a Society and its Stories*. Radio Telefís Eareann, 1987, p. 26.

particulier la reproduction des animaux ou le développement des végétaux, qui ont de tous temps fait l'objet d'un étonnement humain. Dans son livre intitulé *Sex, Culture and Myth*, Bronislaw Malinowski explique à ce sujet :

La mythologie, en tant que système d'histoires sacrées, constitue la charte de l'organisation sociale et précède le rituel religieux. En ce sens, la mythologie fournit les fondements de toute croyance, en particulier la croyance de la vie après la mort et les pouvoirs miraculeux de la magie et du cérémonial. [...] Le mythe, le rituel et l'éthique sont les trois facettes d'un seul et même fait essentiel : une profonde conviction qu'il existe une réalité spirituelle que l'homme tente de contrôler, et qui, à son tour, contrôle l'homme. Le dogme, le rituel et l'éthique sont ainsi inséparables⁴⁸⁰.

Malinowski précisait auparavant que le mythe, ou le récit sacré, devait se définir par sa fonction. Pour cet auteur, un mythe est une histoire qui est narrée afin de fonder une croyance, précéder une cérémonie ou un rituel ou bien être un modèle de conduite religieuse et éthique. La mythologie deviendrait ainsi la tradition sacrée d'une société définie, et les différents récits qui la constituent lui permettraient de fonder sa culture, dicteraient les croyances de son peuple, définiraient ses rites, son ordre social et le modèle de ses comportements moraux⁴⁸¹. C'est pourquoi, les personnages mythologiques prennent une dimension universelle. Leurs vies mythologiques jouent un rôle métaphorique et ont une valeur historique. Le mythe n'est donc pas seulement une histoire fantastique, pur produit de l'imagination humaine.

À l'instar des histoires de la Bible, les mythes sont ancrés dans la réalité, et ne racontent pas seulement le passé, car chaque rituel, chaque représentation artistique de sujets religieux, donne l'occasion de raviver les thèmes de ces mythes qui jouent un rôle majeur dans l'organisation sociale et la conduite morale. Mircea Eliade, philosophe en religion comparée, dit aussi que le mythe est a priori le moyen le plus efficace d'exprimer la vérité absolue parce qu'il raconte une histoire sacrée, en d'autres termes une révélation qui dépasse

⁴⁸⁰ Bronislaw Malinowski, *Sex, Culture and Myth*. Londres : Rupert Hart Davis, 1963, p. 312 : « Mythology, the system of sacred stories, constitutes the charter of social organization and the precedent of religious ritual. In this, mythology supplies the foundations of all belief, especially the belief about life after death and about the miraculous powers of magic and ceremonial. [...] Myth, ritual and ethics are definitely but three facets of the same essential fact : a deep conviction about the existence of a spiritual reality which man attempts to control, and by which in turn man is controlled. Dogma, ritual and ethics are therefore inseparable ».

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 249 : « Myth or sacred story has to be defined by its function. It is a story which is told in order to establish a belief, to serve as a precedent in ceremony or ritual, or to rank as a pattern of moral or religious conduct. Mythology, therefore, or the sacred tradition of a society, is a body of narratives woven into their culture, dictating their belief, defining their ritual, acting as the chart of their social order and the pattern of their moral behaviour ».

l'entendement humain et qui eut lieu dans un temps sacré, au début. Le mythe devient exemplaire. Il est, par conséquent, possible de le répéter, et sert de modèle et de justification pour toutes les actions humaines. En imitant les actes exemplaires des dieux et des héros mythiques, l'homme se détache du profane et, comme par magie, pénètre à nouveau dans le Temps sacré. Le mythe est en effet en dehors du temps historique et chronologique. Au contraire, il fige l'histoire sans notion de temps aucune.

Mais, il n'est pas une pure fiction pour autant. Le mythe politique comporte un fil conducteur, ainsi que des repères historiques autour desquels viennent se greffer des dimensions démesurées (exagération), idéalisées, distordues, et allégoriques. Il est une histoire racontée et crue à propos d'un passé héroïque et qui alimente des besoins collectifs pour le présent et le futur et le mythe ethno-historique ne prend en compte qu'une partie d'une vérité historique, puis l'idéalise telle la Bible pour les sociétés occidentales, qui se voit être un recueil où épopée et chronique historique fusionnent. Les mythes sont bel et bien des histoires dont le contenu a une importance symbolique significative. Ils synthétisent les thèmes chers à l'existence humaine, mettant en scène des types de personnages et de situations (archétypes), exprimant la curiosité, l'espoir, la peur, le désir, le choix et le modèle de résolution. Les mythes permettent de lier passé et présent, inconnu et connu. L'expérience humaine s'exprime toute entière à travers le mythe, qui donne des réponses symboliques aux questions les plus simples telles que celles sur les origines et le destin, et qui offre des solutions stylisées aux décisions humaines, mettant en évidence les choix que l'individu doit prendre lorsqu'il arrive à un carrefour de sa vie. C'est ainsi que les communautés d'Irlande du Nord ne font pas exception à la règle et, comme toute autre société, elles se raccrochent à certains mythes afin de légitimer leur existence. Elles ancrent des histoires « inventées » dans un contexte historique choisi et bien réel et forment ainsi les bases de leur culture, voire de leur idéologie, car selon Helena Sheehan, « les mythes ne sont pas des histoires fortuites ; ni des fables inventées gratuitement. Ils sont les fruits de profondes réflexions sur les conditions géographiques d'une société, les moyens techniques de production, la division sociale de la main d'œuvre, les structures politiques du pouvoir, l'état de la connaissance scientifique... »⁴⁸². De cette façon, la tension entre le mythe et le réel s'exprime non

⁴⁸² H. Sheehan, *op.cit.*, p. 18 : « Myths are not fortuitous fictions, nor free-floating fantasies. They are deeply rooted reflections of a society's geographical conditions, technical means of production, social division of labour, political structures of power, state of scientific knowledge... ».

seulement en termes de contenu et de style mais aussi d'idéologie. Dans son article, « La science et l'idéologie », le philosophe français Paul Ricoeur conçoit l'idéologie comme le besoin d'un groupe social d'établir un ensemble d'images communes à travers lesquelles ses membres se définiraient entre eux et par rapport aux autres. Il poursuit avec l'idée que la plupart des sociétés invoquent une tradition d'idéalisations mythiques qui leur permet de se repérer. Ce processus de représentation prend très souvent la forme d'une répétition mythique de l'acte fondateur de la communauté en question⁴⁸³.

Le protestantisme en Ulster, nous disent Peter Shirlow et Mark McGovern dans leur ouvrage *Who are « the People »? Unionism, Protestantism and Loyalism in Northern Ireland*, « n'est visiblement pas étranger à la représentation continue du rituel qui lui permet de justifier son propre passé. On s'attend à ce que toute société préserve un tel passé »⁴⁸⁴. Néanmoins, ils citent trois éléments qui distinguent le protestantisme en Irlande du Nord des autres types de protestantisme :

1. La représentation du mythe sous forme de rituel et de démonstrations symboliques peut en effet parfois unir la communauté protestante. Les mythes permettent de renforcer l'unité au sein du groupe.
2. La lecture de la Bible pour s'identifier à Jésus sur la croix, l'innocent persécuté. Les souffrances des protestants en Ulster seront justifiées par une rétribution divine. Le livre de l'Apocalypse en particulier, dans cette lecture, fonctionne comme une interprétation mythique des événements politiques récents dans lesquels se trouve cette certitude finale si absente dans d'autres mythes.
3. Le protestantisme peut démystifier la dimension mythique de la prédication d'Ulster même s'il vient précisément l'alimenter⁴⁸⁵.

Un rapport réciproque s'instaure alors entre l'esprit humain, qui crée le mythe, et le mythe. La rencontre d'extrêmes à première vue incompatibles, le honteux et le sacré, le gracieux et le cru, le corps et l'esprit, le tragique et le comique, entoure le mythe d'une atmosphère de mystère. C'est pourquoi les dramaturges, notamment Parker et Devlin, ont parfois puisé leur

⁴⁸³ Richard Kearney (ed.), *Across the Frontiers, Ireland in the 1990's, Cultural, Political, Economic*. Dublin : Wolfhound Press, 1988, p. 14.

⁴⁸⁴ P. Shirlow & M. McGovern (eds.), *op.cit.*, p. 58 : « Protestantism in Ulster is clearly no stranger to ritual re-enactment of the self-justifying story of its own past. Any society may be expected to cherish such a past ».

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 58 : « 1. The representation of myth through the ritual and symbolic displays may indeed unite the Protestant community at times. Myths act to reinforce the unity of the group. 2. Reading of the Bible to identify with Jesus on the cross, the persecuted innocent. Ulster Protestants' sufferings will be justified by divine retribution. In this reading, the Book of Revelation in particular functions as a mythical interpretation of current

inspiration dans le mythe irlandais. Elizabeth Angel-Perez confirme que Yeats fut l'un des premiers dramaturges irlandais à avoir recours au mythe afin de développer un théâtre quasi magique, à la frontière entre l'irréel et le réel :

C'est *The Countess Cathleen* (1892), écrite en vers, qui inaugure the *Irish National Theatre*. Le thème patriotique et le recours à la mythologie celtique — deux axes majeurs de la dramaturgie de Yeats — s'associent déjà dans cette pièce qui raconte une légende irlandaise : celle d'une comtesse qui, pour sauver la paysannerie de la famine, vend son âme aux démons. Au plan dramaturgique, la pièce choque. Les vers doivent être récités sur un ton incantatoire, la séparation entre les acteurs et le public doit être abolie pour mieux permettre la communion spirituelle (on est très près des thèses du groupe américain *The Living Theatre*, dont l'influence sera déterminante sur le théâtre des années 1970)⁴⁸⁶.

Pourtant, en cette fin de XXe siècle, si Anne Devlin et Stewart Parker se réfèrent aux mythes, c'est surtout dans le but de les déconstruire puisque, selon eux, leur culture serait faussement assise. Si la mythologie est utile dans la construction de l'identité, le danger reste que l'histoire ne se fossilise, puisque elle se voit peu à peu figée par le mythe, ce que les auteurs désirent éviter.

4.2 De la nécessité de déconstruire les mythes

Après avoir recherché sur quels mythes païens ou religieux reposaient la culture et l'identité irlandaises, il apparaît que Parker et Devlin y renvoient de manière plus ou moins explicite dans leurs pièces. Derrière l'évocation de la scission⁴⁸⁷ au sein de la société nord-irlandaise transparaît, en filigrane, le mythe des origines, celui des tribus. Si au Ve siècle, l'Irlande était bel et bien une île où il existait environ cinq cents rois, dont Cuchullain, chacun régnant sur une tribu, le récit populaire de ce souverain paraît être un mélange de réalité et de fiction. Ses aventures, mettant en lumière son pouvoir et ses vertus, sont en effet narrées dans le cycle d'Ulster et le dépeignent comme un Achille irlandais, puisque son père est un Dieu, le dieu Lug. Ainsi, le roi Cuchullain serait un demi-dieu. Ce récit date de la période préchrétienne durant laquelle les dieux païens étaient associés à des éléments naturels, l'eau,

political events in which there is the final certainty so absent in other myths 3. Protestantism may demystify the mythical dimension of the Ulster predicament even as it adds to its mystification ».

⁴⁸⁶ E. Angel-Perez, *op.cit.*, pp. 100-106.

⁴⁸⁷ Nous avons abordé dans un chapitre précédent l'existence de deux tribus distinctes en Irlande du Nord.

le feu, l'air et la terre, et les tribus avaient recours à eux afin d'être prospères. Les auteurs n'hésitaient pas à gonfler leurs récits avec des éléments fantastiques et mettaient en relation le monde divin et le monde humain afin de créer une dimension magique. Cette légende a d'abord été l'occasion pour les républicains d'ancrer leur légitimité dans la réalité. Puis, ce sont les unionistes qui ont pris ce récit à charge dans un souci de justifier leur installation en Ulster. Dans un article intitulé « Cuchullain and an RPG-7 : the Ideology and Politics of the Ulster Defence Association », James W. McAuley écrit :

L'UDA cherche de plus en plus à promouvoir son idée d'une Ulster indépendante à partir de la notion d'« identité commune ». Elle implique une reconstruction historique et est largement basée sur les théories d'Ian Adamson. Ce dernier a cherché à démontrer que les origines de la population protestante dans le nord de l'Irlande date d'avant les plantations d'Ulster du XVI^e siècle. Adamson prétend que les « Cruthins », premiers habitants irlandais, furent conduits dans le Nord par les envahisseurs gaëls et que leur dernière installation en Irlande fut dans ce qui est maintenant les comtés d'Antrim et de Down. Beaucoup d'entre eux, en revanche, se réfugièrent en Écosse, ce qui renforce le lien historique entre les Irlandais et les Écossais. La période des Plantations peut alors être considérée comme un retour au pays natal. Cette interprétation de l'histoire a été associée à l'adoption de nombreux symboles et figures héroïques de l'histoire et de la préhistoire irlandaise, qui furent précédemment repris par les républicains. Les événements narrés dans *Tain Bo Cuailnge*, le cycle ulstérien d'histoires héroïques du VIII^e siècle sont d'une importance particulière car ils racontent comment Cuchullain, roi d'Ulster, résista seul aux armées d'envahisseurs⁴⁸⁸.

En conférant les prénoms d'Aoife, maîtresse de Cuchullain, et d'Emer, sa femme, à deux de ses personnages féminins, Anne Devlin revisite ainsi cette légende. Et, lorsqu'il est question de saumons à la scène 5 de sa pièce, elle semble faire encore une fois allusion à l'histoire de ce héros, qui, en cuisinant le saumon de sagesse d'un druide, se brûla le pouce et goûta à cette

⁴⁸⁸ James W. McAuley, « Cuchullain and an RPG-7: the Ideology and Politics of the Ulster Defence Association », in E. Hughes, (ed.), *op.cit.*, p. 55 : « Increasingly, the UDA has sought to promote their notion of an independent Ulster on the idea of a “shared identity”. This involves an historical reconstruction and is based largely on the work of Adamson. These seek to show that the origins of the protestant population in the north of Ireland predate the sixteenth-century Plantation of Ulster. Adamson argues that the “Cruthin”, the original inhabitants of Ireland, were driven north by invading Gaels and their last foothold in Ireland was in what is now Antrim and Down. Many, however, fled to Scotland, strengthening the historical link between the Scottish and Irish populations. The Plantation then can be seen as a “homecoming”. This interpretation of history has been associated with the adoption of a number of symbols and hero figures from Irish history and prehistory which previously had been seen as the property of Irish republicanism. [...] Of particular importance are the events of the *Tain Bo Cuailnge* which forms the centre-piece of the eighth century Ulster cycle of heroic tales. The hero of the tale is Cuchullain, the Hound of Ulster, who resists the armies single-handed ».

vertu⁴⁸⁹. Le dramaturge se réfère donc bien au mythe fondateur de l'Ulster. Précédemment, Devlin avait transposé le mythe ancestral de la reine Maeve dans sa pièce télévisée *The Long March*, légende que nous pouvons aussi retrouver dans *Après Pâques*, qui reprend sensiblement les mêmes éléments que la pièce télévisée, puisqu'elle évoque le retour au pays natal du personnage principal féminin. De la même façon, Stewart Parker s'était intéressé à la légende de *Deirdre of the Sorrows* dans sa pièce télévisée *Lost Belongings*. Le prénom de son personnage ainsi que le titre de la première partie du feuilleton, « Deirdre », l'indiquaient de manière précise. Parker mentionnait également son désir de réécrire de manière moderne le mythe de Deirdre dans la préface de la version publiée de son scripte où il finissait par conclure :

Bien qu'un public moderne ne saura pas de quelle source il s'agit, je suis convaincu que les histoires aussi intemporelles que celle-ci contiennent une résonance universelle, qui leur confère une valeur bien plus importante que ne leur apporterait une simple anecdote⁴⁹⁰.

L'intention de Parker, comme celle de Devlin, était en réalité de transposer un mythe ancestral à la situation présente de l'Irlande du Nord. Pour ce faire, ils mêlèrent les thèmes fondamentaux du mythe comme l'exil, la vengeance, la mort tragique, et les problèmes contemporains tels que le combat contre le sectarisme ou l'amour transcendant les frontières tribales.

Ces mythes fondateurs, que nous pouvons qualifier de « païens », s'accompagnent d'autres mythes religieux, tel celui du peuple élu, que les deux dramaturges prennent en compte. En effet, à l'instar de la Genèse où nous retrouvons le mythe testamentaire des origines de l'humanité, l'Exode raconte la naissance du peuple israélien, choisi par Dieu. Dans leur ouvrage, Olivier Millet et Philippe de Robert écrivent :

On peut constater dans toute la Bible la puissance étonnante du mythe fondateur que constituera désormais l'exode d'Égypte et l'entrée en Canaan, affirmation essentiellement religieuse de la naissance d'un peuple due à

⁴⁸⁹ Cf. Partie 4 chapitre 1.

⁴⁹⁰ « Although a modern audience would be unaware of the source, I'm convinced that stories as timeless as this one contain a universal resonance, which lends them infinitely more value than a merely anecdotal narrative ». Préface du script de la série télévisée *Lost Belongings*.

l'action libératrice d'un Dieu unique, Yhwh, qui lui a donné une identité, une terre et une loi⁴⁹¹.

Cette notion de peuple élu est significative en Irlande du Nord où chaque communauté, notamment la communauté protestante, justifie son installation à travers le choix de Dieu de leur donner ce territoire en récompense de leur fidélité et loyauté envers Lui, comme l'expliquent John Brewer et Gareth Higgins dans leur ouvrage *Anti-Catholicism in Northern Ireland, 1600-1998, The Mote and the Beam*⁴⁹². Une idée que reprenait Wesley Hutchinson dans *Espaces de l'imaginaire unioniste nord-irlandais* où il considérait Londonderry, assiégée en 1692, comme une sorte de Golgotha du protestantisme irlandais, un lieu de « supplice et de transcendance collectifs » où « un dialogue privilégié s'installait entre Dieu et "son" peuple »⁴⁹³. Précédemment, dans le même ouvrage, Wesley Hutchinson avait évoqué la tendance des catholiques à se considérer aussi en peuple élu en mettant en avant comment le récit proto-gaël voulait s'inscrire dans la Bible⁴⁹⁴. Nous retrouvons ce thème dans les pièces de Parker et Devlin car la notion d'élection est considérée comme une clé de l'univers biblique.

Le lien entre le religieux et le païen s'établit encore dans les pièces des deux dramaturges à travers le symbolisme de la femme que la Bible voit en vierge, mère ou maîtresse. La tradition irlandaise, quant à elle, repose aussi sur la représentation féminine de l'île que nous donnent les protestants et des catholiques. Cette incarnation de l'Irlande provient de mythes anciens de la déesse de la terre depuis le symbolisme médiéval du

⁴⁹¹ O. Millet & P. de Robert, Philippe (eds.), *op.cit.*, p. 15.

⁴⁹² J. Brewer & G. Higgins, *op.cit.*, pp. 135-136 : « In scripture, God makes a binding contract with His chosen people to give them land so long as they show unstinting loyalty to Him. [...] Protestants in Ulster are modern Israelites, a (but not the) chosen people; Ulster is god's gift of land and prosperity to protestants; scripture is replete with allegories and prophecies relevant to Ulster [...] It follows that Ulster is a modern Israel, God's gift of land to His people as their source of prosperity ».

⁴⁹³ W. Hutchinson, *op.cit.*, p. 83 : « Londonderry devient en quelque sorte le Golgotha du protestantisme irlandais, décor pour une mise en scène de supplice et de transcendance collectifs. Vue sous cet angle, la ville se transforme en un espace de dialogue privilégié entre Dieu et "son" peuple. Au Golgotha, la souffrance et la mort du Christ sont le prélude nécessaire à une résurrection qui, selon la croyance chrétienne, va sauver l'ensemble de l'humanité de l'emprise de la mort ; de la même manière, à Londonderry, le supplice des assiégés va s'avérer une souffrance altruiste garantissant la survie de l'ensemble de la communauté protestants en Irlande. [...] Cette capacité à aller au-delà de la mort, inscrite dans l'héraldique de la ville, cette promesse de résurrection prouvée dans les faits, confirme ce site comme un espace saint du protestantisme irlandais, lieu de métamorphose où Dieu renouvelle l'alliance avec "son" peuple. En effet, la littérature protestante identifie clairement le peuple protestant comme un peuple élu de Dieu au même titre que le peuple d'Israël ».

⁴⁹⁴ *Ibid*, p. 34 : « Une telle intersection entre le peuple élu et l'ancêtre du peuple gaël illustre clairement la stratégie qui est en jeu ; le récit proto-gaël s'insère dans le récit biblique, accaparant au passage une authenticité

royaume jusqu'aux concepts modernes de la déesse de la liberté. Jochen Achilles explique ce rapport entre la terre et la femme dans un article intitulé « Homesick for Abroad : the Transition from National to Cultural Identity in Contemporary Irish Drama ». Il souligne que les dramaturges irlandais du début du XXe siècle représentaient bien souvent cet espoir de nation irlandaise en lequel les Irlandais croyaient par une femme ou une maison⁴⁹⁵. Ainsi, depuis le XVIIe siècle, l'Irlande fut très souvent féminisée et assimilée à une jeune vierge que les soldats anglais, groupe composé d'hommes impitoyables, venaient souiller. De plus, dans un article intitulé « Irish Women Playwrights since 1958 », Anna McMullan nous livre la pression sous laquelle ploie la femme que les idéologies protestantes et catholiques d'Irlande du Nord confinent à un rôle domestique. Pour l'iconographie catholique en Irlande en particulier, la femme se voit offrir le rôle de Vierge Marie, qui pardonne et soutient, incarnation ultime de Mère Irlande, mère en proie à la douleur car sa terre et ses enfants lui ont été arrachés. Le rôle de la femme, qu'elle soit catholique et protestante, semble être de souffrir et de servir en silence⁴⁹⁶. Ainsi, les nationalistes ont plutôt recours à l'image de la femme souffrante, incarnant, de manière métaphorique, une Irlande opprimée. Dans un pamphlet intitulé *Myth and Motherland*, Richard Kearney écrit que Yeats fut le premier à offrir ce mythe de la Mère Irlande pour compenser les calamités coloniales et la réalité historique de manière spirituelle et symbolique. Cette mère mythologique restaurerait ainsi l'identité nationale perdue en appelant ses fils à se prêter au rite sacré du sacrifice par le sang pour réintégrer ce temps sacré qui transcende le temps historique et corrigerait les erreurs de l'Histoire. Kearney affirme que, de cette manière, à la réalité qui soulignait la division et la dépossession, Yeats répondait par des symboles d'unité et de re-possession. Il considérait le mythe religieux comme un paganisme celte idéalisé qui existait bien avant la rupture de l'Irlande en des dénominations sectaires catholiques et protestantes, héritage du colonialisme. Cette religion pré-historique des Celtes pieux fournissait aux peuples irlandais séparés des symboles sacrés communs, des archétypes éternels, d'abord donnés par Dieu, et qui transcendaient les querelles sectaires du présent⁴⁹⁷. Sur le modèle de Yeats, mais aussi

par procuration, tout en détournant à son profit le sens premier du récit de base : voici un second peuple élu sur le chemin de sa propre terre promise ».

⁴⁹⁵ Jochen Achilles, « Homesick for Abroad : the Transition from National to Cultural Identity in Contemporary Irish Drama », in *Modern Drama*, volume XXXVIII n°4, hiver 1995, pp. 435-436.

⁴⁹⁶ Anna McMullan, « Irish Women Playwrights since 1958 », in Trevor Griffiths & M. Llewellyn Jones, (eds.) *British and Irish Women Dramatists since 1958, a critical Handbook*. Buckingham : Open University Press, 1993, p. 111.

⁴⁹⁷ Richard Kearney, « Myth and Motherland ». Field Day Pamphlet n° 5, p. 14.

d'O'Casey, pour qui *Shan Van Vocht*, la pauvre vieille femme, incarnait une Irlande sur le déclin, Stewart Parker et Anne Devlin imaginent des personnages principaux féminins représentant l'Irlande de façon allégorique. Or, les deux dramaturges ne taisent pas leurs voix, comme le voudrait le mythe. Ainsi, Marianne, Lily et Rose, symboles maternels et virginaux, se font les porte-parole de cette Irlande en proie à la souffrance, qui souhaite exorciser sa douleur, tandis que Greta, mère de trois enfants, apparaît, elle, en quête d'identité. Mélange de paganisme et de religion, le mythe de l'Irlande, à la fois mère et vierge, a donc inspiré ces artistes. Mais, l'imagerie va encore plus loin : l'Irlande peut être également perçue comme une femme envoûtante, une Marie-Madeleine, icône de la sexualité, ou une Cathleen Ni Houlihan en puissance. Ces femmes ne se contentent pas de subir l'histoire des hommes, elles l'appellent et en sont les actrices principales car elles détiennent l'ascendant sur les mâles. Depuis les théories révisionnistes⁴⁹⁸, le mythe irlandais politique a en effet fait l'objet d'une enquête approfondie. Dans son ouvrage, *Terrible Beauty*, Patrick Keane, a examiné le mythe de la femme dévorante dans la littérature irlandaise et en a conclu que l'histoire de l'Irlande, teintée de violence et d'amertume, prend naissance dans le mythe de Cathleen Ni Houlihan⁴⁹⁹. Ainsi, les personnages d'Aoife, Helen et Ruth, qui n'hésitent pas à s'abandonner dans les bras d'autres hommes, tentent-elles de reprendre le dessus sur les hommes, de contrôler à nouveau la situation et de renverser les rapports. Il est donc pertinent de la part des auteurs de revêtir leurs personnages féminins de tous ces appareils afin qu'elle ne se fasse, chacune à leur façon, l'écho de leur île.

D'autres légendes secondaires ont fait l'objet d'une attention particulière par les auteurs. À travers sa pièce *Northern Star*, Parker s'était intéressé en premier lieu au personnage réel, devenu mythique, d'Henry Joy McCracken dont il nous racontait les actions. Il nous permet ainsi de nous interroger sur la validité d'un conflit légendaire quasi mythique entre nationalistes et unionistes, sur lequel repose en partie la scission de l'île. En effet, pour fonder leur idéologie, les nationalistes eurent recours aux événements suivants : l'Insurrection de Pâques ou le Dimanche Sanglant de janvier 1972. En revanche, les loyalistes s'appuient sur des mythes où l'invasion et la possession de territoires sont des thèmes centraux, tels la bataille de la Boyne, les victoires de Guillaume d'Orange ou le siège de Londonderry que

⁴⁹⁸ Cf. Révisionnisme*.

⁴⁹⁹ Mustafa Shakir, « Damning up Hill and down Dale : Demythologizing Ireland », in *The Canadian Journal of Irish studies*, 25th anniversary, double issue, volume 23 n° 2, décembre 1997, pp. 1-22.

Wesley Hutchinson évoquait plus haut. Ce puissant mythe du siège de Londonderry a permis aux protestants de s'unir contre l'identification du catholicisme romain avec le nationalisme irlandais. Cette histoire fut exploitée à deux reprises par Parker dans *Iris in the Traffic*, *Ruby in the Rain*, ainsi que dans *Pentecôte* lorsque Peter s'exclame : « Te voilà donc assiégé depuis tout ce temps » (*P*, p. 39)⁵⁰⁰. Dans ce cas, Ruth, seule protestante dans une maison occupée par des catholiques, Lenny et Marianne, est l'ennemi qui s'introduit sans y avoir été invité. Anne Devlin reprend elle aussi ce mythe notamment à travers le prénom d'Helen ainsi que le parallèle qu'elle dresse subrepticement entre les villes de Londres et de Troie⁵⁰¹ (Manus clame : « À bas Troie »⁵⁰²) et qui rappelle la guerre qui porte le nom de cette capitale. Enfin, Anne Devlin prend en charge le mythe folklorique de la dame blanche afin d'introduire le goût prononcé des Irlandais pour le mystère, le symbolisme et l'ésotérisme. Michael Staunton affirme que les paysans irlandais furent les plus réticents à assimiler le catholicisme de saint Patrick. Ils avaient surtout recours à des forces naturelles à qui ils attribuaient des pouvoirs surnaturels tels ceux de la dame blanche.

Lorsqu'ils évoquent ces mythes sur lesquels ont été bâties leurs cultures et traditions, Stewart Parker et Anne Devlin prouvent leurs connaissances. Mais ils ne s'en tiennent pas à ces simples références. De la même façon qu'ils transposèrent les thèmes fondamentaux qu'ils puisèrent dans la Bible, ils tentent de démonter cette mythologie. Les dramaturges semblent adhérer à cette idée selon laquelle la déconstruction de ces mythes, qui assoient l'identité politique, permet la remise en question de leur validité lorsqu'ils prétendent qu'une communauté particulière détient la vérité. Cette déconstruction revisite les termes sur lesquels cette vérité fut bâtie. Ils tentent, par voie de conséquence, de démystifier ces histoires héritées de la tradition judéo-chrétienne qui provient du paganisme hellène ou celte. Ils commencent par douter de la validité du mythe des origines car il leur paraît être la source de la division entre les deux communautés. C'est pourquoi, ils ne font pas de leurs personnages masculins des héros au sens moderne du terme, car, comme Richard Deutsch a pu l'affirmer : « Un vaste courant de "démystification" des héros irlandais de 1916 est apparu depuis quelques

⁵⁰⁰ « My God, so you've been besieged, all this time [...] » (*Pentecost*, p. 204).

⁵⁰¹ Maria Kurdi rappelle en outre que la guerre de Troie fut à l'origine de la Rome impériale devenant l'un des mythes fondateurs de la culture européenne. M. Kurdi, « Female Self Cure through Revisioning and Refashioning Male/Master Narratives in Anne Devlin's *After Easter* », in *op.cit.*, p. 103.

⁵⁰² « Down with Troy ! » (*AP*, p. 52).

années»⁵⁰³. Cette démythification ne concerne pas les figures emblématiques de 1916, tous les héros d'autrefois sont en passe d'être relégués à un second plan. Anna McMullan explique que, en effet, Anne Devlin réagit contre ce phénomène de mythologisation, bien qu'à la dernière scène de *Ourselves Alone*, Josie est appelée à rejoindre sa « tribu » représentée à cette occasion par son père, Malachy. De la même façon, dans *Après Pâques*, Greta rejoint « son clan » précisément à cause de l'infarctus de son père. Or, le mythe de la tribu, animée d'une pulsion masculine et innée qui tend vers la violence, a une propension à mener à une espèce de fatalisme politique, un rejet de toute logique, toute idéologie moderne au profit d'une force primaire invincible. Il est vrai que dépeindre les femmes comme des victimes de cette violence masculine reviendrait à réduire la pièce à cette fatalité. Pourtant, dans ses pièces, Anne Devlin déconstruit ce mythe du héros que les deux communautés promeuvent, et aide les femmes à dépasser la violence masculine⁵⁰⁴. Mieux encore, alors que l'image de l'homme reste dans l'inconscient collectif un guerrier avide de sang, il brille chez Parker par sa stérilité, tandis que, pour Devlin, il va jusqu'à exhiber son côté féminin. En effet, Manus, le fils cadet de la famille Flynn, est homosexuel. En brouillant la piste du genre, Devlin indique que l'image de l'homme « viril » est à son tour déconstruite. *Après Pâques*, et surtout *Ourselves Alone*, dont le titre défie la politique que les hommes mènent, montrent une déconstruction positive et révisionniste des mythes de l'homme et de la femme. Devlin « revendique l'insertion des femmes dans la construction de l'histoire nationale et la fin d'une domination masculine chauviniste »⁵⁰⁵. Alors que les hommes sont souvent à l'origine des mythes, cet auteur propose enfin qu'une femme en invente un, grâce au personnage de Greta, qui clôt *Après Pâques* en imaginant une histoire quasi mythique. Il en va de même pour Stewart Parker, qui, à travers le mythe de Deirdre, montrait à quel point il était urgent de se libérer du mythe de la femme incarnant l'Irlande souffrante⁵⁰⁶. Ce mythe de Deirdre, vu par Parker, devenait même un appel à la création d'un autre monde⁵⁰⁷. En effet, dans son éloge à John Malone en 1986, Parker insistait sur le rôle de l'artiste de ne pas s'en tenir aux mythes,

⁵⁰³ Richard Deutsch, « La Question d'Irlande du Nord, 1968-1988 », in *Études Irlandaises*, numéro hors série, Lille : Presses universitaires de Lille, 1988, p. 71.

⁵⁰⁴ A. McMullan, « Irish Women Playwrights since 1958 », in T. Griffiths & M. Llewellyn Jones, M. (eds.), *op. cit.*, p. 120.

⁵⁰⁵ J.-C. Amalric & N. Vigouroux-Frey, *op. cit.*, p. 79.

⁵⁰⁶ David Cairns & Shaun Richards, « Tropes and Traps : Aspects of "Woman" and Nationality in Twentieth Century Irish Drama », in Johnson Toni O'Brien & David Cairns (eds.), *Gender in Irish Writing*. Buckingham : Open University Press, 1991, p. 137.

⁵⁰⁷ Claudia W. Harris, « A Living Mythology », in *Theatre Ireland*, n° 13, automne/hiver 1987, p. 15.

mais de les adapter, car il pensait que le théâtre permettrait de proposer des alternatives aux histoires mythiques sacrées pour les deux tribus ; non pas pour se moquer d'elles, plutôt dans un souci de réalisme et de désir de substituer des mythes vibrants et authentiques aux mythes faux et destructeurs sur lesquels est fondée la tradition irlandaise.

Le mythe de l'élection est à son tour déconstruit par les deux auteurs. Dans un article intitulé « Literature and Culture in the North of Ireland », Anthony Bradley explique que la tendance, notamment des écrivains nord-irlandais protestants, est de rejeter l'idée selon laquelle les protestants d'Ulster seraient un peuple élu. Il explique :

Le style et l'attitude des travaux des auteurs de souche ulstérienne protestante transpirent et rejettent la mentalité de leur tradition, en particulier son interprétation de la parole de Dieu qui garantit au protestant ulstérienne qu'il est un membre du peuple élu, que sa tribu a été choisie, que seule est vraie sa vision du monde, austère, et qui ne laisse place à aucun compromis, que l'homme est mauvais naturellement, et qu'enfin Dieu est à ses côtés, aussi bien en matière de politique que de religion, pour l'aider à vaincre ses ennemis, qui en outre, ne croient pas en Lui⁵⁰⁸.

Afin de montrer qu'il se positionne lui aussi contre cette interprétation, Parker insère une remarque quelque peu ironique faite par Lenny, lorsque Peter se targue d'être un membre du peuple élu par Dieu grâce à son religieux de père⁵⁰⁹. C'est aussi à cause d'une absence de croyance en l'élection de sa communauté que Devlin empêchera Greta de mener à bien sa mission évangélisatrice, bien que celle-ci se pensât élue de Dieu. Alors, si Stewart Parker et Anne Devlin tentent de s'affranchir des considérations mythologiques dans lesquelles s'enferment les communautés, il semblerait que ce soit dans l'unique but de vider le présent d'un contenu passé. En effet, afin de retrouver un calme relatif, il est urgent de se mettre à distance de la tradition, car comme le concluent John Brewer et Gareth Higgins dans leur

⁵⁰⁸ Anthony Bradley, « Literature and Culture in the North of Ireland », in Michael Kenneally (ed.), *Cultural Contexts and Literary Idioms in Contemporary Irish Literature*. Gerrards Cross : Colin Smythe, 1988, p. 45 : « In its style and attitude, the work of writers who come out of the Ulster Protestant tradition reflects and largely rejects that tradition's mentality, especially its interpretation of God's word as a guarantee to the Ulster Protestant that he is one of the chosen people, that his tribe is elect, that only his austere and uncompromising view of the world is correct, that man is innately depraved, and finally that God is on his side politically and militarily, that he will help vanquish his ungodly enemies ».

⁵⁰⁹ You're joking, he [Peter's father] is a Methodist. Out on the barricades there, that counts as dangerous left-wing subversion. Your da's ecumenical ! (*Pentecost*, p. 201)

ouvrage, la paix requiert le compromis, certes, mais le compromis requiert un éloignement des traditions et de l'héritage du passé⁵¹⁰.

4.3 Processus de reconstruction

Parker et Devlin ne souhaitent pas faire fi de ces mythes ; ils se proposent seulement de réécrire l'histoire de l'Irlande, de séparer les identités nationales des identités religieuses, et de redéfinir les termes catholiques et protestants. En effet, ils sont conscients qu'il faut être prudent et ne pas s'arrêter à la démythologisation ; au contraire, il faut reconstruire le mythe, car il est essentiel pour une société. Richard Kearney prévient qu'il faut distinguer, d'une part, le mythe en tant que processus qui ouvre l'esprit et qui nous libère de tout préjugé concernant l'identité et, d'autre part, le mythe qui enferme l'esprit et encercle la notion d'identité comme par magie en excluant tout dialogue qui est extérieur à soi⁵¹¹. De la même façon, Paul Ricœur insiste sur le besoin de déconstruire pour re-mythologiser car l'homme moderne ne peut pas se passer du mythe. D'où cette envie de la part des deux dramaturges de recréer le mythe.

Selon Helena Sheehan, tout l'intérêt de la re-mythologisation n'est pas d'ôter tout ce qui est religieux dans le mythe, mais d'enlever tout élément mythique et mythologique qui « pollue » la religion. Elle nous invite donc à réinterpréter le mythe et nous le réapproprier de manière à le mettre en conformité avec notre réalité contemporaine et ce que nous sommes devenus⁵¹², en d'autres termes, à l'adapter à la société dans laquelle nous vivons. Les dramaturges mettent un accent particulier sur cette modernité qui vise à purifier la religion et les mythes. C'est ainsi que les mythes qu'ils choisirent sont transposés au XXe siècle et visent à donner une version moderne de l'histoire des origines. À l'instar de Marianne, qui s'efforce de reconstruire le passé de Lily Matthews, les dramaturges récupèrent le passé de l'Irlande pour se le réapproprier ; ainsi l'Ulster ancienne vient-elle se superposer à l'Ulster moderne, en terme d'histoire et en terme de littérature, comme l'évoque Margaret Llewelyn-Jones dans *Contemporary Irish Drama and Cultural Identity* :

Dans le théâtre irlandais contemporain, bien que l'actualité du passé et ses effets soient évoqués dans un discours post-colonial, la problématique des

⁵¹⁰ J. Brewer & G. Higgins, *op.cit.*, p. 231.

⁵¹¹ Richard Kearney, *Myth and Motherland*, p. 23.

⁵¹² H. Sheehan, *op.cit.*, p. 21.

représentations contrariées du passé est souvent imbriquée dans une forme et une structure aux éléments post-modernes⁵¹³.

En effet, le passé fournit tous les éléments essentiels au mythe présent. Une déconstruction de ce passé, après sa réappropriation, permettrait de l'adapter au présent et de précipiter son changement pour le rendre positif. Il est alors possible de voir naître un « nouveau théâtre irlandais » auquel appartiennent sans nul doute Stewart Parker et Anne Devlin. Ces dramaturges sont parvenus à s'affranchir du passé, sans l'écarter, afin de recréer une dimension mythique nouvelle et d'inscrire leurs pièces à la fois dans la tradition irlandaise et dans sa modernité. Les personnages, et à travers eux les auteurs, parviennent tous à exorciser les fantômes de leur passé, ce qui symbolise cette capacité à prendre de la distance dans le seul but d'avancer. Ils utilisent à la fois le réalisme et le fantastique à cette fin. C'est de cette façon que Parker et Devlin en arrivent à repenser le passé de leur nation et à redéfinir les identités religieuses. Les deux auteurs s'appuient bel et bien sur la Bible et sur la religion. Ils écrivent leurs pièces à la lumière de ce qu'ils connaissent sur le sujet, de ce qui leur a été appris dans leur enfance par leurs familles respectives. Ils re-façonnent et adaptent, cependant, leurs connaissances de manière à illustrer le conflit et à ancrer leurs références dans la réalité. Dans son article « Religion as Strategy », où elle étudiait le rôle de la religion dans *Après Pâques*, Elizabeth Sakellaridou concluait que la religion, déconstruite et démythologisée en tant que véhicule de spiritualité, devenait une suite de formes vides que la culture et la société manipulaient à des fins politiques, et ce jusque dans le lieu de sa naissance, là où ses origines étaient authentiques et hypothétiques⁵¹⁴. Dans *Après Pâques* et *Pentecôte*, le religieux est donc au service du réel en vue de créer un monde meilleur. En effet, bien loin de refléter un monde cohérent et en parfaite harmonie, les œuvres des deux écrivains soulignent à quel point le monde dans lequel ils vivent est chaotique et fragmenté.

⁵¹³ Margaret Llewellyn-Jones, *op.cit.*, p. 17 : « In contemporary Irish drama, although the actuality of the past and its effects is often evoked through postcolonial discourse, the problematic of contested representations of the past is often embedded in a form and structure which has post-modern elements ».

⁵¹⁴ Elizabeth Sakellaridou, « Religion as Strategy », in Bernhard Reitz (ed.), *Contemporary Drama in English*. Trier : Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1999, p. 87 : « Religion is soon deconstructed and demythologized in its function as a carrier of an essential spiritual potency ; it becomes a series of empty religious forms manipulated for material or political ends by culture, even at its birth place, the place of hypothetical authentic origins ».

Troisième Partie

Un monde discordant

Les textes que Stewart Parker et Anne Devlin ont écrits n'offrent pas une vision harmonieuse de l'Irlande du Nord. Bien au contraire, ils mettent en exergue la fragmentation d'un monde dans lequel les relations humaines sont empreintes de discorde. À l'instar de la Bible, où l'univers décrit laisse apparaître désordre et confusion ainsi que de la chrétienté qui connut des vicissitudes au cours de son histoire, *Après Pâques* et *Pentecôte* mettent en lumière la difficulté de deux communautés à se stabiliser, en termes identitaires, dans une province souillée, dans une capitale divisée. Après avoir déterminé de manière précise à quel niveau se situent la discontinuité et les ruptures dans les pièces de théâtre à travers différents exemples, nous montrerons le scepticisme auquel donne naissance ce manque de cohésion, tant sur la forme que sur le contenu. Ce doute à l'égard de Dieu, de la religion, de l'Irlande du Nord, du gouvernement britannique que les personnages, et à travers eux, les habitants de la Province, éprouvent, est intimement lié à un sentiment d'aliénation, déjà existant en Ulster. Ce sentiment pourra se traduire par de la folie, voire de la schizophrénie, comme nous l'analyserons dans un quatrième chapitre. Néanmoins, nous remarquerons que les auteurs ne se contentent pas d'évoquer le dédoublement de personnalité qu'implique cette maladie ; ils visent un rapport triangulaire, rappelant sans doute celui de la sainte Trinité. Cette perte de l'unité, cet éclatement de l'individu, que les dramaturges soulignent, leur sembleraient se solder par la mort, si ce n'est physique, tout au moins spirituelle.

Chapitre 1: Ruptures et discontinuité

1.1 Oppositions

Au sein de leurs œuvres, les deux dramaturges abordent des thèmes tout aussi divers les uns que les autres. Après une analyse minutieuse de chacun d'entre eux, il est tout à fait possible de découvrir qu'un savant calcul les sous-tend. En effet, chaque thème ou chaque terme religieux et biblique, puisqu'il s'agit d'étudier la dimension religieuse dans ce travail, peut y trouver son pendant. Nous pouvons donc émettre l'hypothèse que l'environnement dans lequel ils grandirent, un environnement où catholiques et protestants sont deux communautés adverses qui, pour la plupart, s'ignorent, et, pour une minorité, s'affrontent, favorisa le développement d'une vision manichéenne du monde. Il est ainsi possible de noter, dans les deux œuvres, un premier contraste qui oppose les forces du Bien et du Mal.

Précédemment, nous avons signalé que les dramaturges parvenaient à décrire la ville de Belfast à la fois en termes paradisiaques et infernaux. Nous remarquons, dans un deuxième temps, dans quelle mesure l'environnement réfléchissait la mauvaise santé mentale des personnages fictifs, et combien leur état influait sur leur perception de la capitale. Pour Elish, dans *Après Pâques*, la raison en est simple. Lorsque Greta cherche une explication à sa crise identitaire auprès d'elle, cette dernière lui confie : « Tu attires le mal autant que tu génères le bien [...]. Tout a un prix » (*AP*, pp.28-29)⁵¹⁵. Cette situation d'entre-deux provoque alors une tension entre le Bien et le Mal dont est pareillement victime Marianne dans *Pentecôte*. Le protagoniste est, en effet, partagé entre le désir d'offrir un refuge à ses amis, c'est-à-dire de « faire le bien » autour d'elle, et sa soif de solitude, où elle pourra entretenir son mal-être. Or, au contraire, Marianne semble en manque de repères ; elle pense qu'être entourée de ses proches est un mal, tandis qu'être coupée totalement de la société lui ferait le plus grand bien. Si, dans les œuvres ici étudiées, ces deux notions cohabitent bien qu'elles s'opposent, il faut en trouver la raison dans les origines mêmes de l'art dramatique. Selon Jean-Jacques Roubine, qui délivre une précieuse analyse des grandes théories du théâtre, la

⁵¹⁵ « You attract evil as much as you do good. [...] Nothing stands alone ».

tragédie, à ses origines, exposait les différences entre le Bien et le Mal, et révélait leur nécessité pour souligner la crainte et la pitié. Il explique que si « l'œuvre d'art représente son modèle en l'idéalisant, en l'imitant à l'authentique ou en le dégradant », la tragédie ne doit pas idéaliser le monde en le montrant purgé du Mal et « soumis à la pure vertu ». Son devoir est de montrer des « actions propres à susciter la crainte ou la pitié, c'est-à-dire un monde en proie à l'éternel conflit du Bien et du Mal, un monde dans lequel celui-là n'a pas toujours le dernier mot »⁵¹⁶. En effet, selon le « dramaturge », « l'œuvre d'art a pour fonction de susciter un plaisir de nature esthétique à travers la représentation du réel »⁵¹⁷. Mais, pour lui, ce plaisir émane de la représentation, et non de l'objet représenté. Aristote, qu'il cite dans son ouvrage, expliquait dans *Poétique* que « nous avons plaisir à regarder les images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, par exemple les formes d'animaux parfaitement ignobles ou de cadavres »⁵¹⁸. Pourtant, le plaisir produit par la représentation est spécifié par sa double origine émotionnelle car il provient précisément de la pitié et de la frayeur, dans le but d'apaiser le cœur, soit le principe de « catharsis ». À travers ce principe de purification des passions, le spectateur se voit offrir la possibilité de s'identifier au personnage. Son mode de vie peut être influencé par les représentations théâtrales qui l'aident précisément à mieux contrôler ses passions, « donc à accomplir quelques progrès dans la voie de la sérénité personnelle et d'une vie sociale harmonieuse »⁵¹⁹. Cette opération s'effectue par un mouvement de rapprochement et de distanciation entre les personnages et le public, entre les situations sur scène et dans la réalité. Si la pitié prend naissance dans le spectacle de l'évènement pénible, la crainte, elle, provient de la surprise que le spectateur éprouve devant le malheur imprévu qui frappe le héros et de l'idée qu'il pourrait être lui-même frappé par ce malheur. C'est à ce niveau que le processus d'identification s'opère. Le spectateur a alors pitié du héros qui n'a, semble-t-il, pas mérité son malheur, tandis qu'il craint pour sa propre vie. Ce phénomène de « catharsis », ou purification, vient libérer le spectateur de sa crainte. Ce principe permet ainsi au public d'assister à certaines scènes extraordinaires en toute impunité.

⁵¹⁶ J.-J. Roubine, *op.cit.*, pp. 5-12.

⁵¹⁷ J.-J. Roubine, *loc.cit.*

⁵¹⁸ Aristote, *Poétique*, 48 b 9, cité in J.-J. Roubine, *loc.cit.*

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 52.

Dans son ouvrage *Les grandes théories du théâtre*, Marie-Claude Hubert rappelle que le mot catharsis revêt trois acceptions. La première est médicale et est synonyme de purgation, « élimination des humeurs peccantes ». Le deuxième sens est psychologique, et est employé pour évoquer combien l'âme est soulagée lorsqu'elle se voit débarrassée des troubles qui l'agitent. C'est ce sens qu'utilise Platon lorsqu'il définit la catharsis comme « l'état d'apaisement de l'âme qui, délivrée de la tyrannie du corps et de ses désirs, se rapproche du Bien »⁵²⁰. Enfin, au cours des cérémonies religieuses et rituelles, il prend le sens de purification. Voilà donc encore un exemple du lien qui se tisse entre théâtre et religion. Comme les personnages tragiques, les protagonistes de Parker et Devlin éprouvent et suscitent à la fois un sentiment de pitié aux yeux du spectateur, et une crainte, qui se révèle être non seulement céleste mais aussi terrestre. En effet, en Irlande du Nord, l'une des peurs majeures est celle de son voisin. Il s'agit là d'une sorte d'allégorie manichéenne du moi contre l'autre. Le conflit nord-irlandais repose ainsi principalement sur l'appréhension de l'Autre, sentiment qui a favorisé la création de « ghettos » dans ces grandes villes que sont Belfast et Londonderry. Les habitants de même dénomination religieuse se sont regroupés dans des quartiers particuliers qu'il est encore possible d'identifier. Les raisons de ces craintes sont différentes selon les confessions religieuses. Les catholiques ont peur des protestants car ils représentent les colons oppresseurs : ils vinrent en conquérants et les dépouillèrent de leurs terres. En revanche, les protestants se méfient des catholiques pour d'autres motifs. Dans leur ouvrage, John Brewer et Gareth Higgins expliquent que le catholicisme est en lui-même un problème car il menace le protestantisme depuis toujours. Les deux auteurs renvoient aux propos du Révérend Ian Paisley, selon qui, l'Église catholique romaine aurait endoctriné son peuple de manière à se positionner contre tout ce qui a trait au protestantisme. Aussi, les campagnes en faveur des droits civiques, le terrorisme républicain, le contrôle direct de la Province par Londres, les grèves de la faim, l'accord anglo-irlandais, la déclaration de *Downing Street*, les cessez-le-feu et les discussions qui les ont suivis ont peu à peu incité les protestants à se mobiliser derrière la peur que leur identité britannique et protestante ne soit un jour anéantie⁵²¹. Cette crainte peut encore être inhérente au sentiment religieux même, comme le pense Geoffrey Bell, dans *The Protestants of Ulster*, où il met en lumière l'utilisation fréquente du mot « sauvé » dans les slogans protestants du type : « Avez-vous été sauvés ? »

⁵²⁰ M.-C. Hubert, *op.cit.*, pp. 23-33.

⁵²¹ J. Brewer & G. Higgins, *op.cit.*, p. 110.

Par « sauvés », les membres de cette confession entendent en réalité « sauvés de l'Enfer et de la damnation ». Geoffrey Bell clame que le protestantisme est une religion basée sur un sentiment de peur, où il est nécessaire de toujours être sur ses gardes. Alors, il faut identifier un ennemi, et dans le cas des protestants d'Irlande du Nord, cet ennemi est le Pape, qu'ils assimilent à l'Antéchrist mentionné dans les prophéties bibliques⁵²². Lily Matthews, dans l'œuvre de Parker, se fait bien l'écho de cette menace qui pèse sur son clan, en qualifiant Marianne d'Antéchrist et en identifiant la tribu de cette dernière comme l'adversaire. Enfin, il est possible que les protestants craignent les catholiques pour des raisons purement démographiques. En effet, même si les catholiques ne sont qu'en minorité en cette fin de XXe siècle en Irlande du Nord, leur taux de natalité est tellement plus haut que celui des protestants que, bientôt, pensent-ils, ils les dépasseront en nombre et se retrouveront à leur tour majoritaires⁵²³.

Stewart Parker et Anne Devlin opposent alors le Bien et le Mal, qui éveillent cette crainte et cette pitié selon les grands principes aristotéliens. Mais, ils exposent aussi cette peur de l'Autre qui rentre tout de même en opposition avec cette volonté de lui accorder sa confiance dans un même temps, et ce, dans un souci de tolérance et d'ouverture au monde. Une autre dialectique opposant la crainte et la confiance est donc perceptible dans les textes théâtraux des deux auteurs. Tous les protagonistes de Stewart Parker et Anne Devlin éprouvent des sentiments partagés vis à vis des autres, de l'Autre. S'ils semblent avoir abandonné tout espoir en la résolution du conflit et si, comme l'auteur de *Pentecôte*, ils sont très affectés par la grève des loyalistes et en ont peur, Marianne et Lenny, deux catholiques, sont très amis avec Peter et Ruth, deux protestants. Aussi, bien que, dans un accès de colère, Ruth condamne Marianne pour ses relations avec deux membres de l'IRA, elle reste son amie la plus fidèle. Quant à Lily Matthews, si elle commence par repousser Marianne précisément parce qu'elle est catholique, elle finira par lui faire confiance et lui livrera son secret. En revanche, cette opposition est moins nette dans l'œuvre d'Anne Devlin, et c'est dans l'attitude des parents Flynn que cette dialectique émerge. Le spectateur apprend en effet, au fil de la pièce, que le père de cette famille éduquait ses enfants en citoyens britanniques, condamnait féroce­ment l'Église catholique, alors qu'il était lui-même issu d'une famille « papiste », et

⁵²² Geoffrey Bell, *The Protestants of Ulster*. Londres : Pluto Press, 1976, p. 59.

⁵²³ Cf. Valérie Peyronel, *Les relations communautaires en Irlande du Nord : une nouvelle dynamique*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 14.

appelait à l'égalité entre les hommes en louant le régime communiste. En revanche, sa femme, en bonne épouse catholique, membre de la Légion de Marie, inculquait à ses enfants les valeurs traditionnelles de cette religion et considérait les protestants comme une menace potentielle. Néanmoins, les années passant, Rose apprit à mettre ses craintes de côté, pour travailler désormais en étroite collaboration avec une couturière protestante, bien qu'elle assimile encore facilement certains protestants à « l'Ordre d'Orange ». Nous pouvons ainsi imaginer la difficulté de leurs enfants à se situer, puisqu'ils se retrouvaient partagés entre la peur des protestants et l'envie de leur octroyer leur confiance.

À cette appréhension de l'Autre s'ajoute la peur de Dieu. Les cas de Greta dans *Après Pâques* et de Lily dans *Pentecôte* sont ainsi particuliers. Ces deux personnages craignent en effet une punition de nature divine. Si Greta ne cesse de répéter qu'elle ne croit pas en Dieu, elle se sent tout de même investie d'une mission de nature religieuse et sait que, si elle désobéit à son maître, elle sera punie :

Greta : Ma douleur est de retour.

[...]

Hoife : Ce n'est que l'effet du brandy dans ton estomac vide.

Greta : Non. C'est parce que je vous en parle. Je suis punie. Oh, s'il vous plaît [...]. Il sait que je ne vais pas lui obéir et il me fait mal. (*AP*, p. 16)⁵²⁴

Le spectateur, face à cette vision de malheur, doit lui aussi craindre pour sa vie, craindre cette punition divine, si, lui aussi cesse de croire en Dieu. Lily Matthews considère, elle aussi, qu'elle a été punie par Dieu après avoir été infidèle à son époux. Son châtiment fut de vivre, rongée par le remords :

J'ai péché contre ma propre chair dans la luxure et la fornication, j'ai été obligée d'abandonner mon bébé, personne n'a su, seul le Seigneur notre Dieu l'a su et Son œil était rivé sur moi, brûlant jusqu'au fond de mon âme, Lui seul fut témoin du tourment que j'ai enduré chaque heure de ma vie dans cette maison où même les murs et les portes me hurlent leur accusation, avec personne à qui parler du poignard qui me transperçait mille fois par jour, rappelant comment j'avais abandonné mon enfant [...] Personne pour m'aider, seulement moi ici dans cette maison, me rongant et me déchirant sans arrêt le cœur et la lumière, jour après jour...jusqu'à ce que je sois dévorée par ma

⁵²⁴ Greta : My pains are back.

[...]

Helen : That's brandy on an empty stomach.

Greta : It's not. It's because I'm telling you about it. I'm being punished. Oh, please. [...] It knows I'm not going to obey it and it's hurting me.

propre méchanceté, à l'intérieur, sans plus rien qui reste de moi, que l'écorce, pour le bien des apparences...silencieuse à jamais. (*P*, p. 64)⁵²⁵

Encore à cette occasion, Lily semble incarner l'Irlande du Nord : elle dut abandonner son enfant contre son gré, pour le bien des apparences, et vivre, seule, depuis ce jour. Marianne interprète ce châtement comme « une peine de vie » par opposition à « peine de mort ». Là encore le spectateur peut s'identifier à Lily et craindre cette punition divine au cas où il commettrait un adultère. À travers cette interprétation de Marianne sur le sort de la défunte s'installe une dialectique qui met en relation la vie et la mort. En effet, la réflexion biblique sur le pardon découle immédiatement du péché commis, ici l'adultère de Lily, et participe du sort de l'infidèle. Dans les deux œuvres, il est question de cette opposition puisque, non seulement, Lily oscille entre la vie et la mort, de manière physique et spirituelle, mais Greta se retrouve, elle aussi, entre ces deux états. En effet, de retour d'Angleterre, où elle a l'impression ne jamais avoir vraiment été et où il semblerait même qu'elle soit morte, elle confie que son retour en Irlande la ramène à la réalité mais la trouble profondément. Elle prétend se sentir plus à l'aise avec les morts qu'avec les vivants car, à sa cousine Elish, elle avoue : « Je n'ai pas peur de la mort, nous vivons ensemble depuis des années. Ce sont les vivants qui me causent le plus d'ennuis » (*AP*, p. 30)⁵²⁶.

Si le spectateur a la possibilité de s'identifier aux protagonistes et de craindre pour sa vie, il éprouve également de la compassion pour ces personnages, proies du malheur. Aussi, à l'instar de la tragédie grecque, les pièces de Parker et Devlin ne provoquent pas seulement la crainte, mais suscitent aussi la pitié, terme à prendre dans son acception moderne de charité, ainsi que dans son sens chrétien. Nous avons évoqué comment Marianne dans *Pentecôte* prenait soin de Ruth, molestée par son mari, à l'image de Jésus qui s'occupait des pauvres malades. De la même façon, le spectateur apprend à la scène 3 de *Après Pâques* que Rose

⁵²⁵ « I sinned against my own flesh in lust and fornication, I had to desert my own baby, nobody ever knew only the Lord and His eye was on me all right, burning into the very soul of me, He alone was witness to the torment I've suffered every living hour in this house where the very walls and doors cry out against me, there was never anybody to tell the knife that went through me a dozen dozen times a day, minding how I left my child, [...] walking away from him, leaving him bundled up there in that wooden box, nobody to help me, only me there in this house, gnawing and tearing away at my own heart and lights, day in day out...until I was all consumed by my own wickedness, on the inside, nothing left but the shell of me, for appearance's sake...still and all » (*Pentecost*, p. 231).

⁵²⁶ « I'm not afraid of death, you know. We have been companions for years. It's the living who have given me most trouble ».

donne des vêtements à l'orphelinat et que sa fille, Helen, lui envoie de l'argent afin que les enfants puissent partir en voyage :

Elish : Oh bonté divine ! ... Es-tu Helen ?

Greta : Non, je suis Greta.

Elish : Greta ?

Greta : Ma mère a envoyé ces vêtements pour les enfants.

Elish : Merci. (*Elle prend le paquet.*) Je suis désolée, je croyais que tu étais Helen.

Greta : Pourquoi ?

Elish : Elle nous envoie de l'argent.

Greta : Ma sœur Helen vous envoie de l'argent !

Elish : Oui, pour que nous puissions offrir des vacances aux enfants. (*AP*, p.21)⁵²⁷

Elish précise également qu'elle connaît l'état critique du père de Greta et lui fait savoir qu'elle prie pour son rétablissement, ce qui est, en soi, un geste de charité chrétienne. Néanmoins, ce sentiment de compassion est contrebalancé par celui de l'indifférence. Dans *Après Pâques*, Helen n'a jamais révélé son acte de générosité, et reste un personnage sans aucune sensibilité aux yeux de sa famille ; d'où la réaction de surprise (matérialisée par le point d'exclamation dans le passage cité plus haut) chez Greta lorsqu'elle apprend combien sa sœur est généreuse. Quant à Lenny et Peter, dans *Pentecôte*, ils ne prennent pas au sérieux le cas de Ruth ; ils pensent qu'elle pardonnera à son mari et finira par sagement rentrer chez elle.

Helen est, de surcroît, le personnage le plus matérialiste dans *Après Pâques*. Elle tente de rationaliser tout incident à caractère magique, irréel. C'est ainsi qu'il est possible de noter une autre tension au sein des deux textes : une opposition entre le monde concret et le monde spirituel, en d'autres termes entre le corps et l'esprit. Lorsque Greta rencontre une période difficile de sa vie, ses sœurs tentent d'y remettre de l'ordre :

Aoife : Qu'allons-nous faire ?

Helen : Elle a besoin de trouver du travail.

⁵²⁷ Elish : Oh my goodness !...Are you Helen ?

Greta : No, I'm Greta.

Elish : Greta ?

Greta : My mother sent these clothes for the children.

Elish : Thank you. (*She takes the parcel.*) I'm sorry, I thought you must be Helen.

Greta : Why ?

Elish : She sends us money.

Greta : My sister Helen sends you money.

Elish : Yes. So that we can give the children holidays.

Aoife : Oh, ne soit pas si pragmatique. Elle doit d'abord trouver qui elle est.
(*AP*, p.9)⁵²⁸

Alors qu'Helen pense que c'est un emploi qui permettra à Greta de retrouver un certain équilibre, Aoife croit qu'il lui faudrait d'abord se retrouver pour pouvoir remédier à sa situation. La même opposition est exprimée dans *Pentecôte* à plusieurs occasions. À travers la bataille interne de Lily, la sexualité de Peter et Ruth, et le récit de Lenny sur les nonnes à la fin de la pièce, Parker souligne cette dialectique du corps et de l'esprit.

Une nouvelle opposition est mise en relief dans les deux pièces de théâtre : celle de la connaissance et de l'ignorance. De la même façon que, dans l'Ancien Testament, la connaissance est symbolisée par l'arbre de vie dans le jardin d'Éden, elle apparaît d'abord sous les traits d'un arbre dans *Après Pâques*. En effet, Manus avoue qu'il doit trouver son arbre, c'est-à-dire, savoir qui il est, avant de poursuivre sa carrière de musicien : « La musique grandit en toi comme un arbre et je ne peux pas composer d'autres morceaux tant que je n'ai pas trouvé mon propre arbre » (*AP*, p. 38)⁵²⁹. En outre, il blâme son père de les avoir privés, lui et ses sœurs, de la culture traditionnelle irlandaise catholique, de leur avoir appris à ignorer cette culture. Les thèmes de la connaissance et de l'ignorance apparaissent également à travers l'évocation de l'élément naturel du feu, puisque Greta a la conviction que la flamme qu'elle aperçut lors de l'une de ses nombreuses visions aurait pu lui apprendre une information. Elle révèle : « Je savais que si j'étais restée allongée parfaitement immobile en face de cette flamme, elle serait restée et j'aurais pu apprendre quelque chose » (*AP*, p. 23)⁵³⁰. Similairement, lorsque le feu brûle dans l'âtre de la cheminée de Ballyhackamore, les protagonistes parkériens se sentent inspirés et il règne une atmosphère de paix, tandis que, lorsqu'il est éteint, les discordes éclatent et une certaine tension entre eux est palpable.

Enfin, ce sont deux autres concepts qui rentrent en opposition dans *Pentecôte* et *Après Pâques* : l'amour et la haine. Il est étonnant de constater à quel point les auteurs parviennent à créer une atmosphère spécifique naissant de ces deux sentiments contradictoires. En effet, *Pentecôte* s'ouvre sur un conflit verbal opposant Marianne à Lenny. Le public est

⁵²⁸ Aoife : [...] What are we going to do ?

Helen : She needs to find a job.

Aoife : Och, don't be so practical. She needs to find herself first.

⁵²⁹ « The music grows in you like a tree and I can't compose until I know my own tree first ».

⁵³⁰ « I knew that if I had lain perfectly still and simply watched the flame it would have remained and I might have learnt something ».

instantanément plongé dans cette ambiance, tendue sur scène, qui ne résulte que d'un sentiment de haine succédant à l'amour que ces deux individus partageaient autrefois. Peter et Ruth seront également concernés par ce mélange de sentiments puisque, après une violente dispute, ils se réconcilieront en devenant amants. Anne Devlin met en scène une relation similaire, mais portant sur l'amour filial plutôt que marital. Certes, la famille de Greta ressent une profonde aversion envers son mari, Georges, pour de nombreuses raisons, or, les enfants Flynn éprouvent une violente haine envers leur mère que, pourtant, ils prétendaient aimer. C'est une vive conversation, où haine et amour créent une tension palpable, qui donne un dynamisme certain à la scène 6 de *Après Pâques* :

Rose : Il est mon mari, pas le tien !
Aoife : Je suis sa fille. Tu es seulement sa femme.
Rose : Seulement sa femme! Qu'est-ce que tu dis ?
Aoife : Nous sommes son sang, pas toi !
Helen : Aoife !
Aoife : Et les liens du sang sont plus forts.
Rose : Je suis votre mère.
Aoife : Qu'est-ce que je m'en fiche.
Helen : Aoife, arrête ça.
Aoife : Il était à la fois un père et une mère à mes yeux !
Greta : Manus – sort d'ici. Maintenant !
(Helen s'approche d'Aoife et Greta retient sa mère.)
Aoife : Tu n'as jamais aimé tes enfants, Mère. Tu n'as jamais aimé tes filles. Tu nous haïssais toutes les trois. Il n'y en avait que pour ton fils. Tu as essayé de monter notre père contre nous.
(Rose s'effondre presque sous le poids de toutes ces méchancetés. Elle a de la peine à respirer et se tient le cœur. Helen tente de diriger Aoife vers la porte.)
Helen : Tu fais mourir ta mère. Arrête.
Manus : C'est vrai. Tout ce que dit Aoife est vrai.
(Rose se tourne vers lui.)
Rose : Oh mon fils. Pas toi, non plus.
(Il lève les mains pour empêcher sa mère de l'embrasser.)
Manus : Ne me touche pas ! Femme ! (AP, p. 63)⁵³¹

⁵³¹ [...]

Greta : Manus – get out of here. Now !

Manus : No.

Greta : Helen !

(Helen goes to Aoife and Greta gets hold of her mother.)

Aoife : You never loved your children, Mother. You never loved your daughters. You hated us every last one. You only cared for your son. You tried to turn our father against us.

(Rose almost collapses under the strain of this harangue. She gasps and clutches her heart. Helen tries to drag Aoife to the door.)

Helen : You're killing your mother. Will you stop it.

C'est ainsi que les textes de Parker et Devlin mettent en lumière des oppositions qui, elles-mêmes, peuvent être le reflet de l'état mental des Belfastois. Ils sont divisés à l'image de leur province. Ils manquent une fois de plus de repères et de stabilité. Si les textes des auteurs reposent sur une série d'oppositions, ce n'est dû qu'à la duplicité des œuvres modernes qui, selon Barthes dans *Le plaisir du texte*, fait toute la valeur⁵³². Leur description du monde se veut schématique, lorsqu'ils opposent protestants et catholiques, Bien et Mal, crainte et confiance, pitié et courage, connaissance et ignorance, vie et mort, amour et haine. Mais cet univers évolue de manière complexe lorsque ces considérations ne restent pas opposées mais deviennent paradoxales.

1.2 Paradoxes

Au théâtre, le principe de catharsis que nous venons de définir, naît d'un paradoxe. Selon Jean-Jacques Roubine, le plaisir que nous permet d'éprouver le processus de catharsis naît bien de la crainte et de la pitié, deux émotions jugées comme désagréables. Or, sur scène, il nous est permis de goûter au plaisir par le truchement d'incidents qui auraient été insoutenables dans la réalité car le théâtre agit en qualité de médiateur entre nous et ces émotions, qui se voient, elles aussi, purifiées de « l'amertume qui les imprègne dans la réalité »⁵³³. Par voie de conséquence, il est possible de constater que les textes théâtraux des deux dramaturges belfastois reposent sur plusieurs paradoxes. Ils offrent à leur public une vision de leur monde qui se veut dialectique et paradoxale. Ainsi, ils ont recours à cette technique qui sert à la fois à démontrer un effet et à le contredire.

Comme nous l'avons vu, le feu est l'élément naturel qui évoque la connaissance dans *Pentecôte* et *Après Pâques*. Mais, son utilisation ne s'arrête pas là. Le feu joue également un rôle paradoxal puisqu'il peut impliquer la destruction comme il peut évoquer la purification, et donc la renaissance. Dans l'œuvre dévlinienne, plusieurs apparitions de flammes viennent perturber le quotidien de Greta. Elle confesse à Elish qu'elle en fit l'expérience à deux

Manus : It's true. Every word Aoife says is true.
(*Rose turns to him.*)

Rose: Oh son, son. Not you as well.

Manus : Don't – touch me ! Woman !

⁵³² R. Barthes, *op. cit.*, p. 14.

⁵³³ J.-J. Roubine, *op.cit.*, p. 12.

reprises. La première fois, ses cheveux prirent feu alors qu'elle allumait des chandelles, geste qui rappelle la liturgie catholique. Greta raconte :

Nous avons invité quelques personnes à dîner et je rallumais les chandelles sur la table car elles s'étaient éteintes. Alors que je portai la chandelle jusqu'à la cheminée, pour la rallumer avec le feu qui brûlait dans l'âtre, et que je la replaçai sur la table, une fois allumée, la flamme vacilla. Elle vint se nicher dans mes cheveux, qui à l'époque étaient longs, et je fus bientôt prise au piège d'un rideau enflammé. (*AP*, p. 24)⁵³⁴

La date à laquelle se produisit cet incident est particulièrement révélatrice pour Elish. Greta nous apprend qu'il eut lieu le 2 février, date de la purification, ce qui corrobore l'idée du pouvoir purificateur du feu. Le 2 février correspond au jour de la présentation du Seigneur au Temple et est appelé la Chandeleur, en référence aux multiples chandelles allumées à cette occasion. Greta devait donc être purifiée de son péché : elle avait fui l'Irlande. La seconde fois que Greta rentra en contact avec des flammes fut le jour de la Pentecôte, ce qui, une fois de plus, conforte le parallèle entre la religion et le théâtre de Devlin. Ces expériences, rythmées par le calendrier liturgique catholique, semblent montrer le double pouvoir purificateur et destructeur des flammes. Greta, comme Jésus et les apôtres avant elle, est inondée de la lumière et de la grâce de Dieu. Elle semble avoir été choisie par Dieu, c'est pourquoi elle sera investie d'une mission à caractère religieux. En parallèle, Dieu la punit de lui avoir été infidèle, puisque, comme elle aime à le répéter, elle ne croit ni en Lui ni en la religion. Qui plus est, elle s'est éloignée de l'Irlande. Elle a donc à nouveau besoin d'être purifiée. Comme elle, sa sœur Helen, dont le comportement est sévèrement jugé, connaîtra le pouvoir purificateur du feu de Dieu quelques jours après Pâques. Elle évoque des ailes et des yeux de lumière qui ne sont pas sans rappeler les langues de feu de la Pentecôte :

Helen : [...] J'ouvris les yeux et je remarquai...

Greta : Que vis-tu ?

Helen : ...des ailes et des yeux de lumière tombaient dans toutes les pièces. Ils tournoyaient, tombaient, se rassemblaient, tout en traversant le toit et les murs. (*AP*, p. 73)⁵³⁵

⁵³⁴ « We had some people in to dinner and I was relighting the candles on the table, which had burnt down and gone out. As I moved the candle to the fireplace and reached into the fire and then transferred the lit candles to the stand – the flame leapt. It lit up my hair, which at the time was long and I suddenly found myself surrounded by a curtain of flame ».

⁵³⁵ Helen : [...] I opened my eyes and I noticed it...
Greta : What did you see?

Elle finira par confesser à sa sœur que cette expérience lui permit d'adopter un regard nouveau sur sa condition de vie, loin de sa famille, et qu'elle compte remédier à cet éloignement affectif au plus vite.

De manière similaire, dans *Pentecôte*, Parker indique ce double pouvoir du feu. Bien sûr, Lily Matthews décrivait la ville de Belfast en proie à la guerre comme un immense brasier, ce qui lui permettait d'établir un parallèle avec l'Enfer. Lily considère, en effet, le feu comme un élément destructeur puisqu'elle a déjà vu sa maison détruite par le feu, image récurrente dans le théâtre nord-irlandais et empruntée à la réalité. Elle raconte à Marianne comment les catholiques détruisirent sa belle demeure : « Cendres et fumée, les murs calcinés [...] tout ce qu'on était parvenu à amasser, détruit en une seule nuit ... » (*P*, p.20)⁵³⁶. Lenny, quant à lui, tient plus compte du pouvoir purificateur du feu, et ce en vue d'une renaissance, puisqu'il pense que si Jésus devait intervenir pour résoudre la situation en Irlande du Nord, il ignifugerait tous les lieux saints dans le but de purifier le christianisme en Irlande du Nord :

Je vais te dire exactement ce qu'il [Jésus Christ] ferait, il condamnerait tout ce qu'il y a comme églises, chapelles, temples et tabernacles dans toute l'île, les brûlerait avec une torche, les réduirait en poussière.... (*P*, p. 76)⁵³⁷.

En parallèle, ce feu qui brûle parfois dans l'âtre de la cheminée pour réchauffer les occupants de la maison et apaiser leurs cœurs, peut aussi révéler la présence de Dieu. Ce feu, que Marianne et Ruth prennent plaisir à contempler, comme dans un moment d'intimité avec le Seigneur, les renvoie à leur passé envers lequel elles éprouvent de la nostalgie :

(Elles contemplent le feu un moment.)

Ruth : Tu te souviens ton appartement. Rue Magdala. Quand je passais. Toujours un feu dans la cheminée. On sortait vite la bouteille.

Marianne : Rien que du mauvais cidre à cette époque-là, ma vieille. *(Ramassant la bouteille de cognac.)* Voici la seule chose qui se soit sensiblement bonifiée. Dans la dernière décennie.

(Elle boit un coup. Elles contemplent le feu.) (*P*, p.24)⁵³⁸

Helen : ...Wings and eyes of light were falling through the rooms. Swirling and falling and gathering, passing through the roof and walls. And it's there all the time. Like Aoife said. I believe it's there all the time.

⁵³⁶ « Smoke and ashes, scorched walls, [...] every wee thing we'd saved up for ruined in the one night... » (*Pentecost*, p. 183).

⁵³⁷ « I'll tell you exactly what he'd do, he'd close down every church and chapel, temple and tabernacle in the whole island, put them to the torch, burn them into rubble [...] » (*Pentecost*, p. 243).

⁵³⁸ ([...] *They stare into the fire for a bit.*)

Ruth : Remember your flat. Magdala Street. Calling round. Always the big fire. Out would come the bottle.

Dans la Bible, le feu est une manifestation de Dieu, une théophanie⁵³⁹. La présence et la gloire du divin se retrouvent, entre autre, dans le buisson ardent où Moïse est témoin de l'apparition de Yahvé, dans la colonne de feu qui conduit les Hébreux lors de leur exode, dans les embrasements qui inondent les prophètes visionnaires et les psalmistes, ou encore dans les langues de feu descendant sur les apôtres le jour de la Pentecôte. L'évocation de ces langues de feu permet à l'auteur des Actes bibliques d'instaurer l'image du « feu dévorant » qu'il applique à Dieu, traduisant la splendeur de sa perfection ainsi que l'ardeur de son amour pour son peuple. En parallèle, cette image évoque l'irrésistible vigueur que Dieu déploie contre ses ennemis ou contre ses propres alliés infidèles. En effet, le « feu du ciel », qui anime les éclairs et la foudre pendant l'orage, n'est pas seulement un signe éclatant de Sa toute-puissance, il matérialise aussi Sa colère et le châtement qu'Il inflige à ceux qui la provoquent. Dès que l'idée d'un tourment punitif s'impose aux méchants au-delà de la mort, on les dit voués au feu éternel de l'Enfer, comme le rappelle Saint Mathieu dans le Nouveau Testament :

Si ta main ou ton pied entraînent ta chute, coupe-les et jette-les loin de toi ; mieux vaut pour toi entrer dans la vie manchot ou estropié que d'être jeté avec tes deux mains ou tes deux pieds dans le feu éternel ! Et si ton œil entraîne ta chute, arrache-le et jette-le loin de toi ; mieux vaut pour toi entrer borgne dans la vie que d'être jeté avec tes deux yeux dans la géhenne de feu !⁵⁴⁰

C'est pourquoi le feu est l'un des symboles liturgiques les plus anciens. Toutes les croyances de l'antiquité accordaient une place prépondérante à cet élément dont la nature mystérieuse et le pouvoir lui valaient d'être adoré tel un dieu. Le soleil était considéré comme une masse ignifugée auquel les païens vouaient également un culte. La chrétienté s'empara de cette croyance et en fit un symbole de sa divinité, qui éclaire et réchauffe l'humanité. Ce symbolisme donna naissance à un rite liturgique au sein duquel l'Église célèbre le mystère de la mort et de la Résurrection du Christ, la veille du jour de Pâques. Déjà au VI^e siècle, les Irlandais allumaient de grosses bougies dès la tombée de la nuit la veille de Pâques. Grâce à son double pouvoir, le feu jouait aussi un rôle non négligeable au cours de la cérémonie du baptême. Saint Mathieu renvoie aux paroles de Jean Baptiste annonçant la venue de Jésus Christ :

Marian : Rough cider in those days, girl. (*Picking up the brandy bottle.*) That's the one thing that's tangibly improved. In the intervening decade. (*She swigs. They stare into the fire.*) (*Pentecost*, p. 187).
[...]

Moi, je vous baptise dans l'eau en vue de la conversion mais celui qui vient après moi est plus fort que moi : je ne suis pas digne de lui ôter ses sandales ; lui, il vous baptisera dans l'Esprit Saint et le feu⁵⁴¹.

Ainsi, lorsque les langues de feu, symbolisant Jésus et, à travers lui, Dieu, descendirent sur les apôtres le jour de la Pentecôte, l'Esprit Saint leur offrit la force d'évangéliser et la puissance de baptiser, de transmettre l'Esprit à tous les baptisés qui deviennent ainsi « temples de l'Esprit »⁵⁴².

Avec le feu, l'eau est un élément indispensable dans tout nouveau baptême. Depuis les premiers baptêmes célébrés par Jean-Baptiste, où l'immersion du candidat dans le Jourdain figurait un nouveau départ, elle permet de devenir chrétien. L'eau lave de tous les péchés, et l'homme doit s'y noyer afin de renaître. Comme le feu, l'eau est un élément naturel fondamental auquel renvoient les deux dramaturges. Les rivières, les points d'eau, et même le sacrement du baptême, sont mentionnés afin de mettre en évidence la même valeur paradoxale. Dans les deux testaments, comme dans les deux œuvres théâtrales, l'eau peut être aussi bien destructrice que régénératrice, elle peut être l'« ennemie de Dieu ou l'amie de l'homme, indispensable ou redoutable »⁵⁴³. Ainsi, si Lily associe l'eau à la destruction (sa maison fut inondée le jour où elle prit feu, elle succomba au charme de son amant près du lac embrasé), Lenny et Peter la considère comme purificatrice puisque c'est à travers elle qu'ils désirèrent purger les habitants de Belfast de leur aversion réciproque en versant du LSD dans les réservoirs d'eau de Belfast. Anne Devlin consacre aussi une grande place au pouvoir de l'eau. Elle mentionne l'eau du baptême, ainsi que la Bann, rivière d'Irlande du Nord qui, selon elle, sépare les catholiques des protestants. Elle fait aussi allusion aux poissons par le truchement des activités de pêcheurs du père et du fils de Greta. Or, l'un des principaux symboles de Pâques, avec l'œuf⁵⁴⁴ et l'agneau⁵⁴⁵, est le poisson dont le milieu naturel est cette eau, vue comme purificatrice. A.G. Martimort rappelle, dans son ouvrage *L'Église en prière*, que, « en grec, "Jésus-Christ fils de Dieu sauveur" s'écrivait "Iésous Khristos Théou Yios Sautèr", mots dont les premières lettres formaient "IKHTUS" ou "IKHTHYS", qui signifie

⁵³⁹ Cf. 4ème partie.

⁵⁴⁰ Mt 18, 8-9.

⁵⁴¹ Mt 3, 11.

⁵⁴² Cor 1, 4, 16-17.

⁵⁴³ Catherine Salles, *L'Ancien Testament*. Paris : Éditions Belin, 1993, p. 167.

⁵⁴⁴ Perpétuation de la vie et résurrection.

⁵⁴⁵ Lié au printemps, au renouveau de la nature et de l'esprit à la pureté.

poisson »⁵⁴⁶. Les textes de Parker et Devlin sont ainsi, comme la Bible, herméneutiques. L'intérêt de toute la littérature est, selon Daniel Murphy, dans *Imagination and Religion in Anglo-Irish Literature, 1930-1980*, de capter tous ces paradoxes sur lesquels repose la foi chrétienne et de les mettre en lumière. La littérature doit pouvoir clarifier les tensions qui règnent entre la croyance et la non croyance, l'esprit et le corps, le temporel et l'intemporel, le fini et l'infini, ces sentiments contradictoires qui fondent la foi chrétienne⁵⁴⁷. Il faut ainsi comprendre que catholiques et protestants nourrissent tous deux des sentiments contraires face à quelques situations, attitude qui remonte à la création de leur confession. Lorsque le protestantisme vit le jour, son créateur, Martin Luther, affirmait que « le chrétien est un libre seigneur de toutes choses et n'est soumis à personne » mais ajoutait paradoxalement que « le chrétien est en toutes choses un serviteur et il est soumis à tout le monde »⁵⁴⁸. Le protestantisme en Irlande du Nord connaît encore une intense division au sein de ses membres ; pourtant, les protestants restent unis dans leur lutte contre la propagation du catholicisme romain en Ulster. Ceux-ci sont donc paradoxalement divisés et unis. L'Ordre d'Orange repose, lui aussi, sur un paradoxe puisqu'il ne condamne pas les différences de religion mais interdit à tout catholique de devenir membre de sa confrérie. C'est pourquoi, il n'est pas étonnant que le conflit nord-irlandais, soi-disant religieux, naisse d'une contradiction entre les violents antagonismes que se livrent les deux communautés et le gospel d'injonction qui exhorte le chrétien à aimer son ennemi et à lui pardonner. Il n'est pas surprenant, non plus, de voir des nonnes prendre part aux marches pacifistes organisées en Irlande du Nord, comme se souvient Mairead Corrigan Maguire dans *The Vision of Peace*⁵⁴⁹.

Comment donc la description du monde par Devlin et Parker pourrait-elle être totalement cohérente et harmonieuse ? Les auteurs perçoivent un univers chaotique où le désordre règne en maître, où tout s'oppose, se contredit, se contrarie. Le jour et la nuit, la lumière et l'obscurité n'entretiennent pas de simples relations d'opposition. Au contraire, ils

⁵⁴⁶ A.G. Martimort, in M. Coirault, *op.cit.*, p. 85.

⁵⁴⁷ Daniel Murphy, *Imagination and Religion in Anglo-Irish Literature, 1930-1980*. Dublin : Irish Academic Press, 1987, p. 12.

⁵⁴⁸ C. Marquet, *op.cit.*, p. 7.

⁵⁴⁹ Mairead Corrigan Maguire, *op.cit.*, p. 5 : « I remember the sunny day, August 28 [1976], when over twenty-five thousand of us walked along the Shankill Road, the Loyalist/ Protestant neighbourhood. Before this march, I received a phone call from a nun asking me if she and some of the other nuns should come to the march wearing their religious habits or in ordinary clothes. They came in their habits, and we will never forget these nuns being hugged and welcomed by the people of the Shankill. Their welcome was indeed warmer than the sun ».

viennent s'alimenter l'un et l'autre dans une sorte de complémentarité perverse pour se confondre. La lumière peut aussi bien être bienfaisante que cuisante, l'obscurité se veut quand à elle à la fois menaçante et rassurante. Ces oppositions et ces paradoxes tendent à créer une certaine discontinuité au sein des pièces et ouvrent la voie à un effet de rupture. À cela s'ajoute un jeu de lumière scénique, qui est, au théâtre, créateur de discontinuité. Effectivement, les lumières, qui fondent dans le noir, viennent rompre le déroulement de la scène afin de pouvoir en voir naître une nouvelle.

1.3 Fragmentation

Les images sonores et visuelles que nous proposent Stewart Parker et Anne Devlin insufflent une dimension chaotique à leurs deux pièces. Les sons harmonieux tels que les airs de musique sont interrompus par des cris, des hurlements, ou des bruits de guerre. Les images paradisiaques sont, quant à elles, contrebalancées par des visions déplaisantes. L'Irlande du Nord est ainsi représentée comme un monde fracturé dans lequel le désordre règne en maître, où la violence est portée à son paroxysme. L'espace nord-irlandais, dans lequel les communautés ne traversent pas les quartiers de confession religieuse différente, se voit ainsi désorganisé. Dans *Pentecôte*, ce sont deux catholiques, Marianne et Lenny, qui investissent une maison protestante au cœur d'un quartier protestant de Belfast. Tandis que, dans *Après Pâques*, deux soldats britanniques viennent perturber le quotidien de la famille Flynn à leur domicile en pénétrant dans leur cour privative.

La structure des pièces de théâtre corrobore aussi cette impression de fragmentation. En effet, dans *Après Pâques*, les coupures entre les scènes évoquent un changement de lieu. En revanche, dans *Pentecôte*, c'est une ellipse temporelle qu'indique le passage d'une scène à une autre, d'un acte à un autre. Ainsi, à l'instar de l'espace, le temps se voit bouleversé. Les apparitions spectrales de Lily et de Michael, ainsi que les nombreux retours en arrière des différents personnages, rompent la progression chronologique de l'action. L'invasion du passé dans le présent vient casser la linéarité du temps. Le temps est, lui aussi, soumis à cette incohérence qui sous-tend les textes des deux dramaturges. En effet, dans *Pentecôte*, alors que l'action tente de se dérouler de manière chronologique, Lily, morte à l'âge de 74 ans, rajeunit un peu plus à chacune de ses apparitions jusqu'à ce qu'elle atteigne l'âge de 33 ans. Lorsque le spectre de Lily apparaît à Marianne, le spectateur doit comprendre que des informations à son sujet vont lui être transmises. En effet, au fil du texte, Marianne doit aider Lily à exorciser

les fantômes de son passé. Le lourd secret de la morte est alors progressivement dévoilé grâce aux explications que la défunte donne au sujet de son plus grave péché : son infidélité et la naissance d'un enfant qui en découla. Le récit devient par la même occasion victime de cette fragmentation, puisque sous le discours principal se dissimule un récit secondaire qui vient le perturber occasionnellement. Il incombe au spectateur de retrouver la cohérence d'une même histoire, d'une même diégèse à partir des bribes jetées ça et là dans les textes.

Dans *Après Pâques*, Greta revient elle aussi à plusieurs reprises sur un souvenir marquant de sa vie, sans jamais en avertir son public. Le seul indice qui nous est offert se trouve dans la mise en scène : tous les acteurs sont plongés dans l'obscurité, seule Greta reste dans la lumière, isolée, comme si elle se confiait au public. C'est pourquoi, après une indication en didascalie de l'auteur, qui est révélatrice, la pièce de théâtre s'ouvre sur le récit de ce conflit qui opposait autrefois son personnage principal à sa mère:

(Greta, une irlandaise de trente-neuf ans, est assise en tailleur sur le sol : son visage seul est dans la lumière lorsqu'elle parle... Elle n'est pas seule dans la pièce. Un homme se tient debout, près d'une fenêtre, dans l'obscurité.)

Greta : [...] Autrefois, ma mère criait. Elle me courait après dans les escaliers et m'attrapait les cheveux. Je m'asseyais derrière la porte de ma chambre que je bloquais avec mon lit, pendant des heures. Et elle criait, criait et frappait à la porte. Mais elle ne pouvait pas rentrer. Personne ne pouvait rentrer. Après quelque temps, elle s'arrêtait et descendait. Et elle oubliait tout. (*AP*, p. 1)⁵⁵⁰

Quelques scènes plus tard, Greta reviendra sur cette histoire ; la conversation qui s'était installée entre les autres personnes présentes, qui se voient, à leur tour, plongées dans l'obscurité, est suspendue l'espace d'un instant :

(Obscurité, seule Greta est dans la lumière.)

Greta : Après quelques temps, quand tout était redevenu calme, je remettais mon lit à sa place et je m'endormais. Et il arrivait, qu'au beau milieu de la nuit, elle revenait dans ma chambre, comme une furie et elle restait debout là, tremblante et apeurée elle-même. Et je devais la raccompagner jusqu'à son lit. C'est arrivé seulement cet été là, j'avais treize ans, et tous les autres étaient partis. Ça ne s'est plus jamais produit. Et je n'ai jamais su pourquoi...

⁵⁵⁰ (*Greta, an Irish woman in her late thirties, is sitting cross-legged on the floor : a spotlight is on her face as she speaks. A very loud screech of brakes is heard as a bus is forced to halt. She is not alone in the room. A man is standing by a window in the shadow.*)

Greta : [...] My mother used to scream. She'd run upstairs after me and pull my hair. I'd sit behind the bedroom door for hours – with the bed pushed up against it. And she'd scream and scream and pound the door. But she couldn't get in. Nobody could. After a while she'd stop and go downstairs. And she'd forget about it.

(*La lumière revient sur Aoife et Helen, qui sont restées.*) (AP, p. 19)⁵⁵¹

Il nous est également possible de recomposer au sein des deux pièces de théâtre des histoires extérieures à l'intrigue et dont les éléments sont disséminés dans les textes. Ainsi, Greta et Aoife mettent en lumière l'histoire personnelle de leur tante Clare et de sa fille, leur cousine Elish, au sein de plusieurs scènes. De la même façon, le poème de Wordsworth, que récite Greta dans *Après Pâques*, et l'hymne protestant, que chante Lily dans *Pentecôte*, perturbent le déroulement chronologique du temps de l'histoire. À ces micro-récits secondaires, qui encadrent le récit principal, s'ajoute une incohérence affectant le discours lui-même. De multiples anacoluthes et quelques asyndètes polluent la trame narrative. Ainsi, dans *Pentecôte*, nous entendrons Lenny demander « Où est Ruth et Peter ? »⁵⁵², ou encore, dans *Après Pâques*, Rose d'affirmer « il les a veut pour pécher »⁵⁵³ (AP, p. 43). Enfin, ce sont les personnages qui avouent être victimes de cette fragmentation, comme nous le verrons dans le chapitre quatre de cette troisième partie. Les repères sont effacés à la fois pour les personnages et pour le public. Ces derniers ont l'impression que le monde ne fonctionne plus à leur rythme. Un décalage est donc créé entre le désir des hommes de vivre dans un univers cohérent et cette ville, cette province, en proie au désordre. Une confusion qui engendre une perte de confiance des personnages de Parker et Devlin en la foi chrétienne, en Dieu, en la politique de leur pays, voire en eux-mêmes.

⁵⁵¹ (*Darkness, only Greta is lit.*)

Greta : After a while, when everything was quiet I'd pull the bed away from the door and go to sleep. And it would happen that in the middle of the night she'd come bursting in – and she'd stand there, trembling and frightened herself. And I'd have to put her back to bed. It only happened that summer when I was thirteen, and the others were away. It never happened any other year – and I never knew why...

(*Light on Aoife and Helen, who have remained.*)

⁵⁵² Ma traduction de « Where's Ruth and Peter ? » (*Pentecost*, p. 223).

⁵⁵³ « He's wants it for fishing ». Difficile à traduire en respectant l'erreur grammaticale.

Chapitre 2 : Agnosticisme, doute et scepticisme

Alors que Ruth et Lily se posent en puritaines protestantes, le spectateur constate que, non seulement Ruth s'abandonne dans les bras de Peter, trompant ainsi son époux, mais aussi que Lily donna naissance à un enfant illégitime dans les années 1940. De son côté, Aoife, pourtant pieuse épouse catholique mère de cinq enfants, n'a qu'une idée : trouver un amant secret. Marianne, quant à elle, noie son chagrin dans l'alcool, Greta avoue, sans ambages, qu'elle ne va plus à l'église depuis bien longtemps, et Helen mène une vie dissolue, uniquement motivée par l'argent. Alors que ces femmes ont, sans aucun doute, été élevées dans le respect des valeurs de leurs confessions religieuses, elles se sont peu à peu éloignées de cette éducation, ce qui traduit leur infidélité à l'égard du catholicisme et du protestantisme, voire de Dieu, et reflète également le peu de place que la religion occupe désormais pour elles. À leur image, les hommes des deux œuvres font fi de toute religion. Cette attitude révèle aussi qu'ils ont perdu toute foi en l'Église qu'elle soit catholique ou protestante. Les deux dramaturges tentent ainsi de démontrer que la religion est peu à peu délaissée alors qu'elle importait grandement en Irlande du Nord jusque là. Dieu perd chaque jour un peu plus de sa crédibilité auprès des personnages, qui ont, semble-t-il, cessé d'avoir foi en Lui.

2.1 Perte de confiance en la religion, voire en Dieu

À l'occasion de sa visite en Irlande le 29 septembre 1979, le Pape Jean-Paul II exhorta les habitants de l'île à ne plus employer la violence les uns envers les autres. Dans un article qu'il écrivit en 1980 à ce sujet, Richard Deutsch rapporte ainsi les paroles du souverain pontife adressées aux Irlandais : « Je vous supplie à genoux de vous détourner des sentiers de la violence et de revenir sur les chemins de la paix. [...] Ceux qui utilisent le glaive périssent par le glaive »⁵⁵⁴. L'auteur nous indique que, suite à ces conseils et avertissements qu'ils n'apprécièrent guère, « les Nord-Irlandais se sentirent oubliés et abandonnés par l'Église »⁵⁵⁵.

⁵⁵⁴ R. Deutsch, *op. cit.*, pp. 97-98.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, pp. 97-98.

Ce sentiment d'abandon affecta sans doute une très grande partie de la population catholique, et les artistes n'y furent pas insensibles. Stewart Parker et Anne Devlin soulèvent tous deux cette épineuse question dans leurs pièces de théâtre. Afin de mener à bien cet objectif, ils créent des personnages emblématiques de leur époque. Si certains, telles Marianne, Lily ou Greta, nous laissent penser avoir cru en Dieu avant les Troubles, ils affirment désormais ne plus faire confiance à son Église et doute de plus en plus de l'impénétrabilité de ses voix. Si Bronislaw Malinowski explique que, selon les principes chrétiens, l'homme vit dans le but d'être uni à Dieu⁵⁵⁶, chez Parker et chez Devlin, nous assistons plutôt à un processus de distanciation des personnages par rapport à Dieu, motivé par une attitude qui reste floue. Alors que nous apprenons que Marianne se rend toujours à la messe, elle tient ce discours à l'égard du Seigneur :

Le Seigneur a eu les yeux crevés, Lily, tu n'étais pas au courant. [...] Le paternel. Rendu aveugle. Il n'existe plus que dans le noir maintenant. [...] Nous sommes devenus ses chiens d'aveugle. Le traînant de pilier en poteau. La moitié d'entre nous en rut, l'autre en rage. Sans nous, il ne peut pas survivre. Mais sans lui, sans lui, aimer pour le meilleur et pour le pire... n'est plus qu'une vie de chien. Pour autant que je puisse voir. (*P*, p. 61)⁵⁵⁷

Marianne éprouve des sentiments contradictoires envers Dieu : elle est attirée par Lui mais elle doute également de Son omniprésence et de Sa toute-puissance à cause de la mort trop subite de son enfant. Tandis que pour Lenny, son ancien époux, c'est l'existence de l'Église (catholique) qu'il ne reconnaît pas. Dans *Après Pâques*, Greta répète clairement qu'elle ne croit pas en Dieu. Pourtant, lorsqu'elle se sent chargée d'une mission à caractère religieux, que Dieu en personne lui aurait confiée. En effet, elle confesse à ses sœurs qu'elle pense que Jésus Christ est à l'origine de ses maux, elle qui ne croit pas en son existence. Aoife confirme que Dieu l'a sûrement choisie parce qu'elle n'est du côté de personne. Mais Helen les arrête et leur demande de revenir à la raison : « Qui est ce type dont on parle ? » (*AP*, p. 12)⁵⁵⁸. Après quoi, elles ne parleront plus que de « la voix » qui meut le personnage. De plus, à l'instar de Lenny, Greta ne croit pas (ou plus ?) en l'efficacité de l'Église catholique. Pour exprimer son désaccord avec les principes catholiques romains, elle choisit de ne plus se rendre à la messe.

⁵⁵⁶ B. Malinowski, *op.cit.*, p. 335 : « In the higher religions man lives to be united to God ».

⁵⁵⁷ « God's eyes were put out Lily, did you not hear ? [...] The old boy. Blinded. He only exists in the dark now.[...] We're his guide dogs now. Dragging him round from pillar to post. Half of us in rut and the other half rabid. Without us he can't survive. But without him, without him, to love, honour and obey...it's just a dog's life for us. So far as I can see » (*Pentecost*, p.227).

⁵⁵⁸ « Who is this guy we're talking about ? »

Elle fulmine contre cette institution qui refuse d'ordonner les femmes. Une protestation qu'elle explique en ces termes : « Si une femme peut être prêtre, alors Dieu peut être une femme [...] Cela signifie que les femmes peuvent être aimées » (AP, p. 57)⁵⁵⁹. Or, elle se rend dans un couvent afin de trouver la réponse aux hallucinations dont elle est victime depuis quinze ans, ce qui peut laisser le spectateur perplexe.

Ces personnages en arrivent à désirer ignorer le divin, nier la religion, ce qui est improbable, voire dangereux, selon Pierre Grelot, dans *Le langage symbolique dans la Bible*, pour qui le sentiment religieux existe même chez les athées⁵⁶⁰. Michel Bouvier précise, dans *Rudiments de culture chrétienne*, qu'« ignorer Dieu c'est se placer dans le chaos, le désordre et l'absurdité »⁵⁶¹. Cette absence de Dieu plongerait donc les Nord-Irlandais dans un chaos encore plus grand, où il ne resterait plus personne à la tête de leurs tribus pour les rassembler. Cette situation engendrerait un éclatement visible au sein de leurs communautés respectives, ce qui anéantirait les théories selon lesquelles il existe deux blocs confessionnels monolithiques en Ulster. La situation n'est, en réalité, pas si improbable qu'elle en a l'air. En effet, les protestants et les catholiques, qui semblent unis contre l'ennemi, sont en fait plus divisés à l'intérieur de leurs propres dénominations. Des deux communautés religieuses, les protestants restent le groupe confessionnel le plus divisé, et on s'aperçoit que leur union n'est qu'une façade. Il existe, en réalité, plusieurs groupes protestants différents en Irlande du Nord, qui se décomposent ainsi dans l'ordre décroissant du nombre de fidèles : les presbytériens, les anglicans, les méthodistes, les baptistes, les congrégationalistes, les presbytériens libres, et les autres (qui représentent tout de même deux pour cent de la population totale de l'Irlande du Nord). En Ulster, l'Ordre d'Orange ne fait qu'accentuer cette division, car même s'il agit comme organisation-parapluie sous laquelle toutes les dénominations protestantes sont rassemblées, son impact varie selon divers facteurs. Dans *Interpreting Northern Ireland*, John Whyte s'appuyait sur plusieurs statistiques pour tirer cette conclusion. Il commençait par affirmer qu'il est fort possible de penser que les différents groupes protestants s'effacent pour s'unir au sein de cette « confrérie », ouverte aux protestants de toutes sortes, peu importe leur dénomination et leur place sur l'échelle libérale et fondamentaliste. Mais, il rappelait que cet Ordre n'est précisément ouvert qu'aux hommes protestants, et exclut tout catholique romain.

⁵⁵⁹ « If a woman can be a priest, God can be female. [...] It means that women might be loved ».

⁵⁶⁰ P. Grelot, *op. cit.*, 2001, p. 15.

⁵⁶¹ M. Bouvier, *op.cit.*, p. 32.

Whyte avançait ensuite certains chiffres pour montrer qu'il y a, en réalité, plus de protestants qui sont à l'extérieur de l'Ordre qu'à l'intérieur. Il poursuivait en montrant que son impact varie considérablement d'un lieu à un autre. Il est, semble-t-il, plus important à la frontière, là où les protestants sont majoritaires, et plus dans les campagnes que dans les villes. En somme, l'Ordre d'Orange différencie les catholiques des protestants mais aussi certains protestants d'autres protestants, selon des critères régionaux, sociaux, sexuels et générationnels⁵⁶². Les catholiques sont également concernés par cette division interne, même si elle est moins évidente. En effet, au sein du groupe catholique, il existe des différences de degrés d'adhésion au dogme selon le parti politique auquel on appartient (conservateur ou progressiste) et la classe sociale de laquelle on est issu, comme l'ont étudié Frederick W. Boal, Margaret C. Keane et David N. Livingston. Pour eux, cette division est marquée par les différences d'âge, d'éducation, de classe sociale, et par le degré d'attachement au dogme. Ils précisent tout de même qu'en général, les catholiques sont unis dans la mesure où ils n'ont une identité ni ulstérienne ni britannique, et n'adhèrent pas aux principes politiques unionistes⁵⁶³.

Dans les deux pièces, cet éclatement au sein de sa propre tribu se traduit par des témoignages de haine féroce envers les membres de sa communauté. Ainsi, à l'occasion de l'attentat revendiqué par l'IRA dans *Après Pâques*, Helen ne prend pas la défense de ses membres :

Paul : (*À Rose*) Quelqu'un s'est introduit dans un bar de la rue Donegal et l'a atomisé. Bilan : neuf morts. Ce sont des reprsailles par rapport à ce qu'il s'est passé chez le *bookmaker*.

Rose : Mon Dieu. Les nôtres.

Helen : Ils ne sont pas des nôtres. Ils n'ont rien à voir avec nous. Ce sont des salopards meurtriers. (*AP*, p. 41-42)⁵⁶⁴

De la même façon, Marianne se tient à distance des activistes catholiques en qui elle ne croit pas non plus :

⁵⁶² J. Whyte, *op.cit.*, pp. 31-32.

⁵⁶³ F. Boal *et al.*, *op.cit.*, p. 62 : « It is clear that there is no such thing as a monolithic Catholic identity. Whether expressed in terms of place or national feelings or reflected in political affiliation, identity is affected by age, education and class differences and by position on the orthodoxy scale. In general, however, Catholics are united, in being non-Ulster and non-British in identity and non-Unionist in politics ».

⁵⁶⁴ Paul : Somebody went in and sprayed a pub on the Donegal Road. Nine dead. It's a retaliation for the betting shop.

Rose : Ah God. Our ones.

Helen : They aren't our ones ! They have nothing to do with us. They are murdering bastards !

Les deux amis qui s'étaient engagés dans le mouvement républicain ne sont plus des amis, pour la bonne et simple raison que l'un d'entre eux est mort et l'autre est un pieux imbécile qui croupit maintenant en prison à Long Kesh et mérite d'y rester... (*P*, p. 29)⁵⁶⁵

Enfin, Peter lui aussi condamne les grévistes de la communauté protestante, « tribu » de laquelle il est issu :

Tu ne vois donc pas, toute cette tribu, ces soi-disant protestants, on y a grandi tous les deux, ce défilé perpétuel et absurde, ils ont défilé comme ça tambours en bataille et étendards au vent jusqu'au fond d'un cul-de-sac sans issue et sans retour, organisant leur propre destruction, la tête mange la queue maintenant, on assiste là-dehors aux derniers affres d'un suicide tribal, rien de tout cela n'était nécessaire, ils avaient tous les atouts en main, il suffisait d'un minimum de concessions, comment je me suis laissé embarquer là-dedans, pardonne-moi de t'avoir traitée comme ça, ça m'a pris d'un seul coup, la peur sans doute, curieux non... (*P*, p. 51)⁵⁶⁶

Les deux auteurs profitent de ces occasions pour souligner que, contrairement à leurs personnages, les activistes nord-irlandais, eux, ont toujours foi en Dieu et en leur religion. Ainsi, lorsque Greta apprend à ses sœurs qu'elle ne peut pas confesser ses péchés, car elle ne croit plus en Dieu, Aoife rétorque : « Bien sûr que tu le peux. Même l'IRA va se confesser » (*AP*, p. 11)⁵⁶⁷. Stewart Parker évoque également cette idée à travers les paroles suivantes, professées par Peter, qui réussit malgré la grève à se frayer un chemin dans Belfast :

J'ai misé ma foi sur le dimanche ulstérien. J'étais sûr dans mon cœur, frère – même si les chemises noires protestantes finalement montaient un putsch, ils garderaient en mémoire le septième jour, et le garderaient sacré. Pour ne pas dire pluvieux, lugubre, triste à mourir et sans un putain de chat dans les rues. (*P*, p. 36)⁵⁶⁸

⁵⁶⁵« [...] The two friends I had who joined the Republican movement are no longer friends, on account of one being dead and the other being a pious fool who's now in Long Kesh and deserves to stay there [...] » (*Pentecost*, p. 192).

⁵⁶⁶« Can you not see, this whole tribe, so-called protestants, we both grew up in, all that mindless marching, they've been marching away with the lambegs blattering and the banners flying straight up a dead-end one-way blind alley, self-destructing, the head's eating the tail now, it's a lingering tribal suicide going on out there, there was no need for any of it, they held all the cards, they only needed to be marginally generous, how did I get into this, I apologise for what I called you, I got carried away, fear no doubt, funny isn't it... » (*Pentecost*, p. 216).

⁵⁶⁷« Of course you can. Even the IRA go to confession ».

⁵⁶⁸« I placed my faith in the Ulster Sunday. I believed in my heart, brother – even if the Protestant blackshirts had finally staged a putsch, they would still remember the seventh day and keep it holy. Not to mention rainy, bleak, doom-laden, and utterly devoid of human life » (*Pentecost*, p. 199).

Il n'existe donc plus de repère en terme de foi car guerre et religion sont mêlées, ce qui a posé de nombreux problèmes aux institutions, notamment au catholicisme, comme le soutient Oliver Rafferty dans *Catholicism in Ulster, 1603-1983 : an Interpretative History*. L'auteur explique, en effet, que l'IRA provisoire menaçait profondément l'impact considérable dont le clergé jouissait jusque là sur la communauté ouvrière de la capitale et les classes sociales défavorisées à l'ouest de la Bann. L'Église, selon lui, ne considérait pas les Provos (membres de l'IRA provisoire) comme les défenseurs de la communauté catholique et les voyait plutôt comme un obstacle à leur participation active dans la vie séculière, une attitude que l'IRA condamna alors à son tour⁵⁶⁹.

Il est possible de constater que les dramaturges autorisent les protagonistes à user du mode ironique pour décrire le monde religieux qui les entoure. Or, Pierre-Yves Bourdil affirme que « l'ironie ne peut advenir qu'en dehors de la religion : une fois qu'on y adhère on ne rit plus »⁵⁷⁰. Ce constat confirme alors l'hypothèse que nous avons émise au départ, à propos de l'éloignement des personnages, et pourquoi pas des auteurs, quant à la religion. Peter est certainement le protagoniste qui recourt à l'ironie le plus souvent, notamment pour parler de la religion. Pour citer un exemple, il explique à Ruth :

Ruth : Il y en a parmi nous qui aiment cette province.

Peter : Bon Dieu que oui, et ô combien, parce que tu l'as finalement aimée à mort, Ruth, elle est raide morte et enterrée et nous sommes tous assis ici à la veiller. Regarde un bon coup. Parce que toute notre mini-mini famille est là, rassemblée autour du foyer, notre sainte famille – Marianne notre mère à sa tête, la sainte vierge, notre bouclier à tous contre le mal, protégeant la fidèle petite Ruth de ses frayeurs nocturnes, des bus de couleur bizarre et de son chrétien de mari psychopathe... (P, p. 74)⁵⁷¹

Plus loin, il ironisera encore et conclura :

[...] la Pentecôte avance sur nous, vieux, alors montre-nous le feu sur ta langue ? Ou est-ce qu'il n'y a plus rien qui grésille en toi ?

⁵⁶⁹ Oliver P. Rafferty, *Catholicism in Ulster, 1603-1983 : an Interpretative History*. Londres : Hurst & Company, 1994, p. 263.

⁵⁷⁰ P.-Y. Bourdil, *op.cit.*, p. 62.

⁵⁷¹ Ruth : Some of us love this province.

Peter : By God you do and with a vengeance, and you've finally loved it to death, Ruth, stone dead and in its grave and we're all sitting here at the wake. Take a long hard look. Because our whole wee family's here, gathered together round the hearth, our holy family – Marian the mother at the head, the holy virgin, shielding us from all harm, keeping faithful little Ruthie safe from her night fears, the funny coloured buses and the psychotic Christian spouse... (*Pentecost*, p. 241).

[...] Mais c'est bien sûr... notre sainte famille est nulle et non-avenue, pas vrai... en l'absence de notre membre le plus important... le prince de la Paix lui-même. (*Se hissant avec une grimace sur un siège.*) Vous pouvez le voir ? Ici ? Vous pouvez le voir ? Flânant le long de *Royal Avenue* ? Débarquant dans une réunion du conseil à la mairie ? Le fils de l'Homme... en rang au milieu des troupes en marche des fanatiques de l'Ulster... (*P*, 75)⁵⁷²

S'il utilise l'ironie, Peter a visiblement perdu l'espoir que l'Irlande du Nord ne puisse être sauvée par Dieu. Il avoue à son meilleur ami :

Peter : Pourquoi viendrait-il mettre les pieds ici, après tout, il a déjà été crucifié une fois. Il a déjà été en Enfer.

Lenny : c'est l'Église qui a inventé l'Enfer. Elle n'a fait qu'utiliser cette ville comme preuve de ce qu'elle entend par là. (*P*, p.76)⁵⁷³

Derrière cette dernière réplique, apparaissent, en filigrane, les véritables idées de l'auteur. En effet, le dramaturge semble souligner ici qu'il faut distinguer les actes de Dieu des actions de l'Église. L'auteur ne rejetait pas l'idée que Dieu puisse exister, et ne questionnait pas son existence. En revanche, il regrettait ce que la religion était devenue, et à quelles fins elle avait été utilisée. Elmer Andrews consacra à Stewart Parker un article, « *The Will to Freedom* », où il déclarait que l'auteur était un sceptique en matière de religion car il était un idéaliste, c'était là toute sa force. Cette tension produit précisément, selon Andrews, un théâtre d'une grande puissance et subtilité⁵⁷⁴.

Néanmoins, ces hommes et ces femmes, qui délaissent Dieu et l'Église car eux-mêmes se sentent comme abandonnés, ne prouvent pas seulement cette perte de confiance par des paroles, ils ancrent leurs pensées dans la réalité à travers leurs comportements irrespectueux vis-à-vis de leurs confessions religieuses respectives. En effet, le spectateur peut aisément constater que les lois bibliques sont très souvent enfreintes : sept des commandements du décalogue ne sont pas respectés à la lettre, alors qu'ils exercèrent, et exercent encore, une

⁵⁷² « Pentecost is upon us, head, so where's the fire on your tongue ? Or is there maybe not a fizzle left in any part of you at all ? [...] Of course ... we're null and void as a holy family ... the Prince of Peace Himself. (*Pulling himself painfully into a seat.*) Can you see him ? Here ? Can you see him ? Dandering down Royal Avenue ? Dropping into a council meeting at the City Hall ? The Son of Man ... in the middle of the marching ranks of the Ulster zealots [...] » (*Pentecost*, p. 243).

⁵⁷³ Peter : Why would he come near the place, let's face it, he's already been crucified once. He's already been once in hell.

Lenny : The Church invented hell. They've just used this town to show us what they mean (*Pentecost*, p. 243).

⁵⁷⁴ E. Andrews, « *The Will to Freedom* », in Okifumi Komesu & Masaru Sekine (eds.), *Irish Writers and Politics*. Gerrards Cross : Colin Smythe, 2000, p. 269.

immense influence sur la vie morale et sociale des juifs, des chrétiens et des orthodoxes. Aussi, la troisième prescription ordonne de ne pas prononcer à tort le nom du Seigneur. Il est écrit dans l'Ancien Testament : « Tu ne prononceras pas à tort le nom du Seigneur, ton Dieu, car le Seigneur n'acquiesce pas celui qui prononce Son nom à tort »⁵⁷⁵. Or, les dialogues théâtraux de Parker et Devlin sont entachés d'injures blasphématoires, qui ne visent pas systématiquement Dieu, car, trop souvent prononcées, elles ont été banalisées. Ainsi, si nous devions dénombrer les multiples « Oh mon Dieu ! » ou « Jésus Christ ! », tellement fréquents que parfois traduits par « merde » en français par Jérôme Hankins, nous couvririons quelques pages supplémentaires. Le cinquième commandement indique, quant à lui, que le fidèle doit honorer son père et sa mère⁵⁷⁶. Cependant, les auteurs mettent en lumière une absence de respect des divers personnages envers leurs géniteurs. Greta a épousé un Anglais contre le gré de ses deux parents ; Helen a adopté un comportement capitaliste dans le seul but de contrecarrer les désirs de son père communiste ; enfin, les enfants de Rose Flynn lui reprochent de leur avoir volé leur enfance. Il n'est, en revanche, jamais fait référence aux parents de Marianne et de Ruth dans *Pentecôte*. Le père de Lenny, quant à lui, est présenté comme un homme privé de toute morale puisqu'il profitait de la moindre occasion pour caresser la cuisse de sa belle-fille. Enfin, Lenny interprète la mort de Christophe, son fils, comme un manque de reconnaissance envers lui, mais ne lui en tient pas rigueur puisqu'il regrette : « C'était peut-être la perspective de m'avoir comme père, on le comprend » (*P*, p. 40)⁵⁷⁷. Ce sont surtout les cinq derniers commandements⁵⁷⁸, ceux se rattachant au comportement de l'individu dans la société, qui sont les moins honorés. Ainsi, le crime, l'adultère, le vol, le faux témoignage et la convoitise sont des thèmes abordés dans les deux pièces afin de mettre en lumière le degré d'immoralité de chacun des personnages. Si les républicains et les loyalistes sont les groupes paramilitaires nord-irlandais qui sont implicitement qualifiés de « criminels » par les deux dramaturges, Aoife, Georges, Lily et Ruth s'abandonnent aux plaisirs extra conjugaux. Greta vole les hosties destinées à la messe

⁵⁷⁵ Ex. 20, 7.

⁵⁷⁶ Ex. 20, 12 : « Honore ton père et ta mère, afin que tes jours se prolongent sur la terre que te donne le Seigneur, ton Dieu ».

⁵⁷⁷ « Maybe it was the prospect of having me as a da, you could hardly blame him » (*Pentecost*, p. 205).

⁵⁷⁸ Ex. 20, 13- 17 : « Tu ne commettras pas de meurtre. Tu ne commettras pas d'adultère. Tu ne commettras pas de rapt. Tu ne témoigneras pas faussement contre ton prochain. Tu n'auras pas de visées sur la maison de ton prochain. Tu n'auras de visées ni sur la femme de ton prochain, ni sur son serviteur, sa servante, son bœuf ou son âne, ni sur rien qui appartienne à ton prochain ».

et les distribue dans les rues de Belfast. Ruth tente de cacher la vérité à Marianne au sujet de sa blessure et, Peter convoite Ruth, déjà mariée à David. Il semble, à travers les chutes des uns et des autres que nous dépeignent les deux dramaturges et qui rappellent la chute originelle, que Dieu soit sur le point d'abandonner ses fidèles en Irlande du Nord, de la même façon qu'Il avait laissé Adam et Ève à leur triste sort. Toutefois, en réponse à cet abandon, les Nord-Irlandais des œuvres étudiées ici perdent confiance en Lui à leur tour.

Comme pour témoigner de leur renoncement au Seigneur, Rose et Michael Flynn ont fait goudronner leur jardin, peut-être pour nier l'espoir d'un jardin d'Éden, et mettre en évidence la stérilité de l'avenir de la Province. De la même façon, l'Ulster est présentée comme un lieu où les enfants ne sont pas les bienvenus, c'est-à-dire une province dont l'avenir est fortement compromis. Or, dans un article intitulé « "The Green Shoot": Transcendence and the Imagination in Contemporary Ulster Drama », Lynda Henderson explique que la difficulté de l'auteur nord-irlandais à insuffler cette dimension de confiance en Dieu dans son ouvrage provient de son sentiment d'avoir été dépossédé de sa terre⁵⁷⁹. Ainsi, ce n'est pas seulement Dieu qui a délaissé les habitants d'Irlande du Nord, les gouvernements, nord-irlandais, irlandais et britanniques, les ont également trahis, d'après les personnages des deux pièces. Ils éprouvent donc une grande méfiance envers leur patrie, l'Irlande du Nord, qui, selon eux, ne répond plus ni à leurs besoins, ni à leurs attentes.

2.2 Perte de confiance en l'Irlande du Nord

La situation d'entre-deux de l'Irlande du Nord, partagée entre son appartenance politique et économique à la Grande-Bretagne, et son désir de réunification avec le Sud, constitue un réel obstacle pour ses habitants quant à la définition de leur identité. C'est pourquoi, certains d'entre eux préfèrent fuir leur patrie que d'en affronter le gouvernement et l'abandonnent physiquement afin de se reconstruire en terre étrangère. En revanche, ceux qui restent, par choix ou par contrainte, prouvent leur mécontentement envers le gouvernement, comme le mettent en lumière les pièces de théâtre de Stewart Parker et Anne Devlin. Ce ressentiment émane d'une certaine instabilité, d'un mal aise et d'un mal-être visibles dus au

⁵⁷⁹ Lynda Henderson, « "The Green Shoot": Transcendence and the Imagination in Contemporary Ulster Drama », in Gerald Dawe & Edna Longley (eds.), *Across a Roaring Hill, the Protestant Imagination in Modern Ireland*. Essays in honour of John Hewitt. Belfast : The Blackstaff Press, 1985, p. 205.

conflit ancestral. Nous comprenons ainsi mieux pourquoi Ruth s'empporte contre son Premier ministre, Harold Wilson, dans *Pentecôte*. Lorsque le politicien se prononce publiquement sur les Troubles en Irlande du Nord et sur la grève des ouvriers loyalistes⁵⁸⁰, Ruth témoigne sa colère en ces termes :

(Furieuse, Ruth se lève d'un bond et éteint la radio.)

Peter : Hé !

Ruth : Comment ose-t-il ?

Peter : Il n'a pas terminé.

Ruth : Comment ose-t-il nous dire ça à nous ? – nous, des parasites !

Peter : Qu'est-ce que tu t'en fous ?

Ruth : Nous avons trimé et sué pour tout ce que nous possédons, nous sommes des contribuables britanniques au même titre qu'eux !

Peter : Il dénonce une prise de pouvoir !

Ruth : Cette ville était pleine de vie, pleine d'industrie, bâtie par notre peuple, ils en avaient fait une ville capitale, digne de fierté...

Peter : D'accord.

Ruth : Tout ce que nous possédons, depuis cinq ans nous l'avons vu taillé en charpie, ruiné de fond en comble par les vrais parasites, des salauds d'assassins sanguinaires (*P*, p.49)⁵⁸¹

Bien qu'elle ait été recueillie par Marianne, son amie catholique, Ruth condamne la communauté de cette dernière pour avoir détruit la Province et l'avoir plongée dans une guerre civile. Elle peste aussi contre le gouvernement britannique, incarné ici par son Premier ministre, et contre les républicains pour avoir provoqué, selon elle, ce désordre grandissant. C'est cette raison principale, cette instabilité politique, qui conduisit quelques Nord-Irlandais à détourner leur confiance des partis politiques traditionnels, le nationalisme et l'unionisme, pour adhérer à d'autres tels que le communisme, que l'Église catholique rejette de manière catégorique⁵⁸², le socialisme ou encore le syndicalisme⁵⁸³. Selon eux, s'enfermer dans le nationalisme ou l'unionisme ne contribue qu'à accentuer les tensions au sein des deux communautés entre lesquelles le dialogue semble rompu. En adoptant un comportement

⁵⁸⁰ Cf. annexe 4.

⁵⁸¹ (*Pentecost*, pp. 214-5).

⁵⁸² J.M. Mayeur, L. Pietri, A. Vauchez & M. Venard (eds.), *op. cit.*, tome 12 p. 40. Cf. L'encyclique du pape Pie XI en date du 19 mars 1937 (*Divini Redemptoris*) qui décèle dans le communisme « une idée de fausse rédemption. Un pseudo idéal de justice, d'égalité et de fraternité dans le travail, imprègne toute sa doctrine et son activité d'un certain faux mysticisme ». Comme le nazisme, le communisme est une religion « séculière » fondée sur le matérialisme dialectique et historique, le communisme ne « reconnaît à l'individu, en face de la collectivité, aucun des droits naturels à la personne humaine ». Il prétend ouvrir une ère nouvelle, fonder une humanité sans Dieu, annoncer un nouvel évangile. Le communisme est par sa nature « antireligieux », il est athée.

⁵⁸³ Ce parti (SDLP) est pourtant minoritaire, loin derrière les deux partis nord-irlandais traditionnels.

politique plus souple, Stewart Parker et Anne Devlin réalisèrent qu'un espoir de réconciliation était peut-être envisageable.

L'auteur de *Après Pâques* comprit, dès le début des Troubles, alors qu'elle n'était encore qu'une jeune étudiante à l'Université de Coleraine, les enjeux du communisme d'abord, puis ceux du socialisme (-démocrate) grâce à son père, Paddy Devlin⁵⁸⁴. Lors d'un entretien avec une étudiante en théâtre irlandais, Enrica Cerquoni, Anne avoua que celui-ci exerçait une grande influence sur sa famille, et ne cacha pas qu'il lui apprit à devenir socialiste :

Il faut impérativement retenir que l'influence que Paddy eut sur moi intervint avant qu'il ne soit un personnage public. Il rentra au parlement au même moment que moi à l'université. Il m'apprit à devenir socialiste. Mais c'était une éducation basée sur l'émotion. Je ne savais pas de quoi il s'agissait vraiment. J'avais toujours pensé que la littérature, la politique et l'histoire étaient des domaines bien distincts. Il est très difficile d'expliquer ce que je ressentis à être élevée par un père socialiste de la classe ouvrière dans l'ouest de Belfast dans les années 1950-1960 et d'essayer de comprendre les bases intellectuelles de ses croyances, pas les miennes, mais bien les siennes, dans le but de me les approprier. J'ai bien adhéré à certaines d'entre elles, j'aimais George Orwell, mais Paddy était fou de rage car il critiquait trop la gauche⁵⁸⁵.

C'est pourquoi, elle participa aux marches pacifistes en faveur des droits civiques, n'hésitant pas à risquer sa vie pour défendre l'égalité entre les deux communautés, comme en témoigne son père dans *Straight Left, an Autobiography* :

Elle perdit connaissance après avoir reçu un coup sur la tête et tomba dans la rivière. [...] Anne fut ramenée⁵⁸⁶ à l'hôpital où on la garda en observation car elle souffrait d'un traumatisme⁵⁸⁷.

⁵⁸⁴ Cf. V. Privas, « Growing up at Paddy Devlin's : Anne's choice », article écrit pour le CRPA, septembre 2005.

⁵⁸⁵ I. Foley, *op.cit.*, pp. 71-72 : « The important thing to note about Paddy's influence on me was that it came before he was a public figure. He went to parliament at the same time as I went to university. He brought me up to be a socialist. It was an emotional understanding. I had no intellectual grasp of what it meant at all. I always thought politics and literature and history were separate things. It is very hard to explain what it felt like to be brought up by a working-class socialist in West Belfast in the 1950s and 1960s and to try to understand the intellectual basis of his beliefs – not mine, but his – in order to make them my own. Some of them I did make my own – I loved George Orwell, but because he attacked the Left so much, Paddy got angry ».

⁵⁸⁶ Elle avait déjà été conduite à l'hôpital pour une blessure au pied.

⁵⁸⁷ Paddy Devlin, *Straight Left, an Autobiography*. Belfast : The Blackstaff Press, 1993, p. 95 : « She was knocked unconscious from a blow on the head and fell into the river. [...] Anne was taken back to the hospital and kept in for observation, suffering from concussion ».

Anne Devlin fut effectivement gravement blessée au cours de cette marche organisée en janvier 1969, reliant Belfast à Londonderry, suite à une attaque menée par les *Loyal Citizens of Ulster*, groupe d'ultra loyalistes protestants, à Burntollet, dans le comté de Derry. Cet épisode de sa vie peut indiquer à quel point ses propres œuvres littéraires sont autobiographiques. Ainsi, lorsque Greta mentionne une marche pacifiste menée par des étudiants dans *Après Pâques*, il est possible de penser que l'auteur s'inspire de son expérience pour relater des faits liés aux Troubles. L'auteur fut donc immergée dans une atmosphère familiale où la politique de gauche prédominait, dès son plus jeune âge. C'est pourquoi, elle choisit aussi de participer activement à la réconciliation entre les deux communautés, devenant responsable du Parti Travailleuse d'Irlande du Nord (*NILP*) dans le quartier de *Falls Road* à Belfast.

Son père n'exerça pas uniquement une immense influence sur ses choix politiques, il lui permit aussi d'adopter un point de vue particulier qu'elle exprime dans ses œuvres littéraires où il lui a été possible de redéfinir son identité. Au sujet du rapprochement entre deux personnages féminins de *Titanic Town*, roman écrit par Mary Costello qu'elle adapta pour la télévision, l'auteur révèle :

Ce processus complet de rapprochement entre la mère et la fille me permit de redécouvrir une partie de ma personnalité parce que j'avais été élevée par un père politicien. Donc, en un sens, je l'ai vu évoluer en matière de politique, et j'ai pu constater les effets de son évolution sur notre famille⁵⁸⁸.

C'est pourquoi, la figure emblématique du père est si importante dans ses pièces. En effet, si dans *Ourselves Alone*, Malachy était un membre actif de l'IRA⁵⁸⁹, Michael, dans *Après Pâques*, est communiste. Ces références apparaissent quelque peu autobiographiques. Dans *Straight Left*, le lecteur apprendra que, Paddy, né en 1925 à *Falls Road*, rejoignit le Fianna⁵⁹⁰, qu'il qualifiait de « lieu où on élevait les futurs membres de l'IRA »⁵⁹¹, avant de devenir lui-même membre de l'IRA en 1940. Ce ne sera qu'à la suite de nombreux séjours en prison, où

⁵⁸⁸ L. Chambers *et al.* (eds.), *op.cit.*, p. 113 : « This whole process of bringing the mother and the daughter together allowed me to revisit a character in myself because I had come from a father who was in politics. So in a sense I watched him going from political inarticulacy to articulacy – and also the effects of his politics on our family ».

⁵⁸⁹ « My daddy's a big fella in the Provos » (*Ourselves Alone*, p. 18).

⁵⁹⁰ Non pas pour des raisons politiques mais pour avoir de l'autorité et obtenir le pouvoir dans son quartier.

⁵⁹¹ P. Devlin, *op.cit.*, p. 22 : « Breeding ground for the IRA ».

il lut beaucoup, qu'il s'intéressa à la politique⁵⁹². Il commença par partager les idées de l'État-providence* dans les années 1950, avant de se tourner vers le syndicalisme, comme il le précise :

J'étais convaincu que les syndicats étaient nécessaires pour assurer la protection des travailleurs. Sans les syndicats, les employeurs pouvaient donner tout ce qu'ils leur semblaient juste dans la mesure où ils pouvaient largement économiser, et ils ne se sentaient pas vraiment obligés de fournir des conditions de travail sûres et décentes⁵⁹³.

Sa vision du conflit l'amènera peu à peu à créer un Parti Travailleiste en Irlande du Nord en 1970, puis le parti travailliste social-démocrate (Social Democrat Labour Party ou SDLP*), conjointement avec John Hume, Gerry Fitt* et Austin Currie*, entre autres, et dont le moteur était d'être « socialistes, démocrates et d'œuvrer pour l'unité de l'Irlande »⁵⁹⁴. Dans cet objectif, le SDLP devait « promouvoir la co-opération, l'amitié et la compréhension entre le Nord et le Sud en vue d'une éventuelle réunification de l'île selon le consentement de la majorité des populations du Nord et du Sud »⁵⁹⁵.

Cette deuxième partie de son existence est mise en évidence par sa fille aînée dans *Après Pâques*, où le père de famille, Michael était, selon elle, « le premier communiste de Falls Road » (AP, p.46)⁵⁹⁶, élevant ses enfants comme de petits citoyens britanniques pour leur éviter de devenir des rebelles, c'est-à-dire des républicains. Bien qu'il gît inerte dans son cercueil, Michael ressuscite pour confirmer à sa fille que « l'univers est démocratique », que « chaque chose équivaut à une autre »⁵⁹⁷, et qu'il ne croit pas en la notion de hiérarchie, à l'instar de Paddy Devlin. De plus, Rose, sa femme, membre de la Légion de Marie, apprend au spectateur qu'elle reprocha à son mari, de nombreuses fois, d'avoir critiqué l'Église catholique pour son mépris envers les écoles intégrées* puisque cela l'empêchait de trouver un emploi. Dans la réalité, Paddy Devlin, ardent défenseur de ces écoles mixtes, s'était mis à

⁵⁹² *Ibid.*, p. 27.

⁵⁹³ *Ibid.*, p.61.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 142 : « I was convinced that trade unions were necessary to secure justice for workers. Without unions, employers could give whatever they felt they could comfortably spare, and they would not feel much compulsion to provide safe or decent working conditions ».

⁵⁹⁵ *Ibid.*, 142. Les catholiques du Sud semblaient approuver les idées du SDLP puisqu'ils récoltaient de l'argent dans les églises afin d'aider les catholiques du Nord.

⁵⁹⁶ « Daddy was the first communist on the Falls Road [...] ».

⁵⁹⁷ « The universe is democratic », « that everything equals everything else », « I do not believe in hierarchies ». (*Après Pâques*, p. 59).

distance de l'Église dès qu'il entra en politique. Il avoue qu'il devint agnostique. Cette « conversion » eut un impact considérable sur sa famille qui dut souffrir l'humiliation et les insultes prodiguées par d'autres catholiques. Puisque son personnage de théâtre, Greta, choisit de ne plus croire en Dieu, comme son géniteur avant elle, il est peut-être permis de déduire qu'Anne choisit de soutenir son père et de devenir agnostique elle-même⁵⁹⁸.

Il n'est pas aussi facile de retrouver le point de vue de Parker, car l'auteur ne s'exprimait pas ouvertement sur le sujet. En revanche, selon Marylenn Richtarik, il est possible de penser qu'il adoptait une position politique à tendance socialiste. Richtarik explique, en effet, que Parker n'adhérait à aucun parti politique ni à aucune confession religieuse car il était un individualiste ; néanmoins, il semblait proche des idées socialistes. Au début des années 1970, il admirait le parti travailliste en Irlande du Nord, et tout particulièrement le dramaturge Sam Thompson, membre actif de ce parti politique. Bien que son grand-père maternel fût un orangiste, il n'était pas un membre de l'Ordre d'Orange, et ne soutenait pas les unionistes non plus. Ses parents, frères et sœurs semblent avoir été très tolérants aussi bien en matière de politique que de religion, ce qui lui permit de grandir loin des idées extrémistes que les parents inculquaient souvent à leurs progénitures dans les foyers populaires à cette époque. De ce fait, même s'il grandit dans une famille protestante de l'église établie (l'Église d'Irlande), dont la liturgie se rapproche de la liturgie catholique, il fait partie de ces intellectuels d'Irlande du Nord, qui, sceptiques en matière de religion, la répudient à cause de ses liens indissociables avec le conflit et les divisions d'ordre sectaire⁵⁹⁹.

Afin de témoigner leur mécontentement envers leur gouvernement, d'autres Nord-Irlandais ont eu recours à la violence plus qu'à la diplomatie. Depuis les Plantations, la brutalité est utilisée en réponse à la violence, comme l'évoque Pamela Clayton dans *Enemies and Passing Friends, Settler Ideologies in Twentieth Century Ulster*. Elle nous indique que, pour les colons, la violence des autochtones était inhérente à leur nature, et qu'elle n'était pas le résultat de la colonisation, mais plutôt une raison supplémentaire de prendre possession du territoire où l'anarchie régnait. De ce fait, la seule défense dont les Gaëls disposaient était de faire preuve de force physique à leur tour⁶⁰⁰. Au contraire, les colonisés justifiaient leurs actes

⁵⁹⁸ Nous avons essayé de contacter l'auteur à de nombreuses reprises pour connaître si nos allégations étaient justifiées, mais en vain.

⁵⁹⁹ Entretien par courrier électronique avec Marylenn Richtarik le 8/03/2006.

⁶⁰⁰ P. Clayton, *op.cit.*, p. 17.

d'après ceux des colons. L'Irlande du Nord est ainsi née par et dans cet état de violence, violence qui se voit banalisée en Ulster, car trop souvent sollicitée. Aussi, les deux dramaturges mentionnent la bestialité des habitants qui ne semble surprendre personne ; elle fait partie de leur quotidien. Si Ruth, Marianne et Peter se font agresser physiquement, si l'appartement de Lenny a été cambriolé, si la voiture qu'Helen a louée à Belfast devient la cible de paramilitaires, c'est essentiellement sur la violence verbale que les dramaturges insistent. Les mots, expressions ou tons que leurs personnages adoptent lorsqu'ils adressent les uns aux autres transpirent leur mal-être physique et leur aversion envers le manque de décisions que les gouvernements prennent à leur égard. D'où les propos de Ruth à l'égard d'Harold Wilson, ainsi que la dénonciation de l'attitude négative de l'Église catholique envers les écoles intégrées par Greta.

Pourtant, légitimer la violence reste contraire aux lois bibliques du Nouveau Testament. Jésus prônait en effet le pacifisme comme le rapporte Saint Mathieu dans son évangile :

Vous avez appris qu'il a été dit : œil pour œil et dent pour dent. Et moi, je vous dis de ne pas résister au méchant. Au contraire, si quelqu'un te gifle sur la joue droite, tends-lui aussi l'autre⁶⁰¹.

C'est précisément pour cette raison que plusieurs membres de l'Église catholique, tel Cathal Daly*, ont rejeté la violence de l'IRA au service de la cause nationale⁶⁰². De manière similaire, la violence ne résout rien, ni pour Parker ni pour Devlin.

En Irlande du Nord, les hommes sont devenus bestiaux. Ils ne semblent plus réagir qu'à leur instinct. Le spectateur assiste à un retour aux origines : un monde qui n'est plus civilisé, où le désordre règne. Qui pourra les sortir de ce chaos ? Certainement pas Dieu, qui les a abandonnés et en qui ils ne croient plus. Les personnages sont déshumanisés par nos auteurs, dans le sens où ils ne sont plus des individus à part entière, mais des représentants d'une catégorie humaine particulière. Marianne Elliott explique, dans *The Catholics of Ulster*, que les Troubles ont fait perdre la dimension humaine de ses acteurs et de ses victimes et emploie l'expression de « traumatisme déshumanisant »⁶⁰³. Les Nord-Irlandais font donc,

⁶⁰¹ Mt 5, 38-39.

⁶⁰² Cf. chapitre suivant.

⁶⁰³ M. Elliott, *op.cit.*, p. 478.

selon elle, comme selon Parker et Devlin, l'expérience d'une certaine aliénation qui, même si elle émergea véritablement dans les années 1970-1980, était déjà bien amorcée au début de ce conflit ancestral.

Chapitre 3 : Sacrifice et aliénation

*Que béni soit l'homme qui se dresse
Devant son Dieu souffrant.
Et qui porte sur le dos une croix de malheur
Ses blessures reflétant sa honte béante
Car cet homme est un fils de Dieu
Et sanctifié doit être son nom⁶⁰⁴.*

3.1 Sacrifice

Stewart Parker et Anne Devlin dépeignent un monde fragmenté, voire fracturé, où l'obscurité prédomine, où la violence balaye les rues et où évoluent des personnages abîmés, gâtés, gâchés. Comme prisonniers d'un cercle vicieux, les personnages ont recours à la violence dans le but de se protéger de celle-ci. Héritiers de la tragédie grecque puis romaine, les auteurs tentent d'atténuer ce climat de bestialité ambiant en adoptant parfois un ton pathétique puisque, comme Olivier Got le rappelle dans *Le théâtre antique*, le pathétique « adoucit des figures dont les souffrances sans nombre sont évoquées avec une intensité à la limite du supportable »⁶⁰⁵. Pourtant, cet effet met davantage en lumière la douleur. En effet, comment rester insensible à cette révélation de Marianne, que l'intervention de Lenny vient intensifier :

Marianne : [...] J'ai eu un enfant une fois.

Lenny : Arrête. Marianne...

Marianne : Je l'appelai Christophe. Parce qu'il était une sorte de Christ pour moi, il apportait l'amour avec lui... la vérité et la vie. Il représentait un avenir. Jusqu'à ce qu'un jour je le trouve mort. J'ai pensé comme vous pendant longtemps. Il avait choisi la mort dans son berceau plutôt que la vie dans cette ville [...] (*P*, p.76)⁶⁰⁶

⁶⁰⁴ *Blessed is the man who stands
Therefore his God in pain.
And on his back a cross of woe
His wounds a gaping shame.
For this man is a son of God
And hallowed be his name.*

Bobby Sands, « One Day in My Life », in Patrick Grant, *Personalism and the Politics of Culture, Readings in Literature and Religion from the New Testament to the Poetry of Northern Ireland*. Londres : MacMillan Press Ltd, 1996, p. 152.

⁶⁰⁵ Olivier Got, *Le Théâtre antique*. Paris : Éditions Ellipses, 1997, p. 37.

⁶⁰⁶ Marian : [...] I had a child once.

Les personnages des deux dramaturges se font alors les porte-parole d'une génération en proie à une souffrance dont ils souhaiteraient s'affranchir. Ceux de Parker sont victimes des grévistes loyalistes qui les contraignent à l'immobilité dans une maison presbytérienne. En parallèle, Ruth tente d'échapper à la violence de son mari en trouvant refuge auprès de Marianne, et Lily souffre d'avoir caché un aussi lourd secret que celui de l'abandon de son enfant. Marianne, quant à elle, fut traumatisée par la mort de son fils, cinq ans auparavant. Pourtant, il incombe à cette dernière de permettre, dans un premier temps, à Lily et à Ruth de se délester de leurs malheurs afin que, par la suite, elle-même puisse retrouver une certaine sérénité. En revanche, chez Devlin, si le traumatisme de Greta est d'abord mis en exergue, la souffrance des autres, qui n'est pas aussi directement abordée, émaille aussi le texte. Greta, en devenant la figure emblématique de l'Irlande qui souffre, va permettre aux membres de sa famille d'exorciser peu à peu leur douleur cachée et de soulager une population « souillée ». La mort du père de famille jouera également un rôle expiatoire dans la révélation des malheurs dont chacun est la victime, mais c'est Greta qui s'improvisera arbitre. Ainsi, Rose regrettera son comportement passé envers son mari et ses enfants (elle les molestait) ; Manus avouera qu'il ne parvient pas à se situer en termes identitaires ; Aoife affirmera qu'elle éprouve une attirance pour l'infidélité alors qu'elle se conduit en bonne mère et épouse catholique irlandaise, se rendant à la messe au moins une fois par mois, tandis qu'Helen réalisera qu'elle s'est enfermée dans un personnage dépourvu d'humanité, ce dont elle souffre sans en avoir conscience. Le malaise, aussi bien physique que moral, de ces Nord-Irlandais, symboles de communautés en perdition, affecte le spectateur qui doit réagir.

Cette compassion fait écho au sentiment qu'éprouvait Jésus Christ envers son prochain en détresse, selon les auteurs des évangiles. Comme dans la Bible, la figure de l'homme souffrant est donc récurrente dans *Pentecôte* et *Après Pâques*. À l'image de cette relation où les souffrants viennent en aide à leurs semblables, le Christ venait en aide aux plus démunis, et s'est vu qualifié de « messie souffrant » selon saint Paul qui rappelle combien le Christ a souffert pour son peuple⁶⁰⁷. Saint Luc souligne cette souffrance en précisant que le Christ était

Lenny : No. Marian...

Marian : I called him Christopher. Because he was a kind of Christ to me, he brought love with him... the truth and the life. He was a future. Until one day I found him dead. I thought like you for a long time. He chose death in the cot rather than life in this town, in these times, it was their fault, they had done it to me [...] (*Pentecost*, p.244)

⁶⁰⁷ Ac. 26, 23.

lui-même conscient qu'il devait se sacrifier puisqu'il l'annonça en personne à ses disciples⁶⁰⁸. Il savait qu'il « sera[it] livré aux païens, soumis aux moqueries, aux outrages, aux crachats », et qu'« après l'avoir flagellé, ils le tuer[aient] et, le troisième jour, il ressuscitera[it] »⁶⁰⁹. Précisons que si les chrétiens choisirent la croix comme symbole de leur religion, c'est précisément pour s'associer à ce sacrifice qui les sauva⁶¹⁰.

C'est alors sur le modèle du Christ, en tant que messie souffrant qui se sacrifia pour sauver l'humanité, qu'une dizaine de républicains nord-irlandais, emprisonnés pour avoir critiqué le gouvernement britannique et avoir commis des actes contre ses représentants, entamèrent une grève de la faim en protestation contre la politique carcérale menée par ce même gouvernement au début des années 1980. Bien que l'action de *Pentecôte* soit antérieure à ces événements, Stewart Parker les a connus et semble les garder en mémoire lorsqu'il rédige la pièce, qui est, elle, postérieure à cette date. En effet, Marianne mentionne la prison du Maze, plus connue sous le nom de Long Kesh pour les républicains, qui n'est pas sans rappeler, à l'époque de la représentation de la pièce, les « H-Blocks », bâtiments où étaient enfermés tous les prisonniers, parmi lesquels ces grévistes de la faim. Anne Devlin, quant à elle, les évoque dans *Ourselves Alone* à travers les tentures à leurs effigies qui viennent se substituer à celles de Padraic Pearse et de Joseph Connolly*, héros républicains, acteurs de l'Insurrection de Pâques en 1916, tandis que, dans *Après Pâques*, c'est une autre image qui est suggérée. En effet, alors que Greta avoue à ses sœurs qu'elle est chargée d'une mission à caractère religieux, elle est soudain prise de maux de ventre assimilables à des contractions de femme enceinte. Aussi, Helen s'empare-t-elle d'une couverture pour envelopper le corps en transe de sa sœur. La représentation de Greta enveloppée dans ce linge rappelle alors l'image figée des prisonniers de Long Kesh réclamant le statut de prisonniers politiques et refusant de porter l'uniforme carcéral. Ils se servirent donc de couvertures pour se vêtir⁶¹¹. Il semblerait que la persécution et la souffrance dans le but de rendre justice aient été au cœur de la politique nord-irlandaise depuis toujours, faisant du conflit non seulement un combat pour l'obtention du pouvoir politique, mais aussi une bataille spirituelle et morale. C'est pourquoi, la lutte entre les deux communautés repose sur un enjeu manichéen où le Bien et le Mal, y

⁶⁰⁸ Lc 17, 22-25.

⁶⁰⁹ Lc 18, 31-33.

⁶¹⁰ M. Bouvier, *op.cit.*, p. 53.

⁶¹¹ Cet épisode de l'histoire de l'Irlande du Nord, « the Blanket Protest », eut lieu de 1975 à 1976 dans la prison du « Maze » (Long Kesh).

compris les images des sauvés et des damnés, de ceux qui pèchent et de ceux contre qui nous péchons, trouvent leur origine dans le monde biblique. La pertinence de l'idéologie de chacun des deux partis et le pouvoir sur lequel repose cette dialectique sont toujours d'actualité lorsque les dramaturges écrivirent leurs pièces. La croissance du fanatisme religieux s'explique par le biais de cette expérience de persécution et de violence : dans un monde de chaos et de cruauté, les habitants sont conduits à penser aux bienfaits de l'ordre et de la justice. L'image de l'innocent persécuté porte alors en elle l'espoir central au christianisme de l'ultime victoire sur la mort à travers la Résurrection⁶¹². Les fidèles savent que la persécution ne triomphera pas, mais elle représente cet appel à poursuivre ses efforts afin de surmonter les difficultés, que ce soit grâce à un profond sentiment œcuménique* ou à la lutte politique. Ainsi, les grévistes de la faim de 1980-1981 rassemblaient cette capacité à cumuler des symboles qui renforçaient la prétention des membres de l'IRA provisoire d'être les républicains authentiques à tel point qu'ils se référaient au Christ en ces termes : « La plus grande preuve d'amour qu'un homme puisse faire à ses amis c'est de donner sa vie pour les sauver »⁶¹³. En effet, ces hommes trouvaient leur motivation dans les Actes bibliques où saint Paul précise que Pierre et les apôtres ordonnaient d'« obéir à Dieu plutôt qu'aux hommes »⁶¹⁴. Patrick Grant ajoute, dans son ouvrage *Personalism and the Politics of Culture, Readings in Literature and Religion from the New Testament to the Poetry of Northern Ireland*, que les grévistes de la faim légitimaient leurs activités grâce à la religion et son rôle dans le passé du pays. En effet, ils se remémoraient bien souvent les mots du gréviste de la faim de 1917, Terence McSwiney* : « Ce ne sont pas ceux qui peuvent infliger les pires maux qui gagneront, mais ceux qui peuvent souffrir le plus »⁶¹⁵. En parallèle, ils trouvaient appui sur la mythologie du républicanisme traditionnel irlandais, intimement lié à la langue irlandaise et l'héritage religieux catholique. Aussi, Bobby Sands*, l'un des grévistes de la faim de 1980-1981, évoquait le catholicisme de son enfance, et ne cachait pas que lui et ses compagnons de cellules récitaient le rosaire à l'unisson dans leur prison. Tant et si bien que cette confusion entre la religion, la violence, la résistance, la criminalité et le nationalisme, nous dit Grant, était extrêmement volatile, déroutante et ambivalente⁶¹⁶.

⁶¹² Cf. partie 3 chapitre 5.

⁶¹³ Paul Arthur & Keith Jeffery, *Northern Ireland since 1968*. 1989. Oxford : Blackwell Publishers, 1996, p. 54.

⁶¹⁴ Ac. 5, 29.

⁶¹⁵ P. Grant, *op.cit.*, p. 148: « It is not they who can inflict most, but they who can suffer most, will conquer ».

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 148.

La première grève de la faim des Troubles de 1968⁶¹⁷ débuta en 1980 et avait pour objectif d'accorder aux prisonniers cinq droits dont ils se sentaient privés : ne pas porter l'uniforme carcéral, ne pas être soumis aux travaux forcés en prison, s'associer librement avec d'autres prisonniers, organiser leur propre enseignement et récréation et recevoir une visite, une lettre et un colis par semaine⁶¹⁸. Sept détenus républicains lancèrent cette grève le 27 octobre 1980⁶¹⁹, et furent bientôt suivis par d'autres prisonniers de Long Kesh, ainsi que par des femmes incarcérées à Armagh⁶²⁰. Elle prit fin le 17 décembre de la même année, lorsque l'un des grévistes, Sean McKenna fut si proche de la mort que le gouvernement nord-irlandais publia un document de trente-quatre pages semblant accorder les cinq concessions citées ci-dessus aux prisonniers⁶²¹. Celles-ci ne furent pas considérées comme prioritaires par le gouvernement et ne furent pas appliquées tout de suite. Les détenus se sentirent donc abusés. C'est ainsi qu'une seconde grève de la faim fut lancée le 1^{er} mars 1981 par Bobby Sands, qui mourut après soixante-six jours de jeûne. Au cours de cette grève et bien qu'en prison, il fut élu membre du Parlement à Westminster pour le parti Sinn Féin, ce qui lui permit de recueillir une attention internationale. Il fut rejoint par neuf autres prisonniers républicains, qui, comme lui, décédèrent. Margaret Thatcher, Premier ministre britannique à cette époque, refusa de négocier un statut de prisonnier politique⁶²² pour ces « criminels »⁶²³. La grève prit fin le 3 octobre 1981 lorsque certaines familles des victimes acceptèrent de « ressusciter » leurs fils

⁶¹⁷ La grève de la faim en signe de protestation fait partie d'une longue tradition irlandaise. Mais, la première grève de la faim en signe de protestation contre le gouvernement britannique fut lancée en 1913 par James Connolly en Irlande. A partir de là, elle devint une arme politique.

⁶¹⁸ Ils souhaitent donc être reconnus comme des prisonniers politiques.

⁶¹⁹ Thomas Kearney, Leo Green, Brendan Hughes, Ray McCartney, Tom McFeely, Seán McKenna et John Nixon.

⁶²⁰ Mary Doyle, Mairead Farrell et Mairead Nugent.

⁶²¹ Avoir un statut particulier en prison par exemple.

⁶²² C'est ce qu'elle aurait fait en leur accordant les cinq droits qu'ils réclamaient.

⁶²³ Au sujet de ces républicains, terroristes selon elle, Mme Thatcher fulmina : « Crime is crime, it is not political, it is crime ». Entendu aux informations télévisées de la BBC. De plus, en réponse à une lettre que lui adressa le cardinal catholique, Primat d'Irlande, Tomas O'Fiaich*, la suppliant d'accorder aux prisonniers les faveurs qu'ils demandaient pour ne pas perdre d'autres vies que celles de Bobby Sands et de Francis Hughes, elle répondit le 14 mai 1981 :

« The Government have repeatedly made clear how much they regret the loss of life through all forms of violence in Northern Ireland. The Government is not the inflexible party in this issue. The Provisional IRA, at whose behest the hunger strike is taking place, have stated and restated from the beginning that they would call off the strike only if the Government were to concede all five of their demands. What they want is not prison reforms, but a special different status for some prisoners. This the Government cannot concede, since it would encourage further blackmail and support for terrorism. We cannot treat persons convicted of criminal offences as prisoners of war, which is what they want....

[...] We are committed to maintaining an enlightened and humanitarian prison regime, and I believe we do so....But we cannot yield on the issue of political justification for murder and violence and of prisoner of war status for those who commit such crimes ». In <http://larkspirit.com/hungerstrikes/1981.html>

entrés en phase comateuse. Quelques jours après, les éléments principaux de leurs exigences furent accordés grâce au dévouement de James Prior*, alors Ministre de l'Irlande du Nord. L'iconographie populaire dépeint ces grévistes de manière pathétique, certaines peintures murales en Irlande du Nord les représentant comme des Christs souffrants⁶²⁴. Ces hommes pensaient se sacrifier, à l'image du Christ se sacrifiant pour sauver l'humanité.

L'intervention de l'Église catholique dans cet épisode est controversée, car l'institution sacrée ne condamnait pas les grévistes, tout en qualifiant ces grèves de suicides. John Brewer et Gareth Higgins nous rappellent que pour des raisons historiques, l'Église catholique en Irlande se tient à distance des forces « physiques » et n'encourage pas la violence. En revanche, pendant la politique des Plantations au XVIIe siècle, elle émit quelques remarques dirigées contre le gouvernement britannique. Depuis le XVIIIe siècle, elle a ouvertement soutenu la cause des nationalistes mais jamais celle des républicains et leur violence⁶²⁵. Et, dès le début des Troubles, en 1969, l'Église condamna la brutalité des républicains, comme l'affirme Gerald McElroy, dans *The Catholic Church and the Northern Ireland Crisis, 1968-1986*, à travers l'exemple de l'évêque de Down et Connor, Dr Philbin, qui, en juin 1974, considéra que les républicains étaient « des diables sous l'emprise du Mal »⁶²⁶. Aussi, à partir de 1972, des groupes cléricaux à Belfast et Derry appelèrent l'IRA à ne plus avoir recours à la violence, et les évêques se mirent à rendre visite aux prisonniers républicains avec l'espoir de les persuader d'utiliser leur expérience pour encourager leurs collègues à l'extérieur à renoncer au conflit. Selon le révérend Ian Paisley, ces nombreuses visites constituaient la preuve formelle que l'IRA provisoire était la branche armée de l'Église catholique romaine. Il écrivait dans le *Protestant Telegraph* que son but ultime était d'anéantir le protestantisme. Néanmoins, l'Église catholique ne se prononçait pas sur la moralité de la guerre et n'infligeait aucune sanction théologique, ou réelle, à l'IRA. Aussi, McElroy pense que la situation n'est pas si claire qu'elle veut le paraître⁶²⁷. En effet, certains prêtres ne cachaient pas leur sympathie envers les républicains et, d'autres soutenaient leur cause, même de manière discrète⁶²⁸. De plus, en 1980-1981, des prêtres rendaient

⁶²⁴ Cf. peinture murale en annexe 5.

⁶²⁵ J. Brewer & G. Higgins, *op.cit.*, pp. 118-119.

⁶²⁶ Gerald Mc Elroy, *The Catholic Church and the Northern Ireland Crisis, 1968-1986*. Dublin : Gill and MacMillan, 1991, p. 138 : « In the grip of the powers of evil –devil people ».

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 137.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 144 : « Before considering other aspects of church republican relations it is necessary to examine the persistent belief that there is a significant number of priests who have been sympathetic towards contemporary

régulièrement visite aux grévistes de la faim, comme Patrick Grant le découvre⁶²⁹. Selon lui, le Vatican intervint en missionnant le Père Magee, Secrétaire personnel du Pape, de rendre visite à Bobby Sands pour le raisonner, et, certains prêtres en Irlande du Nord abondaient même dans le sens des républicains, car ces derniers prouvaient chaque jour leur fidélité à Dieu. Après les décès de Bobby Sands et de Francis Hughes, certains membres ecclésiastiques ne cachèrent plus leur soutien, comme par exemple, le cardinal Tomas O’Fiaich⁶³⁰, primat* d’Irlande. Pourtant, l’une des personnalités les plus influentes dans le monde catholique irlandais, Monseigneur Cathal Daly, s’opposait toujours fermement aux idées de l’IRA provisoire, démontrant que les méthodes utilisées par ces républicains en 1980 n’étaient pas les mêmes que celles de leurs prédécesseurs. Il soutenait que l’un des buts des républicains à la fin du XXe siècle était de démolir les bases mêmes de la démocratie alors que c’est pour elle que les républicains du début du même siècle s’étaient sacrifiés. Entre ces deux groupes, il ne voyait de commun que le nom⁶³¹. Pourtant, le monde ecclésiastique se rendit bien vite compte que les grévistes de la faim augmentaient la cote de popularité de l’IRA auprès de la population catholique ; en contrepartie le pouvoir temporel de l’Église catholique nord-irlandaise se voyait menacé.

Ce concept de sacrifice n’est, en outre, pas le même dans la culture catholique que dans la culture protestante, même si la souffrance en est au cœur et que la finalité est de se battre au nom de la Province. Pour les catholiques, cette notion repose en effet sur une conception néotestamentaire du martyr. C’est pourquoi, dans son article « “My own Story”: Woman’s Place, Divided Loyalty and Patriarchal Hegemony in the Plays of Anne Devlin », Chris Wood écrit que, comme la plupart des personnages masculins de Devlin, Manus a un côté « martyr » en lui⁶³². L’auteur précise que puisque ce personnage est un musicien

republicans. [...] First, there have only been two catholic clerics in Northern Ireland who have been convinced of physically assisting the IRA. In late 1971/72, two Cisterians, Fr Thomas O’Neill and Brother Patrick Skehan, were arrested and convicted of attempting to drive escaped IRA prisoners across the border. Moreover only three priests in Northern Ireland have openly refused to condemn IRA violence there : Fr McVeigh, Fr McEvoy and Fr Wilson. In late 1985, Fr Joe McVeigh of Irvinestown, Co. Fermanagh, said the Catholic hierarchy had no right to condemn those who took up arms to fight for freedom in Northern Ireland when they themselves remained unwilling to take on the British establishment ».

⁶²⁹ P. Grant, *op.cit.*, p. 152.

⁶³⁰ G. Mc Elroy, *op.cit.*, p. 153.

⁶³¹ *Ibid.*, pp. 141-142 : « One of the aims of the present republican movement is to overthrow the very institutions of democracy which earlier republicans sacrificed limb and life to establish... In short, the present republican movement has nothing but the name in common with the earlier tradition described by that title ».

⁶³² Chris Wood, « “My own Story”: Woman’s Place, Divided Loyalty and Patriarchal Hegemony in the Plays of Anne Devlin », *op.cit.*, p. 306.

professionnel, il clame haut et fort que « tout grand art aura la tribu derrière lui » (*AP*, p. 39)⁶³³, à l'image du Christ qui cherchait le soutien de son peuple. De la même façon, Greta est prête à payer de sa propre personne pour sauver son pays, puisque, en distribuant les hosties, elle s'expose à l'incarcération, ce qui peut être perçue comme un sacrifice pour certains ; elle pensait, en effet, que, si elle obéissait à cette voix qui la commandait, le conflit prendrait fin⁶³⁴. Aussi, elle fut arrêtée par les policiers de la RUC, qui voulaient s'assurer que son geste n'était pas politique⁶³⁵, car s'il l'avait été, elle aurait été sanctionnée. Néanmoins, comme il l'est dit dans l'Ancien Testament, le sacrifice pour les protestants appelle une récompense, qui se traduit, dans le cas de l'Irlande du Nord, par la conservation du lien avec l'Empire britannique. Dans *Pentecôte*, Stewart Parker fait allusion au Siège de Derry, à la Bataille de la Somme⁶³⁶, ou encore à la grève de 1974, qui sont des exemples de sacrifices pour certains loyalistes. Lorsque le dramaturge qualifie cette grève de 1974 de « grande insurrection »⁶³⁷ (*P*, p.36), il fait écho à l'insurrection républicaine de Pâques 1916, mais de manière ironique, comme pour se moquer de ce soulèvement loyaliste⁶³⁸.

Stewart Parker avait aussi abordé l'épineuse question du sacrifice, républicain cette fois, dans *Northern Star* à travers le personnage d'Henry Joy McCracken, pourtant de confession protestante, ce qui montre à quel point nationalisme et républicanisme ne concernent pas la religion pour l'auteur. Bernard McKenna, dans *Rupture, Representation, and the Refashioning of Identity in Drama from the North of Ireland, 1969-1994*, suppose que, pour Parker, la mort du martyr est futile. Pourtant, McCracken était attiré par l'idée de sacrifice du martyr car il confessait que la possibilité que l'Irlande puisse devenir une nation l'invitait à se battre et mourir pour sa cause. Les images romantiques, celles du martyr, et même les idéaux du siècle des Lumières permettaient aux gens de raccrocher leurs vies à des causes plus grandes. Néanmoins, McKenna avertit son lecteur que ces représentations n'offraient rien de durable et pouvaient même parfois s'avérer dévastatrices si l'identité de ces

⁶³³ « All great art will have the tribe behind it ».

⁶³⁴ (*AP*, p. 49)

⁶³⁵ Ceci constitue une autre preuve que religion et politique vont encore de paire en Irlande du Nord pour certains.

⁶³⁶ A ce sujet, l'évêque de Londres a qualifié de sacrifice la mort de ces jeunes soldats, comparable à celui du Christ le jour du Vendredi Saint. In A. Megahey, *op.cit.*, p. 40.

⁶³⁷ « The Great Loyalist Insurrection » (*Pentecost*, p. 200).

⁶³⁸ Cf. V. Privas, « Stewart Parker et la grande insurrection loyaliste de Pentecôte 1974 », communication écrite en mai 2007 pour le 47^e congrès de la SAES.

individus se noyait dans leurs idéaux⁶³⁹. C'est ainsi qu'Henry Joy McCracken se positionnait en martyr, l'un de ces individus fiers mais qui étaient parfois mal-menés, comme il l'écrivit dans son journal. Êtres paradoxaux aux attitudes inexplicables, ils souffraient au nom du reste de l'humanité⁶⁴⁰.

Les personnages catholiques de Parker et Devlin portent en eux les stigmates de cette souffrance. Ils sont, eux aussi, des innocents qui se sentent persécutés par les autres, par le gouvernement britannique, par les grévistes de 1974 et pourraient bien devenir des martyrs, car ils semblent souffrir pour toute leur population. Dans son ouvrage *The End of Irish Catholicism ?*, Vincent Twomey compare la souffrance des catholiques irlandais (la Grande Famine, les Lois Pénales, les Troubles...) à celles d'Abraham dans la Bible puisque l'enjeu de ces premiers était de témoigner leur fidélité à Dieu. Le Seigneur les mit donc à l'épreuve, comme Il l'avait fait avec Abraham⁶⁴¹. Le sacrifice de ce dernier est narré dans le livre de la Genèse et souligne que la relation de l'homme à Dieu est placée sous le signe du sacrifice qu'il faut considérer « non pas d'abord selon un régime sanglant ou violent auquel on le réduit parfois, mais comme une manière fondamentale d'exprimer le don de l'homme, en réponse à un premier don venu de Dieu »⁶⁴². Dieu avait demandé à Abraham d'offrir son fils en holocauste pour lui témoigner sa fidélité. L'homme se soumit à la volonté de Dieu et s'apprêtait à immoler son fils Isaac lorsque le Seigneur le somma d'arrêter. Abraham lui avait prouvé sa fidélité, et en fut récompensé par une bénédiction pour lui et sa descendance⁶⁴³. Le fils demandé en holocauste fut ainsi rendu à la vie et à son père, tout comme Greta dans *Après Pâques*, sembla avoir sacrifié son dernier-né au début de la pièce, l'abandonnant dans le but de partir sauver sa famille. Ayant parachevé sa mission, puisqu'elle permit aux membres de son clan de se réconcilier, Greta put le retrouver sain et sauf.

Un autre épisode biblique met en exergue le problème de l'innocence persécutée sans aucune raison et la justification de la souffrance des hommes pieux : le livre de Job. Nous retrouvons ici la conception protestante du sacrifice puisqu'il existe l'idée d'une récompense.

⁶³⁹ B. McKenna, *op.cit.*, pp. 59-60.

⁶⁴⁰ Stewart Parker cité in M. Richtarik, « Living in Interesting Times, Stewart Parker's *Northern Star* », J. Harrington & E. Mitchell (eds.), *op.cit.*, p. 9.

⁶⁴¹ V. D. Twomey, *op.cit.*, p. 24.

⁶⁴² Anne-Marie Pelletier, *Lectures bibliques, aux sources de la culture occidentale*. Paris : Éditions Nathan Université & Éditions du Cerf, 1973, p. 90.

⁶⁴³ Gn 22, 1-19.

À travers l'histoire d'un seul homme, qui fait figure d'intégrité, perdant en un jour tout ce sur quoi sa vie reposait, ce livre introduit le « débat existentiel sur le rapport entre le châtement et les fautes »⁶⁴⁴. L'interrogation majeure soulevée à travers ce récit concerne la relation entre le bonheur et la piété, en d'autres termes : le bonheur est-il la récompense de la vertu et le malheur le châtement du péché ? Le malheur peut-il entraîner l'homme à maudire le nom de Dieu, considéré comme responsable et injuste ? Le grand vainqueur du récit est Job qui, en refusant d'entrer dans le jeu du malheur, cherche une explication à ses échecs dans sa foi en Dieu. Aucun des deux dramaturges ne semblent adhérer à cette vision du sacrifice, même s'il semble que Stewart Parker la garde à l'esprit, notamment lorsqu'il créa les personnages de Peter, de Ruth et même de Lenny.

Le thème de l'innocent victime de souffrance trouve enfin un développement particulier dans certains des textes du second livre d'Isaïe, auxquels on donne le nom de « chants du serviteur souffrant ». Ces chants évoquent un mystérieux serviteur dont l'action est présentée comme déterminante pour le salut du peuple. Probablement personnification du peuple d'Israël ou représentation possédant une dimension plus universelle, il devient le sauveur de l'humanité. L'innocent est tout d'abord dépeint comme étant la victime de l'oppression des hommes, comme le sont tous les personnages des deux dramaturges belfastois⁶⁴⁵. Il est ensuite choisi pour porter les souffrances des autres, comme Marianne dans *Pentecôte*, ou encore Greta dans *Après Pâques*, en particulier. Isaïe précise :

Devant Lui, celui-là végétait comme un rejeton, comme une racine sortant d'une terre aride ; il n'avait ni aspect, ni prestance tels que nous le remarquions, ni apparence telle que nous le recherchions. Il était méprisé, laissé de côté par les hommes, homme de douleurs, familier de la souffrance, tel celui devant qui l'on cache son visage ; oui, méprisé, nous ne l'estimions nullement. En fait, ce sont nos souffrances qu'il a portées, ce sont nos douleurs qu'il a supportées, et nous, nous l'estimions touché, frappé par Dieu et humilié. Mais lui, il était déshonoré à cause de nos révoltes, broyé à cause de nos perversités : la sanction, gage de paix pour nous, était sur lui et dans ses plaies se trouvait notre guérison⁶⁴⁶.

⁶⁴⁴ C. Salles, *op.cit.*, p. 215.

⁶⁴⁵ Is. 50, 5-6.

⁶⁴⁶ Is. 53, 2-5.

Enfin, il triomphe, et grâce à son sacrifice, les pécheurs trouvent grâce aux yeux de Dieu, un nouveau rôle que Marianne et Greta endossent dans les deux pièces de théâtre⁶⁴⁷. Il est, en outre, tout à fait possible de considérer le personnage de ce serviteur comme une figure prémonitoire de Jésus Christ, étant donné que cette conception du salut d'un homme qui se sacrifie pour la rédemption de l'humanité est nouvelle dans l'Ancien Testament. Enfin, une fois que le sauveur aura joué sa part, il ne restera plus aux peuples, ici les Nord-Irlandais, qu'à faire acte de pénitence car c'est ce sacrement catholique qui exorcisera leurs passions et les réconciliera avec Dieu⁶⁴⁸. Ainsi, les textes de Devlin et de Parker reposent sur cette vision néotestamentaire du sacrifice.

À travers cette première partie nous avons choisi de mettre en évidence les souffrances du peuple catholique puisque ce sont celles-ci dont il est question dans les deux pièces. Néanmoins, cette communauté ne fut pas la seule à pâtir de la situation nord-irlandaise. C'est ce que John Dunlop rappelle, dans *A Precarious Belonging, Presbyterians and the Conflict in Ireland*⁶⁴⁹, et ce que Parker met en lumière à travers les explications de Ruth et de Lily Matthews. Si Ruth impute aux républicains le désordre dans lequel se trouve l'Irlande du Nord, Lily, elle, s'apitoie de longues minutes sur son propre sort et sur son passé. Elle révèle qu'elle a beaucoup souffert, physiquement et moralement, par la faute des catholiques qui brûlèrent sa maison. Elle ressent donc une profonde aversion envers cette communauté qu'elle qualifie désormais de « sauvages de fénians » alors que Ruth reste amie avec Marianne. Lily fut humiliée, aliénée dans sa propre demeure, comme Ruth dans sa province par Harold Wilson. Il est ainsi intéressant de noter que chacun des représentants dramatiques des deux communautés a fait l'expérience d'une certaine aliénation qu'il convient de définir de différentes façons.

3.2 « Devenir autre »

Dans « The Power of Play », Elmer Andrews considère que le théâtre, à travers un processus qu'il nomme « étrangéisation », révèle ce que les personnages et actions auraient pu être, et promet qu'ils peuvent encore être différents. De ce fait, le choix de Parker de créer des

⁶⁴⁷ Is. 53, 10-12.

⁶⁴⁸ V. D. Twomey, *op.cit.*, p. 93.

⁶⁴⁹ John Dunlop, *A Precarious Belonging, Presbyterians and the Conflict in Ireland*. Belfast : Blackstaff Press, 1995, p. 131.

personnages et des situations dépourvus de familiarité, permet de constater les différentes possibilités qui s'offrent à eux et d'adopter une perspective nouvelle sur le monde⁶⁵⁰. Pour être plus précis, les personnages de Parker, mais aussi ceux de Devlin, se font les représentants d'une génération en proie à la souffrance, car elle ne parvient à définir ni son identité ni ses affinités avec le gouvernement britannique en place. C'est une génération qui se sent en décalage par rapport à l'époque à laquelle elle vit alors que la tendance jusqu'alors était de se confondre dans la masse. « Chacun en particulier se met à vouloir être identifié aux autres. Il ne s'agit pas de ressembler, mais d'être confondu », dit Pierre-Yves Bourdil⁶⁵¹.

Au moyen d'une poignée de personnes représentatives, les œuvres de Parker et Devlin incarnent ce témoignage que recueillit Susan McKay lorsqu'elle décida d'analyser la situation en interrogeant des habitants en Irlande du Nord : « La ségrégation a pour effet, entre autres, que les gens qui ne s'identifient pas exclusivement à une communauté se retrouvent délocalisés »⁶⁵². Ce concept de *displacement*, ou délocalisation en français, se situe donc au cœur des deux pièces de théâtre et est intimement lié à un sentiment d'aliénation que les Nord-Irlandais, qu'ils soient protestants ou catholiques, éprouvent.

3.2.1 Le cas ancestral des catholiques

Comme nous l'avons expliqué dans la première partie de cette thèse, il est indéniable que la population irlandaise catholique a souffert, et souffre parfois encore, des conséquences de la colonisation britannique. Privée de tout pouvoir par les colons protestants sur son propre territoire, la communauté irlandaise catholique se sentit humiliée car privée de ses terres. Dans *Après Pâques*, la famille Flynn a hérité de ce sentiment d'aliénation puisque l'auteur nous apprend qu'ils furent délocalisés. À travers l'expérience des parents de Greta, qui furent contraints de quitter leur demeure pour s'installer à Belfast, l'auteur évoque cette dépossession que les catholiques connurent. Quant à l'aversion qu'éprouvent désormais les catholiques envers le gouvernement britannique, elle se traduit chez Devlin par le refus catégorique des parents de Greta d'accepter son mariage avec un Anglais protestant. De plus,

⁶⁵⁰ Elmer Andrews, « The Power of Play, Stewart Parker », in *Theatre Ireland*, n° 18, avril-juin 1989, p. 24.

⁶⁵¹ P.-Y., Bourdil, *op.cit.*, p. 60.

⁶⁵² Susan McKay, *Northern Protestants, an Unsettled People*. Belfast : the Blackstaff Press, 2000, p. 231 : « One of the effects of segregation in a community is that people who do not exclusively identify with one side find themselves displaced ».

les lois britanniques, selon eux, les aliénèrent. De ce sentiment d'aliénation découla l'idée de perte d'identité chez une population qui, jusqu'alors, jouissait d'une riche culture. Ainsi, toute pratique de cette tradition irlandaise catholique fut-elle interdite par les colons, attitude qu'adopta Michael Flynn dans *Après Pâques* bien que l'action se passe au XXe siècle. Les motivations de ce père de famille étaient d'empêcher ses enfants de devenir des rebelles républicains.

Il ne manque pas d'exemples qui permettent de témoigner de l'aliénation des catholiques, qu'elle fût produite par les protestants ou déclenchée volontairement par eux-mêmes⁶⁵³. Pour Caroline Kennedy-Pipe ils ont de tout temps été délaissés par le gouvernement britannique et, pendant les Troubles, subissaient chaque jour un peu plus d'humiliation qui favorisait ce sentiment d'avalissement. Dès le début des Troubles, l'arrivée de soldats britanniques accentua cette privation d'humanité, phénomène qu'elle critique dans *The Origins of the Present Troubles in Northern Ireland* :

Il faut également ajouter que les analystes qui prétendent que l'armée britannique n'a pas réagi assez fermement pour venir à bout de la violence ignorent la plupart des preuves qui révèlent que pendant le conflit incessant et sanglant en Irlande du Nord, l'armée britannique a largement abusé de son pouvoir à l'encontre des civils de la population catholique. [...] Forcément, la communauté catholique se sentit aliénée⁶⁵⁴.

L'aliénation des catholiques irlandais sur leur sol national fit place à une profonde aversion envers les colons protestants qui s'emparèrent de leurs terres. Dès 1921, ils s'aliénèrent du gouvernement britannique, boycottant toute action à caractère national. Néanmoins, ce sentiment n'est plus unilatéral à la fin du XXe siècle. En effet, les protestants, méfiants à l'égard de leurs concitoyens, craignent que les nationalistes ne renversent la situation et ne s'emparent à leur tour du pouvoir que les Britanniques leur ont conféré.

⁶⁵³ En boycottant le gouvernement britannique dès 1921 par exemple.

⁶⁵⁴ Caroline Kennedy-Pipe, *The Origins of the Present Troubles in Northern Ireland*. Londres : Longman, 1997, p. 57 : « It must also be added that those analysts who claim that the British Army did not react forcibly enough to subdue the violence ignore much of the evidence that reveals that during the prolonged and bloody conflict in Northern Ireland the British Army has been involved in abuse of the civilian Catholic population.[...] Small wonder that the Catholic communities were alienated ».

3.2.2 Aliénation des protestants

Frederick Boal, qui est né et a grandi en Irlande du Nord, questionna, en 1997, les fidèles réformés, soucieux de conserver les liens avec l'Empire britannique et leur identité britannique, au sujet de l'idée d'une Irlande unie. La réponse la plus fréquente qu'il recueillit mit en lumière leur crainte que l'Église catholique romaine n'ait trop de pouvoir dans une Irlande réunifiée⁶⁵⁵. Depuis le début des années 1970, les protestants, qui s'étaient sentis soutenus par le gouvernement britannique jusque là, ont eu l'occasion de réaliser à quel point ils pouvaient être trahis par le gouvernement britannique, et commencèrent à se méfier des nationalistes à qui le gouvernement semblait allouer plus de privilèges. Eux aussi sont les victimes d'un autre type d'aliénation. Les décisions qu'a pu prendre Londres à l'égard de l'Irlande du Nord leur ont profondément déplu pour la plupart, et les ont progressivement aliénés du gouvernement, duquel ils s'estimaient peu à peu écartés. Alors que les loyalistes se sentent encore plus loyaux envers la Couronne britannique que les Anglais eux-mêmes, Pamela Clayton évoque ce phénomène d'aliénation protestante dont l'origine prend naissance dans le désaccord des unionistes avec la politique appliquée par le gouvernement britannique en Irlande du Nord depuis 1969⁶⁵⁶. En cette période de Troubles, la communauté protestante, majoritairement unioniste et minoritairement loyaliste, a senti le gouffre qui la séparait des Anglais, voire des autres Britanniques. Une certaine tension s'est alors créée pour confirmer le rapport qu'ils entretenaient avec la terre d'Irlande, conviction que Jacqueline Genet explique en ces termes dans un article écrit pour *Études Irlandaises* :

Si la terre ne leur appartient pas, les protestants d'Irlande du Nord ont le sentiment qu'ils appartiennent à la terre. Il n'y a nulle autre place pour eux et certainement pas l'Angleterre⁶⁵⁷.

Déjà, certains dramaturges du XIXe siècle avaient commencé à entrevoir cette aliénation du protestant britannique en Irlande qui sait qu'il n'appartient pas à l'Angleterre, mais n'est pas non plus le bienvenu en Irlande, et doit donc se trouver une place. Selon Christopher Morash, c'est à cette période de l'histoire du théâtre que les dramaturges protestants irlandais

⁶⁵⁵ F. Boal *et al.*, *op.cit.*, p. 89 : « While protestant churchgoers are evidently concerned to retain their British identity, when it comes to reasons why they feel that Protestants object to a United Ireland, fear of “the power the Roman Catholic Church would have on a United Ireland” was the most common answer ».

⁶⁵⁶ P. Clayton, *op.cit.*, p. xiv : « Another example of historical myopia is the discovery of “Protestant alienation”, allegedly a modern phenomenon arising from dissatisfaction with British policy in Northern Ireland since 1969».

⁶⁵⁷ Jacqueline Genet, « L'Irlande : Représentations Littéraires », in *Études Irlandaises*, automne 1996, n°21-2, p.13.

commencèrent à aborder le sentiment d'étrangement et de délocalisation. La pièce gothique de Charles Robert Maturin, *Bertram* (1816), s'ouvre ainsi sur le secours du héros naufragé et profondément délocalisé, à qui il est demandé de nommer son pays natal. Il répond à ses secouristes que « les malheureux n'ont pas de pays d'origine, cette chère appellation qui renvoie aux images de maison, de famille, d'amis, de lois qui vous protègent, tout ce qui unit les hommes entre eux, rien de cela ne me correspond, je n'ai pas de pays natal »⁶⁵⁸. Les mesures politiques que prit Westminster envers la question nord-irlandaise en cette fin de XXe siècle ne satisfaisaient pas les protestants, approfondissant davantage leur sentiment d'aliénation vis-à-vis des Britanniques jusqu'à ce que soit signé l'accord de Belfast en 1998⁶⁵⁹. Alors que la décision du gouvernement de vouloir accorder une autonomie relative à l'Irlande avait largement amorcé ce sentiment au début de ce même siècle, l'accord de Hillsborough signé entre Londres et Dublin en 1985, et, quelques années auparavant, la suspension du gouvernement de Stormont et le contrôle direct depuis Londres sur la Province⁶⁶⁰, sont, pour les unionistes et loyalistes nord-irlandais, des exemples de trahison de la part des Britanniques envers les protestants d'Irlande du Nord. L'équilibre des unionistes s'en vit ébranlé, comme le suggère Wesley Hutchinson. Que l'Irlande ait un « droit de regard » sur les questions nord-irlandaises et que le gouvernement irlandais soit reconnu comme le « défenseur » des catholiques nationalistes nord-irlandais est insoutenable pour la communauté protestante unioniste, qui considère véritablement les termes de cet accord comme un premier pas vers la réunification de l'île⁶⁶¹. Cette trahison a rendu les unionistes encore plus frileux à l'égard de Londres. Dans *Freedom from Fear, Churches together in Northern Ireland*, Simon Lee parle de cette crainte au nom de toute sa communauté et souligne leur crainte de perdre le pouvoir, la peur de l'inconnu, de l'autre⁶⁶². De tous les personnages de Parker et Devlin, c'est Lily Matthews qui incarne ce sentiment d'aliénation protestante le plus fidèlement. Elle a grandi avec le XXe siècle et a pu constater à quel point le gouvernement britannique

⁶⁵⁸ C. Morash, *op.cit.*, p. 84 : « A new note was beginning to enter Irish Protestant writing, in both fiction and drama; it is a note of estrangement and alienation. It is present in Charles Robert Maturin's gothic play *Bertram* (1816) which opens with the profoundly displaced hero pulled from a shipwreck and asked to name his homeland. "The wretched have no country", he tells his rescuers. "That dear name/ Comprises home, kind kindred, fostering friends, / protecting laws, all that binds man to man – but none of these are mine ;– I have no country" ».

⁶⁵⁹ Cf. 4ème partie.

⁶⁶⁰ « We feel we, in our endeavour to provide just Government in Ulster, have been betrayed from London ». (Brian Faulkner, 28 mars 1972). Important car mènera à la grève de 1974.

⁶⁶¹ Wesley Hutchinson, in *Sources*, Revue d'études Anglophones, Orléans : Paradigme, automne, 2000, p. 16.

⁶⁶² Simon Lee (ed.), *Freedom from Fear, Churches together in Northern Ireland*. The Institute of Irish Studies, Belfast : the Queen's University of Belfast, 1990, p. 9.

s'éloignait de la cause unioniste. Elle semble regretter le manque de soutien de la part de ce dernier lors de la guerre d'indépendance en 1921. De plus, elle se montre intolérante vis-à-vis des catholiques en Irlande du Nord, les qualifiant de « sauvages républicains ». En allégorie de l'Irlande du Nord, elle préfère enfin tirer sa révérence avant que la situation du pays ne dégénère, puisque le gouvernement britannique a accordé aux nationalistes de partager le pouvoir avec les unionistes à travers la mise en place d'un gouvernement spécial en 1974. En revanche, Peter, lui aussi victime de cette aliénation protestante puisqu'il ne se sent pas en adéquation avec la politique menée dans la Province, semble vouloir remédier à ses conditions de vie. Pour ce faire et afin d'anticiper ce sentiment de dépossession qui découlera des Troubles quelques années plus tard, il choisit de poursuivre ses études à Londres, puis de s'installer en Angleterre.

Ainsi, depuis plus de trois siècles, les protestants et les catholiques se sont sentis en étrangers sur un même territoire, engendrant une certaine confusion identitaire, comme le comprennent Anne Devlin et Stewart Parker. D'où cette réponse d'Henry Joy McCracken dans *Northern Star* à la question « Qu'est ce que cela veut dire être irlandais ? » : « Cela signifie être dépossédé, vivre sur un sol qui ne vous appartient pas, que vous soyez protestant, catholique, dissident, peu importe nous sommes tous dans le même sac, nous avons tous été semés dans cette terre sur laquelle nous n'avons aucun titre de propriété ». Au XXe siècle, alors que les frontières nationales s'ouvrent à l'Europe, le problème de l'identité se pose plus que jamais. Mais, l'Autre, dans sa différence, ne permet-il pas de nous situer ? Dans le théâtre de Parker et Devlin, les personnages se méfient les uns des autres, ils ont peur de l'Autre, peur de perdre le pouvoir dont ils peuvent jouir. Ce sentiment les a conduit à s'aliéner les uns des autres, petit à petit, jusqu'à ne plus reconnaître. Ainsi, Lily va jusqu'à qualifier Marianne d'Antéchrist car elle n'appartient pas au même groupe religieux qu'elle. Lenny et Marianne sont devenus des étrangers l'un pour l'autre, à l'image de Greta et de son mari et même de Greta et de sa famille, qui, n'a jamais compris et reconnu son mariage avec Georges et qui les a conduit à s'éloigner géographiquement.

3.2.3 Impact sur les dramaturges ?

Lorsque Greta revient en Irlande du Nord pour assister au décès de son père, mais aussi parce qu'elle a été chargée de la mission de sauver l'Irlande, elle se sent incomprise, et ce, jusqu'à faire l'objet des moqueries de son frère qui, en raison de ses expériences mystiques, la surnomme « Mme Blavatsky* » (*AP*, p.33). L'aliénation dont elle est victime

reflète particulièrement celle à laquelle Anne Devlin a dû faire face depuis son départ de l'Irlande du Nord. En effet, le dramaturge quitta Belfast en 1974 pour s'installer avec son époux, en Allemagne dans un premier temps, où elle enseigna l'anglais, puis en Angleterre (Birmingham) dès 1978 pour se consacrer à l'art dramatique. Dans son théâtre, Devlin dépeint le destin de femmes catholiques irlandaises évoluant à Belfast, un peu comme elle avant son départ. Le spectateur peut ainsi retrouver des éléments rappelant que le dramaturge vit entre l'Irlande et l'Angleterre. Pourtant, alors que ses pièces remportent de vifs succès outre Manche, *Après Pâques* ne reçut pas l'accueil escompté lorsqu'elle fut représentée en novembre 1994 à Belfast. Interrogée sur les raisons de cette réception négative, partagée par de nombreux journalistes, le dramaturge se défendit ainsi:

L'un des problèmes les plus graves lorsqu'il s'agit d'écrire à propos de la politique du Nord est que si vous n'avez pas vécu en Irlande du Nord pendant les Troubles, les gens pensent que vous n'avez aucun droit d'en parler. Vous ne devriez pas profiter du théâtre pour en parler, aussi, il existe une certaine résistance à votre encontre selon l'endroit où vous avez choisi de vivre. Cette attitude prédomine chez les journalistes là-bas, qui vous détestent pour être partie, pour revenir et leur dire ce qu'il se passe⁶⁶³.

Il semblerait que certains Nord-Irlandais fassent payer à Anne Devlin son exil très cher. En tentant d'expliquer, voire de s'expliquer, la situation nord-irlandaise à travers des personnages emblématiques de l'époque que sa province traverse, Anne Devlin s'est aliénée et a été ostracisée de la société ulstérienne. Malgré son retour sur sa terre d'origine, elle s'est retrouvée dans la douloureuse situation d'étrangère dans son propre pays et évoque cette souffrance dans sa pièce de théâtre. Pour avoir choisi l'exil, le dramaturge se retrouva mise au banc de la société nord-irlandaise, de la même façon que son personnage, Greta, se sentit étrangère sur sa propre terre. L'exil fut aussi le choix de Parker, qui partit s'installer en Écosse puis à Londres où il décéda. Pourtant, il ne fut pas stigmatisé par ses concitoyens. L'auteur semble toutefois se sentir étranger en Irlande du Nord, car, en donnant la parole à des catholiques et à des protestants de classe ouvrière, en abordant la question de l'identité nord-irlandaise, il se pensait incompris par sa propre communauté. En somme, Parker et Devlin appartiennent tous deux à un mouvement artistique et intellectuel en décalage par

⁶⁶³ A. Devlin in L. Chambers, *op. cit.*, p. 117 : « One of the major problems of writing about politics in the North is that if you haven't lived there throughout the Troubles, they feel you have no right to write about them. You shouldn't be coming back to them with plays, and so there is a resistance to where you have chosen to live. This

rapport aux idéologies de certains habitants d'Irlande du Nord. Ils souhaitent tous deux fondre ce qui est présenté habituellement comme deux traditions culturelles, l'une protestante et l'autre catholique, en une seule qui se voudrait nord-irlandaise. Mais, afin de caresser ce rêve, ils se doivent de déconstruire et de remettre en question les fondements des identités protestantes et catholiques. Les départs des deux dramaturges de l'Irlande du Nord pour l'Angleterre leur ont sans doute permis de trouver assez de distance pour évoquer la situation avec clarté, car Joe Cleary indique que pour la plupart des dramaturges modernes, tels Joyce, Beckett et O'Casey, leur aliénation artistique fut accentuée par la distance physique de l'exil depuis l'Irlande vers l'Europe⁶⁶⁴. Joe Cleary met ainsi en évidence l'aliénation de l'écrivain dont la fonction n'est pas de montrer à quel point il peut être le représentant visionnaire d'un peuple en ascension mais comme victime solitaire et aliénée de la société arthritique⁶⁶⁵. Or, si les personnages des deux auteurs sont devenus comme étrangers les uns aux autres, et ne se comprennent plus, peut-être est-ce parce qu'ils sont devenus étrangers à eux mêmes⁶⁶⁶.

3.2.4 Trouble mental : l'être humain comme étranger à lui-même

Dans la revue *Modern Drama*, Jochen Achilles écrit un article dans lequel il explique que l'histoire de l'Irlande vue par le théâtre contemporain irlandais permet de se mettre à distance de l'histoire réelle et de constater l'étranger en nous-mêmes⁶⁶⁷. Il existe donc un dernier type d'aliénation, qui est le sentiment d'être étranger à soi. Il y a un étranger en chacun de nous, et dans les pièces de Parker et Devlin, cet étranger se fait chair, puisque les cas de Greta et de Marianne cachent une situation des plus atypiques. Ainsi, les nouvelles perspectives de Parker et Devlin sur l'histoire de leur province ajoutent un degré de distanciation entre le spectateur et la réalité extérieure, permettant à celui-ci de prendre du recul par rapport à la situation pour se découvrir un trait de caractère, une force ou une faiblesse, qu'il ne se connaissait pas jusqu'alors. Aussi, les deux pièces prennent une dimension brechtienne. En effet, par le principe de distanciation, qui consiste à rendre « étrange » une situation familière pour mieux la faire comprendre au spectateur et susciter une

kind of attitude is more prevalent among the journalists there, who actually resent you for going away and coming back and telling them what is happening ».

⁶⁶⁴ J. Cleary, *op.cit.*, p. 73.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 73.

⁶⁶⁶ Cf. partie 3 chapitre 4 : schizophrénie.

⁶⁶⁷ J. Achilles, *op.cit.*, p. 447.

vive réaction chez lui, le dramaturge allemand Bertolt Brecht (1898-1956) eut l'idée de « briser l'illusion théâtrale par des moyens tels que l'insertion de chansons dans le développement dramatique, l'adresse directe au spectateur ou encore la narration »⁶⁶⁸, pour en faire un théâtre « épique » ou « dialectique » parce qu'il combine le narré et le montré. Tous ces procédés sont repris par les dramaturges dans *Pentecôte* et *Après Pâques*, comme à cette occasion où Greta indique à ses sœurs qu'elle fut victime d'une vision hallucinatoire, et où elle reproduit l'idée et le geste qui l'accompagnait :

Greta : Cette vision ne traduisait pas plus la colère – que le – malheur.

Helen : Le malheur ?

Aoife : Elle t'a parlé ?

Greta : Tu l'as entendu !

Aoife : Mais pas de mots ?

Greta : Juste l'idée.

Aoife : Quelle idée ?

(Greta *montre l'idée*⁶⁶⁹ : *la supplication.*)

Greta : C'était comme si l'Irlande m'appelait à son secours. (*AP*, p.11)⁶⁷⁰

Cette hallucination, comme d'autres, conduira le spectateur à considérer Greta comme atteinte par une maladie mentale sévère, sorte de schizophrénie, qui semble aussi affecter Marianne dans *Pentecôte*. Ainsi, les deux personnages principaux de *Pentecôte* et *Après Pâques*, Marianne et Greta, souffriraient d'aliénation au sens médical, qui se traduit avant tout par un dédoublement de personnalité.

⁶⁶⁸ E. Angel-Perez, *op.cit.*, pp.149-151.

⁶⁶⁹ C'est nous qui soulignons.

⁶⁷⁰ Greta : [...] But the apparition wasn't so much anger – as – woe.

Helen : Woe ?

Aoife : Did it speak to you ?

Greta : You heard it !

Aoife : But no words ?

Greta : Just the thought.

Aoife : What thought ?

(Greta *demonstrates the thought* : *beseeching.*)

Greta : It felt as if the whole of Ireland was crying out to me.

Chapitre 4 : Quand l'unité vole en éclats

À l'image du *Belfast Telegraph* qui se retrouve chaque soir éparpillé dans la cour des Flynn dans *Après Pâques*, à l'image des textes dramatiques qui subissent eux aussi une fragmentation, l'intégrité des personnages des deux dramaturges est remise en question. Si Lenny avoue dans *Pentecôte* qu'il était « à ramasser à la petite cuillère » (*P*, p. 32)⁶⁷¹ quand Marianne le quitta, c'est véritablement cette dernière, à l'instar de Greta, dans l'œuvre de Devlin, qui semble avoir perdu l'unité de son être.

4.1 Visions hallucinatoires

Les personnages de Parker et Devlin ont été victimes d'une certaine aliénation qui les conduisit à remettre en question leur propre identité peu à peu. Leur esprit semble même avoir été affecté. Dans un article intitulé « Commitment and Risk in Anne Devlin's *Ourselves Alone and After Easter* », Brendan MacGurk suggère que Devlin, en particulier, s'intéresse à la rupture sémantique entre la personne et son environnement. Elle examine, en effet, les tensions qui s'opèrent au sein d'un individu dont l'identité a été façonnée par un contexte communautaire qu'il tente maintenant de défier⁶⁷². C'est un constat qui pourrait tout aussi bien s'appliquer à l'œuvre de Parker. En effet, la confusion de repères qui découle naturellement de ces tensions se traduit dans maintes pièces des deux auteurs par des visions extraordinaires ou des hallucinations d'ordre surnaturel. Les deux dramaturges transgressent ainsi les règles du réalisme afin de conférer une dimension supplémentaire à leurs œuvres et marient réalisme et fantastique en proposant des rencontres d'un autre monde. C'est ainsi que les fantômes de Lily et de Michael apparaissent aux deux seuls personnages de Marianne et Greta, ainsi qu'au public, témoin de leur aliénation, pour ancrer leurs troubles mentaux dans la réalité extérieure. Parker met en scène un fantôme dans chacune des pièces de son triptyque

⁶⁷¹ « You know – I was left in bits after you walked out of me [...] » (*Pentecost*, p. 195)

⁶⁷² B. MacGurk, « Commitment and risk in Anne Devlin's *Ourselves Alone and After Easter* ». E. Bort, *op.cit.*, p. 50 : « Anne Devlin deals, to a large degree, with the semantic breakdown between the person and her context. She is concerned with the tensions within a personal identity which is framed by an imposed communal identity which is itself challenged ».

car il considère que les pièces de théâtre et les fantômes ont de nombreux points communs. Il explique :

Ils semblent être mus par cette même énergie qui naît de l'instant le plus intense d'un conflit dans un lieu précis et à un moment particulier. Cependant, le but du théâtre est d'apporter des solutions, tandis que les fantômes semblent être pris au piège de ce passé qui appelle ardemment une vengeance. Les fantômes sont des âmes incomplètes : prenez l'exemple du spectre de la mariée dans *Northern Star*, qui passe le relais à celui du joueur de violon dans *Heavenly Bodies*, qui à son tour, le passe à Lily Matthews dans *Pentecôte*. Dans cette dernière pièce, il est alors permis au cycle de la rétribution de prendre fin, ce qui, comme je peux le prédire, peut accepter n'importe quelle interprétation⁶⁷³.

En effet, un fantôme est une créature surnaturelle, une vision interprétée « comme la manifestation de l'esprit d'un mort, qui serait resté prisonnier sur terre ou reviendrait de l'au-delà soit pour accomplir une vengeance, soit pour aider des proches ou pour errer éternellement sur Terre en punition de ses mauvaises actions passées »⁶⁷⁴. S'inspirant alors tous deux des ouvrages de James Joyce (1882-1941), et plus précisément de *Finnegan's Wake* (1939) pour Devlin et de *Ulysses* (1922) en ce qui concerne Parker, les deux auteurs font d'abord du fantôme un emblème de perte, de dépossession, d'échec. Il symbolise une absence marquée dans un monde tangible et vivant comme le signale Stephen Dedalus dans *Ulysses*. En outre, Lily incarne cet emblème d'un peuple qui se voit progressivement dépossédé de ses richesses. Tous les souvenirs qu'elle laissa derrière elle, depuis les meubles au style édouardien jusqu'à la tasse représentant le couronnement de la reine Elizabeth II, sont désormais entre les mains de Marianne, un membre du camp adverse, un ennemi juré, qui se révélera au contraire être une alliée. En effet, un processus d'identification entre Lily et Marianne va s'opérer au fil de la pièce. Il avait déjà été amorcé par l'entrée de Marianne dans une maison encore imprégnée de la présence de la défunte à travers l'évocation d'une tasse de thé à moitié pleine, mais déjà froide, synecdoque de Lily, et qui l'invitait à s'imaginer les circonstances de sa mort :

⁶⁷³ S. Parker, « Foreword », in *Plays 2, op.cit.*, p.xiii-xiv : « Plays and ghosts have a lot in common. The energy which flows from some intense moment of conflict in a particular time and place seems to activate them both. Plays intend to achieve resolution, however, whilst ghosts appear to be stuck fast in the quest for vengeance. Ghosts are uncompleted souls; witness the Phantom Bride in *Northern Star*, handing on to the Phantom fiddler in *Heavenly Bodies*, and he in turn to *Pentecost's* Lily Matthews- in whom the cycle of retribution is in fact finally laid to rest, in the only way I can foresee as having any possible meaning ».

⁶⁷⁴ Dictionnaire le Robert des noms communs.

Marianne : Tu as fait du thé ?

Lenny : Plus de gaz.

(Marianne s'est avancée dans la cuisine, et scrute l'intérieur d'une théière posée sur le fourneau.)

Marianne : C'est quoi ?

Lenny : C'est vieux. Alors. Ton estimation.

Marianne : Il y a une tasse tout prête avec du lait et du sucre dedans.

Lenny : Je t'ai dit. Je n'ai touché à rien.

Marianne : Elle allait le boire quand c'est arrivé.

Lenny : Pas du tout.

Marianne : Même pas eu le temps d'y toucher.

Lenny : Les ambulanciers, ça doit être eux.

Marianne : Complètement froid. (P, p. 10)⁶⁷⁵

Le fantôme devient cet être volatile qui s'invite dans le monde empirique sans y avoir été convié. Mais, il représente aussi les péchés irrésolus commis dans le passé. Ainsi Michael Flynn et Lily Matthews réapparaissent-ils afin de confesser leurs péchés les plus secrets. Ces révélations permettront finalement aux deux personnages de Greta et Marianne de se délester de leurs malheurs et d'aider les autres à en faire de même. Ces êtres surnaturels joueront donc un vrai rôle piaculaire.

Outre les apparitions inattendues de ces spectres, ce sont les visions de diables et démons qui troublent l'imagination de nos personnages. Greta avoue avoir vu apparaître au pied du lit où elle se reposait un être que sa sœur Aoife qualifie immédiatement de dame blanche. Néanmoins, après avoir confessé à sa cousine Elish les expériences qu'elle subissait, Greta conclut :

Il y a deux nuits de cela, lorsque j'étais chez ma sœur à Londres, une silhouette apparut éclatante devant moi. Là devant moi, suppliant, hurlant, tremblant au pied de mon lit. J'ai prétendu que c'était une dame blanche. Mais ce n'était pas

⁶⁷⁵ Marian : Did you make tea ?

Lenny : The gas is off.

(Marian has moved on into the kitchen, and is peering into a teapot on the top of the range.)

Marian : What's this ?

Lenny : That's old. So. What do you reckon ?

Marian : There's a cup sitting here with milk and sugar in it. Christ.

Lenny : I told you. I haven't touched a thing.

Marian : She must have brewed this up just before it happened.

Lenny : No such thing.

Marian : She never got a chance to pour it out.

Lenny : The ambulancemen, is all it would have been.

Marian : It's stone cold. (*Pentecost*, p. 172).

plus une dame blanche que moi. Nous savons toutes les deux ce que je vis.
(*AP*, p. 26)⁶⁷⁶

Par conséquent, comme Jésus où, « en divers épisodes des évangiles, il doit affronté le Diable, soit dans l'épisode des "tentations" qui suit le récit du baptême, soit dans des scènes d'exorcisme de possédés, soit, encore, à travers des récits de guérison où il n'est pas tant question de possession, mais où la maladie et la souffrance sont perçues comme liées à l'œuvre néfaste de Satan dans l'humanité »⁶⁷⁷, Greta doit lutter contre le Malin qui tente de l'entraîner dans la mort à plusieurs reprises. Elle s'inquiète :

Greta : [...] J'ai vu un vieil homme dans un coin de la pièce, il me regardait. Et je me suis dit que je le savais. Je savais que ce vieil homme était là. Je me suis sentie observée toute ma vie.

Elish : C'est le Diable que tu as vu.

Greta : Je l'ai su tout de suite. Il ressemblait à un vieux prêtre.

(*Elish fait un mouvement.*)

Il était habillé comme un prêtre en longue soutane noire. Il portait une barbe taillée en pointe. [...] En tout cas, le vieux prêtre se pencha au-dessus de moi et posa un oreiller sur mon visage. J'essayais de crier mais il m'étouffait. Il me réduisait au silence. Et je devais lutter contre ça. Je luttais contre cette obscurité étouffante jusqu'à ce qu'une voix me susurre à l'oreille : « retourne-toi. Tu dois te retourner ». C'est ce que je fis, je me retournai et réalisai que je pouvais à nouveau respirer [...] (*AP*, p. 25)⁶⁷⁸

Le protagoniste semble être attiré par le Mal mais doit lutter contre cette attirance car, comme Michel Bouvier nous avertit, « Satan est présenté comme le chef des démons, et le grand maître en tromperie, mensonge et illusion ; Satan est Lucifer, l'archange de lumière, qui s'est révolté contre Dieu son créateur »⁶⁷⁹. Greta doit empêcher le Mal de la posséder. Toutefois, il lui est difficile d'y parvenir car Satan peut cacher sa méchanceté derrière un aspect rassurant

⁶⁷⁶ « Two nights ago at my sister's flat in London, a figure burst in on me. Stood there, beseeching, wailing, shivering at the foot of my bed. I pretended it was a banshee. But it was no more a banshee than I am. We both know what I saw ».

⁶⁷⁷ A.-M. Pelletier, *op.cit.*, p.287.

⁶⁷⁸ Greta : [...] I saw an old man in the corner watching me. And I said to myself I knew it. I knew that old man was there. I have felt watched all my life.

Elish : It was the devil you saw.

Greta : I knew that immediately. He looked like an old priest.

(*Elish makes a movement.*)

He was dressed like a priest in a long black soutane. He had a pointed beard. [...] At any rate, the old priest loomed over me and placed a pillow on my face. I tried to cry out but he was smothering me. I was being silenced. And it was this I had to struggle against. I struggled against this smothering blackness until a voice said in my ear – a kind warm voice : "Turn round. You have to turn round." So I did, I turned myself around and found I could breathe again [...].

⁶⁷⁹ M. Bouvier, *op.cit.*, p. 23.

bien qu'il apparaisse plus souvent sous sa véritable nature. En effet, dans les histoires qu'elle et Peter racontent, il est question de dragon, de serpent et de cerf surréalistes, monstrueux, qu'ils doivent éviter, voire anéantir, dans leurs rêves et cauchemars. Pour Anne-Marie Pelletier, dans le monde et la liturgie chrétienne, ces monstres et ces dragons, qu'elle qualifie de « variations indéfinies sur le thème du bizarre, de l'hybride, du difforme », sont le lieu où « s'expriment certainement un plaisir de l'imagination, une jouissance de la transgression, où s'extériorisent aussi des peurs qui, par le biais de la représentation, trouvent un moyen de se surmonter, où prennent corps pour une catharsis libératrice des pulsions qui hantent les cœurs et les corps »⁶⁸⁰. Ces monstres, manifestations du Mal, sont donc indispensables à l'équilibre des œuvres (oscillant entre le Bien et le Mal) et à l'équilibre, certes précaire, des personnages. C'est pourquoi, depuis son départ pour l'Angleterre, Greta est victime d'expériences inexplicables, et surtout inexplicables. Elle indique à ses sœurs qu'en quittant l'Irlande elle fut accablée de visions qui empirèrent et augmentèrent. Ce crescendo s'aggravant, Greta restait pourtant consciente que ses hallucinations étaient le fruit de son imagination, puisqu'elle voyait des gens qu'elle savait pourtant morts (*AP*, pp. 14-15). À ces visions hallucinatoires se sont ajoutées des hallucinations auditives durant lesquelles Greta peut entendre un son, qu'elle suppose d'origine divine, lui livrant une idée sonore qu'elle doit interpréter, et qui parfois recèle un message religieux, puisqu'elle avoue être inquiète quand ses visions s'accompagnent d'une mission dictée par Dieu. De la même façon, Marianne est comme avertie de la venue de Lily dans la mesure où les deux premières apparitions de son spectre (sur les trois qu'il y a en tout dans la pièce) s'accompagnent d'un son : soit le grondement sourd d'une explosion, soit le roulement d'un tambour de procession orangiste. En dehors de la vision de Lily, il n'est pas autant question d'hallucinations chez Parker. En revanche, certaines scènes sont parfois décrites de manière surréaliste. En effet, le spectateur entrevoit cette dimension, déconnectée de la réalité, dans le récit que Lenny nous livre sur la scène de baignade de nonnes irlandaises, comme s'il décrivait un tableau dans ses moindres détails :

[...] Et alors, dans mon champ de vision – une apparition, j'ai cru au départ que j'hallucinai, c'était un troupeau de bonnes sœurs, des vraies, avec toute leur panoplie, occupées à faire un strip, et hop, par dessus la tête. Il y en avait au moins une douzaine. C'était la sortie aquatique des bonnes sœurs. Sous leur habit, elles avaient des systèmes croisés, des espèces de tricots et de caleçons

⁶⁸⁰ A.-M. Pelletier, *op.cit.*, p.287.

bouffants. À mon avis, elles devaient penser qu'à cette heure là il n'y aurait pas de témoins. (P, p. 72)⁶⁸¹

Lenny interprète cette scène, où, allongée aux côtés d'une chanteuse nue, il regarde cette baignade, comme un moment de pure découverte, aussi bien pour la chanteuse, pour les religieuses, que pour lui :

Et les voilà qui courent à fond de train se précipiter dans la mer, et allez que je batifole et fais mumuse comme des gamines de neuf ans, un potin d'enfer – tandis que l'autre copine est pendant ce temps allongée à poil à côté de moi, chantant à plein gosier sa version vibrante et voluptueuse de *Que loin de toi jamais je ne m'égarer...* complètement ailleurs... et les bonnes sœurs s'éclaboussent l'une l'autre, avec des gloussements et des cris, frétilant de partout dans la lumière dorée, les sous-vêtements croisés adhérent tout mouillés à leurs corps excités – et pas besoin d'être grand prêtre pour voir que les bonnes sœurs font l'expérience du sexe et la chanteuse de son âme. Et pendant quelques secondes de folie j'ai cru que j'allais piquer un sprint pour rejoindre les bonnes sœurs et les éclabousser de mon corps, dans l'écume des vagues, et ensuite les ramener toutes auprès de ma chanteuse, pour une impro de cantiques en gospel... et peut-être que c'était... que c'était comme ça ici. Avant le christianisme. Ça que je veux dire. (P, p. 72)⁶⁸²

Dans cet extrait, il laisse entendre que, pour lui, le conflit, la situation de désordre que traverse l'Ulster, est largement dû à la religion. Il semble souhaiter retrouver cet état de quiétude qu'il suppose avoir existé avant la pénétration du christianisme en Irlande. C'est pourquoi, il évoque l'idée que, si tout était à refaire, si Jésus Christ, dont il ne rejette pas toute l'existence, devait venir en aide aux Nord-Irlandais, il les débarrasserait avant tout du christianisme :

Peter : [...] qu'est-ce que Jésus Notre Christ ferait de nous tous ici-présents, à ton avis ?

⁶⁸¹ « [...] And then into my line of vision – there comes this sight, at first I though I was hallucinating, it was a gaggle of nuns, real nuns, in the whole gear, which they were busy stripping off, over their heads. There was a dozen or more of them. It was a nuns' swimming party. Underneath their habits, they had these interlock jobs, sort of vests and baggy long johns. I suppose they reckoned at that hour there'd be nobody to see them ». (Pentecost, p. 239).

⁶⁸² « So down they pelted into the sea, frisking around and frolicking like nine-year-olds, the noise of it – while your woman is meanwhile stretched out starkers beside me, singing this deep-throated version of *Just a Closer Walk With Thee* ...entirely oblivious...and the nuns are splashing each other, and giggling and screaming, and flinging themselves about in the golden light, with the wet interlock clinging to their excited bodies – and it doesn't take a lot to see that the nuns are experiencing their sex and the vocalist her spirit. And for a crazy few seconds I all but sprinted down to the nuns to churn my body into theirs, in the surf foam, and then bring them all back to the lady vocalist, for a session of great spirituals ... and maybe that's how it was... what it was like here. Before Christianity. Is what I'm saying ». (Pentecost, p. 239).

Lenny : Je vais te dire exactement ce qu'il ferait, il condamnerait tout ce qu'il y a comme églises, chapelles, temples et tabernacles dans toute l'île, les brûlerait avec une troche, les réduirait en poussière, flanquerait dehors les congrégations, les prêtres et les pasteurs en tête, et les conduirait dans la montagne, jusqu'aux crêtes les plus décharnées et désertes des Sperrins et des Mournes, et il les ferait pénétrer dans la roche à coups de fouets, jusqu'à ce que le christianisme soit extirpé comme un fléau de la moelle de leurs os, il effacerait la religion une fois pour toutes de la face de ce pays, jusqu'à ce que les gens ne puissent trouver d'autre miséricorde que les uns chez les autres, d'autre foi que la foi en l'autre, d'autre pardon que celui que l'autre voudra bien accorder, jusqu'à ce qu'ils se crient l'un à l'autre dans le noir pour embrasser leur propre humanité... (*P*, p. 76)⁶⁸³

Cette hypothèse, versée au conditionnel et même si elle se dirige contre la chrétienté, peut éventuellement être considérée comme une vision au sens biblique du terme, c'est-à-dire une révélation, une « transfiguration dernière de toutes réalités terrestres, y compris les biens institutionnels les plus sacrés »⁶⁸⁴. De manière similaire, la mission que Greta doit poursuivre peut être interprétée comme étant une telle révélation, puisqu'en obéissant à la voix mystérieuse, et en distribuant les hosties, elle pensait que les massacres cesseraient. Est-il possible de penser qu'en utilisant ces arguments les deux dramaturges pourraient être visionnaires ?⁶⁸⁵

Nous pouvons croire que ces créations de l'esprit humain, ces expériences mystiques, s'aggravent lorsque l'Homme est touché au plus profond de son être. Elles restent, en effet, très souvent de simples créations de l'esprit, mais elles peuvent également devenir inquiétantes lorsqu'elles traduisent une déficience mentale aiguë. Si ces hallucinations sont la plupart du temps de purs produits de l'imagination vivace, elles sont parfois le fruit d'un esprit cliniquement déficient.

⁶⁸³ Peter : ... what would Jesus Holy Christ do with us all here, would you sat ?

Lenny : I'll tell you exactly what he'd do, he'd close down every church and chapel, temple and tabernacle in the whole island, put them to the torch, burn them into rubble, turf the congregations out priests and pastors faces first, and drive them up into the mountains, up to the boniest, bleakest stretches of the Sperrins and the Mournes, and he'd flay them into the rock, until the Christianity was scourged out of the very marrows of their bones, he'd expunge religion once and for all from off the face of this country, until the people could discover no mercy except in each other, no belief except to believe in each other, no forgiveness but what the other would forgive, until they cried out in the dark for each other and embraced their own humanity...that's the only redemption he'd offer them. (*Pentecost*, p. 243).

⁶⁸⁴ A. Paul, *op. cit.*, p. 73.

⁶⁸⁵ Cf. 4ème partie.

4.2 Dédoublément de personnalité et schizophrénie

Hallucinations et visions peuvent être, dans certains cas, le reflet d'une pathologie mentale chez l'être humain qui perd soudain tout rapport entre signifiant et signifié. Walentina Witoszek et Patrick F. Sheeran expliquent qu'il existe deux façons mentales de s'échapper du quotidien des Troubles en Irlande du Nord : se raccrocher à la religion ou sombrer dans la folie⁶⁸⁶. Puisqu'elles ont, semble-t-il, perdu la foi en Dieu, Greta et Marianne seraient donc « folles », selon les deux auteurs qui réduisent les deux femmes à être victimes non plus d'une simple aliénation, mais d'un dédoublement de personnalité. En effet, à travers ses multiples apparitions, Lily jouera le rôle d'alter ego, de *doppelgänger*, renvoyant à Marianne l'image de ses propres souffrances. Néanmoins, Marianne restera consciente que Lily n'est pas réelle, que son esprit lui joue des tours, puisque, lorsque celle-ci lui apparaît pour la première fois, elle constate :

Lily : Cette maison était ma vie.

Marianne : Je le sais.

Lily : Tu ne sais rien du tout. Tu serais déjà en train de compter tes dents si mon Alfie était là.

Marianne : (*fermant les yeux*) : Il n'y a personne ici. Personne. (*P*, p. 19)⁶⁸⁷

Marianne ferme les yeux : elle sait que Lily est une vision intérieure, le fruit de son imagination, pur produit de sa souffrance. Lorsqu'elle la somme de partir de là où elle n'est pas la bienvenue (c'est-à-dire sa maison), Marianne lui rétorque : « Ça me pose un problème ça, tu vois... puisque l'endroit où je suis la moins bienvenue est l'intérieur de mon propre crâne... au moins là dessus nous sommes d'accord, Lily. Je ne m'aime pas non plus » (*P*, p. 21)⁶⁸⁸. Le conflit est alors intériorisé ; il s'agit de lutter contre soi-même. Marianne est parfaitement consciente de son isolement physique et psychologique, de son alcoolisme, de la stérilité de sa vie, trois raisons qui sont, pour Anthony Roche dans « Ghosts in Irish Drama »,

⁶⁸⁶ Walentina Witoszek & Patrick F. Sheeran, « Irish Culture : the Desire for Transcendence », Michael Kenneally (ed.), *op.cit.*, 1988, p. 79.

⁶⁸⁷ Lily : [...] this house was my life.

Marian : I know it was.

Lily : You know nothing about it. You'd be singing on the other side of your face if my Alfie was here.

Marian (*closing her eyes*) : There's nobody here. Nobody. (*Pentecost*, p. 181)

⁶⁸⁸ « I have a problem with that, you see... seeing as the place where I'm least welcome of all is the inside of my own skull... so there's something we can agree on at least, Lily » (*Pentecost*, p. 183).

suffisantes pour se projeter un alter ego imaginaire qui dramatiserait la division de sa personne⁶⁸⁹.

Dans son introduction au recueil des trois pièces de théâtre, Stewart Parker avait mentionné ce dédoublement de personnalité derrière l'image biblique de Caïn et Abel, ou de David et Goliath, « deux hommes se battant pour le même territoire »⁶⁹⁰. Aussi, ce territoire peut être ancré dans la réalité, auquel cas il s'agirait de l'Irlande du Nord, ou bien, il pourrait n'être que virtuel, et ainsi devenir cette page maculée qu'est l'âme, celle de Marianne dans ce cas précis. Dans l'œuvre de Devlin, en revanche, ce sont avant tout les didascalies et l'attitude de Greta qui exposent le degré de souffrance mentale que le protagoniste subit. En effet, si elle a été internée en hôpital psychiatrique, c'est pour s'être conduite de manière incohérente, comme l'évoque son médecin :

Greta : Mon mari ne veut pas de moi.

Campbell : C'est la raison pour laquelle vous vous êtes jetée sous un bus ?

Greta : Je n'ai pas fait ça.

Campbell : Si, Greta. Vous devez partager mon avis sur ce fait réel. Un bus est un objet matériel – il n'existe pas que dans votre tête, il roule vraiment sur les routes. Et ceci est votre corps, et il est réel et si vous mettez votre corps devant un bus qui roule, ce dernier vous tuera. (*AP*, p. 3)⁶⁹¹

Depuis que son esprit l'a quittée, Greta est restée comme morte. Elle exprime cette idée à travers l'image suivante :

Greta : ... Je suis morte.

Elish : Tu es morte ?

Greta : Et dans ma douleur ma voix m'abandonna. Je fis l'expérience de ma propre mort.

Elish : pourquoi ne pas l'avoir dit plus tôt ?

Greta : Je ne pouvais pas. J'avais peur. J'aimais mon mari et je ne savais pas comment le lui dire. Donc j'ai gardé ça dans une autre pièce et j'ai vécu dans une pièce extérieure à ma vie, je suppose. (*AP*, p. 26)⁶⁹²

⁶⁸⁹ A. Roche, « Ghosts in Irish Drama », in D. Morse *et al.* (eds.), *op.cit.*, p. 60.

⁶⁹⁰ « [...] two men fighting over a field » (*Pentecost*, p. xiii).

⁶⁹¹ Greta : My husband doesn't want me.

Campbell : Is that why you threw yourself in front of a bus ?

Greta : but I didn't.

Campbell : You did, Greta. We have to agree about this piece of reality. A bus is a very substantial thing – it is not in your head, it is out there on the road. And this is your body and it is real and substantial and if you put your body in front of a moving bus it will kill you.

⁶⁹² Greta : [...] And I died.

À partir de cet instant, deux personnalités ont co-existé en elle. Ce constat peut être particulièrement aisé lorsque le dramaturge indique, lors d'une comptine que récite le personnage et qui l'agace, qu'elle adopte une autre voix :

Mon bébé vit de l'autre côté de l'océan.
Mon bébé vit de l'autre côté de la mer.
Mon bébé vit de l'autre côté de l'océan.
Oh ramenez-moi mon bébé.
(*Prend une voix différente*) Arrêtez de chanter. (AP, p. 5)⁶⁹³

Ce type de dualité peut être l'un des symptômes d'une pathologie mentale plus grave. En effet, à ne plus savoir qui elle est, à être au beau milieu d'un conflit qui oppose deux communautés, à être dans une situation d'entre-deux, Greta, et, à travers elle, de nombreux Nord-Irlandais, peut dériver et sombrer dans la schizophrénie. Cette maladie est en grande partie caractérisée par une rupture de contact avec le monde ambiant, et un retrait de la réalité. Les principaux traits distinctifs des syndromes psycho-pathologiques qui l'accompagnent sont les symptômes psychotiques tels que les délires, les hallucinations, visuelles ou auditives, les perturbations de la pensée et de l'émotivité (raisonnement illogique), et une tendance évolutive vers le handicap psychologique (isolement social, conduite étrange). Fort de ces connaissances, il est possible de penser que les deux personnages principaux des pièces de théâtre en sont affectés. Greta produit en effet des idées délirantes, des convictions erronées que personne d'autre ne partage mais qu'elle pense réelles. Elle est convaincue qu'une voix d'origine divine lui ordonne de distribuer les hosties dans les rues de Belfast ; elle espère ne pas être Jean-Baptiste ni la Vierge Marie, et à la scène 7, elle dit entendre les rires d'un bébé qu'elle est la seule à percevoir. Puisqu'elle est persuadée que ses convictions et hallucinations sont vraies, alors qu'elles ne le sont pas, puisque son cerveau ne fonctionne plus normalement, son entourage, sain d'esprit, ne comprend ni son comportement ni sa conduite. C'est pourquoi, elle éprouve tant de difficultés à distinguer entre le réel et l'imaginaire,

Elish : You died ?

Greta : And in my grief my voice left me. I experienced my own death.

Elish : Why didn't you speak out before ?

Greta : I couldn't, I was afraid. I loved my husband and I had no context for dealing with this. So I shut it in another room and I lived in the outer room of my life I suppose.

⁶⁹³ My bonny lies over the ocean.

My bonny lies over the sea.

My bonny lies over the ocean.

Oh bring back my bonny to me.

(*In a different voice*) Stop that singing !

comme à la scène 4, où elle entend de la musique. En réalité, son frère Manus joue bel et bien du violon, comme les autres acteurs et le public peuvent le constater. Le discours de Greta est également incohérent. Elle parle souvent en parallèle des autres protagonistes, développant un récit secondaire, s'enfermant dans une sorte d'autisme dramatique à l'instar de Marianne, dont il est difficile de suivre les idées concernant l'avenir de la maison de Lily. Même si le cas de Marianne est quelque peu différent dans la mesure où elle reste consciente qu'elle seule voit et entend Lily, Lenny nous apprend que, depuis le décès de son enfant, son attitude n'a pas été cohérente, elle se mettait même à parler toute seule dans la nuit ; il ne la comprend donc plus.

Les personnes souffrant de cette maladie ne sont pas capables de penser ou de communiquer de manière logique. Leurs pensées et discours sont désorganisés et difficiles à suivre. Le spectateur de *Pentecôte* peut le constater puisqu'il est difficile de comprendre Marianne : elle souhaite être isolée de la société (ce qui est un des symptômes de la schizophrénie), mais accueille tout de même ses amis. Puis, elle désire conserver la maison de Lily en son état actuel, ensuite elle envisage de la confier au *National Trust*, enfin, elle souhaite la rénover. Néanmoins, même si certaines de ses remarques sont inattendues et restent hermétiques, son discours demeure, la plupart du temps, compréhensible. Cette dysharmonie est encore une dernière caractéristique du schizophrène. Le malade oscille toujours entre deux états, et, en particulier, entre la vie et la mort : il n'est pas tout à fait en vie, ni tout à fait mort. Il erre entre deux situations, comme Greta et Marianne en somme.

Les deux dramaturges représentent sur scène un monde perturbé dans une société en crise, dans lequel les deux personnages principaux sont comme « pulvérisés »⁶⁹⁴. Ces personnages sont les malheureuses victimes d'une identité culturelle et sociale fragmentée. Ils sont entourés d'asiles, de prisons, d'espaces clos où ils étouffent. Ainsi, à la scène 1, Greta est enfermée dans un asile psychiatrique. Elle le sera ensuite chez Helen à Londres, puis à Belfast. Marianne, quant à elle, trouve délibérément refuge dans une maison isolée de Ballyhackamore où elle et ses invités seront condamnés à l'immobilité contre leur gré. Cet enfermement physique reflète en réalité un enfermement mental qui peut s'avérer autodestructeur. Ces Nord-Irlandais sont voués à l'immobilité, ce qui indique qu'ils ont perdu

⁶⁹⁴ Notion empruntée à Julia Kristeva. Brigitte Gauthier, *Harold Pinter et les dramaturges de la fragmentation*. Paris : L'Harmattan, 2002, p. 52.

tout contrôle de la situation. Afin de rehausser et de dramatiser cet espace clos, les auteurs ont recouru au mode du souvenir. En effet, le récit présent est entrecoupé d'anecdotes passées, réels « monologues du souvenir »⁶⁹⁵. Ainsi, à l'image de leurs protagonistes, les textes dramatiques se sclérosent car le passé fige le temps et l'espace. *Après Pâques* et *Pentecôte* mettent ici en relief la stérilité de l'avenir en Irlande du Nord puisque la vision cyclique du temps et de l'espace mène le conflit dans une impasse. Pourtant, cette paralysie physique et mentale qui pourrait se traduire par une certaine aphasie et une difficulté à communiquer calmement⁶⁹⁶, ne concerne pas l'ensemble des œuvres de Parker et Devlin, où les pauses et silences restent, malgré tout, assez peu nombreux. Au contraire, les personnages sont plutôt loquaces, attitude héritée de leur éducation religieuse chrétienne où la vérité se trouve dans le Verbe, c'est-à-dire la parole de Dieu. Ce dédoublement de personnalité et cette aliénation ne s'arrêtent donc pas à une simple représentation binaire du monde. Les dramaturges font intervenir un troisième élément, une tierce personne, virtuelle pour mettre en évidence le « détriement » d'une entité, fictive ou réelle, qui arbitre le conflit interne et externe, sorte de médiateur grâce auquel cette dualité devient une triangularité. Les dialogues se changent alors dans les deux cas en trialogues.

4.3. Triangularité : perte totale de l'unité ou arbitre du conflit ?

Pentecôte et *Après Pâques* respectent les normes de la triangularité dramatique qu'Anne Ubersfeld a mises en avant dans ses trois ouvrages intitulés *Lire le théâtre*. En effet, les deux pièces accordent une grande importance aux relations entre les individus, nombreux sur scène. La pluralité des voix et des discours est donc visible, les trialogues dramatiques étant bien en place. Cependant, derrière ceux-ci se cachent des dialogues qui dépassent le simple dédoublement de personnalité, tout particulièrement si nous gardons à l'esprit le constat humoristique suivant fait par Aoife : « Vous ressembliez tous les deux à mon père. [Maman] l'appelait Kate. Puis elle disait (*désignant Greta*) Duplikate et Triplikate (*désignant Manus*) » (*AP*, p.67)⁶⁹⁷.

⁶⁹⁵ Termes empruntés à Brigitte Gauthier. B. Gauthier, *Harold Pinter, the Caretaker of the Fragments of Modernity*. Paris : Ellipses, 1996, p. 125.

⁶⁹⁶ Leur mode de communication est violent.

⁶⁹⁷ « [...] you two looked more like my daddy. She used to call him Kate. Then she'd say (*Pointing to Greta*) DupliKate and TripliKate (*Pointing to Manus*) ».

4.3.1 Trois en un

En 1990, Anne Devlin rédigea une nouvelle introduction pour sa pièce *Ourselves Alone* dans laquelle elle expliquait que ses trois personnages féminins principaux furent conçus comme une « trinité de femmes » : Donna se posait en mère, Josie en maîtresse et Frieda en carriériste. L'auteur poursuivait en précisant que ces trois représentations féminines étaient caractéristiques de trois périodes de la vie d'une femme de manière générale et de la sienne en particulier⁶⁹⁸. Les trois personnages centraux de sa première pièce sont donc présentés comme pouvant être complémentaires et non pas en parfaite opposition à l'instar des trois sœurs que le dramaturge présente dans *Après Pâques*. En effet, même si Greta, Aoife et Helen n'ont, a priori, guère de points communs, bien loin de s'opposer, leurs caractères et tempéraments se complètent. Ainsi, Helen est une femme carriériste, Aoife tente d'être une mère exemplaire tandis que Greta est en proie à un questionnement identitaire des plus profonds qu'elle s'efforce de transcender⁶⁹⁹. Le discours des trois femmes pourrait se résumer à la seule et unique situation du dramaturge. Cependant, après avoir analysé la situation de ce trio, Imelda Foley est allée un peu plus loin dans la réflexion. En partant du constat que Greta avait une mission évangélisatrice, elle déduit, dans son ouvrage *The Girls in the Big Picture*, que si ce personnage pense être le saint Esprit, alors Helen, en chef d'entreprise et garçon manqué, pourrait être Dieu le Père, et, Aoife se poserait en Fils⁷⁰⁰. L'interprétation de Foley n'est donc pas sans rappeler le mystère de la triangularité chrétienne. Selon ce principe de la sainte Trinité, une seule entité, Dieu, réunirait en elle trois personnes : le Père, le Fils et le saint Esprit. Bien que l'Ancien Testament ne mette point en relief cette idée de sainte Trinité, il est possible de déceler quelques signes prodromes. En effet, il est question à plusieurs reprises de trois personnes qui ne peuvent en réalité être qu'une, comme à l'occasion de l'épisode de la Genèse où trois « hommes » se trouvent subitement debout près d'Abraham. C'est, sans doute, seul Yahvé qui lui est apparu, car c'est « au Seigneur » qu'Abraham s'adresse par la suite. Rien ne précise s'il s'agit de Yahvé accompagné de deux anges, mais les Pères de l'Église ont considéré ce passage comme une préfiguration du mystère de la Trinité. En revanche, le Nouveau Testament qualifie Jésus de « Fils de Dieu ». Quant à l'Esprit Saint, les synoptiques ne sont pas sans ignorer que c'est lui qui a donné à Marie le

⁶⁹⁸ B. MacGurk, *op.cit.*, p. 58.

⁶⁹⁹ Cf. 4ème partie.

⁷⁰⁰ I. Foley, *op.cit.*, p. 96.

pouvoir de devenir Mère de Dieu dans sa virginité, puisque saint Luc rappelle que l'ange lui annonça que l'Esprit Saint viendrait sur elle pour que la puissance de Dieu la couvre et lui donne un fils, le fils de Dieu⁷⁰¹. De plus, cet Esprit Saint est mis en relation avec le Père et le Fils dans la scène du baptême de Jésus, même s'il n'est évoqué que sous la forme d'une colombe⁷⁰². C'est ensuite l'évangile de Jean qui expose les rapports qui existent entre les trois personnes divines puisqu'il rapporte la promesse de Jésus d'envoyer l'Esprit Saint de la part du Père sur terre après sa mort. Celle-ci se réalisera, en outre, le jour de la Pentecôte. Ainsi, les titres des pièces de Stewart Parker et d'Anne Devlin renvoient à cet épisode au cours duquel l'Esprit Saint descendit sur les apôtres pour les baptiser, c'est-à-dire confirmer leur appartenance à une Église chrétienne. De ce fait, Parker lui aussi met en scène trois femmes aux destins complémentaires alors que tout semble, à première vue, les opposer : Marianne est elle aussi le Fils à travers lequel Lily, le Père, va se révéler tandis que Ruth incarnerait l'Esprit Saint, puisqu'elle dispensera une leçon de paix le jour de la Pentecôte. Enfin, le symbolisme du chiffre trois chez les auteurs (les personnages ont la trentaine, les femmes sont au nombre de trois, Lily apparaît trois fois à Marianne et Greta fait trois expériences mystiques) corroborerait aussi notre interprétation chrétienne si le principe globalisant de la Sainte Trinité n'était pas aussi discutable et n'avait pas de tout temps fait l'objet de vives critiques de la part des théologiens et historiens. Par voie de conséquence, il convient de chercher un autre symbolisme, peut-être plus empirique, à la triangularité dramatique. Aussi, l'intervention d'une tierce personne extérieure, médiatrice et arbitre du conflit, semble préférable et salutaire.

4.3.2 Médiateurs du conflit interne et religieux

Dans « Ghosts in Irish Drama », Anthony Roche affirme que les fantômes sont considérés comme des intermédiaires entre les vivants et les morts⁷⁰³. De ce fait, Lily et Michael s'avèrent être des intermédiaires entre la vie et la mort et viennent confirmer cet état d'entre-deux dans lequel se trouvent Marianne et Greta. Plus que des *alter ego*, les deux spectres deviennent donc des sortes de médiateurs du conflit interne qui s'est progressivement installé chez Marianne et Greta. Leur rôle piaculaire se confirme ici.

⁷⁰¹ Lc 1, 34-37.

⁷⁰² Jn 1, 32-33.

⁷⁰³ A. Roche, *op.cit.*, pp. 63-64.

Dans le théâtre de Devlin et Parker, les femmes jouent ce rôle de médiateur : elles se situent à la frontière entre l'imaginaire et le réel, entre le Bien et le Mal. Elles se doivent d'entreprendre un travail de cohabitation, voire de réconciliation, entre chaque membre des paires. De la même façon, dans la Bible, à travers le mystère de l'Incarnation, le Christ se retrouve médiateur entre l'homme et Dieu, comme Olivier Millet et Philippe de Robert parent l'écrire. Les co-auteurs nous affirment que la communication entre Dieu et les hommes a été rendue possible dès lors que Jésus Christ se fit incarnation du verbe de Dieu⁷⁰⁴. Aussi, l'intervention de Ruth, qui récite l'épisode de la Pentecôte tel qu'il l'est écrit dans la Bible, à la scène cinq de l'œuvre de Parker, vient confirmer son assimilation à l'Esprit Saint. Et lorsqu'elle entre en scène avec, dans ses mains, une Bible pour rappeler sa religiosité et la présence de Dieu, elle vient renforcer cette identification. Ruth, mais aussi Peter, qui se plaint à se remémorer l'épisode biblique, semblent alors usurper le rôle du pasteur. En effet, dans les théories protestantes, le pasteur doit aider les fidèles à trouver dans la Bible les réponses à leurs questions les plus personnelles, ce que s'évertuent à mettre en lumière les deux amants. Le pasteur protestant n'est pas une autorité intermédiaire (dans une hiérarchie), mais il est un guide en vue de l'appropriation personnelle du message biblique. En d'autres termes, il joue le rôle de médium du médium qu'est la Bible, médiateur efficace entre le saint Esprit et la personne individuelle. Ainsi, pour les protestants, c'est la parole biblique qui est médiatrice du message de Dieu. De la même façon, le prêtre catholique est le médiateur de la parole de Dieu. Pourtant, il diffuse les contenus par médiation à travers la prédication, le catéchisme, la liturgie et les images iconographiques. Il est vrai que les images iconographiques telles que le crucifix et les images intérieures occupent une place essentielle dans le contact catholique mystique avec le contenu de la Bible, elles sont pensées en vue d'une méditation. L'imagerie chrétienne est donc également au cœur d'un relais : elle véhicule les messages de Dieu à l'homme. Greta se rappelle ainsi la sainte vierge phosphorescente que sa mère avait déposée dans sa chambre, comme pour veiller sur elle. Néanmoins, ces images sont qualifiées d'« idolâtres » par les protestants qui les ont refusées depuis toujours allant jusqu'à mettre en place un mouvement « iconoclaste ». C'est pourquoi, Marianne, pour ne pas offenser son hôte, se défend auprès d'elle d'avoir apporté des symboles catholiques tels que les cœurs sacrés, [l'] eau bénite, [ou] même une statue de la sainte

⁷⁰⁴ O. Millet & P. de Robert (eds.), *op.cit.*, p. 236.

patronne⁷⁰⁵. Cette précision qu'elle apporte atteste une fois de plus le fait que sa foi est remise en question. Marianne prend ici Lily comme témoin de son scepticisme, comme pour se retrouver au cœur de ce triangle qui met en relation Dieu et le témoin.

François Cavallier a souligné la nécessité d'un témoin dans la relation que le croyant entretient avec Dieu dans un ouvrage intitulé *La religion*. Il avoue que la foi repose sur un paradoxe car « elle veut se présenter comme un rapport direct à son objet, une communication transparente et exclusive avec Dieu, alors que dans le même temps la religion a besoin d'une caution, d'un intermédiaire dans la relation à Dieu »⁷⁰⁶. L'auteur précise en outre que cette caution est apportée par le témoin, qui parraine la foi. Pour lui, le sentiment religieux repose donc sur une médiation où le croyant, Dieu et le témoin forment une structure ternaire sur le modèle des apôtres, premiers témoins qui apportèrent la parole de Dieu. Il en conclut que le « sentiment religieux se place sous le signe de dépendance vis-à-vis de l'autorité d'autrui, qui déplace l'objet de la foi : ce que je crois ce n'est plus Dieu mais celui qui me demande de le croire »⁷⁰⁷. Il met également en lumière la nécessité d'une autre médiateur : le dogme, « intermédiaire de la relation au divin »⁷⁰⁸ pour placer la foi à nouveau en situation de médiation. L'individu est ensuite invité à adhérer ou non à ce dogme, mais il doit garder à l'esprit qu'en cas de faute, pénitences et purification ne sont possibles que s'il y a un médiateur. Nous comprenons maintenant pourquoi il est si important pour Lily de confier son secret à Marianne afin de pouvoir partir en paix. L'Église se place enfin entre l'individu et l'État en Irlande, comme nous l'avons étudié en première partie, puisqu'elle dicte ses propres lois, en parallèle de la législation de la nation qui les reconnaît ou non.

Selon Françoise Canon-Roger, au sujet de *The Broken Jug* (1994) de John Banville (1945), « la fonction de Judge Adam, en tant que personne, est d'incarner un troisième terme indispensable pour briser toute représentation manichéenne et orthodoxe de la situation »⁷⁰⁹. Elle précise que « reconnaître cet intermédiaire, ce moyen terme, c'est déjà se libérer d'une alternative contraignante. Il semble que ce soit un premier pas vers la décolonisation mentale

⁷⁰⁵ « I've changed nothing. I've brought nothing with me. See ? No Sacred Hearts, no holy water, not even a statue of yer woman – everything still in its place the way you left it [...] » (*Pentecost*, p. 181).

⁷⁰⁶ François Cavallier, *La religion*. Paris : Éditions Ellipses, p.16

⁷⁰⁷ *Ibid.* p.16.

⁷⁰⁸ *Ibid.* p.17.

⁷⁰⁹ Françoise Canon-Roger, « Ruptures en représentation : *The Broken Jug* de John Banville », in *Études Irlandaises : l'Irlande, représentations littéraires*, n° 21-2, automne 1996, pp. 125-134.

et la désaliénation »⁷¹⁰. Or, ne serait-ce pas là le but recherché : la décolonisation mentale ? Cette tierce partie peut alors encore se révéler être le médiateur d'un conflit externe, voire géopolitique, et nous invite à l'identifier.

4.3.3 Médiateurs du conflit externe et géopolitique

En 1969, les Troubles devinrent un conflit triangulaire où s'opposèrent les forces armées britanniques, les nationalistes (républicains défendant la cause catholique) et les unionistes (loyalistes protestants). Les Nord-Irlandais se retrouvèrent donc au cœur d'un rapport tripartite auquel il fallut remédier. Comme pour refléter la situation extérieure, les deux œuvres mettent en évidence plusieurs relations triples dont un des membres joue le rôle de médiateur. Ainsi, les relations les plus pertinentes sont celles de Lily qui se retrouve au cœur d'un conflit sentimental opposant Alfie, son mari, à Alan, son amant, dans *Pentecôte*. Tandis que dans *Après Pâques*, Greta se retrouve entre son père, qui pourrait incarner l'Empire britannique, et sa mère, symbole de l'Irlande catholique romaine.

Cette même triangularité se retrouve sur le plan géopolitique. En effet, si l'Irlande du Nord se situe en Irlande et en Grande-Bretagne à la fois, elle reste une entité. Elle devient un « troisième espace », confiné entre un discours colonisant et un discours décolonisant. Depuis 1921, l'Irlande du Nord a été dirigée en vain par l'Irlande et la Grande-Bretagne, mais depuis l'accord de Belfast en avril 1998, un médiateur neutre a pris part au conflit : les États-Unis. Parker et Devlin, bien qu'ils aient écrit leurs pièces avant cette date, prennent tous deux en compte l'impact du modèle américain dans l'histoire de l'Irlande. Ainsi, Helen adopte un accent américain afin de se fondre dans la masse londonienne et fait allusion à *Glockamorra*, lieu de repos imaginaire où les Américains d'origine irlandaise s'envolent après leur mort. Quant à Greta, elle voit apparaître Paul Robeson et Robert Kennedy⁷¹¹, deux figures emblématiques des États-Unis.

Paul Robeson (1898-1976) a pu être qualifié d'épitomé de l'homme de la Renaissance du XXe siècle par la communauté afro-américaine. Greta nous apprend qu'il était le héros de son père et, après avoir lu son histoire, nous pouvons en comprendre les raisons. En effet, né dans le New Jersey au sein d'une famille dont le père était un esclave en fuite reconverti en

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 125-134.

⁷¹¹ (*AP*, p. 15).

ministre presbytérien, et la mère issue de la noblesse de Philadelphie, il connut un parcours universitaire en droit remarquable. Après une courte carrière d'avocat⁷¹² à New York, il se tourna vers le cinéma puis vers la chanson⁷¹³. Sa réputation fut bien vite internationale, car il se battait à travers le monde pour défendre l'égalité sociale. Il pensait que sa responsabilité en tant que personne publique était précisément de promouvoir la justice et la paix. Au sommet de sa gloire, Robeson était devenu un symbole national et un dirigeant culturel dans la guerre contre le fascisme à l'étranger et contre le racisme sur son territoire national. Parmi ses admirateurs, il comptait Eleanor Roosevelt, W. E. B. Du Bois, Pablo Neruda et Harry Truman. Mais les conservateurs se méfiaient de lui. Si bien que, pendant les années 1940, il attira l'attention du Sénateur Joseph McCarthy, auquel le nationalisme noir et les activités anti-colonialistes déplaisaient. Aussi son passeport lui fut-il retiré en 1950, ce qui l'empêcha de se rendre à l'étranger pour son travail d'acteur et de chanteur pendant huit ans. Lorsqu'il revint sur scène il n'était plus l'homme aussi efficace qu'il l'avait été et mit un terme à sa carrière. Pour toutes les communautés minoritaires telles que les catholiques en Irlande du Nord, Paul Robeson incarne donc un modèle de réussite. Quant à Robert Kennedy, s'il était le frère du célèbre Président d'origine irlandaise John F. Kennedy dont il soutenait les idées⁷¹⁴, il était aussi un sénateur démocrate qui admirait Martin Luther King.

Le sort des catholiques nord-irlandais pouvant être assimilés à celui de la communauté afro-américaine, la communauté se voit ici revalorisée à travers les actions de ces deux hommes. Il est possible de constater que l'Irlande du Nord, et ses étudiants, s'est bel et bien inspirée de ces événements américains dans la quête de liberté et d'égalité des noirs lorsqu'elle mit en place des marches pacifistes organisées à Londonderry et Belfast. Dans *Pentecôte*, Peter partage son expérience américaine avec ses amis et annonce qu'il manifesta aux États-Unis en faveur de la justice sociale et de l'égalité des noirs :

Il y a six ans j'ai participé à une chaîne de solidarité autour d'un bâtiment. C'était en Amérique... une université. Des étudiants noirs avaient pris le bâtiment de force pour y introduire clandestinement des armes, les policiers s'alignaient par centaines, prêts à donner l'assaut. Nous étions moi et une quarantaine de démocrates blancs à former une muraille de nos corps, main

⁷¹² Des soulèvements raciaux dans son entreprise mirent fin à sa carrière d'avocat relativement tôt.

⁷¹³ Dans les années 1920, il joua le premier rôle des deux pièces de Eugene O'Neill, *All God's Chillun Got Wings* (1924) et *The Emperor Jones* (1925). Il était aussi un chanteur mondialement connu et aimé, avec des chansons telles que *Ol' Man River*, il devint l'un des chanteurs les plus populaires de son époque.

⁷¹⁴ Henry Patterson nous apprend aussi qu'il soutenait John Hume.

dans la main, des Noirs armés derrière et des flics armés devant...une pétoche d'enfer, mais tout le monde se la jouait aussi, un grand psychodrame à l'américaine, le président du collège et le chef des Noirs se sont retrouvés debout sur une scène à la fin, en train de s'embrasser, ça risque peu d'arriver ici, à mon avis. (*P*, p. 51)⁷¹⁵

Nous pouvons percevoir ici le degré autobiographique de l'œuvre de Parker. L'auteur, ayant vécu aux États-Unis lui-même, participa aux manifestations anti-raciales, comme Marylind Richtarik le découvrit au cours de ses recherches. En effet, le siège de l'université de Cornell par des étudiants noirs armés, s'étant soulevés contre les réprimandes à l'égard de trois des leurs suite à leur participation aux demandes de mettre en place un programme d'études pour les afro-américains le 19 avril 1969 retint tout particulièrement son attention. Il se remémora alors son expérience dans la prison de Long Kesh où il animait des ateliers d'écriture et se joignit aux étudiants pour devenir leur « ministre de la défense ». Après vingt-sept heures de discussions avec les directeurs et les étudiants, Parker obtint l'annulation des réprimandes⁷¹⁶. L'écrivain, selon Stewart Parker, devient ici un médiateur entre la réalité et la fiction, entre une scène et un public auquel il projette sa situation et renvoie sa propre image⁷¹⁷. L'art devient, finalement, lui aussi, un médiateur. Néanmoins, la perte d'unité de l'être qui se dédouble, ou se détriple, semble conduire directement à l'autodestruction. Le risque de ne pas accepter ou reconnaître cette tierce personne en nous ou hors de nous est donc d'être condamné à l'aliénation, à cette schizophrénie culturelle, ou pire, de cesser d'exister.

⁷¹⁵ « [...] Six years ago, I was standing in a human chain encircling a building. It was in America... a university. Black students had seized the building and smuggled in guns, the police were lined up in their hundreds, ready to storm it. Me and a fewscore of other white liberals had put our bodies in between, holding hands with each other, armed blacks behind us and armed cops in front...it was scary as hell, but there was playacting involved too, a big American psychodrama, the college president and the blacks' leader were up on a stage together at the end, hugging each other, I don't quite see that happening here » (*Pentecost*, p. 216).

⁷¹⁶ M. Richtarik, « Living in Interesting Times, Stewart Parker's *Northern Star* », in J.Harrington, John and E. Mitchell (eds.), *op.cit.*, pp. 10-11.

⁷¹⁷ S. Parker, *Dramatis Personae*, *op.cit.* p. 14.

Chapitre 5 : Mourir... puis ressusciter ?

Comme en toutes situations de guerre civile, où haine et violence règnent, la mort est omniprésente. Ce thème est abordé dans les deux pièces de Parker et Devlin, puisque les dramaturges souhaitent refléter la réalité. Or, dans *Pentecôte* et *Après Pâques*, bien plus que de simplement renvoyer à la notion de fin de vie, la mort devient symbolique. Elle préfigure un passage transitoire obligatoire, peut-être vers un monde meilleur.

5.1 La mort

5.1.1 Mort corporelle

La mort en tant que « cessation définitive de la vie humaine organique » s'infiltré dans les deux œuvres. Lorsqu'elle est engendrée par la maladie ou la vieillesse, les dramaturges l'évoquent de manière directe et naturelle, comme faisant partie intégrante de la vie humaine. Au début de *Pentecôte*, Lily vient à peine de décéder, comme l'apprend d'emblée le spectateur à travers le dialogue initial qui s'installe entre Marianne et Lenny. Il affirmera au sujet de la défunte :

Elle est sortie d'ici à pied, portant son manteau et son chapeau du dimanche, son meilleur sac à main, tu m'entends, toute seule comme une grande, droit dans l'ambulance, c'est à l'hôpital qu'elle est morte. (*P*, p. 11)⁷¹⁸

La pièce s'ouvre avec le décès de l'occupante de la maison dans laquelle va se dérouler l'action principale de l'œuvre. Puis, cette mort viendra envahir l'espace scénique dans son intégralité puisque non seulement chaque objet rappellera la présence de la morte, mais cette dernière reviendra aussi hanter Marianne l'espace de quelques mois sous la forme d'un fantôme. Nous apprenons en outre que Lily aurait d'abord pu, puis ensuite, voulu, faire l'expérience de sa mort bien avant ce jour. Si elle sortit miraculeusement indemne de la guerre d'indépendance de 1921, elle supplia le Seigneur de lui ôter la vie pour avoir

⁷¹⁸ « She walked out of here, in her Sunday hat and coat and best handbag, is what I'm saying, under her own steam, into the ambulance, it was in the hospital she died... » (*Pentecost*, p. 172).

abandonné son fils illégitime lors de la Seconde Guerre mondiale. Lorsque Belfast fut bombardée pendant cette période, elle s'exposa aux bombes au lieu de se mettre à l'abri, comme elle l'avait promis à son époux. Cependant, tout fut dévasté autour d'elle, mais elle ne disparut point. Dieu la laissa en vie : elle fut condamnée à vivre jusqu'en cette année 1974.

La Bible donne une explication à la mortalité. Elle laisse tout à penser que Dieu n'a pas fait la mort : elle est la conséquence du péché des hommes. En effet, dans la Genèse, le Seigneur avait averti Adam de ne pas goûter aux fruits de l'arbre de la connaissance sous peine de perdre la vie⁷¹⁹. Or, Adam, avec la complicité d'Ève, n'obéit point à Dieu, qui, pour le punir, lui ôta l'immortalité. Il dit à Adam :

Parce que tu as écouté la voix de ta femme et que tu as mangé de l'arbre dont je t'avais formellement prescrit de ne pas manger, le sol sera maudit à cause de toi. C'est dans la peine que tu t'en nourriras tous les jours de ta vie, il fera germer pour toi l'épine et le chardon et tu mangeras l'herbe des champs. À la sueur de ton visage tu mangeras du pain jusqu'à ce que tu retournes au sol car c'est de lui que tu as été pris. Oui, tu es poussière et à la poussière tu retourneras⁷²⁰.

Ainsi, Dieu rappelle à Adam qu'il est à Sa merci. Cette poussière, que des cendres ont remplacée dans la liturgie chrétienne, devint le symbole biblique du repentir et du deuil. Chaque année, au cours de la fête chrétienne du mercredi des Cendres, un rituel doit rappeler au fidèle ce qu'il doit accomplir après sa mort : retourner à Dieu. Pourtant, ces cendres restent symboliques, car le christianisme proscrit l'incinération. En effet, les hommes sont censés attendre la résurrection dans leurs tombes.

L'œuvre de Devlin se déroule, elle aussi, sous toile de fond mortuaire. Avant d'apprendre la mort de Michael, le spectateur pouvait constater, dès la première scène, que Greta avait tenté de mettre fin à ses jours (ce qu'elle n'interprète pourtant pas comme tel). Ensuite, il est mis au courant que Michael fut victime d'une crise cardiaque, ce qui ramènera Greta et sa sœur Helen, dans leur pays natal, et fera l'objet de l'inquiétude de toute leur famille tout au long de la pièce. Enfin, Aoife annoncera que leur père succombera aux suites de sa maladie en une phrase lapidaire : « Mon père est mort » (*AP*, p. 58)⁷²¹. L'œuvre

⁷¹⁹ Gn 2, 16-17.

⁷²⁰ Gn 3, 17-19.

⁷²¹ « My daddy died ».

s'achèvera sur la veillée du défunt, son incinération et le dépôt de ses cendres. Toutefois, compte tenu du manque de ferveur religieuse de Michael, il ne sera point question des différentes étapes de la préparation à la mort que les catholiques observent⁷²².

En marge de ces deux décès, les pièces en mentionnent bien d'autres, qui comme elles, prendront une dimension symbolique, voire allégorique. Nous pourrions assimiler la mort de Lily soit à la fin d'une Irlande presbytérienne puritaine, soit à celle de l'espoir de voir naître une Irlande du Nord réconciliée. Nous préférons cette seconde interprétation étant donné que le personnage, né avec le siècle, meurt en 1974, année noire selon l'auteur. Mais, ces considérations restent de simples suppositions, Parker ne s'étant jamais prononcé directement à ce sujet. Au contraire, Anne Devlin expliqua au cours d'un entretien que la mort du père de Greta n'était pas vaine et symbolisait la fin du communisme. En outre, étant donné le scepticisme et le doute religieux qui émanent de la pièce, il est peut-être possible d'interpréter la mort du père de Greta comme préfigurant la mort de Dieu. Stewart Parker va alors plus loin dans cette idée de mort de Dieu, et aborde la question d'un décès tout autre et qui n'entre pas dans la logique humaine puisqu'il s'agit de celui du nouveau-né de Lenny et Marianne. À la scène 1 de l'acte 2, Lenny confie à Peter, mais aussi au spectateur, qu'il perdit son fils, Christophe, alors que celui-ci n'était âgé que de cinq mois :

Cinq mois, c'est le temps que ça a duré... le temps qu'a duré le gosse. Arrivé au bout il a avalé son extrait de naissance, il en avait vu assez. C'était peut-être la perspective de m'avoir comme père, on le comprend... elle est descendue un matin... le petit lit était muet, finie la rage... restait plus qu'une minuscule poignée silencieuse et racornie d'os et de peau. Elle est montée me réveiller, elle s'était déjà fait une raison. J'ai pris l'enfant dans mes bras... Je ne te l'ai jamais raconté. Jamais. Il était mon fils. Elle était ma femme. (*P*, p. 41)⁷²³

La mort de cet enfant provoqua la séparation de ses parents, et anéantit Marianne, qui fit tout d'abord de son fils une victime, un martyr, de la situation politique de la Province et accusa ses instigateurs :

⁷²² Cf. annexe 6.

⁷²³ « [...] For five months. That was how long it lasted... that was how long the sprog lasted. At that point he checked out, he'd seen enough. Maybe it was the prospect of having me as a Da, you could hardly blame him... She came down in the morning... the cot was still, no more fury... just a tiny silent shrivelled-up rickle of bones and skin. She came and woke me. She took it in her stride. I picked him up... you didn't know this. Any of it. He was my son. She was my wife » (*Pentecost*, p. 205).

Il représentait un avenir. Jusqu'à ce qu'un jour je le trouve mort. J'ai pensé comme vous pendant longtemps. Il avait choisi la mort dans son berceau plutôt que la vie dans cette ville, dans cette époque, c'était leur faute, ils m'avaient infligé ça, je les haïssais. Je haïssais la vie⁷²⁴.

Compte tenu de la similitude entre le prénom « Christophe » et celui de « Christ », ainsi que des circonstances de la disparition de cet enfant, celle-ci peut tout à fait renvoyer à celle du Fils de Dieu, mort pour sauver l'humanité et condamné alors qu'il était innocent. En effet, le constat premier de Marianne au sujet du décès de son fils n'était pas sans rappeler la mort des innocentes victimes des Troubles.

Ainsi, au delà de ces décès « naturels », les dramaturges n'omettent point d'évoquer les nombreuses victimes du conflit nord-irlandais, qu'elles soient civiles ou non, et dont leurs personnages sont des cibles potentielles. Dans *Pentecôte*, Marianne se réfère à un de ses anciens amis qui s'était engagé dans le mouvement républicain mais qui est mort. De manière similaire, Ruth, à travers l'expérience de son mari David, évoque la difficulté du travail de policier et de l'effort de survie qui en découle en ces temps de luttes citadines. Dans *Après Pâques*, Anne Devlin renvoie à ceux qui sont morts pendant et à cause des Troubles. Elle mentionne en premier lieu l'un des nombreux attentats perpétrés par les groupes activistes. Alors qu'ils se trouvent au *Royal Victoria Hospital*, Rose et ses enfants apprennent que quelqu'un (un membre de l'IRA sans doute) s'est introduit dans un pub de Donegal Road (dans un quartier protestant de la ville) pour le pulvériser. Le policier qui les en informe, Paul Watterson, précise que neuf personnes sont les malheureuses victimes de cette explosion. Nous avons toutes les raisons de penser qu'il s'agit là de l'attentat perpétré en réponse au meurtre de huit catholiques chez un *bookmaker* le 30 avril 1993 et qui fut revendiqué par les membres de l'*Ulster Freedom Fighters**⁷²⁵. Bien que cet épisode soit chronologiquement postérieur au temps du récit (tout se passe pendant la semaine de Pâques), il reflète la réalité en tous points. De la même façon, lorsqu'il s'agira de justifier l'arrestation de Manus par des soldats britanniques, Anne Devlin renverra le spectateur à l'Histoire. En effet, ce même Paul Watterson, en véritable source d'information extérieure, expliquera que plusieurs militaires d'un régiment particulier en mission à Belfast viennent « de la ville où les enfants ont été

⁷²⁴ « He was a future. Until one day I found him dead. I thought like you for a long time. He chose death in the cot rather than life in this town, in these times, it was their fault, they had done it to me, I hated them. I hated life» (*Pentecost*, p. 244).

⁷²⁵ (*AP*, p. 41).

tués » (*AP*, p. 55)⁷²⁶. Il s'agit en fait de la ville anglaise de Warrington, où, le 20 mars 1993, l'IRA provisoire posa deux bombes dans le centre commercial de Golden Square, causant la mort de deux enfants de trois et douze ans⁷²⁷. Puis, Helen rappelle combien il est encore dangereux d'être catholique en Irlande du Nord. À l'issue de l'arrestation de son frère, elle lui explique qu'il aurait pu être fusillé pour des motifs très plausibles : il a franchi un barrage policier, il aurait pu être armé ou il aurait pu leur tendre une embuscade (*AP*, p. 52). Enfin, lorsque Greta vole les hosties, les distribue dans les rues de la ville et critique l'attitude des Églises à l'égard des écoles intégrées, sa mère lui rappelle que « les catholiques se font tuer dans leur lit pour bien moins que ça dans ce quartier » (*AP*, p. 47)⁷²⁸. Elle donne même l'exemple d'une de ses voisines qui, après avoir entendu un bruit à l'extérieur de sa maison, se rendit à la fenêtre et fut très certainement abattue⁷²⁹. Elle ne manque pas, enfin, de préciser que les assassinats sont si nombreux qu'il n'y a plus de place au cimetière pour enterrer les morts :

Le cimetière est plein. Les victimes des assassinats se font maintenant enterrer au coin du parking. Bien sûr, rien ne laisse à penser que c'est un lieu de repos, sauf peut-être les fleurs qui jonchent le sol. (*AP*, p. 62)⁷³⁰

Tout se passe comme si la mort gagnait du terrain en Irlande du Nord, la capitale devenant peu à peu une nécropole moderne.

Si le christianisme considère la mort comme un passage sacré et l'enterrement comme une cérémonie sainte, l'Ancien Testament reste silencieux sur cet événement ainsi que sur le devenir des corps. Selon Job, le monde de l'au-delà se nomme le Shéol. Il se situerait en dessous du disque plat de la terre, serait caractérisé par l'obscurité et les ténèbres⁷³¹ d'où

⁷²⁶ « Some of that regiment are from the town where the children were killed ».

⁷²⁷ L'IRA fit exploser deux petites bombes dans des poubelles sur *Bridge Street* à Warrington, en Angleterre. Ces bombes ôtèrent la vie à Jonathan Ball, âgé de trois ans, et blessa Timothy Parry, 12 ans, qui mourut cinq jours plus tard. L'IRA avait fourni des indications inappropriées, c'est pourquoi ces deux personnes moururent et 56 autres furent blessées. La mort de ces deux enfants déclencha des protestations publiques en Angleterre et en République d'Irlande contre la violence des paramilitaires.

⁷²⁸ « Catholics are being murdered in their beds in this area for less ! »

⁷²⁹ Rose : There was a woman further up the road – she heard a noise and went to the window and looked out – she was –

Greta : Don't say it, Mother. It will happen if you say it ! (*AP*, p. 67).

Nous ne pouvons que déduire le sort qui lui fut réservé car l'histoire est interrompue par Greta qui, superstitieusement, croit que si sa mère prononce le mot, le même destin leur arrivera.

⁷³⁰ « The cemetery's full. The assassination victims are being buried on the edge of the car park. Of course, you'd never know – except – you wonder why all the flowers are lying on the ground ».

⁷³¹ Jb 10, 20-22.

personne ne reviendrait⁷³². Le prophète Isaïe, quant à lui, précise que c'est un lieu de l'oubli, du sommeil éternel marqué par l'absence de vie et l'absence de Dieu⁷³³. Pour les Anciens, la mort est le symbole absolu de la coupure entre les hommes et Dieu. En effet, la vie est une récompense, et la longévité, une marque de bénédiction divine. Si Isaïe considère la vieillesse comme une faveur, il fait de la mort la conclusion normale d'une vie heureuse⁷³⁴. Le bonheur terrestre s'accompagne de deux éléments de l'alliance que David conclut avec Dieu : avoir une postérité nombreuse et vivre sur le sol de la Terre Promise. En revanche, en cas de manquement à la loi de Dieu, l'homme est soit condamné, soit livré à la mort, selon le Deutéronome⁷³⁵. Dans les œuvres de Parker et Devlin, les valeurs semblent être inversées. En effet, la vie devient une punition tandis que la mort est une bénédiction, voire un soulagement de quitter un monde de brutalité, de haine et, dans le meilleur des cas, d'indifférence. Dans *Personalism and the Politics of Culture*, Patrick Grant considère la mort comme la fin de la souffrance et de l'aliénation. Loin d'être la fin de la vie, elle serait plutôt une délivrance si l'on garde à l'esprit l'invitation de Dieu à la Parousie*, c'est-à-dire se relever d'entre les morts après le Jugement Dernier⁷³⁶. C'est pourquoi, dans *Après Pâques*, Helen, insiste sur le fait que si son père mourait, il serait non seulement délivré de sa souffrance, mais il permettrait aussi à son épouse de vivre à nouveau :

Helen : Il est invalide depuis déjà cinq ans. Quand je regarde nos parents, je vois un homme dans une chaise roulante et une femme qui le pousse. Je ne sais plus quoi penser.

Aoife : Comment ça ?

Helen : Je déteste cette situation. Si seulement il était mort. (AP p. 39)⁷³⁷

Son souhait sera par la suite exaucé.

Enfin, pour certains Nord-Irlandais, telle Helen, l'exil apparaît comme une échappatoire. Or, dans *Après Pâques*, Greta constate qu'il « est bizarre de voir que les gens qui quittent leurs pays natals cessent de vivre, à certains endroits de leurs personnes, la même

⁷³² Jb 14,12.

⁷³³ Is. 38, 17-19.

⁷³⁴ Is. 65, 17-20.

⁷³⁵ Dt. 30, 15-18.

⁷³⁶ P. Grant, *op.cit.*, p. 27.

⁷³⁷ Helen : he's been an invalid already for the past five years. I see a man in a wheelchair and a woman pushing him. I have a very complicated attitude to all this.

Aoife : What's that ?

Helen : I hate it. I wish he were dead.

année qu'ils partent » (AP, p. 58)⁷³⁸. Pour elle, l'homme ne serait pas une entité, il serait sécable, vision moderne de la vie humaine. En effet, dans l'Ancien Testament, l'homme est décrit comme un tout. Alors qu'Il avait animé l'homme grâce à son souffle et son haleine, substances vitales, quand le Seigneur retire son souffle, l'homme meurt et son haleine s'exhale. Il « rend l'âme », expression imagée qui laisse penser que les anciens ne distinguaient effectivement pas entre le corps et l'esprit ; pour eux la mort atteignait donc aussi bien l'esprit que la chair⁷³⁹. Plus tard, aux derniers siècles de l'ère ancienne, s'élèvera l'espoir d'une vie nouvelle dans le Royaume, et, corps et esprit commenceront à être dissociés. L'auteur des livres de la Sagesse en donnait un bref aperçu lorsqu'il qualifiait les pensées des mortels d'« hésitantes et précaires » et le corps de « soumis à la corruption et de lourd pour l'âme »⁷⁴⁰. Avec le Nouveau Testament, cette séparation se fait plus nette et met en évidence la qualité de l'âme qui se voit dotée d'immortalité. Saint Mathieu prêche ainsi contre « celui qui peut faire périr corps et âme dans la géhenne », mais exhorte son lecteur à ne pas se méfier de « ceux qui tuent le corps, mais ne peuvent tuer l'âme »⁷⁴¹. Aussi, depuis cette distinction entre l'âme et le corps, mourir n'engendre pas une dégradation du corps systématique. Mourir peut parfois renvoyer à une « simple » mort spirituelle.

5.1.2 Mort spirituelle

Puisque la Bible indique que c'est du désordre que naît l'ordre, la perte d'identité, sa déconstruction, est un passage obligatoire, une nécessité incontournable si l'on désire repartir sur de bonnes bases. Dans son ouvrage *Lectures bibliques, aux sources de la culture occidentale*, Anne-Marie Pelletier insiste sur ce besoin en rappelant que le verbe « séparer » est intimement lié à la réalité de la création : « Ainsi Dieu sépare la lumière et les ténèbres, il sépare les eaux d'en haut et celle d'en bas, il crée des luminaires destinés à séparer le jour de la nuit »⁷⁴². L'auteur en conclut que c'est une série de séparations successives qui permirent au monde de sortir de l'indistinction initiale. Mais, elle n'oublie pas que, pour l'homme du XXe siècle, ce verbe « entre en consonance avec la manière dont la psychanalyse associe

⁷³⁸ « Funny how people who leave their own country stop living, in some part of themselves, in the same year in which they left ».

⁷³⁹ Qo. 3, 19-20.

⁷⁴⁰ Sa. 9,14-16.

⁷⁴¹ Mt. 10,28.

⁷⁴² A.-M. Pelletier, *op.cit.*, p. 34.

l'écart, la distance, la séparation précisément, à l'émergence de l'identité, à l'avènement du soi »⁷⁴³. Aussi, Parker et Devlin suggèrent qu'une mise à distance de soi est obligatoire pour sortir du chaos.

Lorsque Greta quitta l'Irlande pour se rendre en Angleterre en 1979, elle fit bel et bien l'expérience d'une séparation de son corps et de son esprit puisqu'elle confie : « J'ai bien quitté l'Irlande en 1979, mais je ne suis jamais arrivée en Angleterre. Je ne sais pas où je suis allée » (*AP*, p. 16)⁷⁴⁴. Son être physique, matérialisé grammaticalement par le premier « je », s'est bien rendu de l'autre côté de la mer d'Irlande, pourtant elle ne sait pas où son âme, le « je » de « où je suis allée », s'est retrouvée. Plus tard, elle confie qu'elle a même connu sa propre mort : « Je – mourus » (*AP*, p. 14)⁷⁴⁵. Il s'agit ici encore d'une mort spirituelle qui la précipitera directement dans une situation psychologique des plus sérieuses, où elle endurera progressivement hallucinations visuelles et auditives, perte d'identité et dédoublement de personnalité. De la même façon, les coups que reçoit Ruth ont peu à peu détruit son corps (elle ne peut plus porter d'enfant) et affecté son âme (ils lui ont fait perdre toute croyance à certains principes chrétiens ; en effet, elle trompe son mari). Mais, Stewart Parker dépeint surtout Marianne et Lily comme des corps sans âmes, des coquilles vides depuis la mort et l'abandon de leur fils. Elles aussi semblent avoir connu une mort spirituelle certaine. Marianne avoue :

Christophe aurait eu cinq ans en août. Commencé l'école. S'il ne m'avait pas quitté. Abandonné. Rendu l'esprit qui était en moi. Ma propre âme laissée pour morte. (*P*, p.47)⁷⁴⁶

Depuis le départ de leur enfant, Marianne a vécu dans l'envie de détruire son existence et Lily dans l'attente que son heure vienne enfin. Elles ont donc souhaité que leurs corps rejoignent leurs esprits, morts depuis longtemps pour retrouver l'unité de leur être. Lorsque finalement, Lily Matthews décède, son âme revient hanter Marianne dans sa propre maison sous la forme d'un fantôme. Une explication des plus sérieuses s'installe alors entre les deux femmes pour permettre à la défunte de voir son esprit et son corps réunifiés et quitter le monde des vivants

⁷⁴³ A.-M. Pelletier, *op.cit.*, p.34.

⁷⁴⁴ « I left Ireland in 1979, but I never arrived in England. I don't know where I went ».

⁷⁴⁵ « I – died ».

⁷⁴⁶ « Christopher would have been five in August. Starting school. If he hadn't gone. Left me. Given up the ghost in me. My own soul, left for dead » (*Pentecost*, p. 212).

de manière définitive. De manière similaire, le corps et l'esprit de Marianne lui seront rendus, mais c'est la vie qui prévaudra chez elle puisque son âme semblera ressusciter.

Dans *Après Pâques*, l'esprit de Michael redescendra lui aussi sur terre après sa mort, son âme ne pouvant pas encore quitter le monde des vivants. Tout comme Lily, il errera, l'espace d'un instant, entre la vie et la mort. Ces âmes, en situation d'entre-deux, sont, en réalité, en quête de plénitude comme le précise Michel Bouvier dans *Rudiments de culture chrétienne* :

À la mort personnelle, l'âme seule, parce qu'elle est immortelle, passe dans l'autre monde pour y être jugée, tandis que le corps de chair retourne à la terre d'où il fut tiré. Après ce jugement particulier, l'âme ira dans l'une des parties de l'autre monde attendre la résurrection des corps qui lui permettra de retrouver son unité. Sans que ce soit une vérité de foi affirmée, il a été longtemps admis parmi les chrétiens que ces âmes pouvaient entrer en relation avec les vivants. La situation de ces âmes en attente de plénitude a toujours troublé les fidèles⁷⁴⁷.

Les deux pièces de théâtre, en mettant l'accent sur cette question d'interaction entre le monde des vivants et le monde des morts, ont un message à faire passer. La séparation ne serait en fait pas une fin en soi, mais une première étape vers une mise en relation, peut-être plus ordonnée.

5.2 Le retour des morts : rédemption et résurrection ?

Les auteurs nord-irlandais ont souvent exploité ce thème qui consiste à ramener les morts à la vie, puisque, selon Jean-Claude Amalric et Nicole Vigouroux-Frey, c'est l'une des fonctions de la tradition du théâtre irlandais⁷⁴⁸. Stewart Parker et Anne Devlin prouvent, à nouveau ici, leur désir d'ancrer leurs pièces dans la coutume littéraire et théâtrale irlandaise. D'autant plus qu'en mettant en scène des personnes assez âgées, Lily et Michael, les deux dramaturges renouent aussi avec la culture chrétienne dans laquelle les patriarches sont fondamentaux. Selon Olivier Millet et Philippe de Robert, « les patriarches, situés dans un passé presque immémorial, sont devenus des personnages emblématiques, en qui chaque génération est invitée à se reconnaître, en donnant à leurs actions devenues légendaires des

⁷⁴⁷ M. Bouvier, *op.cit.*, p. 30.

⁷⁴⁸ J.-C. Amalric & N. Vigouroux-Frey, *op.cit.*, p. 81.

significations toujours renouvelées »⁷⁴⁹. C'est ainsi que le mot « pères », avec sa connotation biblique, est un mot très fréquemment utilisé par l'imagerie protestante pour renvoyer à l'histoire et aux ancêtres⁷⁵⁰. C'est en cela que Marianne et Greta respectent Lily et Michael. Pourtant, c'est bien plus qu'un simple rapport de disciple à élève que les deux auteurs instaurent dans leurs œuvres.

Si Michael et Lily reviennent sur terre, c'est dans un but bien précis. Michael doit permettre à Greta de comprendre sa situation de perte d'identité, d'en retrouver les causes et d'apporter une solution. Grâce au retour de son père et à leur conversation intime privilégiée, elle y parviendra enfin et comprendra que, contrairement à ce qu'elle et ses frères et sœurs pensaient, il aimait leur mère. Cette révélation marquera le début de sa nouvelle vie. Dans *Pentecôte*, le retour de Lily sera, quant à lui, purificateur à deux reprises puisqu'il permettra à la défunte de révéler son secret et ainsi de partir reposer en paix, et il autorisera Marianne à extérioriser sa douleur. Ainsi, dans *Après Pâques* et *Pentecôte*, les morts reviennent soit pour expliquer le passé et éviter de commettre les mêmes erreurs soit pour se faire pardonner dans un souci de rédemption, à l'image du Christ⁷⁵¹ mort pour rétablir ce que l'homme avait détruit depuis son acte de péché.

5.2.1 Au-delà de la mort

Outre le retour de la Grande Guerre du mari de Lily, Alfie Matthews, véritable « cadavre vivant »⁷⁵², les résurrections de Lily et de Michael ne sont pas sans rappeler le retour sur terre du Christ le jour de sa Résurrection, précisément « après Pâques »⁷⁵³. Entrée dans le monde avec la faute d'Adam, la mort en sortit avec le Christ rédempteur en qui surabondait la vie, comme le rapporte Jean dans son évangile à travers ces mots de Jésus : « Je suis la Résurrection et la Vie : celui qui croit en moi, même s'il meurt, vivra ; et quiconque vit

⁷⁴⁹ O. Millet & P. de Robert, *op.cit.*, p. 91.

⁷⁵⁰ Edna Longley, *The Living Stream, Literature and Revisionism in Ireland*. Newcastle upon Tyne : Bloodaxe Books, 1994, p.155.

⁷⁵¹ M. Bouvier, *op.cit.*, p. 49 : « Pour rétablir ce que le péché a détruit, il faut l'intervention de Dieu lui-même, car seule la mort de Dieu peut arracher l'homme à la mort du péché. Et puisqu'il est impossible à Dieu de mourir, il faut que Dieu se fasse homme afin de vivre "sa mort humaine" afin que l'homme puisse vivre de la vie de Dieu. Par amour, Dieu envoie mourir son fils sur la croix pour arracher les hommes au péché, par amour le fils s'incarne afin de souffrir sa passion qui sauve les hommes pécheurs, de ressusciter pour les rassurer devant la mort vaincue, de monter au ciel pour leur ouvrir le chemin qui mène au Royaume du Père ».

⁷⁵² J.-C. Amalric & N. Vigouroux-Frey, *op.cit.*, p. 81.

⁷⁵³ Pâques étant le jour de sa mort.

et croit en moi ne mourra jamais »⁷⁵⁴. Dans sa première épître aux Corinthiens, Paul écrivait que la mort du Christ était nécessaire à l'humanité car elle serait purificatrice et apporterait une vie nouvelle :

Il faut en effet que cet être corruptible revête l'incorruptibilité, et que cet être mortel revête l'immortalité. Quand donc cet être corruptible aura revêtu l'incorruptibilité et que cet être mortel aura revêtu l'immortalité, alors se réalisera la parole de l'Écriture : la mort a été engloutie dans la victoire. Mort, où est ta victoire ? Mort, où est ton aiguillon ? L'aiguillon de la mort, c'est le péché et la puissance du péché, c'est la loi. Rendons grâce à Dieu, qui nous donne la victoire par notre Seigneur Jésus Christ⁷⁵⁵.

Ainsi, il est possible d'entrevoir un parallèle entre la mort de l'enfant de Lenny et Marianne avec la mort de Jésus Christ, sauveur de l'humanité. Si, comme l'explique Janine Garrisson, le Christ des protestants est mort pour assurer la vie éternelle des prédestinés, alors la disparition de Christophe ne fut pas vaine : elle peut permettre à ses parents de survivre sur terre, et de transcender le climat de mort qui y règne. Si c'est par sa résurrection que Jésus Christ a signé sa victoire, alors c'est par sa mort que Christophe assurera la victoire des Nord-Irlandais sur le conflit. Pourtant, la résurrection de Christophe se fait essentiellement intérieure, puisque seule Marianne comprend, au fond d'elle-même, que son enfant choisit de partir définitivement pour ne pas opter pour un camp ici bas. Elle se rassure en expliquant qu'il « préféra la mort dans son berceau que la vie dans cette ville », car elle espère que le petit connaîtra une meilleure existence. En effet, Michel Bouvier écrit que « les chrétiens croient qu'à la suite du Christ tous les hommes ressusciteront à la fin des temps, les uns pour la damnation éternelle, les autres pour le Royaume de Dieu ou le Paradis dans lequel ils connaîtront une éternité de bonheur »⁷⁵⁶. Il est, de ce fait, important pour Lily de soulager sa conscience avant d'attendre patiemment le Jugement Dernier au Royaume des Morts. Tandis que Michael doit revenir pour permettre à sa fille de recoller les bribes de son passé et comprendre sa situation présente dans le monde des vivants.

La résurrection du Christ est en somme le point central de la foi chrétienne car elle représente la fin historique d'un homme et le début de la vie glorieuse du fils de Dieu. Saint Mathieu écrit dans son évangile qu'« il y eut une grande secousse ; car l'Ange du Seigneur

⁷⁵⁴ Jn 11, 25-26.

⁷⁵⁵ 1 Cor 15, 53-55.

⁷⁵⁶ M. Bouvier, *op.cit.*, p. 57.

était descendu du ciel, et s'avançant avait roulé la pierre, et il était assis dessus »⁷⁵⁷. Le premier jour de la semaine, Marie, la mère de Jacques comme le précise Marc, et Marie de Magdala se rendirent au sépulcre pour le regarder mais l'Ange resplendissant leur annonça que le Crucifié n'était plus là, qu'il s'était relevé comme il l'avait prédit. Puis en chemin, le Christ leur apparut et confirma le message. Le récit de Mathieu s'achève sur l'apparition du Christ aux onze disciples qui les envoie en mission. À cela, Luc ajoute l'apparition de Jésus aux deux disciples à Emmaüs, qui ne le reconnaissent qu'après qu'il eut rompu le pain devant eux⁷⁵⁸. C'est tout d'abord à travers le baptême, ce geste sacramentel qui marque l'entrée dans la vie chrétienne, que les fidèles s'unissent à la mort du Christ et à sa résurrection d'entre les morts. En effet, dans l'épître aux Romains, Paul nous apprend que « par le baptême, en sa mort, nous avons donc été ensevelis avec lui, afin que, comme Christ est ressuscité des morts par la gloire du Père, nous menions nous aussi une vie nouvelle »⁷⁵⁹. Selon Pierre Grelot, l'immersion dans l'eau du baptême est le symbole de la plongée dans la mort du Christ. Ce sacrement signifie que le baptisé est intérieurement disposé à recevoir la grâce, et à se racheter du péché originel comme l'expliquait saint Paul aux Colossiens : « Vous qui étiez morts du fait de vos fautes [...] ensevelis avec le Christ lors du baptême, vous êtes ressuscités avec lui, parce que vous avez cru à la force de Dieu qui l'a ressuscité des morts »⁷⁶⁰. La mort symbolique à travers le baptême mit un terme à l'état de mort (peut-être seulement spirituelle ?) où l'homme était plongé à cause du péché. Par le Christ, mort et ressuscité, c'est Dieu qui a le dernier mot. Seul Lui décide. Pour le fidèle, catholique ou protestant, le baptême est ainsi un acte essentiel pour le repos de son âme une fois trépassée. Pour le chrétien, que son baptême a fait passer de « l'état de péché » à « l'état de justice », il meurt donc avec le Christ et ressuscite avec lui. Néanmoins, il nous est dit que les enfants morts avant l'âge de raison (sept ans) sans avoir reçu le baptême, nécessaire pour être sauvés, séjourneraient dans les limbes, une hypothèse qui ne semble plus valable pour l'Église catholique depuis le concile de Vatican II. Or, nous pouvons nous demander si Christophe fut bel et bien baptisé selon le rite catholique romain, ou s'il fut confié à la miséricorde divine, étant donné que Marianne et Lenny n'en parlent point.

⁷⁵⁷ Mt 28,2.

⁷⁵⁸ Les évangiles diffèrent sensiblement de l'un à l'autre.

⁷⁵⁹ Rm 6, 4.

⁷⁶⁰ Col 2, 12-13.

La Résurrection est également intimement liée à un autre acte sacramentel, celui de l'Eucharistie selon Patrick Grant :

L'idée que le bonheur terrestre requiert le bien-être du corps de l'homme est un thème récurrent pour le christianisme. Cette insistance provient tout particulièrement de la croyance que la résurrection du corps de Jésus depuis sa tombe anticipe la résurrection de tous les morts lorsque le moment sera venu. Les descriptions théologiques et philosophiques chrétiennes sur l'intégrité et l'identité des individus qui en découlent sont intimement liées à l'idée sûre et certaine que les individus sans corps sont incomplets, tout comme ils sont incomplets lorsqu'ils n'ont aucune relation avec les autres dans une communauté humaine. Par conséquent, l'Eucharistie, en tant que rituel central de l'Église, est à la fois matérielle et spirituelle, car elle symbolise et rend possible la réconciliation au-delà des différences qui séparent les gens dans un monde imparfait. De cette façon, l'Eucharistie rappelle le don de son corps de Jésus sur la croix, un dévouement qui atteste une valeur spirituelle que la violence physique la plus extrême ne pourrait pas effacer⁷⁶¹.

C'est pourquoi, il est primordial pour Greta de distribuer les hosties dans les rues de Belfast, d'autant plus que cet acte lui permettra de retrouver l'intégrité de sa personne avant de permettre aux autres de retrouver la leur.

Saint Jean va plus loin dans l'interprétation de la Résurrection et évoque la Parousie, retour glorieux du Christ à la fin des Temps. Dans son récit apocalyptique, il aborde l'établissement du règne de Dieu, qui, « pour la conscience biblique, ne peut être qu'une libération »⁷⁶². Ainsi, Anne-Marie Pelletier rappelle que la Parousie est considérée comme la libération de l'homme par excellence, « puisque le règne du Christ est censé assurer le triomphe de la justice et l'anéantissement du Mal »⁷⁶³. Et lorsque le temps du jugement dernier sera venu, on verra « un ciel nouveau et une terre nouvelle, car le premier ciel et la

⁷⁶¹ P. Grant, *Personalism and the Politics of Culture, Readings in Literature and Religion from the New Testament to the Poetry of Northern Ireland*. Londres : MacMillan press Ltd, 1996, p. 24 : « The idea that human fulfilment requires the well-being of the human body is a persistent theme in Christianity. This persistence derives especially from a belief that Jesus' bodily resurrection from the grave anticipates a resurrection of all the dead in the fullness of time. Subsequent Christian theological and philosophical descriptions of the integrity and identity of persons remain closely bound up with an underlying conviction that persons without bodies are incomplete, just as they are incomplete without relationships to others in a human community. Consequently, the Eucharist, as the central rite of the church, is simultaneously material and spiritual, symbolising and effecting reconciliation across the differences that separate people in an imperfect world. In so doing, the Eucharist recalls Jesus' self-giving on the cross, a dedication by which he attests a spiritual value that the most extreme material violence could not extinguish ».

⁷⁶² A.-M. Pelletier, *op.cit.*, pp. 325-326.

⁷⁶³ *Ibid.*, pp. 325-326.

première terre [auront] disparu et la mer ne [sera] plus »⁷⁶⁴. Aussi, il est intéressant de remarquer que *Pentecôte* s'achève sur cette image d'un ciel qui s'illumine progressivement au dessus de la cour. En parallèle, lorsque Greta avoue avoir vécu sa naissance, elle décrit son expérience comme une chute à travers le temps et l'espace, comme si les frontières s'effaçaient, comme si elle se rapprochait du ciel :

Je pouvais voir ce globe si magnifique, une sphère toute illuminée loin en dessous de moi, et je me suis retrouvée flottant et tombant vers elle. Et la même voix, celle qui m'avait conseillée de me retourner, me dit « profite de ta chute à travers le temps et l'espace ». C'est là que je sus que je naquis cette nuit. Ou que je revivais ma naissance. (*AP*, p. 25)⁷⁶⁵

Enfin, *Après Pâques* se clôt sur l'image d'un paysage hivernal où la glace fond pour laisser place à la vie et au printemps : « Puis le gel fondit – je pouvais entendre l'eau de la rivière couler à nouveau, et la neige s'évanouit » (*AP*, p. 75)⁷⁶⁶. Devlin signale alors aussi visuellement son espoir de résurrection.

Puisque pour le chrétien, la mort fait partie intégrante de la vie et ne rentre pas en opposition avec elle, cet événement n'est pas irréversible, comme Michel Bouvier le rappelle :

Le christianisme enseigne que les hommes, enfants de Dieu et cohéritiers du Royaume, sont appelés à partager la vie de Dieu dans l'éternité. La mort ne serait donc pas la fin de l'homme mais une étape, un passage dans la vraie vie, une pâque. Cependant la mort personnelle de chacun ne donnerait pas un accès plénier à cette autre vie ; ce serait seulement après la fin du monde et le jugement dernier que les élus accèderaient pleinement au Royaume, tandis que les réprouvés seraient « jetés dans le feu qui ne s'éteint pas », l'Enfer⁷⁶⁷.

En effet, la Bible et le christianisme mettent en avant la nécessité de bien se comporter sur terre, car le jugement de la vie terrestre implique le sort des hommes pour l'éternité, en d'autres termes, le bonheur des élus qui se trouveront toujours aux côtés de Dieu, et le châtement des impies privés de la vie éternelle. Le récit de l'Apocalypse nous apprend enfin qu'il n'y a de véritable mort que dans le refus du repentir et la persévérance dans le mal, qui conduisent à la seconde mort. Alors, si les Nord-Irlandais se demandent s'il y a une vie avant

⁷⁶⁴ Ap, 21,1.

⁷⁶⁵ « [...] I could see this oh most beautiful globe, a sphere lit up in space far below me, and I found myself floating falling towards it. And the same voice, the one that told me to turn round, said "Enjoy your fall through space and time." So I knew I was born that time. Or I was reliving my birth ».

⁷⁶⁶ « And then the thaw set in – I could hear the stream running, and the snow began to melt ».

⁷⁶⁷ M. Bouvier, *op. cit.*, p. 30.

la mort, la Bible et le christianisme nous affirment qu'au moins, il existe une vie après la mort. De cette façon, tout comme la Bible, et plus précisément, le livre de l'Apocalypse, les textes de Parker et Devlin laissent entrevoir un espoir de résurrection, voire de réconciliation.

5.2.2 Vers la réconciliation ?

Saint Paul considère, lui, que la Passion du Christ⁷⁶⁸ est une œuvre d'amour car Jésus est mort pour l'humanité. Son sacrifice a racheté tous les hommes, le message de la croix est devenu le message du salut. Par la mort de son fils, Dieu s'est réconcilié avec les hommes. En effet, Pierre Grelot rappelle que la faiblesse de l'homme et son inclination au Mal l'entraînèrent vers le péché, et provoquèrent la rupture entre lui et Dieu. Ce n'est pas grâce à l'homme que la relation fut renouée parce qu'il ne fait pas le Bien mais par le Seigneur qui envoya le Christ⁷⁶⁹. Par cette initiative, c'est le principe de « réconciliation » qui intervint, selon saint Paul dans l'épître aux romains : « Nous avons été réconciliés avec lui par la mort de son Fils »⁷⁷⁰.

À l'issue des nombreuses découvertes que fit Marianne au sujet de Lily, les deux femmes se rapprochèrent et Marianne, à son tour, put exprimer sa douleur quant à la perte de son fils, Christophe. Les conversations qui s'installèrent entre elles permirent à Marianne de découvrir qu'il existait un Christ en chaque être humain, et de se réconcilier avec Dieu, comme elle l'annonce :

Oubliez l'Église. Oubliez les prêtres et les pasteurs. Il y a une forme de Christ en chacun de nous. (*Peter et Lenny détournent le visage à ces paroles.*) Chacun de nous ou bien l'honore, ou bien le renie et le blesse, et ce que nous lui faisons nous le faisons à nous-mêmes. (*P*, p. 76)⁷⁷¹

Marianne reprend ici le principe évoqué par saint Paul dans son épître aux Corinthiens, à savoir que « dans le Christ, Dieu a fait chacun de nous un "homme nouveau", et le "tout vient de Dieu, qui nous a réconciliés avec lui par le Christ et qui nous a confié le ministère de la

⁷⁶⁸ Les souffrances qui précèdent et accompagnent la mort du christ.

⁷⁶⁹ « Là où le péché proliférait, la grâce a surabondé » (Rm 5, 20).

⁷⁷⁰ Rm 5, 10.

⁷⁷¹ « Forget the church. Forget the priests and pastors. There is some kind of Christ, in every one of us. (Peter and Lenny turn their faces against this language.) Each of us either honours him, or denies him and violates him, what we do to him is done to ourselves » (*Pentecost*, p. 244).

réconciliation», [...] dans le Christ, c'était Dieu qui se réconciliait avec le monde, ne tenant plus compte des fautes des hommes et mettant en nous la parole de la réconciliation »⁷⁷².

Il n'est pas innocent de la part de Stewart Parker de faire prononcer ces mots le jour de la Pentecôte, car le don de l'Esprit Saint, ce jour précis, achève la victoire du Christ sur la mort. Cette victoire indique le triomphe de l'humanité sur le Mal puisque, en prenant sur lui le péché, le nouvel Adam se montre solidaire de l'humanité pécheresse. Son sacrifice permet à celle-ci de se réconcilier avec Dieu, et d'échapper ainsi comme Lui et avec Lui, à la mort qu'Il a vaincue par sa Résurrection. Pierre Grelot a fort justement mis en lumière le fait que ce ne fut pas les hommes qui tentèrent de se réconcilier avec Dieu, mais ce dernier qui en prit l'initiative :

Dans le cas de brouille entre les hommes, il est exceptionnel que l'offensé prenne l'initiative de renouer la relation brisée. Ici au contraire, sur le plan transcendant où se situe l'offense, c'est Dieu qui prend l'initiative de réconcilier l'homme avec lui. Au plan existentiel où se situe l'analogie, la miséricorde de Dieu dépasse l'imagination humaine, puisque le moyen de la réconciliation fut l'envoi de Jésus « dans la chair » et, finalement, sa mort à la suite d'un crime opéré par les hommes. Telle fut l'invention ultime de l'amour de Dieu envers eux⁷⁷³.

La mort, qui menace donc ce monde fragmenté et chaotique dans lequel l'homme ne connaît plus son identité, n'est pas la fin de la vie dans les deux œuvres théâtrales. En revanche, afin de prétendre vivre après la mort, il est nécessaire de se réconcilier d'abord avec soi-même, puis avec Dieu, pour enfin accepter l'Autre. C'est pourquoi Parker et Devlin lancent leurs divers personnages sur plusieurs quêtes, notamment celles de la recherche de vérité, d'identité et de plénitude. C'est ainsi que les deux pièces de théâtre, desquelles un sentiment d'espoir émane, invitent au pardon et à la réconciliation.

⁷⁷² 2 Co 5, 18- 19.

⁷⁷³ P. Grelot, *op.cit.*, pp. 190-191.

Quatrième partie

Les voix de la sagesse

Selon Stewart Parker, le théâtre irlandais⁷⁷⁴ doit avoir une dimension universelle. De ce fait, les problèmes que les dramaturges soulèvent, même s'ils restent propres à l'Irlande et l'Irlande du Nord, peuvent s'adapter à tout autre contexte. Dans *La littérature irlandaise*, ouvrage qu'ils co-dirigèrent, Jacqueline Genet et Claude Fiérobe remarquent à juste titre :

Stewart Parker recommande aux dramaturges de donner aux problèmes spécifiquement irlandais une dimension universelle. Les faubourgs de Belfast, comme ceux de Dublin, et la vie dans l'Irlande rurale font partie du paysage du XXe siècle : un monde disloqué où il y a un hiatus entre passé et présent, où les circonstances actuelles font de l'individu un moi isolé⁷⁷⁵.

Ainsi, ce n'est pas seulement de l'Irlande du Nord dont il s'agit dans les deux pièces de théâtre, même si les dramaturges ancrent leurs textes dans la réalité ulstérienne. Ce sont des questions universelles qu'ils posent à travers des exemples nord-irlandais. De la même façon, leurs personnages sont avant tout des entités façonnées de toutes pièces, puis ils deviennent des Nord-Irlandais pour prendre enfin la qualité d'êtres humains. Parker, surtout, et Devlin, un peu, qu'il s'agisse des situations, des thèmes abordés ou encore de leurs personnages, tentent de dépasser le particulier pour atteindre l'universel. Ils posent à juste titre des questionnements d'ordre philosophique, voire théologique, telle la soif de vérité, ou se prêtent à l'exercice de réflexion sur la dimension didactique de l'art dramatique. Cette première étape leur permettra de poser les bases d'une éventuelle réconciliation d'abord avec soi, puis entre l'homme et Dieu, enfin entre les humains. Ce n'est alors que dans un second temps que les deux dramaturges aborderont le sujet de la coalition des peuples.

Puisque le monde nord-irlandais que les dramaturges dépeignent est fragmenté et semble divisé, à l'image de la situation de ses habitants, ils lancent leurs personnages dans une quête d'identité qui dissimule une recherche moins personnelle. La première démarche essentielle en vue de réussir cette quête sera alors la connaissance de soi, passage obligatoire pour pouvoir apprendre aux autres, si ce n'est à se connaître, tout au moins à se reconnaître. Il nous sera alors possible de considérer *Après Pâques* et *Pentecôte* comme des pièces de théâtre à valeur prophétique dont Greta et Marianne, en messies des temps modernes, se feraient les porte-voix. Leur but serait ici de prouver que Dieu peut à nouveau croire en l'homme qui

⁷⁷⁴ Par irlandais, nous entendons aussi nord-irlandais.

⁷⁷⁵ J. Genet & C. Fiérobe, *op.cit.*, p. 164.

reprend confiance en lui. De cette façon, les théophanies, c'est-à-dire les apparitions de Dieu, que les dramaturges évoquent, ne resteront pas vaines, et céderont bien vite la place à des épiphanies, réelles prises de conscience de soi et pour soi. À travers celles-ci, les deux dramaturges insistent tout particulièrement sur le fait qu'ils ne placent pas leur foi en Dieu mais en l'homme, seul maître de son destin. Cette vision anthropocentrique de la religion soulèvera alors la question de la sécularisation et de la laïcisation de la société en Irlande du Nord au XXe siècle. Cette démarche pourrait être un premier pas vers une réconciliation entre les deux « tribus » selon les dramaturges. Les changements qui ont pu s'opérer depuis le milieu du XXe siècle dans le monde religieux et qui sont progressivement appliqués en Irlande du Nord pourraient participer à l'espoir de voir se lever des jours meilleurs dans la Province, bien que Parker et Devlin restent conscients que le processus est encore long.

Chapitre 1 : Quelle (s) vérité (s) et pour qui ?

« L'art est un mensonge qui révèle la vérité »⁷⁷⁶.

Après avoir mis en évidence combien l'environnement, dans *Pentecôte* et *Après Pâques*, était à la fois menaçant et menacé, après avoir démontré que les individus pris au piège de celui-ci avaient perdu tout repère, il devenait urgent pour les dramaturges de trouver des solutions à la question nord-irlandaise. Bien avant de lancer leurs personnages principaux dans une quête d'identité qui leur sera expiatoire, Parker et Devlin les invitent à comprendre la situation et à rechercher les vérités qui se cachent derrière leurs troubles, derrière les Troubles.

1.1 Recherche de vérité

La vérité établit toujours un rapport entre deux parties. Elle se veut logique lorsqu'elle met en relation l'homme de savoir et le savoir, morale lorsqu'il s'agit d'un rapprochement entre l'homme de savoir et l'expression extérieure qu'il donne à sa connaissance, et ontologique, quand l'objet lui-même, tel qu'il existe, entre en relation avec l'idée qu'on s'en fait comme Dieu l'a voulue. Ainsi, elle constitue une première étape à la connaissance de soi, de l'Autre, puis des autres. La connaissance de la vérité est une démarche à laquelle les deux dramaturges ont recours afin de rétablir la communication entre leurs personnages, entre la scène et le public, entre le spectacle et la réalité.

Les œuvres de Parker et de Devlin sont, tout d'abord, émaillées de cachotteries et de mensonges personnels, que les deux personnages principaux, Marianne et Greta, se font une réelle délectation de mettre à nu. Mais, si les deux auteurs abordent surtout des questions d'ordre logique et moral, ils se soucient également de l'existence d'une vérité théologique derrière leurs œuvres.

⁷⁷⁶ Pablo Picasso in B. Reymond, *op.cit.*, p. 103.

1.1.1 Quand la vérité éclate au grand jour

Dans les deux pièces, les multiples interrogations que se posent les divers personnages mettent en lumière la présence d'une quête de vérité qui leur permettra d'éclaircir certaines obscurités. Dès la première scène de *Après Pâques*, le Docteur Campbell assaille Greta de questions car il cherche à comprendre les raisons qui l'ont motivée à tenter de se suicider. Celle-ci nie ses pulsions suicidaires et lui explique tout simplement qu'elle s'ennuyait et que c'est en protestation contre cet ennui, qu'elle s'assit devant un bus sur la route. Greta révélera le secret de sa captivité à Aoife par la suite : en réalité, son mari, qui a une maîtresse, l'a faite enfermer pour obtenir la garde exclusive de leurs enfants. Elle avouera plus loin l'origine de cette distanciation entre elle et son mari. Elle est victime d'hallucinations d'ordre religieux, ce qu'elle ne comprend point car elle ne croit pas en Dieu. Aoife et Helen s'empresseront de divulguer ces révélations à leur famille, puisque, même si ces secrets sont censés être gardés, le spectateur pourra noter que Manus et Rose savent tout. Aoife, quant à elle, révèle à sa sœur qu'elle désire ardemment avoir une relation extraconjugale, ce qu'elle dissimule à son mari jaloux. En outre, cette jalousie, qu'elle cultive, s'avère dangereuse. En effet, lorsqu'elle arrive à l'hôpital psychiatrique où sa sœur, en convalescence, remarque son bras plâtré, elle lui narre son aventure :

Greta : Qu'est-il arrivé à ton poignet ?

Aoife : Je me le suis cassé en pourchassant Damion avec l'aspirateur. C'est ta faute, en réalité.

Greta : Comment ça c'est ma faute ?

Aoife : Lorsque j'ai reçu tes fleurs le jour de mon anniversaire, elles étaient tellement belles et romantiques que j'ai pensé qu'elles venaient d'un amant – et Damion aussi. Donc, j'ai arraché la carte sans la lire et l'ai jetée au feu. Et c'est comme ça que la dispute a éclaté. (*AP*, p. 5)⁷⁷⁷

Le plâtre que porte Aoife appelle ici la vérité.

Rose est aussi à l'origine de plusieurs révélations dont le baptême illicite des enfants de Greta. Elle a en outre recommandé à ses enfants de ne pas parler des difficultés que Greta rencontre dans sa vie de couple, mais en a visiblement fait part à son mari avant sa mort car

⁷⁷⁷ Greta : What happened to your wrist ?

Aoife : I broke it chasing Damion with the carpet cleaner. It's your fault really.

Greta : How is it my fault ?

lorsque Michael se réveille sur son lit mortuaire, il avoue à sa fille que sa mère lui a confié son secret. Puis, si Manus révèle contre toute attente⁷⁷⁸ qu'il était battu par sa mère et qu'il n'aura jamais d'enfants car il est homosexuel, il est, lui aussi, en quête de vérité puisqu'il cherche à combler ses lacunes en matière de culture comme il l'explique :

Manus : Il nous a volés, tu sais. Mon papa. Il nous a élevés en bons protestants.

Helen : Et bien, c'est ma mère qui l'y a poussé.

Manus : Je parle de la musique, la langue, la culture. Tout ça c'était traditionnel, et il nous disait que c'était nationaliste donc nous ne l'avons jamais appris. Maintenant je passe tout mon temps à rattraper ce retard. (*AP*, p. 39)⁷⁷⁹

Pour lui, catholiques et protestants appartiennent à une seule nation et possèdent une seule et même culture nord-irlandaise. Ils déplorent le fait que peu de personnes seulement s'en soucient. Enfin, après son séjour en Irlande du Nord chez ses parents, Helen comprendra elle aussi que le sens de sa vie n'était pas où elle l'avait placé jusque là. Elle explique à Greta :

Helen : Il s'en prenait à moi aussi. Donc je me suis vengée de mon socialiste de père. Je devins une capitaliste au sens le plus strict du terme: on ne me voit que s'il est question d'argent.

Greta : Mon Dieu, Helen !

Helen : Ce n'est pas la pire des erreurs que j'ai commises. Je ne me sens pas coupable à cause de l'argent. J'ai nourri plusieurs enfants affamés. J'ai peut-être même payé les cours de quelques nonnes.

Greta : L'orphelinat. Tu envoies de l'argent à Elish.

Helen : C'est vrai. Mais la pire erreur que j'ai commise a été de gâcher un grand don. Je me suis servie de ce don très puissant pour séduire et dominer. À la place j'aurais dû l'utiliser pour créer et libérer.

Greta : Que vas-tu faire maintenant ?

Helen : Commencer par vendre mon appartement.

Greta : Tu dois vraiment le vendre ?

Helen : Je ne veux plus vivre comme ça. (*AP*, p. 73)⁷⁸⁰

Aoife : When your flowers arrived on my birthday, they were so beautiful and romantic I thought they might be from a lover – so did Damion. So I snatched the card off them and threw it in the fire. That was how the row broke out.

⁷⁷⁸ Depuis son apparition sur scène, tout laissait à penser qu'il était l'enfant favori de Rose.

⁷⁷⁹ Manus : He robbed us, you know, my daddy. He brought us up like Protestants.

Helen : Well, my mother made up for it.

Manus : I'm talking about the music, the language, the culture. It was traditional, he said it was nationalist so we never learnt it. Now I spend all my time trying to get it back.

⁷⁸⁰ Helen : That wasn't the worst thing I did. I'm not guilty about the money. I fed a lot of starving children. I may even have educated a few nuns.

Greta : The orphanage. You sent Elish money.

Il est temps pour elle de penser à fonder une famille plutôt que de se cantonner à sa carrière professionnelle.

En marge de ces révélations, que nous pourrions qualifier de secondaires par rapport à l'action principale, Greta est visiblement en quête d'une vérité salvatrice et répète à plusieurs reprises qu'il faut « rester en vie et dire la vérité ». Elle questionne apparemment son identité qu'elle semble avoir perdue, et, dans cette perspective, elle s'en remet à son père. C'est alors auprès du cercueil où il repose qu'elle se livre et qu'elle tente de trouver une solution:

Il est bizarre de voir que les gens qui quittent leurs pays natals cessent de vivre, à certains endroits de leurs personnes, la même année qu'ils partent. L'autre jour, il y a un homme qui est venu me voir. Il avait quitté le comté de Mayo en 1956, cet homme – et son horloge biologique s'est arrêtée de tourner. Seulement, il ne le savait pas. [...] Et puis, après, un enfant hindou est venu à moi. Il était arrivé en Angleterre depuis Nairobi quand il avait neuf ans. [...] Père, je sais ce qu'ils traversent cet homme de Mayo et cet enfant hindou, parce que je suis comme eux. (*AP*, p. 58)⁷⁸¹

Suite à cette révélation, Michael reviendra à la vie l'espace d'un instant. S'installe alors une longue conversation entre les deux personnages où derrière un récit relativement anodin (Greta donne des nouvelles de ses enfants à son père) se cachent, en réalité, des indices qui permettront à Greta de comprendre l'origine de ses propres maux. Alors que jusque là, elle pensait que son père l'aimait plus que tout, elle réalise qu'il aimait davantage sa mère et s'exclame enfin :

Ils allaient toujours pêcher sous la pluie. Mon Dieu !
(*Elle fait tomber sa tasse.*)
Il l'aimait vraiment !
(*Elle s'adresse à lui.*)

Helen : I did. No, he worst thing I did was to squander a great gift. I took my gift, which was very powerful and I used that power to seduce and dominate. When I should have used that power to create and free.

Greta : What will you do ?

Helen : Start by selling my place.

Greta : Do you have to sell it ?

Helen : I don't want to live like this anymore.

⁷⁸¹ « Funny how people who leave their own country stop living in some part of themselves, in the same year in which they left. A man came to see me the other day. He left Mayo in '56, this man – and his clock stopped. Only he didn't know that. [...] And then again, a Hindu child came to me. He came to England from Nairobi when he was nine. [...] Father, I recognize them, the man from Mayo and the Hindu child, because I'm the same ».

Tu l'aimais, elle, plus que tu ne m'aimais moi ! J'ai pris tous ces coups car je pensais que... tu l'aimais bien qu'elle me battait... mon Dieu !
(*Helen s'approche pour enlacer sa sœur.*)
Je pensais que je les méritais. (AP, p. 66)⁷⁸²

Il est tout à fait possible de considérer ce constat comme l'apogée de la pièce puisque, à partir de cette découverte, Greta ne sera plus victime d'apparitions surnaturelles ni de dédoublement de personnalité. Elle pourra même retrouver son bébé, en Angleterre, à la fin de la pièce⁷⁸³.

Dans *Pentecôte*, il est aussi question d'une quête de vérité. Elle se fait, comme dans *Après Pâques*, sur un plan personnel et particulier dans un premier temps. En effet, si Ruth ment en premier lieu à Marianne sur l'origine de ses maux, elle ne peut conserver son secret plus longtemps, et lui révèle que son époux l'a encore frappée :

Marianne : Assieds-toi d'abord. (*La guidant vers le fauteuil à bascule*) Ruth – ce truc suinte le sang, je vais te l'enlever...

Ruth : Non, non, laisse, c'est rien, je me suis seulement cogné la tête...

Marianne : Je te l'enlève, Ruth.

Ruth (*s'accrochant au foulard*)... en sortant de la voiture c'était, juste une bosse, sincèrement...

Marianne : (*vivement*) : Lâche ça !

(*Elle se met à défaire le foulard.*)

Ruth : Oh, non, ce n'est pas, ce n'est pas... oh, non, non, oh, non, oh, non, non non non non non ... (*elle n'arrive plus à maîtriser son cri, son corps tout entier se balance d'avant en arrière.*)... oh non... non... NON !

Marianne : (*tout en luttant pour enlever le foulard*) Doucement, Ruth. C'est bon, ça va aller maintenant.

(*Elle parvient à enlever le foulard et découvre une vilaine zébrure écarlate luisant sur le front de Ruth, les cheveux trempés de sang.*)

Ruth : Non... non... NON !

Marianne : (*lui tenant les mains*) C'est fini. Tu es en sécurité maintenant. En sécurité ici. Allons, doucement. Attends une minute, Ruth, je vais chercher de quoi soigner cette blessure. [...]

Au nom du ciel avec quoi est-ce qu'il t'a frappée ? La tondeuse à gazon ?

Ruth : La, la ... matraque...

⁷⁸² « They used to go fishing in the rain. My God !

(*She drops the cup.*)

He really loved her !

(*She addresses him.*)

You loved her more than you loved me ! I took all these batterings because I thought that ... you loved her even though she beat me... my God !

(*Helen comes over to hold her sister.*)

I thought I deserved them ».

⁷⁸³ Toutefois, le chemin vers la guérison restera un long parcours puisque, arrivée à Londres, elle sera tentée de suivre les cendres de son père qu'elle déverse dans la Tamise. Sa sœur Helen la retiendra pour l'en empêcher.

Marianne : Sa matraque de policier ? Il t'a attaquée avec ça ? (*P*, p. 23)⁷⁸⁴

Les cris de Ruth, qui ont pour objectif de repousser Marianne, doivent aussi la dissuader de découvrir son secret. Pourtant, à la vue de la blessure, Marianne comprend aussitôt qu'il ne s'agit pas d'un simple incident, et, consciente de la douloureuse situation que traverse Ruth, elle s'y réfère. Ruth ne dément point. De la même façon, Marianne poussera Lily à lui livrer son lourd secret au fur et à mesure qu'elle découvrira un indice de sa vie. Ainsi, une photographie sur laquelle Lily se trouve entre son mari, Alfred, et un aviateur anglais, Alan Ferris, que les époux hébergeaient en échange d'un loyer alors qu'Alfred avait perdu son emploi, est une première étape vers la découverte de l'infidélité de Lily. Dans un deuxième temps, Marianne trouvera la robe de baptême d'un enfant, et supposera que Lily vivait dans l'espoir d'être mère. Enfin, lorsque Marianne lira le journal intime de la défunte, découvert sous l'escalier de la cave, elle parviendra à reconstituer les bribes de la vie de Lily et comprendra enfin son mensonge :

Lily : [...] Qu'est-ce que tu sais de ma vie, ça fait plus de quarante ans !

Marianne : Seulement ce que j'ai lu, Lily.

(Elle tend la main dans le panier en raphia rangé à côté du fauteuil, et sort un vieux journal intime relié en cuir et fermant à clé, qui tombe en poussière.)

Lily : Comment as-tu déniché ça ?

Marianne : L'escalier de la cave n'était pas l'endroit idéal. Il y a de l'humidité. Le moisi. La rouille. Elle a complètement rongé la serrure, regarde.

Lily : Laisse ça tranquille, c'est propriété privée, je te défends d'y toucher !

Marianne : Tu voulais qu'on le lise, Lily, forcément.

Lily : Non !

Marianne : Pourquoi le cacher sinon ? Pourquoi l'écrire ? Tu voulais que quelqu'un sache. Il a fallu que ça tombe sur moi, c'est tout. (*P*, p. 63)⁷⁸⁵

⁷⁸⁴ Marian : Just sit down. (*Guiding her into the rocking-chair.*) Ruth – there 's blood seeping through this, I'm going to take it off...

Ruth : No, no, leave it, it's nothing, I just gave my head a crack...

Marian : I'm taking it off, Ruth.

Ruth (*clinging to the bandanna*) : ...getting out of the car it was, just a bump, honest...

Marian (*sharply*) : Let go ! (*She begins to undo the bandanna.*)

Ruth : Oh, no, it's not, it's not...oh, no, no, oh no, oh no, no no no no no... (*It has developed into an uncontrollable cry, her whole body rocking back and forward.*) ...oh no ...no...NO !

Marian (*as she struggles with the badanna*) : All right, Ruth. It's okay. You're all right now.

(She gets the bandanna off to reveal a livid, glistening, purplish-red weal slantwise across Ruth's forehead, and her hair wet with blood.)

Ruth : No...no...NO !

Marian (*holding her hands*) : It's all over. You're safe now. You're safe here. Easy, now. Hold on, Ruth. I'm just going to get something for that wound. [...] What in God's name did he hit you with ? The lawnmower or what ?

Ruth : The, the...truncheon...

Marian (*stopping work*) : His police truncheon ? He took that to you ? (*Pentecost*, pp. 185-186).

⁷⁸⁵ Lily : [...] what do you know about my life, over forty years ago !

Cette révélation permettra à Marianne de livrer, à son tour, qu'elle ne s'est jamais remise de la mort de son enfant. Longtemps, elle tenta de chercher une explication à la brutalité de cette disparition injuste. Elle blâma dans un premier temps les militants nord-irlandais, et, à travers eux, le gouvernement britannique, comme elle l'explique :

Il avait choisi la mort dans son berceau plutôt que la vie dans cette ville, dans cette époque, c'était leur faute, ils m'avaient infligé ça, je les haïssais. Je haïssais la vie. (*P*, p. 76)⁷⁸⁶

Puis elle se résigna, comprenant que cette disparition soudaine soulignait les failles de l'homme :

Ce n'était qu'un mensonge, évidemment. La raison et la conséquence étaient en moi, en lui aussi, (à *Lenny*.) nous étions mortels après tout, nous étions humains, obligés, nous ne pouvions plus nous supporter, plus nous tolérer, l'enfant n'était qu'un mortel faillible comme nous tous, voilà ce qu'il voulait nous dire. Je l'ai senti comme une cicatrice à vif balafée sur mon âme, me brûlant, chaque minute, chaque heure, défigurant tout ce qui était ... jusqu'à ce que je lui en veuille, pour toute la douleur, il était l'un d'entre eux, pareil. (*P*, p. 76)⁷⁸⁷

À son instar, Lenny, lorsqu'il perdit son fils et sa femme, se retrouva seul face à son chagrin et, s'il a abandonné ses recherches, tenta autrefois de comprendre pourquoi Marianne l'avait quitté. Il la remercie alors d'être partie, il ne doit plus essayer de la comprendre. Derrière chacune de ces révélations verbales, particulières et personnelles, se dissimule une recherche

Marian : Only what I've read, Lily.

(*She reaches into the raffia basket which is tucked in beside the rocking -chair, and takes out an old and disintegrating leather-bound padlocked diary.*)

Lily : How did you get hold of that ?

Marian : Under the cellar stairs wasn't the ideal place for it. There's dampness there. Mildew. Rust. The lock has rusted away, look.

(*She holds up the diary and swings it open, the lock coming adrift.*)

Lily : Leave that be, that's private property, don't dare touch that!

Marian : You wanted it read, Lily, you must have.

Lily : No !

Marian : Why else hide it ? Why write it ? You wanted somebody to know. It's just turned out to be me, that's all. (*Pentecost*, pp.229-230).

⁷⁸⁶ « He chose death in the cot rather than life in this town, in these times, it was their fault, they had done it to me, I hated them. I hated life » (*Pentecost*, p. 244).

⁷⁸⁷ « It was all a lie, of course. The cause and effect was in me, in him too, (at Lenny.) we were all mortal after all, we were human, we had to be, we couldn't bear one another, couldn't tolerate ourselves, the child was only a faillible mortal the same as us, that was all that he was telling us. I felt him as a raw scar across my own spirit, stinging me, evry minute, every hour, everything faced by it...until I was blaming him, for all the pain, he was one of them too » (*Pentecost*, p. 244).

de vérité sur la situation de l'Irlande du Nord à cette époque. En effet, il est utile de chercher la raison du mal-être des personnages dans le conflit, aussi convient-il d'en savoir exactement les termes.

1.1.2 La vérité sur les Troubles dans la Province

Si les soldats et policiers rencontrés dans *Après Pâques* sont curieux de connaître ce que dissimule Manus dans la boîte qu'il transporte⁷⁸⁸, c'est à cause des attentats perpétrés et revendiqués par l'IRA en Angleterre, comme nous l'apprendra Paul Watterson, policier catholique de la RUC*. Le fait que Manus ne se soit pas arrêté pour leur en montrer le contenu, fait de lui un terroriste potentiel. Or, une fois son frère arrêté, Greta, toujours dans sa quête de vérité, révélera ce qu'elle contient à ces représentants de l'ordre en l'ouvrant devant eux et en leur exposant les voiles de communion que sa mère vend dans sa boutique. Bien avant cet épisode, c'était Helen qui avait cherché à savoir la raison de la précipitation du personnel hospitalier au Royal Victoria. Paul Watterson, en service à ce moment, et en informateur extérieur, lui avoua l'explosion d'un pub et la mort de neuf personnes. Un peu plus tard, il donnera aussi à la famille Flynn des explications pour l'arrestation de Manus : certains des soldats du régiment qui le poursuivirent venaient de Warrington (Angleterre), où une bombe déposée par l'IRA explosa, causant la mort de deux enfants. Toutes ces révélations ont pour but de situer le public dans le déroulement chronologique du conflit nord-irlandais.

Ce désir d'expliquer la situation fait également l'objet de l'inquiétude de Stewart Parker qui aborde lui aussi la question dans *Pentecôte*. Nous savons que la pièce se déroule sur le fond des événements de 1974, comme l'indiquent les didascalies de l'acte 1. Stewart Parker a pris le soin d'évoquer le lieu (Belfast) et la date (1974) de l'action dès la première page, puis note, à chaque changement de scène, le temps qui passe. Or, pour le spectateur, qui n'a pas pris connaissance de ces éléments au préalable, la seule représentation devrait suffire pour narrer le contexte historique. Il convient donc de retrouver tous les indices qui permettent au public de comprendre que *Pentecôte* ne se déroule pas en 1988, date de sa première représentation, (alors que la date de la première représentation de *Après Pâques* coïncidait avec celle du récit), mais bien avant. Le metteur en scène devra se servir de tous les

⁷⁸⁸ (AP, p. 51)

moyens mis à sa disposition dans cet objectif. Les dialogues et explications verbales se feront sans nul doute le vecteur principal d'informations, mais les sons en provenance de l'extérieur et qui pénètrent inopinément dans les pièces de la maison de Lily, l'utilisation particulière de la lumière ainsi que le jeu scénique seront tout autant nécessaires à replacer le texte en contexte. C'est ainsi que la pièce de Parker se voudra elle aussi à la fois réaliste et reflet de la situation⁷⁸⁹. Pourtant, l'auteur ne s'en tient pas à cette simple représentation qui reste trop spécifique à l'Irlande du Nord. Il questionne un autre type de vérité, une vérité plus universelle, une vérité théologique.

1.1.3 Vérité théologique

Pierre Grelot remarque que, à travers la figure du Christ, le concept de vérité constitue un élément essentiel sur lequel repose la relation entre Dieu et l'homme :

[...] Pour caractériser l'enseignement venu de Dieu et transmis par l'apôtre [...] [Jésus] se définit lui-même non seulement comme « vrai », mais comme la Vérité-même : « Je suis le chemin, la Vérité, la Vie » (Jn 14, 6). Au point de vue de la connaissance de Dieu, il exerce ainsi une médiation unique entre les hommes et Dieu. Grâce à cette révélation, le thème abstrait de la vérité, indûment regardé comme une affaire purement intellectuelle, devient ainsi un aspect essentiel de la relation des hommes avec Dieu, « Vérité vivante »⁷⁹⁰.

Dans *Après Pâques*, lorsque Greta affirme qu'il faut rester en vie et dire la vérité, elle s'identifie au Christ envoyé sur terre pour assurer le lien entre les mondes céleste et terrestre. Outre ce messie, la Bible est un autre gage du souci de Dieu pour son peuple et recèle une certaine vérité. Pourtant, les avis des réformés et des catholiques divergent en la matière. En effet, les protestants pensent détenir une vérité pure⁷⁹¹, puisqu'ils s'appuient sur la parole de Dieu, c'est-à-dire la Bible, comme le souligne Janine Garrison dans son ouvrage. Pour ce fidèle, [sa religion est la seule] « vraie religion puisqu'elle est conforme aux textes bibliques. [...] Renouant par-delà les siècles avec le christianisme primitif, [il] authentifie son option

⁷⁸⁹ Pour plus de précisions, cf. V. Privas, « Pentecôte 1974 : Stewart Parker ou la Grande Insurrection Loyaliste », communication écrite pour le 47^{ème} Congrès de la SAES, *L'Envers du Décor*, mai 2007.

⁷⁹⁰ P. Grelot, *op.cit.*, p.193.

⁷⁹¹ Concept de pureté originelle.

religieuse du seau de la pureté originelle »⁷⁹². Au contraire, les catholiques considèrent l'Église comme le lieu privilégié de recherche de vérité⁷⁹³.

Alors, à l'instar de l'ouvrage sacré, il existe, dans le texte dramatique, une vérité cachée que se doit de découvrir et faire découvrir le dramaturge, puis le metteur en scène mais qui mobilise aussi le critique, l'exégète et le public selon Jean-Jacques Roubine dans *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Le texte de théâtre a pour dessein de faire l'unanimité auprès du public et non le diviser. Or, ce qui est vrai pour certains ne l'est pas toujours pour d'autres. Roland Barthes explique que le récit donne une certaine vérité. C'est donc là que doit se situer l'universalité des pièces. Au-delà de ces vérités apparentes doit se cacher un autre degré de vérité, car ce qui est vrai pour les Nord-Irlandais n'est pas vrai pour d'autres communautés. Aussi, ce qui est réel pour un public particulier ne l'est pas toujours pour le personnage, pour l'auteur, pour le metteur en scène. Pourtant, Parker et Devlin doivent parvenir à se faire l'écho de tout un peuple particulier, les Nord-Irlandais, eux-mêmes divisés en catholiques et protestants, et atteindre un public éclectique. Ils ne sont pas les seuls à pouvoir s'identifier aux personnages des deux auteurs et les problèmes qu'ils rencontrent doivent être dépassés pour atteindre une dimension universelle. Ici, à nouveau, les deux dramaturges ont eu recours à la technique brechtienne. En effet, si Brecht oppose la forme dramatique préconisée par Aristote à la forme épique, qu'il préfère, c'est avant tout parce que celle-là proclame une vérité figée à laquelle le spectateur adhère à travers sa participation et son identification. La forme épique, au contraire, montrera le réel de manière différente, détruira les apparences. Le sens critique des spectateurs se voit sollicité en vue de leur permettre de découvrir par eux-mêmes une vérité différente de celle à laquelle ils croyaient jusqu'alors⁷⁹⁴. C'est en cela que *Après Pâques* et *Pentecôte* prennent une dimension universelle.

En outre, les deux pièces, peuvent sans doute être qualifiées d'œuvres d'art religieuses et révéler une certaine vérité sur la religion, voire sur Dieu, comme l'indique Daniel Murphy dans *Imagination and Religion in Anglo-Irish Literature*⁷⁹⁵. Ainsi, lorsque Lily révèle à

⁷⁹² J. Garrisson, *op.cit.*, p. 83.

⁷⁹³ James P. Mackey & Enda McDonagh (eds.), *Religion and Politics in Ireland at the Turn of the Millennium*. Blackrock : The Columba Press, 2003, p. 92.

⁷⁹⁴ J.-J. Roubine, *op.cit.*, p. 135.

⁷⁹⁵ D. Murphy, *op.cit.*, p. 12 : « Religious art will be shown to serve a function continuous with the essential function of the Scriptures : the mythic revelation of religious truth ».

Marianne comment elle succomba aux charmes de son amant, elle a recours à des images des plus percutantes. Elle explique en effet:

On a simplement flâné le soir sur la promenade. Le soleil se couchait sur la mer, suspendu dans le ciel comme une grosse orange sanguine. Si rouge que l'eau en était toute irisée et le ciel et les collines rutilaient autour. Comme au lendemain d'une guerre peut-être... à vous couper le souffle, on aurait dit un tableau, mais ça faisait peur. À mon avis en tout cas. (*P*, p. 62)⁷⁹⁶

Et lorsqu'il s'agit de décrire son amant physiquement, elle le compare sans ambages à un archange :

Alan... il est venu par dessus les eaux, tu comprends... il y avait une image dans ma Bible, au catéchisme, l'archange à la peau claire, debout aux portes du Paradis, c'est à ça qu'il ressemblait... seulement c'était un ange noir. Ange de la mort. Âme de Satan. Il m'a balayée vers le haut, très haut, m'a emportée dans le ciel... et puis il m'a lâchée. Abandonnée. Envolé chez lui. Me laissant à ma chute. Ma chute. (*P*, p. 65)⁷⁹⁷

Ces images mettent en scène l'irréel, le rêve, voire le cauchemar, et prennent une dimension apocalyptique. Lily décrit en effet Belfast comme si elle était sur le point d'être complètement détruite ou comme si elle devait être purifiée (à cause du double rôle purificateur et destructeur du feu). Selon cette idée, Alan Ferris jouerait le rôle de l'ange de Satan qui devra être vaincu par le Christ comme nous le dit saint Jean dans son Apocalypse. C'est de cette manière que le texte de Parker devient lui aussi une sorte de livre de révélations⁷⁹⁸ et que la pièce dissimule une vérité théologique.

Apocalypse, du grec « apokalypto », « révéler », est le nom du dernier livre du Nouveau Testament de la Bible. Son auteur, Jean, comme il se fait appeler (bien que ce fut controversé) explique qu'un jour, les péchés de la société seront expiés. Avec la nouvelle ère (et le Nouveau Testament), la Grande Prostituée qu'était Jérusalem infidèle devint Babylone, lieu de l'idolâtrie et de l'immoralité. L'Apocalypse est composée d'une série de visions et de

⁷⁹⁶ « It was only an evening dander along the front. The sun was setting over the lough, hanging out of the sky like a big swollen blood orange. The water all glistening with the redness of it and the sky and the hills on fire with it. Like what you'd see after a war maybe...it took your breath away, it was a real picture, but it was frightening. That's what I thought anyhow » (*Pentecost*, pp. 228-229).

⁷⁹⁷ « Alan...he came from across the water, you see... there was a picture in my Bible, at Sunday school, the fair-skinned archangel standing at the gates of heaven, that was what he looked like... only he was a dark angel. Angel of death. Agent of Satan. He swept me up, high up, took me up into the sky... and then dropped me. Left me. Flew alone. Left me falling. Falling » (*Pentecost*, p. 232).

⁷⁹⁸ Le livre de la Révélation est l'autre nom de l'Apocalypse pour les protestants.

révélations prononcées par le messie, Jésus Christ, vainqueur de Satan et de son royaume, et adressées à Jean. Jésus, comparé à un agneau, symbole de gentillesse et de pureté, écrase le dragon et la bête, personnification de l'envie et de la cruauté. Cette idée est développée à la manière d'une pièce de théâtre en plusieurs actes se décomposant comme suit : la lutte du Christ contre Satan, la chute de Babylone la Prostituée, la victoire du Christ, et la béatitude finale. Pour nos recherches, c'est la troisième scène qui est la plus intéressante, celle du triomphe du messie sur les forces du Mal⁷⁹⁹, mais il est possible de noter une progression similaire dans les deux pièces que nous analysons ici. Lorsqu'il rédigea son livre de la Révélation, Jean puisa certainement son inspiration dans les prophéties de Daniel dans l'Ancien Testament. Le prophète Daniel avait écrit son livre dans le but de rassurer les Juifs persécutés par Antioche Épiphane, objectif que Jean avait aussi vis à vis des chrétiens, persécutés sous le règne de Domitien. C'est pourquoi, il exhortait les chrétiens à rester fidèles à Dieu et à supporter leurs problèmes avec force et courage. Il leur assurait que la récompense ne tarderait pas à venir, que la fin des Temps signée par la venue triomphante du Christ approchait. Par cette victoire, leurs souffrances prendraient fin et seraient vengées. Les martyrs déchus reviendraient à la vie afin de partager avec eux les plaisirs du royaume du Christ.

Aussi, pour Stewart Parker, l'espoir que Belfast ne devienne une Nouvelle Jérusalem, cité céleste dans laquelle Dieu vit au milieu de ses saints qui jouissent d'un bonheur total, n'est pas très loin. L'auteur se fait l'écho de saint Jean et appelle les Nord-Irlandais à attendre patiemment des jours nouveaux. C'est peut-être pour cette raison que Marianne, suite à sa conversation avec Lily, finira par accepter la mort de son enfant et réalisera :

Il y a une forme de Christ, en chacun de nous. (*Peter et Lenny détournent le visage à ces paroles.*) Chacun de nous ou bien l'honore, ou bien le renie et le blesse, et ce que nous lui faisons nous le faisons à nous-mêmes. J'ai eu un enfant une fois. [...] Je l'ai renié. Le Christ en lui. Qu'il avait confié à ma protection, l'esprit en lui que je porte encore, comme j'ai porté son petit cadavre. Le Christ en lui absorbé par le Christ en moi. Nous devons porter amour à ce qui est en nous. En nous-mêmes d'abord et ensuite en eux. C'est le seul avenir qui soit. (*P*, pp. 76-77)⁸⁰⁰

⁷⁹⁹ Ap., 19, 1-3.

⁸⁰⁰ « There is some kind of Christ, in every one of us. (Peter and Lenny turn their faces against this language.) Each of us either honours him, or denies him and violates him, what we do to him is done to ourselves. I had a child once. [...] I denied him. The Christ in him. Which he had entrusted to my care, the ghost of him that I do

Dans *Après Pâques*, la vérité théologique se situe sur un plan plus concret. Même si Greta peut, elle aussi, être ce saint Jean qui annonce une béatitude prochaine, notamment à travers l'image d'un paysage glacial dont le gel fond à la dernière scène, Elish rappelle ce que la religion, ce que Dieu attend des chrétiens⁸⁰¹. En revanche, Aoife indiquera que tout problème d'ordre religieux ou moral doit se régler exclusivement entre le chrétien et Dieu⁸⁰². Enfin, si, à en croire Roland Barthes dans *Le Plaisir du texte*, « tout récit (dévoilement de la vérité) est une mise en scène du père (absent, caché ou hypostasié) »⁸⁰³, alors, Michael Flynn, le père de Greta, et toute autre figure paternelle dans les pièces de théâtre, pourront se faire les voix du Père, c'est-à-dire de Dieu. C'est ainsi que pour Stewart Parker et Anne Devlin, le dramaturge joue lui aussi un rôle actif et prépondérant dans sa pièce. Il se doit de livrer la vérité, tout en restant un sceptique dans ce monde de crédules⁸⁰⁴. La pièce de théâtre, à l'image de la Bible, revêt donc elle aussi un rôle éducatif.

1.2 Les messies des temps modernes

Stewart Parker ne se défendait pas de faire de son théâtre un instrument d'enseignement. Selon Patrick Grant, le dramaturge suggérait que l'art dramatique réussit à incarner une vision unitaire malgré un contexte historique sectaire. Bien que Parker ne voulût point d'un théâtre exclusivement didactique, Patrick Grant poursuit qu'il insistait sur sa mission éducative. Aussi, *Pentecôte* appartient à cette catégorie de pièces qui mettent en évidence le sectarisme typiquement nord-irlandais afin d'offrir aux communautés la possibilité de partager les mêmes points de vue inamicaux, tout en les transcendant, et d'entrer sur des territoires auxquels ils ne sont pas familiers⁸⁰⁵. Le théâtre en Irlande du Nord doit donc apporter au spectateur un éclairage sur la situation de la Province, qu'il soit ou non nord-irlandais. Parker préconisait l'art dramatique⁸⁰⁶ comme un moyen de parvenir à cette fin, ce qu'Elmer Andrews a pu préciser dans son article consacré au théâtre de l'auteur :

still carry, as I carried his little body. The Christ in him absorbed in the Christ in me. We have got to love that in ourselves. In ourselves first and then in them. That's the only future there is » (*Pentecost*, p. 244).

⁸⁰¹ (*AP*, p. 30)

⁸⁰² (*AP*, p. 68).

⁸⁰³ R. Barthes, *op.cit.*, p. 18.

⁸⁰⁴ S. Parker, *Dramatis Personae. Op. cit.*, p.14 : « a playwright should aim to be a truth-teller, a sceptic in a credulous world ».

⁸⁰⁵ P. Grant, *Breaking Enmities : Religion, Literature and Culture in Northern Ireland, 1967-1997. Op. cit.*, p.101.

⁸⁰⁶Il jouait sur la polysémie du mot « play » en anglais, et préconisait le théâtre et le jeu.

La pièce peut être purifiée de cette mystification récurrente et malsaine, elle peut être sauvée des stratégies déformantes de la domination réactionnaire pour devenir une anticipation originale de liberté. La pièce de théâtre force la distinction entre ce qu'il est et ce qu'il pourrait être ou devrait être, entre notre réalité vécue quotidiennement et le monde idéal de l'esprit, l'imagination et la créativité⁸⁰⁷.

Il revient une fois de plus à l'artiste de manière générale et au dramaturge en particulier d'apporter cet espoir de réconciliation en Irlande du Nord. Son rôle au théâtre est primordial. Aussi, nombreux sont les personnages qui sont artistes. Dans *Pentecôte*, Lenny et Peter sont musiciens. De la même façon que Frieda était chanteuse dans *Ourselves Alone*, dans *Après Pâques*, Manus est musicien, Helen est une artiste⁸⁰⁸ et Greta enseigne les arts plastiques.

Manus joue un véritable rôle d'éclaireur dans l'œuvre de Devlin. Il doit guider sa famille, au sens propre comme au sens figuré, à l'aide d'une bougie lorsque les personnages sont plongés dans l'obscurité. Il conduit sa mère et ses sœurs à travers la maison lorsqu'elles se sentent en danger, il s'insurge contre le gouvernement britannique et l'éducation que lui a inculquée son père. Bernard McKenna dit même de lui qu'il enseigne à sa famille et même aux patients de l'hôpital que les marqueurs culturels irlandais non-violents et traditionnels peuvent éventuellement être positifs⁸⁰⁹. Il exhorte, enfin, ceux qui veulent l'entendre à oublier l'Histoire. L'Histoire et le passé, de manière générale, selon les deux dramaturges, ne doivent pas constituer un frein à l'avenir, au contraire, ils doivent apporter un éclairage sur la situation présente pour mieux se préparer au futur. Dans un article intitulé « Living in Interesting Times », Marilynn Richtarik écrit que, si comme Stephen Dedalus le remarquait dans *Ulysses*, l'Histoire est un cauchemar duquel il essaie de se réveiller, Parker implique qu'elle en restera un jusqu'à ce que les gens en tirent un enseignement bénéfique⁸¹⁰. C'est pourquoi, ses pièces, ainsi que celles de Devlin, se déroulent toujours principalement sur toile de fond historique. L'artiste, l'écrivain, doit faire comprendre la situation de la Province. Selon Parker, l'artiste devient cet étranger, celui qui doit livrer la vérité sur la situation que l'Irlande du Nord traverse. Si l'artiste au rôle salvateur est un homme chez Devlin, puisqu'il s'agit de Manus, la raison en est que, selon Chris Wood, elle croit que la liberté et l'égalité en Irlande du Nord ne

⁸⁰⁷ E. Andrews, *op.cit.*, p. 23.

⁸⁰⁸ Nous ne savons pas dans quelle discipline, mais elle dit : « je suis l'artiste de la famille », (*AP*, p. 72).

⁸⁰⁹ B. McKenna, *op.cit.*, p. 150.

⁸¹⁰ M. Richtarik, «Living...», *op.cit.*, p. 18.

seront dues qu'au travail commun des hommes et des femmes⁸¹¹. Mais elle reste convaincue, tout comme Parker, que les femmes, écrivains ou non, ont un immense rôle à jouer⁸¹², c'est pourquoi leurs personnages centraux sont de sexe féminin.

Le titre de l'œuvre de Parker, qui renvoie à une fête chrétienne, a été choisi en raison de la période de l'année à laquelle le gouvernement de partage des pouvoirs en Irlande du Nord prit fin. C'est pourquoi, la pièce de Parker se déroule lors de la fête de la Pentecôte en 1974. Il fait coïncider l'évènement public – la fête religieuse – avec l'action privée – la grève des ouvriers loyalistes. En outre, cette fête chrétienne, nous l'avons vu, vient largement effacer, ou compenser, la malédiction de l'éclatement linguistique qu'avait imposée Dieu lors de l'épisode de la Tour de Babel⁸¹³ à travers le don des langues et l'effusion de l'Esprit Saint⁸¹⁴. Lorsque la pièce débute, il émane en effet une sorte d'atmosphère d'incompréhension entre les deux personnages présents sur scène, Lenny et Marianne, comme s'ils ne parlaient pas le même langage :

Marianne : Tu as fait du thé ?

Lenny : Plus de gaz.

(Marianne s'est avancée dans la cuisine et scrute l'intérieur d'une théière posée sur le fourneau.)

Marianne : C'est quoi ?

Lenny : C'est vieux. Alors. Ton estimation ?

Marianne : Il y a une tasse toute prête avec du lait et du sucre dedans. Merde.

Lenny : Je t'ai dit. Je n'ai touché à rien.

Marianne : Elle allait le boire quand c'est arrivé.

Lenny : Pas du tout.

Marianne : Même pas eu le temps d'y toucher.

Lenny : Les ambulanciers, ça doit être eux.

Marianne : Complètement froid.

Lenny : Les ambulanciers qui ont sonné à la porte, ça doit forcément être eux.
*(P, p. 10)*⁸¹⁵

Lenny, s'il répond effectivement aux questions de Marianne, ne semble pas être entendu, ou plutôt écouté, par celle-ci, qui poursuit sa propre réflexion comme si le dialogue n'était plus possible entre eux. Les deux personnages développent ainsi deux monologues juxtaposés. De la même façon, dans *Après Pâques*, dont le titre pourrait également renvoyer au jour de la

⁸¹¹ C. Wood, *op.cit.*, p. 307.

⁸¹² L.Chambers, *op.cit.*, p. 120.

⁸¹³ Gn 11, 1-9.

⁸¹⁴ Ac. 2, 1-12.

⁸¹⁵ (*Pentecost*, p. 172).

Pentecôte qui vient après la fête de la Pâque, Greta raconte, parfois, une histoire en décalage avec le dialogue des autres personnages. Par exemple, à la fin de la scène 2, à l'annonce de la crise cardiaque de son père, elle poursuit le récit de l'histoire qu'elle avait amorcée au tout début de la pièce⁸¹⁶.

Comme dans la Bible, il devient alors nécessaire de rétablir le dialogue, la compréhension entre tous les personnages, et le rôle des femmes est crucial sur ce point là. Pour les deux dramaturges, ce sont avant tout les personnages féminins qui ont pour mission de rétablir la communication dans le but d'apporter une information aux autres personnages et aux spectateurs, surtout parce que ce sont elles qui maîtrisent le mieux le langage. Patrick Grant, après avoir analysé l'importance des femmes dans les pièces de Parker, conclut très justement que l'un des aspects les plus intéressants de *Pentecôte* en termes de religion et d'endogamie, réside dans le rôle qu'elles occupent. Les trois personnages féminins ont perdu leur enfant et Parker fait de cette perte un des indices de décadence sociale et de perte d'espoir. Pourtant, Lily, Marianne et Ruth parviennent à s'affranchir de leur aliénation et de leur amertume afin de communiquer des informations les unes aux autres, notamment au sujet de la réconciliation⁸¹⁷. Dans les deux pièces, ce que les femmes apprennent les unes des autres a une véritable valeur didactique. C'est sans doute de cette façon que les auteurs tentent de rendre justice aux femmes reléguées à un plan secondaire par la religion chrétienne, ce contre quoi s'insurge Greta dans la pièce de Devlin. Pourtant, Olivier Millet et Philippe de Robert nous rappellent l'importance qu'elles occupent dans la Bible⁸¹⁸ :

Il est frappant de voir le rôle important joué dans ces récits par les femmes qui ont accompagné Jésus, et qui, aux moments décisifs de la mort puis de la résurrection sont les seules à l'assister puis les premiers témoins de l'évènement mystérieux alors même que selon Luc elles ne sont pas prises au sérieux (Lc 24, 11). Premières messagères de la bonne nouvelle, elles évangélisent en quelque sorte les futurs apôtres⁸¹⁹.

Il leur incombera d'apporter la sagesse, c'est-à-dire la prudence, la régularité dans les mœurs, la conformité à la morale, la maîtrise de soi, la connaissance des hommes et de la vie. Mais, avant qu'elles ne puissent jouer ce rôle, il faudra que chacune apprenne à se connaître elle-

⁸¹⁶ Cf. Partie 3 chapitre 1.

⁸¹⁷ P. Grant, *Breaking Enmities. Op. cit.*, p. 99.

⁸¹⁸ Plusieurs livres portent le nom d'une femme, et bien d'autres mettent en scène des femmes.

⁸¹⁹ O. Millet & P. de Robert, *op. cit.*, p. 174.

même. Or, ce n'est pas le cas au début des pièces. D'où ce parcours initiatique qui leur permettra enfin d'apporter un éclairage sur leur situation ainsi que la lumière aux autres, tels de grands sages.

Dans la Bible, bien que la sagesse soit l'apanage de Dieu puisque c'est Lui qui l'a créée⁸²⁰ et Lui qui la détient⁸²¹, et bien qu'elle soit en théorie refusée aux humains, Dieu l'attribue à qui bon lui semble⁸²². Nous verrons qu'il en va de même dans les œuvres de Parker et Devlin : certains personnages semblent avoir été gratifiés de sagesse, d'autres non. Nous pourrions alors nous demander si la sagesse permettra une réconciliation entre protestants et catholiques. En effet, dans *Après Pâques*, Greta a, selon elle, été choisie par Dieu en personne pour apporter la sagesse aux siens et diffuser un message porteur de réconciliation. Elle entre ainsi en « loco Dei », c'est-à-dire qu'elle a usurpé le rôle du Sauveur pour se transformer en messie des temps modernes. Dans la théologie juive, le messie est une personne, terrestre ou surnaturelle, investie par Dieu de pouvoirs et de fonctions spéciales destinée à devenir le délivreur et le chef d'Israël nommé par Dieu. Il s'agissait de Jésus Christ dont la naissance était imminente. Or, le Nouveau Testament donna une autre définition à cette appellation. Le messie dont il sera question dans l'ouvrage néotestamentaire deviendra le porte-parole de Dieu et des chrétiens (et non des juifs), et se devait de les délivrer de l'oppression des juifs et des romains. Il devait diffuser un message de paix à travers le monde. Le messie, à sa mort, confia cette mission à ses apôtres, qui la poursuivirent sous le nom d' « évangelisateurs ». Saint Patrick fut l'un de ces missionnaires envoyés en Irlande par Dieu lui-même. En effet, il eut une vision qui l'appela à aller évangéliser l'île, ce que Jonathan Bardon rappelle dans son ouvrage *A History of Ulster*⁸²³. Saint Patrick se consacra à l'évangélisation de l'Irlande où le paganisme différait d'une tribu à l'autre. Aussi, la mission religieuse de Greta dans *Après Pâques* ressemble étrangement à celle de saint Patrick en Irlande. En effet, c'est la vision d'un être surnaturel qu'elle interprète comme un ordre de

⁸²⁰ Ecq 1,9.

⁸²¹ Jb 12,13.

⁸²² Jb 11, 5-6 ; 32,8.

⁸²³ Jonathan Bardon, *A History of Ulster*. 1992. Belfast : The Blackstaff Press, 2001, p. 15 : « I, Patrick, a sinner, the simplest of countrymen ... was taken away into Ireland in captivity with ever so many thousands of people ». It is these words of the Confession [...] that written Irish history begins. For six years as a slave Patrick tended sheep "near the western sea" ; there in his extreme loneliness his faith was renewed so that "the spirit seethed in me". Then he walked two hundred miles to the east coast and, with the company of pirates, returned to his native Britain. There he had a vision in which a man brought him a letter and as he read he seemed to hear the voice of the Irish : "We beg you, holy boy, to come and walk among us once again", and it completely broke my heart and I could read no more"».

sauver l'Irlande qui la lance sur sa mission, et elle se dit être une « langue » qui doit apporter vérité et réconciliation. Sa mission est d'autant plus évangélisatrice qu'elle doit distribuer les hosties dans les rues de Belfast, invitant ainsi les habitants de la capitale, qu'ils soient protestants ou catholiques, à communier avec le Christ. De la même façon, dans *Pentecôte*, Ruth, en missionnaire moderne, lira la Bible de manière à rassembler ses auditeurs et les réconcilier avec le christianisme. Cette lecture, sorte d'interlude paisible, était amorcée par une leçon que nous donnait Stewart Parker à travers ces mots prononcés par son personnage : « Tu ne sais même pas ce que c'est que le christianisme. Tu crois que c'est seulement un refoulement, mais c'est faux. C'est censé être amour et célébration » (*P*, p. 72)⁸²⁴. Quant à la réflexion finale de Marianne, la vérité théologique qui découle de ses multiples révélations, elle indiquera au spectateur ce qu'il faut retenir de la religion.

Il est vrai que les femmes donnent la vie ; elles sont à l'origine de la création sur un plan plus biologique que théologique, certes. Néanmoins, la création du monde, dans la Bible, est perçue comme une sortie du chaos. Aussi, en combinant ces deux idées, les femmes donneraient cet espoir de sortir du chaos. Elles deviendraient de véritables évangélisatrices dans les œuvres de Parker et de Devlin. Leur rôle serait donc de diffuser la parole de Dieu. Or, dans les pièces des deux dramaturges, Dieu ne semble plus apte à guider les hommes puisque, selon les Nord-Irlandais dans les deux pièces, Dieu les a abandonnés. Il est donc de leur devoir de reprendre leur destin en main et de parvenir seuls à des moments de plénitude. Les femmes, mais aussi l'artiste, deviennent ainsi les guides de l'humanité et tracent la voie de l'ignorance vers le savoir, du chaos vers l'ordre. Ils se positionnent entre le monde céleste et le monde terrestre, comme Don Cupitt, auteur de *Sea of Faith*, ouvrage que Parker lut avec attention, affirme :

Nous vivons déjà depuis de nombreuses années dans une nouvelle ère, celle de l'artiste-théologien qui nous offre une vision personnelle de la vie religieuse. Cela fait longtemps que le réalisme est mort et enterré : nous vivons à une époque où la religion est devenue complètement humaine, où la théologie est comme l'art, et où nous utilisons toutes les ressources disponibles pour notre

⁸²⁴ « You don't even know Christianity. You think it's only denial, but that's wrong. It's meant to be love and celebration » (*Pentecost*, p. 239).

formation spirituelle, mais c'est finalement en nous que nous devons trouver notre voix unique⁸²⁵.

Le message que nous demandent alors de retenir les deux auteurs concerne cette quête d'identité individuelle sur laquelle se lancent avant tout Greta et Marianne. Cette connaissance de soi, qui sera très certainement une première étape vers la connaissance de l'autre et une mise en rapport entre les divers individus, leur permettra sûrement d'envisager, si ce n'est une véritable réconciliation, du moins un rapprochement et une invitation à la tolérance.

⁸²⁵ Don Cupitt, *Sea of Faith*. 1984. Londres : SCM Press, 2003, p. 248 : « [...] We already live and have been living for a long time in the new era, the age of the artist-theologian who offers us a personal vision of the religious life. Realism is long dead and gone: we live in a time when religion has become fully human, when theology is like art, and when we use the available resources as aids to our own spiritual formation, but must in the last resort find each of us our own unique voice ».

Chapitre 2 : Retrouver une identité perdue

Stewart Parker ne considère pas le théâtre comme un simple instrument d'enseignement. Au contraire, l'auteur affirme, dans *Dramatis Personae*, que la manière dont le théâtre fonctionne est fort complexe⁸²⁶. Le but du dramaturge n'est, de ce fait, pas tant d'éduquer et d'instruire le spectateur que de l'inspirer et lui offrir la possibilité de se livrer à un exercice d'introspection critique⁸²⁷. Cet objectif ne pourra être atteint que s'il est clair pour lui que la quête de vérité, dont nous avons parlé dans le premier chapitre de cette dernière partie, constitue une première étape à la quête d'identité ou vient la compléter. Ainsi les auteurs poursuivent-ils leur recherche de dépassement du particulier pour atteindre l'universel et les personnages leur quête d'identité.

2.1 Recherche d'identité

2.1.1 La perte

Les personnages de Parker et Devlin se sont progressivement aliénés, ou se sont retrouvés aliénés malgré eux, de l'État et de ses lois pour plonger dans une situation de désordre et de chaos. La première partie de nos recherches nous a permis de constater le manque de repères dont souffraient ces Nord-Irlandais. En parallèle, ils se sont également éloignés des religions protestante et catholique, les conduisant à douter parfois de l'existence de Dieu. Cette distance a pu leur faire perdre tout repère identitaire et provoqua chez Marianne et Greta, en particulier, un dédoublement de personnalité. De ce fait, ils ont plus ou moins perdu leur identité sociale, culturelle et culturelle, perte qui s'amorce avec Parker en 1974 pour se confirmer avec Devlin vingt ans après⁸²⁸.

En effet, nous avons étudié, plus haut, dans quelle mesure Greta était victime d'un dédoublement de personnalité, aux allures de schizophrénie, depuis son départ de l'Irlande du

⁸²⁶ S.Parker, *op.cit.*, p. 11.

⁸²⁷ E. Andrews, *op.cit.*, p. 24.

⁸²⁸ Les actions de *Pentecôte* et de *Après Pâques* se déroulent respectivement en 1974 et 1994 soit à vingt années d'intervalle.

Nord. Au début de la pièce, elle se trouve dans un hôpital psychiatrique en Angleterre où un médecin, le Dr Campbell, lui demande si elle croit toujours qu'elle est la sainte Vierge. Elle répond que pour elle, tout le monde est la sainte Vierge, puis, plus tard, lorsqu'elle sera seule avec le public, elle précisera qu'elle ne croit pas être la Vierge Marie mais qu'elle espère ne pas être Jean-Baptiste. S'installe alors un profond questionnement autour de l'essence identitaire, ancré dans le texte à travers l'utilisation du verbe « être ». Dans les phrases suivantes que prononce Greta, « Je suis catholique, protestante, hindoue, musulmane, juive » (*AP*, p.7)⁸²⁹ et « Je ne veux pas être irlandaise. Je suis anglaise, française, allemande » (*AP*, p. 12)⁸³⁰, face à cet éclatement des adjectifs, cet auxiliaire perd toute sa valeur. À travers ces deux revendications, le spectateur comprendra que la perte à laquelle est confrontée Greta met en cause non seulement son identité religieuse mais aussi sa nationalité. Il conviendra donc de dissocier les deux notions, créatrices d'identité dans la Province. Cette confusion du personnage quant à son être profond sera perçue par les autres personnages sur scène ainsi que par le public, d'autant plus qu'elle reste consciente de son problème comme elle s'en plaint. À la question de sa sœur Helen, « Tu penses que tu es qui ? », elle répondra : « Je ne peux pas répondre à cette question » (*AP*, p. 13)⁸³¹. Ce constat avait auparavant conduit Aoife à lui confier que Greta devait « retrouver qui elle est »⁸³². De la même façon, depuis le décès de leur fils, Lenny ne reconnaît plus Marianne. S'il avoue à Peter que lorsque Christophe mourut, il perdit non seulement son enfant mais aussi sa femme, Marianne, elle, préfère cacher sa souffrance et son sentiment d'inexistence dans un premier temps. Pourtant, son attitude laisse deviner qu'elle est détruite psychologiquement et qu'elle entretient cette destruction en tentant de s'isoler et en noyant sa déprime dans l'alcool. C'est pourquoi, il est nécessaire à ces deux femmes, selon les auteurs, de redéfinir leur identité. Cette quête sur laquelle les dramaturges les lancent alors pourra, sans nul doute, se juxtaposer à la recherche d'identité à laquelle sont confrontés certains membres des deux communautés nord-irlandaises. Le but des dramaturges serait de pointer du doigt les ressemblances entre ces deux peuples. Mais, s'ils veulent atteindre cet objectif, les dramaturges se doivent de déconstruire les bases de la culture nord-irlandaise ainsi que les identités protestantes et catholiques, pour

⁸²⁹ « I am a Catholic, a Protestant, a Hindu, a Moslem, a Jew ».

⁸³⁰ « I don't want to be Irish. I'm English, French, German ».

⁸³¹ Helen : Who do you think you are ?

Greta : That's what I can't answer.

⁸³² (*AP*, p. 9).

les reconstruire dans un second temps. C'est d'abord le mythe qu'ils attaquaient, comme nous l'avons étudié.

Il est aussi nécessaire de prendre en considération le rôle allégorique qu'endossent les personnages, notamment féminins, des deux auteurs. Ceux-ci se font en effet les porte-parole d'une génération irlandaise en péril⁸³³ à laquelle Parker et Devlin appartiennent.

2.1.2 La quête d'identité

Si Peter et Helen ont, à première vue, su reconstruire leurs identités en s'éloignant de l'Irlande du Nord, notamment à travers le langage, ils s'apercevront, dès leur retour en Ulster, combien ils sont attachés à leur province. De la même façon, les autres personnages des deux pièces laisseront entrevoir leur perte, totale ou partielle, de leur identité. Les dramaturges ont donc pour mission de les aider à se la réapproprier quitte à la recréer de toutes pièces. L'art théâtral les aidera à mener à bien cet objectif. Margaret Llewellyn-Jones a souligné l'effet positif de l'art dramatique irlandais, dans son ouvrage *Contemporary Irish Drama and Cultural Identities*, où elle cite Fintan O'Toole, auteur de *The Ex-Isle of Erin*. Celui-ci prétendait que les Irlandais, qu'ils soient en Irlande ou ailleurs, ont tous pour but de légitimer une culture irlandaise à laquelle ils appartiennent. Même si les liens qui les unissent au pays ne sont pas physiques, ils se font culturels sur un plan imaginatif, mais pas imaginaire. O'Toole insistait sur le fait que, dans une telle situation de remise en question et de quête de soi, le passé n'est pas le seul à devoir être lu, voire relu sous une lumière différente, mais que le présent et le futur doivent être écrits encore et encore⁸³⁴. C'est pourquoi, il ne sera pas permis, notamment à Greta dans *Après Pâques*, de retrouver son intégrité en se contentant de rentrer en Ulster. Il faudra aussi qu'elle la récupère au plus profond d'elle-même⁸³⁵, et qu'elle se réapproprie son passé. C'est de cette façon que le théâtre contemporain irlandais et nord-irlandais s'attache à recréer les identités selon Llewellyn-Jones⁸³⁶. Aussi, les deux dramaturges belfastois se prêtent à cet exercice difficile de réécriture de l'histoire. C'est en

⁸³³ V. Privas, « Stewart Parker et Anne Devlin : porte-parole d'une génération en péril ? », in Flore Kimmel & Thomas Meszaros (eds.), *Discours sur l'autre, discours sur soi. Constructions identitaires face à l'altérité*. Lyon : Université Jean Moulin Lyon 3, 2007, pp. 73-89.

⁸³⁴ Fintan O'Toole, *the Ex-Isle of Erin*, p. 179, in M. Llewellyn-Jones, *op. cit.*, p. 20.

⁸³⁵ W. Maley, C. Morash & S. Richards, « The Triple Play of Irish History », in *The Irish Review*, hiver/printemps 1997, n° 20, p. 42 : « The play then deals with Greta's return to wholeness by "getting it back" but, crucially, not by simply going back ».

⁸³⁶ M. Llewellyn-Jones, *op.cit.*, p.20.

cela que l'art dramatique, par le truchement de monologues, avant tout, de dialogues et de conversations, aussi bien que de mises en scène particulières, parviendra à aider à recréer ces identités.

2.1.2.1 Rôle prépondérant des révélations

Les multiples révélations dont nous avons parlé doivent en outre participer à cette recherche d'identité et à cette prise de conscience de soi. Ainsi, Elmer Andrews indique que l'esprit ne doit pas seulement être une prison, un lieu d'angoisse intolérable et persistante, mais qu'il doit également être le lieu où la renaissance doit s'opérer⁸³⁷. De plus, si le retour en Irlande du Nord se révèlera être un véritable parcours initiatique pour Greta, Helen et Peter, Anne Devlin, comme Stewart Parker, indique qu'elle croit avant tout au pouvoir rédempteur de l'écriture. Celle-ci, que nous pourrions considérer comme un acte de re-possession, puisqu'elle permet aux auteurs de réécrire le passé, le présent et le futur de la Province, permet aux deux dramaturges, ainsi qu'à leurs personnages et leurs œuvres, d'échapper à l'enfermement auquel pourraient les mener leurs langages typiquement nord-irlandais. Roland Barthes, dans *Mythologies*, affirme que « dans l'art du théâtre, le style est une technique d'évasion »⁸³⁸. Aussi, le style des deux dramaturges, même s'il reste nord-irlandais, doit parvenir à s'affranchir de la Province pour pénétrer sur des territoires plus larges et affecter d'autres spectateurs. En effet, les pièces n'auront pas la même répercussion et le même sens en fonction du public. Des spectateurs avisés comprendront les allusions et renvois à l'histoire de l'Irlande tandis que des novices ne comprendront pas forcément tous les détails. Le problème de la traduction des pièces se posera à ce niveau, mais ce n'est pas notre sujet ici. Il est dans l'intérêt des dramaturges d'adopter un style particulier et universel à la fois, même si celui-ci est difficile à trouver, et ce dans un souci de s'ouvrir à un autre type de public.

Anne Devlin est convaincue du pouvoir de l'écriture, qui, nous dit-elle, peut changer les mentalités⁸³⁹. Le langage est primordial dans les deux œuvres puisque c'est à travers la parole que ces recherches d'identité et de vérité s'effectuent, à l'instar de la Bible où le Verbe de Dieu est figé par l'écriture. En effet, les deux personnages principaux, Marianne et Greta,

⁸³⁷ E. Andrews, « The Will to Freedom », O.Komesu & M. Sekine (eds.), *op.cit.*, p. 242 : « The self is not merely a prison-house, an intolerable and persistent anguish : it is also where renewal must begin ».

⁸³⁸ R. Barthes, *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil, 1957, p. 103.

⁸³⁹ L. Chambers *et al.* (eds), *op.cit.*, p. 119 : « [I] have faith in politics, history and the power of language to change things, because I do believe that writing can change people ».

se retrouvent confrontés au retour à la vie d'un mort, Lily et Michael, l'espace d'un instant. Les conversations qui s'installent alors entre chaque couple de protagonistes permettront aux malheureux d'exorciser leur amertume, aux spectateurs de comprendre la situation, et aux personnages de trouver, si ce n'est une solution, tout au moins une explication à leur perte d'identité. De plus, l'action de *Pentecôte* se déroule plus précisément dans le « petit salon »⁸⁴⁰ de la maison de Lily, lieu public où on reçoit les invités, ce qui reflète toute l'importance dédiée à la parole. L'écriture est tout aussi importante. De cette façon, le journal intime de Lily, véritable testament qu'elle lègue à Marianne, ainsi que les lettres que Greta adresse aux diverses Églises nord-irlandaises, attesteront de ce pouvoir expiatoire non seulement du langage mais aussi de l'écriture. Et, puisque les nombreux dialogues dans les deux œuvres cherchent à faire triompher la vérité, il semble que l'identité des personnages de manière générale, et de Marianne et Greta en particulier, ne soit retrouvée que si et seulement si la vérité est elle-même rétablie, comme nous l'avons étudié.

2.1.2.2 Parcours initiatique

Si le voyage en Angleterre de Greta, Helen et Peter est symptomatique de la jeunesse nord-irlandaise en recherche d'emploi dans les années 1970-1980, leur retour au pays natal vient contrebalancer cet exil et devient un voyage spirituel et symbolique d'identification culturelle, de rejet, voire de reconstruction, ce que Timothy Brennan appellerait un « élan national de remise en forme »⁸⁴¹. En effet, derrière les recherches de Marianne et de Greta, il est possible d'entrevoir cette lutte à laquelle se livrent le Nord et le Sud de l'Irlande dans leur processus de rapprochement. Aussi, leurs désirs d'apaiser leurs souffrances, de comprendre leur situation, de sortir de leur démence deviennent une métaphore de l'Irlande, du Nord et du Sud, qui tente de sortir de son état d'entre-deux, et de parvenir à une réconciliation et un état de quiétude⁸⁴². De la même façon, la ville de Belfast, considérée comme un personnage dans les deux pièces, semble être elle aussi en quête d'identité. Bien loin de s'en tenir à la qualifier de lieu de déperdition, les auteurs parviennent à en faire un endroit où le plaisir et la plénitude sont encore possibles.

⁸⁴⁰ En anglais, il s'agit de « parlour ».

⁸⁴¹ Timothy Brennan « The National Longing for Form », cité in E. Sakellariou, « Religion as Strategy », in B. Reitz (ed.), *Contemporary Drama in English*. Volume 6, Trier : Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1999, p. 86.

⁸⁴² Charlotte Headrick, *Contemporary Northern Irish Drama: Anne Devlin and John Boyd*. Fort Lauerdale : Nova University, 1996, p. 3.

Pentecôte et Après Pâques deviennent ainsi des sortes de *Pilgrim's Progress* (1678) de John Bunyan (1628-1688)⁸⁴³, en d'autres termes des aventures de personnages à la recherche de la vérité qui se soldent ici par une réussite, voire des sortes de *Bildungsroman* du théâtre, où l'on découvre le passage de l'insouciance à une maturité certaine. C'est de cette manière que la relecture du passé irlandais que nous conte Greta à la fin d'*Après Pâques* devient un moyen pour elle de se situer, s'identifier et se reconnaître. Margaret Llewellyn-Jones conclut que cette technique transcende la perspective essentialiste d'identité nationale, tout à fait adaptée à un contexte de diaspora. En effet, fondre les frontières entre la réalité et la fiction, évoquer des métamorphoses, insister sur les répétitions, rompre avec les conventions du temps et de l'espace, et se recentrer sur le corps performatif sont des indices liés à des questions de communauté et d'efficacité. L'objectif d'un tel théâtre est de faire participer le public de manière active sur un plan psychologique et de lui faire prendre conscience, au moyen d'images libératrices, de l'oppression culturelle et de la possibilité de s'en affranchir⁸⁴⁴. Aussi, la dernière image que suggère Devlin dans son œuvre semble finaliser la découverte d'identité du personnage principal. Dans son article, « *Lughnasa After Easter : Treatments of Narrative Imperialism in Friel and Devlin* », Catriona Clutterbuck démontre que la narration finale de Greta apporte l'espoir pour chacun de retrouver ses pouvoirs de création, sa liberté de parole et de communication de visions. Cette leçon, ainsi que la distribution d'hosties dans les rues de Belfast, permettront à Greta de se ré-insérer dans la société nord-irlandaise, sans oublier son rôle d'évangéliste⁸⁴⁵. De plus, le cerf qu'elle rencontre au cours de cette dernière vision, doit représenter cette sagesse que Greta a su dompter, c'est-à-dire découvrir par elle-même, selon Chris Wood, dans un article consacré à l'œuvre de Devlin :

Peu importe l'endroit que Greta choisira pour se réfugier, elle ne pourra jamais échapper à elle-même. C'est cette raison qui la pousse à la fin de la pièce à raconter l'histoire du cerf à son bébé. Après qu'elle ait réussi à confronter puis

⁸⁴³ Cf. annexe 7.

⁸⁴⁴ M. Llewellyn-Jones, *op.cit.*, p. 64 : « Blurring of reality and fiction, transformations, repetitions, disruption of convention of time and space, focus on the performative – or sometimes carnivalesque – body are especially linked with questions of community and efficacy. Although such performance is best suited to a theatre space which is not separated from the audience by a proscenium arch, it is claimed that, as a shared experience at its most effective, 'ritual drama aims to make the processes of participation' at a psychological rather than at a literal level, "conscious and therefore potentially powerful as part of a larger communal project that images liberation from cultural oppression" (H. Gilbert & J. Tompkins, *Post-Colonial Drama : Theory, Practice, Politics*, London, New York : Routledge, 1996, p. 65) ».

⁸⁴⁵ Catriona, Clutterbuck, « *Lughnasa After Easter : Treatments of Narrative Imperialism in Friel and Devlin* », in *Irish University Review, a Journal of Irish Studies*. Vol 29 n° 1, printemps / été 1999, p.118.

dompter son côté sauvage, elle est prête à raconter sa propre histoire. [...] Greta a finalement su se réconcilier avec elle-même⁸⁴⁶.

Pourrait-on alors penser que la sagesse, qui découle très certainement d'une prise de connaissance de la vérité, permette la prise de conscience de soi ? Pour les deux dramaturges, il n'en serait pas autrement puisque, en effet, les personnages qui parviennent à retrouver la sagesse, sont ceux qui parviennent à se réconcilier avec eux-mêmes.

2.1.2.3 La sagesse comme prise de conscience de soi ?

Il est possible de trouver dans la Bible, selon Olivier Millet et Philippe de Robert, « une catégorie moins centrale mais bien particulière [qui] est la sagesse, regroupant les ouvrages pédagogiques, les conseils de vie pratique, la méditation sur l'existence humaine et sur l'histoire, et un embryon de réflexion philosophique »⁸⁴⁷. Ce passage, extrait du livre de la Sagesse, ancre la notion de sagesse telle que nous l'entendons ici, dans la réalité des deux œuvres :

La Sagesse est-elle plus mobile qu'aucun mouvement, à cause de sa pureté, elle passe et pénètre à travers tout. Elle est un effluve de la puissance de Dieu, une pure irradiation de la gloire du Tout-Puissant ; c'est pourquoi nulle souillure ne se glisse en elle. Elle est un reflet de la lumière éternelle un miroir sans tache de l'activité de Dieu et une image de sa bonté. Comme elle est unique, elle peut tout ; demeurant en elle-même, elle renouvelle l'univers et, au long des âges, elle passe dans les âmes saintes pour former des amis de Dieu et des prophètes. Car seuls sont aimés de Dieu ceux qui partagent l'intimité de la Sagesse. Elle est plus radieuse que le soleil et surpasse toute constellation. Comparée à la lumière, sa supériorité éclate : la nuit succède à la lumière, mais le mal ne prévaut pas sur la Sagesse⁸⁴⁸.

Le premier indice que nous avons dans le texte de Devlin réside dans l'histoire que conte Greta à son père, lorsqu'elle le veille, à la scène 5. Elle y met en scène des saumons, qui ne sont pas sans rappeler l'histoire mythique irlandaise de Cuchullain, dont nous avons parlé plus haut. La connaissance de soi serait donc à portée de main pour Devlin. C'est pourquoi, non contente de permettre à son personnage principal de se réconcilier avec elle-même, elle

⁸⁴⁶ C. Wood, *op.cit.*, p. 305 : « No matter how far she runs away, Greta cannot run from herself. This is what leads her at the end of the play to tell the story of the stag to her infant son. Now that she has confronted and tamed her wild-side, she is ready to tell her own story. Often held to be a symbol of wisdom, the stag represents Greta's own self-wisdom. She has finally come to terms with herself ».

⁸⁴⁷ O. Millet & P. de Robert, *op.cit.*, p. 86.

⁸⁴⁸ Sa. 7, 25-30.

permet également à Helen de parvenir à une sorte de paix intérieure. Elle réussira ainsi à trouver cette sagesse puisqu'elle finira par réaliser, à la suite d'apparitions surnaturelles dont elle fait l'expérience à son retour de Belfast, qu'elle n'a pas mené sa vie comme elle l'aurait dû⁸⁴⁹. Elle, qui ne semblait pas croire en Dieu au début de la pièce, a connu une expérience à caractère religieux, voire mystique, qui lui permet de découvrir cette sagesse. Il est ainsi indéniable qu'une sorte de spiritualité religieuse émane de *Après Pâques*.

Parker reconnaît lui aussi la nécessité de se réconcilier avec soi par le truchement de la sagesse : Marianne reconnaît qu'il y a un Christ en chacun de nous ; Ruth trouve assez de force pour quitter son mari brutal et s'en réfère à la Bible pour exhorter amour, paix et célébration ; Lily parvient à avouer ses erreurs passées ; enfin, Lenny et Peter s'accordent pour jouer ensemble quelques notes de musique. Il se dégage donc aussi de *Pentecôte* une certaine spiritualité religieuse particulière qui inspire personnages, dramaturges et, qui peut affecter les spectateurs. Il reste toutefois paradoxal que Dieu soit à l'origine de cette inspiration surnaturelle. Les nombreuses théophanies rencontrées dans les pièces peuvent certes témoigner de la présence de Dieu, or, nous avons étudié comment il était devenu clair pour les auteurs que les hommes ne pouvaient plus compter ni sur Lui ni sur les Églises. La réalité voudrait peut-être, par voie de conséquence, que ces théophanies soient des épiphanies, et que l'être digne de confiance soit au final soi-même.

2.2 Théophanies ou épiphanies ?

Marianne et Greta sont toutes deux victimes de visions et d'hallucinations qu'elles perçoivent tout au long des pièces de théâtre. Nous avons déjà développé dans un chapitre précédent la nature de ces visions et hallucinations. Interrogeons-nous désormais sur leur origine et leur signification. Nous sommes tout à fait en droit de penser que ces visions sont d'ordre spirituel et théologique. En effet, les nombreuses apparitions de Lily à Marianne peuvent être assimilées à celles de Jésus Christ, après sa mort, comme il est expliqué dans les évangiles, ou à celles que plusieurs personnes, devenus saints et saintes *a posteriori*, ont pu connaître au cours des siècles. De la même façon, le retour sur terre éphémère de Michael dans *Après Pâques* semble faire écho au retour sur terre de Dieu le Père à travers son propre fils Jésus Christ. En outre, le feu qu'allume parfois Marianne dans l'âtre de la cheminée de

⁸⁴⁹ (AP, p. 73).

Lily, notamment le jour de la Pentecôte⁸⁵⁰, ainsi que les flammes dont a été témoin Greta à plusieurs reprises, ne sont pas sans évoquer certaines théophanies⁸⁵¹ vétéro et néotestamentaires. Par théophanie, il faut entendre les apparitions de Dieu sous une autre forme qu'humaine, par exemple sous la forme d'un buisson ardent ou de langues de feu⁸⁵². Ces moments théophaniques doivent avoir pour but de montrer le passage de la culpabilité à l'innocence, du Mal au Bien et de la séparation à la communion de ceux et celles qui en sont témoins. Aussi, ils semblent répondre à ces fins dans les deux œuvres puisque les personnages parviennent bel et bien à se réconcilier dans la scène finale de chacune des deux pièces, alors qu'à leur commencement, il existait un manque de communication évident entre eux et une séparation affective et géographique, comme nous allons le démontrer. Pourtant, la spiritualité dont parlent Parker et Devlin n'est pas une spiritualité qui part de Dieu et qui va vers l'homme. Elle se caractérise plutôt par un mouvement inverse pour devenir une spiritualité prenant origine dans l'homme et s'adressant à Dieu. Certes, Celui-ci n'est pas absent des œuvres, seulement sa place n'est plus aussi centrale. Il semble que, dans *Après Pâques* et *Pentecôte*, il s'agirait plutôt d'une spiritualité humaine, non plus une spiritualité divine, mais d'une spiritualité d'un ordre différent qui se déclinerait sur le mode séculaire. Parker, comme pour attester cette intrusion du profane dans le sacré, compare l'artiste à Dieu : « l'artiste, comme le Dieu de la création, reste dans, derrière ou au-delà ou au-dessus de son œuvre, invisible, inexistant, indifférent, attendant que ça se passe »⁸⁵³.

La vision de Belfast comme étant un paradis en devenir, bloqué dans une situation infernale, permet aux auteurs de faire comprendre que malgré l'abandon de Dieu, les habitants peuvent être sauvés. Ils se retrouvent alors face à un choix : soit ils se tournent vers le passé, se contentent du verbe de Dieu, croient en son pouvoir purificateur, mais restent dans une situation immuable, soit ils placent leur foi en l'humanité et considèrent que l'homme seul peut en terminer avec la guerre, restaurer la paix ; seulement alors un avenir est envisageable. Les auteurs étudient ces deux options en indiquant l'importance que certains personnages, telles Ruth, Lily et Elish, accordent à la Bible, et à travers les explications par d'autres que

⁸⁵⁰ « They are all reduced to silence, staring into the fire » (*Pentecost*, p. 237).

⁸⁵¹ Théophanie signifie ici apparition de Dieu sous une forme visible, qu'elle soit humaine ou autre.

⁸⁵² Cf. encyclopédie Britannica et <http://christiananswers.net/dictionary/theophany.html>.

⁸⁵³ S. Parker, « Me and Jim », in *Irish university Review, a Journal of Irish Studies*. James Joyce, a centenary issue. Volume 12 n°1, printemps 1982, p. 33 : « The artist, like the God of the creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails ».

l'homme est la seule entité en qui croire puisque lui seul peut être à l'origine d'un ordre nouveau. Peter, dans *Pentecôte*, dénonce l'attitude de Dieu, à savoir avoir abandonné les Nord-Irlandais⁸⁵⁴. Aussi, les références à la religion qu'il se permet se veulent toujours plus ironiques, comme en cette occasion :

Je veux dire, ils n'ont jamais fini d'invoquer le nom du Seigneur dans cette mini province qui est la nôtre, ce qui devrait en faire l'endroit le plus sauvé sur toute la terre de Dieu plutôt que le plus radicalement abandonné par lui, non ? (P, p.74)⁸⁵⁵

Ce constat poussa Peter à écrire sa propre version de la Bible, à commencer par le livre de la Genèse, dans laquelle l'homme, et non pas Dieu, se retrouvait propulsé au premier plan. Aussi, il se remémorait l'épisode suivant de sa vie :

Alors une nuit de canicule, tête d'œuf ici présent, moi et Moog nous prenions notre trip dans mon jardin, extatiques, sauf que les émeutes venaient de commencer, les premiers assassinats, les remous annonciateurs du réveil du dragon protestant et du dragon catholique, et nous fûmes tous trois soulevés d'un élan messianique, aller occire ces vieux monstres, nous nous sentions élus, comme une sainte Trinité de l'âge nouveau, Père Fils et Saint Esprit, Moog dans le rôle de l'Esprit et moi le Messie, mais c'est Dieu le Père ici présent qui nous souffla l'idée de la rédemption – pourquoi ne pas prendre tout le stock d'acide dans les bocaux à bonbons de Moog, le convoyer au sommet des monts Mourne, et le larguer dans le réservoir de Silent Valley ? Toute l'alimentation en eau de Belfast venait de ce superbe lac creusé des mains de l'homme. On ferait halluciner toute la population, au grand complet, d'un simple geste transcendantal, c'était ça le remède, les grilles de la perception écartées d'un coup, l'euphorie générale, finie la bigoterie finie la haine, tous les habitants de la ville planant comme nous trois dans l'extase. (P, p.69)⁸⁵⁶

Cette histoire parodie quelques-uns des épisodes les plus célèbres de l'Ancien, mais aussi du Nouveau Testament. La scène que nous raconte Peter, dont la vision est celle d'un nouvel

⁸⁵⁴ Cf. partie 3 chapitre 2.

⁸⁵⁵ « I mean they're never done calling on the name of the Lord in this wee province of ours, so it ought to be the most saved place on God's earth instead of the most absolutely godforsaken, not so ? » (*Pentecost*, p. 241).

⁸⁵⁶ « So one hot night, pinhead here and me and Moog were tripped out in my garden, beatific, except there'd been the early riots, the initial killings, the first stirrings of the reawakening of the Protestant dragon and the Catholic dragon, and the three of us felt the messianic impulse, to slay these ancient monsters, we felt summoned, as a holy trinity of the new age, father son and holy ghost, Moog being the ghost and me the messiah, but it was Godhead here who came up with the redemption – why not take the total stash of acid in Moog's sweet jars, transport it up to the Mourne Mountains, and dump it into the Silent Valley reservoir ? The entire Belfast water supply was in that lovely man-made lake. We could turn on the population, comprehensively, with one simple transcendental gesture, that would be it, the doors of perception flung wide, wholesale mind-shift, no more bigotry and hatred, a city full of spaced-out contemplatives like the three of us » (*Pentecost*, pp. 235-236).

ordre transcendantal, se déroule dans un jardin, qui pourrait bien être celui de l'Éden. Les dragons qu'il mentionne rappellent, en outre, le serpent à l'origine du péché originel dans la Genèse, ou l'une des diverses apparitions de Satan, tentateur du Mal au fil de la Bible, et qui culminent dans le livre de l'Apocalypse de saint Jean. L'image que propose ici Parker est particulièrement forte. Toutefois, ce n'est pas Dieu qui leur ordonne d'accomplir cette mission, c'est ici Lenny, caractérisé de « Dieu le Père » par le narrateur. On assiste donc là à un recentrement sur l'homme, à un anthropocentrisme, plutôt qu'à un théocentrisme. Le trio s'assigne la mission d'éradiquer les anciennes querelles religieuses en déversant du LSD dans le plus grand réservoir d'eau de Belfast, Silent Valley. Pourtant, ils ne pourront pas la mener à bien, puisque cette haine ancestrale qui oppose les deux communautés religieuses, prenant ici la forme d'une bombe posée par l'UVF* et ayant dynamité le réservoir, prive d'eau la population de Belfast et coupe l'herbe sous les pieds de la « sainte Trinité ». De la même façon, si Marianne croyait en Dieu auparavant, elle cesse progressivement de croire en lui et donne sa propre version de l'histoire du christianisme à Lily :

Lily : Aux yeux du Seigneur c'est toujours ton mari. .

Marianne : Le Seigneur a eu les yeux crevés, Lily, tu n'étais pas au courant ?

Lily : Qu'est-ce que c'est que ces paroles ?

Marianne : Le Paternel. Rendu aveugle. Il n'existe plus que dans le noir maintenant.

Lily : Aurais-tu bu un coup de trop ?

Marianne : Nous sommes devenus ses chiens d'aveugle. Le traînant de pilier en poteau. La moitié d'entre nous en rut, l'autre en rage. Sans nous, il ne peut pas survivre. Mais sans lui, sans lui, aimer pour le meilleur et pour le pire... n'est plus qu'une vie de chien. Pour autant que je puisse voir. (*P*, p.61)⁸⁵⁷

Son éloignement de Dieu est d'abord signalé par l'utilisation de deux temps : le passé et le présent. Puis, Marianne insiste sur l'opposition entre la vue et la cécité qui vient confirmer les propos de Peter : puisque Dieu s'est retrouvé plongé dans l'obscurité, il revient à l'homme de le guider. Le Dieu de Marianne est un dieu mutilé dépendant de l'humanité⁸⁵⁸. Néanmoins, sa

⁸⁵⁷ Lily : In the eyes of God he is your man still.

Marian : God's eyes were put out Lily, did you not hear ?

Lily : What sort of talk is that ?

Marian : The old boy. Blinded. He only exists in the dark now.

Lily : Have you drink taken ?

Marian : We're his guide dogs now. Dragging him round from pillar to post. Half of us in rut and the other half rabid. Without us he can't survive. But without him, without him, to love, honour and obey... it's just a dog's life for us. So far as I can see (*Pentecost*, p. 227).

⁸⁵⁸ En anglais Marianne dit « we are his guide dogs now », où l'anagramme du mot anglais « dog » est « god » comme pour confirmer ce renversement de situation.

conclusion « pour autant que je puisse voir » ne nous permet pas de juger en une croyance directe en l'humanité, même si, selon elle, l'homme détient indubitablement des pouvoirs qu'il manque à Dieu. Elle semble tiraillée entre l'idée de nier son existence et avoir une confiance aveugle en l'humanité. Enfin, cette confrontation entre l'humanité et Dieu se retrouve lorsque l'apogée de la pièce est atteinte, c'est-à-dire au moment où Lenny imagine ce que l'Irlande du Nord deviendrait si la chrétienté y était effacée :

Peter : [...] qu'est-ce que Jésus Notre Christ ferait de nous tous ici-présents, à ton avis ?

Lenny : Je vais te dire exactement ce qu'il ferait, il condamnerait tout ce qu'il y a comme églises, chapelles, temples et tabernacles dans toute l'île, les brûlerait avec une torche, les réduirait en poussière, flanquerait dehors les congrégations, les prêtres et les pasteurs en tête, et les conduirait dans la montagne, jusqu'aux crêtes les plus décharnées et désertes des Sperrins et des Mournes, et il les ferait pénétrer dans la roche à coups de fouet, jusqu'à ce que le christianisme soit extirpé comme un fléau de la moelle de leurs os, il effacerait la religion une fois pour toutes de la face de ce pays, jusqu'à ce que les gens ne puissent trouver d'autre miséricorde que les uns chez les autres, d'autre foi que la foi en l'autre, d'autre pardon que celui que l'autre voudra bien accorder, jusqu'à ce qu'ils se crient l'un à l'autre dans le noir pour embrasser leur propre humanité... c'est la seule rédemption qu'il leur accorderait. Peu importe de croire en Jésus Christ. C'est à ce moment là que Jésus Christ commencerait peut-être à croire en nous. (*P*, p.76)⁸⁵⁹

Cette longue et unique phrase énoncée par Lenny, où il n'y a qu'un seul vrai sujet (« Il » pour Jésus Christ) et plusieurs verbes décrivant les actes que le Christ ferait en vue d'un avenir meilleur, révèle son profond désir d'atteindre un instant de plénitude pendant lequel l'humanité jouerait un rôle central, et où l'amour et le pardon seraient les vecteurs majeurs. Sa conclusion dénote sa confiance en l'homme une fois que la religion serait purifiée par le Créateur lui-même. Pour Lenny, il est grand temps que Dieu croit en l'homme. Toutefois, les deux auteurs nous invitent à déduire qu'avant que Dieu ne fasse confiance à l'homme, il serait bon que les hommes se pardonnent leurs péchés et s'aiment. Or, afin d'atteindre cet objectif,

⁸⁵⁹ Peter : [...] what would Jesus Holy Christ do with us all here, would you say ?

Lenny : I'll tell you exactly what he'd do, he'd close down every church and chapel, temple and tabernacle in the whole island, put them to the torch, burn them into rubble, turf the congregations out priests and pastors faces first, and drive them up into the mountains, up to the boniest, bleakest stretches of the Sperrins and the Mournes, and he'd flay them into the rock, until the Christianity was scourged out of the very marrows of their bones, he'd expunge religion once and for all from off the face of this country, until the people could discover no mercy except in each other, no belief except to believe in each other, no forgiveness but what the other would forgive, until they cried out in the dark for each other and embraced their own humanity...that's the only redemption he'd offer them. Never mind believing in Jesus Christ. That's the point at which Jesus Christ might just begin to believe in us (*Pentecost*, p. 243).

il convient de réapprendre à s'aimer soi-même, ce que Marianne ne sait plus puisqu'elle explique à Lily que si celle-ci ne l'aime pas, elle non plus ne s'aime pas. Néanmoins, il faudra que Marianne regagne confiance en elle car cette première étape lui permettra ensuite de s'ouvrir aux autres. C'est pourquoi les pièces de théâtre regorgent de tant de références à l'amour.

Il est question de l'amour entre deux êtres humains⁸⁶⁰ mais les auteurs mentionnent aussi, en filigrane, l'amour que Dieu nous porte, devrait nous porter, et l'amour que l'homme lui porte, ou devrait lui porter. Ruth rappelait à ses amis que le christianisme n'était pas un refoulement, bien au contraire, il exhortait à l'amour et la célébration. Dans le Nouveau Testament, l'amour est le principe même par lequel Dieu agit et à travers lequel l'homme lui répond. Ce n'est pas uniquement la relation parfaite entre l'homme et Dieu, c'est également la nature essentielle de Dieu lui-même. « Dieu est amour » nous dit-on. Marianne est la première à renvoyer à cette idée d'amour éternel. Son discours est émaillé de bénédictions telles que « Dieu vous aime, Mme Matthews » (*P*, p.12)⁸⁶¹. Mais pour Parker la rédemption ne viendrait pas de la religion (Parker croit en Dieu), mais plutôt de l'humanité, dans la croyance, le pardon et l'amour que les hommes peuvent s'offrir les uns les autres⁸⁶². C'est pourquoi, l'accent est mis sur l'humanité, et non sur la religion ou Dieu, chez Parker. Les hommes doivent ainsi se pardonner à eux-mêmes avant de se pardonner les uns les autres. Si Lily rappelle qu'elle a supplié Dieu de lui pardonner ses actes d'infidélité et d'abandon (« O Dieu du Ciel pardonne-moi dans ta bonté » (*P*, p.64)⁸⁶³), elle a avant tout besoin de Marianne, c'est-à-dire d'un être humain à qui confesser ses péchés, pour pouvoir partir reposer en paix, car, comme le souligne Michel Bouvier, les âmes oscillant entre la vie et la mort sont en quête de plénitude. Ici, l'humanité semble précéder la divinité. C'est ainsi que Marianne demandera tout d'abord à Lily de lui pardonner d'avoir fait intrusion dans sa vie privée. Pourtant, ces bénédictions, et notions religieuses, voire théologiques, perturbent le spectateur qui ne sait plus en qui placer sa foi. En effet, Dieu est omniprésent dans les deux pièces, à travers l'atmosphère qui règne dans les divers lieux des actions, le langage des personnages, et leurs

⁸⁶⁰ Par opposition à la haine, cf. partie 3 chapitre 1.

⁸⁶¹ « God love you, Mrs Matthews » (*Pentecost*, p. 174).

⁸⁶² Claudia W. Harris, « Stewart Parker », in B. Schrank & W.W. Demastes, *op.cit.*, p. 280.

⁸⁶³ « Oh, sweet God in heaven forgive me ! » (*Pentecost*, p. 231).

pensées, mais l'homme le précède. Cette sensation paradoxale peut s'expliquer par les propres idées de Stewart Parker telles que les a interprétées Patrick Grant dans *Breaking Enmities* :

La réconciliation n'est possible que si l'esprit chrétien central transcende son double négatif qui perpétue la violence et la discrimination. Pour Parker, cet esprit chrétien central est séculier et non théologique, et nous invite à nous comprendre et à ne pas débattre de Dieu. Parker souhaite conserver les bons côtés de la chrétienté et se débarrasser des aspects négatifs. Il recherche une alternative séculière qui serait spirituelle⁸⁶⁴.

Stewart Parker ne nie pas Dieu ni la religion⁸⁶⁵, il n'admet pas ce que ces notions sont devenues, et ce que les hommes en ont fait. Il souhaiterait purifier ces valeurs spirituelles traditionnelles, les séculariser, mais en même temps les rapprocher du message central du Christ. Il souhaite un « Pentecôte séculier » et souligne « la valeur exceptionnelle de la vie humaine »⁸⁶⁶. De la même façon, Anne Devlin ne rejette pas toute la religion puisque Greta a tout d'abord recours à elle afin de comprendre sa situation. Elle se rend dans un couvent, bien qu'elle ne croit plus en Dieu et en le catholicisme, se confesse auprès de sa cousine devenue nonne, et est victime d'hallucinations à caractère religieux. Enfin, son père a besoin d'elle, comme elle a besoin de lui, pour partir reposer en paix. Ce ne sera qu'une fois que les personnages auront exprimé leurs péchés, leurs craintes, leurs doutes que les pièces pourront se terminer sur une note positive. Marianne évoquera alors un espoir de renaissance et de renouveau de façon à transcender les discordes qui ont divisé les personnages depuis le début de la pièce, en exhortant ses amis à croire au Christ en eux. Comme si les langues de feu de la Pentecôte étaient descendues sur eux, les personnages, en réels « apôtres » de Belfast, connaissent enfin un moment de sérénité inspirant harmonie et paix. Ruth ouvre sa Bible pour lire le deuxième chapitre des Actes des Apôtres, le passage où la paix est restaurée, et Lenny et Peter s'accordent pour jouer le même morceau de musique. Ce moment épiphanique est même illustré par un effet visuel : « Le ciel au-dessus de la cour s'est progressivement

⁸⁶⁴ P. Grant, *op.cit.*, p. 100 : « Reconciliation is possible if [the] central Christian spirit transcends the negative doubling that perpetuates violence and recrimination. For Parker, this central Christian spirit is secular and non-theological, inviting us to understand ourselves and not debate about God. Parker wants to keep the good sides of Christianity and get rid of the destructive sides. He looks for a secular alternative which is spiritual ».

⁸⁶⁵ Stewart Parker était le parrain de Gwyneth Evans (la fille de ses amis Sally et David Evans, peintre nord-irlandais) à qui il offrit pour son 13^{ème} anniversaire, un an avant qu'il ne décède, une Bible sur laquelle il avait écrit : « Dear Gwyneth – I realise that a Bible is probably the last thing you want right now, but hang on to it. It really is a terrifically interesting book in spite of the horrible things done to it by religious people. At any rate, it's what godfathers are supposed to give to their godchildren ». Communiqué par courrier électronique par Marilyn Richtarik le 1er mai 2006.

⁸⁶⁶ Interview de Parker conduite par James Mackey.

illuminé » (*P*, p.77)⁸⁶⁷. Cette dernière image visuelle avait été exploitée par Devlin quelques années avant Parker dans *Ourselves Alone*. La situation des personnages féminins ne leur permettant pas de parvenir à un moment de plénitude intense⁸⁶⁸, Josie, Frieda et Donna étaient en quête de cette épiphanie collective qu'elles avaient partagée sur la plage, un soir au clair de lune. Frieda se souvenait :

Frieda : [...] Je me souviens, il y a bien longtemps, un soir de pleine lune sur une plage au pied des Mournes, nous préparions un barbecue un soir à la fin de l'été sur la plage de Tyrella. Près du feu, parmi les invités, je revoie Josie, Donna, Liam, et mon père et ma mère. Et John McDermot était un ami de Liam.

Donna : Je me souviens.

Frieda : Toutes les trois nous étions partis en douce nous baigner, laissant les hommes discuter sur la plage. Donna dit : « Je me marierai avec Liam McCoy un jour ». Et on se mit toutes à rire. Et j'ai dit : « Et bien moi, je me marierai avec John McDermot ». Et nous avons plongé dans l'eau calme et avons essayé d'attraper la phosphorescence à la surface des vagues – c'était la première fois que je voyais ça – et la lune renvoyait son image sur la mer cette nuit-là. C'était comme si nous nagions dans le ciel et capturions les étoiles de nos doigts frêles. (*OA*, p.81)⁸⁶⁹

Le récit de cette épiphanie est souligné par Donna, comme pour l'ancrer dans la réalité et donner un espoir pour le futur. Elle annonce que « le ciel s'éclaircit peu à peu » (*OA*, p. 82)⁸⁷⁰. Dans son ouvrage *Contemporary Irish Drama, from Beckett to McGuinness*, Anthony Roche remarque que ces images projettent leur lumière rétrospectivement sur la pièce dans son entier, et soulignent tout particulièrement les connections d'intimité qui lient les femmes bien au-delà des expériences fragmentées et divisionnaires de leur vie d'adulte⁸⁷¹. Dans sa deuxième pièce, Devlin traite le sujet de manière quelque peu différente. Greta, après s'être entretenue avec son défunt père en privé, affirme à sa sœur, alors qu'elles veillent le mort,

⁸⁶⁷ (*Pentecost*, p. 245).

⁸⁶⁸ Elles évoluent dans un quartier catholique de l'ouest de Belfast au cœur des Troubles.

⁸⁶⁹ Frieda : [...] I remember a long time ago, a moonlit night on a beach below the Mournes, we were having a late summer barbecue on the shore at Tyrella. Among the faces at the fire were Josie, Donna, Liam, and my father and mother were there too. And John McDermot was a friend of Liam's.

Donna : I remember.

Frieda : We three slipped off from the campfire to swim leaving the men arguing on the beach. And Donna said, "I'm going to marry Liam McCoy one day". And we all laughed. And I said, "Well, then, I'll marry John McDermot". And we sank down into the calm water and tried to catch the phosphorescence on the surface of the waves – it was the first time I'd ever seen it – and the moon was reflected on the sea that night. It was as though we swam in the night sky and cupped the stars between our cool fingers.

⁸⁷⁰ « How quietly the light comes ».

⁸⁷¹ Anthony Roche, *Contemporary Irish Drama, from Beckett to McGuinness*. Dublin : Gill and MacMillan, 1994, p. 240.

qu'elle rêvait qu'il pleuvait dehors. Helen lui rétorque que ce n'est pas un rêve mais la réalité et s'interroge sur la signification de la complémentarité de l'extérieur et de l'intérieur. Greta comprend soudain son erreur et l'origine de son malaise. Elle s'aperçoit ainsi que son père aimait sa mère plus qu'il ne l'aimait elle, ce qui la déstabilisa, au plus haut point, depuis sa plus tendre enfance jusqu'à ses trente-sept ans (âge qu'elle atteint dans la pièce). Elle vécut donc, elle aussi, un instant épiphanique.

Par épiphanie, il faut alors entendre illumination ou vision du monde réel, de la réalité, rendue possible par la présence d'un objet extérieur à soi. Certes, l'épiphanie, du grec « apparitions », renvoie d'abord et surtout à une fête chrétienne commémorant la manifestation du Christ aux gentils, incarnés par les Rois Mages. De manière générale, elle en est venue à caractériser la manifestation ou l'apparition d'un être surnaturel ou divin. Peu à peu, le terme s'est vu plus souvent utilisé pour devenir synonyme d'apparition, manifestation ou révélation, en conservant une connotation sacrée. La notion moderne et littéraire de ce terme prend naissance dans *Stephen Hero*⁸⁷² de James Joyce où le héros éponyme découvre cette nouvelle sensation que l'auteur qualifiait de manifestation spirituelle soudaine, dévoilée par la parole, par le geste, ou fabriquée de toute pièce par l'esprit. Il était selon lui du devoir de l'homme de lettres de les manipuler avec précaution puisque les épiphanies sont des moments les plus évanescents et délicats. Ainsi, au cours d'un moment épiphanique, le sujet a la possibilité d'éprouver le monde, de prendre connaissance de sa présence, et d'en devenir l'origine, le créateur. Appliquée aux œuvres de Parker et Devlin, cette définition permet de comprendre que nous ne pouvons alors pas seulement parler de théophanie mais il faut à nouveau adapter ce concept aux visions des deux auteurs sur leur monde. Ainsi, il serait sans doute erroné de considérer le retour de Lily et de Michael, ou encore toute manifestation surnaturelle, comme de simples apparitions de Dieu. Les personnages prennent avant tout conscience du monde extérieur en et par eux-mêmes. C'est l'une des autres raisons qui ont pu pousser Manus à appeler sa sœur « Mme Blavatsky », elle-même fondatrice de la théosophie, forme de religion qui fonde la connaissance des choses spirituelles sur une intuition intérieure, une illumination. En ce début de XXI^e siècle, la notion d'épiphanie a été réappropriée par l'art dramatique, de nombreux critiques littéraires italiens tels que Roberto Alonge ou Paolo Puppa en arrivant même à définir le théâtre comme « épiphanie permanente » en ce qu'il incarne et met en scène

⁸⁷² *Stephen Hero*, ch. XXIV.

les fantasmes. Cette prise de conscience de soi et du monde extérieur précède la prise de connaissance de l'Autre et une envie de s'ouvrir à lui, comme nous avons commencé à en parler ici.

Chapitre 3 : Viser la réconciliation avec l'Autre

Une fois la première étape de cette quête d'identité amorcée grâce aux diverses révélations qui ont pu porter leurs fruits et rétablir la communication entre les différents personnages, un rapprochement entre eux semble envisageable. En effet, après avoir appris à se connaître et à s'aimer, après s'être pardonné ses péchés et s'en être fait pardonner, il est possible d'apprendre à connaître, voire aimer, l'Autre. En parallèle, Dieu pourra à son tour pardonner à l'homme son comportement et se réconcilier avec lui. En usurpant le rôle de prophète, Devlin et Parker laissent entrevoir la possibilité de cette réconciliation, dans un premier temps, avec le divin, puis, entre les deux communautés en Irlande du Nord, enfin, entre les hommes.

3.1 Prophètes et prophétesses du XXe siècle

L'écrivain, est, selon Anne Devlin, un prophète qui doit anticiper l'avenir et prédire la direction que l'histoire va prendre. Pour elle, l'écriture peut changer les gens⁸⁷³. C'est pourquoi, elle se fait la voix de cet avenir imprévisible, à l'instar de Stewart Parker. Comme pour donner un peu plus de hauteur à leur tâche, ils créent des hommes et des femmes dont les témoignages peuvent se superposer à ceux de certains prophètes et de certaines prophétesses⁸⁷⁴ que nous trouvons dans l'Ancien et le Nouveau Testaments. Leur mission religieuse consistait en effet à transmettre la parole de Dieu et prédire l'avenir. Or, cette identification présuppose que nos personnages se soient réconciliés avec Dieu au préalable ou désirent se réconcilier avec Lui.

3.1.1 Amorce de la réconciliation avec Dieu

Depuis son départ de l'Irlande du Nord pour l'Angleterre, Greta est victime d'hallucinations visuelles et auditives qui affectent véritablement son esprit. Néanmoins, le personnage nous apprend que ces apparitions surnaturelles recèlent parfois un message à

⁸⁷³ L. Chambers *et al.*, *op.cit.*, p. 119.

⁸⁷⁴ Cf. annexe 8.

caractère religieux qu'elle doit interpréter, ce qui l'inquiète puisqu'elle n'est pas une dévote⁸⁷⁵. En marge de celles-ci, et après qu'elle eût avoué avoir perdu sa voix quelques années auparavant⁸⁷⁶, lorsqu'elle la retrouvera⁸⁷⁷, elle se sentira exhortée à délivrer l'Irlande comme elle le clamera⁸⁷⁸. Elle confessera, en outre, qu'elle pense être une messagère. Selon sa propre expression, elle est « une langue » (*AP*, p. 54)⁸⁷⁹, expression qui n'est pas sans rappeler les langues de feu de la Pentecôte. Greta ne cessera ainsi de répéter tout au long de la pièce que la voix la suit partout où elle se rend⁸⁸⁰, ou encore qu'elle n'est pas maîtresse de ses actes, puisqu'elle n'est que l'enveloppe charnelle de cette voix⁸⁸¹. Par voie de conséquence, sa sœur Aoife, qui ne jure que par l'Irlande, la religion et Dieu, n'hésitera pas une seconde à faire de Greta une prophétesse biblique du XXe siècle. Elle constate :

Aoife : Mais c'est bien sûr. Il t'a choisie parce que tu es si claire.

Helen : Claire ? Moi je n'y vois pas clair du tout.

Greta : Comment pourrais-je être claire ?

Aoife : Je veux dire transparente. Greta n'est du côté de personne. Et pourtant, elle est du côté de tout le monde. Elle est neutre, donc il s'exprime à travers elle. (*AP*, p.12)⁸⁸²

Dans la Bible, les prophètes, comme Greta dans *Après Pâques*, répondent tous à un appel du divin. Rappelons que le mot hébreu de « prophète » (*nabi*) vient du verbe sémitique « appeler » (*nabu*). Dans son ouvrage *Lectures bibliques, aux sources de la culture occidentale*, Anne-Marie Pelletier précise que le prophète biblique est un porte-parole de Dieu, qui, à travers sa double qualité d'humain et de divin, se charge de rapporter sur terre les pensées, les volontés et le mystère du Seigneur. Il est un homme, ou une femme, public, qui doit se faire entendre et qui peut devenir responsable de la conversion des peuples dans certains cas. Pourtant, sa parole énonce des vérités qui ne sont pas très souvent agréables à entendre, et, par conséquent,

⁸⁷⁵ *AP*, p. 11 puis p.15.

⁸⁷⁶ « I died and in my grief, my voice left me » (*AP*, p. 26).

⁸⁷⁷ « My voice has come back to me. After all these years. From the night it left me in Exmoor when I died. Tonight it came back. Oh I'm happy. Do you know what this means? [...] It means that I'm back. It means that from now on everything I say will be true » (*AP*, p. 17).

⁸⁷⁸ *AP*, p.11

⁸⁷⁹ « I am a tongue ».

⁸⁸⁰ (*AP*, p. 49).

⁸⁸¹ « I'm just the vessel for the Voice » (*AP*, p. 50).

⁸⁸² Aoife : [...] He's chosen you because you are so clear.

Helen : Clear – this is mud !

Greta : How am I clear ?

Aoife : I mean transparent. Greta's on anybody's side. And yet, she's on evrybody's side. She's neutral – he expresses himself through her.

difficiles à émettre. C'est pourquoi, la parole du prophète, nous dit Anne Marie Pelletier, est souvent considérée comme « intempestive, à rebours des stratégies humaines »⁸⁸³. C'est un trait de caractère que Greta partage avec le prophète puisqu'elle est considérée comme mentalement déficiente à cause de son discours parfois incohérent. De plus, en qualité de médiateurs entre Dieu et les hommes, les prophètes s'assurent que ceux-ci respectent l'Alliance émise par Dieu et annoncent la détermination du divin à toujours la renforcer. En effet, si l'orthodoxie se définit par une croyance correcte, et l'orthopraxie par une action correcte, alors à travers les prophètes, Dieu s'assure que les peuples trouvent un juste équilibre entre l'action et la croyance, comme la Nouvelle Alliance le requiert⁸⁸⁴. Greta, en médiatrice, va sensiblement jouer le même rôle. D'après la Bible, les prophètes pratiquent la divination, exercent la magie, délivrent les prédictions dont s'entourent la vie publique comme la vie privée. Dans les religions antiques, voire primitives, ils appartenaient même à cette catégorie d'hommes qui recevaient la mana, le « pouvoir sacré », tels le roi, le prêtre ou le sorcier. Certains traits les assimilaient aux devins, aux magiciens, aux derviches ou aux chamanes. Compte tenu de l'importance que la religion a toujours eue en Irlande, il est possible que les prophètes y furent considérés ainsi.

Dans son ouvrage *La Bible, histoire, textes et interprétations*, André Paul observe que, si nous considérons l'étymologie latine du mot, alors un prophète est une personne qui parle, avant tout, à la place d'un autre, révèle le vouloir divin, interprète les songes et l'intention de Dieu, et ne prédit l'avenir que dans un second temps⁸⁸⁵. Le parallèle avec la mission de Greta se fait ici encore plus fort étant donné qu'elle dit recevoir des ordres sous forme d'idées qu'il lui incombe d'interpréter. En cela Greta n'est pas une simple évangélisatrice comme nous l'avions décidé en premier lieu : elle endosse le rôle de prophétesse. Ainsi, les prophètes se présentent comme parlant de la part de Dieu, et s'expriment non seulement en mots, mais développent aussi une gestuelle des plus symboliques. En effet, un autre trait caractéristique de plusieurs grands prophètes bibliques réside dans le fait que leur message est constitué des paroles qu'ils prononcent et des gestes et des événements de leur vie. Le corps du prophète, en sa réalité la plus concrète, devient ainsi une parole expressive à l'image du corps de

⁸⁸³ A.-M. Pelletier, *op.cit.*, pp. 149-154.

⁸⁸⁴ Gordon D. Fee & Douglas Stuart, *How to Read the Bible for all its Worth*. 1983. Scripture Union, 1989, p.187.

⁸⁸⁵ André Paul, *La Bible, histoire, textes et interprétations*. Paris : Nathan, 1995, p. 71.

l'acteur, qui, au théâtre, véhicule un message. De façon similaire, Greta ne se contente pas d'exprimer ce qu'elle comprend à chaque apparition, elle le mime également quand elle le peut⁸⁸⁶. En outre, la mission salvatrice qui lui a été confiée s'accompagne d'un acte physique des plus subversifs dans un contexte nord-irlandais dans la mesure où elle se voit dans l'obligation de distribuer des hosties dans les files d'attente de bus à Belfast. Puis, lorsqu'elle se tordra de douleurs chez sa sœur à Londres⁸⁸⁷, se dégagera alors un parallèle avec le prophète souffrant qui renverra directement à l'image du martyr annonçant les souffrances du Christ, étude que nous avons menée dans la troisième partie de ces recherches⁸⁸⁸.

Les prophètes bibliques revendiquent enfin de déchiffrer les événements contemporains, tels que Dieu les voit, les juge et veut les orienter. Ainsi, ils entretiennent un rapport singulier avec le temps : engagés dans l'actualité en crise, ils y maintiennent – ou y ramènent – la mémoire du passé. Ici encore, le parallèle avec *Après Pâques* est des plus pertinents puisque nous avons étudié comment Greta tentait d'expliquer sa situation présente à la lumière de son passé, la condamnant ainsi à se le remémorer très souvent, aussi douloureux fût-il. Toutefois, sa mission prophétique demeure tournée vers l'avenir. Son rapport avec le temps franchit donc les règles de la chronologie, ce qui semble naturel pour un prophète qui parle à la place de Dieu, car le Seigneur est au dessus du temps et de l'espace comme l'annonce Michel Bouvier dans son ouvrage⁸⁸⁹. À cet égard, le prophète devient bel et bien l'homme, ou la femme, de l'avenir : il ne dénonce le mal qui ronge le présent que pour annoncer un moment où l'homme sera restauré, refait « dans la justice et dans le droit »⁸⁹⁰.

Greta devient ainsi une prophétesse parmi ces hommes et femmes « témoins violemment critiques des dérives de leurs contemporains auxquels ils rappellent sans ménagement la voie droite »⁸⁹¹. Le prophète, comme Greta, se transforme alors en juge à la fois religieux et social⁸⁹². Pour être plus précis, Greta se sent investie d'une mission qui ressemble étrangement à celle que menait Jérémie, l'un des quatre grands prophètes parmi les prophètes postérieurs dans l'Ancien Testament. Jérémie, l'homme du terroir, exerçait son

⁸⁸⁶ *AP*, p. 11.

⁸⁸⁷ Scène des maux de ventre. *AP*, p. 16.

⁸⁸⁸ M. Bouvier, *op.cit.*, p. 56.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, pp.55-56.

⁸⁹⁰ A.-M. Pelletier, *op.cit.*, pp. 153-154.

⁸⁹¹ M. Bouvier, *op.cit.*, p. 12.

⁸⁹² C. Salles, *op.cit.*, p. 70.

activité de prophète dans la capitale. De la même façon, Greta s'est rendue à Belfast, capitale de l'Irlande du Nord, dans un but particulier. Comme Jérémie, elle vit dans une période troublée, marquée dans la Province par un affrontement triangulaire opposant loyalistes, républicains et armée britannique tandis que, dans la Bible, il s'agit de la fin de l'Empire assyrien et la montée de Babylone⁸⁹³. Si Jérémie dénonce les infidélités du peuple de Yahvé en Judée et en prédit le châtement⁸⁹⁴, il convie surtout à la réconciliation avec son Dieu, objectif que Greta doit permettre à sa communauté d'atteindre à travers ce geste de distribution d'hosties qui les invitera à la communion avec le Christ et, à travers lui, avec Dieu. Enfin, Greta et Jérémie insistent tous deux sur une religion d'esprit et de cœur. Stewart Parker met, lui aussi, en exergue la nécessité de croire en une religion d'esprit et de cœur dans *Pentecôte*. Marianne se fait alors la prophétesse principale de cette œuvre, exhortant les occupants de la maison de Lily à croire au Christ en eux. Mais, contrairement à *Après Pâques*, où seule Greta est prophétesse en son pays, *Pentecôte* invite à constater que les témoignages des autres personnages, Lenny, Peter et Ruth, prennent eux aussi une dimension prophétique. Puisque *Pentecôte* prêche l'unité, il est tout à fait possible de rassembler toutes les voix des personnages de cette œuvre derrière la seule et même prophétie annoncée par Joël, l'un des douze « petits »⁸⁹⁵ prophètes de l'Ancien Testament. Pour Joël, le jour du Jugement Dernier est central. Son livre s'ouvre sur la terrifiante évocation de deux fléaux. Le premier indique une invasion de sauterelles, qu'il compare à l'intrusion d'une armée dont l'action dévastatrice annonce le redoutable jour de Yahvé et le second annonce une grande sécheresse. Selon Lenny et Peter, dans l'œuvre de Parker, Belfast est ou a été pareillement affublée de ces deux fléaux ; Lenny décrit la capitale comme quadrillée, encerclée par l'armée et la police britannique ainsi que par les grévistes, véritables insectes grouillants et envahissant la capitale, tandis que Peter rappelle le jour où les réservoirs de Silent Valley avaient explosé, privant d'eau la ville et ses habitants.

La seconde partie du livre de Joël porte sur « le jour de Yahvé » où le prophète distingue trois composantes essentielles : l'effusion de l'esprit de Dieu promise à tous les membres du peuple de Dieu, le jugement des nations païennes et la restauration d'Israël. Le prophète annonce pour le même temps le grand règlement de comptes avec les étrangers

⁸⁹³ A. Paul, *op.cit.*, p. 72.

⁸⁹⁴ Jr 2-6.

⁸⁹⁵ Qualifiés ainsi à cause de la brièveté de leurs récits.

impies qui ont, au cours des siècles, envahi et dominé Israël. La finale du livre envisage une pérennité bienheureuse, accordée aux fils d'Israël, où Dieu réside en « sa Demeure »⁸⁹⁶. Son annonce de l'effusion de l'Esprit sur toute chair est pleine de résonances futures et prédit le jour de la Pentecôte. De fait, ce récit chrétien de la Pentecôte renoue avec l'époque des prophètes, mus par l'Esprit Saint. Les cieux sont alors de nouveau « ouverts », comme l'inaugure saint Marc lors du baptême de Jésus : « Et aussitôt, remontant de l'eau, il [Jésus] vit les cieux se déchirer et l'Esprit comme une colombe descendre sur lui... »⁸⁹⁷. De manière similaire, dans *Pentecôte*, l'action finale se déroule précisément le jour de la Pentecôte, qui met en relation la Bible et les prophètes, et a pour but de réconcilier les hommes avec Dieu. À la fin de la pièce, les cieux de Belfast sont eux aussi à nouveau béants puisque l'œuvre s'achève sur l'action de Ruth ouvrant une fenêtre. Non contents de s'en tenir à de simples parallèles entre les personnes bibliques et leurs propres personnages, les auteurs adoptent le style prophétique dans un souci de cohérence entre le fond et la forme.

3.1.2 Le style prophétique

Olivier Millet et Philippe de Robert ne négligent pas l'importance du style prophétique dans la Bible. Au contraire, ils rappellent que « la prophétie est souvent considérée comme genre littéraire caractéristique de la Bible, à cause du rôle essentiel joué par les prophètes d'Israël, du style de leurs oracles, de leur influence littéraire, et des échos qu'ils trouvent jusque dans les Évangiles et l'Apocalypse »⁸⁹⁸. Les prophètes s'appuient toujours sur des faits historiques et font allusion à un monde réel, ce que Parker et Devlin mettent en lumière dans leurs œuvres. Mais derrière la valeur historique de ces récits bibliques et dramatiques se dissimule une autre valeur. L'évocation de faits précis et de lieux concrets donne naissance à un langage hautement symbolique. C'est ainsi que les données concrètes, loin d'être imaginaires, viennent se mettre au service de la théologie. Dans la Bible, l'eau du puits permet à Jésus d'évoquer l'eau vive et l'Esprit Saint qu'il est venu donner au monde⁸⁹⁹, le mont Garizim est remplacé par le culte en esprit et en vérité⁹⁰⁰ ou encore la nourriture de Jésus est de faire la volonté de son Père. De la même façon, plusieurs éléments, tels que les

⁸⁹⁶ Jl 4, 17 et 20 ou 3, 17 et 20.

⁸⁹⁷ A. Paul, *op.cit.*, p. 99. (Marc 1, 10).

⁸⁹⁸ O. Millet & P. de Robert (eds.), *op.cit.*, p. 86.

⁸⁹⁹ Jn 4, 5-15.

⁹⁰⁰ Jg 9, 6-8.

animaux, les objets, les aliments⁹⁰¹ ou encore les vêtements, revêtent une connotation allégorique dans *Après Pâques* et *Pentecôte*. En effet, tout texte prophétique regorge d'images, de comparaison, de visions et d'allégories⁹⁰².

Penchons-nous sur le cas des visions dont sont victimes Marianne et Greta. Les théologiens nous disent que les visions sont des épisodes dans lesquels le prophète est lui-même acteur et où il dialogue avec Dieu. Ils donnent l'exemple de la vision des ossements proférée par Ezéchiel⁹⁰³. Cette révélation atteste l'identification de Marianne et Greta aux prophétesses. L'allégorie, elle, consiste à personnifier une notion abstraite, à faire comprendre une donnée complexe par une figure concrète. Les prophètes ont beaucoup utilisé de récits allégoriques pour véhiculer leur message⁹⁰⁴. Judith (seulement reconnue par les catholiques et les orthodoxes dans le deutérocanonique), dont le nom signifie « la juive », devient la figure allégorique du peuple juif. Elle représente, dans la Bible, l'image de la résistance, celle de la confiance en son Dieu, avec l'aide duquel elle a pu abattre un ennemi redoutable⁹⁰⁵. Dans les œuvres de Parker et de Devlin, ce sont Lily, Marianne, Rose et Greta qui se font les porte-parole de leur communauté et deviennent des figures allégoriques de la nation chacune à leur façon. Il ne faut cependant pas confondre l'allégorie, dans laquelle tous les détails représentent un autre élément, avec la parabole dans laquelle l'histoire globale sert de comparaison, et qui appelle une réponse de la part de l'auditeur. En d'autres termes la parabole est un message qu'il est possible d'interpréter de plusieurs manières selon l'angle de lecture choisi puisque son sens n'est ni immédiat ni univoque. Elle peut soit se limiter à une simple similitude proche d'un proverbe soit devenir un vrai récit de fiction, intégré dans la réalité quotidienne, et puisant ses références dans l'expérience des auditeurs. D'autres paraboles comportent encore, au milieu de la banalité du récit, un détail inattendu, discordant avec la logique commune, parfois même un élément scandaleux qui suscite une réaction de la part de l'auditeur. Dans son ouvrage, Anne-Marie Pelletier questionne son efficacité :

[Les paraboles] ne sont [pourtant] pas réductibles à leur texte. Plus qu'un énoncé fait de mots, elles représentent un acte de parole. Car la parabole est parole, consciemment adressée par quelqu'un à quelqu'un, pour produire des

⁹⁰¹ Il est question de « céréales » dans *Pentecôte*. Cette allusion renvoie sans aucun doute aux périodes de famine en Irlande.

⁹⁰² C. Salles, *op.cit.*, p. 31.

⁹⁰³ Ez. 37, 1-14.

⁹⁰⁴ C. Salles, *op.cit.*, p. 30.

⁹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 76-77.

effets qui dépassent le simple échange d'information. Elle engage une dimension pragmatique du langage. Elle veut être langage actif et efficace. Reste à définir à quelles fins. Pour cacher ou bien pour dévoiler ?⁹⁰⁶

La parabole provoque la conclusion d'en faire de même ou est suivie d'une interprétation qui fait notamment écho à celles des évangélistes vis à vis des chrétiens. Elle permet au narrateur d'amener son interlocuteur où il veut et même la parabole la plus simple l'oblige à s'interroger. Ainsi, elle est un récit pur et simple, avec un début, « une intrigue » et une fin telles les histoires de la brebis égarée, du fils prodigue, du grand souper, des travailleurs dans les vignes, des dix vierges et de l'homme riche et Lazare⁹⁰⁷. La parabole prend alors une dimension purement littéraire et devient elle aussi un genre qui se destine à donner un enseignement. Nous en trouvons un exemple chez Devlin à travers cette explication de Michael à sa fille :

Tout équivaut à tout. Je ne crois pas aux hiérarchies. [...] Tu vois, il y a des saumons dans les rivières et il y a des vairons. Et on pense que le saumon est le roi mais parfois il vaut mieux être un vairon qu'un saumon. [...] Quand tu ne veux pas te faire prendre. S'il y a un grand filet de part et d'autre de la rivière, il est plus facile pour un vairon de s'échapper. (*AP*, pp. 59-60)⁹⁰⁸

La dimension didactique que les pièces de Devlin et de Parker peuvent plébisciter émerge à nouveau ici. De plus, le style prophétique inclut le style apocalyptique. Ce genre qui domine l'ouvrage du prophète Joël caractérise pareillement l'œuvre parkérienne et dévlinienne. Nous avons déjà analysé à quel point certains propos de Lily adoptaient un ton apocalyptique, voyons maintenant dans quelle mesure une vision apocalyptique de la situation permettrait une réconciliation entre leurs communautés selon les deux dramaturges.

⁹⁰⁶ A.-M. Pelletier, *op.cit.*, p. 273.

⁹⁰⁷ Lc 16, 1-13.

⁹⁰⁸ « Everything equals everything else. I don't believe in hierarchies. [...] You see – there are salmon in the rivers and there are minnows. And we say the salmon is king but sometimes it's better to be a minnow than a salmon. [...] When you don't want to get caught. If there's a big net across the river it's easier for a minnow to get through ».

3.1.3 Le style apocalyptique

L'Apocalypse⁹⁰⁹, qui révèle, déchiffre l'histoire, dévoile le sens des événements qui s'y produisent jusqu'à leur terme, prend le relais de la prophétie dans le Nouveau Testament. Anne-Marie Pelletier qualifie l'apocalyptique de littérature « pour temps de crise » puisque c'est un genre, nous dit-elle, « pratiqué en des moments de précarité, de crise ou d'épreuve. Il a pour but d'apporter réconfort aux affligés, permettre d'affronter la détresse et l'humiliation en rappelant une sollicitude de Dieu qui, malgré les apparences contraires, ne s'absente pas de l'histoire humaine »⁹¹⁰. Cette définition s'appliquerait donc aux œuvres de Parker et de Devlin puisque, lorsqu'ils les rédigent, leur Province traverse une période de crise et leurs concitoyens ont besoin d'être rassurés.

Nous avons déjà étudié que l'auteur de l'Apocalypse, Jean, se présentait comme un homme porteur d'une révélation divine sur ce que la Bible nomme le mystère. Ce mystère désigne le plan de Dieu qui se déploie et se réalise dans l'histoire humaine. La parole ne porte pas seulement sur le futur, mais concerne l'histoire passée et l'histoire présente⁹¹¹. À l'instar de *Pentecôte* et de *Après Pâques*, où les différentes révélations sur le passé des personnages leur permettront de se réconcilier d'abord avec eux-mêmes puis entre eux, la série de songes et de visions qui remplissent l'Apocalypse, et dont la fonction est de délivrer un message puis d'en traduire le contenu, donnent l'occasion d'une interprétation allégorique et prophétique. La réconciliation entre les personnages des deux auteurs prévoit une future réconciliation entre catholiques et protestants en Irlande du Nord et une réconciliation à l'échelle universelle, comme l'indique Margaret Llewellyn-Jones dans *Contemporary Irish Drama and Cultural Identity* :

La mise en scène de flammes pentecostales et de langues visionnaires deviennent une espèce de rituel qui doit attirer le public, qu'il soit à Derry, Dublin ou Londres, et dont les principes idéologiques peuvent être différents de ceux des personnages qui se réconcilient sur la scène, afin de sentir qu'une certaine résolution est possible. La lumière du futur ne pénètre ainsi pas seulement dans la maison sur scène mais aussi dans le monde extérieur ; la

⁹⁰⁹ Mais on a déplacé le sens de ce mot : aujourd'hui il désigne la fin du monde. Certes les apocalypses sont traversées d'affrontements violents, elles mettent en scène des animaux fabuleux et effrayants tirés du grand réservoir des mythologies ambiantes, elles décrivent des bouleversements cosmiques....

⁹¹⁰ A.-M. Pelletier, *op.cit.*, p. 325.

⁹¹¹ *Ibid.*, p. 330.

fenêtre ouverte à la fin de l'œuvre [de Parker] indique la possibilité de cette réconciliation, mais, contrairement au réalisme classique, ne la définit pas⁹¹² .

De la même façon, la Parousie préfigure une ère nouvelle et la naissance de l'Église universelle. Le propos de Jean est d'abord d'évoquer l'établissement du règne de Dieu qui, pour la conscience biblique, ne peut être qu'une libération. Ainsi, la Parousie est regardée comme la libération de l'homme par excellence, puisque le règne du Christ est censé assurer le triomphe de la justice et l'anéantissement du mal. Enfin, au sein de son récit apocalyptique, nous avons vu que Jean signalait que Jérusalem cérait sa place de Grande Prostituée à la ville de Babylone pour devenir une cité céleste. Ainsi, à travers le parallèle qu'établissent Stewart Parker et Anne Devlin entre le livre biblique des révélations et leurs œuvres, il est possible de découvrir que, derrière les apparences, Belfast devient elle aussi un lieu de bonheur et de bénédiction divine.

3.2 Belfast, une Nouvelle Jérusalem céleste ?

Les deux auteurs ne perdent point l'espoir que leur ville natale ne soit un jour sauvée et que, notamment grâce aux nombreuses révélations de leurs personnages, elle ne devienne cette Nouvelle Jérusalem, ville sainte que saint Jean mentionne dans son Apocalypse. Si dans le livre de la Révélation, la ville de Babylone devient la Grande Prostituée, Jérusalem, quant à elle, se change en une ville sainte. Dans l'Ancien Testament, les Galatiens qualifiaient déjà Jérusalem de « notre mère à tous » et les proverbes la gratifiaient de sagesse. En effet, dès que Dieu avait pardonné à Jérusalem, son épouse, de lui avoir été infidèle, Babylone avait commencé à devenir un lieu de déperdition⁹¹³. Dans l'œuvre de Parker, Lily, en allégorie de l'Irlande du Nord, avait, elle aussi, demandé à Dieu de lui pardonner d'avoir eu un amant, puis un enfant illégitime. À travers elle, c'est donc aussi Belfast, la capitale, qui doit se faire pardonner d'avoir été infidèle à Dieu. La ville peut alors être identifiée à cette nouvelle Jérusalem. Dans son livre, Isaïe ajoute qu'une fois que Dieu aurait excusé son épouse, la capitale pourrait à nouveau être peuplée alors que jusque là, elle était déserte⁹¹⁴. Si nous

⁹¹² M. Llewellyn-Jones, *op.cit.*, p. 60 : « The invocation of Pentecostal flames and visionary tongues operates as a ritual, drawing in the audience whether in Derry, Dublin or London – whose ideological positions may be as different as those of the reconciled characters on stage – to feel that some kind of resolution may be possible. The light of the future is let not only into the stage house but into the outside world ; the opened window of the ending implies the possibility of reconciliation, but does not, as in classic realism, define it ».

⁹¹³ Is. 54, 4.

⁹¹⁴ Is. 54, 1-3.

poursuivons notre parallèle, il est possible de comprendre qu'une fois que les Nord-Irlandais des pièces de Parker et Devlin se seront réconciliés avec Dieu, ce dernier leur pardonnera leur comportement ; la capitale excusée pourrait ainsi à nouveau être pleine de vie, ce qui n'a pas été le cas jusqu'à présent. Non seulement les victimes des Troubles que les dramaturges mentionnent perturbent le spectateur, mais la disparition des enfants dans les pièces indique cette absence d'espoir en l'avenir. Ainsi, il est possible d'entrevoir cette espérance lorsque Greta retrouve son bébé dans la dernière scène de *Après Pâques*.

De plus, la cité céleste dont il est question dans le livre de l'Apocalypse transcende les lois du temps et de l'espace. Son pouvoir s'étend à l'infini : elle est aussi, si ce n'est plus, sainte et sanctifiée que le voulait le roi David, son fondateur. Dans *Pentecôte* et *Après Pâques*, Belfast est elle aussi dépeinte comme une ville où les lois du temps et de l'espace ont été abolies. Marianne, catholique, choisit une maison presbytérienne dans un quartier protestant de la ville pour noyer sa peine. Ce choix révèle l'idée de Parker qu'il est possible de transcender les enjeux territoriaux dont nous avons parlé dans la première partie de ces recherches. Puis, à travers les fantômes de Lily et de Michael, réels liens entre la réalité et l'imagination, le monde terrestre et le monde céleste, les dramaturges montrent leur désir de dépasser les simples représentations de l'espace. Enfin, le fantôme de Lily, qui rajeunit davantage à chacune de ses apparitions ainsi que les nombreux retours en arrière ou récits au passé et souvenirs que nous rencontrons dans les œuvres participent à la volonté des auteurs de ne pas s'en tenir à une représentation chronologique du temps. De ce fait, suite à ces quelques comparaisons entre les deux capitales souillées par les guerres civiles, Belfast, comme Jérusalem, a le pouvoir de devenir une ville sainte, une ville où les habitants pourraient enfin commencer à croire en l'avenir, en leur avenir. C'est pourquoi, il est du devoir de chacun des membres des deux communautés de se rassembler pour dépasser leurs conditions de vie déplorables.

3.3 Jeter des ponts entre les deux communautés

3.3.1 Religion contre superstition

Il semblerait que, si les dramaturges ont recours à la religion, ce soit pour permettre à leurs œuvres d'atteindre un certain degré de plénitude. En effet, Desmond Egan affirme dans son article intitulé « Religion ? » que le recours à la religion a pour objectif d'atteindre la plénitude et s'accompagne d'un intérêt pour les origines et l'individualité. Grâce à la religion,

selon lui, il est possible de retrouver son individualité psychologique et culturelle⁹¹⁵. Se rapprocher de Dieu peut alors avoir une fonction matrice dans cette recherche. Parker, dont l'œuvre et la vie privée furent influencées par le récit intitulé *The Sea of Faith* du théologien britannique Don Cupitt, a ainsi peut-être pu surmonter sa maladie grâce à sa croyance en Dieu. Don Cupitt écrivait que le *Book of Prayers* mettait en évidence la nécessité de croire en Dieu : peu importe les souffrances et maladies qui peuvent affecter l'homme, c'est Dieu qui les lui a confiées et il devrait le remercier d'avoir pris le soin de prendre en compte son cas. Il doit ainsi se soumettre complètement à sa volonté, et les événements tourneront en sa faveur. Il lui est possible de vaincre ses souffrances en se tournant vers Dieu. Il doit dépasser ses propres problèmes de moindre importance, sa conscience limitée pour s'abandonner dans la conscience divine et infinie. Dieu est un refuge, non une théorie, conclut Cupitt⁹¹⁶. De la même façon, la Greta de Devlin tente de chercher auprès de Dieu une réponse aux questions qu'elle se pose, que ses personnages se posent, ce qui pourra ensuite leur apporter l'intégrité recherchée. Il existe ainsi une espèce de mouvement paradoxal de rejet de la religion mais de volonté de se réconcilier avec Dieu pour le comprendre, se comprendre et comprendre l'autre. En réalité, Parker et Devlin utilisent la religion contre elle-même, ou plutôt pour démolir ce qu'elle est devenue en Irlande du Nord, c'est-à-dire un foyer de superstitions. Aussi, si les auteurs choisirent d'ancrer leurs pièces dans un temps chrétien particulier, ce n'est pas sans raison. Anne Devlin opta ainsi pour la fête de Pâques, noyau de la foi et des fêtes chrétiennes. La Semaine Sainte est marquée par plusieurs temps qu'il est possible de retrouver dans *Après Pâques*. Le dimanche des Rameaux, qui ouvre la semaine de la Passion du Christ, célèbre en réalité l'entrée triomphale de Jésus Christ à Jérusalem. Dans l'œuvre de Devlin, même si les dates ne sont pas précisées, il est possible que le père de Greta ait été admis à l'hôpital ce jour-là, ce qui précipitera le retour de Greta et Helen au pays natal le jour suivant.

Le cycle de Pâques se poursuit ensuite par le triduum pascal, c'est-à-dire trois jours de sainteté. Le premier jour, le Jeudi Saint, commémore le jour où Jésus célébra la Pâque juive au Cénacle (salle où il prit son dernier repas : la Cène, avec ses disciples). En ce jour de jeûne strict, la prière et l'Eucharistie se déroulent en commun au sein de la messe chrismale. C'est la matinée de réconciliation des pénitents (sorte de nouveau baptême) et le jour où Greta se

⁹¹⁵ Desmond Egan, « Religion? », in R. Welsh (ed.) *Irish Writers and Religion*. Gerrards Cross : Colin Smythe, 1992, p. 191.

⁹¹⁶ Don Cupitt, *op.cit.*, pp. 34-35.

rend au couvent pour se confesser puisqu'Elish évoque le Lavement des pieds, épisode qui eut lieu au cours du dernier repas de Jésus Christ. La religieuse demande à sa cousine : « Viendras-tu à la célébration du Lavement des pieds ? Ne veux-tu pas venir ? Aujourd'hui même ? » (*AP*, p. 30)⁹¹⁷. Pour en résumer le récit, Jésus et ses disciples avaient organisé ce repas pour la fête de Pâques, mais lorsqu'ils arrivèrent à l'endroit de la réunion, ils ne trouvèrent personne pour leur ôter la poussière qu'ils avaient sur leurs pieds. La coutume voulait en effet que le serviteur le moins important dans une maison lave la poussière et la transpiration des invités qui avaient marché sur les routes avec des sandales ouvertes. Or, à cette occasion, Jésus se leva, versa de l'eau dans une bassine et saisit une serviette. Il essuya les pieds des disciples à tour de rôle, ceci afin de montrer qu'il était à leur service, en même temps qu'il était leur Roi. Le message qu'il délivra fut celui de s'aimer les uns les autres et de prendre soin de son voisin et vice versa, sans penser à soi et sa propre importance⁹¹⁸. Les idées des deux dramaturges corroborent ainsi cet épisode qui exhorte à aimer son prochain et à ne pas se positionner au-dessus de lui.

Au Jeudi Saint succède le Vendredi Saint, jour de grand deuil car Jésus est crucifié. Les catholiques, comme tous les chrétiens, vivent cette journée en profond recueillement. Ce jour-là, le père de Greta décède. Puis, vient le Samedi Saint où silence et recueillement sont les maîtres mots et où la famille Flynn veille le corps sans vie de Michael. Enfin, le dimanche de Pâques vient clore la Semaine Sainte car il rappelle le jour de la Résurrection du Christ. Dans *Après Pâques*, Michael se réveille lui aussi d'entre les morts pour éclairer Greta sur sa situation et, de manière allégorique, sur la situation de la Province. Dans la conversation qui s'instaure alors entre eux il est question de deux des trois grands symboles de Pâques, l'œuf et le poisson, tandis que le troisième, l'agneau, est simplement suggéré. En effet, Michael explique pourquoi il ne croit pas aux hiérarchies à l'aide d'une métaphore dans laquelle il prend comme exemple des poissons. Or, à l'occasion de cette fête, le poisson renvoie à la nourriture et à l'eau purificatrice. Plus loin, Michael évoquera à nouveau l'histoire d'un saumon que son petit-fils, le fils de Greta, pêcha. Les enfants constituent ainsi un autre sujet de leur conversation et renvoient au principal symbole pascal, l'œuf, qui évoque la perpétuation de la vie. Le troisième symbole de cette fête est l'agneau, et lui aussi peut être une allusion à l'enfance puisqu'il est lié au printemps, au renouveau de la nature et de l'esprit

⁹¹⁷ « Will you come to see the Washing of the Feet ? Will you not come ? Today of all days ? »

⁹¹⁸ Jn 13, 1-15.

à la pureté, des thèmes dont il est question dans les deux œuvres. Aussi, la fête de Pâques est une renaissance, donc un moment de plénitude, au sens de bien-être, dont les enfants seraient la clef pour accéder à la paix. Mairead Corrigan expliquait que l'amour est tout ce dont un enfant a besoin pour vivre dans une atmosphère de paix et de sérénité aussi bien chez lui que dans sa communauté que sur la terre⁹¹⁹. La place qu'occupent les enfants, bien qu'ils soient physiquement absents dans les deux pièces, est prépondérante pour les deux auteurs qui placent leur espoir en eux, comme bien d'autres, pour le futur de la Province.

La fête de la Pâque, grande période d'allégresse, annonce en outre la Pentecôte, qui survient cinquante jours après elle. Pour Stewart Parker, la fête de la Pentecôte est un instant privilégié dans cette recherche d'intégrité, de la même façon que le stipule le Nouveau Testament : la résurrection du Christ déchira le rideau de fer qui séparait le passé et le futur et la Pentecôte apporta la joie et la beauté transcendant ainsi la tristesse et l'horreur découlant de la mort du Christ⁹²⁰. Anne-Marie Pelletier considère que la Pentecôte est « décrite comme l'évènement qui rend apte, grâce au don de l'esprit de Dieu, l'Esprit Saint, à aimer et à accomplir la loi. À cause de cela, elle est interprétée comme faisant entrer dans le temps de la liberté, en écho à l'année du Jubilé de l'Ancien Testament, où, tous les cinquante ans précisément, les dettes étaient remises et les esclaves devaient être libérés »⁹²¹. Cette fête devient ainsi un nouveau Sinaï, où la Nouvelle Alliance pourra être établie grâce au don de l'esprit à la communauté rassemblée. À travers des expressions récapitulantes telles que « Quand arriva la Pentecôte, ils se trouvaient réunis tous ensemble »⁹²², le texte de la Pentecôte a pour objet « de montrer comment la mosaïque de peuples [païens] se transforme en une collectivité cohérente et unifiée, à partir de l'audition de la prédication [des apôtres] »⁹²³. Même si cette fête commémore la descente du saint Esprit sur les apôtres réunis au Cénacle de Jérusalem, ce ne sont pas seulement les apôtres qui sont concernés ; il s'agit d'une descente de l'Esprit sur tous les peuples de toutes les langues et de toutes les races. Dans *Pour connaître les fêtes*, Michel Coirault précise que « cette fête est à la charnière entre les deux grandes périodes de l'année : la première a été celle de la révélation de Dieu à travers la vie de Jésus-Christ, de sa naissance à sa crucifixion puis sa résurrection et son élévation, la

⁹¹⁹ M. Corrigan Maguire, *op.cit.*, p. 101.

⁹²⁰ J. Dunlop, *op.cit.*, pp. 131-132.

⁹²¹ A.-M. Pelletier, *op.cit.*, p. 316.

⁹²² Ac. 2-1.

⁹²³ A.-M. Pelletier, *op.cit.*, p. 317.

seconde est celle de la réponse de l'homme à Dieu, sa persuasion d'abord, ce qu'il en fait ensuite »⁹²⁴. Les deux auteurs semblent ainsi se rapprocher du message biblique, du Verbe de Dieu. Ils se réfèrent au sens étymologique du mot religion, dont le dessein est de lier les fidèles, de les rassembler. Leur sincérité s'accompagne alors d'une vision globalisante de la Province.

3.3.2 Inclure l'Autre

En s'exprimant sur les Troubles à plusieurs reprises mais de manière différente dans des pièces de théâtre diverses, les deux dramaturges signalaient déjà leur souhait de donner une vision d'ensemble du conflit qui opposait les deux communautés. Tandis que *Ourselves Alone* abordait l'engagement des femmes au côté des hommes dans la lutte nord-irlandaise, *Après Pâques* se soucie de la dimension religieuse de celle-ci. Quant aux pièces de Parker, si *Northern Star* et *Heavenly Bodies* s'attachaient à dépeindre la société nord-irlandaise des XVIIIe et XIXe siècles pour trouver une explication au conflit, *Pentecôte* traite de son aspect moderne. En revanche, il est question, dans ces cinq pièces, d'une ouverture aux membres de la communauté adverse. Il s'agit de mouvements d'inclusion et non d'exclusion. Le style d'écriture, les thèmes, les personnages, le décor, le traitement du temps concordent de manière à mettre en place un tel mouvement. Parker expliquait en effet que « le théâtre a besoin de nouvelles formes, des formes d'inclusion. Aussi l'art dramatique requiert constamment d'être réinventé, d'être transformé, de trouver des nouvelles méthodes de démonstration »⁹²⁵. Nous demandions précédemment si Parker et Devlin étaient visionnaires puisqu'ils prônaient un rapprochement entre les deux communautés à une époque où la tendance était contraire, tout du moins dans les rues de certaines villes de l'Irlande du Nord. Nous pourrions peut-être affirmer maintenant qu'en plus de l'être, ils sont révisionnistes*. En effet, ils s'interrogent sur la notion de « nation unique », et réservent le même sort aux catholiques et aux protestants. Manus et ses sœurs privilégient ainsi une « communauté intersubjective » selon Bernard McKenna, « une société qui ne repose pas uniquement sur les traditions ou les idéaux historiques figés tels que 1690, mais plutôt sur une confiance mutuelle et réciproque et sur une approche de l'autre basée sur l'émotion »⁹²⁶. C'est leur humanité qui

⁹²⁴ M. Coirault, *op.cit.*, p. 88.

⁹²⁵ S. Parker, *Dramatis Personae. Op.cit.*, p.16 : « New forms are needed, forms of inclusiveness. The drama constantly demands that we re-invent it, that we transform it with new ways of showing ».

⁹²⁶ B. McKenna, *op.cit.*, p. 150.

prime pour eux et non leurs dénominations religieuses. Ne s'affranchissent-ils pas des confessions protestantes et catholiques dans leur quête d'identité ? Pourtant, la spiritualité est mise au service de cette recherche d'intégrité. Dans son article « Homesick for Abroad », Jochen Achilles ne manque pas de préciser que depuis les années 1960, le théâtre en Irlande du Nord s'est efforcé de parvenir à trouver cette intégrité perdue à travers une certaine régénération spirituelle. Il cite la pièce de Thomas Kilroy, *The Death and Resurrection of Mr Roche* (1968), en vertu de cette qualité⁹²⁷. Les pièces de Devlin et Parker participent à ce mouvement de la même façon. C'est ainsi que les théophanies et autres instants épiphaniques doivent permettre d'accéder à une nouvelle intégrité, c'est-à-dire un état de pureté dont le bonheur serait la finalité, comme le clame Manus dans *Après Pâques* : « Souvenez-vous que la recherche du bonheur est un droit pour l'homme » (*AP*, p.53)⁹²⁸.

Pour corroborer la quête personnelle d'intégrité sur laquelle se lancent leurs personnages, les dramaturges ont pour objectif, à travers leurs œuvres, la restauration de l'intégrité de l'Irlande. Si l'intégrité se définit par l'état d'une chose qui est demeurée intacte, par opposition à l'altération, alors l'Irlande, non pas géographique, mais plutôt politique, économique et sociale, a, depuis 1921, perdu cette intégrité : sa nature a été altérée. Les deux auteurs ont donc pour but de permettre à l'Irlande de retrouver cette identité perdue. Ils revendiquent ainsi, dans leurs œuvres, un seul et même peuple, une seule et même culture, constituée à la fois de la tradition protestante et du folklore dont les catholiques ont hérité. Cet objectif avait été pareillement visé par la compagnie de théâtre *Field Day*⁹²⁹ qui a pu choisir de représenter *Pentecôte*, précisément pour cette vision globalisante ou complémentaire des deux communautés par son auteur. D'autant plus que la scène finale de rédemption interne de la pièce reflète l'idée de *Field Day* d'avoir une « cinquième province culturelle » permettant à chacun de la découvrir en soi et pour soi. Même si *Field Day* se défendait de prendre politiquement parti pour l'une ou l'autre des deux communautés, Marilynn Richtarik constate, dans la biographie de la compagnie qu'elle rédigea, que parler de l'intégrité de l'Irlande revient à adopter une perspective nationaliste sur la situation⁹³⁰. Il est ainsi cohérent de la part

⁹²⁷ Jochen Achilles, « Homesick for Abroad : the Transition from National to Cultural Identity in Contemporary Irish Drama », in *Modern Drama*, volume XXXVIII n°4, hiver 1995, p. 437.

⁹²⁸ « Remember – the pursuit of happiness is a Right of Man ».

⁹²⁹ Cf. partie 2 chapitre 1.

⁹³⁰ M. Richtarik, *Acting between the Lines. Op.cit.*, p. 244 : « To speak of the “integrity” (wholeness) of the island is clearly to come from a nationalist perspective ».

d'Anne Devlin et de Stewart Parker de partager des idées nationalistes sur la question en s'attachant à retrouver l'identité de leur nation. Cependant, la tâche se montre longue et ardue, puisque certains, notamment des protestants (majoritairement loyalistes et unionistes) ne semblent pas encore tout à fait enclins à s'y atteler, comme l'évoque John Foster dans son ouvrage *Colonial Consequences, Essays in Irish Literature and Culture* :

Nous revenons de loin, et devons nous retrouver avant de pouvoir être généreux aveuglément, d'abandonner ce refuge et cette prison où le sectarisme nous a enfermés. C'est seulement à ce moment-là que nous trouverons la plénitude. Le protestant ulstérien affirme ses différences, puisque ces différences (pour reprendre Memmi) sont inscrites en lui et constituent son essence. Il n'y aura aucune libération si nous continuons à refuser de considérer « l'Autre » comme un être humain... Nous désirons la plénitude sans le mysticisme. L'Autre, comme le disait Simone de Beauvoir en parlant de ce que représentait la femme pour l'homme, incarne le manque en soi, et c'est en recherchant notre intégrité à travers l'autre que nous espérons nous retrouver. Je doute vraiment que nous y parvenions en Ulster⁹³¹.

Par leurs œuvres dramatiques, Anne Devlin et Stewart Parker invitent leurs concitoyens à l'amour et au pardon de l'Autre en lieu et place de la haine et de l'aversion, et dans le meilleur des cas, de l'indifférence, qu'ils ont pu éprouver jusque là. Le Révérend John Dunlop insistait précédemment sur le fait que si l'Irlande du Nord n'avait pas été complètement détruite par le conflit c'était surtout grâce au désir de certaines personnes de pardonner à ceux qui ont massacré les gens qu'ils aimaient, et de prodiguer un message dirigé contre la vengeance⁹³². Cette attitude d'ouverture à l'Autre doit permettre au spectateur, nord-irlandais en particulier, qu'il soit protestant ou catholique, loyaliste ou républicain, unioniste ou nationaliste, lui aussi d'atteindre la sensation de plénitude qu'il peut venir chercher au théâtre. C'est ainsi que le phénomène appelé catharsis peut l'y aider. Pourtant, afin d'atteindre cet objectif d'inclusion, les dramaturges ne s'en tiennent pas au phénomène de catharsis, qui n'opérerait effectivement que dans le cas d'un public nord-irlandais. Ils ont aussi recours à l'humour afin de prôner la réconciliation entre les hommes, de manière plus universelle.

⁹³¹ John W. Foster, *Colonial Consequences, Essays in Irish Literature and Culture*. Dublin : the Lilliput Press, 1991, p. 277 : « We are coming from behind, and have to attain ourselves before we have the confidence to extend generosity, to leave the refuge and prison that sectarianism is. And only then will we be whole. The Ulster protestant is asserting his differences, since those differences (to adapt Memmi) are within him and correctly constitute his true self. There would be no liberation in refusing the category of "The Other" for oneself [...] We desire wholeness without mystique. The Other, as Simone de Beauvoir said of a woman as she functions for men, incarnates the lack in oneself, and it is in seeking to be made whole through the Other that we hope to attain self-realisation. I am oddly confident that we in Ulster will succeed ».

⁹³² J. Dunlop, *op.cit.*, p. 129.

3.3.3 L'humour comme moyen de réconciliation

Gérard Genette écrivait, dans *Figures V*, que la catharsis et le comique partagent certains traits. Si, comme il le démontrait précédemment dans cet ouvrage, la catharsis se transforme parfois en plaisir esthétique, alors « l'effet comique est esthétique en ce premier sens, qu'il partage les caractères (subjectivité, aspectualité, prétention illusoire à l'objectivité) de l'appréciation esthétique en général »⁹³³. C'est de cette façon que l'humour peut, sans aucun doute, devenir un puissant vecteur de plaisir. Les œuvres de Parker et Devlin mettent en évidence des passages empreints d'humour, notamment dans *Ourselves Alone* où Frieda devient le personnage comique qui amoindrit les tensions apportées par la narration principale. C'est dans cet objectif que l'humour est principalement utilisé dans *Pentecôte* et *Après Pâques*. Par ailleurs, Stewart Parker a toujours œuvré en faveur d'un théâtre du ludique et a revendiqué que *Pentecôte* faisait partie intégrante de ce mouvement. Il écrivait des pièces de théâtre afin de parvenir au bonheur, au plaisir. Et lorsqu'il devait justifier ses idées, il jouait sur la polysémie du mot « play » en anglais, qui peut signifier « jeu » ou « pièce de théâtre ». Le théâtre était donc pour lui un objet de pur divertissement, un créateur de plaisir avant tout.

En nous appuyant sur les réflexions de Genette au sujet de l'humour, nous pourrions alors étudier quelques extraits des deux œuvres. L'auteur de *Figures V* classait les objets de rire en plusieurs catégories. Il opposait le « (jugé) ridicule, ou peut-être plus largement risible, si l'on tient le ridicule pour une variété plus forte du risible : celui du comique involontaire » au « (jugé) drôle, ou comique volontaire de la plaisanterie et du mot d'esprit, qui peut être un ridicule feint, ou comique feintivement involontaire, "faire l'idiot" pour faire rire » et au « (jugé) proprement comique, celui du comique fictionnel, qui est le plus souvent un comique involontaire de la part du personnage comique volontairement inventé c'est celui de la comédie, et de la plupart des histoires drôles »⁹³⁴. Parker et Devlin sont tous deux de fins esprits qui n'épargnent ni leurs œuvres ni leurs personnages. Qu'il soit de geste, de mots ou même de situation, ils ont recours à toutes sortes de comique afin d'apaiser les tensions, les suspendre le temps d'un instant et permettre au public de goûter à un moment de bonheur lui aussi. Aussi, du ridicule, nous retiendrons la scène de *Après Pâques* où les sœurs Flynn

⁹³³ Gérard Genette, *Figures V*. Paris : Éditions du Seuil, 2002, pp. 176-177.

⁹³⁴ *Ibid.*, pp. 156-157.

révèlent les petits voiles de mariées aux policiers et soldats qui ont réprimé Manus. Toutes trois ont parfaitement conscience du ridicule de la situation comme Greta le dira à voix haute *a posteriori*⁹³⁵. Dans *Pentecôte*, il faudra rechercher le comique volontaire du côté de Lenny, qui ne manque jamais d'émettre un avis humoristique en chaque situation et répond ainsi à son ami Peter :

Peter : Je n'ai pas l'accent trop anglais ?

Lenny : Non, seulement quand tu parles. (*P*, p. 34)⁹³⁶

Enfin, la scène de *Pentecôte* où Marianne retrouve le préservatif usagé de Peter et Ruth, qui ont apparemment trouvé le plaisir charnel en s'abandonnant l'un à l'autre, relève du comique involontaire. Peter, qui sollicitait Marianne de leur raconter une histoire salace concernant Lily, est pour le moins surpris par sa réplique :

Peter : Qu'est-ce que tu en dis Marianne ? Si tu nous déballais les vraies cochonnetés sur cette orangiste de Lily Matthews, tu as bien dû déterrer un scandale juteux depuis le temps.

Marianne : J'ai trouvé un préservatif usagé derrière le canapé du salon. (*Un temps de gêne pour tout le monde.*) Vous auriez pu au moins nettoyer derrière vous, tous les deux.

Peter : Tu n'as rien de plus juteux comme histoire ?

Ruth : Je suis vraiment désolée, Marianne... (*P*, p. 70)⁹³⁷

Enfin, dans *Figures V*, Gérard Genette s'appuyait sur la définition kantienne du comique selon laquelle le rire est un affect qui résulte du soudain anéantissement de la tension d'une attente, pour l'appliquer au principe de mort qui, nous dit-il « n'a pas son pareil pour anéantir soudainement (la tension de) toutes nos attentes »⁹³⁸. De cette façon, la mort, dont nous avons déjà parlé dans la troisième partie, est finalement sujet à rire parfois, comme à cette occasion où la famille Flynn se rassemble autour de Michael après son admission dans un établissement hospitalier. La mort du père devient un sujet d'humour pour ses enfants :

⁹³⁵ *AP*, p. 51 puis p. 54.

⁹³⁶ Peter : Do I sound very English ?

Lenny : Yeah, but only when you talk (*Pentecost*, p. 198).

⁹³⁷ Peter : [...] What do you say, Marian ? How about dishing that real dirt on orange Lily Matthews, you must have dug up some scandal by this time.

Marian : I found a used condom behind the parlour sofa. (*An awkward moment all round.*) The pair of you might have cleaned up behind you, at least.

Peter : I don't think much of that, as a story.

Ruth : I really am sorry, Marian... (*Pentecost*, pp. 236-237).

⁹³⁸ G. Genette, *op.cit.*, p. 139.

Aoife : Il veut être incinéré.

Manus : [...] Il ne va pas attendre d'être mort avant ? (*AP*, p. 39)⁹³⁹

Toujours dans un souci de rapprochement entre les populations, les deux dramaturges ont recours à l'art.

3.3.4 L'art pour rapprocher les communautés

Pour Parker et Devlin, il revient à l'artiste, une fois de plus, de s'efforcer à créer ce modèle d'intégrité. À travers l'art, les gens pourraient s'ouvrir à l'Autre, aux autres⁹⁴⁰. Ils pourraient transcender leurs préjugés et leur aliénation et, par la même occasion, regagner une dignité perdue. Les deux auteurs ont foi en l'humanité ; l'homme, pour eux, est cet être capable de transcendance : « Transcende la tribu »⁹⁴¹, dit l'artiste dans *Après Pâques*. L'amour est dans la création, l'avenir est dans la création artistique. L'artiste doit changer le monde ou, tout du moins, montrer que les mentalités ont besoin de changer. Parker invite ses spectateurs, ses auditeurs à croire en ce mouvement d'inclusion vers lequel tend l'Irlande, du Nord et du Sud, en cette fin de XXe siècle. Pour lui, l'artiste de manière générale, et l'écrivain en particulier, doit se faire l'écho de cette tendance et célébrer ce désir d'intégrité, d'intégration, de la part des hommes, si différents soient-ils, dans l'art⁹⁴². Stewart Parker a choisi le théâtre précisément car cet art permet aux mentalités d'évoluer comme il a pu l'expliquer de nombreuses fois⁹⁴³. En effet, Parker a pu être considéré comme un écrivain expérimental, redéfinissant sans cesse l'art dramatique, la politique, la religion, la culture, voire l'histoire, afin d'inventer un théâtre dynamique qui changerait la vie du spectateur en lui apportant un œil nouveau sur le monde. À l'instar de James Joyce, lui et Devlin créent de nouvelles formes d'écriture. Ils font de Belfast un personnage à part entière, ils développent un style particulier et universel à la fois pour s'assurer de la pérennité de leurs œuvres, ils donnent la parole à des membres des deux communautés et prônent le rapprochement des

⁹³⁹ Aoife : he wants to be cremated.

Manus : [...] Will he not wait till he's dead first ?

⁹⁴⁰ S. Parker, *Dramatis Personae*. *Op.cit.*, p.15.

⁹⁴¹ « Could you not rise above the tribe [...] » (*AP*, p.39).

⁹⁴² S. Parker, « Me and Jim ». *Op.cit.*, p. 34.

⁹⁴³ S. Parker, *Dramatis Personae*. *Op.cit.*, p.4 : « Play is how we test the world and register its realities. Play is how we experiment, imagine, invent, and move forward. Play is above all how we enjoy the earth and celebrate our life upon it ».

deux cultures. Seamus Heaney, poète nord-irlandais, prix Nobel de littérature en 1995 et ami de Parker, a dit de lui que son art était courageux car il prenait des risques:

D'un côté, il connaissait parfaitement la sagesse de la population et la vie collective de sa ville natale et il ressentait instinctivement la tristesse du Nord. D'un autre côté, comme pour compléter cette tendance indigène, il devint un écrivain expérimental. Il y a avait toujours une part de risque dans son travail⁹⁴⁴.

C'est aussi de cette manière que le rôle de l'humain se dessine dans les œuvres de Parker et de Devlin. La place centrale que Dieu occupe traditionnellement est donc attribuée à l'homme, seul maître de son destin, idée que Parker évoquait dans *Heavenly Bodies* à propos de Dion Boucicault dont les actions furent une tentative de maîtriser son propre destin, une bonne fois pour toutes. Or, le bonheur, pour Marianne, semble-t-il, ne pourrait être atteint qu'en se réconciliant avec Dieu. Il est vrai que les personnages des deux œuvres se sentent abandonnés par Dieu depuis le début du conflit. À l'instar de la Bible, où Dieu abandonne l'homme à son triste destin après le péché originel, les Nord-Irlandais, à travers les pièces de Devlin et Parker, doivent tout mettre en œuvre afin de montrer à Dieu qu'il peut à nouveau leur faire confiance. Pour ce faire, ils doivent se rapprocher du Verbe de Dieu et oublier ce que la religion est devenue en Irlande du Nord. L'homme a perdu la confiance que Dieu lui attribuait, il se doit de la récupérer, d'où cet anthropocentrisme latent dans les deux pièces de théâtre. Ainsi, la religion n'est pas niée dans son essence, elle est juste adaptée au siècle par les auteurs. En cette fin de millénaire, il semblerait que les populations irlandaises s'éloignent des religions. La sécularisation de l'Irlande est en marche depuis quelques décennies déjà et pourrait bien atteindre l'Irlande du Nord sous peu. Aussi, peut-être cette sécularisation apporterait-elle une résolution du conflit. De cette façon, les personnages de Parker ne seraient plus de simples prophètes, ils deviendraient de véritables « apôtres de Lilliput »⁹⁴⁵ dont la mission d'évangéliser, transmettre la bonne parole et prêcher la foi à travers les paraboles, les images et les métaphores, viendrait compléter, voire définir, une démarche séculière.

⁹⁴⁴ C. W. Harris, « Stewart Parker », in B. Schrank & W. W. Demastes, *op.cit.*, p. 290.

⁹⁴⁵ Image empruntée à Jérôme Hankins, traducteur de *Pentecost*.

Chapitre 4 : Quelle alternative proposent Parker et Devlin pour un avenir meilleur en Irlande du Nord ?

Pour les deux dramaturges, l'Église et l'État sont tous deux à l'origine des troubles à la fois des personnages et de la Province. S'ils dissocient la nationalité irlandaise de la religion, de manière générale, et du catholicisme, en particulier, c'est pour mieux tenter de redéfinir ces deux notions et de montrer qu'elles ne sont nullement concomitantes. Il semblerait que les deux solutions ultimes qui s'offrent aux Nord-Irlandais, selon les dramaturges, soient la purification de la religion en Irlande du Nord, peut-être grâce à la sécularisation de celle-ci.

4.1 Les changements en matière de religion : le Concile de Vatican II

Lorsqu'elle court se confier à Elish dans un couvent de Belfast, alors qu'elle n'est pas entrée dans un établissement religieux depuis de nombreuses années, Greta est surprise de voir sa cousine en vêtements de sport plutôt qu'en habit traditionnel de nonne et reste perplexe face à ses cheveux lâchés :

(Soudain, on entend des pas, une femme arrive en courant – elle est pleine d'énergie. Elle porte un survêtement, et ses cheveux ne sont pas couverts. Elle a un bandeau mais ses cheveux ne sont pas coiffés, ils ne semblent pas être habitués à la lumière et à l'air libre.)

[...]

Greta : Pourquoi ne portes-tu pas une robe ?

Elish : On n'a plus à le faire.

Greta : C'est marrant. Je m'attendais au moins à un voile. Et cette chevelure : c'est un réel choc.

Elish : J'ai une robe et un voile que je porte pour des occasions spéciales. (AP, pp. 21-22.)⁹⁴⁶

⁹⁴⁶ (Suddenly, footsteps, a woman comes running – full of energy. She is wearing a tracksuit, her head is uncovered. She has a hairband on but the hair has spread like a bush, as if unused to the air and the light.)

[...]

Greta : Why aren't you wearing a habit ?

Elish : We don't have to anymore.

Greta : It's funny ; I expected a veil at least. And the hair is a shock.

Elish : I have a habit and a veil which I wear when I go out on special occasions.

Plus loin, Elish lui apprendra en effet que si elle ne doit plus porter de robe, la raison en est que « l'Église catholique change lentement » (AP, p.29)⁹⁴⁷. Elish a raison : depuis le Concile de Vatican II, l'Église catholique ne semble plus aussi rigide. Néanmoins, et paradoxalement, les dramaturges induisent qu'elle occupe moins de place dans la vie des habitants en Irlande et en Irlande du Nord.

Toute ethnie doit faire face à des changements, notamment en matière de religion, comme l'évoque Don Cupitt dans *The Sea of Faith*. Le sens de la religion change à mesure que la culture, elle aussi, change, et ces changements, ont conduit la religion à devenir foyer de superstitions⁹⁴⁸, comme nous l'avions déduit plus haut. Il s'agit alors de se défaire de ces superstitions pour se rapprocher du message central du Christ, ce que les deux auteurs s'attachent à accomplir à travers leurs œuvres. Pourtant, être nord-irlandais à la fin du XXe siècle n'appelle pas les mêmes réalités qu'au début du siècle. L'Ulster a été soumise, depuis quelques années, à l'influence de l'Europe, et son système de fonctionnement en a été plus ou moins ébranlé. Avec la séparation de l'Église et de l'État, amorcée en France en 1905, la laïcisation et la sécularisation de nombreuses sociétés occidentales, le phénomène de modernisation⁹⁴⁹ puis le Concile de Vatican II, qui n'eut pas l'impact escompté⁹⁵⁰, la présence de l'Église catholique en Irlande, dans un premier temps, puis en Irlande du Nord, dans un second, semble s'être affaiblie, surtout en matière d'autorité spirituelle, comme Frederick Boal *et al.* le suggèrent après avoir mené une enquête sur le sujet : « Ce qui ressort clairement de notre étude est un déclin de l'influence que l'Église peut avoir en matière de moralité personnelle »⁹⁵¹. Il est vrai que Greta, Helen, Manus et leur père, Michael, refusent l'autorité ecclésiastique dans *Après Pâques*, à l'instar de Lenny et de Peter⁹⁵² dans *Pentecôte*, vingt ans auparavant. Pourtant, Marianne, Ruth et Lily, ainsi qu'Aoife et Rose se rendent à leur messe respective de manière régulière. En effet, Greta dit de sa sœur que, en bonne *mater familias* catholique irlandaise, elle se rend à l'église une fois par semaine, tandis que nous apprenons

⁹⁴⁷ « The Catholic Church changes slowly ».

⁹⁴⁸ D. Cupitt, *op.cit.*, p. 9.

⁹⁴⁹ M. Llewellyn-Jones, *op.cit.*, p. 3 : « Economic development has changed the literal and social landscape, including attitudes to history, class and gender, and especially to religion, as the power of the Catholic church has declined ».

⁹⁵⁰ Il mettait l'accent sur l'implication des laïcs et engageait à la discussion entre toutes les confessions. Ce Concile devait renforcer le rôle de l'Église au sein de la société mais, au contraire, on observa plutôt un affaiblissement des pratiques religieuses en groupes.

⁹⁵¹ F. Boal *et al.*, *op.cit.*, p. 39.

⁹⁵² Il n'est pas catholique, mais pour lui, la religion importe peu. Il se positionne au delà de la religion et des affaires religieuses.

dans l'œuvre de Parker que Marianne et Ruth reviennent de la messe, et que Lily était une dévote, Lenny nous confiant que ses « copines de bénitier » étaient présentes à son enterrement⁹⁵³. Si, comme elle l'explique dans *The Catholics of Ulster*, Marianne Elliott a découvert une forte baisse de la fréquentation des églises catholiques dans l'ouest de Belfast (seuls 33% des habitants de ces quartiers se rendent régulièrement à l'église en 1983), Frederick Boal *et al.* ont constaté, au cours de leurs recherches, eux-aussi, que les fidèles se contentaient du minimum. Selon eux, pour se prétendre catholique pratiquant, il suffit aux habitants de Belfast de se rendre à la messe le dimanche. Ils ajoutent que de moins en moins de catholiques reçoivent l'Eucharistie, et ils sont de moins en moins nombreux à se confesser⁹⁵⁴. Il ressort donc de ces études, que la pratique religieuse, qu'elle soit protestante ou catholique, n'attire plus autant les jeunes gens que par le passé dans la capitale, d'autant plus que Boal *et al.* notèrent que plus les Nord-Irlandais suivaient des études universitaires, plus la fréquentation des églises baissaient⁹⁵⁵. Cette remarque nous permettrait, de ce fait, de comprendre pourquoi Peter, personnage le plus diplômé de tous dans *Pentecôte*, et Lenny, qui lui aussi suivit des cours de droits à l'université, ainsi qu'Helen et Greta toutes deux diplômées dans *Après Pâques*, réfutent toute pratique religieuse. Cette baisse de la fréquentation des églises, qui ne signifie pas pour autant que les Ulstériens ont cessé d'avoir foi en Dieu, pourrait également s'expliquer, en tout cas pour les catholiques, par l'application, certes tardive mais progressive, des travaux du dernier concile demandé par le Pape Jean XXIII : le Concile de Vatican II qui se tint à Rome de 1962 à 1965⁹⁵⁶. Il avait pour objectif de mettre à jour, voire de remplacer par de nouveaux principes, les idées vieillissantes de l'Église catholique romaine qui étaient restées les mêmes depuis le dernier concile de Vatican I en 1869-1870, alors que le monde dans lequel la confession était pratiquée évoluait. Vatican II devait contribuer à un réel progrès en matière de religion. Pourtant, l'Irlande du Nord ne comprit pas ses enjeux tout de suite. En effet, Oliver Rafferty explique, dans *Catholicism in Ulster, 1603-1983 : an Interpretative History*, que cette décision papale ébranla l'établissement politique et religieux en Ulster au début des années 1960 mais facilita une réévaluation par la communauté catholique de sa relation avec l'État et la population

⁹⁵³ « [...] her church-going cronies [...] » (*Pentecost*, p. 173).

⁹⁵⁴ F. Boal *et al.*, *op.cit.*, pp. 10-11.

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁹⁵⁶ Il dura autant d'années car les évêques se réunissaient seulement par intermittence.

protestante⁹⁵⁷. Il offrit aux Nord-Irlandais la possibilité de découvrir un certain degré de liberté spirituelle, comme l'écrivent Boal *et al.* Pourtant, il prônait également le pardon et l'optimisme, l'ouverture à l'Autre, trois éléments que les catholiques irlandais ne respectèrent pas tous après sa publication, mais auxquels ils sembleraient devoir se référer quarante ans plus tard⁹⁵⁸. En effet, le second Concile de Vatican ne fut pas accueilli à bras ouverts ni en Irlande ni en Irlande du Nord car il remettait profondément en question l'autorité de cette Église que la constitution irlandaise privilégiait⁹⁵⁹. La théologie irlandaise mettait l'accent sur la morale avant le concile ; or, celui-ci isola précisément la théologie morale car il considérait que ce point devait être radicalement renouvelé⁹⁶⁰. Nous pouvons alors imaginer que les catholiques d'Irlande du Nord eux non plus n'accueillirent pas tous les changements avec joie⁹⁶¹.

Puisque ces changements concernaient surtout la morale et la responsabilité personnelle, les questions du divorce et de la contraception furent soulevées comme elles l'étaient dans bien d'autres pays d'Europe occidentale et Parker et Devlin n'omettent point de les citer. Dans les deux œuvres, il est en effet question du mariage et de son pendant, le divorce⁹⁶², comme nous l'avons déjà vu plus haut, puisque plusieurs des personnages mariés sont sur le point de divorcer. Si les protestants d'Irlande du Nord tolèrent le divorce, l'Église catholique, elle, ne l'accepte que sous certaines conditions. Il y a alors un décalage entre les lois étatiques et celles qui relèvent de l'Église catholique romaine. En Irlande du Nord, un catholique a la possibilité de divorcer légalement. En revanche, s'il adhère toujours fermement aux lois de l'Église, il éprouvera quelques difficultés à l'accepter⁹⁶³. Frederick Boal *et al.* écrivent que l'Église catholique en Irlande du Nord a longtemps fait main basse sur le divorce, mais est prête à le tolérer si, et seulement si, il n'y a pas de remariage par la suite. Au cours de leur enquête, ils découvrirent que pour plus d'un cinquième des sondés, il n'y avait aucune circonstance dans lesquelles le divorce civil était acceptable, ce qui laisse tout à

⁹⁵⁷ O. Rafferty *op.cit.*, p. 252.

⁹⁵⁸ F. Boal *et al.*, *op.cit.*, p. 8.

⁹⁵⁹ Il était écrit dans la constitution irlandaise que l'Église catholique jouait un rôle non négligeable en Irlande même si il n'est stipulé nulle part que l'Église et l'État étaient mêlés.

⁹⁶⁰ V. D. Twomey, *op.cit.*, p. 35.

⁹⁶¹ F. Boal *et al.*, *op.cit.*, pp. 7-8.

⁹⁶² Pour de plus amples renseignements sur le rôle de la religion dans un divorce civil en Irlande du Nord voir p.8 du document électronique gouvernemental suivant : <http://www.dfpni.gov.uk/divorce.pdf>.

⁹⁶³ En Irlande, c'est un référendum, organisé le 24 novembre 1995, qui régla la question du divorce juridique, rapprochant ainsi les attitudes des Irlandais catholiques de celles de leurs voisins européens.

penser que les quatre cinquièmes restants l'acceptent dans certains cas⁹⁶⁴. De cette façon, l'Église catholique prouve qu'en effet ses principes moraux sont moins rigides qu'autrefois. En contrepartie, les habitants soulignent leur détachement de l'institution religieuse. C'est pourquoi, il est si facile pour Lenny de penser au divorce et si dur pour Marianne de le lui accorder. La raison qui la reconforte et lui permettra d'accepter l'offre de son ex-mari (échanger un divorce contre la maison de Lily) est de savoir qu'il n'a personne d'autre dans sa vie. En revanche, leur engagement vis à vis de l'Église ne serait pas un obstacle dans le cas du divorce de Greta et Georges puisqu'ils semblent ne pas s'être mariés religieusement. Enfin, Ruth ne laisserait pas non plus l'Église l'empêcher de quitter sa brute de mari car, comme Boal *et al.* le rapportent, certains protestants en Ulster sont prêts à accepter le divorce s'il n'y a pas de remariage par la suite, comme les catholiques en somme.

Quant à la question de la contraception, si les auteurs ne l'abordent qu'au travers de la fertilité ou non des uns et des autres, il existe un réel décalage entre le quotidien et les lois religieuses en Ulster. Avec son émancipation dans l'Europe des années 1960, la femme a pu reprendre le contrôle de sa vie et de son corps. Aussi, si les familles catholiques ont encore eu tendance à être nombreuses dans les années 1950, ce n'est plus le cas à la fin du même siècle. Ainsi, dans *Après Pâques*, Rose a eu quatre enfants, et Aoife se propose d'être son héritière puisqu'elle en porta cinq à son tour. En revanche, si Greta en eut trois, elle n'a pas accepté son rôle de mère de famille nombreuse car elle devait renoncer à son émancipation. Helen, quant à elle, n'a pas de progéniture, comme pour arborer son statut de femme carriériste émancipée. En effet, suite à la validation du second concile de Vatican a été posée la question de la place de la femme à l'Église. La période lui fut propice car les femmes voyaient leur rôle se redéfinir dans la société occidentale ainsi qu'au sein du giron familial. Enfin, la période des Troubles a vu son rôle croître, et a permis à la femme chrétienne de participer de manière active aux affaires publiques et d'être prise en considération⁹⁶⁵.

Tandis que la période qui avait précédé le concile voyait les fidèles très respectueux des lois religieuses qu'ils observaient scrupuleusement, l'après concile s'ouvrit sur la promotion de la liberté et de la grâce⁹⁶⁶. Aussi, Greta, pour qui la liberté est une priorité,

⁹⁶⁴ F. Boal *et al.*, *op.cit.*, p. 38.

⁹⁶⁵ A. Megahey, *op.cit.*, p.155.

⁹⁶⁶ V. D. Twomey, *op.cit.*, p. 152 : « This, of course, is no less than an appropriation of the distinction between the Old and the New Testaments and the real discontinuity caused by the life, death and resurrection of Jesus

souhaite s'affranchir de cette mission religieuse qui l'emprisonne. Comme seule solution, Elish lui propose de s'absoudre de ses péchés, en rencontrant un prêtre. Ce procédé, qui simplifie la démarche du pécheur qui devait autrefois acheter des indulgences, est rappelé ainsi par Elish :

Elish : Tu pourrais recevoir le sacrement de la Réconciliation et redevenir un membre de l'Église.

Greta : Qu'est-ce que c'est la Réconciliation ?

Elish : Depuis le concile de Vatican II, elle permet de recevoir l'absolution sous la condition unique d'être prêt à rencontrer un prêtre en tête à tête et de lui confesser ses péchés. (AP, p. 28)⁹⁶⁷

Greta s'y refusera puisqu'elle ne considèrera pas ses fautes comme étant des péchés. Quelques minutes auparavant, Elish était heureuse d'annoncer à sa cousine Greta qu'elle avait reçu une promotion au sein de sa hiérarchie et qu'elle n'était non plus une simple nonne, mais une « prêtresse »⁹⁶⁸. Greta pensait alors que cette promotion permettrait à sa cousine de l'accompagner dans sa quête⁹⁶⁹. En revanche, Elish lui proposera seulement (à la manière d'une propagandiste religieuse) de devenir un membre à part entière de l'Église catholique, car, selon elle, nombreuses sont les mères de famille à participer activement aux activités proposées par cette institution. La religieuse affirme ainsi :

Tu dois recevoir ton Hôte pour ta propre protection. Si tu ne veux pas être une nonne dans un couvent, sois au moins une nonne dans la communauté. Il y a de nombreuses femmes mariées, mères de plusieurs enfants, qui sont nos nonnes dans la communauté. Les Mères – ce sont elles les vraies moissonneuses de l'âme. Tu peux être l'une d'elles. (AP, p. 28)⁹⁷⁰

Nous constatons ici que le rôle et la place des femmes ont évolué au sein de l'Église. En effet, Vatican II autorisa les religieuses à accéder à des postes à responsabilité. Frederick Boal *et al.* ont découvert que les mères de famille, notamment les femmes au foyer et celles de plus de

Christ, and the emergence of the Church, the new people of God. And even then, the discontinuity was not radical, as the continuity with the Old Testament was preserved though transformed ».

⁹⁶⁷ Elish : You could take the Sacrament of Reconciliation – and come back into the church.

Greta : What is that ? reconciliation.

Elish : Since Vatican Two it allows you be absolved provided you are prepared to meet a proest face to face and be confessed of your sins.

⁹⁶⁸ (AP, p.25).

⁹⁶⁹ (AP, p.25).

⁹⁷⁰ « You must receive your Host for your own protection. If you cannot be a nun in a convent, at least you can be a nun in the community. We have a great married women with large families who are our nuns in the community. The Mothers – they are the real harvesters of souls. You can be one of those ».

soixante-cinq ans, constituaient la catégorie de la population la plus fidèle à la religion catholique romaine⁹⁷¹. Aussi, depuis le Concile de Vatican II, elles ont été invitées à prendre part aux activités de l'Église⁹⁷². De la même façon, dès 1981, l'Église anglicane accepta d'ordonner les femmes diacres. Il est ici possible de noter que ce sont les mêmes catégories de femmes protestantes qui participent à la vie religieuse de leur paroisse. Les femmes actives, catholiques ou protestantes, en Irlande du Nord comme dans d'autres pays développés, ont une activité professionnelle qui n'est parfois pas compatible avec une pratique religieuse assidue.

Néanmoins, alors que Greta pensait que sa cousine avait assez de pouvoir pour l'aider à se décharger de ses fautes, elle apprend que les femmes n'occupent toujours qu'un rang insignifiant au sein de l'institution culturelle et s'insurgera contre cette exclusion du féminin par Rome :

Elish : Bon, si tu reviens me voir demain, je m'arrangerai pour que tu voies l'archevêque ou n'importe quel autre prêtre.

Greta : Pourquoi un prêtre – pourquoi pas toi ?

Elish : Je n'ai pas de pouvoir.

Greta : Parce que tu es une femme ?

Elish : Oui.

Greta : Donc, ces hommes en jupe ont usurpé nos fonctions, tu ne crois pas ?

Elish : Peut-être qu'en temps voulu cette attitude de l'Église envers les femmes changera. Après tout, il s'est écoulé quelques années avant que la Vierge Marie ne se voie offrir la place qu'elle méritait au ciel. Mais c'est arrivé.

Greta : Deux mille ans, c'est effectivement longtemps.

Elish : L'Église catholique change lentement.

Greta : Et moi, je manque de temps. (*AP*, p. 29)⁹⁷³

⁹⁷¹ F. Boal *et al.*, *op.cit.*, pp. 16-17.

⁹⁷² V. D. Twomey, *op.cit.*, p. 149.

⁹⁷³ Elish : [...] Now if you come back to me tomorrow I will make arrangements for you to meet the archbishop or any other priest –

Greta : Why a priest – why not you ?

Elish : I am not empowered.

Greta : Because you are a woman ?

Elish : Yes.

Greta : So – these men in skirts have usurped our function, don't you think ?

Elish : perhaps in time, this attitude of the church to women may change. After all, it took a long time before the Virgin Mary was given her rightful place in heaven. But it happened.

Greta : Two thousand years is a long time.

Elish : The Catholic Church changes slowly.

Greta : I'm running out of time.

La dernière réplique d'Elish dissimule une fine critique de la religion catholique qui semble ne pas changer assez vite. C'est pourquoi, Greta, qui « manque de temps »⁹⁷⁴ pour accomplir sa mission, accompagnera son geste décalé de distribution d'hosties de deux plaintes : le rejet des écoles intégrées par les Églises et le refus des Églises catholiques, en particulier, d'ordonner les femmes⁹⁷⁵. Elle a, en somme, hâte que les femmes soient reconnues par cette institution sainte et que les écoles intégrées soient acceptées par les Églises.

Si le Concile de Vatican II n'était pas encore prêt à accorder à la femme toute la place qu'elle méritait dans l'Église selon Greta, et à travers elle, Anne Devlin, il œuvra en faveur d'un rapprochement entre toutes les dénominations religieuses du monde et, les décisions qu'il prenait allèrent affecter les relations entre les protestants et les catholiques d'Irlande du Nord. Dans son ouvrage, Claudette Marquet pense que, même si pour certains, notamment aux États-Unis, cette ouverture de Rome devenait une « tentative de récupération des brebis égarées »⁹⁷⁶, le « concile marquait nettement la volonté de l'Église romaine de dialoguer (et non plus de trancher) non seulement avec ses frères chrétiens orthodoxes et protestants mais aussi avec les adeptes des autres religions et des athées »⁹⁷⁷. Suite à cette initiative de la part de Rome de se montrer plus tolérante à l'égard des autres religions avec lesquelles elle souhaitait ouvrir le dialogue, des groupes de discussion⁹⁷⁸ se sont eux aussi mis en place en Irlande du Nord afin de rassembler les membres des deux communautés et œuvrer en faveur d'un rapprochement pour la paix. Pour donner tout son poids à cette mesure, certains membres d'autorité des confessions n'hésitaient pas à se réunir devant les caméras des chaînes de télévision nord-irlandaises afin que tous les habitants soient témoins de leurs efforts, comme en août 1969, où l'archevêque Simms, le cardinal Conway et le modérateur presbytérien John Carson furent filmés ensemble pour la BBC et la télévision d'Ulster. C'est grâce à ces diverses initiatives que des concepts tels que « compréhension mutuelle » ou « contact entre les communautés » sont apparus depuis la fin des années 1960. Aussi, lorsque Parker écrit des pièces de théâtre où catholiques et protestants ont le droit à la parole, il se

⁹⁷⁴ Double interprétation de cette réplique : manquer de temps pour changer les choses, ou bien être pressé de partir.

⁹⁷⁵ (AP, p. 57).

⁹⁷⁶ C. Marquet, *op.cit.*, p. 84.

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 84.

⁹⁷⁸ Citons le *Cultural Traditions Group*, constitué en 1988 et qui réunit des catholiques et des protestants en vue de comprendre leurs différences en matière de culture entre les deux communautés. Son président a longtemps été James Hawthorne, ancien professeur de mathématiques de Stewart Parker à *Sullivan Upper School* (NI).

range dans le camp de ces groupes compréhensifs qui œuvrent en faveur d'un rapprochement. Il se félicite d'avoir choisi le théâtre comme vecteur, surtout par son puissant pouvoir didactique, et remercie Brecht d'avoir exposé le sujet⁹⁷⁹. Il n'est enfin pas surprenant, dans l'œuvre de Parker, que Marianne et Ruth se soient rendues dans la même église pour la messe malgré leur différence de confession religieuse, car, depuis le Concile de Vatican II, tout catholique a la possibilité de pratiquer sa religion en tout lieu de culte. Néanmoins, le dramaturge indique que si l'unité des dénominations religieuses doit devenir une réalité, il faudra d'abord que les mentalités évoluent en Irlande du Nord. Ainsi, l'Irlande du Nord montrerait son désir d'avancer vers l'avenir et de faire partie du monde occidental dans lequel la ségrégation et la discrimination pour motif religieux tendent à s'effacer, comme Don Cupitt le constatait⁹⁸⁰.

L'homme nord-irlandais est-il capable de s'adapter à son environnement et d'évoluer dans la même société que ses voisins européens ? Parker et Devlin l'espèrent, d'autant plus qu'ils ont grandi dans les années 1960 à 1975⁹⁸¹, période de restructuration de la société occidentale en termes de religion et de mentalités. En effet, à cette période, même sur le plan politique des solutions de rapprochement avaient été envisagées notamment par Terence O'Neill, premier ministre nord-irlandais, qui s'était senti concerné par la cause des catholiques et aurait tenté de leur apporter tout son soutien ne fût-il pas contrecarré par son propre gouvernement. L'Irlande du Nord doit faire face aux mêmes évolutions et changements que les autres pays de l'Europe occidentale, excepté qu'ils surviennent plus tard que sur le continent. Enfin, les auteurs eux aussi ont perçu ces changements, et s'en sont réjouis comme Anne Devlin le clama: « Il y a un terme important de nos jours : changer. Il est indéniable que la situation a changé, il y a eu un glissement de situation »⁹⁸². En effet, l'Irlande du Nord a été témoin d'une progressive sécularisation des religions, le profane, qui, jusque là, était seulement mêlé au sacré, prenant le pas sur celui-ci.

⁹⁷⁹ P. Grant, *op.cit.*, p. 101.

⁹⁸⁰ D. Cupitt, *op. cit.*, p. 189.

⁹⁸¹ Tout un chapitre de l'ouvrage de Alan Megahey est intitulé « Changing Times, 1960-1975 ».

⁹⁸² L. Chambers *et al.* (eds.), *op. cit.*, p.117 : « There is a big word there, that is “changing”, and it is undeniable that the situation has changed, that there has been a real shift ».

4.2 Sécularisation de la religion

4.2.1 Un phénomène incontournable

En Irlande du Nord, nous l'avons vu, les frontières entre les domaines profanes et les instances sacrées sont fort peu claires. Cette confusion a accru l'évolution et la propagation de la superstition. Dans un entretien mené par James P. Mackey, Parker affirmait que l'institution religieuse dans la Province avait été destructrice de manière indescriptible. L'auteur en appelait à une alternative séculière, tout aussi spirituelle, mais qui exprimerait les valeurs chrétiennes en dehors du contexte de la chrétienté, qui, dans son aspect le plus organisé a eu un effet autant dévastateur⁹⁸³. C'est pourquoi, il semblerait que les deux auteurs mettent l'accent sur l'impact positif que, selon eux, eut ce phénomène de sécularisation, déjà bien en marche en Irlande. Cette sécularisation de la religion, si elle ne permet pas immédiatement sa purification, serait peut-être un premier pas vers la réconciliation entre les deux communautés en Irlande du Nord.

Les deux œuvres regorgent d'exemples à travers lesquels la confusion du profane et du sacré est mise en lumière. Ainsi, dans *Après Pâques*, il est question de « dame blanche » et du personnage de « Mme Blavatsky » deux êtres dont l'évocation seule tisse des liens entre les modes profanes et sacrés. En revanche, dans *Pentecôte*, les tasses sur lesquelles figurent des dates clés du monde britannique et que Lily conservait précieusement chez elle prennent, pour la défunte, une valeur mythique, quasiment religieuse, puisque, étant des symboles de l'Empire britannique, elles deviennent des icônes protestantes et marquent l'espace. En effet, si l'homme crée et justifie la religion, comme Pierre Bourdil l'explique dans *La religion, sa vie, sa mort*⁹⁸⁴, il est aussi libre d'interpréter le profane et de lui conférer certaines valeurs. Aussi, ces objets et meubles (de l'époque édouardienne) ont une valeur religieuse. Le profane devient à son tour religieux. L'homme invente chaque jour de nouvelles valeurs morales inconnues de ses ancêtres, et renégocie sans cesse l'ordre moral et religieux, constat qui a également poussé Don Cupitt à déduire que la chrétienté était en plein changement. Or, ce changement est à double tranchant⁹⁸⁵. De la même façon, plus que d'être déconstruits puis reconstruits, les mythes doivent être sécularisés comme le suggèrent Anthony Smith dans

⁹⁸³ P. Grant, *op. cit.*, pp. 100-101.

⁹⁸⁴ P.-Y. Bourdil, *op.cit.*, p. 121.

⁹⁸⁵ D. Cupitt, *op. cit.*, p. 117.

Nations and Nationalism in a Global Era, et Richard Kearney. Dans son essai intitulé *Myth and Motherland* qu'il rédigea pour *Field Day*, celui-ci résumait l'adhésion aux mythes à une attitude de piété, « une sensation d'avoir le droit inaliénable d'appartenir au père et à sa patrie »⁹⁸⁶. Pour lui, l'inverse de cette attitude de piété, voire de pitié, doit être séculière.

Toutes les idées religieuses émanent de l'homme, relèvent de l'imagination humaine, ce que Parker et Devlin ont pu constater. C'est pourquoi, il n'est ni possible ni souhaitable d'observer les lois morales évoquées dans la Bible telles qu'elles plus de deux mille ans après qu'elles ont été appliquées. Les deux dramaturges se proposent donc d'adapter certains thèmes, certaines lois et quelques épisodes bibliques ou religieux et de les transposer au XXe siècle dans leurs œuvres. La grâce et la charité, nous l'avons étudié, se placent ainsi sur un plan humain plus que sur le plan divin. Aussi, les deux dramaturges semblent trouver en l'humanité cette force de décision et d'achèvement. En effet, les auteurs suggèrent que, comme Dieu en aurait été capable n'eût-il pas abandonné l'Irlande du Nord, l'homme doit faire sortir l'homme du chaos (c'est-à-dire de l'état de guerre en Irlande du Nord) puisqu'il en est à l'origine. D'où cette version moderne de la Genèse que Peter nous communiquait dans *Pentecôte* et que nous avons déjà étudiée. Par conséquent, il émane des deux pièces de théâtre une foi en l'homme véritable et solide qui complète la foi en Dieu. Une raison pour ce penchant de la part de Parker serait que le protestantisme insiste sur la notion de conscience personnelle et, l'auteur, issu d'un milieu protestant, bénéficia d'une éducation religieuse à laquelle il adhéra en tout premier lieu⁹⁸⁷. Toute littérature protestante met donc en évidence la notion de personne où la réflexion sur soi et la morale sont les principaux thèmes abordés. De la même façon, et de manière plus générale, le chrétien a une conscience aiguë des mystères de son être intime et du combat qui s'y déroule jusqu'à ce que la mort y mette un terme. C'est pourquoi, la littérature chrétienne est psychologique et dramatique, « d'une psychologie qui sonde d'un côté des abîmes vertigineux, et de l'autre se réfère à des caractères solides, stables, rassurants, qu'elle tire de la Révélation et de la raison »⁹⁸⁸, explique Michel Bouvier dans *Rudiments de culture chrétienne*. Anne Devlin avoue, à ce sujet, que *Après Pâques* est bel et bien une pièce psychologique, une pièce sur l'être.

⁹⁸⁶ M. Richtarik, *Acting between the Lines*. *Op. cit.*, p. 173.

⁹⁸⁷ Interview de Parker par James Mackey en 1987 : « It is nice to believe and have faith. I once believed and had faith, it made feel belong to a community ».

⁹⁸⁸ M. Bouvier, *op.cit.*, p. 22.

Une autre raison pour expliquer cette tendance de confiance en l'homme résiderait dans les affinités politiques que Devlin et Parker cultivaient. Adeptes des doctrines démocrates et socialistes, les deux dramaturges croient profondément en la valeur de l'homme, comme le suggérait Karl Marx (1818-1883), lui-même à l'origine du premier parti ouvrier allemand en 1859⁹⁸⁹, ancêtre du parti social démocrate allemand (SPD)⁹⁹⁰. Les socialistes démocrates, dont Anne Devlin et Stewart Parker partagent, ou partageaient, les idées, auraient ainsi tendance à approuver cette sécularisation. En outre, Anne Devlin, lorsqu'elle fut interrogée sur les auteurs qui avaient inspiré sa littérature, répondit qu'elle voyait un modèle en Jean-Paul Sartre (1905-1980), car, comme elle, il adhérait aux idées de Marx bien qu'il fût catholique. Elle fut fascinée par cette idée qu'il émettait, à savoir que l'homme pouvait douter de la toute-puissance de Dieu, mais pas de son pouvoir spirituel, comme elle le rapporte :

Sartre m'intéressait tout particulièrement à cette époque de ma vie (elle avait vingt-deux ans). Je ne connaissais pas ses œuvres dramatiques mais je savais qu'il était marxiste et catholique. Cette facette de sa personnalité m'impressionnait vraiment : il disait qu'on peut se débarrasser du Tout-Puissant mais pas du saint Esprit. Je trouve cette idée très facile à comprendre. En réalité, je la partage entièrement⁹⁹¹.

Il apparaît ainsi que Dieu n'est pas l'être surnaturel qui inspire et motive les personnages de Parker et Devlin. C'est au contraire, le saint Esprit, qui, en les habitant, les pousse à avoir confiance en eux. Selon les deux auteurs, grâce à cet esprit saint, leurs personnages, et par extension, les Nord-Irlandais, trouveront sans nul doute assez de volonté, voire de force, pour se réconcilier avec eux, entre eux et avec Dieu. Le déplacement d'un théocentrisme traditionnel vers un anthropocentrisme nouveau dans les œuvres de Parker et Devlin prend, de ce fait, naissance en une énergie séculière qui n'émane pas de Dieu mais que celui-ci inspire malgré tout, à travers le saint Esprit, ici Ruth et Greta.

Cette foi en l'homme, ce mélange de paganisme et de sacré dans les pièces de théâtre, corroborent cette supposition, qu'en Irlande du Nord, la religion serait affectée par le même phénomène de sécularisation de la société et de l'État que la République d'Irlande connaît

⁹⁸⁹ Créée conjointement avec Ferdinand Lassalle.

⁹⁹⁰ P. Grant, Patrick, *Personalism and the Politics of Culture*. *Op.cit.*, p. 4.

⁹⁹¹ L. Chambers *et al.* (eds), *op. cit.*, p. 108.

surtout depuis les années 1960⁹⁹², grâce à l'urbanisation, l'industrialisation et la modernisation. Cette sécularisation, selon Jamie S. Scott, dans l'ouvrage qu'il dirigea, « *And the Birds Began to Sing* », *Religion and Literature in Post-Colonial Cultures*, prend naissance dans le colonialisme et l'impérialisme puisqu'il affirme que « la chrétienté teintée d'ambition coloniale et impériale est déjà une chrétienté sécularisée »⁹⁹³. De ce fait, les objets que possédait Lily marquent bien ce lien entre la religion et le profane, le passé et le présent et attestent de la sécularisation de la religion. De la même façon, Imelda Foley constatait que, dans *Après Pâques*, la religion était bel et bien sécularisée, et se manifestait notamment dans l'image de la sainte Trinité. Que Helen, Aoife et Greta usurpent respectivement le rôle du Père, du Fils et du saint Esprit, à l'instar de Lenny, Peter et Vincent McManus, ou encore Lily, Marianne et Ruth, dans *Pentecôte*, met en lumière cette interaction entre les deux mondes⁹⁹⁴.

En outre, le christianisme, bien plus que les autres confessions religieuses, distingue le clergé des laïcs, le sacré du séculier. Si par séculariser, nous entendons transférer des valeurs sacrées sur le plan séculier et laïc, alors, le danger est, selon Don Cupitt, que peu à peu, les fonctions de l'Église, ses droits et ses privilèges passeront entre les mains d'institutions non-religieuses.⁹⁹⁵ Or, cette attitude semble déjà être effective en Irlande du Nord puisque les Églises catholiques et protestantes ne se contentent pas de jouer le rôle de guides spirituels que l'Histoire leur avait attribué, mais se préoccupent et s'immiscent dans les affaires de l'État, la politique et l'économie, comme nous l'avons démontré dans la première partie de nos recherches. La montée en puissance de l'autonomie morale de chacun nous conduit à abandonner, voire oublier, les disciplines religieuses traditionnelles et à en inventer de nouvelles, équivalentes mais séculières. Ainsi, Don Cupitt donne l'exemple du jeûne et de l'abstinence qui sont parfois devenus des « mortifications commanditées pour la charité »⁹⁹⁶. De la même manière, il est surprenant pour Aoife que Greta observât le jeûne, se soit mariée avec un protestant et n'ait fait baptiser aucun de ses enfants⁹⁹⁷, alors que, pour celle-ci, son

⁹⁹² Les Irlandais Unis se positionnaient déjà en faveur de la séparation Église/État à la fin du XVIIIe siècle.

⁹⁹³ Jamie S. Scott (ed.), « *And the Birds Began to Sing* ». *Religion and Literature in Post-Colonial Cultures*. Amsterdam : Rodopi, 1996, p. 304.

⁹⁹⁴ I. Foley, *op.cit.*, p. 96.

⁹⁹⁵ D. Cupitt, *op. cit.*, p. 27 : « On the large scale the process of secularization implies the progressive transfer of church functions, rights and privileges to non-religious agencies ».

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 30. « sponsored mortifications for charity ».

⁹⁹⁷ (*AP*, p. 32).

attitude semble normale. Tout comme le mariage de sa mère, catholique, et de son père, communiste, ne lui paraît pas compréhensible alors que pour « la plupart des pays européens, c'est un mélange acceptable » (*AP*, p. 68)⁹⁹⁸.

De plus, Patrick Grant s'interrogea sur les différences qui séparaient le sacré et le profane pour s'apercevoir que, en fin de compte, les deux domaines ne s'excluaient point, pas plus que le corps et l'esprit⁹⁹⁹. C'est pourquoi, l'artiste britannique a, de tout temps, pu trouver en la religion et en la Bible, comme nous l'avons vu plus haut, une mine d'inspiration inépuisable pour son art, aussi peu sacré fusse-t-il, depuis le XVIIe siècle, comme Olivier Millet et Philippe de Robert le rappellent :

Les pays protestants voient se développer, outre un art religieux nouveau (en pays luthérien), un art « profane » à sujet biblique : les images en question sont peintes pour la méditation privée et surtout le plaisir esthétique de ceux qui les acquièrent pour les posséder, non pour en faire un usage cultuel, personnel ou collectif. Les thèmes sont volontiers directement empruntés à la Bible ; cet art religieux « profane » est conçu surtout comme la transcription ou l'interprétation plastique du contenu littéral et spirituel des textes bibliques, notamment narratifs¹⁰⁰⁰.

Cette position annonçait la laïcisation de l'iconographie chrétienne, et biblique, qui ne triompha qu'au XIXe siècle, lorsque la Bible redeviendra le livre d'images par excellence de la culture occidentale. Mais la Bible sera ensuite laïcisée puisqu'elle sera elle aussi libérée de tout enjeu idéologique car exploitée par certains auteurs modernes incultes en la matière. Millet et de Robert expliquent qu'ainsi, « en se laïcisant comme monument culturel et littéraire, la Bible peut jouer son rôle de Grand Code tout en étant mise au service de l'expression d'idées et de sentiments revendiqués comme personnels »¹⁰⁰¹. La laïcisation de la société ulstérienne semble donc souhaitable par les deux dramaturges, qui eux-mêmes puisent dans la Bible tous les éléments nécessaires à la cohérence de leurs œuvres. Ils semblent rêver d'un monde dans lequel l'État n'exercerait aucun pouvoir religieux pas plus que les Églises de pouvoir politique, et tentent ainsi une dissociation complète des deux facteurs créateurs d'identité en Irlande du Nord. Les titres des deux œuvres, en évoquant les fêtes de la Pentecôte et de Pâques, résument ce désir d'articuler le séculier et le religieux.

⁹⁹⁸ « Sounds a fairly normal combination for most European countries ».

⁹⁹⁹ P. Grant, *Personalism and the Politics of Culture*. *Op.cit.*, p. 9.

¹⁰⁰⁰ O. Millet & P. de Robert (eds.), *op. cit.*, p. 415.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 402.

4.2.2 Des fêtes religieuses séculières

Au XXe siècle, les fêtes religieuses prennent une dimension séculière¹⁰⁰² et certaines fêtes séculières viennent supplanter des fêtes religieuses. Vincent D. Twomey cite les exemples de *Bloomsday* et du jour de la saint Patrick en ce qui concerne l'Irlande¹⁰⁰³. Mais, Pâques et la Pentecôte sont aussi devenues des fêtes séculières pour les Nord-Irlandais. Elles appartiennent à leur histoire indépendamment de leurs croyances religieuses. C'est pourquoi, ces deux fêtes, dont il est question dans les œuvres étudiées, se déclinent sur le mode séculier.

En intégrant le calendrier religieux dans le temps de l'action des deux pièces de théâtre, Parker et Devlin évoquent leur souci de trouver une alternative à ces fêtes religieuses, dont peu de laïcs en connaissent la signification. C'est pourquoi, Devlin insiste autant sur les indications de temps, qui sont précisées dans les didascalies ou qui, faute de procédés mis à la disposition du metteur en scène dans le cadre d'une représentation, transparaissent dans les dialogues. De la même façon, si Parker prend le soin de préciser le temps de l'action dans ses indications scéniques, il permet aussi au spectateur de se repérer dans le temps grâce aux dialogues. Ainsi, alors que *Pentecôte* touche à sa fin, Ruth rappelle que le jour présent est celui de la Pentecôte, « le jour où les apôtres de notre Seigneur reçurent l'effusion du Saint-Esprit » (*P*, p. 73)¹⁰⁰⁴, précise-t-elle avant de réciter par cœur le passage de la Bible dans lequel est narré cet épisode. La révélation de Lily, qui permit tout d'abord à Marianne d'exorciser sa douleur, puis aux autres de trouver la paix intérieure qu'ils étaient précisément venus chercher dans la maison de Lily, auprès de leur amie, eut un effet purificateur. La communication semble être enfin rétablie, comme si ces apôtres séculiers avaient été eux aussi inondés de la grâce de Dieu en ce jour particulier. Les scènes, ainsi que les pièces, se terminent sur une impression de paix, et d'espoir en l'avenir. D'autant plus que, si Lenny et Peter se mettent à jouer de leurs instruments de musique, ensemble, et sur le même air, c'est sans doute pour faire écho aux anges du livre de l'Apocalypse, qui firent sonner leur trompette pour annoncer que le royaume du Christ était sur le point d'être fondé¹⁰⁰⁵. À avoir sécularisé ces fêtes, les habitants en ont perdu le sens premier. Il est du devoir de Parker et

¹⁰⁰² Certains musulmans fêtent Noël.

¹⁰⁰³ V. D. Twomey, *op. cit.*, p. 195.

¹⁰⁰⁴ « The day our Lord's apostles were inspired by the Holy Spirit » (*Pentecost*, p. 240).

¹⁰⁰⁵ Ex. 7, 17b & 10, 21.

Devlin de revenir au plus près du message central de celles-ci. Aussi, les deux dramaturges ne manquent pas de sous-entendre que la sécularisation a ses propres limites.

4.2.3 Les dangers de la sécularisation

La sécularisation peut s'avérer dangereuse. Elle n'empêche pas le développement de la philosophie biblique, et cette culture prend parfois une dimension exagérée, comme Millet et de Robert le déplorent:

La laïcisation progressive des savoirs, de l'âge classique au XIXe siècle, puis la sécularisation moderne et actuelle des sociétés occidentales (sous la forme très particulière de la laïcité en France), ont contribué à l'effacement de la culture biblique socialement partagée. Mais celle-ci ressurgit sans cesse sous des formes de moins en moins maîtrisées par le public, à travers des phénomènes divers, comme par exemple le fondamentalisme, si prégnant dans la vie politique et idéologique des États-Unis contemporains, et ailleurs, ou encore l'omniprésence dans la publicité de thèmes d'origine biblique¹⁰⁰⁶.

C'est bel et bien le cas de l'Irlande et de l'Irlande du Nord où l'IRA, pouvant être apparentée à un groupe fondamentaliste religieux, affirme se sentir dirigée et motivée par Dieu. Aoife attestera encore de l'assiduité des membres de l'IRA en matière de religion en rappelant qu'ils ne manquent jamais de confesser leurs crimes¹⁰⁰⁷.

Enfin, Duncan Morrow considère que la sécularisation pose un nouveau problème en Ulster et ne résout en rien le sectarisme. En effet, les Églises occupent une place centrale dans la vie culturelle des deux communautés, que ce soit d'un point de vue purement confessionnel ou bien à travers les organisations, les manifestations et les activités qu'elles proposent. Aussi, il ajoute que l'Église va jusqu'à contrôler le séculier, car elle fait partie de la vie des Nord-Irlandais depuis trop longtemps¹⁰⁰⁸. Pour lui, enfin, la sécularisation en Irlande du Nord ne semble ainsi que partiellement possible et n'implique aucunement une déchristianisation¹⁰⁰⁹. Pourtant, Peter Berger¹⁰¹⁰, auteur de *The Secular City* (1966), pensait que la modernisation mènerait directement à la sécularisation d'une société et de ses traditions religieuses en particulier. Devlin et Parker semblent tous deux approuver cette opinion et

¹⁰⁰⁶ O. Millet & P. de Robert, *op. cit.*, p. IX.

¹⁰⁰⁷ (*AP*, p.11).

¹⁰⁰⁸ D. Morrow, *op. cit.*, p. 24.

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰¹⁰ A. Megahey, *op.cit*, pp. 1-2.

incitent leur public à croire en l'avenir, la modernité, et à se détacher du passé et des anciennes valeurs qu'ils jugent paralysantes. Aussi, l'idée que les épisodes bibliques ne peuvent plus s'appliquer à notre époque présuppose donc que l'histoire ne peut pas et ne doit pas être le point de référence. Si les auteurs se penchent si souvent sur le passé de leur province, c'est pour mieux le remettre en question. D'aucuns diront que le révolu doit définitivement être laissé derrière soi, Parker et Devlin affirmeront que, pour avancer dans l'avenir, il ne faut pas nécessairement l'oublier.

4.2.4 Un oubli du passé nécessaire ?

Pour certains, en effet, comme pour le théologien Vincent D. Twomey, la sécularisation serait vécue comme une libération de l'emprise du passé¹⁰¹¹. Nous avons montré, dans la première partie de notre étude, combien le passé et la tradition comptaient, autant en Irlande du Nord que pour les auteurs dont les œuvres sont ici analysées. Il est ainsi apparu que, dans chacune de leur pièce, l'histoire de la Province, dont la religion occupe une place primordiale, ressurgissait de manière plus ou moins explicite. Pourtant, il émane de *Pentecôte* et *Après Pâques*, les deux dernières pièces des dramaturges, un réel désir de s'affranchir de ce passé qu'ils jugent sclérosant. Comme Elmer Andrews le rappelle dans « The Will to Freedom », Parker prônait « une utilisation créative du passé afin de pouvoir transcender les mythes auto-destructeurs et les stéréotypes qui emprisonnent son peuple depuis trop longtemps »¹⁰¹². Les deux dramaturges souhaitent subvertir la vision cyclique du temps et le passé que les grande dates clés de l'histoire ulstérienne, telles que les parades orangistes du 12 juillet, la commémoration du siège de Derry, l'Insurrection de Pâques 1916 ou encore la célébration de l'anniversaire du Dimanche Sanglant, figent en répétant ces gloires ou défaites révolues.

La mémoire, qu'elle soit personnelle ou collective, est certes très largement sollicitée dans les deux œuvres étant donné que les histoires des différents personnages se déclinent sur le mode du souvenir. D'autant plus que, comme Anthony Smith l'allègue dans *Nations and Nationalism in a Global Era*, il est impossible de créer une nouvelle culture s'il faut faire abstraction du passé ou du souvenir, puisque ce sont des éléments constitutifs de l'identité

¹⁰¹¹ V. D. Twomey, *op. cit.*, p.121.

¹⁰¹² E. Andrews, *op. cit.*, p.23.

d'une nation et d'un individu¹⁰¹³. Il est ainsi impossible par définition de s'en affranchir de manière catégorique dans un objectif de réunification des deux communautés. De *Ourselves Alone*, Anne Devlin nous dévoilait en effet que la mémoire, le passé, le souvenir épiphanique de Frieda, à savoir « nager dans le ciel étoilé et attraper les étoiles entre ses mains », lui permettait de découvrir un « moment de possibilité ». Pour l'auteur, ce possible, vécu à la lumière du passé, rendait son œuvre optimiste. Il ne faut donc pas éradiquer ce qui a pu arriver¹⁰¹⁴. Cependant, poursuit-elle, ces souvenirs brident les divers protagonistes qui ne peuvent s'échapper aussi bien mentalement que physiquement de la Province et de son passé très (ou trop ?) lourd. Leurs histoires personnelles viennent s'ajouter au passé collectif de la nation pour accabler un peu plus les destins des habitants et les textes qui les paralysent davantage puisque, selon David Mamet, dans *Writing in Restaurants*, « le théâtre n'est pas un endroit où l'on se rend pour oublier, mais devrait être un lieu où l'on se souvient du passé »¹⁰¹⁵. Il est ainsi indispensable de dévoiler son histoire, son passé, personnel dans un premier temps, pour, selon une analyse purement freudienne¹⁰¹⁶, soulager sa conscience, et panser ses blessures. À l'origine de cet acte de re-possession de soi par la parole, se trouve le principe de catharsis : à travers la révélation du traumatisme, ainsi revécu, le souffrant est soulagé¹⁰¹⁷. Anne Devlin explique alors que « le passé n'est pas un cauchemar duquel elle tente de se réveiller ». Au contraire, elle pense qu'il appartient aux domaines de la mémoire et de l'oubli et précise ainsi sa pensée:

Avant de pouvoir oublier, il faut se souvenir et avant de pouvoir se débarrasser de ce fardeau particulier qu'est l'histoire collective, il faut se souvenir de certaines choses qui n'ont pas été visibles pendant une période donnée. À cause de la domination du conflit idéologique entre les groupes politiques particuliers, il y a eu beaucoup de choses non visibles qui ont commencé à faire partie de la psychée collective. Je pense qu'il faut identifier ces domaines, c'est pourquoi nous n'en avons pas terminé avec l'histoire. Nous avons enterré les corps, nous avons vu la forme de leurs vies, et maintenant il faut revenir dessus et expliquer¹⁰¹⁸.

¹⁰¹³ A. D. Smith, *op. cit.*, p. 24.

¹⁰¹⁴ L. Chambers *et al.* (eds.), *op. cit.*, p. 109.

¹⁰¹⁵ David Mamet, *Writing in Restaurants*, cité in C. Innes, *Le Théâtre Moderne et Contemporain de Langue Anglaise, 1890-1990*. Cambridge : Cambridge University Press, 1996, p.12.

¹⁰¹⁶ On ne peut s'empêcher de penser que Devlin avait lu certains ouvrages de Freud et s'y référait parfois dans le cadre de la rédaction de ses pièces.

¹⁰¹⁷ C. Wood, *op.cit.*, p. 292.

¹⁰¹⁸ L. Chambers *et al.* (eds.), *op. cit.*, pp. 117-118.

Stewart Parker, qui lui aussi faisait référence à la citation extraite du livre de James Joyce, *Ulysses*, pensait que l'« histoire restera un cauchemar duquel il faut se réveiller tant que les habitants n'en auront pas tirés de leçon »¹⁰¹⁹. Aussi, après avoir dressé un parallèle entre les œuvres des deux dramaturges, Bernard McKenna déduit que Marianne doit non seulement venir à bout de son passé personnel mais aussi des maux et blessures présents dans sa société afin de les soulager tous. Comme Greta, dont les actions du début semblent avoir pour but de venir à bout d'un mal personnel mais qui s'étend en fait au-delà, Marianne entame un processus de reconstruction pour elle-même et en elle-même qui, par la suite, va s'étendre aux autres. Marianne et Greta découvrent des composants nouveaux et vitaux au sein des traditions, mythes et forces destructeurs, abîmés, voire complètement morts. Ces composants reconstitués qui leur permettent de refaçonner leur identité donnent de l'énergie aux personnages de Parker et de Devlin et les aident à transcender la violence et la brutalité endémique en Irlande du Nord, qui salissent la société au moment des Troubles. En somme, les personnages créent des « récits culturels qui forment un dialogue (bien que conflictuel) entre des esprits irlandais modernes et les traditions avec lesquelles ils ont grandi, et qu'ils cherchent bien souvent à transformer, voire transcender »¹⁰²⁰. L'objectif de Devlin et de Parker est ici à nouveau similaire. Ils exhortent leurs concitoyens à trouver dans le passé les éléments qui pourront les aider à se reconstituer une identité personnelle, puis une identité collective qui inclurait les deux communautés et enfin, s'en affranchir au mieux pour se tourner vers l'avenir. Les Nord-Irlandais se doivent de comprendre que le progrès n'est pensable qu'à partir du moment où l'on ne vit plus dans le passé. Alors que Marianne voulait garder la maison de Lily intacte au début de *Pentecôte*, elle réalise, à la fin, que la maison a besoin d'air et de lumière. Elle montre ainsi son désir d'avancer, de résister à l'emprise du passé et de ne pas se laisser fossiliser. Le geste final de Ruth à la fin de la pièce restera lui aussi symbolique : elle ouvre la fenêtre permettant ainsi aux prisonniers de la maison de Lily de s'ouvrir au monde et à l'avenir.

Il faut donc mettre le passé derrière soi sans l'oublier définitivement pour enfin parvenir à avancer. Les auteurs ici étudiés suggèrent que le présent s'explique (parfois) à travers le passé, mais que l'avenir n'est envisageable que si ce passé ne fournit qu'une

¹⁰¹⁹ M. Richtarik, « Living... », *op.cit.*, p. 18.

¹⁰²⁰ B. McKenna, *op.cit.*, p. 165.

explication de la situation et n'est pas un point de référence. Le passé doit aider à comprendre le présent et servir le futur. Aussi Parker pensait-il que « lorsqu'il s'agit d'offrir aux spectateurs une image d'intégrité, nous pouvons nous détourner de cette tâche qui consiste à prélever des échantillons du passé et entrevoir ce que pourrait être le futur »¹⁰²¹. C'est la raison pour laquelle, l'artiste, Manus, dans *Après Pâques*, invitera les soldats britanniques et le spectateur, à « oublier 1690 », « oublier l'Histoire »¹⁰²². Anne Devlin conseille donc à son tour, de se détourner du pouvoir sclérosant de cette culture irlandaise assise sur le passé, afin de protéger les enfants, qui, eux, représentent l'avenir¹⁰²³. Il faut alors prendre ses distances avec son propre passé et le passé de la Province sinon la paralysie mentale, bien plus que physique, n'est pas loin. Ce n'est qu'après cette prise de conscience que liberté et autonomie seront retrouvées puisqu'Anthony Smith affirme que « l'autonomie, la clef de la dignité dans un monde moderne, requiert de l'authenticité ; la liberté dépend de l'identité et la destinée de la mémoire collective »¹⁰²⁴. En d'autres termes, la création d'une mémoire collective dont la religion ferait partie mais ne serait pas le noyau, pourrait très certainement conduire à un meilleur avenir dans la Province. Il devient urgent que la société nord-irlandaise change, que les mentalités de ses habitants évoluent, et que leur attitude face à la religion soit beaucoup plus souple, comme nous incitent à le comprendre Parker et Devlin. À l'instar de Don Cupitt, ils ont foi en ce changement qui semble découler tout naturellement de l'évolution de l'histoire :

Avec les changements dus à l'histoire, les gens changent, ainsi que l'idée qu'ils se font de Dieu. [...] Ce ne sera qu'une fois que nous aurons complètement accepté ces idées et que nous nous serons libérés de la nostalgie d'un Père transcendant, que notre foi pourra devenir totalement humaine, existentielle, volontaire, pure et libre de toutes superstitions. La chrétienté doit s'attacher à atteindre ce but, très prochainement¹⁰²⁵.

Libérée de ses vieilles superstitions, de ce passé sacré et mythique, la société ulstérienne pourrait enfin vivre sereinement. Néanmoins, l'avenir reste toujours incertain en Irlande du Nord puisque, pour s'aligner sur les autres pays européens, certains changements devraient

¹⁰²¹ S. Parker, *Dramatis Personae. Op.cit.*, p.15.

¹⁰²² (*AP*, p. 53).

¹⁰²³ L. Chambers *et al* (eds.), *op. cit.*, p. 122.

¹⁰²⁴ A. D. Smith, *op. cit.*, p. 146.

¹⁰²⁵ D. Cupitt, *op. cit.*, pp. 277- 278.

encore être effectués dans cette région du monde. Mais comme Elish le rappelait : « Certaines règles ne changent jamais » (*AP*, p. 23)¹⁰²⁶.

4.2.5 La route vers la réconciliation reste longue

À Greta qui vient se confesser auprès d'elle, Elish suggère en effet de se réconcilier avec Dieu, avec l'Église et, surtout, avec elle-même. Mais si, comme elle le pense, Greta parle au nom de l'Irlande du Nord et en devient l'allégorie, alors, lorsqu'Elish l'avertit que « la route vers la réconciliation est longue »¹⁰²⁷ (*AP*, p.30), il est possible d'interpréter cette réconciliation non pas d'un point de vue personnel mais d'un point de vue collectif. Il s'agirait de ce fait d'un rapprochement entre les deux communautés, voire entre les deux parties de l'île, le Nord et le Sud. Ainsi, la quête personnelle de Greta, et cela se confirme à nouveau ici, devient celle de toute une province, voire de tout un pays.

Il est bel et bien question d'un rapprochement entre les deux « ethnies » dans les deux œuvres que nous avons analysées. À travers les personnages de Michael, Manus, Greta et Helen, qui ne se soucient guère de la religion catholique et la condamne même pour avoir nourri cette discrimination, Anne Devlin évoque son désir de franchir les barrières sectaires et atteindre un moment de sérénité certain. En revanche, si elle ne se préoccupe que de la communauté catholique et de la position des femmes en son sein, Stewart Parker, lui, s'intéresse aux deux communautés et leur donne la possibilité de s'exprimer. En effet, le dramaturge fait partie de ces nombreux auteurs, qui, à partir des années 1980, essayèrent de se mettre à la place des membres de l'autre groupe religieux. Il pensait que le théâtre devait permettre de se projeter dans la peau d'autres personnes et croyait qu'il pouvait aider à transcender la ségrégation en promouvant une catharsis communautaire. C'est pourquoi, il cultivait le pouvoir de l'art dramatique et du langage¹⁰²⁸. Aussi, les moments épiphaniques que nous avons étudiés participent activement à cette réconciliation, puisque, notamment dans *Pentecôte*, les tensions qui pouvaient être palpables depuis le début de l'œuvre entre les deux couples catholiques et protestants se voient dissipées. Le titre du morceau musical que joue Lenny à la fin, *Que loin de toi jamais je ne m'égare*¹⁰²⁹ atteste cette idée de réconciliation qui

¹⁰²⁶ « Some rules never change ».

¹⁰²⁷ « It is a long road – to reconciliation ».

¹⁰²⁸ S. Parker, *Dramatis Personae*. *Op.cit.*, p.15

¹⁰²⁹ Traduction de *Just a Closer Walk with Thee*, hymne religieux dont les paroles sont les suivantes :

transcenderait toute différence, même religieuse puisque cette chanson est un hymne chrétien. Mais, Parker n'exprime pas son désir de réconciliation, il en suggère simplement la possibilité. Son intérêt était plus de créer des ponts entre les cultures que de réconcilier les populations. Lui, comme Devlin, sont conscients du long chemin que leurs communautés respectives devront parcourir pour s'unir. D'où cette vive condamnation de l'Église catholique par Greta dans *Après Pâques*, au sujet des écoles intégrées, qui n'ont pas le succès escompté en 1994.

L'Église catholique contrôle encore certains domaines tels que l'éducation. Alors que les écoles seraient les lieux les plus propices à la réconciliation entre les deux communautés, les réticences sont encore trop vives. Boal *et al.* notèrent, que, encore en 1997, soit quelques années après la rédaction des pièces, plus de la moitié des pratiquants catholiques (57%) se prononçaient en faveur des écoles non « mixtes ». En revanche, moins de trois sur dix énonçaient une préférence pour des écoles où le nombre d'élèves protestants serait égal au nombre d'élèves catholiques. Mais, cela ne concernait que les groupes des plus jeunes¹⁰³⁰. L'attitude était la même de la part de la communauté protestante dans son ensemble puisque Boal et al. poursuivent que, exceptés les membres de l'Église d'Irlande (48%), tous les autres groupes protestants laissent apparaître un penchant pour des écoles où les valeurs protestantes sont enseignées de manière exclusive¹⁰³¹. De plus, les mariages intercommunautaires restent rares, même s'ils sont pratiqués plus souvent qu'autrefois, et touchent plus fortement les jeunes générations¹⁰³². Le Concile de Vatican II est un peu plus souple sur le sujet, mais le décret *Ne Temere* prime parfois pour certains prêtres qui n'acceptent pas les mariages mixtes¹⁰³³. L'Église, qu'elle soit catholique ou protestante, se prononce, en outre, toujours en défaveur de l'homosexualité, et le fait que Manus soit lui-même homosexuel, peut prouver

I am weak, but Thou art strong ; / Jesus, keep me from all wrong ; / I'll be satisfied as long / As I walk, let me walk close to Thee. / Just a closer walk with Thee, / Grant it, Jesus, is my plea, / Daily walking close to Thee, / Let it be, dear Lord, let it be. / Through this world of toil and snares, / If I falter, Lord, who cares ? / Who with me my burden shares ? / None but Thee, dear Lord, none but Thee. / When my feeble life is o'er, / Time for me will be no more ; / Guide me gently, safely o'er / To Thy kingdom shore, to Thy shore.

¹⁰³⁰ F. Boal *et al.*, *op.cit.*, pp. 53-54.

¹⁰³¹ *Ibid.*, p. 85 : plus précisément: les méthodistes (51%), les presbytériens (57%), les baptistes (69%), les congrégationalistes (80%) et 92 % pour les autres presbytériens.

¹⁰³² *Ibid.*, p. 46 & p.51.

¹⁰³³ P. Grant, *Personalism and the Politics of Culture. Op.cit.*, p. 141

son éloignement de la confession¹⁰³⁴. Enfin, l'avortement reste un sujet épineux, surtout au sein de la communauté catholique, comme l'ont conclu Frederick Boal et al., étant donné que près de huit catholiques pratiquants sur dix (soit 79%) le considèrent toujours comme moralement condamnable. Mais, une fois de plus ce sont les catégories les plus âgées, les moins diplômées et les plus orthodoxes qui répondent de cette façon. Les 55% restants, en faveur de l'avortement, le considèrent légalement acceptable en fonction de certaines circonstances : dans l'éventualité où il faut sauver la vie de la mère (44%), lorsque la grossesse est le résultat d'un viol (33%) ou lorsque l'enfant naîtra avec un handicap physique lourd (15%)¹⁰³⁵. De ce fait, lorsque Helen remarque qu'il ne s'agit pas des actes incontrôlés de sa sœur mais de la question de l'avortement en première page du *Belfast Telegraph*, Aoife s'interroge : « Est-ce encore une fille de la République qui s'est faite violer et qui veut avorter en Angleterre ? » (AP, p. 57)¹⁰³⁶. Elle poursuit :

Je pense qu'elle devrait avoir ce bébé. Il pourrait avoir un sens. Si tous les bébés nés d'un viol naissaient, je pense que le monde aurait vraiment un sens différent. (AP, p. 57)¹⁰³⁷

Aoife, fidèle à ses convictions religieuses catholiques, se positionne ici contre l'avortement comme 79% des catholiques irlandais à la même époque. En contrepoint, Helen et Greta adoptent une attitude claire en faveur de l'avortement, montrant ainsi leur volonté de se tourner vers la modernité, l'avenir et refuser le passé dans lequel les vieux principes catholiques romains les enferment. Elles lui rétorquent immédiatement :

Helen : Oui, il serait pire. Peuplé d'enfants mal-aimés et non-désirés.

Aoife : Non, je pense qu'il aurait plus de sens. Comment peux-tu dire qu'il serait pire ?

Greta : Tu es complètement folle, tu le sais ? (AP, p. 57)¹⁰³⁸

Comme la plupart des protestants à la fin du XXe siècle¹⁰³⁹ et le gouvernement britannique qui légalisa l'avortement en 1967, Helen et Greta se montrent pour la libération de la femme,

¹⁰³⁴ Toutefois, l'Archevêque de Canterbury, Rowan Douglas Williams, intronisé en février 2003, ne se prononce pas véritablement en défaveur de l'homosexualité. Aussi, les catholiques seraient peut-être plus rigides en ce qui concerne ce sujet pour le moins épineux.

¹⁰³⁵ F. Boal *et al.*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁰³⁶ « Is that another girl who was raped in the Republic and wants an abortion in England ? »

¹⁰³⁷ « I think she should have the baby. This baby might be significant. I think if all the babies born of rape were allowed to be born – the world would be significantly different ».

¹⁰³⁸ Helen : Yes, it would be worse – more unwanted and unloved children.

Aoife : No. I think it would be significant. How can you tell it would be worse ?

son émancipation et donc en faveur de l'avortement. Par conséquent, les Églises, si elles ne sont pas à l'origine du conflit, si elles ne sont pas les seules à empêcher que la vie des Nord-Irlandais ne s'améliore, pourraient contribuer à la création d'une meilleure qualité de vie. Le problème provient également du fait que les gens pratiquent une religion « à la carte ». Pourtant, les deux communautés nord-irlandaises ne sont pas si différentes l'une de l'autre comme l'a révélé l'étude menée par Frederik Boal *et al.*. En effet, les critères de genre et d'âge rapprochent sensiblement les deux communautés¹⁰⁴⁰. De ce fait, la réconciliation, à l'époque de Parker et Devlin, puis quelques années après, est plausible en théorie, mais reste lointaine en pratique.

Greta : You're completely crazy, do you know that ?

¹⁰³⁹ F. Boal *et al.*, *op. cit.*, p. 151.

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, pp. 143-145.

Conclusion

Il s'avère très difficile de définir en termes simples le mot « religion » en Irlande du Nord. En effet, au fil des ans, celle-ci, par le truchement de ses églises, qu'elles soient catholiques ou protestantes, est venue nourrir les idéologies politiques, les activités sociales, ainsi que la vie économique des deux communautés nord-irlandaises. Étant donné le clivage dû à la colonisation de l'île, les dénominations religieuses sont devenues le principal marqueur d'identité. Les frontières qui devraient séparer les affaires religieuses des autres domaines se sont peu à peu estompées et ont provoqué un manque de repères certain dans la Province. Les tensions qui découlèrent de cette absence culminèrent dans les années 1970, période qui, en plus de marquer le début des Troubles, affecta les deux auteurs que nous nous sommes proposés d'étudier. Aussi, à travers les deux pièces de théâtre que nous avons comparées, Anne Devlin et Stewart Parker abordent cette douloureuse difficulté de se définir en termes identitaires dans une province souillée, où absence de stabilité et perte d'identité sont les maîtres mots. Les deux dramaturges se livrent alors à une fine analyse des liens qui unissent religion, politique, économie et société, et, comme pour mimer la situation extérieure, en montrent le caractère inextricable. Ils se consacrent à mettre en perspective tous les éléments qui articulent les sphères publiques et privées, les mondes intérieurs et extérieurs. Ainsi, le passé et l'Histoire sont particulièrement mis en lumière compte tenu de leur importance. Il devient alors possible de constater à quel point ceux-ci constituent un obstacle au progrès. Pourtant, les deux dramaturges, qui exhortent à s'en affranchir, ne proposent pas de les oublier nécessairement. Au contraire, en fidèles héritiers des dramaturges irlandais qui les ont précédés, ils se réfèrent au passé et à l'Histoire pour tenter de comprendre et faire comprendre le présent et mieux se préparer au futur. Ils expliquent ainsi, sans toutefois la légitimer, la dualité à laquelle sont confrontés les habitants de la Province. Les deux dramaturges font de cette situation une force.

À la confluence de l'Irlande et de la Grande-Bretagne, les deux écrivains se défendent, en effet, de développer en parallèle deux cultures ou deux traditions, l'une catholique, qui se voudrait originelle, et l'autre protestante, héritée du colonialisme et des Plantations. Ils restent conscients que le théâtre irlandais n'a de tradition que celle que les colons britanniques leur ont léguée. Ils gardent aussi à l'esprit que de nombreux protestants tels que Theobald Wolfe

Tone, Henry Joy McCracken ou Jemmy Hope* (membres des Irlandais Unis) ou encore Douglas Hyde* et Henry Grattan*, plus tard, furent à l'origine de mouvements nationalistes irlandais. De cette manière, il est difficile, voire impossible, pour eux comme pour tout chercheur dans ce domaine, d'affirmer que le conflit en Irlande du Nord ne repose que sur une divergence de croyances religieuses. Aussi, les auteurs ont bel et bien tenté de déconstruire cette idée selon laquelle le sentiment d'irlandité ne se définirait que par trois adjectifs interdépendants : catholique, nationaliste et républicain. Aussi, il conviendrait de redéfinir ces trois termes, et en particulier, celui de « catholique ». Il semble que la religion serve ou ait servi de drapeau aux idéologies politiques et aux systèmes économiques et sociaux. Ce détournement du message central du Christ n'a, selon les auteurs, fait qu'aggraver la situation en Irlande du Nord. Par voie de conséquence, si la cause du conflit n'est pas clairement définie, sa résolution n'est pas envisageable. Il conviendrait alors de s'interroger sur les diverses possibilités de résolution du conflit et du rôle que l'Église devra jouer pour atteindre cet objectif.

Bien que les deux dramaturges soient nés et aient grandi dans des familles dont les confessions religieuses étaient différentes, ils s'inscrivent dans une tradition littéraire irlandaise et non pas britannique (même si, par extension, comme nous l'avons vu, la tradition littéraire irlandaise s'est elle même beaucoup inspirée de la littérature britannique). C'est pourquoi il nous est possible d'alléguer que le sentiment d'irlandité, dans les cas de Parker et de Devlin, qui traitent tous deux de la place qu'occupe la dénomination religieuse en Irlande du Nord, est indépendant de la confession religieuse. En d'autres termes, ce n'est pas parce que Parker est protestant qu'il ne se sent pas irlandais à part entière. C'est pourquoi, la comparaison entre un auteur protestant et un auteur catholique, dont l'adhésion à l'irlandité serait plus légitime, s'avérerait des plus pertinentes. Il s'agissait ainsi de démontrer que ce sentiment n'était nullement réservé aux catholiques.

Si les deux auteurs s'inspirent des deux testaments de la Bible dans les thèmes, les épisodes, les personnages qu'ils ont créés, et font de Belfast un personnage bibliquement symbolique, alors la religion leur fournit une mine de renseignements inépuisable. Ils soulignent tous deux la difficulté de grandir, de vivre en Irlande du Nord, et plus particulièrement à Belfast, ville qu'ils perçoivent comme un enfer qui pourrait pourtant devenir un paradis. Ils l'assimilent aussi à la ville de Jérusalem comme nous la rencontrons dans l'Ancien Testament et insistent sur les traits caractéristiques que les deux capitales

partagent. Ainsi, en écho aux idées de chaque communauté en Ulster, les deux dramaturges se feraient les porte-voix de ces peuples élus que se prétendent être leurs concitoyens. Pourtant, il devient vite très clair que Parker et Devlin ne légitiment guère cette comparaison, et la tournent au contraire en objet de dérision. Cette idée est, selon eux, fondée sur plusieurs mythes originels dont ils se méfient. En effet, ils visent à purifier la religion en ôtant à leurs peuples tous les préjugés qu'ils ont pu adopter à cause de ces mythes d'origine biblique, religieuse ou folklorique, sur lesquels leur culture est faussement assise.

Les deux écrivains belfastois ont adopté un style d'écriture qui reflétait au mieux la situation chaotique que leur Province traversait. C'est pourquoi, leur écriture est volontairement fragmentée, leurs textes délibérément déstructurés. Ils bouleversent le temps chronologique et ne respectent pas les délimitations géographiques que l'Histoire et le passé de l'Ulster leur ont imposées. Aussi, les oppositions et paradoxes rencontrés sur scène déstabilisent les personnages, mais aussi le spectateur qui, comme les personnages principaux de Parker et Devlin, finit par être perdu dans les méandres du conflit, certes sur un plan plus psychologique que physique. Enfin, alors qu'il ne devrait pas s'accoutumer à la violence, il en arrive à en faire abstraction, celle-ci étant banalisée par les deux auteurs. Cette banalisation peut résulter soit de la bestialisation des acteurs du conflit et cette tendance à la cruauté qu'ils affectionnent, soit de la déshumanisation des victimes des Troubles. Les auteurs semblent alors dresser un portrait négatif de la société nord-irlandaise.

Bien que, dans la Bible, Dieu perdit sa confiance en l'homme quand ce dernier goûta au fruit défendu, en Irlande du Nord, Dieu abandonna l'homme lorsque ce dernier ne sut pas respecter et apprécier son prochain. Pour les deux dramaturges, Dieu a laissé les Ulstériens à leur triste sort et il est de leur devoir de regagner cette confiance. Pourtant, la première démarche des Nord-Irlandais rencontrés dans les deux pièces fut d'abord de renoncer à l'Église puis de songer à s'éloigner de Dieu. Ils en ont fini par ne plus croire en leur gouvernement local dont les idéologies restent liées aux différences de confessions religieuses. C'est pourquoi, Parker et Devlin s'interrogent sur l'avenir de la religion en Irlande du Nord et sont inquiets pour ces Nord-Irlandais qui se sacrifient au nom de ce Dieu qui semble les avoir oubliés, au nom de cette cause sans réelle solution. Ils mettent en lumière leur affaiblissement, leur aliénation au fil des siècles. Cette aliénation, selon eux, affecte aussi bien les catholiques, pour l'avoir héritée de leurs ancêtres, que les protestants. Aussi, leurs pièces de théâtre ne prennent partie ni pour l'une ni pour l'autre des deux communautés. Cette

vision non-sectaire de la situation est tout à fait nouvelle en Irlande du Nord et n'était pas encore entrée dans les mœurs au moment où les dramaturges représentèrent leurs œuvres. Ils tentent alors de démontrer que cette confusion est salutaire car, pour eux, ce n'est qu'après avoir été confronté au chaos qu'il est possible de remettre de l'ordre dans tout problème. Ce passage transitoire du désordre vers l'ordre est donc obligatoire et sain dans le cas de l'Irlande du Nord. De même que la mort biblique, qui appelle une résurrection représentant cet espoir de vie après la mort, devient une première étape vers la réconciliation, d'abord avec soi, puis avec Dieu, enfin avec l'Autre.

L'objectif des deux auteurs, même si celui-ci est plus explicite dans *Pentecôte* que dans *Après Pâques*, est de « jeter des ponts entre les deux communautés », pour reprendre l'expression de Stewart Parker. Plutôt que de s'en tenir à une représentation binaire du monde (vue en troisième partie), les dramaturges ont pour dessein de souligner combien les deux cultures sont complémentaires. C'est avant tout par le biais des pièces qu'ils ont pu écrire qu'ils montrent ce désir de complémentarité. Si la première œuvre de Devlin mettait en lumière des questions purement nationalistes, la seconde s'attachait à déconstruire la dimension religieuse inhérente au conflit. De la même façon, si Parker dépeignait la société irlandaise du XVIIIe siècle dans *Northern Star*, puis celle du XVIIIe dans *Heavenly Bodies*, *Pentecôte* se consacrait à l'étude de celle-ci au XXe siècle. Bien que les thèmes principaux restaient similaires, le dramaturge en montrait l'évolution. Il nous paraît tout à fait nécessaire de souligner à quel point les deux auteurs se complètent eux aussi : tandis que Parker, auteur issu d'une famille protestante, écrit une pièce qui traite de la Pentecôte 1974, Anne Devlin, auteur « catholique », ancre l'action de son œuvre vingt ans après, en 1994, pendant la fête de Pâques. Les deux œuvres dressent un bilan de ces vingt années écoulées. Pourtant, bien loin de légitimer l'existence de ces deux fêtes qui appartiennent au passé idéologique de leurs deux communautés, les dramaturges s'en affranchissent et tentent de les déconstruire. Ils en rappellent avant tout les termes religieux et tentent de revenir au message central que la Bible véhiculait. Leur profond souhait est d'atteindre le rapprochement des deux communautés et de parvenir à des moments de plénitude afin de retrouver l'intégrité de l'île. Ils tentent ainsi de montrer que protestants et catholiques sont complémentaires, qu'il n'existe pas de différences théologiques fondamentales entre eux, ce sont des êtres humains avides de vérité avant tout. Aliénés, ils sont en quête de leur identité, qui a volé en éclats. Aussi, les deux auteurs préconisent de transcender les barrières religieuses pour retrouver cette humanité perdue, cette identité spoliée. Ils ne nient point l'existence de Dieu ; néanmoins, ils déplorent ce que la

religion est devenue, ce à quoi elle a servi dans la Province. Ils critiquent l'Homme et l'Histoire, pour l'avoir détournée de sa mission première, celle d'unir les populations. Or, il revient à l'Homme, et à lui seul, de rétablir la situation, en faisant évoluer les mentalités. La première étape consiste en ce qu'il retrouve son identité, la seconde, qu'il reconnaisse l'existence de l'Autre. Il s'agira enfin de regagner la confiance et l'amour de Dieu. Parker et Devlin ajoutent, en outre, que si Dieu a abandonné les Nord-Irlandais, ou bien s'Il les teste, l'Esprit Saint les habite toujours, et, les motive dans leur démarche de rapprochement. C'est ainsi que les oppositions et paradoxes vus en troisième partie se complètent et s'expliquent. La fragmentation est nécessaire : elle devient une première étape essentielle dans ce processus de reconstruction des identités. Il existe bel et bien une seule et même foi dans les œuvres parkérienne et devlinienne : une foi en l'humanité. Ils imaginent un nouveau monde où la religion ne serait, de ce fait, plus considérée comme un motif d'exclusion mais deviendrait un facteur d'inclusion. Elle ne serait plus le seul critère de définition d'une identité. Parker et Devlin envisagent une seule culture nord-irlandaise qui se nourrirait à la fois d'une tradition irlandaise et d'un héritage colonialiste britannique. Elle bénéficierait de l'apport des deux nations (Irlande et Grande-Bretagne), des deux religions (catholique et protestante), mais serait bien une et entière. De ce fait, en 1987, pour ce qui concerne Parker, puis en 1994, pour Devlin, la réconciliation semblait possible et plausible, mais restait encore loin.

Si Anne Devlin et Stewart Parker utilisent bel et bien la Bible et la religion dans leurs œuvres, ils n'émettent aucun jugement sur le dogme des uns ou des autres. C'est pourquoi nous ne pouvons pas analyser la religion telle quelle, mais uniquement le sentiment religieux et la spiritualité qui émanaient des deux pièces. Pourtant, même si ce n'était pas les idées premières des deux dramaturges, leurs pièces de théâtre soulèvent des questions d'ordre religieux, voire théologique. En s'interrogeant sur le rôle de l'homme au sein de la communauté religieuse et de l'Église, en remettant en cause l'efficacité de Dieu, la place qu'occupe la religion dans la société nord-irlandaise à la fin du XXe siècle et à la période des Troubles, en subvertissant le rapport entre l'identité, la nationalité et la dénomination religieuse, Stewart Parker et Anne Devlin affirmaient leur volonté de déconstruire un monde avec lequel ils se sentaient en parfait décalage. Ils regrettaient ce qu'était devenue la société en Irlande du Nord, blâmaient l'homme nord-irlandais pour s'être éloigné du message central de Jésus-Christ, à savoir aimer son prochain ; c'est pourquoi, ils visaient la purification de leur culte. Car, en effet, la religion est devenue un phénomène socio-culturel en Irlande du Nord et n'est plus une instance culturelle. À travers leurs œuvres, les deux auteurs mettent en

évidence ces repères historiques que protestants et catholiques partagent, et ce dans un souci de réconciliation entre les deux peuples. Ils tentent de rectifier les griefs que chacune des deux communautés a subis au fil des siècles en soulignant le rapport qui oppose les colons aux colonisés, et en tentant d'y apporter une explication, voire une solution. C'est en cela que *Après Pâques* et *Pentecôte* peuvent être considérées comme des pièces de théâtre post-coloniales selon la définition de Colin Graham dans l'ouvrage *Deconstructing Ireland, Identity, Theory, Culture* :

Le post-colonialisme établit une identification cruciale entre qui est le colon et qui est le colonisé et évalue moralement cette relation impérialiste à partir de l'idée qu'elle est fondamentalement inégale, qu'elle fait du tort au colonisé, dont il se voit subtilisé l'intégrité, le territoire et l'identité contre son gré¹⁰⁴¹.

Ils approfondissent cette démarche en tentant de réécrire le passé, en se le réappropriant afin de refaçonner l'identité nord-irlandaise. Ainsi, même s'il est un peu plus difficile pour la communauté protestante que pour la communauté catholique de se définir en termes identitaires simples¹⁰⁴², les deux dramaturges pourraient sans doute adhérer à cette nouvelle idée concernant l'existence, en Irlande du Nord, de « Protholiques » et « Cathestants ». Ces deux néologismes, où les termes catholiques et protestants sont délibérément télescopés, rappellent que les deux communautés doivent cesser d'être distinguées. Il semble que les dramaturges se tournaient déjà vers ce post-nationalisme¹⁰⁴³ sur lequel le XXI^e siècle nord-irlandais s'est ouvert. Selon Graham, deux hommes ont joué un rôle relativement essentiel dans l'introduction de ce concept en Irlande et en Irlande du Nord : John Hume* et Richard Kearney*. Pour Hume, le principe de post-nationalisme est né avec les régimes politiques et économiques adoptés par la Communauté Européenne¹⁰⁴⁴. À ce personnage politique, Graham oppose Richard Kearney dont les allégations concernant le post-nationalisme dans un contexte européen proviennent plutôt d'une vision intellectuelle et culturelle de la situation. Tous les deux soutiennent néanmoins la notion d'Europe des régions plutôt que celle d'Europe des

¹⁰⁴¹ Colin Graham, *Deconstructing Ireland, Identity, Theory, Culture*. Edimbourg : Edinburgh University Press, 2001, p. 82.

¹⁰⁴² Martine Pelletier, *Le théâtre de Brian Friel. Histoire et histoires*. Paris : Presses Universitaires du Septentrion, 1997, p. 235.

¹⁰⁴³ Cette idée date du début du XXI^e siècle et Stewart Parker n'en a probablement jamais entendu parler. Pourtant la qualité visionnaire du dramaturge, en plus de sa volonté de jeter des ponts entre les deux communautés, nous permet de penser qu'il aurait certainement adhéré à ce nouveau principe fût-t-il encore en vie de nos jours.

¹⁰⁴⁴ Le double statut de Hume, à savoir membre du parlement britannique et membre du parlement européen, corrobore son adhésion à ce point de vue.

nations, c'est-à-dire une communauté européenne décentralisée qui dissout les frontières des États-nations et les remplace par un concept de régionalisation. Hume a ainsi la conviction que la disparition de l'Irlande et de la Grande-Bretagne en tant que membres des États-nations de l'Union européenne conduira peu à peu à la disparition de l'enjeu du conflit nord-irlandais et peut-être même à sa fin. Pour Kearney, l'Irlande ne peut, en effet, plus se contenter de ses frontières maritimes qui font d'elle une île. Elle doit transcender ses limites d'État-nation pour pouvoir redéfinir son identité culturelle de manière positive et non plus négative, mais aussi garder sa part de culture personnelle dans une atmosphère plurielle. Ainsi, le post-nationalisme ne rejette pas l'idée de nation, mais s'en éloigne tout en la conservant comme point de départ¹⁰⁴⁵. Si la religion a servi de drapeau dans ce conflit, il convient alors de ne pas faire du drapeau une religion, c'est-à-dire lui attribuer une dimension sacrée. Il devient ainsi urgent d'empêcher le profane de devenir sacré.

Élargir les frontières de l'île, s'ouvrir à l'Europe, au monde, les dramaturges l'avaient bien compris et avaient quitté l'Irlande du Nord. Pourtant, leurs œuvres, et leurs cœurs, y revenaient bien souvent. Si Anne Devlin a encore choisi d'aborder des thèmes spécifiquement irlandais puisque l'écriture d'une troisième pièce qui se situera en République d'Irlande est prévue, Stewart Parker, lui, souhaitait s'éloigner et s'ouvrir à l'Amérique, comme il l'avait tenté auparavant. Christopher Morash nous apprend qu'au moment de sa mort, il travaillait, en effet, sur l'écriture d'un western¹⁰⁴⁶. S'il pensait sans doute que l'Homme comprendrait la mission que le dramaturge lui avait confiée dans *Pentecôte* et désirait se pencher sur une question autre que celle de la religion, Anne Devlin, elle, semble toujours devoir exorciser les fantômes de son passé et du passé de la Province. Puisqu'elle place sa foi en la femme, plus qu'en l'homme, et que ce sont des hommes qui gouvernent l'Irlande du Nord, elle reste encore dubitative.

¹⁰⁴⁵ C. Graham, *op. cit.*, pp. 94-98.

¹⁰⁴⁶ C. Morash, *op. cit.*, p. 268.

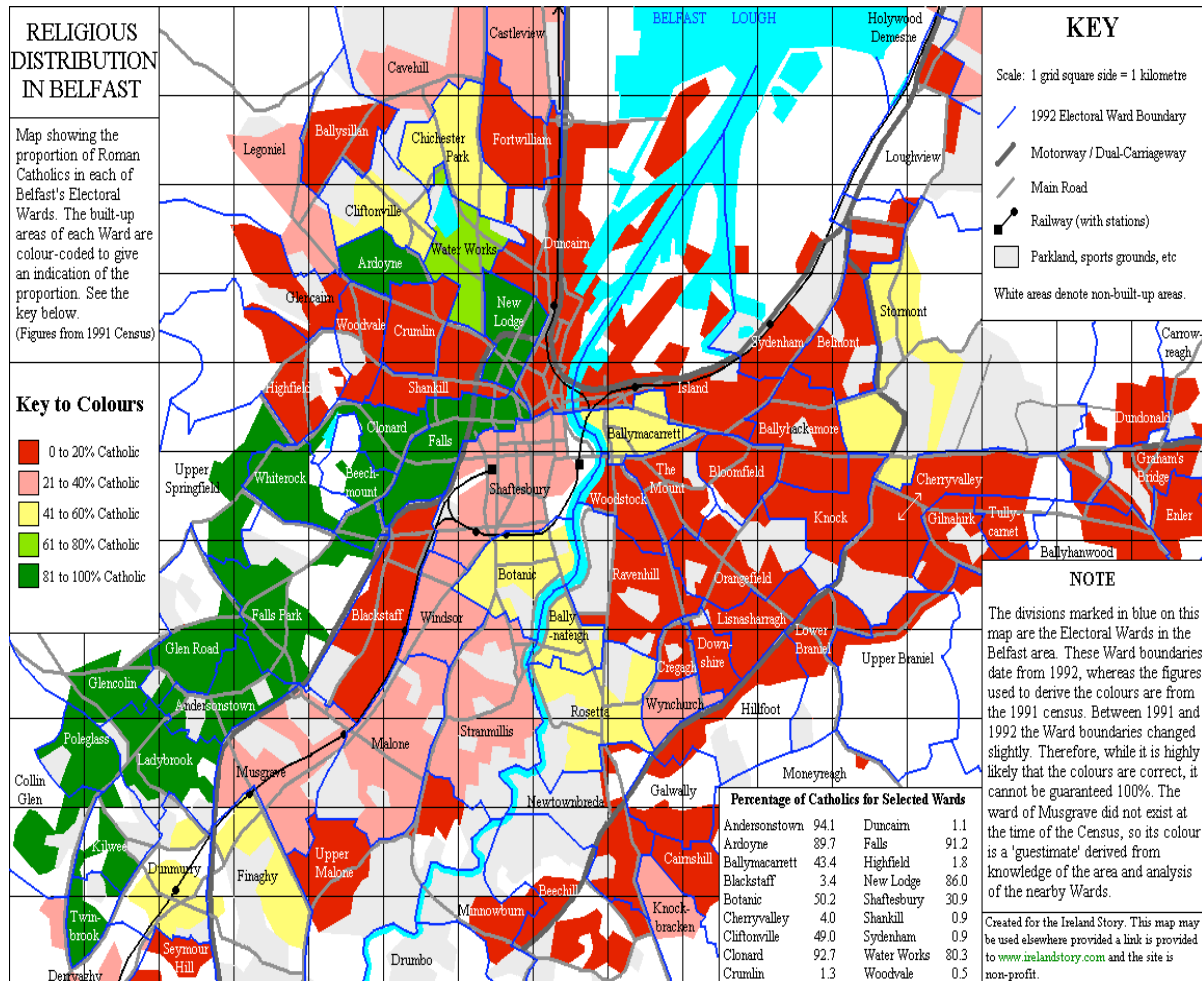
Annexes

Sommaire des annexes

Annexe 1 : Carte de Belfast.....	411
Annexe 2 : Représentations de <i>Pentecôte</i>	413
Annexe 3 : Représentations de <i>Après Pâques</i>	415
Annexe 4 : Discours d'Harold Wilson.....	417
Annexe 5 : Grève de la faim.....	419
Annexe 6 : Les sept étapes de la préparation à la mort.....	421
Annexe 7 : <i>The Pilgrim's Progress</i>	423
Annexe 8 : Les prophètes.....	425

Annexe 1

Carte de Belfast¹⁰⁴⁷



¹⁰⁴⁷ Source : http://www.wesleyjohnston.com/users/ireland/maps/towns/belfast_religion.gif

Annexe 2

La première de *Pentecôte* fut jouée par *Field Day* au *Guildhall* de Londonderry, le 23 septembre 1987, dans une mise en scène de Patrick Mason, et avec les acteurs suivants :

<i>Lenny</i>	Stephen Rea
<i>Marian</i>	Eileen Pollock
<i>Lily</i>	Barbara Adair
<i>Ruth</i>	Paula Hamilton
<i>Peter</i>	Jonathan Kent

Sa première représentation en Angleterre fut donnée par la troupe du *Tricycle Theatre* au *Lyric Theatre*, à Hammersmith, le 9 janvier 1989, sous la direction de Nicholas Kent, avec les acteurs suivants:

<i>Lenny</i>	Adrian Dunbar
<i>Marian</i>	Dearbhla Molloy
<i>Lily</i>	Barbara Adair
<i>Ruth</i>	Michelle Fairley
<i>Peter</i>	Sam Dale

Annexe 3

Après Pâques fut représentée pour la première fois par la *Royal Shakespeare Company* à *The Other Place*, Stratford, le 18 mai 1994. La mise en scène était de Michael Attenborough, les acteurs furent les suivants:

<i>Greta</i>	Stella Gonet
<i>Aoife</i>	Ann Hasson
<i>Rose Flynn</i>	Doreen Hepburn
<i>Helen</i>	Katharine Rogers
<i>Emer/ Elish</i>	Janice McKenzie
<i>Melda/ nonne silencieuse</i>	Claire Carrie
<i>Manus Flynn</i>	William Houston
<i>Michael Flynn</i>	Liam O'Callaghan
<i>Paul Watterson</i>	Sean O'Callaghan
<i>Campbell/ officier</i>	Roy Ward
<i>Premier soldat</i>	Jonathan Dean
<i>Second soldat</i>	Darren Roberts

La première représentation de *Après Pâques* en Irlande du Nord eut lieu au *Lyric Players' Theatre* de Belfast le 3 novembre 1994, avec une mise en scène de Bill Alexander et les acteurs suivants :

<i>Greta</i>	Jeananne Crowley
<i>Aoife</i>	Aingeal Grehan
<i>Helen</i>	Paula McFetridge
<i>Rose</i>	Trudy Kelly
<i>Emer/ Elish</i>	Maggie Cronin
<i>Melda/ nonne silencieuse</i>	Annie Farr
<i>Manus Flynn</i>	Peter O'Meara
<i>Michael Flynn</i>	Wesley Murphy
<i>Paul Watterson</i>	Vincent Higgins
<i>Campbell/ officier</i>	Alan Craig
<i>Soldat</i>	Peter Ballance

Annexe 4

Début du discours d'Harold Wilson, Premier ministre britannique, prononcé le 25 mai 1974 et retransmis sur les ondes radiophoniques de la BBC.

« As this holiday weekend begins, Northern Ireland faces the gravest crisis in her history. It is a crisis equally for all of us who live on this side of the water. What we are seeing in Northern Ireland is not just an industrial strike. It has nothing to do with wages. It has nothing to do with jobs – except to imperil jobs. It is a deliberate and calculated attempt to use every undemocratic and unparliamentary means for the purpose of bringing down the whole constitution of Northern Ireland so as to set up there a sectarian and undemocratic state... We recognise that behind this situation lie many genuine and deeply held fears. I have to say that these fears are unfounded. That they are being deliberately fostered by people in search of power. The people on this side of the water- British parents- have seen their sons vilified and spat upon and murdered. British taxpayers have seen the taxes they have poured out, and almost without regard to cost – over three hundred million pounds this year with the cost of the army operation on top of that – going into Northern Ireland. They see property destroyed by evil violence and are asked to pick up the bill for rebuilding it. Yet, people who benefit from all this now viciously defy Westminster, purporting to act as though they were an elected government ; people who spend their lives sponging on Westminster and British democracy and then systematically assault democratic methods. Who do these people think they are ? »¹⁰⁴⁸

¹⁰⁴⁸ Source : <http://www.answers.com/topic/ulster-workers-council-strike-1>.

Annexe 5



Grève de la faim

Peinture murale représentant l'un des grévistes de la faim, Raymond McCartney, et créée par le groupe des « Bogside Artists ». Située dans le Bogside de Derry, sur Rossville Street, elle fut inaugurée le 25 juillet 2000¹⁰⁴⁹.

¹⁰⁴⁹ Source : [http:// www. cain. ulst. ac. uk/ mccormick/ album18. htm](http://www.cain.ulst.ac.uk/mccormick/album18.htm).

Annexe 6

Les sept étapes de la préparation à la mort selon le rituel catholique romain

1. Appeler un prêtre

Pour le chrétien catholique, la préparation à la mort ne consiste pas uniquement à se soumettre passivement à certains rites religieux. Elle implique aussi un acte conscient de prière afin de se placer dans un état d'esprit particulier que seul un prêtre peut apporter. Accepter l'aide que ce représentant de Dieu lui offre permettra à l'âme du futur défunt d'apparaître en toute sérénité et confiance devant son Juge.

2. Régler ses affaires terrestres

Il est primordial que les questions terrestres telles que le paiement de ses dettes soient réglées avant de quitter le monde ici-bas afin que l'esprit du défunt ne soit pas préoccupé au moment de son départ.

3. Se confesser

La première aide que peut apporter un prêtre lorsqu'il est appelé est de recueillir la confession de son patient. Il lui confère, dans un second temps, le sacrement de l'absolution. Ce dernier permettra au défunt de se réconcilier avec Dieu avant de quitter le monde terrestre sereinement.

4. Recevoir le viatique

Après la confession, le défunt est invité à communier en recevant le viatique.

5. Recevoir l'extrême-onction

Puis le mourant reçoit l'extrême-onction, qui purifie son âme mais aussi parfois son corps.

6. Recevoir la dernière bénédiction

Cette dernière bénédiction s'accompagne généralement d'une indulgence, conférée au moment de la mort. Les conditions requises afin d'en bénéficier sont d'invoquer le nom saint de Jésus, au moins mentalement, acte de résignation qui montre que le mourant accepte de souffrir pour réparer ses péchés et se soumet entièrement à Dieu.

7. Quand la mort approche

Les dispositions de l'âme à l'approche de la mort sont les suivantes: un rappel fréquent des actes d'espoir, de fidélité, d'amour et de contrition ; une recherche toujours plus poussée à se mettre en conformité avec la volonté de Dieu ; le maintien constant du souvenir qu'il est un esprit pénitent.

Annexe 7

The Pilgrim's Progress

The Pilgrim's Progress a été traduit en plus de 100 langues différentes. Il est resté pendant plus de 200 ans le livre le plus lu dans le monde anglophone après la Bible. Ce roman allégorique est paru en 1678, en un temps où les publications recommencent à être moins censurées mais John Bunyan a sans doute commencé à y travailler dès les années 1660. Cette allégorie retrace le voyage d'un homme ordinaire nommé Christian (Chrétien) qui décide de prendre la route pour atteindre la Cité de Sion. Il quitte la cité de la destruction (terrestre) et se fraye un chemin vers la cité céleste. Il fait face à de nombreuses épreuves et traverse des lieux aux noms évocateurs comme : Slough of Despond, Vanity Fair, Hill of Lucre... Les nombreux protagonistes portent également un nom révélateur de leur personnalité : Faithful, Giant Despair, Mr Great-Heart. Le livre est subdivisé en deux parties. La première relate le voyage de Christian et la deuxième celui de sa femme Christiana et de leurs enfants.

À travers cette allégorie, Bunyan retrace la voie qui mène à la foi véritable à travers le doute et tous les oppositions et tentations aussi bien internes que externes. Sa propre expérience spirituelle construite au travers de plusieurs années de doute, de remises en question en faisant face à ses démons intérieurs est relatée sous forme imagée. L'homme qui guide le pèlerin à bon port est l'évangéliste, celui qui défend la religion de Bunyan. *The Pilgrim's Progress* peut donc être considéré comme une apologie du protestantisme évangélique. La force de l'œuvre de John Bunyan réside sans doute dans sa simplicité et son accessibilité. Sa prose simple et efficace parfois naïve contribua à son succès rapide. Bunyan donne vie à des abstractions, créant des figures anthropomorphiques représentatives des émotions et des tentations et démontre un talent certain de conteur. Bunyan ne possède pas l'érudition de Milton et ses références se limitent principalement à une connaissance verbale bien établie de la Bible. La structure, les tournures de phrase et l'imagerie utilisées par l'allégorie se rapprochent d'ailleurs grandement de ceux de la Bible. Les images employées par Bunyan se rapportent souvent à son environnement ordinaire et c'est ce qui peut expliquer son rapide succès car il évoque des éléments proches du quotidien de ses lecteurs et qui peuvent être rapportés à leur propre expérience. Christian évoque un homme du peuple et

démontre la supériorité du pauvre sur le riche dans sa quête spirituelle puisque ces derniers sont présentés comme les opposants¹⁰⁵⁰.

¹⁰⁵⁰ Source : http://fr.wikipedia.org/wiki/John_Bunyan.

Annexe 8

Les prophètes

Dans l'Ancien Testament, nous distinguons les prophètes antérieurs, personnages que l'on rencontre dans les livres historiques (Josué, Juges, Samuel, Rois et Chroniques) des prophètes postérieurs, qui, à partir du VIII^e siècle, ont laissé leur nom à un écrit. À l'exception de Moïse, grande figure du Pentateuque et premier prophète à qui Dieu s'est adressé « bouche à bouche et non pas par énigmes », les prophètes antérieurs rencontrent tous Dieu dans « une vision ». Ainsi, Yahvé apparaît à Samuel, le dernier des Juges, Gad et Nathan¹⁰⁵¹, qui, au temps de David, servent et conseillent le Roi, David lui-même¹⁰⁵² ainsi qu'à d'autres inspirés restés ou non anonymes dans les textes bibliques¹⁰⁵³. Parmi les prophètes postérieurs, il est possible de dénombrer 4 « grands » prophètes (Isaïe, Jérémie, Ézéchiel et l'auteur du livre de Daniel) et 12 « petits » prophètes, ainsi nommés à cause de la brièveté de leurs récits. Ces 12 « petits » prophètes, plus difficiles à cerner sont Amos, « célèbre pour la radicalité de ses oracles dénonçant l'injustice sociale et les illusions religieuses de ses contemporains »¹⁰⁵⁴, Osée¹⁰⁵⁵, Michée¹⁰⁵⁶, Sophonie, Nahum¹⁰⁵⁷, Habacuc, Abdias, Aggée, Zacharie, Malachie, Joël¹⁰⁵⁸ et Jonas. Souvent, à l'instar des prophètes antérieurs, la vocation des prophètes postérieurs coïncide avec une vision.

Quelques femmes dans l'Ancien Testament ont également pu être qualifiées de prophétesses. D'abord Miryam, lorsque, après le passage de la mer Rouge, elle se saisit d'un tambourin et entonne un cantique de louange :

La prophétesse Miryam, sœur d'Aaron, prit en main le tambourin ; toutes les femmes sortirent à sa suite, dansant et jouant du tambourin. Et Miryam leur

¹⁰⁵¹ Nathan annoncera même à David qu'il est l' élu de Yahvé et que sa descendance conservera la royauté en Juda.

¹⁰⁵² Il annoncera la résurrection du Christ.

¹⁰⁵³ Chemaya, Iddo, Azaryahou, Hanani, Yéhou, Zecharya, Ouriyyahou, Elie, Elisée, Yèdo, Ahiyya , Jonas, Oded.

¹⁰⁵⁴ O. Millet & P. de Robert (eds.), *op.cit.*, p. 133.

¹⁰⁵⁵ Epoque de grande décadence politique et religieuse (-750 à -730). Il est sévère pour le roi et les prêtres. Son œuvre est entièrement marquée par une expérience matrimoniale malheureuse, reprise comme symbole de l'alliance trompée puis renouée entre Dieu et son peuple. Il préconise une religion du cœur.

¹⁰⁵⁶ Prophète social il s'en prend à l'oppression sous toutes ses formes et menace les grandes capitales.

¹⁰⁵⁷ Le nationalisme violent du discours s'accompagne chez lui d'un fort idéal de justice et de foi.

¹⁰⁵⁸ Le jour du jugement est central. Son annonce de l'effusion de l'Esprit sur toute chair est pleine de résonances futures (Pentecôte).

entonna : « Chantez le Seigneur, il a fait un coup d'éclat. Cheval et cavalier, en mer il les jeta ! »¹⁰⁵⁹

Puis, Débora, qui est « juge » en Israël, mérite également ce titre puisqu'elle est aussi l'auteur d'un long cantique :

Or Débora, une prophétesse, femme de Lappidoth, jugeait Israël en ce temps-là. Elle siégeait sous le Palmier de Débora, entre Rama et Béthel, dans la montagne d'Ephraïm, et les fils d'Israël montaient vers elle pour des questions d'arbitrage. Elle fit appeler Baraq, fils d'Avinoâm, de Qèdesh de Nephtali et elle lui dit : « Le Seigneur, Dieu d'Israël, a vraiment donné un ordre. Va, rassemble au mont Tabor et prends avec toi 10000 hommes parmi les fils de Nephtali et les fils de Zabulon. J'attirerai vers toi au torrent du Qishôn Sisera, chef de l'armée de Yavîn, ainsi que ses chars et ses troupes, et je le livrerai entre tes mains ». Baraq lui dit : « Si tu marches avec moi, je marcherai, mais si tu ne marches pas avec moi, je ne marcherai pas ». Elle dit : « Je marcherai donc avec toi ; toutefois sur le chemin où tu marches, la gloire ne sera pas pour toi, car c'est à une femme que le Seigneur vendra Sisera ». Débora se leva et elle alla vers Baraq à Qèdesh¹⁰⁶⁰.

Enfin, au temps du roi Josias de Juda, une prophétesse, Houlda, reçoit les émissaires du roi venus chez elle pour « consulter Yahvé » :

Lorsque le roi eut entendu les paroles du livre de la Loi, il déchira ses vêtements. Puis il donna cet ordre au prêtre Hilqiyahou, à Ahiqam, fils de Shafân, à Akbor, fils de Mikaya, au secrétaire Shafân ainsi qu'à Asaya, serviteur du roi : « Allez consulter le Seigneur pour moi, pour le peuple, pour tout Juda au sujet des paroles de ce livre qui a été trouvé ; car elle est grande, la fureur du Seigneur qui s'est enflammée contre nous, parce que nos pères n'ont pas écouté les paroles de ce livre et n'ont pas agi selon tout ce qui y est écrit ». Le prêtre Hilqiyahou, Ahiqam, Akbor, Shafân et Asaya allèrent trouver la prophétesse Houlda, femme du gardien des vêtements Shalloum, fils de Tiqwa, fils de Harhas. Elle habitait Jérusalem, dans le nouveau quartier. Quand ils eurent fini de lui parler, elle leur dit : « Ainsi parle le Seigneur, le Dieu d'Israël : “Dites à l'homme qui vous a envoyés vers moi : ‘Ainsi parle le Seigneur : Je vais amener un malheur sur ce lieu et ses habitants, accomplissant toutes les paroles du livre que le roi de Juda a lu. Puisqu'ils m'ont abandonné et qu'ils ont brûlé de l'encens à d'autres dieux au point de m'offenser par toutes les œuvres de leurs mains, ma fureur s'est enflammée contre ce lieu et elle ne s'éteindra pas !” Mais au roi de Juda qui vous a envoyés consulter le Seigneur, vous direz ceci : “Ainsi parle le Seigneur, le Dieu d'Israël : ‘Tu as bien entendu ces paroles, puisque ton cœur s'est laissé toucher, que tu t'es humilié devant le Seigneur quand tu as entendu ce que j'ai dit contre ce lieu et ses habitants ce

¹⁰⁵⁹ Ex. 15, 20-21.

¹⁰⁶⁰ Jg 4, 4-9.

lieu deviendra un endroit désolé et maudit, et puisque tu as déchiré tes vêtements et que tu as pleuré devant moi ; eh bien, moi aussi j'ai entendu l'oracle du Seigneur ; à cause de cela, je vais te réunir à tes pères ; tu leur seras réuni en paix dans la tombe et tes yeux ne verront rien du malheur que je vais amener sur ce lieu”». Les envoyés rapportèrent la réponse au roi¹⁰⁶¹.

Ainsi, les prophétesses ont elles aussi une action décisive soit pour faire avancer l'histoire du peuple élu, soit pour s'opposer aux desseins de Dieu¹⁰⁶².

En période de châtement, il nous est dit que Dieu laisse les siens sans porte-parole. C'est ainsi que l'Ancien Testament se termine sans paroles de prophètes. En revanche, le Nouveau Testament met en situation de nouveaux prophètes. Quand Jésus est présenté au Temple, deux personnages inspirés l'accueillent comme le messie attendu : Anne (une femme, donc) et Syméon. Jean-Baptiste sera en outre considéré comme un prophète¹⁰⁶³ par la foule, selon le Christ, qui lui aussi, de son vivant, est tenu pour prophète. Ce n'est qu'après sa résurrection que Jésus ne sera plus qualifié de prophète mais deviendra le Messie. Parce que Jésus est l'accomplissement des Écritures, le temps des prophètes est révolu ; par ces messagers, Dieu a parlé aux hommes, mais Jésus est le Verbe, la parole même de Dieu, et par lui, qui récapitule toutes les prophéties, Dieu a parlé définitivement. Pourtant quelque vingt siècles plus tard, il apparaît nécessaire de rappeler le dessein de Dieu. C'est dans cet objectif qu'il semble que Stewart Parker et Anne Devlin écrivirent leurs pièces de théâtre.

¹⁰⁶¹ 2 Rs 22, 11-20.

¹⁰⁶² C. Salles, *op.cit.*, p. 74.

¹⁰⁶³ Mt 21, 46.

Glossaire des noms communs :

A – B

Banshee : personnage mythique féminin irlandais dont le cri perçant présage la mort d'un membre de la famille de celui ou celle à qui elle apparaît. Cette légende folklorique irlandaise, païenne à l'origine, a été adoptée par les irlandais catholiques. Elle est donc devenue un mythe où catholicisme et paganisme se côtoient. Nous l'avons traduit en français par « dame blanche ».

C – D

Catholicisme : n.m. Ensemble de la doctrine, des institutions et des pratiques de l'Église catholique romaine. Le catholicisme, dont le chef spirituel est le Pape, évêque de Rome, répartit ses fidèles sur les cinq continents, principalement en Europe occidentale et en Amérique Latine. Au cours de son histoire, l'Église catholique a connu de nombreux schismes : séparation avec les Églises orthodoxes orientales en 1054, avec les réformés protestants au XVI^e siècle. Pour y répondre, le Concile de Trente redéfinit le dogme (1545-1563). L'autorité du pape et des évêques, la pratique de sept sacrements, le culte de la Vierge et des Saints, le rôle des œuvres pour obtenir son salut différencient le catholicisme du protestantisme.

Covenantaire : n.m. Groupe de personnes liées par un pacte. Dans ce cas précis, le pacte désigne l'alliance que Dieu scella avec son peuple dans l'Ancien Testament.

Cultural studies : Méthode d'analyse d'une œuvre littéraire qui s'attache à prendre en compte son contexte culturel avant tout. Ces études promeuvent un décloisonnement des disciplines.

Dogme : n.m. Point de doctrine établi comme fondamental, incontesté, certain.

E

Écoles intégrées (*integrated schools*) : n.f. pl. Établissements scolaires dans lesquels sont accueillis les enfants issus des deux communautés en Irlande du Nord. Leur but est de

promouvoir la mixité sociale et d'offrir à ces élèves un même enseignement malgré leurs différences d'éducation religieuse.

Église : n.f. Assemblée de chrétiens ; toute communion ou secte chrétienne.

Eucharistie : n.f. Sacrement du corps et du sang de Jésus-Christ sous les espèces du pain et du vin.

Exégèse : n.f. Explication grammaticale et historique de la Bible.

Expressionnisme : n.m. Technique non naturaliste qui consiste à « exprimer » sa vision du monde par le biais d'une projection de sa subjectivité sur l'extérieur. Les contrastes de couleurs, l'exagération et l'utilisation systématique de symboles sont les moyens que se donne le théâtre expressionniste.

F – G – H

Fénian : adj. Du nom de Fenia, armée du légendaire guerrier irlandais Finn Mac Cumhail (McCool). Cet adjectif, dénotant une appartenance à l'Irlande catholique, fut repris en 1858 par James Stephens afin de qualifier un mouvement politique nationaliste irlandais.

Foi : n.f. Croyance aux dogmes de la religion. Fidélité, exactitude à remplir ses engagements et, par extension, assurance, serments et protestations de loyauté.

Gaëls : n.m. pl. Peuple celte qui envahit les îles britanniques au Ve siècle avant J.-C et s'établit principalement en Écosse et en Irlande. Il donna ensuite son nom aux différents peuples gaéliques, cousins des autres peuples celtes, et peuples guerriers. Ce terme renvoie ici aux ascendants des Irlandais.

Herméneutique : adj. Qui interprète les textes sacrés.

I – J – K

Indulgence : n.f. Rémission par l'Église Catholique des peines temporelles que les péchés méritent.

Integrated Schools : Cf. Écoles intégrées.

Irlandais Unis (*United Irishmen*) : n.m. pl. Fondée à Belfast en 1791, la société des Irlandais Unis cherchait d'abord à réformer l'Irlande par la voie parlementaire mais elle devint bien vite une société secrète dont le but était de faire de l'île une République. Ses membres, parmi lesquels on compte Theobald Wolfe Tone*, Henry Joy McCracken* et Jemmy Hope*, se soulevèrent en 1798 mais ce fut un échec.

L – M

Laïque : adj. Qui ne fait pas partie du clergé. Qui n'a pas reçu les ordres de cléricature, en parlant d'un chrétien baptisé.

Liturgie : n.f. Ordre et cérémonie du service divin. L'ordre établi dans les prières et les cérémonies de la messe. La liturgie se divise en : psalmodique, celle qui est relative au chant des psaumes ; et en eucharistique, qui est l'ordre des leçons, prières et cérémonies qui accompagnent le sacrifice. Liturgie catholique, grecque et anglicane.

Lois Pénales (*Penal Laws*) : n.f. pl. Parfois appelées « Popery Code ». Série de lois votées à partir de 1691 et empêchant les catholiques irlandais de participer à la vie publique irlandaise. Elles furent peu à peu annulées, notamment en 1829, avec l'Acte d'émancipation catholique.

Loyalisme : n.m. Fidélité aux institutions politiques établies, à une cause, à des dirigeants. En Irlande du Nord, les loyalistes, pour la plupart protestants, soutiennent la monarchie britannique depuis 1921. Ils peuvent être qualifiés d'« activistes ». En Irlande du Nord, ce terme s'oppose à « républicanisme ».

Méthodiste : n.m. Nom des partisans d'une secte protestante qui prétend à une grande rigidité des principes.

N – O

Nationalisme : n.m. Doctrine qui se fonde sur l'exaltation de l'idée de patrie ou de nation. Mouvement politique d'individus qui prennent conscience de former une communauté nationale en raison des liens (langue, culture) qui les unissent. Les nationalistes en Irlande du Nord sont pour la plupart catholiques et souhaitent leur rattachement politique et économique à la République d'Irlande. Dans un contexte nord-irlandais, ce terme s'oppose à « unionisme ».

Naturalisme : n.m. École littéraire (XIX^e siècle) qui vise à appliquer aux faits humains la rigueur scientifique afin de décrire la réalité telle qu'elle est (Zola). Plus simplement, on dit d'un théâtre qu'il est « naturaliste » lorsqu'il s'applique à imiter la réalité du mieux possible, c'est-à-dire lorsqu'il se fonde sur la mimésis aristotélicienne.

Œcuménique : adj. Qui appartient à toute la terre habitée, universel. Qui rassemble des personnes ou des idéologies différentes.

P – Q

Partition : n.f. Action de partager, diviser. **La Partition** : Terme anglais employé pour définir la séparation de l'Irlande en deux entités : l'Irlande du Nord, rattachée à la Grande-Bretagne, et l'Irlande du Sud (ou République d'Irlande depuis 1949), semi-indépendante, en 1921.

Partage des pouvoirs (Gouvernement de) : n.m. Le gouvernement britannique, qui gérait la Province directement depuis Londres jusqu'en 1972, autorisa, entre 1972 et 1974, l'Irlande du Nord à bénéficier d'un gouvernement propre, où les pouvoirs seraient partagés entre les différents partis politiques : unioniste et nationaliste et membres du SDLP. Ce gouvernement prit fin sous la menace de la grève des ouvriers loyalistes lors de la Pentecôte 1974. Le gouvernement de partage des pouvoirs entre nationalistes et unionistes préfigurait une avancée vers la réconciliation* politique entre les deux communautés mais fut anéanti par les loyalistes qui considéraient ce rapprochement comme un premier pas vers la réunification de l'île.

Pathétique : n.m. Expression de ce qui est propre à émouvoir fortement.

Penal Laws : Cf. Lois Pénales.

Plantations : n.f. Terme renvoyant au système utilisé par le gouvernement de Londres pour confisquer les terres irlandaises et les redistribuer aux colons anglais protestants au XVII^e siècle.

Prédestination : n.f. Intention qui aurait animé Dieu quand il a, de toute éternité, déterminé le destin de l'humanité et l'avenir du monde, pour les chrétiens et les musulmans. Doctrine du calvinisme, selon laquelle, Dieu aurait, par avance, élu certaines de ses créatures pour les conduire au salut par la seule force de sa grâce et voué les autres à la damnation éternelle, sans considération de leur foi ni de leurs œuvres.

Présbytériens : n.m.pl. Ceux qui, parmi les protestants, gouvernent leurs Églises par des ministres et des anciens, et n'ont point d'évêque.

Primat : n.m. Titre ecclésiastique chrétien pour un évêque. Nom donné à quelques archevêques, qui, par d'anciens droits, ont une sorte de supériorité sur tous les évêques et archevêques d'une région.

Protestantisme: n.m. Ensemble des doctrines et Églises chrétiennes nées, directement ou indirectement, de la Réforme (XVe siècle.) Bien que très diverses, les doctrines protestantes récusent toutes l'autorité du Pape et prônent l'autorité de la Bible en matière de foi*. Qu'ils soient luthériens, calvinistes, baptistes ou anglicans, les protestants croient au salut par la foi et non par les œuvres et préconisent l'examen personnel des Écritures. En revanche, leurs points de vue diffèrent sur la communion, les saints sacrements et la prédestination*. Les protestants sont majoritaires en Amérique du Nord et Europe du Nord.

Psychologie : n.f. Étude, à l'aide d'expériences, des comportements des animaux ou des hommes. Le psychologue est intéressé autant par les comportements individuels que par les comportements d'une population entière. Il cherche souvent à déterminer quels sont les facteurs qui déclenchent telle ou telle conduite pour pouvoir par la suite, éviter ou favoriser cette conduite selon qu'elle est jugée néfaste ou profitable.

R – S

Réalisme : n.m. Conception littéraire et artistique selon laquelle le monde et les hommes doivent être représentés tels qu'ils sont, et non tels que peut les idéaliser l'imagination.

Réconciliation : n.f. Acte par lequel un hérétique est réuni à l'Église catholique, nouvelle bénédiction d'une Église profanée. Dans le cadre du conflit nord-irlandais, la réconciliation consisterait à rétablir de bons échanges entre communautés catholique et protestante.

Républicains : n.m. La plupart des républicains nord-irlandais sont catholiques et souhaitent s'affranchir de la domination britannique, et ce de manière illégale. Ce sont des activistes qui visent à faire de l'Irlande du Nord une république, c'est-à-dire une forme de gouvernement dans laquelle le peuple exerce la souveraineté directement ou par l'intermédiaire de délégués élus.

Révérénd (e) : adj. Titre d'honneur qu'on donne aux religieux et religieuses.

Révisionnisme : n.m. Position idéologique préconisant la révision d'une doctrine politique dogmatiquement fixée.

Séculier : adj. Qui appartient au « siècle », à la vie laïque*.

Special Powers Act : Législation d'urgence appliquée en Irlande du Nord en 1971 par le premier ministre nord-irlandais Brian Faulkner* afin de contrôler le terrorisme. Cette loi autorisait, entre autres, l'emprisonnement de toute personne suspectée d'appartenir à un groupe d'activistes.

T – U – V – W - X – Y – Z

Théosophie : n .f. Forme de religion qui fonde la connaissance des choses spirituelles sur une intuition intérieure, une illumination.

Troubles : n.m.pl. Euphémisme utilisé par les médias puis repris par le gouvernement britannique en référence à la guerre opposant catholiques, protestants et soldats britanniques en Irlande du Nord depuis 1969. Il avait déjà été utilisé pendant la guerre civile de 1921.

Unionisme : n.m. Maintien de l'union dans un état confédéré. Les unionistes en Irlande du Nord sont pour la plupart protestants et désirent rester sous la tutelle de la monarchie britannique et ainsi faire partie du Royaume-Uni. Ils s'opposent aux nationalistes.

Glossaire des noms propres :

A – B

Abbey Theatre : Fondé en 1899 et établi en 1904 à Dublin par Lady Gregory et William B. Yeats, entre autres, le Théâtre de l'Abbaye se voulait être le foyer de la renaissance littéraire irlandaise.

Adams, Gerry (1948-) : Politicien nationaliste nord-irlandais et membre du parlement de Westminster pour l'ouest de Belfast depuis 1983. Il est le porte-parole du Mouvement républicain irlandais (*Irish Republican Movement*) qui comprend le Sinn Féin*, parti dont il est le président.

Beckett, Samuel (1906-1989) : Romancier et dramaturge irlandais né à Dublin. Installé à Paris depuis 1937, il écrivait en anglais et en français et traduisait ses propres pièces de théâtre. Son nom reste avant tout associé au théâtre de l'absurde, dont sa pièce *En Attendant Godot* (*Waiting for Godot*) (1952) en est l'illustration parfaite.

Belfast : (en irlandais *Beal Feirste*) Capitale de l'Irlande du Nord et siège du gouvernement de cette province depuis la signature de l'Acte du gouvernement d'Irlande en 1920.

Bell, Sam Hanna (1909-1990) : Auteur ulstérien de romans, nouvelles et pièces de théâtre. Il était producteur en chef de pièces radiophoniques pour la BBC. Son premier recueil de nouvelles, *Summer Loanen*, fut publié en 1943. On lui doit aussi les romans suivants : *December Bride* (1951), *The Hollow Ball* (1961), *A Man Flourishing* (1973), *Across the Narrow Sea: A Romance* (1987).

Blavatsky Helena (Mme) (1831-1891) : Spiritualiste russe et fondatrice d'un courant ésotérique auquel elle donna le nom de théosophie*, elle est aussi à l'origine de la Société théosophique (*Theosophical Society*) en 1875.

C – D

Connolly, Joseph (1885-1961) : Nationaliste convaincu né à Belfast, il fut l'un des meneurs du groupe des Volontaires irlandais de 1914 à 1916 et fut emprisonné à la suite de l'Insurrection de Pâques 1916.

Currie, Austin (1939-) : Ancien politicien irlandais élu membre des parlements de Dublin et de Belfast. Il prit part aux manifestations pour les droits civiques en 1968 et fut l'un des fondateurs du SDLP* en 1970. Il fut ministre du logement pendant le gouvernement de partage des pouvoirs* en 1974. Il se retira du monde politique en 2002.

Daly, Cathal (1917-) : De son vrai nom Cahal Brandan Cardinal Daly. Représentant irlandais de l'Église catholique romaine. Il succéda à Tomas O'Fiaich* en tant que archevêque d'Armagh puis occupa le statut de primat d'Irlande* de 1990 à 1996. Il fut promu au rang de cardinal en 1991.

Devlin, Paddy (1925-1999) : Père d'Anne Devlin, il était un social-démocrate nord-irlandais. Ancien membre du parlement de Stormont, puis l'un des membres-fondateurs du SDLP*, il fut nommé ministre de la Santé et des Services Sociaux pendant le gouvernement de partage des pouvoirs* en 1974.

DUP (*Democratic Unionist Party*) : Parti politique loyaliste fondé en 1971 par Ian Paisley* et Desmond Boal. Il défend l'union avec la Grande-Bretagne, s'oppose à la réunification des deux Irlandes et s'attache à conserver la prédominance protestante.

E – F

Église presbytérienne libre (*Free Presbyterian Church*) : Fondée par le révérend Ian Paisley* en 1951 en Irlande du Nord.

État libre d'Irlande (*Irish Free State*) : Nom donné à l'Irlande depuis la signature de l'Acte du gouvernement d'Irlande en 1920 jusqu'à sa proclamation de République, en 1949.

État-providence (*Welfare State*) : Conception du rôle de l'État, qui lui attribue le devoir de jouer un rôle actif dans la promotion de la croissance économique, de fournir une protection sociale aux citoyens, et de corriger les injustices sociales résultant de l'économie de marché. L'État-providence s'oppose à la vision d'un État minimum. Cette idée fut reprise en Grande-

Bretagne par William Beveridge en 1945 afin de redresser la situation économique du pays dévasté après la Seconde guerre mondiale.

Fitt, Gerry (1926-2005) : Politicien nord-irlandais. Attaché aux principes des sociaux-démocrates, il fonda le SDLP* avec Paddy Devlin* et John Hume*. Il joua un rôle prépondérant au sein du gouvernement de partage des pouvoirs (*deputy chief executive*).

Free Presbyterian Church : Cf. Église presbytérienne libre.

G – H

Grattan, Henry (1746-1820) : Membre de la Chambre des Communes irlandaise à la fin du XVIIIe siècle. Bien que protestant, il promouvait l'autonomie du parlement irlandais et s'opposa à la signature de l'Acte d'Union en 1800. Il était aussi en faveur de l'émancipation des catholiques.

Hope, Jemmy (1764-1847) : Presbytérien irlandais membre des Irlandais Unis avec Theobald Wolfe Tone* et Henry Joy McCracken*.

Houdini (1874-1926) : prestidigitateur hongrois.

Hume, John (1937-) : Chef du SDLP* en Irlande du Nord de 1979 à 2001, il reçut le prix Nobel de la Paix en 1998 avec David Trimble*. Il fut l'un des meneurs catholiques du mouvement pour les droits civiques dans les années 1960. Élu aux parlements d'Irlande du Nord (1969), d'Europe (1979), et de Grande-Bretagne (1983), il condamne la violence de l'IRA. Il joua un rôle prépondérant lors de la signature des accords du Vendredi Saint en avril 1998.

Huizinga, Johan (1872-1945) : Historien néerlandais, fondateur de l'Histoire Culturelle. Il écrivit *Homo Ludens* en 1938 après avoir étudié l'influence du jeu sur la culture européenne. Il en conclut que jouer est un phénomène culturel et contribue au développement de la culture. Sa théorie peut parfaitement s'appliquer au théâtre de Parker, pour qui jouer la comédie est une activité ludique avant tout.

Hyde, Douglas (1860-1949) : Homme politique et écrivain irlandais, premier président de l'Irlande de 1938 à 1945. Bien que fils de pasteur, il se passionna pour le gaélique et le

folklore traditionnel irlandais. Il fonda à ce propos la Ligue Gaélique (*Gaelic League*). Il soutenait ainsi la cause des catholiques nationalistes irlandais.

I – J

IRA (*Irish Republican Army*) : Organisation paramilitaire catholique en Irlande du Nord, visant à libérer l'Ulster de toute domination protestante ou britannique. Elle fut créée en 1919 afin de libérer l'Irlande dans sa totalité du joug britannique. Elle fut déclarée illégale en 1931, puis en 1936 avant d'être interdite en 1939. Elle se reforma en 1969 en Irlande du Nord en deux branches : l'une « officielle » et l'autre « provisoire ».

Irish Free State (*État libre d'Irlande*) : Cf. Irlande.

Irlande : Nom donné à la plus occidentale des îles britanniques. 83 011 km². Divisée politiquement : l'Irlande du Nord - ou Ulster - fait partie du Royaume-Uni depuis 1921, la République d'Irlande - ou EIRE - est indépendante depuis 1949.

Irlande du Nord (parfois appelée *Ulster*) : Province de l'ancienne Irlande. Depuis 1921, la partie est de l'Ulster (14 000 km²) constitue l'Irlande du Nord (capitale : Belfast), unie à la Grande-Bretagne. D'après conflits y opposent depuis 1921 catholiques et protestants et depuis 1969, catholiques, protestants et soldats britanniques.

K – L – M – N

Malone, John (dates non connues) : Directeur d'une école de Belfast, Ashfield Intermediate Boys' school, qui persuada le ministre de l'Education d'Irlande du Nord de monter un projet de programme comprenant des activités communes et des rencontres entre écoliers protestants et catholiques. (Cf. V. Peyronel, p. 63).

McCracken, Henry Joy (1767-1798) : Il épousa les idées des républicains et fonda la société des Irlandais Unis (*United Irishmen*) avec Theobald Wolfe Tone* et Robert Emmet entre autres. Il fut pendu en 1798, non pas pour avoir fomenté une série de rébellions en Irlande du Nord et Irlande, mais pour ne pas avoir témoigné contre les autres membres de son groupe. Personnage principal de Stewart Parker dans *Northern Star*.

McSwiney, Terence (1879-1920) : Il fut l'un des fondateurs des Volontaires irlandais de Cork en 1913 et président du Sinn Fein à Cork. Bien que maire de Cork, il fut arrêté à Dublin,

puis jeté à la prison de Brixton à Londres où il mourut après 74 jours d'une grève de la faim organisée en protestation de sa captivité loin de son pays natal. Sa mort affecta la population car, élu par son peuple, il était un intellectuel, un universitaire, un poète et un dramaturge dont l'œuvre la plus connue reste *The Principles of Freedom* dans laquelle on peut lire : « It is not those who can inflict the most, but those who can suffer the most who will conquer. »

National Trust (for places of historic interest or natural beauty) : Organisation britannique fondée en 1895 dont le but est de promouvoir la préservation des bâtiments à intérêt historique ou architectural, ainsi que les lieux de beauté naturelle, et d'en contrôler l'accès au public.

NICRA (*Northern Ireland Civil Rights Association*) : Fondée à Belfast en 1967 afin de mettre un terme à la discrimination balayant la Province et d'obtenir le droit de vote pour chaque nord-irlandais majeur.

O – P

O'Brien, Conor Cruise (1917-) : Politicien, universitaire et écrivain irlandais.

O'Donnell, Hugh (Père) (dates non connues) : Premier prêtre de paroisse de Belfast et fondateur de l'église de Sainte Marie, église catholique romaine la plus vieille de la capitale (1784).

O'Fiaich, Tomas (1923–1990): Ordonné prêtre en 1948, il enseigna l'histoire à Maynooth (1953), puis devint maître de conférence en 1958, enfin Président en 1974. Il fut nommé archevêque d'Armagh en 1977, puis cardinal et primat d'Irlande en 1979. Il organisa la visite du Pape Jean-Paul II en Irlande.

Ordre d'Orange : Organisation créée en 1795 en hommage à Guillaume d'Orange, roi protestant et époux de Marie Stuart. Il imposa le protestantisme comme religion d'état après la bataille de la Boyne en 1689. L'Ordre d'Orange est composé exclusivement d'hommes de confession protestante et se positionne contre la propagation du catholicisme romain en Irlande.

Paisley, Ian (1926-) : Président du *DUP** en Irlande du Nord et fondateur de l'Église presbytérienne libre d'Ulster, il est depuis le 8 mai 2007, Premier ministre de l'Irlande du

Nord, avec, comme vice-Premier-ministre, Martin McGuinness, catholique nationaliste républicain.

Pâques : Fête chrétienne commémorant la résurrection du Christ, le surlendemain de la crucifixion. En Irlande, le jour de Pâques rappelle l'insurrection des nationalistes catholiques en faveur d'un *Home Rule* en 1916.

Pearse, Padraic (Patrick) (1879-1916) : Professeur, poète, écrivain, nationaliste et homme politique irlandais. Il fut l'un des dirigeants de l'Insurrection de Pâques 1916, les insurgés le nommant illégalement Président de la République irlandaise. Après l'échec de ce soulèvement, Pearse fut exécuté par les autorités britanniques.

Pentecôte : Fête chrétienne qui rappelle le jour où l'Esprit Saint descendit sur les apôtres pour leur confier la mission de répandre la chrétienté. En Irlande du Nord, la Pentecôte renvoie aussi à la grève des ouvriers loyalistes qui mit un terme au gouvernement de partage des pouvoirs.

Prior, James (1927-) : Ministre pour l'Irlande du Nord de 1981 à 1984, il accorda aux prisonniers républicains de Long Kesh de ne pas porter l'uniforme carcéral.

Q – R

Rea, Stephen (1946-) : Acteur né à Belfast et ami de Stewart Parker, il fut également cofondateur de la compagnie théâtrale nord-irlandaise, *Field Day*.

Republic, The : Nom donné à l'Irlande* depuis 1949.

République, La (*Republic, the*) : n.f. Cf. Irlande.

S – T

Sands, Bobby (1954-1981) : Républicain irlandais, membre de l'IRA, il mourut après 65 jours d'une grève de la faim à la Prison de Maze (surnommée Long Kesh par les républicains) en Irlande du Nord. Bien qu'emprisonné, Bobby Sands (de son vrai nom Robert Sands) fut élu Membre du Parlement mais ne put exercer ses fonctions à cause de son statut de prisonnier. Ainsi, Bobby Sands devint un martyr pour la communauté nationaliste nord-irlandaise. Sa grève de la faim fut suivie par d'autres prisonniers républicains dont neuf moururent de la même façon.

SDLP (*Social Democrat Labour Party*) : Fondé en 1970, il est le principal parti politique catholique de l'Irlande du Nord.

Sinn Fein : Littéralement « nous-mêmes ». Slogan gaélique donné au parti politique nationaliste et républicain irlandais depuis 1905.

Trimble, David (1944-) : Membre du parlement britannique et personnage-clé lors de la signature des accords du Vendredi Saint en 1998. Il reçut, avec John Hume, le prix Nobel de la Paix en 1998.

U – V

UDA (*Ulster Defence Association*) : Organisation paramilitaire protestante.

Ulster : Petite partie de l'Irlande du Nord, qui donne parfois son nom à toute la Province pour des raisons historiques.

***Ulster Freedom Fighters* (UFF)** : branche paramilitaire de l'UDA (*Ulster Defence Association**).

United Irishmen : Cf. Irlandais Unis.

Volontaires irlandais (*Irish Volunteers*) : Fondé en 1913 pour répondre aux forces volontaires de l'Ulster (*Ulster Volunteer Force* ou *UVF*) créées la même année, ce mouvement se scinda en 1914 en d'une part les Volontaires nationaux (*National Volunteers*) et ce qui allait devenir l'IRA*.

W – X – Y – Z

Welfare State : Cf. État-providence.

Wilson, Harold (1916-) : Premier ministre britannique de 1964 à 1970 puis de 1974 à 1976, issu du parti travailliste. Son gouvernement fut témoin des premières émeutes nord-irlandaises à la fin des années 1960 puis dut prendre des décisions quant à la gestion des événements. Il prononça un discours des plus controversés le 25 mai 1974 (cf. annexe 4) au sujet de la grève des ouvriers loyalistes de la Pentecôte.

Wolfe Tone, Theobald (1763-1798) : Inspiré par la Révolution Française, il fonda le mouvement républicain irlandais, qui engendra la création de la société des Irlandais Unis*. Il

tenta en vain de mettre en place une république irlandaise à l'aide des Français. Arrêté en Irlande en 1798, il se suicida.

Bibliographie :

Corpus

DEVLIN Anne, *After Easter*. 1994. Londres : Faber & Faber, 1996.

PARKER Stewart, *Plays 2 : Northern Star, Heavenly Bodies, Pentecost*. 1989. Londres : Methuen Contemporary Dramatists, 2000.

- *Pentecôte*. Traduction française de Jérôme Hankins. Paris : Éditions Théâtrales, 1996.

Des mêmes auteurs

Œuvres publiées

DEVLIN Anne, *The Way-Paver*. Londres : Faber et Faber, 1981.

- *La voie ouverte*. Traduction française de Manuela Dumay. Paris : Le Serpent à Plumes, 2001 (collection Motifs, n° 140).

- *Ourselves Alone*. 1986. New York : Dramatists Play Service Inc., 1999.

- *Ourselves Alone, The Long March, A Woman Calling*. 1986. Londres: Faber & Faber, 1988.

- *Titanic Town*. Londres : Faber & Faber, 1998.

DEVLIN Anne, Stephen BILL & David EDGAR, *Heartlanders : A Community Play to Celebrate Birmingham's Centenary*. Paris: Broché, 1989.

PARKER Stewart, *The Casualty's Meditation*. Belfast : Festival Publications, (1966).

- *Maw : a Journey*. Belfast : The Queen's University, 1968.

- « The Preambles of St Toile ». *The Northern Review*, Vol. 1, n° 1 (printemps 1965), pp. 12-25.

- « The Recipient ». *The Honest Ulsterman*, n° 2 (juin 1968), pp.18-24.

- *Plays 1 : Spokesong, Catchpenny Twist, Nightshade, Pratt's Fall*. 1980. Londres: Methuen Contemporary Dramatists, 2000.

- « State of Play ». *The Canadian Journal of Irish Studies*, Vol. 7 n° 1, (juin 1981), pp.5-11.

- « Me and Jim ». *Irish University Review, a Journal of Irish Studies*. James Joyce, a Centenary Issue, Vol. 12 n° 1 (printemps 1982), pp.32-34.
- « Signposts ». *Theatre Ireland*, n°11 (automne 1985), pp. 27-29.
- *Dramatis Personae*. A John Malone Memorial Lecture. Belfast : The Queen's University, 1986.
- « Introduction to the plays of Sam Thompson ». *The Honest Ulsterman*, n° 98 (automne 1994), pp. 20-24.
- *Paddy Dies*. Kilbeg: Summer Palace, 2004.

Œuvres non publiées

Théâtre

- PARKER Stewart, *The Actress and the Bishop*. 1976.
- *Kingdom Come*. 1978.
 - *Tall Girls Have Everything*. 1980.

Télévision

- DEVLIN Anne, *Naming the Names*. 1987.
- *The Venus de Milo Instead*. 1987.
 - *The Rainbow*. 1988.
 - *Wuthering Heights*. 1992.
 - *Vigo – A Passion for Life*. 1998.
 - *Mrs Jordan's Profession*. 1998.
 - *The Telling*. (date non connue).
- PARKER Stewart, *I'm A Dreamer, Montreal*. 1979.
- *Iris in the Traffic, Ruby in the Rain*. 1981.
 - *Joyce in June*. 1981.
 - *Radio Pictures*. 1985.
 - *Blue Money*. 1985.
 - *Eat the Peach*. 1986.
 - *Lost Belongings*. 1987.

Radio

DEVLIN Anne, *Five Notes after a Visit*. 1986.

- *First Bite*. 1990.

- *The Uncle from a Miracle*. 1991.

PARKER Stewart, *Self Portrait : the Green Light*. 1971.

- *Memories of Childhood*. 1973.

- *Flowers on the Footpath*. 1974.

- *Clotworthy*. 1974.

- *The Search Party*. 1974.

- *The Iceberg*. 1975.

- *Herod the Great*. 1975.

- *Hugh O'Donnell*. 1978.

- *The Kamikaze Ground Staff Reunion Dinner*. 1980.

Autres

PARKER Stewart J., *The Modern Poet as Dramatist, some Aspects of non-realistic Drama, with special References to Eliot, Yeats and Cummings*. Mémoire de M.A., Belfast : The Queen's University, 1966.

Articles consacrés aux auteurs

ACHILLES Jochen, « Homesick for Abroad : the Transition from National to Cultural Identity in Contemporary Irish Drama ». *Modern Drama*, Vol. XXXVIII, n° 4 (hiver 1995).

ANDERSON Lisa M., « Anne Devlin. » In *Irish Playwrights : 1880-1995. A Research and Production Sourcebook*. Eds. Bernice Schrank & William W. Demastes, Westport, Conn.: Greenwood Press, 1997, pp. 93-96.

ANDREWS Elmer, « The Will to Freedom : Politics and Play in the Theatre of Stewart Parker ». In *Irish Writers and Politics*. Eds. Okifumi Komesu & Masaru Sekine, Gerrards Cross : Colin Smythe, 2000, pp. 237-269.

- « The Power of Play, Stewart Parker ». *Theatre Ireland*, n° 18 (avril-juin 1989), pp. 21-28.

- « The Will to Freedom ». *Theatre Ireland*, n° 19 (juillet-septembre 1989), pp. 19-23.

- BERTHA Csilla, « The House Image in Three Contemporary Irish Plays ». *New Hibernia Review/ Iris Éireannach Nua : A Quarterly Record of Irish Studies*, Vol. 8, n° 2 (été 2004), pp.64 -84.
- BOURKE Angela & Patricia LYSAGHT, « Spirituality and Religion in Oral Tradition ». In *The Field Day Anthology of Irish Writing*. Ed. Seamus Deane, Derry : Field Day Publications, 1991, Vol. 4, pp. 1399-1401.
- BRADLEY Anthony, « Literature and Culture in the North of Ireland ». In *Cultural Contexts and Literary Idioms in Contemporary Irish Literature*. Ed. Michael Kenneally, Gerrards Cross: Colin Smythe, 1988, pp. 36-72.
- BROWN Terence, « Let's Go to Graceland : the Drama of Stewart Parker ». In *The Cities of Belfast*. Eds. Nicholas Allen & Aaron Kelly, Dublin : Four Courts Press, 2003, pp. 117-126.
- « History's Nightmare : Stewart Parker's *Northern Star* ». *Theatre Ireland*, n° 11 (automne 1985), pp. 40-41.
- CAIRNS David & Shaun Richards, « Tropes and Traps : Aspects of "Woman" and Nationality in Twentieth Century Irish Drama ». In *Gender in Irish Writing*. Eds. Johnson Toni O'Brien & David Cairns, Buckingham : Open University Press, 1991, pp. 128-137.
- CAMPBELL Mary, « Derry has a Field Day ». *Irish News*, 24 septembre 1987.
- CARR Ruth, « Contemporary Fiction ». In *The Field Day Anthology of Irish Writing*. Ed. Seamus Deane, Derry : Field Day Publications, 1991, Vol. 5, pp.1130-1164.
- CLINES Francis, « Play Strips Ulster Bare ». *Belfast Newsletter*, 24 septembre 1987.
- « Theater crosses Borders in Ireland, fuelled by the Troubles and a Love Language ». *New York Times*, 27 septembre 1987.
- CLUTTERBUCK Catriona, « Lughnasa after Easter : Treatments of Narrative Imperialism in Friel and Devlin ». In *Irish University Review, a Journal of Irish Studies. Special Issue: Brian Friel*, Vol. 29, n°1 (printemps/été 1999), pp. 101-118.
- COTTREAU Deborah, « *After Easter* : Critical Reception and Belfast ». In *Back to the Present Forward to the Past : Irish Writing and History since 1798*. Eds. Patricia A. Lynch, Joachim Fischer & Brian Coates, Vol. 1, Amsterdam : Rodopi, 2006, pp. 325-335.
- « Matriarchy Ascending : The Feminist Mytho-Poetics of Anne Devlin's *After Easter* ». In *Hungarian Journal of English and American Studies*, Vol. 5, n° 1, 1999, pp.199-223.

- COVENEY Michael, « Pentecost/Guildhall, Londonderry ». *Financial Times*, 25 septembre 1987.
- COWLEY Martin, « New Play gets big Derry send-off ». *Irish Times*, 24 septembre 1987.
- COYLE Jane, « Pentecost. » *Guardian*, 26 septembre 1987.
- DAWE Gerald, « History Class : Northern Poetry, 1970-82 ». *New Hibernia Review*, Vol. 7, n° 1 (printemps 2003), Minnesota : University of St Thomas, pp.75-86.
- « A Hard Act : Stewart Parker's *Pentecost* ». In *The State of Play : Irish Theatre in the Nineties*. Ed. Eberhard Bort, Trier : Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1996, pp. 65-75.
- DOWNEY Gerard, « Pentecost shows Parker at his best ». *Belfast Telegraph*, 24 septembre 1987.
- DOYLE Elizabeth, « Women, War et Madness ». In *Fortnight*, (décembre 1994), pp. 37-39.
- DOYLE Maria-Elena, « Strangers in Her House : Staging a Living Space for Northern Ireland ». In *New Hibernia Review/ Iris Éireannach Nua : A Quarterly Record of Irish Studies*, Vol.7, n° 3 (automne 2003), pp.106-126.
- DUFFIELD Aislinn, « Humour but few laughs in this Devlin delivery ». *The Irish News*, 4 novembre 1994, p. 14.
- « Jewel in the crown sadly tarnished ». *The Irish News*, 8 novembre 1994, p. 11.
- DUFFY Gary, « Divine Inspiration ». *Belfast Telegraph*, 26 septembre, 1987.
- FAIRLEIGH John (Ed.), *Stewart Parker*. Belfast : Fortnight Publications, 1989.
- FITZGERALD Charles, « Problems stir on the front home ». *Newsletter*, 5 novembre 1994.
- GRANT David, « *Spokesong* at Tivoli Theatre ». *Theatre Ireland*, n° 19, (juillet-septembre 1989), p. 37.
- GREENE Alexis, « Women and War : The Plays of Emily Mann, Lavonne Mueller, Shirley Lauro, Naomi Wallace, Shirley Gee, and Anne Devlin ». In *Women Writing Plays : Three Decades of the Susan Smith Blackburn Prize*. Ed. Alexis Greene, Austin : University of Texas, 2006, pp. 82-92.
- HARRIS Claudia W., « A Living Mythology ». In *Theatre Ireland*, n° 13 (automne/hiver 1987), pp. 15-17.
- « Stewart Parker ». In *Irish Playwrights : 1880-1995/ A Research and Production Sourcebook*. Eds. Bernice Schrank & William W. Demastes, Westport, Conn. : Greenwood Press, 1997, pp. 279-299.
- HENDERSON Lynda, « "The Green Shoot": Transcendence and the Imagination in Contemporary Ulster Drama ». In *Across a Roaring Hill, the Protestant Imagination*

- in Modern Ireland. Essays in Honour of John Hewitt*. Eds. Gerald Dawe & Edna Longley, Belfast: The Blackstaff Press, 1985, pp. 196-217.
- HINGERTY Kay, « Lesson in how to live life ». *Cork Examiner*, 25 septembre 1987.
- HOLLET Mary, « Such goodness demands that we respond ». *The Irish Times*, 9 novembre 1988.
- « The Belfast Bible ». *The Observer*, 27 septembre 1987.
- JOHNSTONE Robert, « Stewart Parker, 1941-1988. Playing for Ireland ». *The Honest Ulsterman*, n° 86 (mai 1989), pp. 59-65.
- KENNEDY David, « The Drama in Ulster ». In *The Arts in Ulster, a Symposium*. Eds. Sam Hanna Bell *et al.*, Londres : George G. Harrap & co. ltd, 1951, pp. 47-68.
- KEYES John, « Contested Territory ». *Fortnight*, novembre 1987.
- « After Critics ». *Fortnight*, décembre 1994, p. 44.
- KURDI Mária, « Female Self Cure through Revisioning and Refashioning Male/Master Narratives in Anne Devlin's *After Easter* ». *Hungarian Journal of English and American Studies*, Vol. 2, n° 2, 1996, pp. 97-110.
- LAMBERT Mark, « Pentecost at the Lyric Theatre, Hammersmith ». *Theatre Ireland*, n° 19 (juillet-septembre 1989), pp. 40-41.
- LOJEK Helen, « Difference without Indifference : the Drama of Frank McGuinness and Anne Devlin ». *Eire-Ireland, a Journal of Irish Studies*, Vol. 26, n° 2 (printemps 1990), pp. 56-68.
- MACAULAY Alastair, « An Irishwoman in crisis ». *Financial Times*, 28 mai 1994.
- MACGURK Brendan, « Commitment and Risk in Anne Devlin's *Ourselves Alone* and *After Easter* ». In *The State of Play : Irish Theatre in the Nineties*. Ed. Eberhard Bort, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1996, pp. 50-64.
- MALEY W., Christopher MORASH & Shaun RICHARDS, « the Triple Play of Irish History ». *The Irish Review*, n° 20 (hiver/printemps 1997), pp. 23-46.
- MCMULLAN Anna, « Irish Women Playwrights since 1958 ». In *British and Irish Women Dramatists since 1958, a critical Handbook*. Eds. Trevor Griffiths & Margaret Llewellyn Jones, Buckingham : Open University Press, 1993, pp. 110-123.
- MOLONEY Eugene, « Parker gives a Ray of Hope ». *Irish News*, 24 septembre 1987.
- MURRAY Christopher, « Anne Devlin's *Ourselves Alone* ». *Irish University Review*. Special Issue, n° 17/1 (printemps 1987), pp. 146-147.
- NIGHTINGALE Benedict, « Lost on the Road from Ulster ». *The Times*, 30 Mai 1994, p. 32.

- PARKIN Andrew, « Metaphor as Dramatic Structure in Plays by Stewart Parker ». In *Irish Writers and the Theatre*. Ed. Masaru Sekine, Gerrards Cross: Colin Smythe, 1987, pp.135-150.
- PRIVAS Virginie, « Le Belfast d'Anne Devlin, entre Enfer et Paradis ». In *Villes de pierres, de toile et de papier*. Ed. Bernard-Jean Ramadier, Lyon : Publications de l'Université Jean Moulin Lyon 3, 2005, pp. 67-81.
- « Stewart Parker et Anne Devlin : porte-parole d'une génération en péril ? » In *Discours sur l'autre, discours sur soi. Constructions identitaires face à l'altérité*. Eds. Flore Kimmel & Thomas Meszaros, Lyon : Publications de l'Université Jean Moulin Lyon 3, 2007.
- REA Ann, « Reproducing the Nation : Nationalism, Reproduction, and Paternalism in Anne Devlin's *Ourselves Alone* ». In *Border Crossing*. Ed. Kathryn Kirkpatrick, Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2000, pp. 204-226.
- REA Stephen. *The Guardian*, 5 novembre 1988.
- RICHTARIK Marilynn, « Introduction to *Iris in the Traffic, Ruby in the Rain* ». *Irish University Review*, Vol. 28, n° 2, pp. 315-346.
- « Living in Interesting Times, Stewart Parker's *Northern Star* ». In *Politics and Performance in Contemporary Northern Ireland*. Eds. John Harrington & Elizabeth Mitchell, Amherst : University of Massachusetts Press, 1999, pp.7-28.
- « Stewart Parker at Queen's University, Belfast ». *Irish Review*, n° 29 (automne 2002), Cork : Cork University Press, pp. 58-69.
- « "Ireland, the Continuous Past": Stewart Parker's Belfast History Plays ». In *A Century of Irish Drama*. Eds. Stephen Watt, Eileen Morgan & Shakir Mustafa, Bloomington, Indianapolis : Indiana University Press , 2000, pp. 256-274.
- « Counterparts : James Joyce and Stewart Parker ». *Bullan, an Irish Studies Journal*, Vol. 3, n° 2 (hiver 1997/ printemps 1998), pp. 71-86.
- « Across the Water : Northern Irish Drama in London ». *South Carolina Review*, Vol. 33 , n° 2 (printemps 2001), pp. 121-127.
- SAKELLARIDOU Elizabeth, « Religion as Strategy ». *Contemporary Drama in English. Race and Religion*. Vol. 6, Trier : Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1999, pp. 85-93.
- SATAKE Akiko, « The Seven Ages of Henry Joy McCracken : Stewart Parker's *Northern Star* as a History Play of the United Irishmen in 1798 ». In *Theatre Stuff*. Ed. Eamon Jordan, Dublin : Carysfort Press, 2000, pp. 176-185.

- SULLIVAN Esther Beth, « What Is “Left to a Woman of the House” when the Irish Situation Is Staged ? » In *Staging Resistance : Essays on Political Theater*. Eds. Jeanne Colleran & Jenny S. Spencer, University of Michigan Press, 1998, pp. 213-226.
- TIFFT Stephen, « The Parricidal Phantasm : Irish Anti-Nationalism and the Playboy Riots ». In *Nationalisms and Sexualities*. Eds. Andrew Parker *et al.*, New York : Routledge, 1992, pp.312-329.
- WILLIS Clair, « Contemporary Writing 1960-2001, General Introduction ». In *The Field Day Anthology of Irish Writing*. Ed. Seamus Deane, Derry : Field Day Publications, 1991 pp. 1123-1129.
- WOOD Chris, « “My own story”: Woman’s Place, Divided Loyalty and Patriarchal Hegemony in the Plays of Anne Devlin ». *The Canadian Journal of Irish Studies*, 25th anniversary, double issue, vol. 25, n °1 & 2, 1999, pp. 291-307.

Mémoires, thèses & articles non publiés consacrés aux auteurs

- HAGAN Francis, « Stewart Parker : Dramatising a Religious Sensibility ». Belfast, 1998.
- HEADRICK Charlotte, « Contemporary Northern Irish Drama : Anne Devlin and John Boyd ». Fort Lauderdale, Florida : Nova University, 1996.
- JENT William, « Contesting the Ties That Bind : Supranational Insurgency in Modern Irish Drama ». Austin: University of Texas, 1996. Abstract no: DA9633201.
- MCBETH Georgia, « A Plurality of Identities : Ulster Protestantism in Contemporary Northern Irish Drama ». University of New South Wales, thèse soutenue en août 1999.
- PRIVAS Virginie, « Anne Devlin : Le pouvoir cathartique de l’étranger en son pays ». Article écrit pour le 46e congrès de la SAES, mai 2006.
- « Growing up at Paddy Devlin’s : Anne’s Choice ». Article écrit pour le CRPA, septembre 2005.
 - « Stewart Parker’s Belfast : Babylon or New Jerusalem ? » Article écrit pour la Canadian Association of Irish Studies, juin 2006.
 - « Stewart Parker et la Grande Insurrection Loyaliste de Pentecôte 1974 ». Article écrit pour le 47e congrès de la SAES, mai 2007.
 - « Three Struggling Women in Anne Devlin’s *Ourselves Alone & After Easter* ». Article écrit pour le CRPA, Oxford, septembre 2007.

Contexte culturel et historique irlandais & nord-irlandais

Littérature

Ouvrages

- AMALRIC Jean-Claude & Nicole VIGOUROUX-FREY (Eds.), *Le théâtre moderne et contemporain de langue anglaise. Panorama et méthode d'analyse*. Paris : Éditions Ellipses, 1998.
- BELL Sam Hanna, *The Theatre in Ulster*. Dublin : Gill & Macmillan, 1972.
- BUCKLEY Anthony D. & Mary Catherine KENNEY (Eds.), *Negotiating Identity : Rhetoric, Metaphor and Social Drama in Northern Ireland*. Londres : Smithsonian Institution Press, 1995.
- CAIRNS David & Shaun RICHARDS (Eds.), *Writing Ireland : Colonialism, Nationalism and Culture*. Manchester : Manchester University Press, 1988.
- CARRUTHERS Mark & Stephen DOUDS (Eds.), *Stepping Stones, the Arts in Ulster, 1971-2001*. Belfast : The Blackstaff Press, 2001.
- *Re-imagining Belfast, A Manifesto for the Arts*. Belfast: Cultural Resolution, 2003.
- CHAMBERS Lilian, Ger FITZGIBBON & Eamonn JORDAN (Eds.), *Theatre Talk : Voices of Irish Theatre Practitioners*. Dublin : Carysfort Press, 2001.
- CLEARY Joe, *Literature, Partition and the Nation-State. Culture and Conflict in Ireland, Israel and Palestine*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002.
- CORCORAN Neil, *After Yeats and Joyce, Reading Modern Literature*. Oxford : Oxford University Press, 2003.
- CULLINGFORD Elizabeth B., *Ireland's Others, Gender and Ethnicity in Irish Literature and Popular Culture*. Cork : Cork university press in association with Field Day, 2001.
- DAWE Gerald, *The Rest is History*. Belfast : Abbey Press, 1998.
- DEANE Seamus (Ed.), *The Field Day Anthology of Irish Writing*. 1991. Derry: Field Day Publications, 2002, 5 Volumes.
- ETHERTON Michael, *Contemporary Irish Dramatists*. Londres : McMillan Press, 1989.
- FOLEY Imelda, *The Girls in the Big Picture, Gender in Contemporary Ulster Theatre*. Belfast: The Blackstaff Press, 2003.
- FOSTER John W., *Colonial Consequences, Essays in Irish Literature and Culture*. Dublin : The Lilliput Press, 1991.

- GENET Jacqueline & Elisabeth HELLEGOUARC'H, *Studies on The Contemporary Irish Theatre*. Actes du colloque de Caen (11-12 janvier 1991), Caen : Centre de Publications de l'Université de Caen, 1991.
- *Le processus de création chez les écrivains irlandais contemporains*. Actes du colloque de Caen (juin 1992). Caen : Presses Universitaires de Caen, 1994.
 - *Anthologie du théâtre irlandais d'Oscar Wilde à nos jours*. Caen : Presses Universitaires de Caen, 1998.
- GENET Jacqueline & Claude FIEROBE, *La littérature irlandaise*. Paris : Éditions Armand Colin, 1997.
- GIBBONS Luke, *Transformations in Irish Culture*. Cork : Cork University Press (en association avec *Field Day*), 1996.
- GRAHAM Colin, *Deconstructing Ireland, Identity, Theory, Culture*. Edimbourg: Edinburgh University Press, 2001.
- GRANT Patrick, *Literature, Rhetoric, and Violence in Northern Ireland, 1968- 98 : hardened to death*. Houndmills, Basingstoke : Palgrave, 2001.
- *Breaking Enmities : Religion, Literature and Culture in Northern Ireland, 1967-1997*. Londres: MacMillan Press, 1999.
 - *Personalism and the Politics of Culture, Readings in Literature and Religion from the New Testament to the Poetry of Northern Ireland*. Londres : MacMillan Press Ltd, 1996.
- HALL Wayne E., *Shadowy Heroes, Irish Literature of the 1890s*. New York: Syracuse University Press, 1980.
- HARRINGTON John P. & Elizabeth J. MITCHELL (Eds.), *Politics and Performance in Contemporary Northern Ireland*. Amherst : University of Massachusetts Press, 1999.
- HOGAN Robert, *Since O'Casey and other Essays on Irish Drama*. Gerrards Cross : Colin Smythe, 1983.
- HUGHES Eamonn (Ed.), *Culture and Politics in Northern Ireland. 1960-1990*. Buckingham: Open University, 1999.
- HUNT MAHONY Christina, *Contemporary Irish Literature, Transforming Tradition*. Londres : MacMillan, 1998.
- INNES Christopher, *Modern British Drama, 1890-1990*. 1992. Cambridge : Cambridge University Press, 1996.
- JOUSNI Stéphane & Anne GOARZIN (Eds.), *Voix et langues dans la littérature irlandaise*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2003.

- KIBERD Declan, *Inventing Ireland, the Literature of the Modern Nation*. 1995. Londres : Vintage, 1996.
- KIRKLAND Richard, *Literature and Culture in Northern Ireland since 1965 : Moments of Danger*. Londres: Longman, 1996.
- LLEWELLYN- JONES Margaret, *Contemporary Irish Drama and Cultural Identity*. Bristol : Intellect Books, 2002.
- LONGLEY Edna (Ed.), *Culture in Ireland, Division or Diversity ?* The Institute of Irish studies. Belfast : The Queen's University of Belfast, 1991.
- *The Living Stream, Literature and Revisionism in Ireland*. Newcastle upon Tyne : Bloodaxe Books, 1994.
- LUNDY Jean & Aodan MAC POILIN (Eds.), *Styles of Belonging : the Cultural Identities of Ulster*. Belfast : Lagan Press, 1992.
- MAGUIRE Tom, *Making Theatre in Northern Ireland. Through and Beyond the Troubles*. Exeter: University of Exeter Press, 2006.
- MAXWELL Desmond Ernest Stewart, *A critical History of Modern Irish Drama, 1891-1980*. Cambridge : Cambridge University Press, 1984.
- MCHUGH Roger & Maurice HARMON (Eds.), *Short History of Anglo-Irish Literature from its Origins to the Present Day*. Dublin : Wolfhound Press, 1982.
- MCKENNA Bernard, *Rupture, Representation, and the Refashioning of Identity in Drama from the North of Ireland, 1969-1994*. Westport, Conn.: Praeger, 2003.
- MORASH Christopher, *A History of Irish Theatre, 1601-2000*. Cambridge : Cambridge University Press, 2004.
- MURPHY Daniel, *Imagination and Religion in Anglo-Irish Literature, 1930-1980*. Dublin : Irish Academic Press, 1987.
- MURPHY James H., *No Bland Facility, Selected Writings on Literature, Religion and Censorship*. Gerrards Cross : Colin Smythe, 1991.
- PARTRIDGE Ashley Cooper, *Language and Society in Anglo-Irish Literature*. Dublin : Gill & McMillan, 1984.
- PELASCHIAR Laura, *Writing the North, The Contemporary Novel in Northern Ireland*. Trieste : Edizioni Parnaso, 1998.
- PILKINGTON Lionel, *Theatre and the State in Twentieth Century Ireland, Cultivating the People*. Londres : Routledge, 2001.
- REITZ Bernhard (Ed.), *Contemporary Drama in English, Race and Religion*. Vol. 6, Trier : Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1999.

- RICHARDS Shaun (Ed.), *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Irish Drama*, Cambridge : Cambridge University Press, 2004.
- RICHTARIK Marilyn J., *Acting between the Lines, the Field Day Company and Irish Cultural Politics 1980-1984*. 1995. Washington D.C. : The Catholic University of America Press, 2001
- ROCHE Anthony, *Contemporary Irish Drama, from Beckett to McGuinness*. Dublin : Gill & MacMillan, 1994.
- SCOTT Jamie S., (Ed.) « *And the Birds Began to Sing* », *Religion and Literature in Post-Colonial Cultures*. Amsterdam : Rodopi, 1996.
- SCHRANK Bernice & William W. DEMASTES (Eds.), *Irish Playwrights : 1880-1995. A Research and Production Sourcebook*. Westport, Conn. : Greenwood Press, 1997.
- SHEEHAN Helena, *Irish Television Drama, a Society and its Stories*. Radio Telefis Eireann, 1987.
- SLOAN Barry, *Writers and Protestantism in the North of Ireland, Heirs to Adamnation ?* Dublin : Irish Academic Press, 2000.
- SMYTH Gerry, *Decolonisation and Criticism, the Construction of Irish Literature*. Londres : Pluto Press, 1998.
- STERNLICHT Sanford, *A Reader's Guide to Modern Irish Drama*. Syracuse University Press, 1998.
- ST PETER Christine, *Changing Ireland, Strategies in Contemporary Women's Fiction*. Londres: MacMillan Press, 2000.
- WELCH Robert, *Oxford Concise Companion to Irish Literature*. 1996. Oxford : Oxford University Press, 2000.

Articles

- DEANE Seamus, « Canon-Fodder : Literary Mythologies in Ireland ». In *Styles of Belonging: the Cultural Identities of Ulster*. Eds. Jean Lundy & Aodan Mac Poilin, Belfast : Lagan Press, 1992, pp. 22- 32.
- DENMAN Peter, « Ghosts in Anglo-Irish Literature ». In *Irish Writers and Religion*. Ed. Robert Welsh, Gerrards Cross : Colin Smythe, 1992, pp. 62-74.
- DEVLIN Paddy, « First Bridge too Far ». *Theatre Ireland*, n° 3 (juin- septembre 1983), pp.122-124.

- EGAN Desmond, « Religion ? » In *Irish Writers and Religion*. Ed. Robert Welsh, Gerrards Cross: Colin Smythe, 1992, pp. 190-193.
- HAUGHEY Paul, Cormac O'BRIEN & Josh TOBIESSEN, « Struggling toward a Future : Irish Theater Today ». *New Hibernia Review*, Vol. 5, n° 2 (été 2001), pp 126-133.
- LAYIOWA Dele, « Samuel Beckett and the Theatre of Deconstruction : an Exegesis on Form ». In *the Internationalisation of Irish Literature and Drama*. Ed. Joseph McMinn, Gerrards Cross : Colin Smythe, 1992, pp. 75-86.
- LEENEY Cathy, « Themes of Ritual and Myth in three Plays by Teresa Deevy ». *Irish University Review, a Journal of Irish Studies*. Jubilee Issue: Teresa Deevy and Irish women playwrights. Vol. 25 n° 1 (printemps/été 1995), pp. 88-116.
- LONGLEY Edna, « Writing, Revisionism and Grass-seed : Literary Mythologies in Ireland ». In *Styles of Belonging : the Cultural Identities of Ulster*. Eds. Jean Lundy & Aodan Mac Poilin, Belfast : Lagan Press, 1992, pp.11-21.
- MARLOW Stuart, « The Northern Irish Troubles : a Problem of Representation ». In *The State of Play : Irish Theatre in the Nineties*. Ed. E. Bort, Trier : Wissenschaftlicher Verlag trier, 1996, pp. 146-166.
- MCMULLAN Anna & Caroline WILLIAMS (Eds.), « Contemporary Women Playwrights ». In *The Field Day Anthology of Irish Writing*. Ed. Seamus Deane, Derry : Field Day Publications, distributed by Faber & Faber, 1991, Vol. 5. pp. 1234-1263.
- MILLS Richard & Sam Hanna BELL, « 1798 and the Death of Protestant Radicalism ». In *New Voices in Irish Criticism*. Ed. P.J. Mathews, Dublin : Four Courts Press, 2000, pp.116- 123.
- MURRAY Christopher, « Irish Drama and the Fantastic ». In *More Real than Reality, the Fantastic in Irish Literature and the Arts*. Eds. Donald Morse *et al.*, New York : Greenwood Press, 1991, pp. 85-96.
- O' HO'GA'In Da'ithi', « The Word, the Lore, and the Spirit : Folk Religion and the Supernatural in Modern Irish Literature ». In *Irish Writers and Religion*. Ed. Robert Welsh, Gerrards Cross : Colin Smythe, 1992, pp. 43-61.
- QUIGLEY Maeve, « Wholly Spirit ». *Fortnight*. Décembre 1994, p. 44.
- QUINN Kathleen A., « Hearts Turned to Stone : Myth in Modern Irish Drama ». *Canadian Journal of Irish Studies*. Vol. 16, n° 1 (juillet 1990), pp.13-23.
- ROCHE Anthony, « Ghosts in Irish Drama ». In *More Real than Reality, the Fantastic in Irish Literature and the Arts*. Eds. Donald Morse *et al.*, New York : Greenwood Press, 1991, pp. 41-65.

WITOSZEK Walentina & Patrick F. SHEERAN, « Irish Culture : the Desire for Transcendence ». In *Cultural Contexts and Literary Idioms in Contemporary Irish Literature*. Ed. Michael Kenneally, Gerrards Cross : Colin Smythe, 1988, pp. 73-87.

Religion

Ouvrages

- BELL Geoffrey, *The Protestants of Ulster*. Londres : Pluto Press, 1976.
- BOAL Frederick, *et al.*, *Them and Us? Attitudinal Variation among Churchgoers in Belfast*. The Institute of Irish Studies. Belfast : The Queen's University of Belfast, 1997.
- BREWER John & Gareth HIGGINS (Eds.), *Anti-Catholicism in Northern Ireland, 1600-1998. The Mote and the Beam*. Londres : MacMillan, 1998.
- BROOKE Peter, *Ulster Presbyterianism, the Historical Perspective, 1610-1970*. Dublin : Gill & MacMillan, 1987.
- DUNLOP John, *A Precarious Belonging, Presbyterians and the Conflict in Ireland*. Belfast : The Blackstaff Press, 1995.
- ELLIOTT Marianne, *The Catholics of Ulster. A History*. 2000. Londres : Penguin Books, 2001.
- FOULON Dominique, *Pour Dieu et l'Ulster : histoire des protestants d'Irlande du Nord*. Rennes : Terre de Brume, 1997.
- GALLAGHER Eric & Stanley WORALL, *Christians in Ulster, 1968-1980*. Oxford : Oxford University Press, 1982.
- GALLIHER J.F. & J.L. De GREGORY, *Violence in Northern Ireland : Understanding Protestant Perspectives*. Dublin : Gill & MacMillan, 1985.
- LEE Simon (Ed.), *Freedom from Fear, Churches together in Northern Ireland*. The Institute of Irish Studies, Belfast : The Queen's University of Belfast, 1990.
- MACKAY James P. & Enda MCDONAGH (Eds.), *Religion and Politics in Ireland at the Turn of the Millennium*. Blackrock, co. Dublin : The Columba Press, 2003.
- MCELROY Gerald, *The Catholic Church and the Northern Ireland Crisis, 1968-1986*. Dublin: Gill & MacMillan, 1991.
- MCKAY Susan, *Northern Protestants, an Unsettled People*. Belfast : The Blackstaff Press, 2000.
- MEGAHEY Alan, *The Irish Protestant Churches in the 20th century*. Londres : MacMillan Press Ltd, 2001.

- MORROW Duncan, *The Churches and Inter-Community Relationships*. Centre for the study of conflict, Coleraine : The University of Ulster, 1991.
- MURPHY Colin & Lynne ADAIR (Eds.), *Untold Stories, Protestants in the Republic of Ireland. 1922-2002*. Dublin : The Liffey Press, 2001.
- RAFFERTY Oliver P., *Catholicism in Ulster, 1603-1983 : an Interpretative History*. Londres: Hurst & Company, 1994.
- SHIRLOW Peter & Mark MCGOVERN (Eds.), *Who are « the People » ? Unionism, Protestantism and Loyalism in Northern Ireland*. Londres : Pluto Press, 1997.
- STAUNTON Michael, *The Illustrated Story of Christian Ireland, from St Patrick to the Peace Process*. Dublin : Emerald Press, 2001.
- TWOMEY Vincent D., *The End of Irish Catholicism ?* Dublin :Veritas, 2003.

Articles

- BOAL Frederick *et al.*, « The Protestant Mosaic : a Majority of Minorities ». In *The Northern Ireland Question : Myth and Reality*. Eds. Patrick Roche & Brian Barton, Aldershot : Avebury, 1991, pp. 99-129.
- KELLS Mary, « Religion and the Irish Migrant ». *Irish Studies Review*, n° 6 (printemps 1994), pp. 16-18.
- MITCHELL Claire, « The Religious Content of Ethnic Identities ». *The Journal of the British Sociological Association*, vol. 40, n° 6 (décembre 2006), pp. 1135-1152.
- MORGAN Valerie & Grace FRASER, « Integrated schools, Religious Education and the Churches in Northern Ireland ». *Education and Northern Ireland, Christian Perspectives, Aspects of Education*, n° 52, 1995, pp. 30-37.
- O'LEARY Joseph, « Religion, Ireland : in Mutation ». In *Across the Frontiers, Ireland in the 1990's, Cultural, Political, Economic*. Ed. Richard Kearney, Dublin : Wolfhound Press, 1988, pp. 231-241.
- SLOAN Barry, « Blessed Assurance or Struggling with Salvation ? Religion and Autobiographical Writing from Ulster ». In *Irish Encounters : Poetry, Politics and Prose since 1880*. Eds. Alan Marshall & Neil Sammells, Bath : Sulis Press, 1998, pp. 104-114.
- SZUCHEWYCZ B.G., « The Rhetoric of Religious Innovation : Perceptions and Reactions to the Catholic charismatic Renewal in Ireland ». *The Canadian Journal of Irish Studies*, vol. 19, juillet 1993, pp. 37-53.

Histoire & civilisation

Ouvrages

- ARTHUR Paul & Keith JEFFERY, *Northern Ireland since 1968*. 1989. Oxford : Blackwell Publishers, 1996.
- BARDON Jonathan & David BURNETT, *Belfast, a Pocket History*. Belfast : The Blackstaff Press, 1996.
- BARDON Jonathan, *A History of Ulster*. 1992. Belfast : The Blackstaff Press, 2001.
- BRENNAN Paul, *Civilisation irlandaise*. Paris : Hachette Supérieur, 1995.
- BRENNAN Paul & Richard DEUTSCH, *L'Irlande du Nord. Chronologie : 1968-1991*. Centre Universitaire d'Études Irlandaises de la Sorbonne Nouvelle, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993.
- BRENNAN Paul (Ed.), *La sécularisation en Irlande*. Caen : Presses Universitaires de Caen, 1998.
- BRENNAN, Paul & Valérie PEYRONEL (Eds.), *Civilisation irlandaise*. 1995. Paris : Hachette Supérieur, 1999.
- CLAYTON Pamela, *Enemies and Passing Friends, Settler Ideologies in Twentieth Century Ulster*. Londres : Pluto Press, 1996.
- DEUTSCH Richard & Vivien MAGOWAN, *Northern Ireland : A Chronology of Events, 1968-74*. (3 Vols.). Belfast : The Blackstaff Press, 1975.
- DEUTSCH, Richard & Patrick RAFROIDI, *La question d'Irlande du Nord 1968-1988*. Lille : Études Irlandaises, 1988.
- DEUTSCH Richard, « La question d'Irlande du Nord, 1968-1988 ». *Études Irlandaises*, Numéro hors série, Lille : Presses universitaires de Lille, 1988.
- DEUTSCH Richard, *Le sentier de la paix : l'accord de paix anglo-irlandais de 1998*. Rennes : Terre de brume. Presses Universitaires de Rennes, 1998.
- FISHER Karin & MIKOWSKI Sylvie (Eds.), *Irlande, l'épreuve de l'étranger*. Sources, Revue d'Études anglophones, n° 15 (automne 2003).
- GUIFFAN Jean, *La question d'Irlande*. Paris : éditions Complexe, 1989.
- HENNESSEY Thomas, *A History of Northern Ireland, 1920-1996*. Dublin : Gill & MacMillan, 1997.
- HOLLAND Jack, *Hope against History, The Ulster Conflict*. Londres : Hodder & Stoughton, 1999.
- HUTCHINSON Wesley, *La question irlandaise*. Paris : Éditions Ellipses, 1997.

- *Espaces de l'imaginaire unioniste nord-irlandais*. Caen : Presses Universitaires de Caen, 1999.
- KENNEDY-PIPE Caroline, *The Origins of the Present Troubles in Northern Ireland*. Londres: Longman, 1997.
- KEOGH Dermot & Michael H. HALTZEL (Eds.), *Northern Ireland and the Politics of Reconciliation*. Cambridge : Cambridge University Press, 1994.
- LOUGHLIN James, *The Ulster Question since 1945*. Londres : Macmillan Press, 1998.
- LOUGHRAN Grainne & Marian MCCAVANA (Eds.), *BBC, The Radio Catalogue*. BBC Northern Ireland archives at the Ulster Folk and Transport Museum, 1993.
- MCINTOSH Gillian, *The Force of Culture, Unionist Identities in Twentieth-Century Ireland*. Cork : Cork University Press, 1999.
- MILLAR Adrian, *Socio-Ideological Fantasy and the Northern Ireland Conflict, the Other Side*. Manchester : Manchester University Press, 2006.
- MURRAY Raymond, *State Violence, Northern Ireland, 1969-1997*. Dublin : Mercier Press, 1998.
- O'CONNOR Fionnuala, *In Search of a State, Catholics in Northern Ireland*. Belfast : The Blackstaff Press, 1993.
- *Breaking the Bonds, Making Peace in Northern Ireland*. Edimbourg : Mainstream Publishing, 2002.
- PATTERSON Henry, *Ireland since 1939*. Oxford : Oxford University Press, 2002.
- PEYRONEL Valérie, *Les relations communautaires en Irlande du Nord : une nouvelle dynamique*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003.
- WICHERT Sabine, *Northern Ireland since 1945*. 1991. Londres : Longman, 1999.
- WHYTE John, *Interpreting Northern Ireland*. Oxford : Clarendon Press, 1990.

Articles

- FAUL Denis & Christopher MURRAY, « The Alienation of Northern Ireland Catholics ». *Doctrine and Life*, février 1984.
- GALLAGHER A.M., « Psychological Approaches to the Northern Ireland Conflict ». *Canadian Journal of Irish Studies*. Special Interdisciplinary Number, 1997, pp. 21-31.
- GILLEPSIE Gordon, « The Origins of the Ulster Workers Council Strike ». *Études irlandaises*, Vol. 29, n° 1, 2004, pp. 129-144.

- HEWITT Christopher, « The Roots of Violence : Catholic Grievances and Irish Nationalism during the Civil Rights Period ». In *The Northern Ireland Question : Myth and Reality*. Eds. Patrick Roche & Brian Barton, Aldershot : Avebury, 1991, pp. 17-39.
- JACKSON Pauline, « Abortion Trials and Tribulations ». *Canadian Journal of Irish Studies. Special Issue : Women and Irish Politics*, Vol. 18, n° 1 (juillet 1992), pp. 112-119.
- JONES Anna Rosalind & Peter STALLYBRASS, « Dismantling Irena : the Sexualising of Ireland in Early Modern England ». In *Nationalisms and Sexualities*. Eds. Andrew Parker *et al.*, New York : Routledge, 1992, pp. 155-169.
- KELLY Aaron, « “A Stasis of Hatred, Fear and Mistrust”: the Politics of Form in Representation of Northern Ireland produced by the Troubles Thriller ». In *New Voices in Irish Criticism*. Ed. P.J. Mathews, Dublin : Four courts Press, 2000, pp. 109-115.
- LYSAGHT Patricia, « *An Bhean Chaointe* : the Supernatural Woman in Irish Folklore ». *Eire-Ireland, a Journal of Irish Studies*, vol. 14, n° 4 (hiver 1979), St Paul, Minnesota: The Irish American Cultural Institute, pp. 7-29.
- MORGAN Valerie & Grace FRASER, « Integrated Schools, Religious Education and the Churches in Northern Ireland ». *Education and Northern Ireland : Christian Perspectives, Aspects of Education*, n° 52, 1995, pp. 30-37.
- MURPHY-LAWLESS Jo, « Reading birth and death through obstetric practice ». *Canadian Journal of Irish Studies. Special Issue : Women and Irish Politics*, Vol. 18, n° 1 (juillet 1992), pp. 129-143.
- MUSTAFA Shakir, M., « Damning up Hill and down Dale : Demythologizing Ireland ». *Canadian Journal of Irish Studies. 25th anniversary, double Issue*. Vol. 23, n° 2 (décembre 1997), pp. 1-22.
- PARKER Michael, « Reckonings : the Political Contexts for Northern Irish Literature 1965-68 ». *Irish Studies Review*, vol.10, n° 2, 2002, p. 133-155.
- REBALL Vicky, « The Politics of Abortion : Ireland in comparative Perspective ». *Canadian Journal of Irish Studies. Special Issue : Women and Irish Politics*, vol. 18, n° 1 (juillet 1992), pp. 121-128.
- « Irish Abortion Politics : a comparative Perspective ». *Canadian Journal of Irish Studies*, vol. 18, n° 1 (décembre 1992), pp. 107-115.
- WRIGHT Franck, « Protestant Ideology and Politics in Ulster ». *European Journal of Sociology*, vol. XIV, n° 2, 1973, pp. 213-280.

Publications de Field Day

BROWN Terence, *The Whole Protestant Community : the Making of a Historical Myth*.
Derry: Field Day Pamphlets, n° 7, 1985.

ELLIOTT Marianne, *Watchmen in Sion : the Protestant Idea of Liberty*. Derry: Field Day
Pamphlets, n° 8, 1985.

KEARNEY Richard, *Myth and Motherland*. Derry: Field Day Pamphlets, n° 5, 1984.

Autres ouvrages & articles consultés

Littérature & Théâtre

Ouvrages

ANGEL-PEREZ Elizabeth, *le théâtre anglais*. Paris : Hachette Supérieur, 1997.

ARISTOTE, *Poétique*. Texte traduit par J. Hardy, préface de Philippe Beck. Paris :
Gallimard, 1996.

BARTHES Roland *et al.* (Eds.) *Littérature et réalité*. Paris : Éditions du Seuil, 1982.

BARTHES Roland, *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil, 1957

- *Le plaisir du texte*. Paris : Éditions du Seuil, 1973.

- *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux Essais Critiques*. 1953. Paris : Éditions
du Seuil, 1972.

- *L'aventure sémiologique*. Paris : Éditions du Seuil, 1985.

BERTRAND Dominique *et al.* , *Le théâtre*. Rosny : Bréal, 1996.

BHABBA Homi K., *The Location of Culture*. 1994. Londres : Routledge, 2000.

DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1962.

DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*. Paris : Éditions du Seuil, 1967.

- *Le monolinguisme de l'Autre ou la prothèse d'origine*. Paris : Galilée, 1996.

ELAM Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*. 1980. Londres : Routledge, 1997.

FRYE Northrop, *Le Grand Code, La Bible et la littérature*. Traduit en français par Catherine
Malamoud. Paris : Éditions Seuil, 1984.

GENETTE Gérard, *Figures I*. Paris : Éditions du Seuil, 1966.

- *Figures II*. Paris : Éditions du Seuil, 1969.

- *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.

- *Figures IV*. Paris : Éditions du Seuil, 1999.

- *Figures V*. Paris : Éditions du Seuil, 2002.

- GAUTHIER Brigitte, *Harold Pinter*. Paris : Éditions Ellipses, 1996.
- *Harold Pinter et les dramaturges de la fragmentation*. Paris : Éditions l'Harmattan, 2002.
- GOT Olivier, *Le théâtre antique*. Paris : Éditions Ellipses, 1997.
- GREVISSE, Maurice, *Le petit Grévisse. Grammaire française*. 31e édition. Bruxelles : Éditions de Boeck, 2005.
- GRIMAL Pierre, *Le théâtre antique*. Collection *Que sais-je ?* 1978. Paris : Presses Universitaires de France, 1994.
- HUBERT Marie-Claude, *Le théâtre*. Paris : Armand Colin, 1993.
- *Les grandes théories du théâtre*. Paris : Armand Colin, Paris, 1998.
- KRISTEVA Julia, *Etrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard, 1988.
- LARTHOMAS Pierre, *Le langage dramatique*. 1972. Paris : Presses Universitaires de France, 2001.
- *Technique du théâtre*. Collection *Que-sais-je ?* 1985. Paris : Presses Universitaires de France, 1992.
- LENNARD John & Mary LUCKHURST, *The Drama Handbook, a Guide to Reading Plays*. Oxford : Oxford University Press, 2002.
- LEVINAS Emmanuel, *De Dieu qui vient à l'idée*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1992.
- LUKACS Georg, *Problèmes du réalisme*. Texte traduit en français par Claude Prévost & Jean Guégan. Paris : l'Arche, 1975. (*Probleme des Realismus, Essays über Realismus*, Neuwied : Luchterhet, 1971. Essais écrits entre 1932 et 1940).
- NIETZSCHE Friedrich, *La naissance de la tragédie*. Traduction nouvelle et présentation de Cornélius Heim. Médiations. Paris : éditions Denoël, 1964.
- *Par-delà Bien et Mal*. Prélude d'une philosophie de l'avenir. Textes et variantes établis par Giorgio Colli & Mazzino Montinari, traduits de l'allemand par Cornélius Heim, Paris : Gallimard, 1971. (*Jenseits von Gut und Böse*, Berlin : Walter de Gruyter & Co., 1968).
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Dunod, 1996.
- PIGNARRE Robert, *Histoire du théâtre*. Collection *Que-sais-je ?* 1945. Paris : Presses Universitaires de France, 1995.
- PRUNER Michel, *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Dunod, 1998.
- ROUBINE Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris : Dunod, 1990.
- RYNGAERT J.P., *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris : Nathan Université, 2000.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I, II et III*. Paris : Éditions Belin, 1996.

WELLWARTH George E., *Modern Drama and the Death of God*. Madison, Wi. : The University of Wisconsin Press, 1986.

Articles

COE Richard N., « “Merde pour Dieu !”, Arrabal’s variation on Pascal’s band ». *Drama and Religion*. Themes in Drama, n° 5, Cambridge : Cambridge University Press, 1983, pp.21-38.

FRIEDRICH Rainer, « Drama and Ritual ». *Drama and Religion*. Themes in Drama, n° 5, Cambridge : Cambridge University Press, 1983, pp. 159-223.

GAUTHIER Brigitte, « Pentecost ou l’épiphanie de l’Europe de l’Est ». *Études anglaises*. Numéro spécial « Le théâtre anglais contemporain (1980-1995) », 52e année, n° 2 (avril-juin 1999), pp. 185-197.

Religion

Ouvrages

Bible, La traduction œcuménique de la Bible. Traduits sur les textes originaux hébreu et grec. Paris : Alliance Biblique Universelle, 1988.

Bible, Authorized King James Version with Apocrypha. Oxford World’s Classics. Oxford: Oxford University Press, 1998.

BOURDIL Pierre-Yves, *La religion, sa vie, sa mort*. Paris : Flammarion, 1997.

BOUVIER Michel, *Rudiments de culture chrétienne. Pour une meilleure lecture des œuvres littéraires*. Paris : Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

Catéchisme de l’Église catholique. Nouvelle édition, Centurion, Cerf, Fleurus- Mame, CECC, 1997-1998.

CAVALLIER François, *La religion*. Collection Philo-notions dirigée par Jean-Pierre Zarader. Paris : Éditions Ellipses, Paris, 2000.

COIRAULT Michel, *Pour connaître les fêtes*. Paris : Éditions du Cerf, 1994.

CORRIGAN MAGUIRE Mairead, *The Vision of Peace, Faith and Hope in Northern Ireland*. New York : Orbis Books, 1999.

CROSS F.L. (Ed.), *The Oxford Dictionary of the Christian Church*. 1957. Oxford : Oxford University Press, 1966.

- CUPPITT Don, *Sea of Faith*. 1984. Londres : SCM Press, 2003.
- ELIADE Mircea, *Le sacré et le profane*. 1957. Paris : Éditions Gallimard, 1965.
- FEE Gordon D. & Douglas STUART, *How to Read the Bible for all its Worth*. 1983. Londres: Scripture Union, 1989.
- GARRISSON Janine, *L'homme protestant*. 1980. Bruxelles : Éditions Complexe, 2000.
- GERARD André-Marie, *Dictionnaire de la Bible*. Paris : Éditions Robert Laffont, 1989.
- GRELOT Pierre, *Le langage symbolique dans la Bible, enquête de sémantique et d'exégèse*. Collection initiation biblique. Paris : Les Éditions du Cerf, 2001.
- LELOUVIER Yves-Noël (Ed.), *Les évangiles*. Collection « Notre Histoire ». Paris : Éditions Desclée de Brouwer, 1995.
- LENOIR Frédéric & Ysé TARDAN-MASQUILIER (Eds.), *Encyclopédie des religions*. Vol. 1 & 2. Paris : Éditions Bayard, 1997.
- LOEW Jacques & Michel MESLIN, *Histoire de l'Église par elle-même*. Paris : Éditions Fayard, 1978.
- MALINOWSKI Bronislaw, *Sex, Culture and Myth*. Soho Square, Londres : Rupert Hart Davis, 1963.
- MARQUET Claudette, *Le protestantisme*. Paris : Éditions Seghers, 1977.
- MARSON Pascale, *Le guide des religions et de leurs fêtes*. Paris : Presses de la Renaissance, 1999.
- MAYEURS, JM, L. PIETRI, A. VAUCHEZ & M. VENARD (Eds.), *Histoire du christianisme* (14 Tomes). Paris : Desclée, Fayard puis Desclée, 1990-2001.
- MILLET Olivier et Philippe de ROBERT, *Culture biblique*. Paris : PUF, 2001.
- PAUL André, *La Bible, histoire, textes et interprétations*. Paris : Nathan, 1995.
- PELLETIER Anne-Marie, *Lectures bibliques, aux sources de la culture occidentale*. Paris : Éditions du Cerf, 1973.
- PIERRARD Pierre, *Histoire de l'Église catholique*. Paris : Édition Desclée, 1972.
- REMOND René, *Religion et société en Europe*. Paris : Éditions du Seuil, 1998.
- REYMOND Bernard, *Théâtre et christianisme*. Genève : Éditions Labor & Fides, 2002.
- SALLES Catherine, *L'Ancien Testament*. Paris : Éditions Belin, 1993.

Histoire & Civilisation

Ouvrages

- SAID Edward W., *Culture and Imperialism*. New York : Knopf, 1993. New York : Vintage Books, 1994.
- SMITH Anthony, D., *Nations and Nationalism in a Global Era*. Cambridge : Polity Press, 1995.

Mémoires & thèses

- CORNELL Jennifer C., « A Study of the Image of Northern Ireland in Contemporary British TV Drama ». Belfast : Linenhall Library, (date non connue)
- COURTNEY Marie-Thérèse (sister of Mercy), « Edward Martyn and the Irish Theatre ». New York : Vantage Press, 1956. (Thèse soutenue à la Faculté des Lettres de l'Université de Fribourg en 1952).
- DUMAY Emile-Jean, « Le théâtre de Sean O'Casey : réalité, rêve et révolution ». Lille 3, 1989.
- O'HARE G., « Fanaticism and Frustration : Two Themes in Modern Anglo-Irish Drama, from the Revival to the Present ». Belfast : Queen's University Belfast, septembre 1988.
- PELLETIER Martine, « Histoires et histoire dans l'œuvre dramatique de Brian Friel ». Université de Rennes II, 1995.

Index

A

Achilles Jochen 210, 211, 274, 368, 443
Adrien IV 43
Allemagne 25, 37, 73, 107, 273
Ancien Testament 34, 37, 40, 135, 149, 153, 155, 160,
166, 167, 169, 175, 187, 193, 195, 196, 198, 199, 230,
236, 248, 264, 267, 288, 299, 301, 326, 356, 357, 362,
366, 400, 423, 425, 462
Andrews Elmer 19, 23, 113, 247, 268, 327, 328, 335, 338,
391, 443
Angel-Perez Elizabeth 138, 140, 206, 207, 275, 459
Aragon Catherine (d') 39
Aristote 75, 137, 138, 146, 224, 324, 459
Ashton Robert 80

B

Babylone 71, 187, 193, 195, 197, 198, 199, 200, 325, 326,
357, 362
Bann 63, 99, 236, 246
banshee 115, 279, 427
Banville John 291
baptême 34, 35, 38, 42, 149, 157, 158, 159, 162, 236, 279,
289, 306, 316, 320, 358, 364
Bardon Jonathan 18, 185, 331, 456
Barthes Roland 105, 106, 192, 203, 232, 324, 327, 338,
459
Barton Brian 63, 455, 458
Beckett Samuel 25, 142, 274, 349, 433, 452, 453
Belfast 5, 14, 15, 16, 18, 21, 22, 24, 25, 47, 51, 52, 65, 69,
70, 72, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 94, 96, 97, 98, 99, 102,
107, 108, 109, 110, 113, 114, 116, 126, 128, 129, 130,
135, 142, 146, 150, 161, 171, 173, 175, 176, 177, 178,
179, 180, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 192, 193,
194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 223, 225, 234, 236,

238, 245, 248, 249, 251, 252, 255, 262, 267, 268, 269,
271, 272, 273, 276, 285, 286, 292, 293, 296, 298, 307,
313, 322, 325, 326, 331, 332, 339, 340, 342, 343, 344,
345, 348, 349, 356, 357, 358, 362, 363, 372, 375, 377,
397, 400, 409, 411, 415, 429, 433, 434, 436, 437, 441,
442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 451, 452, 453,
454, 456, 457, 463
Bell Geoffrey 225, 226, 454
Bell Sam Hanna 21, 91, 142, 433, 446, 449, 453
Bellings Richard 77
Berger Peter 390
Bertha Csilla 189, 190, 444
Bible (la) 28, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 68, 70, 127, 131,
135, 137, 140, 141, 143, 145, 146, 147, 148, 150, 152,
153, 158, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 172, 173, 187,
193, 198, 199, 200, 201, 204, 205, 206, 209, 210, 213,
217, 221, 235, 243, 258, 265, 290, 296, 301, 308, 323,
325, 327, 330, 331, 332, 338, 341, 342, 343, 344, 345,
348, 354, 355, 357, 358, 359, 361, 373, 385, 388, 389,
400, 401, 402, 403, 421, 431, 446, 459, 461, 462
Blavatsky Helena 273, 350, 384, 433
Boal Frederick 161, 244, 270, 376, 377, 378, 379, 380,
381, 396, 397, 398, 434, 454, 455
Bollène Anne de 39
Bossuet Jacques-Bénigne 139
Boucicault Dion 18, 83, 373
Bourdil Pierre-Yves 55, 127, 201, 246, 268, 384, 461
Boyd John 91, 339, 448
Boyle Roger 79
Boyle William 141
Bradley Anthony 190, 215, 444
Brecht Bertolt 275, 324, 383
Brennan Timothy 339
Brewer John 44, 45, 70, 71, 72, 96, 210, 215, 225, 262,
454
Brookeborough 89, 90
Bruce Lesley 16
Burkhead Henry 78, 79

Byrne Ophelia 5, 21, 22

C

Calvin Jean 45
Canon-Roger Françoise 291
Caraïbes 17
Carroll Robert 68
Carson John 382
catholicisme 14, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 44, 50, 51, 53, 61,
68, 69, 70, 73, 74, 77, 78, 79, 100, 101, 102, 103, 148,
151, 152, 153, 157, 161, 197, 212, 213, 225, 237, 241,
246, 260, 348, 375, 427, 437
Catholicisme 427
Cavallier François 291, 461
Cerquoni Enrica 67, 106, 251
Charles I 45, 77
Charles II 46, 79
Chichester-Clark James 196
Clayton Pamela 130, 254, 270, 456
Cleary Joe 74, 115, 274, 449
Clément VII 39
Coirault Michel 147, 156, 237, 366, 367, 461
Coleraine 25, 251, 455
Collier Jeremy 140
Congreve William 93
Connolly Joseph 259, 434
Conway 382
Corcoran Neil 22, 90, 175, 449
Corrigan Mairead 166, 237, 366, 461
Costello Mary 26, 252
Cranmer Thomas 39, 40
Cromwell Oliver 45, 68, 70, 78, 79, 141
Cummings 15, 145, 443
Currie Austin 253, 434

D

Daly Cathal 69, 72, 255, 263, 434
Dawe Gerald 171, 249, 445, 446, 449
Deane Seamus 15, 92, 444, 448, 449, 452, 453
Denman Peter 115, 452
Deutsch Richard 1, 5, 69, 72, 213, 241, 456

Devlin Anne 5, 7, 14, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 31, 46, 49,
53, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 64, 65, 67, 69, 72, 75, 90,
93, 94, 97, 99, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 113,
114, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 125,
126, 128, 131, 135, 145, 146, 147, 148, 152, 153, 154,
157, 159, 160, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 172,
173, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184,
185, 186, 187, 192, 193, 194, 196, 197, 198, 199, 206,
207, 208, 209, 210, 211, 213, 214, 215, 216, 217, 221,
225, 226, 228, 231, 232, 233, 236, 237, 238, 240, 242,
248, 249, 251, 252, 256, 257, 258, 259, 264, 265, 267,
268, 269, 272, 273, 274, 276, 277, 284, 287, 288, 289,
290, 292, 295, 296, 297, 298, 300, 302, 303, 308, 309,
310, 313, 314, 315, 324, 327, 328, 330, 331, 332, 335,
337, 338, 339, 340, 341, 343, 348, 349, 350, 353, 358,
359, 360, 361, 362, 363, 364, 367, 368, 369, 370, 372,
373, 375, 378, 382, 383, 385, 386, 389, 390, 391, 392,
393, 394, 395, 396, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 405,
425, 434, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448
Devlin Paddy ... 24, 25, 153, 251, 252, 253, 434, 435, 447,
452
Dionysos 192
Doyle Elizabeth 99, 261, 445
Dublin 20, 24, 42, 44, 47, 48, 51, 54, 56, 67, 76, 77, 78,
79, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 91, 93, 96, 97, 113, 141,
143, 206, 237, 262, 271, 313, 349, 361, 362, 369, 433,
434, 436, 444, 448, 449, 451, 452, 453, 454, 455, 456,
457, 458
Dudley Geoffrey 17
Dunlop John 267, 366, 369, 454
Dunlop John Boyd 16

E

Écoles intégrées 427, 428
Eliade Mircea 157, 204, 462
Eliot George 15, 145, 443
Elizabeth Ire 44
Elizabeth II 54, 125, 277
Elliott Marianne 47, 49, 67, 68, 255, 377, 454, 459
Ervine St John 87, 141
États-Unis 15, 16, 52, 83, 107, 108, 113, 149, 196, 292,
293, 294, 382, 390
Eucharistie 157, 158, 307, 364, 377

Ewart-Biggs Christopher 20

F

Fairleigh John..... 5, 21, 448
Farquhar George 79, 93
Farrell Michael..... 143
Fénian..... 49, 267, 428
Field Day..... 92, 144, 146, 211, 368, 385, 413, 444, 448,
449, 450, 452, 453, 459
Fitt Gerry..... 253, 435
Foley Imelda 24, 251, 288, 289, 387, 449
Friel Brian 21, 90, 91, 92, 125, 144, 340, 404, 444, 463
Frye Northrop..... 135, 459

G

Garrison Janine..... 159, 305, 323, 324, 462
Gauthier Brigitte 1, 286, 287, 460, 461
Goldsmith Oliver 93
Graham Colin..... 404, 405, 450
Grande-Bretagne 13, 31, 41, 48, 51, 53, 58, 69, 72, 74,
93, 95, 98, 100, 101, 106, 167, 249, 292, 399, 403,
405, 430, 434, 435, 436
Grant Patrick . 56, 123, 257, 260, 261, 263, 300, 307, 327,
330, 348, 383, 384, 386, 388, 396
Grattan Henry..... 46, 400, 435
Greenlaugh Susanne..... 179
Gregory Lady Isabella Augusta 84, 433, 454
Grelot Pierre..... 164, 165, 243, 306, 309, 310, 323, 462
Guillaume d'Orange..... 46, 70, 79, 212, 437

H

Hammond David..... 92
Hankin St John..... 142
Hankins Jérôme..... 7, 185, 248, 373, 441
Heaney Seamus..... 15, 21, 92, 175, 373
Henderson Lynda..... 249, 445
Henri II..... 42, 43
Henri VIII..... 39, 40, 43, 44
Higgins Gareth 44, 45, 70, 71, 72, 96, 210, 215, 225, 262,
454

Hobsbaum Philip..... 14, 15
Hobson Bulmer 86
Hom John 50, 81, 100, 143, 183
Hope Jemmy 80, 400, 429, 435
Hubert Marie-Claude 139, 182, 225, 460
Huizinga Johan..... 19, 435
Hume John 25, 253, 293, 404, 405, 435, 439
Hutchinson Wesley 1, 73, 74, 89, 102, 210, 212, 271, 456
Hyde Douglas..... 400, 435

I

Innocent X..... 77
IRA .. 20, 25, 26, 51, 72, 94, 106, 186, 226, 244, 245, 246,
252, 255, 260, 261, 262, 263, 298, 299, 322, 390, 435,
436, 438, 439
Ireland Kate..... 15
Irlande ... 13, 14, 17, 18, 24, 25, 31, 33, 40, 41, 42, 43, 44,
45, 46, 47, 48, 49, 51, 53, 56, 58, 60, 62, 64, 67, 68,
69, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84,
85, 86, 87, 89, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 100, 101, 102,
104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 115, 141, 143, 152,
153, 165, 168, 169, 179, 182, 199, 207, 208, 210, 211,
212, 214, 216, 228, 233, 241, 253, 254, 258, 261, 262,
263, 264, 270, 271, 273, 274, 275, 280, 281, 291, 292,
297, 299, 302, 313, 331, 332, 337, 338, 339, 354, 355,
359, 368, 372, 373, 376, 378, 384, 386, 389, 390, 396,
399, 403, 404, 405, 428, 429, 430, 434, 435, 436, 437,
438, 440, 456
Irlande du Nord . 13, 14, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 26,
27, 31, 33, 45, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60,
61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 75, 86, 87,
88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 98, 100, 101, 102, 103,
105, 106, 107, 108, 109, 110, 113, 114, 119, 120, 121,
122, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 142, 143,
144, 146, 149, 151, 163, 167, 168, 169, 173, 183, 186,
188, 189, 190, 195, 196, 197, 199, 205, 206, 207, 209,
210, 211, 213, 221, 225, 226, 228, 234, 236, 237, 238,
241, 243, 247, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 259, 262,
263, 264, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 283,
284, 287, 292, 293, 297, 299, 313, 314, 317, 322, 323,
327, 328, 329, 336, 337, 338, 346, 353, 357, 361, 362,
364, 367, 368, 369, 373, 375, 376, 377, 378, 381, 382,
383, 384, 385, 386, 387, 388, 390, 391, 393, 394, 395,

399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 415, 427, 429, 430,
431, 432, 435, 436, 437, 438, 439, 454, 456, 457

J

Jacques II 46, 79
Jérusalem..... 39, 151, 156, 157, 165, 187, 192, 193, 195,
196, 197, 198, 199, 200, 325, 326, 362, 363, 364, 366,
400, 424
Jésus de Nazareth..... 34
Johnston de Ballykilbeg William..... 50
Jourdain..... 34, 236
Jousni Stéphane..... 148, 450
Joyce James..... 22, 90, 97, 184, 274, 277, 343, 350, 372,
393, 442, 448, 449

K

Keane Margaret..... 161, 244
Keane Patrick..... 212
Kearney Richard 206, 211, 216, 261, 385, 404, 405, 455,
459
Kennedy David 446
Kennedy John F 293
Kennedy Robert 292, 293
Kennedy-Pipe Caroline..... 269, 457
Kilroy Thomas 92, 144, 368
Knox John 45, 71
Kurdi Maria..... 145, 213, 446

L

Lagan..... 451, 452, 453
laïcisation 314, 376, 388, 390
Londonderry..... 80, 91, 92, 94, 210, 212, 225, 252, 293,
413, 445
Londres . 13, 16, 17, 45, 47, 48, 51, 52, 56, 65, 77, 80, 81,
83, 85, 87, 88, 96, 105, 106, 109, 110, 113, 117, 130,
176, 186, 191, 204, 213, 225, 226, 246, 257, 264, 269,
270, 271, 274, 278, 286, 307, 319, 333, 356, 361, 430,
437, 441, 446, 449, 450, 451, 452, 454, 455, 456, 457,
459, 462
Longley Edna..... 24, 70, 89, 446, 451, 453

Longley Michael 15
loyalisme 49, 189, 429
Luther Martin 37, 38, 40, 159, 237

M

Macalla..... 17
MacGurk Brendan 108, 276, 288
Mackey James P..... 324, 348, 384, 385
Macklin Charles 80
Mahon Derek..... 15
Malinowski Bronislaw 204, 242
Malone John 14, 19, 214, 436, 442
Mamet David..... 392
mariage.. 17, 35, 39, 40, 59, 60, 81, 83, 87, 121, 122, 141,
150, 157, 159, 160, 161, 164, 269, 272, 378, 388
Marquet Claudette..... 158, 237, 382
Marson Pascale 155, 159
Martimort A.G. 236, 237
Martyn Edward 84, 463
Marx Karl..... 386
Maturin Charles Robert..... 82, 271
McCracken Henry Joy 17, 47, 69, 80, 170, 212, 264, 265,
272, 400, 429, 435, 436, 448
McCumhail Finn 49
McGovern Mark..... 48, 122, 123, 128, 206
McGuinness Frank 20, 21, 90, 93, 349, 446, 452
McGuinness Martin..... 438
McKay Susan 268
McKenna..... 108, 109, 170, 184, 261, 264, 265, 328, 367,
393
McLaverty Bernard 15
McMullan Anna 211, 214
McSwiney Terence 260, 436
Michelburne John..... 80
Millet Olivier..... 33, 34, 35, 40, 135, 149, 169, 187, 209,
290, 303, 304, 330, 341, 358, 388, 390, 423
Milton John 97, 141, 421
Moore George 84
Morash Christopher..... 21, 77, 78, 80, 81, 82, 84, 86, 87,
142, 143, 271, 337, 405
Morgan Lady..... 80
Morrow Duncan 57, 101, 127, 128, 190, 390
Muldoon Paul..... 15

Murphy Daniel 237, 324
Murphy Tom 144
Murray Christopher 62, 120

N

nationalisme. 49, 50, 67, 73, 74, 83, 85, 96, 101, 148, 212,
250, 261, 264, 293, 404, 405, 423, 429
naturalisme 85, 86, 139, 141, 430
New York 15, 87, 96, 97, 117, 293, 340, 441, 444, 448,
450, 453, 458, 461, 463
Nicole Pierre 138
Norton Thomas 76
Nouveau Testament .. 34, 38, 39, 135, 138, 140, 148, 151,
152, 153, 154, 156, 164, 166, 170, 171, 172, 189, 193,
198, 199, 235, 255, 288, 301, 325, 331, 344, 347, 361,
366, 425

O

O'Brien Conor Cruise 68, 69, 214, 437, 444
O'Casey Sean. 73, 85, 86, 94, 97, 142, 211, 274, 450, 463
O'Connell Daniel 48, 67
O'Connor Patricia 143
O'Dowd Liam 54, 122
O'Keefe John 81, 82
O'Neill Terence 89, 90, 101, 263, 293, 383
Ogilby John 77, 79
Ordre d'Orange 48, 70, 128, 183, 227, 237, 243, 254, 437
Orwell George 251
Owenson Robert 80
Owenson Sydney 80
Oxford 22, 56, 68, 105, 260, 447, 449, 452, 454, 456,
457, 460, 461

P

Paisley Ian 67, 70, 71, 72, 122, 143, 225, 262, 434, 437
Pâques 7, 23, 26, 27, 42, 46, 49, 50, 53, 56, 57, 58, 63,
65, 67, 69, 70, 72, 84, 94, 95, 99, 100, 103, 107, 108,
113, 114, 115, 117, 118, 119, 122, 123, 125, 126, 128,
138, 145, 146, 147, 148, 152, 153, 154, 155, 156, 157,
158, 162, 163, 164, 167, 168, 169, 176, 178, 179, 180,

183, 184, 185, 186, 188, 194, 197, 198, 209, 212, 214,
217, 221, 223, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 235,
236, 238, 239, 240, 242, 244, 251, 252, 253, 258, 259,
264, 265, 266, 268, 269, 273, 275, 276, 287, 288, 292,
295, 298, 300, 303, 304, 308, 313, 315, 316, 319, 322,
323, 324, 327, 328, 329, 331, 335, 337, 340, 342, 343,
354, 356, 357, 359, 361, 363, 364, 365, 366, 367, 368,
370, 372, 376, 377, 379, 384, 385, 387, 388, 389, 391,
394, 396, 402, 404, 409, 415, 434, 438

Parker Stewart . 5, 7, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24,
25, 26, 27, 28, 31, 46, 47, 49, 52, 53, 55, 56, 57, 58,
59, 60, 64, 65, 66, 69, 70, 72, 75, 83, 90, 92, 93, 94,
95, 96, 97, 102, 103, 106, 107, 108, 110, 113, 114,
115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125,
126, 128, 130, 131, 135, 144, 145, 146, 147, 148, 149,
150, 151, 152, 157, 159, 160, 163, 164, 165, 166, 167,
168, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 177, 180, 181,
182, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193,
196, 197, 198, 199, 206, 207, 209, 210, 211, 212, 213,
214, 215, 216, 217, 221, 225, 226, 228, 230, 232, 234,
237, 238, 240, 242, 245, 247, 248, 249, 251, 254, 256,
257, 258, 259, 264, 265, 266, 267, 268, 272, 273, 274,
276, 277, 280, 284, 287, 289, 290, 292, 294, 295, 297,
300, 302, 303, 309, 310, 313, 314, 315, 322, 323, 324,
325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 335, 337, 338,
342, 343, 345, 347, 348, 349, 350, 353, 357, 358, 359,
360, 361, 362, 363, 364, 366, 367, 368, 369, 370, 372,
373, 375, 377, 378, 382, 383, 384, 385, 386, 389, 390,
391, 393, 394, 395, 396, 398, 399, 400, 401, 402, 403,
404, 405, 425, 435, 436, 443, 444, 445, 446, 447, 448,
458

Parkhill David 86
Parnell Charles Stewart 49, 50
partage des pouvoirs (gouvernement de) 18, 25, 64, 94,
185, 329, 430, 434, 430, 438
Partition 14, 33, 74, 86, 101, 115, 177, 185, 430, 449
Patrick (saint) . 41, 42, 43, 77, 78, 199, 213, 331, 389, 455
Paulin Tom 92, 144
Pearse Patrick 50, 84, 259, 438
Pelletier Anne-Marie... 265, 279, 280, 301, 302, 307, 354,
355, 356, 359, 360, 361, 366
Pelletier Martine 146, 404
Pentecôte . 7, 17, 18, 20, 21, 23, 27, 46, 49, 52, 53, 56, 57,
58, 60, 64, 65, 69, 70, 92, 94, 95, 98, 100, 106, 108,
110, 113, 115, 117, 118, 121, 140, 144, 146, 147, 148,

150, 151, 154, 155, 156, 157, 162, 167, 168, 169, 170, 172, 176, 177, 184, 187, 193, 194, 197, 198, 213, 217, 221, 223, 226, 227, 228, 229, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 240, 246, 248, 250, 258, 259, 264, 266, 275, 276, 277, 286, 287, 289, 290, 292, 293, 295, 298, 304, 308, 310, 313, 315, 319, 322, 323, 324, 327, 328, 329, 330, 332, 335, 339, 340, 342, 343, 344, 348, 354, 357, 358, 359, 361, 363, 366, 367, 368, 370, 371, 376, 377, 384, 385, 387, 388, 389, 391, 393, 395, 402, 404, 405, 409, 413, 423, 430, 438, 439, 441, 447

Peyronel Valérie..... 1, 226, 436

Philips Katherine..... 79

Pignarre Robert..... 137, 192

Pilkington Lionel..... 88, 89, 90

Pinero Arthur..... 141

Plantation 13, 44, 45, 46, 65, 69, 74, 76, 193, 194, 208, 254, 262, 399, 430

Plunkett Joseph Mary..... 84

prédestination..... 45, 430, 431

Prickett Stephen..... 68

Prior James..... 262, 438

protestantisme ... 14, 38, 39, 40, 43, 44, 49, 51, 58, 68, 69, 74, 75, 93, 100, 101, 102, 149, 157, 158, 159, 206, 210, 225, 226, 237, 241, 262, 385, 421, 427, 431, 437, 462

Pruner Michel..... 126, 176

Purcell Lewis..... 86, 87

Purvey John..... 140

R

Rafferty Oliver..... 246, 377, 378

Rea Stephen..... 20, 21, 92, 144, 146, 438, 447

réalisme..... 431

réconciliation..... 25, 28, 81, 83, 128, 142, 162, 184, 251, 252, 290, 307, 309, 310, 313, 314, 328, 330, 331, 332, 333, 339, 348, 353, 357, 360, 361, 362, 364, 369, 370, 380, 384, 395, 396, 398, 402, 403, 404, 430, 431

Reid Christina..... 93, 97

Reid Graham..... 93

républicain..... 17, 18, 56, 69, 72, 124, 225, 245, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 267, 298, 369, 400, 431, 433, 438, 439

républicains ... 16, 17, 47, 48, 56, 72, 81, 84, 93, 124, 194, 208, 248, 250, 253, 259, 261, 262, 267, 269, 272, 292, 357, 431, 436, 438

révisionnistes..... 212, 214, 367

Richtarik Marilyn..... 5, 15, 16, 17, 18, 70, 97, 102, 116, 144, 184, 189, 254, 265, 294, 328, 348, 368, 385, 393

Robert Philippe, (de) ... 33, 34, 35, 40, 135, 149, 169, 187, 209, 290, 303, 304, 330, 341, 358, 388, 390, 423

Robinson Lennox..... 142

Roche Anthony..... 117, 283, 284, 289, 349

Roche Patrick..... 63, 455, 458

Rome. 34, 37, 39, 40, 42, 44, 50, 100, 213, 377, 381, 382, 427

Roubine Jean-Jacques..... 75, 76, 223, 224, 232, 324

Royaume-Uni..... 10, 140, 432

Ruane Joseph..... 53

S

Sands Bobby..... 257, 260, 261, 263, 438

Sartre Jean-Paul..... 386

Scott Jamie S..... 387

sécularisation..... 314, 373, 375, 376, 383, 384, 386, 390, 391, 456

Shakespeare William..... 97, 141, 415

Shaw George Bernard..... 85, 141

Sheehan Helena..... 203, 205, 216

Sheeran Patrick F..... 283

Sheridan Joseph..... 93

Shirley James..... 77, 78, 79, 445

Shirlow Peter..... 48, 122, 123, 128, 206

Simmons James..... 15

Simms (cardinal)..... 382

Sloan Barry..... 27

Southerne Thomas..... 79

Staunton Michael..... 41, 42, 46, 50, 52, 213

Strindberg August..... 145

Synge John Millington..... 85, 94

T

théosophie..... 350, 432, 433

Thompson Sam..... 89, 91, 254, 442

Todd Jennifer..... 53

Tomelty Joseph 88, 143
 Trimble David..... 102, 435, 439
 Troubles 15, 16, 18, 21, 23, 25, 33, 52, 69, 72, 86, 90, 91,
 92, 93, 94, 101, 102, 108, 109, 110, 113, 120, 121,
 124, 125, 130, 143, 144, 146, 168, 181, 184, 189, 193,
 198, 242, 250, 251, 252, 255, 261, 262, 265, 269, 270,
 272, 273, 283, 292, 298, 315, 322, 349, 363, 367, 379,
 393, 399, 401, 403, 432, 444, 451, 453, 457, 458
 Twomey Vincent..... 54, 58, 71, 192, 199, 265, 267, 378,
 379, 381, 389, 391
 Tyndale William 140

U

unionisme.. 49, 50, 68, 70, 73, 74, 89, 101, 128, 250, 429,
 432

V

Vatican..... 12, 36, 68, 149, 162, 263, 306, 375, 376, 379,
 380, 382, 396
 Voltaire 139

W

Walsh Louis J..... 143
 Wentworth Thomas..... 77
 Westminster 51, 261, 271, 417, 433
 Whyte John 55, 56, 60, 61, 62, 65, 66, 102, 243, 244
 Wichert Sabine..... 65
 Wilde Oscar..... 85, 93, 141, 450
 Williams Betty 166
 Williams Rowan Douglas 397
 Wilson Harold . 95, 96, 107, 113, 130, 197, 250, 255, 263,
 267, 409, 417, 439
 Witoszek Valentina 283
 Wolfe ToneTheobald 47, 80, 81, 400, 429, 436, 439
 Wood Chris 183, 264, 328, 329, 340, 341, 392
 Wycliff John..... 140

Y

Yeats William Butler 15, 22, 84, 85, 90, 94, 141, 145,
 206, 207, 211, 433, 443, 449