



HAL
open science

La crise de l'identité dans le théâtre de Denis Johnston

Virginie Girel Girel-Pietka

► **To cite this version:**

Virginie Girel Girel-Pietka. La crise de l'identité dans le théâtre de Denis Johnston. Littératures. Université Charles de Gaulle - Lille III, 2013. Français. NNT : 2013LIL30029 . tel-01124207

HAL Id: tel-01124207

<https://theses.hal.science/tel-01124207>

Submitted on 6 Mar 2015

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 LILLE 3 – CHARLES DE GAULLE
ÉCOLE DOCTORALE SHS – LILLE NORD DE FRANCE
LABORATOIRE CECILLE**

Thèse en vue de l'obtention du grade de docteur,
présentée et soutenue par **Virginie Girel-Pietka**
le 9 décembre 2013

Discipline : Études anglophones

**LA CRISE DE L'IDENTITÉ
DANS LE THÉÂTRE DE DENIS JOHNSTON**

sous la direction d'Alexandra Poulain

Jury composé de Mesdames et Messieurs les professeurs :
Élisabeth Angel-Perez, Université Paris-Sorbonne
Carle Bonafous-Murat, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3
Wesley Hutchinson, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3
Hélène Lecossois, Université du Maine
Alexandra Poulain, Université Lille 3 – Charles de Gaulle

REMERCIEMENTS

Je veux d'abord dire toute ma gratitude à Alexandra Poulain pour son accompagnement et son soutien tout au long de ce travail, son écoute et sa patience à toute épreuve. Je la remercie pour ses remarques et ses commentaires toujours stimulants qui m'ont permis d'avancer dans mes recherches, dans ma réflexion et dans mon travail de rédaction. Je lui suis aussi reconnaissante de m'avoir encouragée à participer à divers colloques et séminaires très enrichissants.

Mes remerciements vont également à Carle Bonafous-Murat, pour avoir un jour mentionné Denis Johnston parmi d'autres noms d'auteurs délaissés par la critique et dont l'œuvre « mériterait de plus amples recherches », puis dirigé mes recherches dans le cadre de mon Master 2.

Je remercie aussi la SOFEIR, l'École Doctorale SHS et le Laboratoire CECILLE de l'Université Lille 3 – Charles de Gaulle, dont le généreux soutien m'a permis de travailler sur les manuscrits de Denis Johnston conservés à Trinity College, Dublin et à l'Université d'Ulster, Coleraine. Je pense aussi aux autres chercheurs, doctorants et enseignants, qui ont enrichi mon travail de leur propres travaux et de pistes de recherches évoquées lors de colloques ou journées d'études, tout en l'égayant de leur conversation ou courriels, notamment Laurence Cazeneuve-Guegan, Mehdi Ghassemi, Antonella Trombatore, Élisabeth Angel-Perez, Hélène Lecossois et Jeffrey Hopes, Maryvonne Boisseau, Fiona McCann, Wesley Hutchinson, P.J. Matthews, Bernard Adams, Christopher Morash, Ondřej Pilný, Christine St Peter, Margaret Mills Harper, Claudia Luppino et Eamon Maher.

J'ai également eu la chance de rencontrer les enfants de Denis Johnston, Jennifer, Micheál et Rory, que je tiens à remercier pour leur accueil chaleureux, leur gentillesse et l'intérêt qu'ils ont témoigné pour mon travail, et plus particulièrement Micheál, pour sa permission de citer l'œuvre dramatique de son père dans mes articles, et Rory, pour sa permission de citer le reste de l'œuvre, notamment les manuscrits, pour les longs courriels que nous avons échangés, et pour les ressources qu'il a mises à ma disposition : photos personnelles, archives du Gate Theatre de Dublin, conservées à Chicago, et autres documents alimentant la page Facebook que nous avons créée ensemble dans l'espoir de faire mieux connaître l'œuvre de son père.

Enfin, je remercie ma famille et mes amis pour leur écoute, leur soutien, et la patience dont ils ont fait preuve ces dernières années. Je pense d'abord à mon père, qui m'a réappris à écrire lorsque je rédigeais mon mémoire de Master 2 et qui aurait tant aimé voir le prolongement de ce travail. Un grand merci aussi à Sarah Hirsch, Laure Legrand, Caroline Kuntz et Christiane Jouve pour leur présence et leur amitié. Toute ma reconnaissance va enfin à Loïc Pietka, à qui ce travail est dédié.

ABRÉVIATIONS

Cette étude porte sur les onze pièces pour la scène écrites par Denis Johnston, dont il existe différentes éditions, dans des versions très différentes pour trois d'entre elles. Par souci de clarté dans le cours de la rédaction, j'ai choisi de les désigner, après la première occurrence de chaque titre long, par un titre raccourci, notamment *The Old Lady* pour *The Old Lady Says « No! »*, *The Moon* pour *The Moon in the Yellow River*, *Bride* pour *A Bride for the Unicorn*, *Cuckoo* pour *The Golden Cuckoo*, *Dust* pour *The Dreaming Dust*, *Fourth* pour *A Fourth for Bridge*, *Strange Occurrence* pour *Strange Occurrence on Ireland's Eye*, *The Táin* pour *Táin Bo Cuailgne*, et *Scythe* pour *The Scythe and the Sunset*. Lorsqu'un titre revient fréquemment dans un passage, je privilégie ses initiales (*OLSN*, *MYR*, *BU*, *SSg* pour *Storm Song*, *BMB* pour *Blind Man's Buff*, *GC*, *DD*, *FFB*, *SOIE*, *TBC*, *SSt*). Enfin, lorsque j'étudie une pièce qui a fait l'objet d'une réécriture, les initiales sont assorties d'un numéro correspondant à l'ordre chronologique des parutions (*DD1*, *BU2*...).

Les numéros de pages indiqués entre parenthèses après chaque citation font référence aux éditions suivantes :

- Pour *OLSN*, *MYR*, *GC*, *DD*, *SSt* : *Selected Plays by Denis Johnston* (Johnston 1983)
- Pour *BU* et *SSg* : *Storm Song and A Bride for the Unicorn* (Johnston 1935)
- Pour *DD1* et *GCI*, *The Golden Cuckoo and other plays* (Johnston 1954)
- Pour *BMB*, l'unique édition de 1938, cosignée avec Ernst Toller (Johnston, Toller 1938)
- Pour *SOIE*, *Collected Works*, Vol. 2 (Johnston 1960)
- Pour *FFB*, *TBC* mais aussi *BU2*, *Dramatic Works*, Vol. 2 (Johnston 1979)

INTRODUCTION

Qu'est-ce qu'un homme révolté ? C'est un homme qui dit « non ». Mais s'il refuse, il ne renonce pas : c'est aussi un homme qui dit « oui », dès son premier mouvement. Un esclave, qui a reçu des ordres toute sa vie, juge soudain inacceptable un nouveau commandement. Quel est le contenu de ce « non » ? (Camus 1997(b), 27)

Denis Johnston est un dramaturge révolté. Lorsqu'il commence sa carrière théâtrale en 1924, cela fait vingt ans que l'Abbey promeut en Irlande un théâtre à vocation nationaliste, qui donne à voir des figures de la nation. Avec sa première pièce, *The Old Lady Says "No!"* (1929), Johnston se propose d'apporter à ce projet une contribution pour le moins originale¹. La pièce s'ouvre sur une pièce dans la pièce où l'acteur qui incarne le personnage principal, le héros nationaliste Robert Emmet², se fait malencontreusement assommer et, ne retrouvant que partiellement ses esprits, va se prendre, tout au long de la pièce, pour le personnage qu'il était censé incarner. Voilà donc un martyr de la cause nationale, exécuté en 1803, de retour sur scène tel un revenant dans la capitale de l'État

¹ Cette pièce n'est jouée qu'en 1929 par la compagnie du Gate Theatre mais Johnston la soumet dès 1927 à Lennox Robinson, alors membre du comité de direction de l'Abbey, sous son titre initial *Shadowdance*. Robinson lui conseille quelques modifications, à la suite desquelles la pièce est soumise à William Butler Yeats et Lady Gregory, les autres directeurs, qui la refusent. Nous reviendrons sur les raisons et les conséquences de ce refus, qui incite Johnston à retravailler encore sa pièce et à la proposer, sous son titre définitif, à Hilton Edwards et Micheál McLiammóir, directeurs de la toute jeune compagnie du Gate.

² Robert Emmet (1778-1803) fut l'un des principaux membres des *United Irishmen* (Foster 285), organisation nationaliste fondée à Belfast en 1791, dont le programme s'inspire des idéaux de la Révolution Française. Il s'agit d'abord d'obtenir une réforme du Parlement par voie constitutionnelle mais, face à l'immobilisme du « Parlement de Grattan » sur ce point, le mouvement se radicalise dans les années 1790 (Hutchinson 89). Emmet fut l'instigateur de la Rébellion de 1803, ce qui lui valut d'être condamné à mort (Hutchinson 94-95). Brillant orateur, il prononça depuis le banc des accusés, un discours destiné à l'ancrer dans la mémoire nationale en tant que martyr de la cause irlandaise (Annexe 1).

Libre d'Irlande. Toute l'action se présente ensuite comme le délire onirique du personnage. Les incongruités se multiplient, par exemple lorsqu'une statue de Henri Grattan³, autre grande figure de l'histoire irlandaise, prend vie pour se moquer du héros. Ou encore lorsque, dans un salon littéraire à Dublin, des membres de l'intelligentsia demandent à Robert Emmet ce qu'il pense de l'avant-garde dramatique européenne. Enfin, une étrange vieille dame s'applique à dévoiler l'imposture de l'acteur. La pièce fait ainsi la part belle aux moyens de représentation non réalistes et révèle un humour qui n'a pas fait l'unanimité, un humour corrosif qui s'attaque aux figures canoniques de l'identité nationale pour les faire apparaître comme de pures constructions sans rapport avec la réalité qu'elles sont censées incarner. Le dramaturge se dresse contre des formes désormais figées, des clichés érigés en symboles identitaires dans un théâtre devenu normalisant. Ce faisant, il renoue néanmoins avec l'élan de créativité contestataire à l'origine de l'émergence du théâtre « national ». Le jeune dramaturge dit « non » mais il faut se demander « quel est le contenu de ce 'non' » (Camus 1997(b), 27).

CONTEXTE CULTUREL : LE THÉÂTRE NATIONAL IRLANDAIS

À l'exception de Yeats, à l'époque le seul dramaturge irlandais à s'être essayé à « un théâtre d'art », nourri d'esthétiques avant-gardistes « visant à l'expression sur scène de l'intériorité » (Genet 1995, 11), la plupart des dramaturges irlandais s'étaient jusqu'alors satisfaits d'une dramaturgie réaliste. Même lorsque John Millington Synge

³ Henry Grattan (1746-1820) fut membre de la Chambre des Communes irlandaise de 1775 à 1797. Brillant orateur, il est connu pour avoir œuvré à l'indépendance de l'Irlande par voie constitutionnelle : il a négocié l'indépendance du Parlement irlandais (« le Parlement de Grattan », 1782) puis l'assouplissement des lois pénales qui limitaient les droits civiques des catholiques. Faute d'obtenir le soutien du gouvernement britannique pour son projet de loi en faveur de leur émancipation, il quitte le Parlement en 1797. Il y fait un bref retour en 1800 pour s'opposer à l'Union avec la Grande-Bretagne. Il siège ensuite au Parlement britannique de 1805 à 1820, continue d'abord de soutenir l'émancipation des catholiques irlandais, puis s'efforce de tirer de l'Union le meilleur profit possible pour l'Irlande (Foster 171).

avait mis au jour un réalisme poétique en faisant ressortir la musicalité du dialecte hiberno-anglais (Greene 1975, Kiberd 1979), le décor, les personnages, et la progression téléologique de l'intrigue se présentaient toujours comme le reflet du réel, dans la tradition aristotélicienne (Murray 2000, Morash 2002)⁴.

Le théâtre mimétique vise à « tendre un miroir à la nature » (Shakespeare 1987, 248). En Irlande, il revêt en outre une dimension politique à partir de la fin du XIX^e siècle, dans la mouvance du nationalisme culturel qui s'est développé tout au long du siècle et qui se manifeste plus concrètement dans les années 1890, suite au rejet des deux premiers projets de Home Rule visant à rendre à l'Irlande un Parlement indépendant (1886 et 1893) : « a new generation of Irish intellectuals came up with the strategy of working for a form of *de facto* home rule despite its unattainability *de jure* » (Matthews 2003, 8). Des associations comme la *National Literary Society* (fondée par Yeats en 1892), la *Gaelic League* (fondée par Douglas Hyde en 1893), et l'*Irish Literary Theatre* (fondé par Yeats, Gregory, George Moore et Edward Martyn en 1899) voient le jour dans le but de réinventer la culture nationale : « Central to the endeavour was the realization that the Irish had accepted London as the centre of culture and civilization for too long and that the time had come for the Irish people to regenerate their own intellectual terms of reference and narratives of cultural meaning » (Matthews 2003, 8). Cette « Renaissance » irlandaise (« Celtic Revival ») est donc une démarche culturelle anticipant la décolonisation⁵. Le théâtre est un lieu d'autant plus propice à cette Renaissance qu'il rend la culture nationale accessible au plus grand nombre : « the great mass of our people, accustomed to

⁴ Seán O'Casey fait à son tour exception en 1928 avec sa pièce *The Silver Tassie* (O'Casey 1998(b)), dont le deuxième acte adopte une esthétique expressionniste en rupture avec les normes esthétiques réalistes, pour faire appréhender aux spectateurs l'horreur de la guerre. Cette pièce est elle aussi refusée par l'Abbey, un an après celle de Johnston. Suite à ce nouveau refus, l'Abbey perd son auteur fétiche qui s'installe définitivement à Londres. Johnston reste en Irlande et s'efforce de réformer le théâtre irlandais de l'intérieur.

⁵ Douglas Hyde (1860-1947), cofondateur et président de l'*Irish Literary Society* et de la *Gaelic League*, prononce dès 1892 un discours sur la nécessité d'une telle démarche, insistant sur l'importance de préserver la langue gaélique, de favoriser la production et la propagation de la littérature nationale, et de résister au développement d'une culture matérialiste au sein d'un peuple qui se satisferait de la modernisation et du confort matériel apportés par le colonisateur (Hyde, « The Necessity for De-Anglicising Ireland »).

interminable political speeches, read little, and so from the very start we felt that we must have a theatre of our very own » (Yeats 1955, 560). Yeats souligne ici la nécessité d’impliquer la nation dans la création de son identité. Les grands orateurs qui ont marqué son histoire l’ont prédisposée à ce rôle de public galvanisé par l’éloquence des discours porteurs de revendications nationalistes. Le théâtre permet une réception collective de la représentation, par un public qui s’en trouve unifié. Le sentiment patriotique du public se manifeste dès les années 1870, en réaction au mélodrame alors en vogue ; il s’indigne par exemple au Théâtre Royal de Dublin en août 1871, face au personnage de Mullhowther, figure du traître, dans la pièce *M.P.* de Robertson (Morash 2002, 103). L’identité nationale se dessine dans cette distinction d’une communauté par rapport à une figure de traître, d’étranger, de ce à quoi on ne saurait s’identifier : « Irish melodrama increasingly bound its audience together in what can only be described as pleasurable hatred, where the communal condemnation of a character who betrays his country builds up so that it can be satisfied in the spectacle of his punishment » (Morash 2002, 112). Yeats et les autres dramaturges de la Renaissance développent ce lien entre public et représentation, en écrivant des pièces d’inspiration nationaliste qui mettent en scène des héros ou épisodes de la mythologie celtique, ou encore la vie rurale de l’ouest de l’Irlande, région idéalisée pour être restée au plus loin de l’influence culturelle du colonisateur anglais. Il s’agit pour eux de célébrer une culture des origines, celle d’avant l’occupation, en réaction aux représentations erronées de personnages irlandais qui avaient trouvé droit de cité dans le théâtre anglais, et jusque sur la scène irlandaise : de Captain MacMorris dans *Henry V* de Shakespeare (1599) au *Shaughraun* de Boucicault (1874), en passant par *Captain O’Blunder* de Sheridan (1738), le *stage Irishman* est un personnage caricatural, un bouffon malicieux, mais qui peut aussi faire rire à ses dépens, ou encore se montrer cupide et antipathique, comme Mullowther dans la pièce de Robertson évoquée ci-dessus. L’*Irish Literary Theatre*, qui devient la compagnie du *National Theatre* en 1902 puis de l’*Abbey*

Theatre en 1904, se dresse d'emblée contre ces clichés en précisant dès 1897 dans leur Manifeste : « We will show that Ireland is not the home of buffoonery and of easy sentiment, as it has been represented, but the home of an ancient idealism » (Gregory 1972, 20). Ses premières pièces font l'éloge de personnages dévoués à la cause irlandaise et glorifient leur sens du sacrifice. La pièce *Cathleen Ni Houlihan*, écrite par Gregory et Yeats en 1902, et qui inaugure en décembre 1904 la scène de l'Abbey Theatre, met en scène une vieille dame, allégorie de l'Irlande dépossédée, qui réclame l'aide de ses enfants pour reprendre à l'ennemi ses « quatre beaux champs de verdure », les quatre provinces irlandaises. Le Manifeste en appelle au soutien du public : « 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 » (Gregory 1972, 20). Les spectateurs sont donc appelés à « dire 'non' » aux clichés et à favoriser la création de l'identité nationale, par-delà les divergences d'opinions politiques susceptibles de rendre cette expression problématique. En regardant de nouvelles figures de la nation se mouvoir sur scène, les spectateurs se trouvent impliqués dans cette construction ; le public est pris dans un rapport dialectique avec la scène : elle propose des représentations de la nation et il les accepte comme telles ou les rejette, les reconnaît, s'identifie à ces images ou *a contrario*. La scène s'octroie ainsi un pouvoir performatif : en représentant la nation, elle la fait émerger. Cette création est un processus public. Lorsque le rideau retombe sur la scène finale de *Cathleen Ni Houlihan*, le public entame d'ailleurs unanimement l'hymne national de l'époque, « A Nation Once Again » (Murray 2000, 3). Les préoccupations nationalistes s'emparent de la scène irlandaise au point que Christopher Murray, historien du théâtre irlandais au XX^e siècle, « irlandise » le programme aristotélien d'Hamlet en intitulant son étude *Twentieth-Century Irish Drama, Mirror up to Nation* (Murray 2000).

Les plus grandes pièces de l'Abbey rencontrent cependant une forte résistance dans l'opinion publique⁶. Dès 1905, les attentes du public, fraîchement induites par la Renaissance irlandaise, se voient remises en question. En effet, dans *The Shadow of the Glen*, Synge met en scène un paysan qui se fait passer pour mort afin d'éprouver la fidélité de sa femme, et se relève pour la chasser en l'entendant discuter avec un autre et se plaindre de son quotidien ennuyeux (Synge 1998, 22). Un vagabond entré chez elle au hasard de son chemin finit par inviter cette dernière à partager avec lui les plaisirs toujours renouvelés de l'errance (Synge 1998, 25). La paysannerie perd ses attraits. Deux ans plus tard, avec *The Playboy of the Western World*, Synge finit de remettre en question la pastorale de l'ouest irlandais. La communauté mise en scène se réjouit du courage de Christy Mahon, jeune homme qui se vante d'avoir tué son père lorsque celui-ci voulut le forcer à épouser une veuve du voisinage. Son récit séduit son auditoire et il passe pour un héros jusqu'à ce que son père, qui a survécu, vienne réclamer justice et que la communauté se retourne finalement contre lui, déçue par son héros manqué et horrifiée par le parricide qu'il tente à nouveau sous ses yeux. Celui-ci n'en reste pas moins déterminé à épouser Pegeen Mike, la fille du tenancier du pub local, malgré la foule de prétendantes désormais susceptibles de s'offrir à lui⁷. La communauté représentée est donc émerveillée par le récit d'un parricide, puis déçue par la mise en scène d'un héroïsme sans fondement, et peuplée

⁶ Dans son ouvrage *Theatre and the State in Twentieth-Century Ireland*, Lionel Pilkington étudie les relations du Théâtre National avec l'État, mais aussi avec son public, cette « nation » irlandaise qui reste à inventer. Face à la montée de nouvelles forces politiques, les principaux fondateurs du Théâtre National ont tout intérêt à favoriser le développement d'une esthétique critique qui permette l'expression de voix minoritaires : « As writers closely associated with a once-Ascendancy elite, and within the context of the virtual certainty of some form of home rule or at least limited devolution, the idea of a nationally accepted aesthetic based on the critical importance of a minority perspective constituted an important reassurance » (Pilkington 2001, 3-4). Yeats s'associe à l'ancienne élite protestante dont Gregory est issue (« the Old Ascendancy »), et dont l'influence décline. La vocation nationaliste affichée par leur théâtre et sa perspective anticoloniale lui attire *a priori* l'approbation du plus grand nombre, par-delà les divergences d'opinions politiques (Pilkington 2001, 15-18). La réception des pièces est donc assez variable, le public dublinois majoritairement catholique et nationaliste acceptant mal les représentations en rupture avec sa vision idéalisée de l'identité nationale.

⁷ L'une des remarques de Christy fait particulièrement scandale : « It's Pegeen I'm seeking only, and what'd I care if you brought me a drift of chosen females, standing in their shifts itself maybe, from this place to the Eastern world » (Synge 1998, 143). Le public s'insurge contre cette image dégradante de la femme, d'autant que Willie Fay, l'acteur jouant Christy, substitue « a drift of Mayo girls » à l'expression « a drift of chosen females », stigmatisant plus particulièrement la paysannerie de l'ouest irlandais (Morash 2002, 132).

de jeunes filles vouées à la débauche. « That's not the West » martèle alors le public indigné qui croit retrouver sur la scène même du théâtre « national » une figure de l'Irlandais détestable que celui-ci prétend combattre (Morash 2002, 135). Le récit de Christy, qui enchante d'abord les villageois, témoigne du pouvoir de suggestion d'une mise en scène qui promeut l'héroïsme. Son public déchanté néanmoins en découvrant son imposture. La pièce illustre ainsi le rapport du public au théâtre national : les spectateurs en quête d'identité idéalisent leurs héros et rejettent violemment les personnages qui ne correspondent pas à leurs attentes.

En 1926, la pièce de Sean O'Casey *The Plough and the Stars* donne lieu à de nouvelles émeutes. Dix ans après le soulèvement de 1916, le public encore meurtri par la perte des chefs de la rébellion nationaliste qui avaient proclamé la République, n'est pas prêt à accepter une pièce qui montre ces derniers comme les victimes d'une lutte sanguinaire et inutile plutôt que comme les martyrs de la cause nationale (Morash 2002, 166-170). Ce dévoiement est d'autant moins acceptable pour le public que l'Abbey a été reconnu « d'intérêt national » par le gouvernement du jeune État Libre en 1925, et se trouve subventionné par l'État depuis lors (Morash 2002, 163). Hanna Sheehy-Skeffington, veuve d'un combattant de 1916, dénonce la trahison de l'Abbey : « In no country save Ireland could a State-subsidised theatre presume on popular patience to the extent of making a mockery and a byword of a revolutionary movement on which the present structure claims to stand » (Morash 2002, 170). La scène de l'Abbey met donc en péril les représentations de la nation que la rhétorique et l'iconographie nationalistes entendaient ériger en tradition nationale. Regrettant *Cathleen Ni Houlihan*, Hanna Sheehy-Skeffington conclut : « Now, in its subsidised, sleek old age, [the Abbey] jeers at its former enthusiasms ». L'Abbey ne vise pas à construire des représentations de la nation conformes aux attentes du public. Il est d'abord le lieu de la mise à l'épreuve de ses attentes, de la mise en question de ses idéaux. Johnston voit en cette démarche une caractéristique

ironique du théâtre irlandais qu'il définit dans l'un de ses manuscrits comme « the Theatre, in fact, that discovered the Gaelic and peasant tradition about 1900, and has been denounced by the Gaels and the peasants ever since » (TCD/MS/10066/51/58). Lors d'une conférence donnée en 1965 à Brandeis University, Ma., intitulée « The Irish Cultural Renaissance as a Cultural and Social Force », il explique ce paradoxe :

Most of the Irish writers who have materially contributed to the world image of their country have been most violently denounced to begin with by the very people who profess to be most concerned by that image. [...] In Ireland, where the image has only been in the process of creation since the start of the present century, there are still competing views as to what it ought to be, and the advocates of each picture have plenty of reason to be suspicious of the others. [...] If we riot at the plays of Synge and O'Casey it is not really because Christy Mahon mentions a female undergarment of impeccable respectability or because a prostitute appears on the stage. [...] It is because of a strong suspicion that the author is promoting a rival image that, somehow or other, is letting down the fight for national respectability in the eyes of the stranger. (TCD/MS/10066/51/59)

Le dramaturge témoigne ici de son intérêt pour la représentation de l'identité nationale sur la scène de l'Abbey, et pour les différents points de vue sur la question, qui expliquent la réception tumultueuse de certaines pièces. Il se place dans la peau du public en quête de représentation de lui-même et désireux de donner une image respectable de la nation dont il fait partie. Une scène de rue dans *The Old Lady Says "No"!* met en scène cette méfiance du public à l'égard d'un théâtre qui ne répondrait pas à ses attentes nationalistes, et ternirait l'image idéalisée qu'il se fait de lui-même :

You want to pose before the world as representative of the Irish people? [...] You are not our leader. You are a dirty trickster. [...] You're not going to be allowed to hold up this country to disgrace and ridicule in the eyes of the world. Throwing mud and dirt at the Irish people (*OL* 49).

La population s'en prend ici à l'acteur jouant Robert Emmet ; la pièce entière se présente comme une mise en question du personnage de théâtre et de son aptitude à représenter la nation. Ce questionnement, au cœur de toutes les pièces de Johnston, n'est plus à l'honneur à l'Abbey dans les années 1920 et nous nous demanderons comment l'histoire mouvementée de l'Irlande dans le premier quart du XX^e siècle a fait évoluer son projet au point que *The Old Lady Says "No"!* n'y est pas la bienvenue.

La pièce est jouée au Peacock Theatre à Dublin le 3 juillet 1929 et son vif succès contribue à asseoir la réputation de la toute jeune compagnie du Gate Theatre qui entend non seulement, dans la mouvance de la *Dublin Drama League*, s'ouvrir aux influences artistiques étrangères contemporaines et ne pas limiter son sujet aux préoccupations socio-historiques nationales, mais aussi encourager de jeunes auteurs irlandais à expérimenter de nouvelles dramaturgies⁸. La pièce de Johnston s'inscrit paradoxalement dans cette veine. En effet, son texte est un collage de citations tirées de ballades romantiques irlandaises, telles que les poèmes de James Clarence Mangan, Samuel Ferguson, ou Aubrey de Vere, de pièces antérieures à visée nationaliste, telles que *Robert Emmet* de Boucicault (1884) ou *Cathleen Ni Houlihan* (1902), et de discours historiques tels que ceux de Robert Emmet, Henry Grattan et Patrick Pearse⁹. Ses héros se font donc l'écho d'icônes historiques ou littéraires de la lutte nationaliste irlandaise. Pourtant, les intertextes apparaissent dans un contexte historique complètement décalé et s'en trouvent dévoyés. Les personnages se contredisent les uns les autres, se télescopent et se défigurent mutuellement, chacun proposant une lecture ironique de l'autre, preuve de la distance que prend le dramaturge par rapport à la représentation conventionnelle des héros de la nation.

Dans sa préface à *The Old Lady Says "No"!*, Johnston présente le titre définitif de la pièce comme un heureux accident et décline toute responsabilité dans le caractère blessant que lui trouve Robinson :

⁸ Dès 1918, Robinson insiste auprès de Yeats pour ouvrir le répertoire de la scène nationale au théâtre étranger. Malgré la réticence de Yeats, qui était convenu avec Synge, en 1906, de consacrer la scène de l'Abbey au répertoire national, les deux hommes fondent alors la *Dublin Drama League*, dont les acteurs font pour la plupart partie de la troupe de l'Abbey mais s'essayent à ce théâtre alternatif les soirs de relâche du théâtre « officiel ». À partir de 1927, la petite salle annexe de l'Abbey, le Peacock Theatre, est dédiée à ce théâtre expérimental. Johnston y travaille en tant que metteur en scène, et dirige notamment la production de pièces expressionnistes allemandes (*From Morn to Midnight* de Kaiser, en 1927, et *Hoppla! We're alive!* de Toller, en 1929). Hilton Edwards et Micheál MacLiammóir rejoignent le Peacock dès 1928 et fondent alors, en recrutant une bonne partie de la *Drama League*, la compagnie du Gate Theatre. Après une première saison prometteuse, ils montent *The Old Lady Says "No"!* en 1929 et remportent un tel succès qu'ils peuvent investir dans leur propre théâtre, le Gate Theatre de Dublin. Johnston rejoint les deux hommes à la tête de ce nouveau théâtre en 1931 (Clarke, Ferrar).

⁹ Patrick Pearse (1879-1916) : homme politique irlandais, chef des *Volunteers* lors de l'Insurrection de Pâques 1916, il proclame la République devant la Poste Centrale avant de devoir signer, quelques jours plus tard, la reddition des rebelles à l'armée britannique et d'être condamné à mort avec ses acolytes (Foster 1988, 449).

As for the title, I cannot be held responsible for this. It was written by somebody on a sheet of paper attached to the front of the first version, when it came back to me from the Abbey. Whether it was intended to inform me that the play had been rejected, or whether it was being offered as an alternative to my own little coy name for the play – *Shadowdance* – is a question that I never liked to ask. So it remained, thereafter, as the title of the work – an improvement for which I have always been grateful. Lennox Robinson used to complain bitterly about any suggestion that Lady G. was against the play, but all I know of the matter is the distaste she expressed to me in the back sitting-room of her hotel in Harcourt Street (*OL* 20).

Facétie caractéristique de l’auteur, ce passage embellit les faits et dissimule à peine sa rancune. La pièce a bien été refusée mais Yeats et Robinson lui avait tout de même promis une subvention de 50 £ s’il trouvait une compagnie susceptible de la monter. Il note dans son journal le mépris affiché par Lady Gregory lorsqu’il lui réclame la subvention au nom du Gate Theatre :

Then of course came the business of getting the fifty pounds out of the Abbey. Oh indeed no, said the Abbey. We only meant it as a guarantee... Then their auditor, George Hill Tulloch, [insisted that] the Gate, to qualify for the fifty pounds cover, must not spend more on this show than on any other show. Otherwise they might be tempted to have higher expenses in view of the guarantee and be more likely to lose. [...] So seeing that the poor old Gate was not going to get a mill of any fifty pounds from the dear old Abbey or anything like it, I said to Lennox, oh hell, give us fifteen pounds in cash and be done with it – at which he simply leapt. So the play went into rehearsal and I spitefully changed the name to *The Old Lady Says “No”!* (Johnston 1992(a), 16-17).

La troupe de l’Abbey surnommait Gregory « the old lady » et ce passage montre que Johnston a volontairement changé son titre pour dédier sa satire à la vieille dame en question. En rebaptisant sa pièce, il en fait en outre une antithèse à une pièce emblématique de l’Abbey puisque la « vieille dame » qu’il fait apparaître sur scène est une sorte d’anti-Cathleen Ni Houlihan, qui s’efforce de déstabiliser son ancêtre yeatsienne. En se dédouanant de l’origine du titre dans sa préface, Johnston construit une sorte de mythe fondateur de son théâtre contestataire. Il commence à écrire à une époque où les figures de la nation idéalisée s’avèrent être en rupture avec l’objet de la représentation : « several years of intermittent and unromantic civil war had soured us all a little towards the woes of Cathleen Ni Houlihan » (*OL* 20).

CONTEXTE HISTORIQUE : ENTRE GUERRES ET DÉCHIREMENTS

Suite à la Grande Famine des années 1840, le nationalisme culturel irlandais s'accompagne d'une montée en puissance du républicanisme, qui se manifeste notamment dans les trois projets de Home Rule en 1886, 1893 puis 1912, projets qui ne font pas l'unanimité puisque les protestants y voient une menace pour la liberté d'opinion politique et religieuse. Quoi qu'il en soit, la Première Guerre mondiale coupe court à toute négociation avec l'Angleterre et le projet n'aboutit pas. Ce nouvel échec relance le nationalisme insurrectionnel et ses projets plus radicaux. En outre, les idéologies nationaliste et unioniste divisent plus que jamais la nation. Lorsque l'Angleterre entre en guerre, l'*Ulster Volunteer Force*¹⁰ s'engage dans l'armée britannique. Dans l'autre camp, les *Irish Volunteers*¹¹ se scindent : les *National Volunteers* s'engagent du côté des Alliés, donc de leur ennemi séculaire, alors que les plus radicaux restent au pays où ils préparent une insurrection, profitant de l'affaiblissement de l'Angleterre en guerre. C'est ainsi que l'Insurrection de Pâques 1916 permet à ses instigateurs de proclamer la République. L'Angleterre ne la reconnaît pas et la terrible répression qui s'ensuit unifie une bonne partie de l'opinion jusque-là divisée, dans une haine commune du colonisateur. En conséquence, le parti républicain *Sinn Féin* (« nous-mêmes, seuls »), non reconnu par les Anglais et donc illégal, remporte les élections législatives de 1918, constitue un gouvernement provisoire, et proclame à nouveau la République en 1919. La Guerre d'Indépendance contre l'Angleterre s'installe alors pour deux ans, se soldant par la Partition du pays en décembre 1921. Au nord, une partie du territoire et du peuple irlandais restent « britanniques », c'est-à-dire membres du Royaume-Uni, pendant qu'un nouvel État

¹⁰ L'U.V.F. est une force paramilitaire unioniste constituée en janvier 1913 pour résister au dernier projet de Home Rule (Hutchinson 124).

¹¹ Les Irish Volunteers constituent une force paramilitaire nationaliste créée en novembre 1913, en réponse à l'U.V.F. (Hutchinson 126). Ce groupe est désigné comme « l'Armée Républicaine Irlandaise » (I.R.A.) à partir de 1919 (Hutchinson 131).

voit le jour plus au sud. L'État, entité territoriale et politique, et la nation, population unie par un même héritage historique et culturel, ne se recouvrent plus, ce qui rend la notion d'identité nationale éminemment problématique. Enfin, les Républicains les plus radicaux n'acceptant pas cette scission, la guerre civile vient à son tour déchirer le nouvel État pendant plus d'un an. Ce quart de siècle d'Histoire particulièrement mouvementée et violente n'a de cesse de mettre à l'épreuve la notion d'identité nationale. Le jeune État Libre se donne pour projet de la définir et de la contrôler.

L'Irlande n'est pas un cas isolé. Au XX^e siècle, c'est le monde entier qui perd ses repères identitaires. Les découvertes scientifiques et nouvelles philosophies qui ont vu le jour dès la fin du XIX^e remettent d'abord en question l'image que l'homme se faisait de lui-même. À l'ère industrielle, la machine commence à le remplacer ou à lui dicter une certaine cadence. En philosophie, Nietzsche déclare la mort de Dieu au profit du Surhomme, qui s'affranchit de la morale chrétienne considérée comme un système aveuglant qui inhibe l'homme. Celui-ci doit maintenant se réinventer, s'approprier son environnement et façonner son identité en fonction de ses désirs. Dans le même temps, les travaux de Freud explorent la face cachée du moi, cette partie de l'être qui échappe à la connaissance. L'homme devient une entité floue, insaisissable et inquiétante. La théorie de la relativité, d'autre part, met au jour une quatrième dimension dans cet univers que l'homme croyait maîtriser, à savoir l'épaisseur du temps, sa fragmentation, et le caractère relatif et fuyant de toute chose, y compris l'être. L'individu est confronté à un vacillement identitaire qui s'accroît encore avec la Première Guerre mondiale : les frontières sont déstabilisées et d'anciennes grandes puissances sont affaiblies. Vient ensuite la Crise de 1929, qui révèle la vacuité d'un système de valeurs fondé sur la spéculation sans fonds, et favorise la montée en puissance des idéologies fasciste et nazie, dans lesquelles l'État impose à des sujets désorientés l'image d'une identité nationale forte, leur procurant un

certain réconfort ou un certain dégoût. La Seconde Guerre mondiale finit de briser l'image idéale de l'humain en révélant à l'homme son inhumanité. Après la découverte des camps de concentration, c'est l'identité humaine qui fait débat.

DENIS JOHNSTON : UN DRAMATURGE QUI « DIT 'NON !' »

Denis Johnston (1901-1984) écrit l'ensemble de son œuvre entre 1926 et 1978. Très attaché à Dublin, sa ville natale, comme au comté de Derry, où sa famille d'origine écossaise s'est d'abord installée, il est témoin des bouleversements de l'histoire de son pays. En 1916, la maison dans laquelle il grandit est occupée par des rebelles dont il garde un souvenir inattendu : « my recollections of the week are personal and undramatic. Of the rebels, I principally remember their charm, their civility, their doubts, and their fantastic misinformation about everything that was going on » (*SSf* 237). La défaillance tactique qu'il évoque ici fait sourire, mais il faut surtout remarquer qu'il ne voit pas en ces soldats des militaires menaçants. Lorsqu'il s'exprime au sujet du conflit anglo-irlandais, il commente toujours son impact sur les relations entre les hommes, sur les personnes qui en sont affectées, non sur les pays ou les forces politiques et militaires en jeu : « It's perfectly appalling the way this damn Partition is splitting us all up. [...] we're too pig-headed in this country to live together and forget about our politics and religions » (Adams 56). S'il désapprouve ici le Traité de décembre 1921 et les luttes fratricides qu'il engendre, il ne cautionne pas pour autant le paramilitarisme anti-Traité. Lors de l'occupation du Four Courts par l'IRA au printemps 1922¹², il condamne cette violence entre frères ennemis :

I can't imagine what they think they're doing – except venting their spite. I can't conceive the mentality of the man behind his sandbag in the Four Courts –

¹² En réaction au Traité, les membres les plus extrémistes de l'IRA manifestent leur colère par des attaques paramilitaires contre les bâtiments officiels de l'État Libre comme le Four Courts (Foster 512).

what he thinks is going to be the end of it, how he imagines he's going to affect anything by hanging on there and shooting at other Irishmen. (Adams 57).

Cette attaque le conduit même à chercher à s'engager dans l'armée de l'État Libre, donc en faveur du Traité, mais il se laisse vite décourager par le manque d'organisation de l'administration (Adams 57-58). Il se tourne alors peu à peu vers la scène, à partir de 1924, et met progressivement de côté sa toute jeune carrière d'avocat. Nous verrons que la scène lui permet d'exprimer sa propre crise d'identité et son point de vue toujours ambigu et changeant. Son expérience personnelle de l'identité nationale en crise marque l'ensemble de son œuvre, tout comme son intérêt pour le droit, son souci de la justice et sa foi en une certaine dignité humaine. Fasciné par le théâtre, il s'intéresse bientôt à toute forme de média, s'essaye au cinéma¹³, puis à la radio et à la télévision. En 1936, il s'installe à Belfast où il rejoint la BBC en tant qu'assistant de programmation ; il écrit et produit aussi des pièces pour la radio puis pour la télévision (Johnston 1992(b)), avant de devenir reporter de guerre pendant les raids allemands sur Belfast en avril 1941. En 1942, la BBC l'envoie en mission au front en Afrique du Nord puis au Moyen-Orient ; suivront des missions en Italie en 1944 et en Allemagne en 1945. S'il a conscience de la nécessité de combattre le nazisme, il est choqué par les combats, et notamment par l'utilisation du napalm par l'armée américaine (Adams 271). Il s'applique à dissocier les individus visés des forces déshumanisantes qui les gouvernent :

I love this country, and I feel happy and at home here, war or no war... I like these people too, as well as their country. I wish they were my friends and that they would be freed from the suicidal maniacs who have got them in their grip and are trying to pull everything down along with themselves (Adams 276).

Toute son œuvre interroge la rupture entre l'identité individuelle et l'identité collective susceptible de l'étouffer. Le dramaturge raconte son périple de reporter de guerre et ses propres doutes existentiels dans son mémoire *Nine Rivers from Jordan* (Johnston 1955). La découverte du camp de Buchenwald fait imploser ses préoccupations humanistes envers les

¹³ Il travaille en collaboration avec Mary Manning pour adapter au cinéma la nouvelle de Franck O'Connor « Guests of the Nation » (1935).

Allemands. Il s'insurge contre l'inscription figurant à l'entrée du camp, « *Recht oder unrecht – mein Vaterland* » (« juste ou injuste – ma patrie ») :

Your fatherland is wrong, therefore your fatherland must be destroyed. [...] Oh, I have tried so long to fight against this conclusion, but now [...] everything falls into place, and acquires a new meaning in the hideous light of Buchenwald. [...] that camp in Alsace that I laughed at, because I did not want to believe such things of men – because they were not true of men as I had known them.

Cruelty I have known, and sadism, and the rascalities of red-hot anger. But mass dehumanization as a matter of planned policy has not so far come my way. (Johnston 1955, 445)

Cette confrontation avec l'inhumanité déstabilise toutes ses idées reçues sur l'homme et il est forcé de constater la rupture entre sa vision idéalisée de l'humanité et la réalité qu'il découvre. Nous nous demanderons comment son œuvre réagit à la déstabilisation croissante, et de plus en plus violente, de ses repères identitaires. Nous montrerons que l'écriture et la créativité sont pour lui le moyen de rendre à l'homme son humanité.

D'abord acteur puis metteur en scène au sein de la *Dublin Drama League*, Johnston est ensuite l'auteur de onze pièces de théâtre¹⁴, de huit pièces pour la radio et la télévision, de deux livrets d'opéra, d'un mémoire de guerre (Johnston 1955), d'un essai biographique sur Jonathan Swift (Johnston 1959), d'un court ouvrage critique sur Synge (Johnston 1965), et d'un essai philosophique (Johnston 1976). Il existe en outre plusieurs versions de certaines de ses pièces, parfois très différentes. J'ai d'abord travaillé sur la sélection la plus récente, celle de Joseph Ronsley, qui remonte à 1983. Ce recueil ne comporte que cinq pièces et j'ai donc cherché les autres en vain dans les librairies dublinoises, puis travaillé sur la première édition de *Bride* et de *Storm Song* (Johnston 1935), trouvée sur un site de livres anciens d'occasion, le temps de me procurer les *Dramatic Works* (Johnston 1977, 1979, 1992(b)), et de découvrir une nouvelle version de *Bride* (Johnston 1979). En cherchant ensuite les préfaces évoquées par certains critiques, j'ai trouvé la première

¹⁴ *The Old Lady Says "No!"* (1929), *The Moon in the Yellow River* (1931), *A Bride for the Unicorn* (1933 puis 1979), *Storm Song* (1934), *Blind Man's Buff* (1936), *The Golden Cuckoo* (1939 puis 1978), *The Dreaming Dust* (1940, puis 1954 et 1977), *A Fourth for Bridge* (1947), *Táin Bo Cuáilgne* (1956), *Strange Occurrence on Ireland's Eye* (1956), *The Scythe and the Sunset* (1957), pièces qui feront l'objet de cette étude.

édition de *Cuckoo* et *Dust* (Johnston 1954) et constaté qu'elle différait de la version figurant dans notre édition de référence. Enfin, en étudiant les manuscrits conservés à Trinity, j'ai trouvé des versions non publiées de certaines pièces, comme *Shadowdance* ou une version radiophonique de *Blind Man's Buff* et de *Dust (Weep for Polyphemus)*. Toutes ces surprises n'ont cessé de relancer ma réflexion et m'ont incitée à me demander ce qui pouvait expliquer cette réécriture compulsive, et comment la quête formelle du dramaturge s'inscrivait dans sa réflexion sur l'identité.

Johnston est parmi les premiers dramaturges, après Yeats, Synge, et O'Casey, à sortir le théâtre irlandais des ornières de la tradition réaliste qui prévalait à l'Abbey. Dans les années 1950 et 1960, il est également professeur de théâtre aux États-Unis et laisse parmi ses manuscrits une série de notes et préparations de cours témoignant de ses sentiments mitigés à l'égard du théâtre national irlandais, dont il critique l'évolution, ou plutôt le manque d'évolution, tout en reconnaissant à ses fondateurs le caractère fondamental de leur démarche dans la création de l'identité nationale. Ces écrits, auxquels je fais référence tout au long de ce travail, reflètent aussi la richesse de sa culture théâtrale : il commente avec sagacité le théâtre irlandais et le théâtre européen, ce qui m'a beaucoup aidée dans mon analyse de son œuvre pour la scène. Celle-ci se distingue à la fois par sa contestation du canon national et par sa façon de célébrer l'art du théâtre en le présentant comme un moyen d'accès privilégié à l'identité. C'est la raison pour laquelle j'ai choisi de centrer mon analyse sur l'ensemble du corpus spécifiquement théâtral de son œuvre, même s'il me faut solliciter par endroits ses autres ouvrages. Certaines pièces font explicitement référence à certains aspects de l'histoire et de la vie culturelle irlandaises alors que d'autres semblent s'en détacher. À des degrés divers, toutes poursuivent néanmoins l'expérimentation de nouvelles esthétiques et dramaturgies entamée avec *The Old Lady*

Says "No"!, visant à réinventer sur scène la figuration de l'identité et de sa crise, ainsi que le lien entre la scène et le public.

Dans ses pièces pour la scène, Johnston revient de manière insistante sur l'histoire irlandaise, en particulier sur le processus de fabrication des mythes républicains qui transforment les meneurs des insurrections républicaines en héros de la nation. Il dévoile l'écart entre les aspirations de ces grandes figures romantiques et les préoccupations plus terre-à-terre de ses contemporains au lendemain de la création de l'État Libre d'Irlande et de la guerre civile, puis dans le contexte de la Deuxième Guerre mondiale. Il interroge sans cesse la construction de l'identité individuelle, entre identification et rejet de modèles, entre quête et crise du sens. Pour ce faire, il explore tous les procédés de représentation disponibles sur scène, mettant à l'épreuve différents genres et différentes dramaturgies. Son œuvre se fait ainsi particulièrement représentative de la crise de l'identité qui affecte l'homme au XX^e siècle.

LA CRISE DE L'IDENTITÉ

L'Abbey entendait « tendre un miroir à la nation », c'est-à-dire représenter l'identité nationale. Mais « qu'est-ce qu'une nation ? » (Renan), et qu'est-ce que la nation irlandaise en particulier dans le premier quart du XX^e siècle, et ensuite ? Ernest Renan parle d'une population qui possède « un riche legs de souvenirs » en commun, notamment celui d'avoir « souffert ensemble », et qui ressent le « désir de vivre ensemble » ainsi que « la volonté de continuer à faire valoir son héritage » (Renan 31-32). La nation émane donc de la population, de sa conscience et de sa volonté. C'est en ce sens que la Renaissance irlandaise s'avère en son temps un mouvement de nationalisme culturel : elle vise à valoriser l'héritage culturel spécifique de la nation irlandaise à une époque où celle-ci se

cherche et revendique son autonomie par rapport à la puissance coloniale anglaise. Dans son étude de la diaspora africaine, Stuart Hall montre que le sujet postcolonial se construit dans un rapport dialectique avec les modèles identitaires, toujours en relation avec un héritage commun qui s'est érigé en modèle, mais toujours en fonction d'un présent sans cesse renouvelé qui lui fait prendre ses distances, se singulariser, rompre avec le modèle (Hall 1989, 226). C'est tout le projet de l'Abbey à ses débuts. L'identité de la nation se dessine donc dans la représentation de son héritage spécifique, de sa différence, d'où la mise en scène et la mise à l'épreuve de personnages iconiques, mais aussi dans l'identification et la prise de conscience du public.

Identité individuelle et nationale sont liées : l'individu se reconnaît parmi les siens, il revendique sa place en participant au consensus. C'est ainsi que l'historien Gerard Delanty définit justement l'identité nationale : « to provide a sense of collective belonging to a group of people who perceive themselves as bonded by common experience » (Delanty, O'Mahony 2), en l'occurrence l'expérience de la lutte pour l'indépendance et la construction nationale, mais aussi celle de ses représentations sur la scène, dont la réception collective fait naître ce sentiment. En 1904, le public de *Cathleen Ni Houlihan* s'identifie aux jeunes partisans qui s'impliquent dans l'émergence de leur nation. L'identité est donc :

un système de sentiments et de représentation de soi, l'ensemble des caractéristiques physiques, psychologiques, morales, juridiques, sociales et culturelles à partir desquelles la personne peut se définir, se présenter, se connaître et se faire connaître, ou à partir desquelles autrui peut la définir, la situer ou la reconnaître (Tap 8).

À l'Abbey, il s'agit de distinguer un « moi » irlandais d'un « autre », étranger, potentiellement menaçant.

Or, si l'on admet que l'identité est bien un « ensemble de caractéristiques physiques, psychologiques, [...] et culturelles à partir desquelles la personne (et la nation, en l'occurrence) peut se définir », il n'est pas concevable que ce « système [...] de

représentation » soit figé et que l'identité émerge si distinctement qu'elle en devienne un produit fini, immuable. Tout sujet se construit en effet dans l'Histoire, en avançant, et non pas en contemplant son passé : de la lutte nationaliste irlandaise, émerge par exemple en 1921 l'État Libre, puis en 1938, la République d'Irlande. Nous conviendrons, avec Jean-Luc Nancy, que « la force d'une identité n'est pas de se stabiliser sur soi-même pour une imitation perpétuelle. [...] Identité n'est pas figure. [...] L'identité est un point de chute – ou d'inscription [...] d'où part un tracé » (Nancy 69). L'identité est un processus. En ce sens, elle résiste à une définition fixe et se trouve toujours différée. L'identité d'une nation comme celle d'un individu se dessine à la fois dans sa différence par rapport à d'autres mais aussi dans sa différance, au sens où l'entend Jacques Derrida lorsqu'il avance que le sens de tout langage est toujours différé, remis à plus tard (Derrida 1972(a), 8). Invoquant cette double façon de différer, Hall montre que l'identité d'une nation postcoloniale ne se construit pas en rejetant la présence du colonisateur pour revenir à un « étant » antérieur, originel, mais se transforme perpétuellement : « cultural identity [...] is a matter of 'becoming' as well as of 'being' » (Hall 1989, 225). L'identité se remet toujours en jeu. C'est pourquoi la représentation de l'identité nationale sur la scène ne peut pas se contenter de figures idéales et figées, héritées du passé.

Claude Lévi-Strauss définit d'ailleurs l'identité comme une « fonction instable et non une réalité substantielle, lieu et moment, pareillement éphémères, de concours, d'échanges, et de conflits auxquels participent seules, et dans une mesure chaque fois infinitésimale, les forces de la nature et de l'Histoire » (Lévi-Strauss 11). Faite de déchirements politiques, religieux, culturels, et même géographiques, l'identité nationale est éminemment « instable » en Irlande. L'Abbey, qui s'était donné pour mission de la représenter, n'était pas prêt à prendre en compte ces « conflits », « concours », et « échanges » qui la façonnaient. À partir des années 1910, il vise davantage l'identification du public qu'une mise à distance critique : il soutient la politique de Sinn Féin puis de

Cumann na nGaedheal¹⁵ (Pilkington 64-138). Lorsque la Guerre d'Indépendance et la Guerre Civile divisent l'opinion, la population dont devrait émaner la nation perd ses repères identitaires et l'Abbey ne lui propose plus que des images en accord avec les nouveaux dogmes politiques, se détournant de son projet initial (« a work that is outside all the political questions that divide us », Gregory 1972, 20). Les années 1920 sont donc marquées par une « crise d'identité » nationale en Irlande, c'est-à-dire l'impossibilité de « se définir » et de s'identifier à « un système de représentation de soi », mais aussi par la crise d'un théâtre en rupture avec l'objet de sa représentation, l'identité.

Cette perte de repères ne touche pas que l'Irlande. Les grandes crises historiques qui jalonnent le XX^e siècle n'ont de cesse de déstabiliser les fondements de la civilisation occidentale. C'est toute l'architecture de la société qui est remise en question et plongée dans la crise, et ainsi chacun des sujets qui la reconnaissent comme telle. Dans son étude de l'identité intitulée *Loin de Moi*, Clément Rosset distingue l'identité « personnelle », « innée », du sujet et son identité « sociale », « conventionnelle », c'est-à-dire celle qu'il se construit en société, la place qu'il se donne dans le système auquel il participe (Rosset 10-12). Selon lui, « chaque fois que se produit une crise d'identité, c'est l'identité sociale qui est la première à 'craquer' et à menacer le fragile édifice de ce que l'on croit éprouver comme le moi » (Rosset 17-18). L'identité « personnelle » s'en trouve déstabilisée et ressent une profonde angoisse existentielle.

L'identification de l'image de soi participe de la construction de l'identité, à l'échelle collective comme à l'échelle individuelle : dans son étude des « origines du caractère chez l'enfant », le psychanalyste Henri Wallon présente le « stade du miroir » comme une étape fondamentale dans ce processus, celle où le reflet spéculaire donne forme au sentiment de soi qu'a l'enfant (Wallon 226-234). Jacques Lacan montre

¹⁵ Le parti qui prend le pouvoir à l'issue de la guerre d'indépendance, subdivision de Sinn Féin favorable au Traité.

néanmoins le danger que constitue ce phénomène : l'image spéculaire « lui apparaît dans un relief de stature qui la fige et sous une symétrie qui l'inverse, en opposition à la turbulence de mouvements dont il s'éprouve l'animer » (Lacan 1949). Ainsi l'identification est à la fois constructive et aliénante. Si l'individu qui se cherche ne se définit que par une image qu'il perçoit, il se perd. Quête et crise d'identité sont intimement liées : l'individu demeure toujours à une distance irréductible des représentations qu'il se fait de lui-même. Le théâtre mimétique et l'identification qu'il appelle, à l'échelle individuelle ou à l'échelle nationale dans le cas d'un théâtre à vocation nationaliste, est donc le lieu de la construction comme de l'aliénation de l'identité.

La crise de l'identité remet en question les modalités de sa représentation. Le premier quart du XX^e siècle est marqué par l'émergence de diverses esthétiques modernistes qui se détournent de la tradition d'imitation au profit de l'abstraction, la figuration de l'errance du sujet, de ses tâtonnements, de son impuissance et de son angoisse (Bradbury, McFarlane 23). Au théâtre, de nouvelles dramaturgies visent à mettre en scène non plus des figures reconnaissables auxquelles le public puisse facilement s'identifier, mais des personnages qui se cherchent, se retrouvent aliénés dans un milieu autrefois familier, s'observent et se commentent, notamment dans le drame à stations d'Auguste Strindberg, dans le théâtre expressionniste allemand, et, plus tard, dans le théâtre épique de Bertolt Brecht. Le personnage de théâtre entre lui-même en « crise ». Dans *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Robert Abirached définit ainsi le sort du personnage de théâtre dans les nouvelles dramaturgies (Abirached). Il replace cette évolution dans le contexte de la crise du sujet occidental, rappelant que les grands progrès scientifiques et techniques de la fin du XIX^e siècle, qui ont démontré « la fluidité mouvante du réel », puis la Grande Guerre, ont déstabilisé toute tentative de représentation de celui-ci. En outre, les avancées de la psychanalyse et des théories sur l'inconscient ont « bouleversé la notion

reçue de la vie du moi et de son rapport à l'art », faisant la part belle aux « forces obscures à l'œuvre derrière le moi que l'on perçoit » (Abirached 175-177).

Ce contexte de crise identitaire à l'échelle individuelle, nationale et internationale, mais aussi la crise de la représentation qui en découle, inspirent à Johnston des personnages en « crise », qui ne représentent pas d'identité aux contours nets et ne permettent pas d'identification simpliste. Le personnage johnstonien appelle plutôt à la « désidentification » du public, c'est-à-dire qu'il le tient à distance, s'en dissocie en montrant son propre caractère fictif, et lui fait ainsi observer sa « fluidité mouvante », ses facettes diverses, voire contradictoires, son identité plurielle, renouvelable, insaisissable, toujours en pleine crise. Johnston ne cherche donc pas à représenter une identité irlandaise idéalisée mais à questionner des représentations devenues traditionnelles, aussi canoniques qu'obsolètes dans une période de l'Histoire marquée par le déchirement identitaire. Il s'intéresse plutôt à la « crise » de l'identité, c'est-à-dire la perte de repères qui permettraient de définir la nation d'une part et l'individu d'autre part, et aux nouveaux modes de représentation qu'appelle cette crise. S'intéressant aux écritures contemporaines, Evelyne Grossman met en évidence « ce mouvement incessant de la forme aux mouvements qui la déforment », qu'elle appelle « désidentité », où il faut entendre aussi le pluriel « des identités ». Elle appelle « défiguration » la double démarche artistique moderne qui consiste non seulement à « défaire l'identification narcissique à une forme qu'on immobilise », mais aussi à « inventer les figures plurielles, provisoires, d'une identité en mouvement : des identités » (Grossman 114). Le théâtre de Johnston témoigne de cette démarche dé-figurative.

S'il fait le plus souvent référence à une forme de déstabilisation et de rupture par rapport à des repères tenus pour acquis, le terme « crise » trouve son sens premier dans le contexte médical, où il désigne la phase décisive d'une maladie, celle qui permet de la diagnostiquer, de la reconnaître. La crise de l'identité, c'est donc à la fois la perte de

repères identitaires et la manifestation intense de l'identité, de l'être, à jamais en quête de lui-même. La rhétorique de l'Abbey, qui en vient à figer la représentation, est donc en rupture avec son projet initial de contribuer à la création de l'identité nationale. Elle confine la nation à une image qui s'épuise, en rupture avec son époque et avec le reste du monde : « A National drama that concentrates overmuch on its own navel, and does not care much about what is going on elsewhere is liable to be classified as quaint by the rest of the world, and is left to live on its own washing, as it is the case with the Irish school at the moment » (Johnston TCD/MS/10066/52/7). Ce regard critique porté par le dramaturge sur un théâtre national narcissique et idéaliste fonde sa propre démarche contestataire : il met en scène la crise de l'identité nationale en mettant en crise ses représentations. Il tend à la nation un miroir brisé, qui réfléchit une identité fragmentée et déformée. Nous avancerons que cette approche s'avère être salvatrice. Si, comme le suggère Grossman, « l'identité est un théâtre », alors, en démantelant les représentations figées d'une hypothétique « irlandité » pour mieux rendre au public une identité multiple et mouvante, symptomatique de la crise d'identité du sujet occidental, Johnston ne sert-il pas, paradoxalement, le projet des fondateurs l'Abbey ? En effet, si la nation émane d'un consensus d'individus qui se reconnaissent en elle, lorsqu'ils ne s'y reconnaissent plus, ce qui leur reste en commun, c'est leur perte de repères, leur « crise ». Johnston dit donc « 'oui', dès son premier mouvement », à un théâtre qui envisage de leur « tendre un miroir » : il les confronte à un sujet en crise, par le biais de personnages qui, par-delà la réflexion qu'ils proposent sur l'identité nationale, témoignent de la crise d'identité de l'homme, de la difficulté qu'il éprouve à se définir, et du rôle à jouer par l'écriture théâtrale dans cette entreprise. On peut donc s'étonner de la place très limitée que l'historiographie du théâtre irlandais accorde au dramaturge.

ÉTAT DE LA CRITIQUE : UNE ŒUVRE MÉCONNUE

La richesse et la diversité de la vie et de l'écriture de Denis Johnston lui ont permis de laisser derrière lui une œuvre aussi passionnante que surprenante. Murray avance d'ailleurs qu'un livre intitulé *In Search Of Denis Johnston* (sur le modèle de la biographie de Jonathan Swift que Johnston intitule, en 1959, *In Search of Swift*) promettrait une lecture particulièrement stimulante (Murray 2000, 120). Ce critique est le seul à évoquer brièvement l'éventualité d'une cohérence de l'ensemble de l'œuvre théâtrale de Johnston. Dans un chapitre intitulé « Into the Twilight », il s'intéresse à l'évolution de la scène irlandaise au lendemain de la création de l'État Libre, et aux dramaturges de cet « entre-deux », cette période de transition où l'identité de la nation, tout comme son théâtre, restent à inventer (Murray 113-137). Pour lui, la gravitation de Johnston entre l'Abbey et le Gate, entre l'héritage culturel national et les esthétiques étrangères, ou encore d'une version à l'autre de ses pièces constamment révisées, témoigne de sa volonté de toujours mettre en scène la liberté individuelle, la possibilité d'accepter comme de refuser les formes établies, et de les revisiter. Je partage pleinement ce point de vue sans pour autant me satisfaire du « commitment to non-commitment » que lui attribue Murray (Murray 2000, 120). J'avancerai que l'instabilité des formes dans son théâtre a partie liée avec une préoccupation thématique qui fait également la cohérence des pièces en question : la crise de l'identité. Pourtant, les études s'intéressant à plusieurs de ses pièces sont rares et soulignent davantage leur caractère disparate que leur rapport les unes aux autres. Il n'en existe que trois. En 1973, dans sa monographie intitulée *Denis Johnston's Irish Theatre*, Harold Ferrar étudie les résonances irlandaises de son œuvre. S'il salue l'innovation esthétique et dramaturgique que constituent les trois premières pièces, il décèle ensuite une rupture, comme un renoncement à l'innovation : « no play he has written after *Unicorn* has any reverberating implications for new dramatic forms » (Ferrar 78). Or toutes les pièces

de Johnston s'inscrivent dans un mouvement de protestation contre les formes établies du théâtre et nous verrons que, jusqu'au bout, Johnston vise à renouveler cet art. En 1978, Barnett consacre à son tour un chapitre à chaque pièce du dramaturge, en rappelant les diverses lectures qui ont nourri l'imaginaire de ce dernier, sur le plan thématique en tout cas, car il aborde à peine ses influences esthétiques et dramaturgiques. En 1981, Ronsley coordonne un recueil d'articles où plusieurs œuvres sont abordées sans que soit étudié l'intérêt spécifique du corpus théâtral.

Si Curtis Canfield s'intéresse, dès 1936, à l'esthétique expressionniste de *The Old Lady Says « No! »* et lui accorde toute sa place dans son anthologie d'œuvres témoignant d'une Irlande qui évolue (*Plays Of Changing Ireland*, Canfield 1936), Johnston est ensuite délaissé par la critique. Il n'apparaît pas dans les plus célèbres anthologies et études critiques de la littérature et du théâtre irlandais au XX^e siècle. Dans son étude de la littérature qui a façonné la nation irlandaise moderne, Declan Kiberd ne mentionne son œuvre à aucun moment, laissant à penser que le dramaturge n'apporte rien à l'édifice (Kiberd 1988). Si l'Abbey lui reprochait son approche différente de l'identité nationale¹⁶, il reste indéniablement l'un des premiers dramaturges à avoir introduit sur la scène irlandaise des procédés inspirés de l'avant-garde européenne, notamment des pièces oniriques de Strindberg et de l'expressionnisme allemand. Pourtant, Katharine Worth l'exclut également de son étude des rapports du théâtre irlandais avec la scène européenne de Yeats à Beckett (Worth 1978).

Lorsque Johnston est mentionné dans une étude du théâtre irlandais, il semble n'avoir écrit qu'une ou deux pièces : *The Old Lady Says « No! »* (1929) et *The Moon in the Yellow River* (1931). On pense notamment à la *Field Day Anthology of Irish Writing* (Deane 1991) ou encore à l'ouvrage de Nicholas Grene, *The Politics of Irish Drama*

¹⁶ « [Johnston] has no connection with us and I fancy it [the direction of King Lear at the Abbey in 1928] was given to him to make up for the rejection of his impossible Emmet play » (Gregory 1987, 329).

(Greene 1999). Greene situe *The Old Lady* dans la mouvance de Joyce et y voit le projet d'adapter à la scène la représentation moderniste de Dublin que constitue *Ulysses* (Joyce 1922) : « not just an agglomeration of people, buildings, institutions, but an intertextual site of co-existing languages in voice and print » (Greene 1999, 152). Ce modernisme s'est-il limité à une seule pièce ? Nous montrerons que cette « coexistence de langages », cette polyphonie, est caractéristique de toutes les pièces du dramaturge.

La recherche universitaire sur son œuvre reste aussi limitée. À l'université de Toronto, la thèse de Christine St Peter porte sur la représentation de la nation mais uniquement dans *The Old Lady* (St Peter 1979) ; celle de Veronica O'Reilly porte sur l'œuvre non-dramatique de Johnston (O'Reilly 1979). Quelques mémoires de Master s'intéressent à la diversité des thématiques abordées dans ses pièces (Rothberg 1957, Cobey et Gournay dans les années 1960). Quin propose une étude comparative de l'expressionnisme du théâtre de Seán O'Casey et de Denis Johnston, mais résume encore le corpus de ce dernier à sa première pièce (Quin 1974). Matthews propose une lecture postcoloniale de *The Old Lady* et *The Moon*, qui voit en ses deux pièces une recherche esthétique visant à faire émerger le caractère hybride de la nouvelle nation qui se cherche (Matthews 1991). Aussi pertinente soit-elle, cette approche limite le propos de Johnston à la question de l'identité nationale irlandaise. Ces deux pièces peuvent aussi être lues en relation avec le reste du corpus, et l'hybridité qu'elles mettent en scène, s'enrichir de nouvelles dimensions.

Entre 1980 et 2003, Michel Flot consacre trois articles à l'écriture dramatique de Johnston qui ouvrent de nouvelles voies à la recherche, tout en élargissant le corpus étudié. Il s'intéresse plus particulièrement à la dimension expérimentale et novatrice de son langage scénique (Flot 1986, 1997, 2003). Dans le plus récent, « L'Écriture dramatique de Denis Johnston : une voix multiple », apparaît notamment une étude des troisième et quatrième pièces du dramaturge, *A Bride for the Unicorn* (1933) et *The Dreaming Dust*

(1954), portant sur le dédoublement des personnages, des voix, et de l'espace scénique. C'est bien cette multiplicité, ou plutôt cette démultiplication des sujets et des modes de représentation, qui caractérise l'ensemble des pièces de Johnston et mérite de plus amples recherches, afin de mettre au jour l'apport qu'elles constituent pour la scène irlandaise.

C'est sur le plan formel qu'elles suscitent justement un regain d'intérêt ces dernières années. En 2006, Ondřej Pilný se penche le caractère réciproque du rejet dont *The Old Lady* et *The Silver Tassie* (O'Casey 1998(b)) font l'objet. Dans un chapitre intitulé « Rejections », il montre que ces pièces ont été rejetées par un théâtre dont elles-mêmes rejetaient les choix thématiques, dramaturgiques et esthétiques (Pilný 2006). Pilný s'intéresse ensuite au travail de Johnston sur Swift¹⁷. Il montre que le personnage a progressivement perdu sa spécificité historique pour devenir une allégorie du genre humain, et que les différents médias expérimentés sont autant de ressources permettant d'imaginer les scènes de vie privée dont les archives ne tiennent pas registre¹⁸. Il répond ici à Morash, qui s'intéresse lui aussi au « projet Swift » du dramaturge, projet qu'il replace dans le contexte de la Deuxième Guerre mondiale et de la découverte de l'inhumanité de l'homme. Selon lui, les expérimentations de Johnston constitueraient en elles-mêmes un nouveau signe de la nature humaine :

the possibility of human nature [...] proceeds from an exploration of the nature of information itself, because it is through information that we come to know what it

¹⁷ Johnston écrit d'abord une pièce pour la radio, *Weep for Polyphemus*, diffusée sur BBC Northern Ireland en 1938. Il l'adapte pour la scène en 1940 : *The Dreaming Dust* est montée par Micheál McLiammóir et Hilton Edwards au Gate Theatre. Elle est suivie d'un essai publié en 1941 dans le *Dublin Historical Records*, puis d'une pièce pour la télévision intitulée *Weep for the Cyclop* et diffusée sur la BBC en 1947 (Johnston 1992 (b)). En 1959, il publie son travail de recherche sur Swift sous le titre *In Search of Swift* ; il s'agit d'une sorte de biographie qui se présente comme le rapport d'une enquête pour meurtre : les trois parties s'intitulent « The Witnesses », « The Testimony », « The Autopsy ». Johnston continue de réviser *The Dreaming Dust* pour une nouvelle mise en scène en 1954, puis pour une diffusion à la télévision sur RTE en 1967, à l'occasion de la commémoration du tricentenaire de la naissance du célèbre doyen de St Patrick, événement qui donne également lieu à deux nouveaux articles, tous deux intitulés « Swift of Dublin » (dans la revue touristique *Ireland of the Welcomes*, Mars-Octobre 1967, et dans *Eire-Ireland*, à l'automne 1968). Mon étude porte essentiellement sur la dernière version de la pièce pour la scène, encore révisée pour le premier volume des *Dramatic Works* (Johnston 1977) et reproduite dans notre édition de référence, mais il me faut aussi évoquer par moments ces différents travaux.

¹⁸ Cet article n'est pas encore publié mais Pilný m'a autorisée à l'utiliser (courriel privé du 15 septembre 2013).

is to be human, even if that information is defective in its own right. In other words, Johnston's search for Swift becomes a prolonged exercise in what we might call a formalist humanism, whose territory is the mediascape of modernity (Morash 2007, 57).

Morash voit ainsi en ce qu'il appelle « Denis Johnston's Swift project », une forme d'humanisme porté par une recherche formelle : les différents médias porteurs d'informations sur la nature humaine impliquent l'existence de celle-ci ; le fait de les explorer révélerait donc une certaine foi en cette existence. Ces deux articles (de Pilný et Morash) offrent une lecture particulièrement stimulante du « projet Swift » et j'espère montrer que ce triple intérêt pour l'imagination, pour la nature humaine et pour ses modes de représentation, fait des pièces de Johnston un corpus aussi cohérent que riche et diversifié.

En 2008, Eugene McNulty revient sur *The Old Lady* pour en proposer une lecture postmoderniste car la parodie mise en œuvre dans cette pièce révèle à son public l'architecture idéologique qui sous-tend les mythes identitaires irlandais, traditionnellement dissimulée par les représentations de type réaliste (McNulty, 61-84). McNulty voit à juste titre en Johnston un héritier de Pirandello, brechtien avant l'heure, et précurseur du postmodernisme en Irlande car le protagoniste de *OLSN* s'aliène son rôle au lieu de l'incarner, se révélant comme la construction « textuelle » qu'il est. Là encore, il faut remarquer que cette lecture méta-théâtrale ne devrait pas se limiter à *OLSN*. Dans cette étude, McNulty évoque aussi des pièces de Gerald MacNamara, en qui il voit un auteur « postrevivaliste » en pleine Renaissance. Il s'intéresse notamment à *Thompson in Tir-na-nOg*, pièce dans laquelle Cuchulain dévoile la construction de son propre mythe, ou comment la saga irlandaise *The Táin* a été manipulée et transformée par les écrivains de la Renaissance irlandaise pour servir l'idéologie nationaliste (Gregory 1902). Il est donc étonnant que McNulty ne mentionne même pas la version de *Táin Bo Cuáilgne* proposée par Johnston en 1956 (Johnston 1979).

L'œuvre de Johnston n'a pas été rééditée depuis trente ans¹⁹. La plupart de ses pièces n'ont pas été jouées par des compagnies professionnelles depuis les années 1950, si ce n'est *The Old Lady*, qui fait enfin son entrée sur la scène de l'Abbey en 1977, et *The Moon in the Yellow River* en 1983. Les réécritures parues dans les *Dramatic Works* demeurent en quête de metteur en scène pour leur donner forme²⁰. Si l'historiographie du théâtre irlandais a longtemps laissé de côté cet auteur au genre indéfini, mais toujours en rupture par rapport aux conventions, il faut espérer que les recherches les plus récentes soient le signe d'un changement de perspective à son égard. À la veille du trentième anniversaire de sa disparition (en août 2014), il est temps de mieux cerner l'intérêt que constitue cette œuvre dans le contexte de l'identité en crise, et de la crise du théâtre réaliste.

LE THÉÂTRE DE LA CRISE

Dans cette étude de la crise de l'identité dans le théâtre de Johnston, j'envisagerai conjointement ses dimensions historique, philosophique et esthétique. En m'appuyant sur différents concepts propres à l'esthétique du théâtre moderne, notamment les travaux de Robert Abirached sur la « crise du personnage », de Peter Szondi et Jean-Pierre Sarrazac

¹⁹ *Selected Plays by Denis Johnston*, « Irish Drama Selections 2 », Gerrards Cross, Buckinghamshire, Colin Smythe, & Washington, D.C., The Catholic University of America Press, 1983. La dernière édition de ses œuvres complètes est encore plus datée : *The Dramatic Works of Denis Johnston*, New Jersey, Humanities Press Inc., vol. 1 (1977) et 2 (1979). Christine St Peter propose tout de même, en 1992, une nouvelle édition de *The Old Lady* riche en notes précises sur les références intertextuelles, et présentant le contexte et l'histoire du texte dans son introduction. Ce travail est le fruit de sa thèse doctorale sur cette pièce et je serais ravie que mes propres recherches éclairent également les autres pièces.

²⁰ Seule *The Dreaming Dust* a été jouée dans la Cathédrale St Patrick à Dublin les 19 et 20 octobre 2007. Il s'agissait d'une mise en scène de Chris Berchild, du département d'Études Théâtrales de l'Université de l'Indiana, dans le cadre d'un colloque sur Swift (courriel privé de Rory Johnston, daté du 13 septembre 2013). Les enfants Johnston ont été particulièrement déçus de ne voir aucun des deux grands théâtres dublinois que sont l'Abbey et le Gate commémorer le centenaire de la naissance de leur père (2001). Seule *The Old Lady* a été jouée pour l'occasion par la compagnie du National Youth Theatre of Ireland au théâtre Samuel Beckett de Trinity College, Dublin, les 30 août et 1^{er} septembre 2001, dans une mise en scène de John White (Matthews, courriel privé du 13 septembre 2013).

sur la crise de la forme dramatique et sa réinvention dans le théâtre moderne, je montrerai comment l'écriture contestataire de Johnston s'inscrit dans le mouvement moderniste d'un théâtre qui se détourne de modes de représentation traditionnels pour mieux appréhender son sujet, l'identité en crise. La sémiotique du théâtre, et plus particulièrement les travaux d'Anne Ubersfeld et de Keir Elam, m'ont permis de mieux comprendre le jeu et l'orchestration des signifiants scéniques sur la scène johnstonienne, J'avancerai que la mise en scène de la crise de l'identité, qui a conduit le dramaturge à mettre en crise la représentation scénique, lui a permis de proposer au public une réflexion non seulement sur l'identité en crise mais aussi sur l'esthétique de la crise, et de dépasser ainsi la crise annoncée du théâtre national.

À cette fin, j'étudierai d'abord dans ses pièces la « désidentité » dans le premier sens proposé par Grossman, c'est-à-dire l'identité qui se défait, se trouve « défigurée ». Ce mot implique non seulement le saccage de la figure, l'iconoclasme qui la rend impossible à identifier, mais aussi la non-figuration, ou l'échec de la représentation. Nous verrons que les institutions garantes des repères et valeurs de la nation sont mises en accusation et leur dévoiement, mis en scène. Les personnages privés de repères en viennent à se défaire, à exhiber leur vide, et il faudra comprendre comment le personnage johnstonien révèle sa spectralité. Il se nourrit de son texte mais celui-ci est empoisonné : la correspondance entre signifiant et signifié n'opère plus et le personnage est vidé de sens. En pleine crise ontologique, il se tourne vers le langage non verbal et met à profit les aspects visuels du langage scénique, mais costumes et accessoires finissent de le renvoyer aux faux-semblants du théâtre, et plus il se cherche moins il se trouve. Il est « défiguré » aux deux sens du terme.

Cependant, en mettant en scène des personnages qui luttent pour se comprendre et se construire, Johnston fait émerger une nouvelle forme d'héroïsme qui consiste à résister à une définition simpliste et figée, une sorte de masque de clichés qui dissimulerait et

étoufferait l'identité mouvante de l'individu. Nous verrons que, sur la scène johnstonienne, l'héroïsme se manifeste dans la résistance à la médiocrité de formes vidées de sens. Ainsi, Johnston s'inscrit indéniablement dans la « tradition irlandaise », cette capacité à « imaginer », c'est-à-dire à mettre en images, à représenter son sujet. Dans son étude des origines et du développement du nationalisme, justement intitulée *Imagined Communities*, Benedict Anderson montre que la nation a partie liée avec l'imagination : « communities are to be distinguished not by their falsity/genuineness but by the style in which they are imagined » (Anderson 6). Nous postulons que ceci explique la théâtralité des personnages johnstoniens.

En se décomposant sous les yeux du public, le personnage johnstonien exhibe d'autant mieux sa composition, tel un spectre au sens optique du terme. Les personnages aristotéliens, traditionnellement identifiables, cèdent la place à des figures plurielles et floues. Johnston ne se contente donc pas de défigurer le personnage ; il crée de nouvelles figures qui illustrent également la « désidentité » au second sens qu'envisage Grossman : *des* identités. Nous nous intéresserons donc à la façon dont cette pluralité est représentée sur scène, et au langage scénique qu'elle réinvente. L'étude de la fragmentation de l'espace et du temps scéniques, ainsi que de la fable dramatique, montrera comment Johnston a mis en crise la notion de mimesis au profit d'une théâtralité exacerbée. Car c'est avant tout l'identité du théâtre qui, selon le dramaturge, devait être réinventée et exhibée, menacée qu'elle était par la fossilisation des mythes identitaires, ainsi que par le cinéma en plein essor et la concurrence que représentait ce nouveau mode de représentation : « Theatre should be theatrical. It should be a practical expression of the experiences and emotions of the people. (...) it should be in a position to exploit its third dimension at the expense of the Cinema. The Cinema has only got two » (Johnston 1942, 89). La scène se fait le lieu privilégié de la création de figures complexes, visant à exhiber toute la profondeur et les diverses facettes des personnages. Ceux-ci s'observent, se commentent, s'inventent et se

réinventent. La scène de Johnston est donc celle d'une « crise de théâtre », non seulement le lieu où se déjoue la tradition aristotélicienne mais celui où le théâtre se rend assez manifeste pour qu'on diagnostique son identité, qu'on comprenne tout son langage et qu'on réinvente les façons de s'en servir. La liberté que prend le dramaturge vis-à-vis des formes qu'il revisite est le signe d'une résistance aux discours imposés et d'une affirmation de soi : l'identité se manifeste dans cette créativité jamais satisfaite, mais dont la crise est le moteur d'un renouvellement salvateur. Après Yeats et Gregory, qui ont célébré sur scène la richesse du folklore celtique et la mobilisation de la nation dans son processus de création, Synge et O'Casey, fascinés par la musicalité et la performativité du langage des paysans de l'ouest irlandais puis des citadins dublinois, Johnston célèbre à son tour cet héritage culturel que constitue l'imagination et la recherche d'un langage capable de lui laisser libre cours. Ses diverses expérimentations dramaturgiques et sa réécriture infinie de mythes identitaires sont l'expression d'un dramaturge conscient du potentiel poétique du monde en crise qui l'entoure, sur lequel il jette un regard tout aussi nourri de ses diverses expériences à l'étranger que de son héritage culturel irlandais.

Cette étude me permettra d'avancer enfin que le théâtre de Johnston redéfinit les modalités de l'identification au théâtre. Le personnage johnstonien, figure plurielle et mouvante, prend place au sein d'une forme capable d'orchestrer ses différents aspects sans figer son mouvement. Nous nous intéresserons au lien qu'il réinvente ainsi entre la scène et son public : aussi variable soit-elle, la structure de ses pièces invite toujours le spectateur à s'identifier « au *mouvement d'une image* » plutôt qu'à une « forme pétrifiée » (Grossman 114, 113). Johnston n'a de cesse de solliciter la mémoire collective pour mieux la déstabiliser, impliquant le spectateur dans la construction du sens. L'art théâtral va jusqu'à emprunter sa structure à la musique, entraînant le public dans le ballet des signifiants sonores et visuels, et le dramaturge se fait chef d'orchestre. Le créateur du spectacle se manifeste aussi sur scène comme une figure plurielle : acteurs, metteurs en scène, auteurs-

compositeurs, mais aussi spectateurs y sont représentés, figurant le processus de création dans toute son épaisseur et sa « fluidité mouvante ».

Enfin, nous verrons que Johnston revient autant sur ses propres pièces que sur les intertextes qui l'ont inspiré. Il s'avère être lui-même ce sujet en crise qu'il met en scène, figure plurielle, créant, détruisant, puis recréant son œuvre, tel un « écrivain-rhapsode [...] qui assemble ce qu'il a préalablement déchiré, et dépièce aussitôt ce qu'il vient de lier » (Sarrazac 99, 25). Les textes publiés, qu'il s'agisse de ceux qu'il a écrits ou de ceux d'autres auteurs, lui inspirent tout autant d'inquiétude que des figures prétendument iconiques devenues des clichés. Ses pièces aspirent à demeurer des œuvres « in progress », toujours en cours de création, et qui s'exposent comme telles. Elles ne sont couchées sur le papier que pour être remises en jeu au fil des mises en scène, perçues comme une source intarissable de renouvellement. Il est d'autant plus regrettable qu'elles soient délaissées par les compagnies théâtrales. La recherche formelle infinie dont elles témoignent se révèle particulièrement adaptée à la représentation de l'identité en crise. L'écriture dramatique de Johnston mérite donc d'être reconnue comme une écriture moderne et salvatrice pour le théâtre car, comme le souligne Grossman, « la *défiguration* est aussi une force de création qui bouleverse les formes stratifiées du sens et les réanime » (Grossman 7). Cette écriture mouvante illustre paradoxalement l'un des projets chers aux fondateurs de l'Abbey : donner libre cours à une « liberté d'expérimentation » garante de la survie du mouvement (« that freedom to experiment which is not found in theatres of England, and without which no new movement in art or literature can succeed » (Gregory 1972, 20)).

PREMIÈRE PARTIE :

LE CRÉPUSCULE DES ICÔNES

« Cursed be he who builds but does not destroy »
(OL 77)

Dans son essai intitulé *Le Crépuscule des idoles* (1888), Nietzsche lance « une grande déclaration de guerre » aux idoles qui règnent sur le monde et qu'on ne désigne jamais comme telles (Nietzsche 2011(a), 10). Il qualifie ainsi « toute espèce d'idéal », le « monde-apparence » « imaginé par le mensonge » qui a « enlevé à la réalité sa valeur, sa signification » (Nietzsche 2011(b), 10). Étymologiquement, le terme « idole » désigne une image spectrale, une ombre, un fantôme. Dans l'usage courant, une idole est une figure adorée pour elle-même, tel un signe auto-référentiel, dépourvu de signifié. Nietzsche questionne « à coups de marteaux » les idoles et le monde illusoire qu'elles nous imposent pour donner à entendre le « son creux » qui en émane et « qui indique [les] entrailles pleines de vent » de ces figures spectrales (Nietzsche 2011(a), 9). Nous verrons que Johnston adopte la même démarche que le philosophe en « auscultant des idoles » qu'on a fait passer pour icônes et qu'il s'applique à démasquer. Par opposition à « idole », le terme d'« icône » désigne la représentation fidèle d'un objet, une figure référentielle dont le pouvoir signifiant paraît indéniable. Le sémioticien C. S. Peirce appelle « iconiques » les signes qui sont censés, au théâtre, imiter leurs référents (Elam 18). Johnston questionne les figures prétendument iconiques qui peuplent le théâtre réaliste, notamment à l'Abbey, et révèle leur caractère spectral. Pourtant, plus il fait échouer la représentation qu'elles visent,

plus l'élan de créativité qui a permis leur création est célébré. L'ambiguïté qui caractérise la démarche du dramaturge, entre « déclaration de guerre » et déclaration d'amour, place ces figures dans l'entre-deux du « crépuscule », qui n'est pas seulement la fin d'un règne, comme pour Nietzsche, mais aussi l'aube d'un renouveau. C'est par ce crépuscule des icônes propre à la scène johnstonienne que doit commencer l'étude d'une œuvre aussi riche qu'ambigüe.

L'observation d'une représentation iconique participe de la construction identitaire, à l'échelle nationale comme à l'échelle individuelle, car elle permet au public nationaliste comme à l'individu de s'y reconnaître. Wallon montre que la conscience de soi passe par l'identification de l'image de soi (son reflet dans un miroir ou sur d'autres supports, une photographie par exemple), et la reconnaissance de cette image comme distincte de soi, extérieure. Ce processus permet dans le même temps la prise de conscience de la réalité extérieure, dont l'individu se distingue tout en y trouvant sa place (Wallon 226-234). D'où l'importance des images créées sur la scène nationale : il s'agit de proposer des figures qui permettent l'identification du public à la nation représentée²¹. Le spectateur éprouve un sentiment d'appartenance tout en prenant conscience que cette communauté à laquelle il appartient est extérieure à lui, à son individualité. L'appartenance à une nation participe de notre identité « sociale » : les papiers qui attestent de notre identité précisent toujours notre nationalité. Le phénomène d'identification peut toutefois s'avérer aussi destructif que constructif. Jacques Lacan a montré que l'image spéculaire fascine le sujet au point qu'il se

²¹ Grossman désigne d'abord par « figure » une image figée prétendument figurative, c'est-à-dire censée représenter un objet particulier. En se figeant, elle s'en éloigne, d'où la déstabilisation opérée par l'écriture moderne qui vise à « réanimer », réinventer la figure, dans un double mouvement de « défiguration » des « formes stratifiées du sens » (Grossman 7-8). Cette mise à l'épreuve permet l'émergence d'une nouvelle figure dont le caractère figuratif est restauré : la figure plurielle et mouvante, ses mouvements mêmes, la font renouer avec son objet, l'identité (Grossman 114-115). Deleuze emploie le terme pour désigner une représentation « figurale », celle d'une abstraction dont la Figure devient « Image », « Icône » en trouvant sa place dans un lieu qui ne la contraint pas à l'immobilité et rend sensible, au contraire, « une sorte de cheminement, d'exploration de la Figure dans le lieu ou sur elle-même » (Deleuze 2002, 11-12). Dans cette étude, je l'emploie le plus souvent pour désigner une représentation dont le caractère figuratif est mis à l'épreuve, sauf lorsque je m'intéresse à une Figure abstraite, comme par exemple la « Figure de l'étranger » que j'évoquerai en deuxième partie, qui, pour Sarrazac, n'est pas un personnage en particulier, venu d'ailleurs, mais « une fonction », l'exercice d'un regard critique (Sarrazac 2004, 52).

confond avec cette forme « rigide » qu'elle lui donne, une identité pourtant « aliénante », en rupture avec son être :

Le *stade du miroir* est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation - et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité, - et à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental (Lacan 1949).

De même, la représentation nationale peut induire un certain conformisme qui neutralise l'identité individuelle. En ce sens, toute dramaturgie réaliste visant un effet de réel dans la représentation de la nation comme dans celle de l'homme, peut s'avérer trompeuse et investir les figures d'un pouvoir démesuré, conduisant le spectateur à s'identifier à elles plutôt qu'au sens qu'elles sont censées figurer, ce « consentement » d'individus différents « désireux de vivre ensemble » (Renan) au sein d'une communauté qui intégrerait les individualités.

Si la scène de l'Abbey se présente d'abord comme un lieu de réflexion et de mise à l'épreuve de l'image que la nation se fait d'elle-même, dans les années 1910, elle se réconcilie avec son public nationaliste, visant davantage l'identification et l'adhésion de celui-ci que sa mise à distance. Elle propose une image digne et respectable de la nation, une image idéale, une idole. Dans *Patriots* (1912), Lennox Robinson montre par exemple que le militantisme et la violence qu'il engendre n'ont plus leur place dans une société qui s'efforce de construire un avenir autonome. L'Abbey privilégie aussi l'esthétique réaliste qui favorise la confusion entre réel et représentation.

Lors de sa création en 1921, l'Etat Libre d'Irlande hérite de ce théâtre qui entend représenter une nation apaisée, autonome et prospère. Le parti au pouvoir, Cumann na nGaedheal, met en place un certain protectionnisme culturel et la revendication d'un héritage national spécifique devient une affaire d'État. Le départ du colonisateur doit permettre l'émergence d'une nation débarrassée de toute influence étrangère. Le

gouvernement se lance dans un véritable chantier de construction d'une nouvelle nation qui doit s'identifier à une culture supposément originelle, celle d'avant la colonisation.

La reconquête de la langue nationale devient une priorité²². Au cours des années 1920, d'importantes réformes rendent son apprentissage obligatoire pour tous les écoliers, et sa maîtrise indispensable pour prétendre aux diverses fonctions du service public. La détermination du gouvernement à poursuivre cet effort se confirme lors d'un premier bilan en 1924 : « The government are pledged to coordinate, democratize and Gaelicize our education. In each of these aims great progress has already been made » (Brown 2004, 38).

La Seconde Dáil crée aussi un Ministère des Beaux Arts afin de valoriser la littérature nationale. L'Église Catholique y trouve ses entrées. S'élevant contre des pratiques qu'elle juge moralement inadmissibles, notamment la contraception, elle alimente le nouveau dogmatisme de l'État : des associations catholiques sont à l'origine de la législation sur la censure²³. Il s'agit d'interdire toute œuvre introduisant en Irlande une influence étrangère désignée comme nécessairement pernicieuse. Les œuvres qui soutiennent la nouvelle idéologie nationale sont au contraire ouvertement encouragées et récompensées par le gouvernement. En 1925, les dirigeants de l'Abbey (Yeats, Gregory, et Robinson), parviennent notamment à faire subventionner leur théâtre par l'État en revendiquant son intérêt national (Genet 1998, 16). Ernest Blythe, ministre des finances, reconnaît le rôle fondamental de ce dernier dans l'acquisition par le grand public du « sentiment national » (Pilkington 2001, 96). Le répertoire de l'Abbey témoigne d'un

²² Le contrôle de la langue fut l'une des caractéristiques principales de l'oppression exercée par les autorités britanniques. Ce phénomène n'est pas spécifique à l'Irlande. Dans leur étude de l'identité postcoloniale, Ashcroft, Griffiths et Tiffin ne parlent pas de l'Irlande mais de l'ensemble des colonies de l'Empire britannique. Ils avancent que le fait d'imposer la langue anglaise à ses colonies a permis à la Couronne de prendre le contrôle de toute forme de communication et ainsi de toute la vie en société, en commençant par l'éducation : « One of the main features of imperial oppression is control over language » (Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2005, 7). Ceci explique la détermination du jeune État Libre à favoriser la propagation du Gaélique pour faire contrepoint à l'héritage laissé par l'ancienne puissance coloniale. Les mesures prises en ce sens par le nouveau Parlement (Seconde Dáil) à partir de 1922 s'inscrivent dans la continuité de celles entamées par le gouvernement provisoire de la République d'Irlande proclamée par Sinn Féin en 1919, bien que celle-ci n'ait pas été reconnue par la Couronne.

²³ *Censorship of Films Act* en 1923, *Committee of Enquiry on Evil Literature* en 1926, *Censorship of Publications Act* en 1929 (Brown, 30, 58, 63).

certain parti-pris en faveur du nouveau régime. En 1923 par exemple, *The Shadow of the Gunman* de Sean O'Casey montre encore les limites du militantisme qui n'aboutit à aucune amélioration des conditions de vie. Ainsi le nationalisme insurrectionnel est-il écarté du processus de construction identitaire. L'Abbey a aussi pour projet de donner un nouveau souffle à la langue nationale, en favorisant la production de pièces en gaélique par la troupe An Comhar Dramuiochta (Pilkington 2001, 89). En apportant ce soutien aux politiques culturelles de Cumann na nGaedheal, l'Abbey se détourne de l'un de ses principes fondateurs, celui d'être indépendant de tout mouvement politique (« a work outside all the political questions that divide us », Yeats 1997, 124). Comme le note P. J. Matthews, la vie culturelle est mise au service du projet de l'État : « culture has been hijacked to serve the purpose of the new status quo » (Matthews 1991, 79). Les institutions que sont l'État, l'Église, l'École et l'Abbey travaillent donc de concert pour promouvoir une conception réductrice de l'héritage national, qui se limite à la langue et la culture gaéliques. Au lendemain de la Guerre Civile entre les partisans du Traité et leurs opposants, il s'agit aussi d'endiguer d'éventuelles rébellions contre le nouvel ordre établi, en démontrant et en renforçant l'autonomie du dominion. Si cette politique s'inscrit dans la lignée de la Renaissance irlandaise qui a marqué la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e, elle a néanmoins pu prendre des allures racistes dans le discours de certains dignitaires cherchant à « purger » l'identité nationale :

The Irish nation is the Gaelic nation; its language and literature is the Gaelic language; its history is the history of the Gael. All other elements have no place in Irish national life, literature and tradition, save as far as they are assimilated into the very substance of Gaelic speech, life and thought. The Irish nation is not a racial synthesis at all. (Brown 52-53)

Ainsi s'exprime le professeur Corcoran dans la revue *Catholic Bulletin* en avril 1924. Selon lui, la nation serait le fait d'une « race », incompatible avec la notion d'hybridité (« not a racial synthesis at all ») et l'identité nationale serait donc « purement » gaélique. Tout autre héritage serait à absorber, nier ou éradiquer. Cette définition de la nation est

aussi rigide que limitée car elle exclut toute une partie de la population attachée à son héritage britannique et notamment au protestantisme. En outre, Corcoran recourt à l'anglais pour exprimer ce point de vue, preuve que cette langue fait également partie de sa culture.

Une nation postcoloniale est nécessairement en proie à une « crise » d'identité : ses repères collectifs sont brouillés car plusieurs héritages se télescopent dans une situation encore inédite : la nation se cherche, quelque part entre sa culture d'origine plus ou moins occultée, l'empreinte de la puissance coloniale, trop ancrée pour disparaître à son tour, et sa nouvelle situation autonome sur la scène mondiale. L'identité « purement » irlandaise n'est donc qu'un mythe : elle s'impose comme un récit fondateur du nouveau régime sans pour autant trouver de réalisation concrète dans la réalité. Le mythe identitaire est désormais construit par l'Etat, relayé par les nouvelles élites sociales et les artistes dont il favorise l'émergence, et utilisé comme moyen de propagande.

Denis Johnston adopte une démarche contestataire qui consiste à déstabiliser tout ce processus de construction identitaire par l'État. Dans plusieurs de ses pièces, il démantèle explicitement les mythes identitaires irlandais et dénonce les dérives dogmatiques de l'État Libre. Mais sa protestation dépasse les frontières irlandaises : il s'en prend plus généralement aux nouvelles forces à l'œuvre dans la création d'identités collectives. La Première Guerre mondiale a en effet bouleversé nombre de repères identitaires : les frontières, les rapports de force sur la scène internationale et entre les hommes ont été déstabilisés. La situation s'aggrave à l'occasion de la crise financière qui touche les Etats-Unis en 1929 puis s'étend au monde entier dans les années 1930, révélant la faillibilité de tout un système de représentation : les chiffres, les titres boursiers, l'argent au cœur du système capitaliste, les échanges et l'équilibre qu'il garantit, n'ont plus de valeur. C'est pourquoi d'autres états se lancent dans la construction isolationniste d'une identité

nationale qui se veut uniforme, distincte et forte, manipulant toute forme de langage et de représentation pour imposer de nouvelles valeurs et de nouveaux repères, au détriment des individualités. La montée du fascisme dans l'Europe des années 1920 et 1930 déstabilise la définition de la nation que propose Renan, cette communauté d'individus qui se rassemblent volontiers autour de leur héritage commun. Elle révèle plutôt des individus désorientés, tantôt séduits par les exigences conformistes d'un discours totalitaire potentiellement rassurant, tantôt opprimés par ce simulacre mortifère de l'identité nationale qu'on leur impose, auquel ils ne parviennent pas forcément à s'identifier. Cette « déficience de l'identité sociale qui en vient à perturber l'identité personnelle » (Rosset 19) constitue pour le sujet une crise d'identité.

Les personnages de Johnston évoluent en marge de la société et des récits globalisants. Ils incarnent des individus désorientés, en quête de repères. Ils révèlent leur imposture en se dissociant des rôles qu'ils sont censés incarner, pour se découvrir acteurs et s'interroger sur l'objet et les modalités de la représentation. Au lieu de soutenir l'interventionnisme de l'État dans la construction de l'identité et de pratiquer sur scène un réalisme trompeur dont les images peuvent se confondre avec la réalité, le dramaturge propose une lecture moderniste de la rhétorique républicaine : il expose le caractère artificiel de ces figures prétendument iconiques. Il fait donc échouer la représentation qu'elles visent. Ces idoles démasquées n'en demeurent pas moins sur scène, ne serait-ce que pour être remises en question et faire apparaître leur incapacité à « figurer ». La remarque du Speaker à la fin de *The Old Lady*, mise en exergue ci-dessus, s'avère donc révélatrice de la démarche créative de Johnston : les figures qu'il construit naissent des ruines d'une nécessaire destruction.

Ses premières pièces sont d'abord une réponse à celles de l'Abbey qu'elles remettent en perspective en révélant « l'affaissement identitaire » dont elles sont désormais

symptomatiques²⁴. Il nous faudra donc étudier la « déconstruction »²⁵ à laquelle se livre le dramaturge : il opère des coupes dans les textes qu'il lit pour construire un sens nouveau témoignant de sa propre lecture critique. Nous verrons ainsi en quoi consistent les « coups de marteau » que Johnston assène à des figures prétendument iconiques, ou comment son utilisation du langage, dans les différentes formes que celui-ci peut prendre sur scène, fait échouer la représentation mimétique visée par l'esthétique naturaliste. Il nous faudra ensuite expliquer cet iconoclasme, dégager les motivations d'un dramaturge qui s'applique à déstabiliser le rapport entre théâtre et nation tel qu'il s'est établi en Irlande au cours de la décennie précédant l'indépendance. À une époque où l'individu désorienté se rassure dans l'image de l'identité collective qu'on lui impose, Johnston est plutôt de ceux qui ne parviennent pas à se reconnaître en celle-ci. Il met en scène cette crise ontologique du sujet qui rend problématique tout projet de représentation. Cette étude nous conduira à dégager l'état crépusculaire dans lequel se trouve le personnage johnstonien – un entre-deux troublant ou tout système de représentation semble s'écrouler, menaçant tout projet d'identification, tout en l'incitant à résister à cette crise, le dotant des outils d'une création nouvelle qui lui permet de la dépasser.

²⁴ Grossman diagnostique l'« affaissement identitaire » des sociétés occidentales qui « s'accrochent au signes vides » (Grossman 15). Nous verrons que Johnston met justement en scène l'évidement du signe – figures prétendument iconiques, répliques caractéristiques des idéaux républicains et autres signes scéniques – et les vaines tentatives de s'y « accrocher ».

²⁵ Le terme « déconstruction » est un néologisme rendu populaire par Jacques Derrida, qui associe paradoxalement destruction et construction. Il s'agit de remettre en jeu des concepts fossilisés dans le langage qui les porte : « la déconstruction ne consiste pas à passer d'un concept à un autre mais à renverser et à déplacer un ordre conceptuel aussi bien que l'ordre non conceptuel auquel il s'articule » (Derrida 1972(a), 393). C'est à cette approche critique du langage que je me réfère lorsque je parle de la « déconstruction » à l'œuvre dans l'écriture johnstonienne, qui n'a de cesse de remettre le sens en jeu.

Chapitre 1

LES IDOLES PROFANÉES

Dans les années 1840, de jeunes intellectuels irlandais se mobilisent pour promouvoir leurs idées abrogationnistes (visant à faire abroger l'Acte d'Union de 1801). Le mouvement, *Young Ireland*, se manifeste d'abord lorsque Thomas Osborne Davis et Charles Gavan Duffy créent le journal *The Nation* en octobre 1842, dont les revendications nourriront le nationalisme culturel de la fin du siècle (Hutchinson 104-105). Davis y fait paraître plusieurs de ses poèmes nationalistes dont notamment « Nationality » (1842) et « A Nation Once Again » (1844) (Annexe 1). Si le second devient une chanson populaire emblématique du nationalisme irlandais et encore célèbre aujourd'hui, le premier fait déjà apparaître la nécessité de cultiver une « voix » nationale distincte : « A Nation's voice, a nation's voice / It is a solemn thing! / It bids the bondage-sick rejoice / 'Tis stronger than a king ». La « voix de la nation » est présentée comme une force supérieure à celle du roi, c'est-à-dire capable de s'imposer au colonisateur et face à lui. Ce poème est caractéristique du romantisme irlandais qui se développe tout au long du XIX^e siècle et fait émerger le culte de la nation, culte qui culmine avec la Renaissance Celtique à la fin du siècle, quand la littérature, et notamment le Théâtre Littéraire Irlandais, s'octroie le pouvoir de faire advenir la nation.

Les dramaturges de ce théâtre à vocation nationaliste puisent en effet leur inspiration non seulement dans le folklore gaélique mais aussi dans l'Histoire mouvementée du pays colonisé, et les ballades populaires qu'elle a inspirées. Ces ballades qui se présentent comme « la voix de la nation », participent de la création de repères identitaires et favorisent l'émergence d'un « sentiment » national. L'une d'elles met

notamment en scène une vieille dame, la « Shan Van Vocht ». « Shan Van Vocht » est l'orthographe anglicisée du gaélique « An tSeanbhean Bhocht » signifiant « la pauvre vieille dame ». La ballade qui porte ce titre remonte à 1798, quand Wolfe Tone et ce qui restait des *United Irishmen* préparaient la première révolution armée pour instaurer une république irlandaise²⁶. La vieille dame en question annonce l'arrivée des révolutionnaires français pour soutenir le peuple irlandais contre le colonisateur :

"Oh The French are in the Bay, they'll be here without delay,
And the Orange will decay," says the Shan Van Vocht.
[...] "What will the yeomen do but throw off the red and blue
And swear that they'll be true to the Shan Van Vocht.
[...] "What colour should be seen where our fathers' homes have been
But our own immortal green?" says the Shan Van Vocht
[...] "Yes old Ireland will be free from the centre to the sea
And hurrah! for liberty," says the Shan Van Vocht.
(http://www.finnegansweb.com/wiki/index.php/The_Shan_Van_Vocht, consulté le
24 juin 2011, Annexe 2)

La « pauvre vieille dame » s'érige ainsi en allégorie de l'Irlande occupée ralliant ses troupes (« swear that they'll be true to the Shan Van Vocht ») pour la libérer (« Yes old Ireland will be free... »). Dans les vers cités, la rime interne à chaque vers, reprise ensuite à l'hémistiche suivant (Bay / delay / decay...), ainsi que l'épiphore qui rappelle avec insistance le sujet parlant (« says the Shan Van Vocht »), font le caractère incantatoire de la chanson. Ces vers révèlent aussi le fonctionnement métonymique des couleurs : les révolutionnaires devront renverser les anglais, désignés par la couleur de leur uniforme (« throw off the red and blue ») pour rendre au pays son vert ancestral (« our own immortal green ») au détriment de la maison d'Orange (« the Orange will decay »). Le rythme et l'utilisation des couleurs suscitent une image vivace dans l'esprit des auditeurs. L'efficacité de ces deux langages combinés rappelle la tradition de la poésie bardique, tout

²⁶ Si la branche dublinoise des *United Irishmen* (note 2) est démantelée dès 1794, au nord, l'organisation poursuit clandestinement ses activités et prépare une insurrection. Wolfe Tone appelle en renfort les révolutionnaires français mais ceux-ci sont retardés par les intempéries et les Anglais ont le temps de s'organiser pour faire échouer l'insurrection en 1798. Incitant la Grande-Bretagne à renforcer son contrôle de l'Irlande, cet événement précipite la dissolution du Parlement irlandais et l'Acte d'Union (1801) (Hutchinson 89-91).

en témoignant du potentiel théâtral du nationalisme culturel, le théâtre étant le lieu privilégié de l'expression simultanée de ces deux langages, auditif et visuel²⁷.

Le poète James Clarence Mangan (1803-1849) inscrit également dans l'imaginaire collectif une autre vieille dame lorsqu'il traduit en anglais le poème gaélique contant les mésaventures d'une autre allégorie de l'Irlande, Caitilin Ni Uallachain. Son poème « Kathaleen-Ny-Houlahan » appelle à la compassion pour une pauvre femme affaiblie et enlaidie par la perte des nobles bannis de son pays, et qui retrouverait toute sa beauté si seulement ces derniers pouvaient se battre à ses côtés contre l'ennemi²⁸ :

Think her not a ghastly hag, too hideous to be seen,
Call her not unseemly names, our matchless Kathleen;
Young she is, and fair she is, and would be crowned a queen,
Were the King's son at home here with Kathleen-Ni-Houlahan!

Sweet and mild would look her face, O none so sweet and mild,
Could she crush her foes by whom her beauty is reviled;

Ce personnage inspire la pièce de Lady Gregory et W. B. Yeats *Cathleen Ni Houlihan*, écrite en 1902, puis choisie pour inaugurer la scène de l'Abbey en 1904. Leur version intègre l'utilisation des couleurs de la Shan Van Vocht et un dénouement heureux des souffrances de la Kathleen de Mangan, puisque le jeune Michael s'inscrit à ses côtés pour regagner ses « quatre beaux champs de verdure », et lui permet ainsi de retrouver « l'allure d'une reine ». Les deux allégories que sont la Shan Van Vocht et Kathleen fusionnent en une nouvelle figure de la nation et de sa destinée rêvée. La figure s'incarne sur scène, dans le corps de l'acteur, et reçoit de l'imaginaire culturel

un sceau authentificateur, l'assurance d'être reconnu : [le personnage] se pose par rapport à un modèle accepté de tous et il s'inscrit dans une représentation que la société élabore d'elle-même, pour comprendre ses déviations passées, valoriser son image présente ou infléchir les lignes de son avenir (Abirached 45).

²⁷ Declan Kiberd montre d'ailleurs que les dramaturges majeurs de la Renaissance irlandaise, Yeats et Synge, se réapproprient le pouvoir performatif autrefois reconnu à la poésie bardique qui se présentait comme une incantation, un récit oral qui se faisait performance publique et visait à faire advenir quelque sentiment dans l'auditoire (Kiberd 1998, 33-57).

²⁸ Le poème gaélique remonte au Moyen-Age, lorsque le Haut-Roi d'Irlande fut détrôné par les normands. Il relève du genre poétique qui voit alors le jour : l'« aising », qui signifie « vision » en gaélique. Ce type de poème met en scène une femme dépérissante qui s'avère être l'allégorie de l'Irlande et annonce le renouveau de sa destinée lorsque son roi ou l'héritier légitime lui sera rendu (Leerssen 217-241).

En ce sens, le théâtre national prend dès le départ une orientation pragmatique : il cherche à faire évoluer la situation du pays, à faire advenir la nation libérée en l'invoquant sur scène. Cathleen n'en est pas moins une figure ambiguë : les jeunes gens qui la suivent pour mener son combat quittent tout pour elle. La cause nationale qu'elle représente prive ainsi l'individu de sa propre vie. Dans la pièce, Michael s'inscrit auprès d'elle la veille de son mariage, laissant ses parents et sa fiancée dans la détresse. Dans son ouvrage *The Politics of Irish Drama*, Nicholas Grene rappelle que le script original prévoyait de laisser le jeune homme hésiter sur le seuil, mais que Maud Gonne²⁹, l'actrice qui jouait le rôle principal, avait insisté pour que le dénouement soit sans ambiguïté et que le patriote n'envisage même pas d'autres possibilités que de s'engager pour la cause nationale (Grene 2002, 68). Dans *Theatre and the State in Twentieth-Century Ireland*, Lionel Pilkington ajoute que l'activisme de l'actrice l'a également conduite à amplifier le sens de son propre rôle en faisant son entrée non depuis les coulisses mais depuis la rue, traversant la salle en costume (Pilkington 2001, 33-34). Ce type d'entrée complètement inédite au théâtre à l'époque établit un lien entre l'allégorie et le public dont elle semble émerger, faisant apparaître le personnage comme une création issue de la mémoire collective, qui incarne d'autant mieux les aspirations des spectateurs. Le personnage de Yeats et Gregory est ainsi mis au service de la rhétorique nationaliste. Si le passage du temps a permis le développement d'une certaine distance critique par rapport à cette figure de la nation au pouvoir castrateur (Grene 68-72), Johnston est l'un des premiers à mettre en évidence son caractère vampirique dans *The Old Lady* et nous verrons que le démantèlement du mythe identitaire hante toutes la plupart de ses pièces.

²⁹ Maud Gonne (1866-1953) : fille d'un officier de l'armée britannique l'actrice devient une figure de proue du nationalisme irlandais puis du féminisme. Elle est notamment connue pour sa relation tumultueuse avec Yeats, qu'elle refuse d'épouser, et pour avoir affronté O'Casey dans un débat public sur *The Plough and the Stars* (Foster 449-450).

Dans son étude sur le langage intitulée *How to Do Things with Words* (traduite en français sous le titre *Quand dire, c'est faire*), Austin s'intéresse à l'efficacité pragmatique de celui-ci dans des actes de langage qu'il qualifie de « performatifs », du verbe anglais *to perform*, c'est-à-dire, accomplir une action : certains énoncés ne visent pas seulement à constater un état des choses mais constituent une action, au sens où ils font advenir de nouveaux aspects de la réalité. Dans ces énoncés, le signe linguistique et son référent dans la réalité extralinguistique, sont plus qu'étroitement liés : ils se confondent ; « dire, c'est faire ». Austin précise cependant qu'un tel langage ne peut être opérationnel sur scène, puisque la situation d'énonciation n'est pas ancrée dans la réalité : il ne s'agit jamais d'énoncés premiers, de promesses ou autres déclarations formulées dans des circonstances ordinaires, mais toujours de dialogues pré-écrits qui participent d'une situation fictive à mettre en scène.

La sémiotique du théâtre montre en effet que la représentation est le seul réel de référence du texte. Mais ce réel référentiel constitue lui-même un système de signes dont les différents éléments s'analysent comme des signes linguistiques, car ces signes scéniques ont des référents extra-scéniques : le texte, ainsi que l'image suscitée dans l'esprit des spectateurs. Aussi le projet pragmatique du théâtre national irlandais n'est-il pas si paradoxal. Ses fondateurs entendent créer en leur temps une identité collective en la mettant en scène. Leurs personnages figurent la nation, lui donnent des traits et une voix, l'incarnent pour agir sur le monde extérieur, le modeler à l'image du monde scénique. Ce projet d'incarnation les conduit bientôt à privilégier une dramaturgie de type réaliste qui se fonde sur « l'espérance de faire coïncider le monde sur scène avec le monde extérieur » (Ubersfeld 1996, 30).

Johnston est un dramaturge iconoclaste. Il s'attaque à ces figures iconiques en révélant la rupture entre la représentation et un hypothétique référent en dehors de celle-ci.

Nous verrons d'abord avec quel acharnement le dramaturge détourne la figure de Cathleen, s'appliquant à défaire, pièce après pièce, l'un des récits fondateurs de la nouvelle nation. Nous étudierons aussi comment, dans les pièces de Johnston, d'autres figures bien connues du public nationaliste révèlent la nature préconstruite de leurs discours et leur impossible performativité. Ce faisant, elles mettent en échec les principes mêmes de la mimesis et rendent l'identification du public problématique. L'utilisation que fait Johnston du langage, de la « voix de la nation » témoigne de la conception nouvelle qu'il propose de cette « identité » à figurer. Dans son article sur « le sujet en procès : le langage poétique », Julia Kristeva montre que « toute théorie du langage est tributaire du sujet qu'elle pose explicitement, qu'elle implique ou qu'elle s'applique à dénier » (Kristeva 2008, 223). Le langage a partie liée avec une conception de l'identité : il pose « l'identité du signe et du sujet parlant », leur équivalence, ou la met en question, se faisant dans ce cas « langage poétique » (Kristeva 2008, 223). Si le nationalisme culturel irlandais relève plutôt du premier cas et trouve son fondement dans l'objet qu'elle entend « poser », l'identité nationale, nous montrerons que l'écriture johnstonienne se caractérise d'abord par sa tendance à osciller entre les deux autres pôles : elle « implique » l'existence de l'identité nationale mais s'applique à « dénier » les formes que la rhétorique nationaliste lui donne.

I- QUAND DIRE, C'EST DÉFAIRE

Alors que les fondateurs de l'Abbey visaient un langage performatif, Johnston montre l'écart qui sépare désormais leurs figures de la nation qu'ils entendaient construire, comme le montre la nouvelle version de Cathleen qu'il met au jour dans sa première pièce et qui revient ensuite hanter presque toutes les autres. Le personnage figure non plus la régénérescence de la nation mais son entropie. Nous avancerons que ce phénomène est

symptomatique de la crise d'identité du sujet qui ne trouve plus de représentation adéquate de lui-même.

A- « The old lady » : une anti-Cathleen

Avant même le lever de rideau de *The Old Lady Says 'No'!*, une icône de la nation se fait entendre. Des voix récitent la prophétie de la Shan Van Vocht : « ...With their pikes in good repair, / Says the Shan Van Vocht... » (OL 25). La fameuse allégorie semble donc de retour. Mais la vieille dame que Johnston met en scène s'avère un curieux mélange de Cathleen Ní Houlihan et d'Eliza Doolittle, héroïne de *Pygmalion* (Shaw 1914). Ces deux pièces mettent en scène la régénérescence de leur héroïne. La pièce de Shaw ne s'enracine pas dans la culture populaire irlandaise mais dans la société anglaise. Shaw adopte néanmoins la même perspective humaniste qui permet à l'héroïne d'améliorer ses conditions de vie et de trouver sa place dans la société. Eliza vient des quartiers populaires de la capitale anglaise et ne vit que du maigre revenu qu'elle gagne en vendant des fleurs à la sauvette. Elle manque d'éducation et son anglais est une forme appauvrie de la langue, le dialecte Cockney. L'apprentissage de la « langue de Shakespeare » et des bonnes manières de la haute société anglaise de l'époque lui permet de gravir l'échelle sociale.

Tout comme son ancêtre yeatsienne se nourrissait de figures antérieures, la vieille dame de Johnston fait fusionner ces deux intertextes. Mais le dramaturge les dresse ironiquement l'un contre l'autre : les préoccupations matérialistes d'Eliza se télescopent avec les revendications nationalistes de Cathleen. Cette dernière refusait toute aide financière car elle recherchait un investissement entier et plus noble : ses sympathisants devaient se sacrifier pour la sauver (« It is not silver that I want. [...] If any one would give me help he must give me himself, he must give me all », Yeats 1997(a), 25). Ainsi la lutte nationaliste s'affichait comme un processus salvateur pour la collectivité, quoique fondé

sur le sacrifice des individus. Dans *The Old Lady*, la didascalie présente la vieille marchande de fleurs comme une vieille femme en haillons (« tattered »). Elle réclame avant tout de l'argent : « Spare a copper for your owin old lady » (*OL 37*). La statue de Grattan, qui prend vie dans la pièce pour commenter l'action d'un ton sarcastique, récite alors les vers de Mangan pour souligner l'inadéquation de cette vieille dame-là avec la destinée de Cathleen : « Young she is, and fair she is / And would be crowned a queen » (*OL 37*). L'écart entre l'idéalisme véhiculé par le vers et la figure que le public a sous les yeux révèle l'ironie du discours de la statue.

Quand la Vieille Dame reprend la plainte de cette dernière (« Me four bewtyful gre-in fields. Me four bewtyful gre-in fields »), la citation est déformée par le « me » local et familier au lieu de « my », et par la diérèse dans l'adjectif « green » qui suggère une fêlure, une voix cassée, un discours qui s'épuise. Ce « brogue » apparaît comme un équivalent de l'accent cockney d'Eliza au début de la pièce de Shaw. Après avoir repris à son compte les paroles de cette dernière (« Penny a bunch th' violets », *OL 35*), elle les mélange à celles de Cathleen et finit par brader ses fameux champs ainsi désacralisés : « Penny a bunch th' gre-in fields » (*OL 37*). La vieille dame commet un véritable sacrilège qui se développe tout au long de la pièce.

Lorsque son fils, Joe, un jeune patriote, reçoit une balle perdue et se meurt, elle reprend encore les paroles de Cathleen concernant la disparition des jeunes gens engagés dans sa cause : « Do not make a great keening / When the graves have been dug tomorrow... » (*OL 52*). À ce moment, elle est dans l'ombre et parle avec une voix de jeune femme, si bien que le public confus peut penser au rajeunissement de Cathleen, cette mère patrie manifestement nourrie du sang de ses enfants. Mais cette illusion est rompue aussitôt car elle se remet à mendier de sa voix rauque, réduisant à nouveau la noble Cathleen au statut de clocharde, peu affectée par le sacrifice de son fils. Tout le reste de la pièce déstabilise le discours de Cathleen dont diverses bribes viennent s'intercaler dans les

réflexions matérialistes et infanticides de la Vieille Dame. Si Michael appelle Cathleen « Ma'am » dans la pièce de Yeats et Gregory, et si celle-ci finit par s'éloigner avec « l'allure d'une reine », Joe, dans la pièce de Johnston, traite sa mère de catin (« strumpet ») et ses amis la considèrent comme une traînée (« old trollop »), loin de la respecter comme les sympathisants de Cathleen. Ce changement de registre de langue témoigne du renversement burlesque opéré par Johnston. En réponse à ces injures, la vieille tient un discours haineux et menaçant à l'égard de son fils : « But it won't be th' cough will have the stiffenin' of him not if I lay my hands on his dirty puss before he's gone ». L'évocation du « sale bec » qui l'insulte contraste avec celle du teint blême des jeunes gens sacrifiés sur l'autel de Cathleen (« They that have red cheeks will have pale cheeks for my sake, and for all that, they will think they are well-paid », Yeats 1997(a), 27). Pour le personnage de Yeats et Gregory, l'amour de l'Irlande, qui vide les patriotes de leur sang, appelle un sacrifice noble puisqu'il sauve la patrie. Dans la pièce de Johnston, Joe n'a plus rien d'un fervent patriote respectueux de sa « mère » patrie. Il rappelle plutôt Stephen Dedalus, le protagoniste de Joyce dans *A Portrait of the Artist as a Young Man*, qui ne supporte pas le patriotisme exacerbé de ses compatriotes et déclare : « Ireland is the old sow that eats her farrow » (Joyce 1996(b), 231). Johnston n'emprunte pas la citation mais sa version burlesque de Cathleen évoque ce cannibalisme. L'allégorie de l'Irlande et son enfant patriote n'apparaissent sur la scène johnstonienne que pour s'attaquer l'un l'autre, se défigurer. La Vieille Dame ne connaît pas le réjuvenation de son ancêtre yeatsienne : elle n'adopte pas la démarche d'une jeune reine dans la suite de la pièce. Dans l'un de ses chants, l'allure de la noble reine évoquée devient boiteuse, comme le suggère une nouvelle diérèse : « the walk of a Quee-in » (OL 47). Et c'est de sa voix rauque qu'elle reprend les paroles de la jeune Sarah Curran pleurant son héros au début de la pièce : « A lost dream to us now in our home! » (OL 26, 75). Cette citation d'un poème de Todhunter (OL 88, note 17) détonne avec le registre familier et la syntaxe problématique du

personnage qui affirme à propos de Joe : « An' he was me favrit', too lady... never a bitter word... never a hard glance. Sure, it's *them* we love th' best *is took* th' first » (OL 74). Si cette dernière phrase a le rythme d'un pentamètre iambique, qui pourrait suggérer la dignité du discours de Cathleen ou le lyrisme du poème de Todhunter, les entorses qu'on a fait apparaître en italique (« *them* » pour « those », « *is* » pour « are », « *took* » pour « taken ») contrastent avec la forme de vers parodiée. Le spectateur se souvient d'autant mieux des autres remarques de la Vieille, notamment les insultes et menaces fraîchement échangées entre la mère et le fils, et l'ironie dramatique vide de sens les paroles attendrissantes. La Vieille Dame est une version dégénérée de Cathleen, et la déformation de sa langue montre qu'elle ne connaît pas non plus l'évolution d'Eliza. Elle figure plutôt la dégénérescence du sens dont la représentation de l'Irlande est victime, selon Johnston : « What is the experiment of the day before yesterday becomes yesterday's tradition and today's cliché » (Johnston TCD/MS/10066/51/77). Comme le poète Stéphane Mallarmé qui déclare, à la mort de Victor Hugo, « la crise du vers », c'est-à-dire la remise en question du vers canonique dont Hugo s'était fait le maître, et la possibilité de le libérer de sa rigidité formelle pour mettre au jour le vers « libre » (Mallarmé 1886, 207), Johnston utilise librement le discours d'une figure canonique, Cathleen en l'occurrence, le met ainsi en « crise », changeant la figure imposée en Figure « libre ».

Le dramaturge choisit en outre de faire jouer Sarah Curran et la vieille dame par la même actrice (OL 24). Aux yeux du public, le visage, le corps et la voix de la jeune femme du début de la pièce vieillissent et deviennent répugnants. Alors que, dans la chanson populaire qui l'a fait connaître, la Shan Van Vocht appelait les patriotes à la révolte et avait ainsi dû inspirer des rebelles tels que Robert Emmet, et que la Cathleen de Yeats et Gregory attirait à elle de nouvelles recrues, la vieille dame de Johnston fait fuir le rebelle représenté sur scène :

WOMAN. [...] God bless ye, lovely gentleman, spare a copper for a cuppa tea. Spare a copper for your owin old lady, for when th' trouble is on me I must be talkin' te me friends. [...]

SPEAKER: Go away! There is something horrible about your voice. [...] (OL 37)

Elle mendie, en reprenant encore des paroles de Cathleen (« When the trouble is on me I must be talking to my friends », Yeats 1902, 23) mais sa « voix » dégoûte le Speaker, personnage qui croit incarner Robert Emmet, et qui la repousse.

« La vieille dame dit 'non !' » : elle réfute l'idéalisme national véhiculé par l'Abbey. Elle le parodie sur le mode burlesque, témoignant ainsi d'un théâtre entré dans l'ère postcoloniale qui répond à son ancêtre désormais obsolète :

Let me clear the air by disabusing your minds of the usual picture of Ireland as a distressful persecuted country, depopulated by Cromwell, starved [to death] into Massachusetts by shortage of potatoes (...), and struggling manfully for Liberty that has been denied her ever since. She is not an old lady wandering about asking to be given back four beautiful green fields. She is actually much less of a bore than she makes herself out to be (...) This is all propaganda... (Johnston TCD/MS/10066/51/53)

C'est en ces termes explicitement iconoclastes que Johnston entame l'un de ses cours sur l'Abbey, où les formes négatives témoignent de la défiguration à laquelle il se livre (« *disabusing your minds of the usual picture of Ireland* », « She is *not* an old lady... »). Il va jusqu'à dissocier l'Irlande des traumatismes qui ont marqué son histoire : le massacre et le déplacement d'une partie de la population par Cromwell en 1652³⁰, la Grande Famine (1845-49), à laquelle les colonisateurs ne réagissent pas, profitant de la diminution de la population, qui meurt ou émigre en masse, pour asseoir son pouvoir en restructurant notamment l'économie agricole irlandaise (Hutchinson 103), les rébellions nationalistes visant à déstabiliser la puissance coloniale. De tels propos seraient scandaleux s'ils n'étaient pas assortis d'une boutade qui montre que le dramaturge ne remet pas en

³⁰ En 1649, Cromwell est nommé Gouverneur Général de l'Irlande. Il impose le pouvoir de l'Angleterre en massacrant des milliers d'hommes. « Il s'agit d'une stratégie de terreur destinée à briser la résistance des Irlandais et à se venger des massacres de protestants en 1641 » (Hutchinson 66). En 1652, avec *l'Act for the Settling of Ireland*, il condamne à mort les principaux acteurs de la rébellion de 1641, et prive les autres personnes impliquées de deux tiers de leurs terres, les contraignant à s'installer dans l'ouest de l'Irlande, sur des terres censées correspondre au tiers restant (Hutchinson 66-67).

question ces traumatismes, mais la façon dont l'histoire et la mémoire nationale sont mises au service d'une rhétorique nationaliste figeant l'identité irlandaise dans une posture de martyr, à des fins de propagande. L'allusion à Cathleen Ni Houlihan (« an old lady wandering about asking to be given back four beautiful green fields ») suggère que la figure emblématique de l'Abbey est porteuse de cette propagande qui érige des clichés en symboles identitaires. *The Old Lady* illustre bien ce point de vue en révélant l'imposture de du personnage idolâtré. Pour le dramaturge, Cathleen est un cliché détourné en moyen de propagande pour justifier une lutte qui n'a plus de sens et ne devrait plus être idéalisée. Il se démarque donc du théâtre national de son temps, dont il regrettait l'obsession anachronique et l'aveuglement³¹. Loin d'incarner une hypothétique mère patrie à honorer, Cathleen s'affiche comme une figure de la grande faucheuse qui hante la plupart des pièces de Johnston. Nous montrerons comment cette « forme pétrifiée de l'identitaire » (Grossman 113) lie toutes les pièces où Johnston fait référence à l'Histoire irlandaise.

B- Création nationale ou danse macabre ?

Si Cathleen apparaît dès sa première pièce comme une vieille dame pressée d'achever son enfant, elle revient ensuite à plusieurs reprises dans l'œuvre de Johnston, chaque fois que la cause nationale est évoquée, et chaque fois pour vouer ses sympathisants à leur perte, notamment Darrell Blake dans *The Moon in the Yellow River*, et les rebelles de 1916 dans *The Scythe and the Sunset*. Ses paroles reviennent comme une voix d'outre-tombe ; son ombre est un spectre mortifère qui hante les vivants et les

³¹ « Lady Gregory was obsessed by the necessity of giving voice to ancient poets of the Gaelic culture, then couldn't admit she had completed her job and people of my generation needed something different » (Johnston TCD/MS/10066/55/2). Ainsi, dans les années 1920, l'obsession pour la mémoire nationale détournait l'Abbey de la nouvelle nation irlandaise et de la nouvelle génération d'artistes.

emmène dans sa danse, telle la représentation de la mort dans la tradition picturale des danses macabres³².

The Moon in the Yellow River, produite à l'Abbey en 1931, puis traduite en de nombreuses langues et jouée dans le monde entier, apporte à Johnston son plus grand succès. Un ingénieur allemand s'efforce de moderniser une région rurale en l'équipant d'une centrale hydroélectrique, intrigue qui s'inspire d'un projet très controversé de l'État Libre, celui d'implanter une centrale hydroélectrique sur le fleuve Shannon (« Shannon Electricity Act », *Public General Acts*, 1925, 343). L'ingénieur entre en conflit avec un groupuscule républicain qui entend protéger sa terre maternelle de l'invasion de cultures étrangères : l'industrialisation est vécue comme un héritage du discours colonial, qui se voulait modernisant, voire comme une forme de néocolonialisme car elle nécessite l'importation de techniques étrangères, en l'occurrence allemandes. Les républicains se dressent donc contre la politique de l'État Libre qui reprend à son compte cette idée qu'il faut moderniser l'Irlande et favoriser le développement d'un certain confort matériel, au risque de faire émerger une culture matérialiste en rupture avec le mode de vie rural de l'époque. Darrell Blake, jeune républicain à la tête d'une armée secrète contre le nouveau régime politique, entend venger la « vieille dame ». Selon lui, Tausch, l'ingénieur allemand en charge de la centrale nouvellement construite, l'a violentée : « He has outraged the sacred person of our beloved mother Cathleen Ni Houlihan » (*MYR* 144). En prenant le contrôle de la rivière, Tausch aurait déshonoré Cathleen, la mère patrie sacralisée. Aunt Columba, autre activiste républicaine, accueille d'ailleurs Tausch en reprenant la célèbre complainte de cette dernière à l'encontre de l'envahisseur étranger : « Sometimes there are too many strangers in this house » (*MYR* 115 / Yeats 1902, 23).

³² La danse macabre était un thème majeur de l'art médiéval en Europe, à commencer par les sermons évoquant les vanités humaines et le caractère inexorable de la mort, puis dans les représentations iconographiques où revenants et squelettes incarnaient la mort venant à la rencontre des vivants pour les sommer de la suivre (Corvisier 22-30, 38-45). Nous verrons que l'évocation de la cause nationale sur la scène johnstonienne s'apparente à cette représentation de la mort en marche.

Mais d'autres intertextes remettent en perspective le discours des sympathisants de Cathleen. Pour couper court à sa dispute avec Tausch, Blake entonne l'hymne national chinois. Cet hymne, traduit en anglais par Ezra Pound³³, évoque l'amour que le poète Li-Po porte aux « collines verdoyantes », pareil à ces patriotes qui défendent les champs verdoyants de Cathleen : « Fu-I loved the green hills ». Le poète finit néanmoins par être victime de son ivresse : « And Li-Po / Also died drunk / Trying to embrace a Moon / In the Yellow River » (MYR 154). L'alcool trouble sa perception au point qu'il confond le reflet de la lune qui colore la rivière avec la lune elle-même. En croyant enlacer la lune, il se noie donc dans la rivière. L'hymne est une réécriture burlesque du mythe de Narcisse : le poète est piégé non par son propre reflet mais par celui de la lune, qu'il confond avec l'astre lui-même, apparemment mis à sa portée. Cette méprise revêt une dimension métaphorique particulière dans le contexte culturel irlandais. Dans l'une des célèbres pièces de l'Abbey, *The Rising of the Moon*, écrite par Gregory en 1907, l'apparition de la lune dans le ciel marque l'heure du rassemblement des patriotes qui préparent une insurrection. En anglais, le terme « Rising » désigne aussi bien le mouvement de la lune dans le ciel qu'une insurrection. Cette pièce tire son titre de la chanson populaire irlandaise *By the Rising of the Moon* (Annexe 5). La chanson décrit une bataille des *United Irishmen* contre l'armée anglaise lors de l'insurrection de 1798. Il s'agit d'un appel aux armes où le clair de lune sonne déjà l'heure de la mobilisation des rebelles. Pourtant, dans la pièce de Gregory, la lumière de la lune s'avère insidieuse. Elle ne favorise la fuite du rebelle en cavale que parce qu'elle induit en erreur le policier qui le guette. Johnston détourne cet autre intertexte

³³ Ezra Pound (1885-1972) est un poète américain « imagiste » : sa poésie vise à donner aux mots l'expressivité de la peinture ou de la sculpture, de l'image en tant que représentation à la fois intellectuelle et émotionnelle (Bradbury & McFarlane 234). Au début du XX^e siècle, Pound s'intéresse à la littérature de l'Extrême-Orient, et notamment à son rapport avec la nature. Il adapte l'œuvre du poète chinois Li-Po dans son recueil *Cathay* (1915), en s'appuyant sur les traductions de l'historien américain Ernest Fenollosa (1853-1908), spécialiste d'art japonais, dont Pound et Yeats ont hérité toutes les notes sur la poésie chinoise et sur le théâtre nô japonais. Le titre *The Moon in the Yellow River* fait référence à l'hymne évoqué ici et Blake, le fervent Républicain qui défend à la fois son idéal national contre l'intrusion d'une puissance étrangère, et son idéal humain, menacé par l'industrialisation, est abattu précisément pendant qu'il chante ces vers, ce qui suggère que les idéaux républicains sont des représentations narcissiques qui conduisent leurs sympathisants dans la tombe.

grâce à l'hymne chinois. Dans sa pièce, c'est Blake, le rebelle idéaliste, qui se fait bernier, victime des forces de l'ordre de cette nouvelle nation qu'il entendait construire. Figure narcissique, Blake révèle les faux-semblants de la rhétorique nationaliste.

La lune trompeuse, c'est aussi celle évoquée par Yeats dans la seconde section de son poème « The Tower » (1926). Le poète évoque une chanson populaire qui rendait les hommes fous :

And certain men, being maddened by those rhymes,
[...]
Rose from the table and declared it right
To test their fancy by their sight;
But they mistook the brightness of the moon
For the prosaic light of day –
Music had driven their wits astray –
And one was drowned in the great bog of Cloone (Yeats 2001, 95-101)

Ces vers révèlent le pouvoir dont sont dotés l'imaginaire collectif transmis par la chanson populaire, et la chanson elle-même : créer une illusion de réel. En liant ainsi ces trois textes sources, en tournant des vers de Yeats contre des symboles identitaires célébrés par Lady Gregory, qu'il place dans la bouche de l'idéaliste sur le point de se faire abattre, Johnston permet une mise en abyme du mythe républicain. La lune ne se lève pas tant pour éclairer les nationalistes dans leur lutte clandestine que pour causer leur perte, tout comme Cathleen.

Vingt-six ans après *The Moon*, la complainte que reprenait Aunt Columba revient encore dans *The Scythe and the Sunset*, jouée en 1958 au Poet's Theatre de Cambridge, Ma., puis à l'Abbey. Cette pièce est une parodie de la pièce de O'Casey *The Plough and the Stars* (1926). Comme son modèle, elle met en scène le caractère absurde de l'insurrection, mais désinvestit celle-ci de toute dimension tragique. L'ironie acerbe de Johnston en fait une farce, ou tout au moins, selon le dramaturge, un « anti-mélodrame » (SSSt 326). Pendant qu'une partie de la population se livre au pillage, l'autre partie rejette ouvertement les sympathisants, dans une nouvelle variation sur la célèbre réplique de

Cathleen : « Once it was too many strangers in the house. Now it's a damn sight too many friends », déclare MacCarthy, médecin libertin dérangé en pleine séance de séduction par les rebelles de 1916 qui investissent le café où il se trouve pour y installer leur poste de secours (*SSt* 345). La pièce met en scène le soulèvement de 1916 mais les patriotes paraissent ironiquement aussi malvenus que l'envahisseur anglais a pu l'être par le passé. « Strangers » et « friends » ne sont plus antinomiques : les rebelles nationalistes sont perçus comme les nouveaux envahisseurs de la nation qu'ils prétendent construire (« a damn sight too many... »). La serveuse Roisin les appelle d'ailleurs « peep-o'-day boys » alors que, historiquement, l'expression désigne les protestants qui, dans les années 1780, attaquaient les fermes catholiques « au point du jour » (Hutchinson 87). Enfin, lorsque les rebelles décident de se rendre pour éviter une répression meurtrière, l'infirmière qui les soutient ouvre le feu afin de provoquer la riposte de l'ennemi qui transforme les rebelles vaincus en martyrs de leur cause. Elle crée ainsi de toutes pièces des figures de martyrs, des idoles. Le personnage se nomme Emer, comme la femme de Cuchullain qui veille au chevet de son mari blessé dans sa lutte héroïque (Yeats, *The Only Jealousy of Emer*, 1919). L'épouse dévouée se change ainsi en infirmière mortifère.

Le dramaturge s'applique à défaire, c'est-à-dire à renverser, à détourner de son sens le récit qui s'est imposé comme fondateur de la nation. Ce faisant, il construit un nouveau discours contestataire qui se dresse contre celui qui l'a inspiré. De pièce en pièce, ce travail de déconstruction montre qu'il y a « quelque chose de pourri » sur la scène nationale³⁴ : le sujet représenté n'est peut-être pas ce pour quoi on l'a fait passer. L'allégorie de la nation verse le sang de celle-ci, causant son extinction plutôt que son émergence. Johnston montre

³⁴ Dans *Hamlet*, Marcellus fait ce constat lorsqu'il voit le spectre du roi mort revenir parmi les vivants (Shakespeare, *Hamlet* 184). Incitant son fils à la vengeance, le spectre finit par emporter indirectement toute sa famille avec lui. Mais cette danse macabre est en fait initiée par Claudius, figure d'usurpateur qui a empoisonné son propre frère pour régner à sa place, et ainsi provoqué le retour du spectre. Cathleen et sa lutte sanguinaire mène Johnston au même constat : même si c'est l'envahisseur qui a déclenché le soulèvement de la population, le récit conquérant de la nation émergente perpétue le massacre.

que tout discours peut prendre un sens différent en fonction de sa situation d'énonciation mais aussi de réception. Il met ainsi en crise le signe linguistique.

II-LA DÉFAITE DU DIRE

Nous verrons que le texte, et à travers lui toute la conception idéaliste que les républicains se font du langage et de son rapport au monde, est montré comme un signe scénique parmi d'autres dans le jeu théâtral, un signe qui s'avère particulièrement trompeur. Le locuteur (l'acteur) est amené à remettre en question l'existence du personnage en tant que sujet parlant et empêche ses interlocuteurs (les autres personnages mais aussi le public) de l'identifier comme tel ou de s'identifier à lui.

A- « a nation's voice » : incar-nation ou alié-nation ?

The Old Lady s'ouvre sur une pièce dans la pièce qui met en scène Robert Emmet, instigateur de la rébellion de 1803. Nombre de ballades romantiques, notamment composées par le poète James Clarence Mangan, relatent la romance de Robert Emmet et Sarah Curran, romance sacrifiée sur l'autel de la patrie. Célèbre pour sa rébellion avortée, le rebelle l'est encore plus pour cette idylle malheureuse et pour le discours qu'il prononça sur le banc des accusés, avant sa pendaison (Annexe 1). La rébellion dont il avait été l'instigateur ayant échoué, et se sachant lui-même condamné à mort pour trahison, Emmet craignait que son souvenir ne soit transmis à la postérité d'une manière déformée : le statut de martyr auquel il aspirait risquait d'être travesti en celui de traître. Il s'appliqua donc à laver sa réputation dans un discours marqué d'envolées lyriques le posant sans équivoque en martyr d'une cause sacrée :

... as a man to whom *fame is dearer than life*, I will make the last use of that life in doing justice to *that reputation which is to live after me*, and which is *the only legacy* I can leave to those I honour and love, and *for whom I am proud to perish* (Robert Emmet's speech from the dock, www.robertemmet.org, consulté le 24 janvier 2007)

Comme le montrent les mots qu'on a fait apparaître en italique dans ce passage, le souvenir d'Emmet se résumerait à « sa renommée » et à ce discours (prononcé comme un testament, comme unique « héritage », destiné à « lui survivre »). Les grands hommes qui marquent l'Histoire de leurs combats et sacrifices se font effectivement une renommée qui leur survit : leur souvenir est transmis de génération en génération dans des récits, biographiques, historiques, ou littéraires. Ils entrent ainsi dans la mémoire collective par le biais des mots, des récits qu'ils génèrent. À l'heure de sa pendaison, il ne restait à Robert Emmet qu'une seule façon d'inscrire son héroïsme dans la mémoire collective : le clamer haut et fort, se déclarer lui-même martyr de la cause nationale. Parce qu'il n'a pas pu réaliser d'autres exploits, ce discours et les vers inspirés par son idylle brutalement interrompue sont tout ce qui reste de lui. Johnston explique dans sa préface comment le héros a pu devenir une « figure » privilégiée de l'imaginaire national, c'est-à-dire un personnage représentatif :

One of the best loved figures of Irish romantic literature is Robert Emmet. The story of his rebellion of 1803 has all the elements that make for magic. It was very high-minded, and completely unsuccessful. It was picturesquely costumed and insufficiently organized. Its leader [...] having failed to achieve anything more than an armed street riot, remained behind to bid goodbye to his forbidden sweetheart, instead of taking flight as any sensible rebel should do. In consequence of this, he was captured by an ogre of melodrama called Major Sirr, and was hanged after making one of the finest speeches from the dock in the annals of the criminal court – and we have had some pretty good ones in Ireland.

So we all love Robert Emmet. Yeats and De Valera loved him [...] I do too; and so did Sarah Curran. Even the hoardings along the Canal have been known to display a chalked inscription, "Up Emmet". We all agree that it was a pity that [...] the only practical outcome of his affray was to confirm the Union with England for about a hundred and twenty years. Our affection is not affected by these details (*OL* 19).

Cet éloge ambigu témoigne du regard ironique porté par le dramaturge sur l'héroïsme national. L'histoire de la rébellion est entrée dans la mémoire collective comme un conte

de fée (« all the elements that make for magic ») qui séduit l'opinion publique (« we all love Robert Emmet »). Comme pour répondre à l'appel de la Shan Van Vocht, le rebelle portait les couleurs de son pays comme un costume de héros national (« picturesquely costumed »). Ce talent pour la mise en scène ainsi que la noblesse des sentiments du héros – sa ferveur patriotique (« high-minded ») et son amour dévoué (« to bid goodbye to his forbidden sweetheart ») – ont occulté l'échec militaire (« completely unsuccessful », « insufficiently organized ») pour en faire un héros romantique. Son bourreau, Major Sirr, l'a arrêté sous les fenêtres de sa dame, comme il lui faisait ses adieux, et a donc été perçu comme un antagoniste, un antihéros dans le « mélodrame » qu'a constitué l'épisode. La description de Johnston insiste sur le caractère théâtral des personnages : « picturesquely costumed », « an ogre of melodrama ». L'éloquence du discours d'Emmet l'a aussi inscrit dans la lignée de grands orateurs irlandais (« we have had some pretty good ones in Ireland »). C'est ainsi qu'Emmet est devenu un héros de la nation bien connu et aimé de la population, qui l'a soutenu dans son calvaire (« Up Emmet »). La théâtralité du rebelle a occulté la réalité de l'échec historique, que le dramaturge, dans un sarcasme qui lui est caractéristique, relègue au rang de détail insignifiant : « the only practical outcome of his affray was to confirm the Union with England for about a hundred and twenty years. Our affection is not affected by these details ». Cette théâtralité l'a rendu « plus fort » que la réalité et il incarne la « voix de la nation » puisqu'il s'est inscrit dans la mémoire collective comme la figure héroïque qu'il souhaitait, donnant au réel l'apparence qu'il avait choisie, malgré l'effet contreproductif de sa rébellion. Il a donc logiquement trouvé sa place dans la littérature nationale, et notamment sur scène³⁵.

Sitôt qu'il se lance dans sa première pièce, Johnston entend pourtant remettre en question la figure du héros proposée par le théâtre national. Il note dans ses carnets la

³⁵ Voir les ballades des poètes romantiques irlandais dans *The Dublin Book of Irish Verse 1728-1909* (Cooke), ainsi que les pièces *Robert Emmet* (Boucicault 2010, 331-397) et *The Dreamers* (Robinson 1915).

nécessité de commencer par une parodie destinée à critiquer la production de l'une des ses pièces emblématiques, qu'il juge médiocre : « The Abbey is doing some Macardle drama, typical Abbey fare, and doing it badly » (St Peter 1981, 10)³⁶. Opposé au projet de mimesis « performative » de la dramaturgie réaliste, Johnston met en évidence le caractère préconstruit du personnage. Ses répliques s'avèrent être un collage de citations tirées de la littérature romantique. On peut qualifier ce tissage intertextuel « d'hantologie » de la nation, tant ces multiples textes du passé hantent les dialogues de la pièce et plus particulièrement les répliques du Speaker. Bravant les soldats anglais qui cherchent à l'arrêter, le personnage incarnant Emmet tente de rejoindre sa bien-aimée Sarah Curran. Johnston attire d'emblée l'attention sur la nature verbale du personnage en empruntant un vers de Thomas Moore³⁷ pour le présenter comme une voix d'outre-tombe : « SARAH. Robert! I think, oh my love, 'tis thy voice from the kingdom of souls! » (OL 26). Alors que le personnage féminin est désigné par un nom dans le script (« SARAH »), son partenaire disparaît au profit de sa fonction, il n'incarne pas vraiment Robert Emmet mais plutôt le rôle de « parleur », de « diseur » (« SPEAKER ») et devient une caisse de résonance de tous les intertextes qui évoquent le héros.

Après avoir perdu connaissance sous les coups de Major Sirr, l'acteur en vient à se prendre pour le personnage dont il a appris le texte si riche. Il est hanté par l'héritage contenu dans son script et sa confusion se manifeste par le télescopage, la fusion de

³⁶ Dramaturge et historienne irlandaise, Dorothy Macardle a vu trois de ses pièces nationalistes jouées à l'Abbey entre 1918 et 1925. Quoi qu'en dise Johnston, aucune de ses pièces ne met en scène Robert Emmet mais Christine St Peter, dans son étude de l'évolution du script de *The Old Lady*, rappelle que l'une d'entre elles, *Ann Kavanagh* (1922), s'ouvre sur la chanson célébrant la Shan Van Vocht (St Peter 1992, 30). La chanson, reprise par Johnston, suggère que sa parodie visait cette pièce. Robert Emmet n'en demeure pas moins un personnage type du mélodrame irlandais : son idylle sacrifiée sur l'autel de la patrie, son arrestation et son jugement pour trahison font l'objet de diverses mises en scène depuis la fin du XIX^e siècle, ce qui peut expliquer la confusion de Johnston. Ferrar parle même du sous-genre de la « Emmet play », mentionnant notamment les pièces de Boucicault (1884), de Robinson (1915), de Johnston (1929) et de Paul Vincent Carroll (*Death Closes All*, 1947) (Ferrar 1966, 19-28 et 1973, 29).

³⁷ Dans son recueil *Plays of Changing Ireland*, Curtis Canfield est le premier à faire paraître *The Old Lady Says 'No'!* assortie d'un repérage des intertextes de référence (Canfield, 1936,). J. Ronsley reproduit ce travail dans notre édition de référence (OL 87-89). La remarque de Sarah est tirée du poème « At the Mid Hour of Night » de Thomas Moore.

différents intertextes et de remarques sur son état. Juste avant de recevoir le coup sur la tête, il entamait le poème « Nationality » : « a nation's voice, a nation's voice, 'tis stronger than the king » (OL 27). En rouvrant les yeux, il s'efforce de retrouver ses esprits en balbutiant quelques paroles confuses :

SPEAKER. Redeemious... Oh... be a redeemious... re... warmest core I said... we'll (*He opens his eyes and stares weakly ahead*)... I love thee... love thee bosom my head bosom my head's all... Oh, God! [...] love thee, Sarah... redeemiablecurran ... I see you. (*Pause – then with a great effort*) I am the Speaker... Deadbosom I see you. (OL 31)

Complètement sonné (« my head's all »), il est incapable de restituer son texte. Au moment où il semble se retrouver dans sa fonction de diseur, il est presque dans l'au-delà, dans le monde d'Emmet donc, puisqu'il voit un cadavre (« I am the Speaker... Deadbosom I see you »). Dans le même temps, le spectre d'Emmet s'empare de son corps, s'incarne en lui. Les vers de Davis subissent une déformation significative : « a nation's voice is stronger than a Speaker » (OL 32). Le Speaker constate sa faiblesse face à la voix de la nation qui le possède. Il ne parvient plus à « dire » comme s'il devait plutôt être, ou disparaître : « I am the Unspeakerable ». Le néologisme suggère que sa fonction est effacée (un/-able) par ce qui le parle de l'intérieur.

Il s'efforce ensuite de se présenter comme le héros historique qu'il était censé incarner. L'acteur met son corps et sa voix à disposition du texte écrit qu'on lui a confié. Le tissage intertextuel devient bientôt brouillage : l'acteur perd le fil et éprouve de la difficulté à le restituer (« I... can't... remember... my... lines! », OL 39). Les points de suspension figurent ses hésitations, ce vide de discours. A ce moment le personnage ne s'incarne pas. Cette citation attire l'attention sur le rôle qui doit être joué sur scène, sur la nature préconstruite du texte. Puis, tous les textes concernant le héros remontent à la mémoire de l'acteur pour lui permettre de l'incarner. Son nom et les citations qui lui sont rattachées font le personnage.

D'abord soupçonné d'importuner des jeunes filles dans la rue, il se lave de tout soupçon dès qu'il décline son identité :

OLDER MAN. Be quiet youse! I'm looking after this. What's yer name?

SPEAKER. I am Robert Emmet.

A VOICE. Robert Emmet? (...)

A VOICE (*as fingers point*). That's Robert Emmet.

VOICES. Emmet.

Emmet.

That's him.

Ay, d'ye know. (OL 43)

Lorsque le Speaker se présente comme Emmet, ses compatriotes semblent le reconnaître comme tel et même le présenter ensuite au public en le désignant du doigt, comme pour confirmer ce qu'il a dit, ou s'en convaincre. C'est aussi ce que suggère l'emploi du démonstratif « that » pour reprendre ses paroles. On passe de « I am Robert Emmet » à « That's Robert Emmet », puis à « Emmet / Emmet / That's him. ». La répétition du nom fonctionne comme une incantation. Plus on le prononce, plus on se remémore le héros, plus il paraît tangible. Quant à la population qui devient son public, son langage est transcrit dans le scénario avec une visible recherche d'authenticité. L'emploi de « youse » à la place de « you », de « yer » au lieu de « your », de « d'ye » au lieu de « do you » suggère le parler populaire déjà mis en scène par Sean O'Casey dans sa trilogie dublinoise. Johnston suggère que la connaissance du héros s'étend à l'ensemble de la population. Le nom de Robert Emmet est gravé dans toutes les mémoires, ce qui confère au personnage un « sceau authentificateur » (Abirached 45). Le souhait qui motivait son célèbre discours s'est manifestement réalisé : « ...the man dies but his memory lives. (...) I wish that my memory and name may animate those who survive me... » (Emmet, Annexe 1). Le souvenir de son héroïsme et son nom, devenus indissociables, le second contenant le premier, est si bien préservé dans les mémoires qu'il semble ramener le héros à la vie. Un

Vieil Homme s'adresse à la foule sur scène, en même temps qu'au public dans la salle, pour lui rendre hommage, non sans ambiguïté :

OLDER MAN. Ladies and gents ... we are very fortunate ... in having with us tonight ... one, who ... I am sure ... will need no introduction from me to a Dublin audience ... His fair fame ... his manly bearing ... his zeal in the cause of the Gael ... his upright character ... his unbounded enthusiasm for the old cause ... whatever it may or may not have been ... his Christian charity ... his wide experience ... his indefatigable courage ... his spotless reputation ... his kindness to the poor of the city ... have made his name a household word wherever th' ole flag flies. (OL 44)

Le nom « Robert Emmet » est si connu qu'il est familier à chaque foyer : il est devenu un « household word » chez tous les Irlandais. Cette expression suggère que ce nom propre, à force d'être célèbre et prononcé sans cesse comme une référence, a paradoxalement perdu son référent originel par antonomase ; le nom est très connu, mais pas l'individu qu'il désignait. Son identité est comme dissoute par « la rhétorique du martyr »³⁸. La cause patriotique paraît également vidée de sens et réduite à son appellation familière, comme si le souvenir national se résumait à cette expression, et non à la cause qu'il désignait : « the old cause... whatever it may or may not have been ». Les points de suspension figurent d'ailleurs des hésitations, des trous dans l'énonciation, si bien que l'objet du discours n'apparaît pas clairement. L'objet dénoté, le héros, s'efface au profit du sujet parlant qui le met en scène.

³⁸ Dans *Spectres de Marx*, Derrida déplore que les personnes élevées au rang de martyrs soient désinvesties de leur identité individuelle par la collectivité qui les célèbre. « La rhétorique du martyr » occulte ainsi « l'homme unique », « ce que devrait toujours nommer un nom propre » pour faire de sa mort un « paradigme », « un modèle » (Derrida 1993, 11). Johnston dénonce cette rhétorique comme telle et montre que la société dans laquelle ses personnages tentent d'évoluer cultive son héritage spectral au détriment du présent qui rompt avec ses origines au lieu de s'en trouver enrichi : le nom « Robert Emmet » ne porte plus l'héritage héroïque dont il avait été investi. L'ouvrage de Derrida montre pourtant que les spectres du passé qui hantent les vivants peuvent enrichir les nouvelles générations. Selon lui, chaque société devrait « apprendre à vivre avec les fantômes » en pratiquant une « politique de la mémoire, de l'héritage et des générations » qui permettrait à chaque génération de s'appuyer sur le passé pour orienter la création de son avenir. Il prône donc l'« hantologie » de la société, c'est-à-dire une étude intégrant ontologie (étude des origines), eschatologie (étude des motivations), et téléologie (étude des fins) (Derrida 1993, 31). C'est la logique propre à ce vocable qui m'a incitée à qualifier la pièce d'« hantologie de la nation » dans la mesure où elle est hantée par tout un corpus d'intertextes irlandais. Les personnages que Johnston met en scène sont obsédés par les origines ; leur discours se rapporte inlassablement à des textes prétendument fondateurs, sans pouvoir rien en tirer que des mots désormais dénués de sens. Ces récits ne sont plus motivés, n'atteignent pas de but (l'incarnation de la nation) si ce n'est leur redite obsessionnelle, « hantologie », dirons-nous.

En effet, alors même que les signes linguistiques semblent se détacher de leur référent, l'insistance de l'énonciateur permet au langage de pallier ses propres lacunes en redonnant presque corps au héros. L'accumulation des qualités évoquées contribue à étoffer la figure fraîchement ressuscitée : les pauses suggérées par les points de suspension entre chaque qualité mentionnée invitent le double auditoire à se remémorer la qualité en question, à la réattribuer à l'acteur qu'il a sous les yeux, comme pour donner de plus en plus de substance à l'héroïsme qu'il postule. La mémoire collective est suffisamment sollicitée pour esquisser le héros.

L'empilement des références intertextuelles lui font ensuite gagner en épaisseur. Lorsqu'il déclame les vers de William Drennan (« Eiré »), mêlés à ceux de Sir Aubrey De Vere (« Plorans Ploravit ») (*OL* 87-89), à proximité d'un vieil aveugle, celui-ci le reconnaît :

SPEAKER. Rise, Arch of the Ocean and Queen of the West! I have dared all for Ireland and I will dare all again for Sarah Curran. Their graves are red. Oh make her a maddening mingling glorious morrow [...]

BLIND MAN. (...) 'Tis proud I am to be walking arm in arm with the likes of you, stranger. Tell me now, or am I wrong? Would you by any chance be Robert Emmet?

SPEAKER. You know me!

BLIND MAN. Uh! I thought I recognized them words I heard you singing.
(*OL* 65)

Faute de voir son interlocuteur, l'aveugle « reconnaît » ses paroles et identifie donc le Speaker comme Robert Emmet. Le mélange de textes sources est d'autant plus visible que le Speaker cite également les autres personnages entendus dans la pièce : O'Cooney s'interrogeait un peu plus tôt sur le pouvoir déstabilisant des souvenirs du passé, the « maddening mingling memories of the past ». Une telle citation étoffe le Speaker d'une strate de discours supplémentaire, intratextuelle cette fois. L'allitération en « m » suggère un retour cyclique sur le même son, l'obsession des mêmes mots, cet éternel retour « hantologique » qui enferme le personnage dans la redondance. Le Speaker mélange

(« mingling ») les citations qui le rendent fou (« maddening »), puisqu'il ne sait plus ce qu'il est, ni ce que sont les figures autour de lui : « I cannot tell what things are real and what are not ! » (*OL* 67).

S'il peut paraître paradoxal qu'un aveugle identifie Emmet, le paradoxe renforce d'autant le pouvoir d'incarnation de la voix de la mémoire, cette voix qui fait revivre des héros de la nation. L'aveugle visionnaire est lui-même un revenant. Dramaturge emblématique de la Renaissance Celtique et de la fondation de l'Abbey, Synge remodèle dans ses pièces le dialect hiberno-anglais avec la volonté de faire ressortir les idiomes et la musicalité de la langue gaélique. Le discours de l'aveugle de Johnston en reprend les caractéristiques essentielles, comme par exemple le renoncement à l'ordre canonique de la phrase anglaise, Synge lui préférant l'utilisation de la copule *be* pour mettre en valeur un élément de la phrase, dans des structures telles que : « 'Tis proud I am... » (Greene 1975, 68-70). Le personnage réincarne donc le protagoniste de Synge dans *The Well of the Saints*. Dans cette pièce, le vieil aveugle Martin Doul rêve d'abord de retrouver la vue pour pouvoir être conforté dans l'idée qu'il se fait de lui-même et des personnes qui l'entourent. Déçu par la laideur qu'il découvre en recouvrant la vue, il préfère y renoncer, pour continuer de se fier à son imagination qui lui permet d'accéder à une réalité idéale (Synge 1908, 90). De même dans *The Old Lady*, l'aveugle se dit visionnaire : « It takes a dark man to see the will-o'-the-wisps and the ghosts of the dead and them that will never die while they can find lazy, idle hearts ready to keep their venom warm » (*OL* 67). Il ne voit que les morts et les revenants et remet ainsi en question la présence d'Emmet au moment même où il semblait l'admettre. Seules ses paroles sont reconnues et attribuées à une personne sur qui l'on ne peut compter (« will-o'-the-wisps »), un spectre (« ghosts of the dead »), que l'on invoque et que l'on ne laisse jamais partir (« them that will never die... »). L'aveugle souligne que le retour du revenant n'est rendu possible que parce qu'un public paresseux entretient son souvenir avec complaisance. Convaincu d'avoir retrouvé son héros, le peuple

s'est en effet empressé de s'enrôler à sa suite, comme pour réincarner la population qui soutenait son héros condamné : « Up Emmet! / We are with you! Up the partisans! / (...) Emmet leads! » (OL 45).

Le souvenir du passé est pourtant présenté comme un venin qui empoisonne le présent et l'empêche d'avancer (« venom »). L'incantation s'avère être destructrice : le personnage du Speaker devient spectral, corps présent animé d'une voix de l'au-delà qui occulte la sienne. Il se trouve dans la situation de Stephen Dedalus dans *Ulysses* : « You have spoken of the past and its phantoms (...) If I call them into life across the waters of Lethe will not the poor ghost troop to my call ? » (Joyce 2000, 1112-1114). Stephen se sent prisonnier du passé : « History, Stephen said, is a nightmare from which I am trying to awake » (Joyce 2000, 42). Le lecteur est ainsi renvoyé au cauchemar dont le jeune homme était victime dans *The Portrait of the Artist as a Young Man*. En voyant une inscription gravée sur l'un des pupitres de l'amphithéâtre où il accompagne son père, Stephen voit surgir autour de lui les étudiants de l'époque de ce dernier : « The sudden legend startled his blood : he seemed to feel the absent students of the college about him and to shrink from their company. A vision of their life [...] sprang up before him out of the word cut in the table » (Joyce 1996(b), 101-102). Il est alors totalement absorbé par ce monde passé, et le présent semble désincarné : il n'échappe à cette vision que lorsque son père l'appelle et le ramène dans le présent. La mémoire des mots est donc un piège qui permet au passé de venir hanter le présent au point de l'occulter.

Dans *Ulysses*, Stephen définit comme suit le terme « ghost » : « What is a ghost? (...) One who has faded to impalpability through death, through absence, through change of manners ». C'est précisément le statut auquel le héros de 1803 devrait être réduit dans la capitale du jeune État Libre : il est mort et enterré depuis longtemps ; son absence et l'évolution de la société qu'il a quittée devraient l'avoir rendu « impalpable ». Mais contrairement à Stephen, les Dublinois mis en scène ne sont pas prêts à admettre l'absence

de leurs morts. Un fantôme n'est pas tant ce qui a disparu que ce qui revient. Johnston suggère qu'à trop vouloir donner voix au passé, aux « maddenin' minglin' memories of the past », la communauté n'a pas de présent.

Le critique Robert Spoo voit en l'écriture de James Joyce une réflexion sur « l'art historiographique ». L'étude de l'historiographie montre la nature toujours préconstruite, et donc toujours reconstruite, du discours historique. Ce dernier est un réseau tissé à partir de sources diverses : des faits que choisissent de répertorier les premiers historiens, de ceux que choisissent de conserver, d'omettre, d'ajouter ou de corriger leurs successeurs. Les textes de Joyce et de Johnston sont à rapprocher de ce tissage qu'est le discours historiographique. Ce tissage est censé permettre de tirer des leçons du passé dans le but d'éclairer les problèmes présents ou même de prévoir ceux à venir (White 1990, 101). Selon Spoo, Joyce avait la conviction profonde que l'accès au passé dépendait ainsi des mots conservés, emmagasinés dans les écrits des historiens, et c'est la raison pour laquelle il se serait tourné vers le langage particulier de la littérature, ses images et son tissage, pour interroger les modèles de l'Histoire (Spoo 68). Comme Joyce, Johnston propose une réflexion sur l'historiographie. Le tissage intertextuel de sa pièce rappelle l'Histoire nationale telle qu'elle est conservée par les récits historiques comme par la littérature, tout en soulignant son caractère passé et sa nature désormais purement linguistique. Le personnage n'incarne pas l'Histoire de la nation en marche mais plutôt l'histoire de son écriture. En mettant en scène la « voix de la nation », une « hantologie » de textes prétendument fondateurs, Johnston montre que celle-ci n'a pas « appris à vivre avec ses fantômes » mais les fait vivre à sa place³⁹ : « In every dirty corner lurks the living word of a dead poet, and it waiting for to trap and to snare them. This is no City of the Living: but

³⁹ Comme dans *Hamlet*, que Derrida commente pour illustrer son concept d'« hantologie », le spectre est la « trace d'une sur-vie », une vie passée qui demeure, telle une strate de vie supérieure qui vient « disjoindre ou désajuster l'identité à soi ». Mais dans la pièce de Johnston, ce spectre occulte l'identité présente au lieu de lui transmettre un héritage éclairant.

of the Dark and the Dead! », conclut le vieil aveugle (*OL 67*). Le mot demeure « vivant » quand son énonciateur est mort : tapi dans un coin de la mémoire, il prend au piège ceux qui l'idolâtrèrent, leur donne l'illusion qu'il permet à l'énonciateur de revenir.

C'est pourtant en *mourant* pour sa patrie que le martyr en devient un, non en se réincarnant. Aussi, lorsque le Speaker tente d'affirmer encore son identité héroïque avec l'appui du vieil aveugle à la fin de la pièce, son rôle se désincarne. Il assume d'abord l'identité du héros en conjuguant le verbe « être » à la première personne : « I am Robert Emmet ». L'aveugle lui répond en parlant du héros à la troisième, le dissociant ainsi de son interlocuteur, qui nécessiterait l'emploi de la deuxième : « Ah, poor Bob Emmet. He died for Ireland. God rest his soul » (*OL 65*). Le Speaker tente alors une nouvelle identification en ramenant la troisième personne à la première : « He died. I died? » (*OL 65*). Et le vieil homme de confirmer : « You did indeed » (*OL 65*). Au moment même où il identifie son interlocuteur comme le héros en question, en utilisant la deuxième personne, cette identification est ironiquement niée : le Speaker n'est pas mort puisqu'il parle, d'où l'ironie de l'adverbe « indeed » qui semble confirmer « dans les faits » ce que son énonciation même infirme. Le Speaker soulève le problème : « He died for Ireland. I died. I? » L'identité qu'il s'est construite verbalement en se confondant avec son rôle s'avère un simulacre, comme le suggère la dissociation des pronoms personnels. C'est bien là le paradoxe de la voix au théâtre : « signe in absentia, la voix est une fiction de présence, celle du corps qui a été, et qui fait retour » (Iselin 7). La voix suggère le spectre tout en dénonçant l'absence, ou du moins la présence seulement fictionnelle, du sujet représenté. En le dissociant de son rôle, le vieil aveugle ramène le Speaker de son délire onirique, comme le père de Stephen dans le passage de *Portrait* évoqué plus haut. Il l'appelle alors « shadow of Robert Emmet », identifiant comme tel le spectre du personnage qui hante l'acteur, lui-même n'étant que l'ombre du héros pour lequel il se prenait. Le Speaker est

confronté à son double « je » : celui de l'acteur et celui du personnage qu'il s'aliène (« He died? ») au lieu de l'incarner (« I? »). Le personnage se montre comme une construction textuelle, démontrant le pouvoir suggestif des mots tout comme l'échec du projet d'incarnation qu'ils portent.

B- « Nothing but bloody words »

Dans sa postface à *The Old Lady*, Johnston témoigne d'une certaine admiration pour le républicanisme irlandais dont le discours a pu se révéler concluant :

It was Plato who first told us that if we don't like our environment, it is up to us to alter it for ourselves, and the vigorous philosophy of Nietzsche's Man-Gott and the biology of Buffon and Lamarck are in somewhat the same line of business. If the Emmets in particular, or if intransigent Irish Republicanism in general are to be taken as having made any contribution to the world of applied philosophy, I feel that it is this characteristic attitude of mind. "The Republic still lives" is not the expression of a pious hope, but is in itself a creative act, as England knows to her cost. (*OL* 84)

Cet « acte créatif », l'incantation à l'origine de la République et de ses héros, illustre le pouvoir performatif des mots. Les rebelles irlandais font ainsi figures de surhommes (« Man-Gott »), au sens où l'entend Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra* (1880). Cette théorie marque le dépassement de la philosophie humaniste et des théories scientifiques, notamment les études de l'évolution de l'homme, qui se sont développées depuis le siècle des Lumières et qui ont montré sa capacité à se perfectionner, à s'adapter au monde qui l'entoure au point de pouvoir aussi le modifier et l'adapter à ses besoins et à ses désirs. La créature est devenue créateur. Si Buffon et Lamarck reconnaissent à l'homme sa capacité d'adaptation à l'environnement dans lequel il évolue, Nietzsche va plus loin. Pour lui, l'homme est capable de dépasser sa condition, de s'imposer dans un environnement qu'il lui appartient de façonner selon ses désirs. C'est ce qui permet à Nietzsche d'annoncer la mort de Dieu. Zarathoustra est un Prométhée moderne qui porte la nouvelle aux hommes : « Morts sont tous Dieux : maintenant nous voulons que vive le

surhomme ! » (Nietzsche 2010, 24, 109). Pour Johnston, les rebelles irlandais auraient donc mis cette théorie en pratique, devenant maîtres de leur avenir en se faisant maîtres du langage. Or, ses personnages ne sont pas investis d'une telle autorité et le dramaturge n'a de cesse de mettre leur discours en échec.

Tout au long de *OLSN*, la statue de Grattan commente la prestation du Speaker et des autres nationalistes, dénonçant l'idéalisme de leur discours, son inefficacité. La statue du diplomate prend ironiquement vie dans l'aventure onirique du Speaker pour critiquer son antagoniste historique, Emmet⁴⁰, et la rupture entre son fameux discours et la réalité de ses actes : « Full fifty years I worked and waited, only to see my country's new-found glory melt away at the bidding of the omniscient young Messiahs with neither the ability to work nor the courage to wait » (*OL* 36). Les rebelles sont comparés à de jeunes « messies » impatients qui, se croyant dotés de l'autorité du surhomme, ont en fait dissout la gloire du pays que leur discours visait (« bidding »). Un « messie », c'est un sauveur. Dans le Nouveau Testament, le « messie » est le fils de Dieu, l'incarnation du Langage à l'autorité suprême qui a créé le monde⁴¹. Le terme est ironique ici car le discours des rebelles n'a pas, selon Grattan, participé de la construction de la nation, mais plutôt réduit à néant les efforts concrètement faits en ce sens. C'est la raison pour laquelle la statue se plaint de l'atmosphère oppressante dans laquelle elle se trouve, un monde devenu « infernal » à force de ressasser le discours inutile des faux martyrs, le « supplice » que constituent pour Grattan leurs « bavardages » :

GRATTAN. This place stifles me. The thick, sententious atmosphere of this little hell of babbling torment! Sometimes the very breath seems to congeal in my throat and I can scarce keep from choking. [...] Death is the only voice that can be heard in

⁴⁰ Nous avons vu que Robert Emmet, en 1803, marche sur les traces de Wolfe Tone qui, déçu de l'inertie de du « Parlement de Grattan » sur la question de l'autonomie, organise en 1798 une insurrection visant à rencenser la puissance coloniale. Cette action est contre-productive puisqu'elle précipite l'Acte d'Union en 1801 (note 8).

⁴¹ « In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God. / [...] All things were made by him; and without him was not anything made that was made. / [...] And the Word was made flesh and dwelt among us, [...] full of grace and truth » (*La Bible*, John, I, 1, 3, 14). Les dires des républicains dans la pièce sonnent plutôt creux et relèvent davantage du mensonge et de l'illusionnisme que de la vérité incarnée. D'où l'emploi ironique du terme « messie ».

this distressful land where no man's word is taken, no man's message heeded, no man's prayer answered except it be his epitaph (*OL* 35-36).

L'ironie de Johnston consiste à faire s'élever contre la voix des morts, conservée dans l'historiographie et la littérature nationales, la voix d'un revenant qu'ils ont étouffée de leur vivant, et plus encore depuis leur mort.

La statue de Grattan s'applique à désillusionner le Speaker en renvoyant son héroïsme, comme celui d'Emmet, à l'univers des faux-semblants du théâtre : « Fool, fool, strutting upon the stage! Go out into the cold night air before you crucify yourself in the blind folly of your eternal play-acting » (*OL* 37). Cette remarque résonne de la désillusion de Macbeth qui constate la rupture entre le système de signes dans lequel il évoluait comme roi et la réalité de son impuissance. Son rôle ne « signifiait » rien, n'était pas le signe d'un réel pouvoir mais une illusion. La vie lui apparaît comme « une ombre errante », un rôle parmi d'autres sur la vaste scène du monde : « Life's but a walking shadow, a poor player / That struts and frets its hour upon the stage [...] / Signifying nothing » (Shakespeare 1995, 132). Comme le Speaker, Macbeth était en proie à une « folie aveugle » à cause de mots mal interprétés, avant que l'expérience ne l'éclaire : « And all our yesterdays have lighted fools / The way to dusty death ». La statue de Grattan se fait la voix de l'expérience qui contredit l'innocence idéaliste.

La statue rappelle aussi que l'illusion d'incarner Robert Emmet est assez répandue : lorsque le Speaker se présente comme tel (« I am Robert Emmet », *OL* 36), elle le reprend : « More play-acting [...] a young man playing Robert Emmet. Yes, yes, they all come here ». Le rôle est un fantôme que tous les acteurs rêvent d'incarner. Aussi la statue constate-t-elle l'apparition d'un monde spectral sur la scène : « A shadowy land has appeared » (*OL* 37). Il ne s'agit pas tant du fantôme du héros qui fait retour, mais de celui d'un personnage type qu'on cherche à incarner. Abirached définit le personnage de théâtre comme « un fantôme provisoire, en position d'attente » dans le texte, qui, lors de la

représentation, revêt « un ensemble de signes qui [lui] donnent une identité dans le rêve et une inscription dans le réel » (Abirached 7, 45), le réel de l'acteur et de la représentation, le rêve du spectateur qui l'identifie. Le « monde des ombres », c'est la scène, avec ses personnages qui cherchent à s'imposer comme réels. La statue appelle l'acteur « Don Quixote Alighieri », renvoyant ainsi son héroïsme au domaine de la fiction, et plus précisément au célèbre personnage romanesque qui confondait ses aventures imaginaires avec sa vie réelle ainsi qu'à Dante : l'idéalisme des rebelles plonge Grattan dans un monde infernal. Enfin, lorsque les deux revenants, Emmet et Grattan, se retrouvent dans le salon du Ministre des Beaux-Arts qui réunit l'élite dublinoise, la statue attire encore l'attention sur l'impossibilité pour l'acteur de redonner vie au personnage :

SPEAKER. [...] I am Robert Emmet.

GRATTAN. You are not. [...] You are only a play-actor. [...] (OL 59)

La statue de Grattan ne permet pas à ses auditeurs, sur scène comme dans la salle, d'identifier le héros comme tel.

Près du lit de mort de Joe, un jeune homme et un vieillard débattent de l'efficacité du mouvement nationaliste et mettent ainsi en abyme la dispute qui oppose, tout au long de la pièce, la statue de Grattan et le Speaker. Le Jeune Homme qui croit au pouvoir des mots est dénoncé comme prisonnier d'une illusion :

YOUNGER MAN. So one day, me laddo, you woke up and found that the Republic did live after all. And would you like to know why? [...] Just because I and my like had said so and said so again ...

SPEAKER. A long speech. A strong speech. A toast to the son that speaks...

OLDER MAN. Aw that's all words. Nothing but bloody words. You can't change the world by words.

YOUNGER MAN. That's where you fool yourself! What other way can we change it? I tell you we can make this country – this world – what we want it to be only by saying so, and saying so again. I tell you it is the knowledge of this that is the genius and glory of the Gael! [...] Because we're the lads that make the world. (OL 70-71)

Dans ce passage, le Vieil Homme désinvestit le discours républicain du pouvoir qu'il postule, soulignant l'écart qui le sépare de la réalité, et son incapacité à faire évoluer celle-

ci. Le Jeune Homme célèbre au contraire le tour de force de son langage performatif : « Just because I and my like had *said* so and *said* so again » ; « we can *make* this country – this world – what we want it to be only by *saying* so, and *saying* so again ». Selon lui, c'est là tout « le génie » de sa race. Le Speaker le félicite et salue son discours puissant (« strong speech ») en lui portant un toast qui rappelle celui porté à Christy Mahon lorsque ce dernier s'érige en héros dans *The Playboy of the Western World* (Synge)⁴². Mais le Jeune Homme dispute alors au Speaker le statut de héros que ce dernier convoite également au nom d'Emmet :

YOUNGER MAN. What are *you* talking about? You're only a bloody play-actor. If you were a man and not satisfied with the state of things you'd alter it for yourself.

Il décrit l'acteur dans les mêmes termes que le vieillard vient d'attribuer à son discours (« bloody ») mais employés cette fois dans un sens différent : si la rhétorique du Jeune Homme glorifie le sang versé au nom de la nation, ce dernier dénigre ici le rôle d'acteur du Speaker, dont le discours, par essence fictif, ne peut, comme le suggère Austin, avoir une emprise sur la réalité. Ironiquement, le mot « bloody », repris en écho, place le Jeune Homme dans la même position de manipulateur idéaliste que l'acteur. Les deux ne manipulent que leurs « foutus mots » et non la réalité. Ils ne font que répéter des rôles pré-

⁴² Dans *The Playboy of the Western World* (1907), Synge met en scène un jeune homme ordinaire propulsé au rang de héros par le récit qu'il fait du parricide qu'il pense avoir commis. Le récit de Christy Mahon transforme sa dispute avec son père en un combat épique qui lui attire l'admiration des villageois : « ...you're after making a mighty man of me this day by *the power of a lie* ». Ceux-ci sont si impressionnés qu'ils ne s'aperçoivent pas du renversement héroïcomique opéré par la mise en scène de Christy qui mime son geste héroïque avec une cuisse de poulet, tout comme les dublinois de Johnston s'apprentent à suivre un Robert Emmet en pantoufles, tant son nom évoque un récit héroïque. L'une des jeunes filles sous le charme de Christy lui porte un toast qui résonne à la fois dans les paroles du jeune homme de Johnston (« we're the lads that make the world ») et dans le toast que lui porte le Speaker (« A long speech. A strong speech. A toast to the son that speaks ») : « You're the lad surely! (...) Drink a health to the wonders of the western world... » (Synge 1998, 119). Pourtant, lorsque le père de Christy se présente, bien vivant et révélant l'imposture de son fils, celui-ci l'attaque à nouveau, cette fois sous les yeux de son public, et la foule se retourne contre lui : « there's a great gap between a gallous story and a dirty deed » (Synge 1998, 144). Elle se livre alors à un véritable lynchage, renversant son roi de carnaval. Comme pour Emmet, les mots de Christy et leur mise en scène s'avèrent ainsi plus efficaces que les actes dans le processus de création de l'héroïsme, et la communauté représentée sur la scène de Synge comme sur celle de Johnston figure le public du théâtre national, friand d'héroïsme mais s'insurgeant contre toute représentation potentiellement « indécente » de la nation, c'est-à-dire révélant l'écart entre ses idéaux et son comportement réel. Cependant, sur la scène de Johnston, certains personnages s'opposent au discours potentiellement héroïque du Speaker chaque fois qu'il tente de l'affirmer. Ils ne permettent donc pas au « mensonge » de ce dernier d'exercer le « pouvoir » illusionniste de Christy ou d'Emmet, et désinvestissent les mots d'un éventuel pouvoir performatif.

écrits. Le Jeune Homme qui se veut lui aussi une figure de surhomme apparaît comme un autre avatar du Speaker (« the son that speaks »), tout aussi impuissant.

À la mort de Joe, la statue de Grattan revient s'attaquer à cette illusion de maîtriser un langage performatif, qui contamine tous les « messies » autoproclamés de la nation et cause leur perte. C'est bien la « rhétorique du martyr » dont parle Derrida qui dissout l'identité du messie manqué : celui-ci devient un « paradigme » (Derrida 1993, 11) du soi-disant « génie irlandais ». Joe est une nouvelle victime qui s'inscrit dans la lignée du Speaker, d'Emmet, et du jeune homme, dont la statue détourne justement les propos enthousiastes cités plus haut : « A word-spinner dying gracefully, with a cliché on his lips. The symbol of Ireland's genius » (*OL* 74). Juste avant de rendre l'âme, Joe évoquait « la douce lueur de la lune » et « les vertes collines » qui l'avaient rendu heureux (*OL* 71), avec tout l'idéalisme véhiculé par la dimension intertextuelle de ces images. Joe, et à travers lui les nationalistes, sont donc désignés comme des « tisserand(s) de mots » (« word-spinner »), des manipulateurs du langage dont ils sont eux-mêmes dupes et victimes. Si le Jeune Homme présentait leur discours comme un langage performatif caractéristique du « génie du Gael », la statue renverse ce « génie irlandais » qui embellit les circonstances de la mort des patriotes en les érigeant en martyrs (« dying gracefully ») mais ne leur permet pas de faire évoluer la réalité. Paradoxalement, c'est une statue qui prend vie et parle, pour reprocher aux vivants de parler une langue morte : ils ressassent des « clichés », des images figées et conventionnelles, détachées de toute réalité, des mots coupés du sens.

C- Bas les masques !

Tout comme la statue de Grattan, la Vieille Dame empêche le public d'identifier son héros comme tel. Lorsque le Speaker a gagné la confiance de la foule qu'il propose

d’emmener avec lui à Rathfarnham, ce « pays des élus » (« Land of the Blest »)⁴³, la version dégénérée de Cathleen revient se plaindre de ses soucis matériels et retarder le voyage idéal qui se prépare : « Gimme me rights... me rights first ». Le bus affiche pourtant la direction « Heart’s Desire Non-Stop », en référence à la pièce de Yeats intitulée *The Land of Heart’s Desire* (1894) dans laquelle une jeune femme rêve d’échapper à son quotidien morose et se trouve libérée par les fées qui viennent la ravir. Chez Yeats, le folklore gaélique apparaît comme une force à la fois libératrice et mortifère. Dans la pièce de Johnston, l’existence d’un monde idéal est tout bonnement niée par la réalité matérielle et la Vieille jette le doute sur l’identité du meneur :

WOMAN (*turning on the crowd*). [...] Ye’ll be off to a betther world will yez!
Ye will... in me eye!

VOICES. Ah, dry up!
What’s she talking about?
Up Emmet!

WOMAN. An’ a nice lot of bowsy scuts youse are, God knows! Emmet! He-he-he! Up Emmet! Let me tell youse that fella’s not all he says he is!

VOICES. What’s that? Not Emmet?

WOMAN. Look at him, ye gawms! Use yer eyes an’ ask him for yourselves.

A VOICE : But the costume?

WOMAN : Five bob a day from Ging. (*OL 47*)

Les *dirès* du héros sont invalidés (« that fella’s not all he *says* he is »). L’uniforme de rebelle est dénoncé comme pur accessoire théâtral, loué à bas prix pour l’occasion. Il est d’ailleurs incomplet et ne suffit pas à « faire » le soldat :

OLDER MAN. This chap says he’s Robert Emmet.

SPEAKER. I am.

OLDER MAN. Oh you are, are you?

⁴³ Gerald Griffin évoque, dans son poème « Hy-Brasail – the Isle of the Blest » (Annexe 6), une île idéale, sorte de paradis terrestre situé au large de la côte ouest de l’Irlande, non loin des îles Aran. Le plus souvent dissimulée dans la brume, elle apparaît parfois sans qu’on sache il s’agit d’un mirage ou d’une illusion d’optique permise par la forme et la disposition des nuages. Le personnage de Johnston transpose ce paradis à Rathfarnham, petite ville au nord du comté de Dublin, où Emmet cherchait à rejoindre Sarah Curran lorsqu’il s’est fait arrêter.

SPEAKER. I am.

OLDER MAN. Well answer me this then. *What's happened to your boots?* (OL 48)

Lorsque l'acteur s'est fait assommer au début de la pièce, le médecin a préconisé qu'on le réchauffe, et l'on a substitué des pantoufles à ses bottes, falsifiant ainsi son costume. C'est alors qu'il est rejeté par ces récents admirateurs : « He's an impostor! / Throw him out! ». La critique du costume suggère que l'imposture est propre au personnage de théâtre : « OLDER MAN (*with heavy sarcasm*) Oh, so you were playing Robert Emmet? A play-actor are you? ». Le verdict tombe aussitôt : « You're not our leader, you're a dirty trickster » (OL 49). Le terme *trickster* a une signification particulière au théâtre : il s'agit d'un personnage qui joue des tours (« tricks » en anglais) au sens où il change de camp, prenant le parti d'un héros puis d'un autre, remettant toujours en cause le schéma actanciel. Un *trickster* incarnant le héros de la nation peut donc tantôt lui rendre hommage, tantôt le remettre en question. Ici, c'est l'acteur, et à travers lui le théâtre, qui joue des tours : censé célébrer les idéaux de la nation, il leur fait subir un renversement burlesque.

L'univers du théâtre n'a pas bonne presse au sein de cette communauté qui se sent insultée par la remise en question de ces idoles : « I don't like to see my country insulted by indecent plays » (OL 49). C'est ainsi qu'est justifié le violent retournement de situation et que le héros devient l'ennemi à éliminer : « A traitor's pillory in the hearts of his countrymen would be a proper reward for such an abattoir of licentiousness » (OL 49). Le lynchage du traître d'abord idolâtré rappelle le sort du héros de Synge, Christy Mahon, ainsi que les émeutes qui accueillirent *The Playboy of the Western World* à l'Abbey en 1907. Johnston met en scène le paradoxe d'un peuple qui veut voir ses idéaux incarnés et célébrés sur scène tout en refusant que leur caractère idéal soit révélé, d'un public qui veut s'identifier à une image de lui-même sans voir qu'il ne s'agit que d'une image distincte de lui.

Une telle révélation est pourtant le but du dramaturge qui attire systématiquement l'attention sur la nature théâtrale des figures qu'il met en scène et force la mise à distance du public⁴⁴. Dans toutes ses pièces, l'uniforme s'avère un signe scénique qui ne renvoie qu'à lui-même, non à un référent extra-scénique. Il ne permet pas d'identifier le personnage représenté, mais seulement l'acteur, désinvesti de son projet d'incarnation. Dans *The Moon in the Yellow River* et plus tard dans *The Scythe and the Sunset*, les rebelles nationalistes se heurtent encore à de féroces adversaires qui rappellent la vieille dame de la première pièce : les ménagères. Soucieuses de préserver le bon état et la propreté de leur intérieur, ces dernières s'avèrent plus violentes dans leur opposition que les insurgés dans leur attaque. Ces personnages déjouent ainsi les rébellions sur le mode burlesque, notamment lorsqu'elles s'en prennent à l'uniforme de garnements qu'elles entendent corriger. Dans la première, le jeune Willie Reilly s'introduit chez Dobelle pour prendre Tausch en otage pendant que ses compagnons s'efforcent de détruire la centrale. Il apparaît d'abord comme une ombre mortifère qui menace les plans de l'ingénieur allemand : « On the blinds appears the shadow of a man in an overcoat holding something in his hand that closely resembles a revolver » (MYR 121). Cette didascalie est une référence explicite à la pièce d'O'Casey *The Shadow of a Gunman*, créée à l'Abbey en 1923, et qui montrait l'imposture et l'inefficacité de militants nationalistes qui ne constituaient une menace que pour les citoyens ordinaires qui les soutenaient. Johnston dissipe complètement l'ombre de l'activiste militant en lui ôtant son masque. Son apparence se veut d'abord menaçante : « Presently a Gunman enters silently through the door. He wears a waterproof coat and a soft cap and the lower part of his face is masked by a handkerchief. He carries a revolver » (MYR 122). Il tente de s'imposer comme un bandit

⁴⁴ Dans son étude de la sémiotique du théâtre, Elam voit en ce type de mise à distance un méta-discours : « drawing the audience's attention to the signifier and its theatricality rather than to the signified » (Elam 8). C'est bien le projet de Johnston qui montre l'ensemble des signifiants scéniques, et non pas seulement le signifiant linguistique, comme des signes autoréférentiels. Cette « distanciation » avant la lettre permet au dramaturge de détruire « l'identité du sens et du sujet parlant » (Kristeva 2008, 224).

autoritaire : « All the men in this house will have to be searched for arms. (*Silence. Blanaid at last rises and runs out. For a terrible moment it looks as though she may be shot*) [...] I have my orders – from battalion headquarters. [...] The house is surrounded ». Pourtant, seul l'ingénieur allemand s'alarme, pas Dobelle : « The two men sit in silence, the Host limply, the Visitor rigid ». L'hôte appelle sa servante en renfort. Elle démasque l'intrus dans un passage dont l'humour est caractéristique de Johnston :

(There is a pause during which the gunman shifts uneasily, and the cook enters.)

DOBELLE. Oh, Agnes, here's somebody who says he wants to search us all for arms.

GUNMAN (*gruffly*). Everybody ought to put up their hands.

AGNES. If I put up my hands, it'll be to take you across my knee and give you a good skelping where you least expect it.

DOBELLE. An excellent suggestion.

AGNES. Take that old rag off your face at once, Willie Reilly. And who, may I ask, let you in here with them boots on?

GUNMAN (*sheepishly removing his mask and displaying an honest, pink face*). Aw, I didn't know you knew me.

AGNES. Do you hear me asking you who let you in with them dirty boots?

GUNMAN. I have me orders, Ma.

AGNES. Well, you have your orders now, and out you go before I lam you with the flat of my fist.

[...]

DOBELLE. Just a moment, Agnes. I think that Willie's here on military business [...]

AGNES. Military business! Indeed! And what sort of military business gives him the right to come trapesing into my clean living-room with the mud of three counties on his boots, I'd like to know? Go 'long owa that, ye ignorant yuck, before I military business your backside.

WILLIE. Ay, keep off me, Ma. [...] violence never did any good, Ma. You know that (*MYR 122-123*).

Le loup se fait agneau craintif (« sheepishly ») face à plus fort que lui. Sa mère n'est pas dupe et le reconnaît sous son masque de bandit qui n'est qu'un vulgaire chiffon qu'elle lui fait retirer. Elle s'approprie la force militaire qu'il simulait, comme le montre la transposition grammaticale qui transforme le groupe nominal « military business » en verbe d'action qu'elle s'apprête à lui faire subir. A partir de cette réplique, le personnage

n'est plus désigné comme « le franc tireur » qu'il devait incarner (« Gunman »), mais par son prénom, tel un acteur désinvesti de son rôle. L'illusion visée par le costume a été dissipée. Le bandit en vient ironiquement à rappeler à sa mère que la violence ne sert à rien. Agnes s'insurge contre les bottes boueuses qu'il traîne avec lui dans son salon propre. Les bottes du rebelle attirent à nouveau tous les regards. Cette fois, elles ne sont pas remplacées par des pantoufles, comme dans *The Old Lady*, mais couvertes de boue comme si le garnement venait de faire les quatre cents coups dehors sous la pluie.

Dans *The Scythe*, lorsque les insurgés de 1916 s'introduisent dans le restaurant (« two men enter from the street, dressed in green uniforms, and felt hats fastened up at one side », *SSt* 345) et cherchent à détruire un mur de la cuisine pour établir un couloir stratégique, c'est encore une servante dynamique qui s'interpose. Roisin, une serveuse, s'oppose aux manœuvres de ceux qu'elle prend pour des clowns : « Irish Republic how are ya! No yucks in fancy dress is taking a crowbar into my kitchen excep the plumber » (*SSt* 346). Sa prononciation de dublinoise peu instruite (« ya », « excep ») rappelle celle de la Vieille Dame dans *The Old Lady*. À l'instar de la vieille, elle se moque de l'uniforme national qu'elle désigne comme un déguisement qui leur donne moins de crédit à ses yeux qu'un plombier. Sa remarque renverse l'héroïsme postulé des rebelles que le costume devait suggérer. Ces rebelles dégoûtent la jeune femme, comme Willie couvert de boue. Les deux ménagères expriment leur dégoût en désignant leurs ennemis par le même terme « yuck ».

Pourquoi cet acharnement iconoclaste contre des figures prétendument héroïques ? Il peut paraître paradoxal que les figures de la Renaissance irlandaise, qui visaient à faire advenir la nation et ont ainsi fait le succès du théâtre national, soient aussi minutieusement défigurées par un dramaturge. Si Johnston met en scène la fin de leur pouvoir figuratif, il ne les fait pas disparaître pour autant. Leurs fantômes sont omniprésents : histoire et imaginaire collectif se côtoient dans la réalité concrète de la représentation qui se nourrit

des nombreux intertextes façonnant la mémoire collective, et illustre encore leur pouvoir, ne serait-ce que pour le déstabiliser. Ainsi, le langage johnstonien est un « langage poétique » au sens où l'entend Kristeva, c'est-à-dire un langage qui « par la particularité de ses opérations signifiantes, est une mise en procès quand il n'est pas une destruction de l'identité du sens et du sujet parlant » (Kristeva 2008, 223-224). Il ne pose pas le sens et le sujet parlant comme équivalents, contrairement aux discours antérieurs contre lesquels il se dresse, mais les suggère tout de même en suscitant un nouveau regard critique à leur égard : il les met donc « en procès ». Les personnages de la scène johnstonienne témoignent du crépuscule du sens, du caractère transitoire et fuyant de l'objet de la représentation.

Le « crépuscule », c'est sans doute la fin du règne des idoles pour Nietzsche, mais c'est aussi un entre-deux, l'heure où les revenants peuvent cohabiter avec les vivants, les figures spectrales avec les regards critiques. C'est aussi une image évoquant la Renaissance Celtique : « the Celtic twilight ». Cette création identitaire intermédiaire, entre passé et présent, éclairant l'un par l'autre, était bien le premier projet de cette « renaissance » de la nation à elle-même. Lorsque l'État Libre s'émancipe de l'Empire britannique, cette renaissance semble effective, comme si le pouvoir performatif visé par la littérature portait ses fruits. Nous avons vu que ce pouvoir de surhomme suscitait d'ailleurs l'admiration de Johnston. Il faut donc se demander ce qui lui inspire son geste contestataire, ou comment la représentation de la nation finit par susciter une nouvelle rébellion, celle du dramaturge en quête de sens.

Chapitre 2

IDENTITÉ COLLECTIVE ET DÉSIDENTIFICATION INDIVIDUELLE

Le sentiment d'appartenance à un groupe spécifique qui se manifeste chez plusieurs individus liés entre eux par une expérience commune et qui permet l'émergence de la nation, n'implique pas que ces individus soient identiques ou leurs opinions, similaires. C'est toute l'ambiguïté de l'identité nationale qui se fonde sur les caractéristiques communes d'un groupe d'individus différents les uns des autres. L'identité nationale devrait donc promouvoir une certaine diversité, permettre la confrontation de différents points de vue. Dans son ouvrage intitulé *L'Invention de soi*, le sociologue Jean-Claude Kaufmann montre que l'identification de l'individu à une identité collective est déterminante dans la construction de l'identité individuelle. Si cette identification peut être bénéfique parce qu'elle permet à l'individu de trouver une place au sein d'une communauté, elle peut aussi dériver et se retourner contre lui :

L'identification collective se vit comme un élargissement de soi, avec tous les aspects revigorants d'un tel surcroît d'être. Elle participe néanmoins aussi à installer les structures de sa propre reproduction (la dynamique de confirmation réciproque, mais aussi des supports plus institutionnels), piégeant alors l'individu quand il souhaiterait redevenir plus autonome. L'engagement est plus aisé que le mouvement inverse. [...] C'est le cas [...] quand la structure collective se transforme en système de contraintes dont ego ne parvient pas à s'échapper. Une telle évolution négative est possible surtout quand l'appartenance est exclusive (Kaufmann 148).

Ces « structures de reproduction » à l'identique, émanant de la « confirmation réciproque » des individus en société ou de « supports plus institutionnels », c'est-à-dire l'Etat, la

législation et les institutions, peuvent en effet « piéger » l'individu si elles ne laissent plus place à sa part d'individualité et tentent de gommer sa spécificité.

Si le nationalisme culturel s'est avéré une force créatrice en son temps, grâce à des artistes qui ont spontanément ressenti le besoin de le cultiver, le projet de construction de la nation par l'État que défend le jeune État Libre est une contradiction dans les termes. Nous avons vu que la nation émane d'individus qui se sentent liés entre eux par l'héritage commun qu'ils sont désireux de promouvoir. L'État est ce qui découle de la nation, créé comme garant de cette communauté recherchée. Les voix contestataires rappellent donc, avec Jean-Luc Nancy, que « l'État n'est jamais que l'instrument de la nation. Ce n'est pas à lui d'en définir, encore moins d'en constituer l'identité » (Nancy 11)⁴⁵. Sinon le discours normatif qu'il cherche à imposer s'avère un masque figé, exigeant le conformisme et discriminant le non-conformiste, s'érigant ainsi en rupture avec les sujets qui sont censés le constituer. Un tel masque occulte ou nie l'identité individuelle au lieu de l'intégrer à la représentation. Les sujets ne sauraient s'y identifier, et cette perte de repères les conduit plutôt à une désidentification : l'identification impossible à une « image-mirage statufiée »⁴⁶. Cette conception de l'État correspond en outre à l'idée que Nietzsche s'en faisait. Il voyait en l'État « la nouvelle idole » à combattre : « État, ainsi se nomme le plus froid des monstres froids. Et c'est avec froideur aussi qu'il ment ; et suinte de sa

⁴⁵ Dans son ouvrage intitulé *Identité : Fragments, franchises* (2010), Nancy s'interroge sur le récent « débat sur l'identité nationale » lancé par l'État français en 2010. Le philosophe montre que vouloir définir l'identité nationale revient à la réduire à une épure, « le schème d'une identité en quelque façon donnée, reçue, désignable et analysable [...] et par conséquent aussi ce qu'elle est en droit d'exiger pour qu'on vienne s'y intégrer, s'y assimiler ou s'y assujettir ». Il rappelle que « devenir un 'sujet' », c'est à la fois « se soumettre au Souverain, tout en étant une fraction de lui-même » (Nancy 21). L'État qui tient à définir l'identité nationale privilégie la première acception en asservissant ses sujets au schème imposé. Nous verrons que c'est là ce que Johnston reproche à l'État Libre d'Irlande, et plus généralement à tout régime politique outrepassant le rôle de garant de la nation.

⁴⁶ C'est ainsi que Grossman appelle la représentation figée dans laquelle on ne peut plus se reconnaître : elle étudie l'approche moderne d'artistes qui s'appliquent à « défaire l'identification narcissique à une forme qu'on immobilise, image-mirage statufiée (mon père, ma mère, cet autre en face de moi qui me ressemble, cet homme / cette femme que j'incarne) » (Grossman 114). Il nous faut comprendre comment ces images prétendument ressemblantes peuvent se couper de la réalité et ne plus rien représenter, telles des « mirages ».

bouche ce mensonge : ‘Moi, l’Etat, je suis le peuple’. C’est là mensonge ! » (Nietzsche 2011(a), 70).

Cette idole et le « mensonge » qui la sous-tend font l’objet de la satire de Johnston dans la deuxième partie de *The Old Lady Says No!* Le rideau se lève sur un salon littéraire dublinois où l’élite intellectuelle discute de la langue et la culture irlandaises, des arts et de leur rapport à la nation. Cette scène n’est pas sans rappeler les « Monday night lectures » proposés par l’Abbey dès la décennie qui précède l’indépendance, et qui ont accompagné la montée en puissance du Sinn Féin. Il s’agissait pour les membres de l’intelligentsia de participer à des discussions publiques concernant la nation. En 1918, quelques soirées avaient par exemple été consacrées à la « théorie catholique de l’État » et au « goût national » (Pilkington 2001, 80-81). Lorsque Johnston écrit sa première pièce, le salon littéraire est un cliché de la vie sociale dublinoise. Des membres du gouvernement y participent, cherchant à modeler l’identité nationale selon leurs idéaux. L’État devient en quelque sorte un « sur-état » outrepassant sa condition. Nous montrerons que la satire dans *The Old Lady* vise à révéler les contradictions fondamentales du masque collectif qui finit par étouffer l’individu. Nous verrons que les figures imposées déclenchent une crise d’identité du sujet qui ne trouve plus sa place dans le discours collectif, crise qui se traduit sur scène par une mise en échec de l’esthétique et la dramaturgie réalistes.

I- CRITIQUE DE L'ÉPURE : LA « MACHINE À TUER »⁴⁷

La deuxième partie de *The Old Lady* fait échouer les deux principaux axes de la politique culturelle de l'État Libre en remettant en perspective la notion de « langue nationale » et en problématisant le rapport désormais établi entre l'art, et plus particulièrement le théâtre, et la nation. Il met ainsi à l'épreuve « l'épure » de la nation et cherche à faire émerger la voix de l'artiste contestataire, cette voix pourtant noyée et toujours menacée par le discours dominant.

A- Langue nationale et langue populaire

Dans la deuxième partie de *The Old Lady*, Maeve, fille du ministre des arts, entre en scène sous les applaudissements de l'intelligentsia rassemblée dans le salon de ses parents. Elle s'évertue d'abord à réciter les vers d'une pièce qu'elle apprend à « The Banba Thcool of Acting, Lower Abbey Thweet » (*OL* 54). Les autres personnages reprennent ses paroles en chœur, tout en corrigeant la prononciation : « The Banba School of Acting, Lower Abbey Street ». Le script fait ressortir les difficultés de prononciation de la fillette :

MAEVE. Kingth Bweakfatht.
The King athed de Queen
And de Queen athed de Dar-med
Could – I (*a little breathlessly*) –se – butter
For-de-roy – – – thlaice – a – bwead?
Queen athed de Dar-med
De Dar-med thed Thertinley
Ah goan tell – Cow now
For he goeth tebed... (*OL* 53)

⁴⁷ Brown voit une analogie entre l'expression « murder machine » utilisée par Pearse à la fin du XIX^e siècle pour décrire l'éventuelle imposition d'un programme scolaire aux enfants et la réforme scolaire mise en place par l'État Libre pour promouvoir le gaélique (Brown 2004, 41). Notre étude montre que l'expression s'applique paradoxalement à toute la politique identitaire de l'Etat Libre, qui étouffe l'identité individuelle au profit d'une hypothétique « irlandité ».

L'actrice en herbe a un cheveu sur la langue et s'essouffle ; les tirets qui figurent ses hésitations et ralentissent son débit, illustrent le souffle court décrit dans la didascalie (« breathlessly ») et son texte est à peine intelligible. Lady Trimmer est contrainte de lui demander de quel texte il s'agit, faute d'avoir pu le reconnaître : « What was that one, my dear? ». La réponse n'arrange rien : « Kingth Bweakfatht pleathe ». Et l'enthousiasme de l'assemblée sonne faux :

CHORUS. Oh very nice nice
Oh very nice nice nice
How old how nice how very nice don't you think so
Oh yes indeed yes very nice indeed I do think so indeed don't you
indeed.
(*Teaspoons clink*)

Ces félicitations collectives perdent leur sens : elles se réduisent en fait au banal adjectif « nice », dont le sens très vague est en outre dilué dans la foule, répété et redondant. Les questions et remarques les plus triviales, juxtaposées pêle-mêle sans ponctuation, se télescopent, figurant le discours univoque et normatif d'une société qui ne cherche plus à faire sens, discours qui se réduit plutôt à une suite de formules conventionnelles. Ce bruit collectif atteint son paroxysme avec le tintement des petites cuillères utilisées pour le thé. Les défenseurs de la culture irlandaise sonnent décidément creux.

Johnston s'en prend aussi au mythe racial gaélique. A l'instar de Kathleen, au nom emblématique, dans la nouvelle de James Joyce « A Mother » (Joyce 1916), la mère de Maeve considère sa fille comme une artiste en herbe parce qu'elle parle gaélique, alors ses difficultés d'élocution en anglais importent peu. Le talent artistique aurait partie liée avec la langue nationale et ferait donc partie intégrante de la quête identitaire des Irlandais :

O'MOONEY. The question is, is she an aartist, a real aartist? (...)

WIFE. Of course, she hasn't been learning very long. But she has the language, and that's half the battle these days. Show them, Maeve.

MAEVE. Cead Mile Failte.

LADY TRIMMER. Oh very good indeed. But of course, she has her father's talent.

Les efforts d'un artiste pour percer sont comparés à un véritable combat, comme la lutte nationale, qui serait à demi gagnée sitôt qu'on maîtrise le gaélique (« half the battle »). Mais la seule chose que Maeve est capable de dire dans cette langue est ce que tout le monde, y compris les touristes étrangers, sait dire en gaélique : « Bienvenue ». Le caractère superficiel de cette phrase est renforcé par le compliment tout aussi superficiel que reprend Lady Trimmer, comme un écho au chœur consensuel : « Oh very good indeed ». La répétition de cette appréciation qui sonnait déjà creux précédemment la rend d'autant plus ironique. Et cette ironie quant au talent de l'enfant contamine le compliment que Lady Trimmer adresse ensuite à son père : « she has her father's talent ». L'artiste en herbe, qui ne maîtrise aucune des deux langues en compétition dans la construction nationale, tient ce manque de talent de son père, ministre des arts, et donc représentant de l'Etat à l'origine de cette construction. Cet écart qui sépare les artisans de la nouvelle nation des principes censés la fonder, en l'occurrence la maîtrise de la langue, ridiculise autant le projet que ses défenseurs. Pièce après pièce, Johnston s'applique à dissocier la langue gaélique de la quête identitaire irlandaise.

Dans *The Moon in the Yellow River*, Tausch, l'allemand, maîtrise le gaélique mieux que son hôte irlandais :

TAUSCH. (...) Go muh shocht noora nees farr hoo bleun oh nyoo

DOBELLE (*after a surprised pause*). Part of your course, no doubt?

BLANAID. That's Irish. He was only trying to say, 'May you feel better next year.'
(...)

DOBELLE. I suppose that's what Columba teaches you. Well, after this display of erudition, perhaps we may get on with supper. (MYR 117)

Dobelle est surpris par le fait qu'un étranger s'intéresse à la nation irlandaise au point de prendre des cours pour parler une langue que lui-même ne juge pas utile pour l'éducation de sa fille, comme le suggère son commentaire ironique sur « ce spectacle d'érudition ». En montrant un étranger qui s'approprie la langue gaélique alors qu'un irlandais la renie, le dramaturge souligne la non-représentativité nationale de cette langue pourtant présentée

comme l'un des fondements de l'identité irlandaise. Cette « culture » relève du cliché, une sorte de vernis pittoresque et faussement érudit, qui n'aurait aucune utilité dans la vie.

C'est le sort que Johnston réserve systématiquement à la langue nationale dans ses diverses pièces. Dans *Blind Man's Buff* et *Strange Occurrence on Ireland's Eye*⁴⁸, elle est la langue de Seamus Ua Caoilte, un médecin légiste peu scrupuleux qui a fait condamner le suspect sur une intuition, sans vérifier la véracité de son propos. Il est fonctionnaire et si fier de représenter l'Etat qu'il préférerait ne pas avoir à revenir sur ses dires pour ne pas remettre en question le verdict et ainsi jeter le doute sur le bon fonctionnement du système judiciaire. Liam Poer, procureur de la république, se sent au contraire dans l'obligation de rouvrir l'enquête. Soucieux d'être efficace et de faire apparaître la vérité, il opte ouvertement pour l'anglais :

UA CAOILTE. Go raibh maith agat. Abair do ghno ma se do thoil e.

POER. I presume you speak English, Mr. Ua Caoilte?

UA CAOILTE (*with a superior smile*). Certainly Mr. Poer, if necessary. I would have thought, however, that between two Government officials... Still if you have not the Irish... (*He shrugs*)

POER. When next we're having a discussion on politics or literature I shall be delighted to talk to you in a wide variety of languages. But at present I wish to speak to you as a practical pathologist, and if you don't mind I think we'd better stick to English.

UA CAOILTE. A pity, Mr. Poer. Particularly in your position. Amongst our qualifications...

POER. Amongst your qualifications as a pathologist is a sound knowledge of Gaelic and an uncle in the Passport Office. I know that, Mr. Ua Caoilte. (*BMB 103*)

⁴⁸ En 1936, Johnston adapte *The Blind Goddess*, pièce du dramaturge allemand Ernst Toller (Toller 1936). Contrairement à la plupart des pièces de ce dramaturge expressionniste, qui se présentent le plus souvent comme des drames à stations, celle-ci suit le schéma d'une « pièce bien faite » avec situation initiale, complication, crise et dénouement, et ne déroge que ponctuellement à l'esthétique réaliste, d'où la possibilité de l'adapter pour l'Abbey, où elle est jouée en 1936. Une femme est retrouvée morte, son mari et la maîtresse de celui-ci sont accusés du meurtre et condamnés, avant que l'enquête ne soit rouverte et le verdict, renversé (Johnston, Toller 1938). Johnston réécrit cette pièce en 1956 : l'intrigue de *Strange Occurrence on Ireland's Eye*, même si elle s'inspire cette fois d'un fait divers survenu en Irlande en 1852, est la même, et met en scène des personnages qui n'ont changé que de noms et de contexte (<http://www.irelandoldnews.com/Cavan/1852/Kirwan.html>, consulté le 28 juillet 2013). La pièce est jouée à l'Abbey en 1956. Ces pièces sont particulièrement représentatives du phénomène de réécriture qui caractérise le théâtre de Johnston, et feront donc l'objet d'une étude détaillée en troisième partie. Je ne m'intéresse pour l'instant qu'à l'utilisation qu'elles font du gaélique.

Ua Caoilte croit devoir s'adresser à un autre fonctionnaire en gaélique, langue qu'il considère appropriée aux échanges entre représentants du gouvernement. Il se fait une fierté de maîtriser cette langue et méprise visiblement son interlocuteur qui préfère l'anglais. Il lui rappelle que la maîtrise de la langue nationale fait partie des qualifications requises pour exercer leur fonction. Mais l'importance qu'il se donne est aussitôt renversée par Poer qui résume ses prétendues « qualifications » à sa maîtrise du gaélique et ses relations dans l'administration. La politique de recrutement des représentants de l'Etat est présentée comme un système corrompu. En outre, pour Poer, le gaélique est presque une langue étrangère réservée aux discussions politiques et littéraires, et non pas celle que l'on utilise dans les affaires courantes. Comble de l'ironie, la langue de la politique et de la littérature est celle du mensonge, de l'erreur judiciaire, alors que l'anglais est choisi par l'artisan de la vérité, comme si la justice participait de l'héritage anglais, la langue nationale visant plutôt à imposer des étiquettes : « représentants de la nation » ou encore « coupables ». Dans la version remaniée de la pièce, Hatchell, nouvel avatar d'Ua Caoilte, désigne ouvertement le gaélique comme « la langue nationale » et Brownrigg, nouvel avatar de Poer, lui oppose « la langue du peuple », l'anglais :

HATCHELL. Go raibh maith agat. Abair do ghno ma se do thoil e.

BROWNRIGG. I dare say you speak English, Mr. O'Tabhairmach?

HATCHELL. Certainly, whenever appropriate. I would have hoped that between two officials... However, if you have not the national language...

BROWNRIGG. At the moment I'm not interested in politics. I want to talk to you as a pathologist. And in that field I'm afraid I shall have to ask you to use the vulgar tongue. (SOIE 88)

Le divorce entre la langue des institutions et celle du peuple est donc consommé. Et en effet, malgré les efforts du gouvernement pour favoriser l'emploi de la langue nationale, le recensement de 1926 montre que le nombre de personnes parlant gaélique n'a augmenté qu'en raison de l'enseignement scolaire, sans que la langue ne s'impose dans la vie quotidienne. Paradoxalement, au cours du premier quart du XX^e siècle, la maîtrise de la

langue a même diminué de 41 pourcents dans les Gaeltachts, ces régions où elle était auparavant majoritairement parlée au quotidien, situées surtout dans l'ouest du pays resté au plus loin de l'influence anglaise (Brown 2004, 51). Si, comme le déclare en 1926 J. J. Walsh, ministre des postes et télécommunications, en l'absence de langue nationale spécifique, l'Irlande n'était autrefois pas un pays mais tout au mieux une province⁴⁹, les données du recensement cette année-là laissent à penser que la situation n'a guère évolué, en dépit des mesures prises par le gouvernement. Dans ses deux pièces policières, Johnston montre les sentiments mitigés des représentants de l'Etat concernant l'une de ses politiques majeures. Le gaélique a certes survécu aux invasions antérieures comme celle des Vikings, et ces peuples se sont bien « assimilés » à ce qui était alors la culture dominante, pour reprendre le discours du professeur Corcoran, mais force est de constater que les siècles d'occupation anglaise ont finalement relégué la langue nationale au second plan.

Même lorsque Johnston s'intéresse aux sagas gaéliques telles que *Táin Bo Cuáilgne*⁵⁰, il ne met pas à l'honneur la langue « nationale ». Dans la scène d'ouverture, Fergus, héraut de l'Irlande, l'utilise pour s'adresser seulement à certaines parties du public, puis recourt à un auto-doublage en anglais pour les autres :

FERGUS (*in the direction of the presidential box*). In ainm Dé agus in ainm marbh –

⁴⁹ « There was no doubt that a country without a language was no country at all. At best it was a province » (Brown 2004, 52).

⁵⁰ *Táin Bo Cuáilgne* ou *The Táin*, est un épisode des aventures du héros Cuchulain, champion de l'Ulster dans le *Cycle d'Ulster*, l'une des sagas de la mythologie irlandaise. Le récit de ses aventures a été traduit du gaélique par Gregory en 1902 sous le titre *Cuchulain of Muirthemme* (Gregory 1976) puis mis en scène dans cinq pièces de Yeats : *On Báile's Strand* (1904), *The Green Helmet* (1908), *At the Hawk's Well* (1916), *The Only Jealousy of Emer* (1922), *The Death of Cuchulain* (1939) (Yeats 1997(a)). En 1956, à l'occasion de la quatrième édition du festival *An Tostál*, festival destiné à célébrer la culture irlandaise et célébrant cette année-là les quarante ans du soulèvement de 1916, Johnston se voit proposer d'adapter à nouveau l'épisode. Il en fait un « pageant » joué à Croke Park. Dans le mythe, Cuchulain est un demi-dieu et un puissant guerrier qui défend la province d'Ulster contre l'assaut de l'armée de Maeve, reine de la province du Connaught. Le mythe retient notamment sa détermination à se battre jusqu'au bout, qui le conduit à s'attacher à un rocher lorsqu'il n'a plus de force, pour mourir debout, le plus dignement possible, sous les coups de son ennemi. Les rebelles de 1916 sont associés à ce héros dans la mémoire collective. En 1935, un mémorial leur est dédié : une statue de Cuchulain est installée dans la vitrine de la Poste Centrale de Dublin en souvenir de la prise du bâtiment par les rebelles et de la Proclamation de la République. La statue d'Oliver Sheppard est flanquée d'une plaque commémorant le nom des rebelles. Cuchulain est incontestablement une icône nationale. La pièce que lui consacre Johnston est cependant symptomatique de sa façon de mettre à l'épreuve un personnage bien connu pour en faire une figure plurielle. Son Cuchulain fera donc l'objet d'une étude plus spécifique en deuxième partie. Je ne m'intéresse pour l'instant qu'à l'utilisation de la langue nationale au début de la pièce.

(The Trumpeter answers from the East.)

FERGUS *(in the opposite direction)*. In the name of God and of the Dead Generations... *(The Trumpeter answers from the West.)*

FERGUS *(to the South)*. Eachtra Tana Bo Cuailgne. *(The Trumpeter answers from the South.)*

FERGUS *(to the North)*. The tale of the Cattle Raid of Cooley. *(The Trumpeter answers from the North. The last note is held until a Band has begun the National Anthem. At its conclusion all four Trumpeters play a fanfare together.)* (TBC 349-350)

Le héraut s'adresse à la tribune présidentielle, c'est-à-dire aux représentants du gouvernement, en gaélique, la langue « officielle ». Mais lorsqu'il se tourne vers l'ouest, territoire des Gaeltachts, il utilise paradoxalement l'anglais, comme si le gouvernement s'était en fait coupé de la population autochtone. La fracture est d'autant plus évidente que les deux directions sont diamétralement opposées dans l'espace. Cette ouverture dédoublée, dans les deux langues et dans des directions différentes, suggère qu'un discours univoque ne pourrait pas rallier tous les auditeurs. Les annonces dédoublées font place à l'hymne national, puis à une fanfare, c'est-à-dire des musiciens jouant ensemble et non tour à tour, comme si le discours dédoublé trouvait finalement une certaine harmonie. Mais c'est l'anglais qui l'emporte : le gaélique n'apparaît plus dans le reste de la pièce.

Le projet du jeune État Libre paraissait aussi vain qu'anachronique. Une langue nationale originelle ne pouvait pas reconquérir tout le terrain perdu pendant des siècles de colonisation étrangère. Autonome, la nation irlandaise ne pouvait cependant pas être une race « pure ». Elle était nécessairement hybride, d'où l'hybridité irréductible de sa langue et de sa culture. C'est en cela que le regard de Johnston sur sa nation s'avère novateur, comme le souligne P. J. Matthews, dont l'étude porte d'ailleurs le titre significatif *Denis Johnston : Post-Colonial Dramatist* :

By deconstructing the Revivalist narrative in *The Old Lady*, Johnston frees the culture from the mutually exclusive relationship with the coloniser. (...) It is now possible to choose freely from both cultural data-banks (Matthews 92-93).

Johnston intègre le double héritage de sa nation postcoloniale, et met à l'honneur son caractère hybride plutôt que le paradis perdu d'avant la colonisation, prôné par la politique du retour aux sources. Il déstabilise le mythe nationaliste pour proposer un récit plus complexe, enrichi d'un héritage intégré et non occulté. Cette forme de littérature postcoloniale qui s'approprie et intègre l'héritage imposé par l'étranger, notamment sa langue, révèle d'autant mieux la puissance et l'autonomie retrouvées de la nouvelle nation⁵¹. La politique culturelle de l'État Libre visait à fonder l'identité nationale sur un univers de référence prétendument « originel » et confiait notamment ce projet aux artistes, désormais officiellement encouragés à cultiver l'épure de la nation.

B- L'art : fondement ou victime de l'identité nationale ?

À l'occasion de la réunion du salon littéraire, le père de Maeve, ministre des arts, se livre à une défense de l'art autochtone comme fondement de la « dignité nationale », rappelant le projet de la Renaissance Celtique. Mais ses paroles sont à leur tour reprises en chœur par les autres personnages, dans un style toujours hypotactique. Le chœur sonne comme un écho qui fait disparaître la source et le sens de l'énoncé :

MINISTER. (...) Talent is what the country wants. (...) until we have Talent and Art in the country we have no National Dignity (...). We must have Talent and Art. Isn't that right?

CHORUS. We must have Art have Talent and Art.

LADY TRIMMER. And cultivated people. Don't forget them, Mr. Minister. Art cannot live you know by taking in its own washing – if I may put it that way. (OL 54)

⁵¹ Reprenant la théorie de Salman Rushdie dans leur étude des littératures postcoloniales intitulée *The Empire Writes Back*, B. Ashcroft, G. Griffiths et H. Tiffin montrent que l'intégration de la langue du colonisateur par la nation postcoloniale constitue un enjeu majeur dans la lutte d'influence que se livrent l'ancienne puissance impériale et la puissance émergente : « The crucial function of language as a medium of power demands that post-colonial writing defines itself by seizing the language of the centre and re-placing it in a discourse fully adapted to the colonized place » (Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2005, 37). Pour l'emporter, ce discours « pleinement adapté » à la nation hybride doit s'approprier et utiliser dans son propre contexte la langue qu'on lui a d'abord imposée.

« We must have Art have talent and Art », résonne l'écho, affichant cette nécessité comme le discours dominant dont la source disparaît. Selon Lady Trimmer, le pays n'a pas seulement besoin d'art mais aussi de personnes cultivées capable de l'apprécier. Ce compliment direct à l'élite rassemblée chez le ministre, Lady Trimmer incluse, dénote une certaine autosatisfaction que l'intelligentsia tient à porter à l'attention du ministre (« Don't forget them, Mr. Minister ») pour entrer dans ses bonnes grâces. Le ministre est en effet disposé à aider toute personne dotée d'un certain mérite dans le domaine artistique. Pour éviter tout malentendu, il fait référence à un texte de loi censé définir ce qu'il entend par « mérite » : « mind you, only if he deserves it, under Section 15 of the Deserving Artist's (Support) Act of 1926. And there's none of this favouritism at all » (OL 55). Johnston fait presque explicitement référence au *Committee of Enquiry on Evil Literature* mis en place en 1926 par le ministre de la justice K. O'Higgins. L'État s'est donné pour mission de censurer les œuvres qui ne lui paraissent pas refléter la nation comme il l'entend mais aussi de soutenir le talent artistique mis au service de la nouvelle idéologie nationale, comme si celui-ci devait répondre à des critères spécifiques répertoriés dans un texte officiel. Le projet humaniste de faire progresser la culture nationale sombre dans un interventionnisme rigide et réducteur. L'art se voit réduit à la nécessité de construire l'identité nationale selon les critères fixés par l'État. Aussi, lorsque le chœur résume le projet du ministre (« The State supports the Artist », OL 55), la statue de Grattan retourne habilement son propos : « And the Artist supports the State », dénonçant l'hypocrisie et les fausses bonnes intentions d'un gouvernement qui ne se ferait le mécène que d'artistes engagés dans la défense de ses prérogatives⁵². La politique artistique apparaît comme une forme d'asservissement de l'art par l'Etat.

⁵² Lorsque l'écrivain Daniel Corkery rallie la cause de la Renaissance Celtique peu avant la guerre d'indépendance, il identifie trois centres d'intérêt qui, selon lui, inspirent un écrivain irlandais : la religion, le nationalisme et la terre. Selon lui, un écrivain ne saurait être considéré comme un « écrivain irlandais » s'il ne s'intéresse pas à au moins l'un de ces trois thèmes (Brown 2004, 56). De tels principes expliquent la

Johnston résiste à cet asservissement en soulignant le caractère réactionnaire et hypocrite de cette vision de l'art. Le ministre se contredit d'ailleurs, un peu plus loin, et témoigne de sa corruption lorsqu'il propose à l'acteur incarnant Robert Emmet de le faire entrer dans une compagnie en faisant jouer ses relations : « MINISTER (*confidentially*). Say the word and I'll get you into the Rathmines and Rathmines. I know the man below » (*OL* 58-59). Des voix contestataires remettent en cause ses propos à plusieurs reprises : la statue de Grattan, mais aussi le « célèbre dramaturge » O'Cooney⁵³. Lorsque les personnages saluent en chœur la prestation catastrophique de Maeve, ce dernier la critique ouvertement : « Wasn't it bloody awful? » (*OL* 54). Cette dernière n'en est pas moins considérée comme talentueuse par l'ensemble du salon et ainsi érigée en espoir pour la nation (« Talent is what the country wants »). Les remarques de l'élite de Dublin concernant le rôle de l'art dans la construction de l'identité nationale s'en trouvent ridiculisées, et ainsi le travail des intellectuels engagés dans la lutte identitaire irlandaise est dévoyé : il se retourne contre lui-même, dénonce ses limites. Lorsque le peintre O'Mooney insiste sur le rôle fondateur de l'artiste dans la lutte identitaire, (« The reel aartist must be fundamental »), la remarque du romancier O'Rooney renverse encore la dignité de cette position. Ce dernier reprend en effet le terme employé par O'Mooney – « fundamental » – pour tronquer la dernière syllabe et la réutiliser, après une virgule séparatrice, dans l'expression « all right », qui identifie plutôt le peintre à un postérieur : « Fundament, all right. » Le terme « fundament » désigne le fondement de quelque chose, mais aussi le postérieur d'un homme, d'où le caractère burlesque de la remarque qui renverse la noblesse postulée de l'artiste consensuel. Une réplique du

dérive dogmatique de la politique artistique du gouvernement du nouvel état, qui témoigne en fait d'une vision conservatrice et réactionnaire de la nation.

⁵³ Le personnage est présenté comme « the well-known dramatist ». Son parler particulier rappelle le dialecte des dublinois mis en scène par Sean O'Casey dans sa trilogie dublinoise. O'Cooney s'applique en outre à critiquer les clichés véhiculés par le salon, parfois même en reprenant justement les répliques des dublinois mis en scène par ce dramaturge, comme nous le verrons par la suite. Le personnage se lit donc comme une figure du « célèbre dramaturge » O'Casey. O'Rooney, le « célèbre romancier » incarne Liam O'Flaherty, O'Mooney, le peintre Patrick Tuohy. La similitude des trois noms d'artiste suggère qu'ils sont trois avatars d'un même artiste, au style uniformisé, conventionnel.

Général renforce cet effet : lorsque Lady Trimmer évoque la nécessité d'un tel « salon » (« What we need most is a small Salon »), celui-ci prend une tournure différente dans la bouche du militaire : « That's right. A small Art Saloon » (OL 55). Un membre de l'élite intellectuelle confond ce rassemblement culturel avec une virée au pub. La satire, et les renversements burlesques qu'elle opère, permettent au dramaturge de miner de l'intérieur le discours des élites concernant le prestige national. Contrairement à ce que prêche le chœur à plusieurs reprises au cours de la discussion (« Clean and Pure Art for Clean and Pure People », OL 55), l'art ne peut rester « propre » et « pur » car la nation qu'il reflète ne peut se définir ainsi.

A trop vouloir célébrer le patrimoine artistique national et témoigner d'une certaine richesse culturelle, la confusion s'installe :

WIFE. [...] We often have music in the evening.

MINISTER. Are you interested in Art, Mr. Emmet?

LADY TRIMMER. I suppose you're a member of the Nine Arts Club?

WIFE. And of the Royal Automobile Academy?

CHORUS. Celebrity concerts. The Literary Literaries.

SPEAKER. I don't feel very... Did you say that statue of Grattan was there?

WIFE. Oh yes, that's Mr. Grattan's statue from College Green. We always have a few of the nicest statues in on Sunday evening. My husband is Minister for Arts and Crafts, you know.

LADY TRIMMER. Just to form a little group, you know. A few people of taste.

WIFE. Of course we're only amateurs. But we're doing our best. *(Pause)*

SPEAKER *(suddenly)*. Let me be persuaded that my springing soul may meet the... *(Pause)*

LADY TRIMMER. I beg your pardon?

SPEAKER. Let me per – *(He shakes his head hopelessly)* I am Robert Emmet. [...]

WIFE. I always say Liam, Liam, you *must* get a proper statue of Mr. Emmet. It's positively disgraceful that we haven't got a good one, don't you think?

MINISTER. Ah, well, dear, you know, expense, expense.

LADY TRIMMER. What a nice uniform! Do you admire the plays of Chekhov?

WIFE. Perhaps he acts for the Civil Service Dramatics.

SPEAKER. Act?... No. No cake, thank you.

CHORUS. Benevente Strindberg Toller Euripides Pirandello Tolstoy Calderon O'Neill.

LADY TRIMMER. I'm sure you'd be good.

CHORUS. An annual subscription of one guinea admits a member to all productions and to all At Homes. (*OL* 58-59)

Ce salon réunit « quelques personnes aux goûts raffinés » qui s'intéressent à l'art, parmi lesquelles se trouvent des personnalités tout à fait inattendues, notamment des statues comme celle de Henry Grattan. La femme du ministre les reçoit chez elle et aimerait d'ailleurs recevoir une statue de Robert Emmet. La situation est doublement paradoxale : non seulement une statue parvient à s'exprimer mais l'on souhaiterait aussi voir figé dans la pierre l'autre héros historique, Robert Emmet, qui se présente pourtant comme bien vivant.

Face à son uniforme irlandais⁵⁴, Lady Trimmer et la femme du ministre ont des réactions nuancées. La maîtresse de maison suggère d'emblée qu'il doit être acteur pour le service public, comme s'il portait un costume particulièrement significatif d'un fonctionnaire d'Etat. Une raillerie de plus s'adresse ainsi au théâtre national. Comme les personnages sont en train de boire du thé, la réplique de ce dernier (« Act?... No. ») se mêle à son refus d'une part de gâteau (« No cake, thank you »), renvoyant le service public d'art dramatique à un rituel social parfaitement trivial. Quand à Lady Trimmer, elle lui demande ce qu'il pense des pièces de Tchekhov. Cet auteur étranger particulièrement en vogue en Europe au début du XX^e siècle, fut introduit sur la scène irlandaise par la *Dublin Drama League*. Les autres personnages s'empressent alors de lister tous en chœur les différents dramaturges étrangers produits sur la scène annexe de l'Abbey, le Peacock

⁵⁴ Au début de la pièce, il porte le costume du héros : « in a green tunic, white-plumed hat, white breeches and Wellington boots with gold tassels. At his side hangs a large cavalry sword » (*OL* 25-26). Au cours de la scène du salon, la vieille dame qui a attiré l'attention de la foule sur ses pantoufles n'est visible par personne d'autre que l'acteur. Personne n'a plus l'air de les remarquer, si ce n'est Maeve qui s'étonne de voir un individu autorisé à entrer au salon en pantoufles alors qu'il s'agit manifestement d'un lieu de bienséance. Sa mère la prie néanmoins de ne pas contrarier l'acteur, refusant de remettre en cause le semblant d'héroïsme qui décore enfin son salon.

Theatre, les soirs de relâche du théâtre national. À aucun moment leur spécificité ou même une pièce en particulier ne sont évoquées, comme s'il s'agissait juste pour la haute société de montrer à l'acteur que ces noms lui sont familiers, qu'elle a un abonnement lui permettant de se rendre au théâtre régulièrement et donc de se cultiver. Johnston fait surgir ces noms et le théâtre alternatif qui leur est associé, dans une pièce où tous les personnages cherchent à mettre à l'honneur l'art national irlandais. L'élite cultivée ne sait pas quoi en faire. Le dramaturge met ainsi en scène leur étroitesse d'esprit et la limite de cette culture au discours univoque. Il s'agit en fait de signes extérieurs de culture, une sorte de vernis culturel : un abonnement au théâtre, par exemple.

Lady Trimmer pense que l'acteur est lui-même membre d'un club multi-artistique (« the Nine Arts Club »). Nous verrons que pour Johnston, le théâtre se nourrit en effet de divers arts (l'art pictural et la musique notamment), mais au moment où Lady Trimmer semble aborder ce point, la femme du ministre des arts lui attribue également un abonnement à la « Royal Automobile Academy ». Le terme « académie » évoque une institution d'un certain prestige mais on ne peut que s'interroger sur le lien entre l'élite nationale et une académie « royale », donc anglaise. La femme du ministre reconnaît malgré elle que l'influence du colonisateur perdure. Enfin, dans les années 1920, le monde de l'automobile est davantage un signe extérieur de richesse que de culture : l'usage de véhicules est encore limité aux citoyens les plus aisés. Le « salon artistique » rassemblant des personnes « aux goûts raffinés » s'avère un rassemblement de bourgeois bien-pensants soucieux de donner l'apparence d'une nation cultivée.

Ce salon se veut l'occasion d'apprécier quelques œuvres d'art : musique, pièces, et statues... Le Général est d'abord invité à chanter, accompagné au piano par Maeve. Mais l'acteur incarnant Robert Emmet lui vole la vedette : tout le monde veut écouter le héros.

S'ensuit une discussion sur ce qu'il devrait dire et faire, sur ce que l'élite bien-pensante juge approprié en la circonstance :

WIFE. We often have plays on Sunday evenings. [...]

MINISTER. Well, I believe in supporting Art and acting's Art. So you have *my* consent anyhow.

WIFE. You'll act something for us, Mr. Emmet, won't you? [...]

MINISTER. Nothing political. That's barred of course.

O'COONEY. For God's sake, make it short anyhow. [...]

O'ROONEY. See that it's not pompous. That would be an insult to the people of this country.

GENERAL. Hey, what about my song? [...]

MINISTER. I suppose it will be alright. I wouldn't like anything with the slave-mind, you know?

SPEAKER. Nobody can object to my play.

MINISTER. Or calculated to excite you-know-what.

CHORUS. Emmet's play is alright.

GENERAL. Well, you needn't expect me to remain sitting quietly under such behaviour. When you ask a man to sing...

SPEAKER (*advancing towards the audience*). It's very hard without Sally. It may seem a little strange here... But I'll do it. [...]

LADY TRIMMER. Did I hear him mention somebody called... er, Sally Somebody?

WIFE (*confidentially*). I think it must be his young lady.

LADY TRIMMER. How charming.

GENERAL. One of Moore's melodies entitled "She is Far from the Land". (*He bows*)

Le théâtre est bien considéré comme de l'art et a donc sa place en ces soirées dominicales. Ce qui est produit est néanmoins soumis au consentement du ministre et à la censure. Ce dernier rappelle qu'il faut éviter de traiter de politique, ainsi que deux autres écueils plus ambigus : « the slave-mind », ou une représentation « calculated to excite you-know-what ». L'esprit « soumis » est sans doute une référence au cliché du *Stage Irishman*, cette représentation de l'irlandais bon vivant et peu cultivé. Concernant le dernier écueil, il faut remarquer que l'écriture de la pièce est contemporaine du scandale provoqué par la

production de *The Plough and the Stars* à l'Abbey en 1926. Johnston replace dans la bouche du Ministre des Beaux Arts les critiques du grand public à l'encontre du caractère provocateur d'une pièce où apparaît une prostituée, et qui remet en question le bien-fondé de la lutte pour l'indépendance et des idéaux nationalistes. Le représentant de l'État apparaît comme un parfait démagogue. Paradoxalement, tout le monde se déclare favorable à la pièce d'Emmet, toujours d'une seule voix – un rebelle héroïque, martyr de la cause nationale, ne saurait leur faire honte : « Emmet's play is alright ». Les idéaux d'Emmet font pourtant contrepoint dans ce passage aux préoccupations fort terre-à-terre des membres de l'intelligentsia.

L'acteur qui se prend pour Robert Emmet hésite à prononcer ses vers en l'absence de la bien-aimée du héros (Sarah Curran, surnommée Sally) et juge le changement de contexte peu propice à ses tirades lyriques (« It may seem a little strange here »). Les deux femmes trouvent touchant que l'acteur, et non le héros, cherche sa petite amie. Elles ne connaissent pas les ballades romantiques du XIX^e siècle qui content la triste romance du héros arrêté sous les fenêtres de sa dame, et leur amour sacrifié. Nous avons pourtant vu que ces vers sont à l'origine de l'idéalisation du personnage par les irlandais. Johnston pousse l'ironie plus loin : juste après le commentaire des deux femmes, le Général entame justement une chanson de Thomas Moore décrivant l'exil de Sarah à la mort de son prétendant. Personne ne remarque le lien avec la jeune femme que cherche l'acteur, parce que personne ne connaît le sens de chansons pourtant revendiquées comme patrimoine national. Ce que O'Rooney juge trop recherché pour son peuple, ce sont en fait des vers oubliés de l'élite, alors que le peuple et même les mendiants les gardent en mémoire. Le romancier, qui a déjà renversé l'idéal de l'artiste comme « fondement » de la dignité nationale, insinue encore malgré lui que les figures héroïques n'ont plus leur place dans la société actuelle. En ce sens, ce personnage s'apparente à Léopold Bloom, le héros de *Ulysses*, lorsqu'il se trouve face à un portrait qui lui rappelle le discours de Robert Emmet,

à la fin de l'épisode « Sirens » de *Ulysses*. Pour éviter la prostituée qui s'approche de lui, Bloom se tourne vers la vitrine d'un antiquaire et perçoit des bribes de conversation lorsqu'un jeune homme y entre :

Bloom viewed a gallant pictured hero in Lionel Marks's window. Robert Emmet's last words. Seven last words. Of Meyerbeer that is.
- True men like you men.
- Ay, Ay, Ben.
- Will lift your glass with us.
They lifted.
Tschink. Tschunk.
[...]
Seabloom, greaseabloom viewed last words. Softly. *When my country takes her place among.*
Prrpr.
Must be the bur.
Fff. Oo. Rrpr.
Nations of the earth. No-one behind. She's passed. *Then and not till then.* Tram.
Kran, kran, kran. Good oppor. Coming. Krandlkrankran. I'm sure it's the burgund. Yes. One, two. *Let my epitaph be.* Karaaaaaaa. *Written. I have.*
Prrpffrrppfff.
Done. (Joyce 1922, 375-376)

Bloom a manifestement du mal à digérer et le texte laisse ses troubles digestifs, aux bruits peu atténués par ceux du tramway, entrecouper le fameux discours du héros romantique. Le toast porté à l'intérieur de la boutique et le tintement des verres se font aussi entendre. Ainsi le discours du héros apparaît mutilé, en bribes qui ne font plus sens, dispersées par la réalité biologique et concrète de l'homme qui boit, mange, et évacue ce qu'il ne peut retenir, y compris la figure héroïque. La scène du salon dans *The Old Lady Says No!* se lit comme une adaptation de ce passage pour la scène⁵⁵. La société qui idolâtre des figures de

⁵⁵ Harold Ferrar cite ce passage de *Ulysses* dans son étude *Denis Johnston's Irish Theatre*. Il y reconnaît les « thèmes principaux » de la pièce de Johnston dans la mesure où la flatulence de Bloom fait contrepoint au lyrisme d'Emmet et aux idéaux nationalistes véhiculés par son souvenir. Mais le critique ne fait pas le lien entre ce passage et la scène du salon : « Joyce's, the briefest and most scathing fictionalization of the Emmet story, contains allusions that are most apposite to central themes in *The Old Lady*. He contrasts the dock speech with the flatulence of Bloom, thus suggesting two ideas: that Irish oratory and the patriotism it expresses are just so much gas [...] and that the chasm between Emmet's dream and martyrdom and ordinary human concerns is absolute » (Ferrar 1973, 31). Mais Johnston va plus loin. Dans la scène du salon, ce n'est pas seulement le rêve d'héroïsme d'Emmet qui est menacé par le quotidien des mortels. C'est tout le mythe identitaire construit par l'État qui est remis en question, par le biais de personnages représentant justement l'État, l'élite qu'il cherche à promouvoir, et l'autosatisfaction qu'elle affiche en dépit de la grossièreté qui la caractérise. Enfin, le dramaturge fait de cette mise en perspective non pas juste un thème majeur, mais surtout le principe même de son écriture dramatique. Ses personnages participent de la mise en scène contrapuntique qui correspond à l'écriture dialogique de Joyce.

la nation dissout leur héroïsme, les hisse comme les icônes d'une nation hypothétique, les transforme en idoles : le lien entre signe et référent est perdu.

Lorsque le Général et le Speaker s'apprêtent à interpréter chacun l'œuvre que leur public a réclamé, O'Cooney, le dramaturge, est le seul à s'attendre à un fiasco, et à évoquer des moments réellement héroïques qui ne sont pas tout droit sortis de récits séculaires mais bien de son expérience personnelle :

O'COONEY. Aw, this'll be bloody awful. (*Settles down*) D'ye remember that night, Liam, when the two of us hid in the chimbley from the Tans?

MINISTER. Will I ever forget it? Ah, those were the days, Seamus. (*OL 61-62*)

Il incarne à nouveau la seule voix contestataire, avec le même commentaire que celui formulé concernant la performance de Maeve (« bloody awful »). Il se souvient en outre de sa propre résistance à l'armée britannique, les « Tans », aux côtés du ministre, à l'époque où leur lutte identitaire était vraiment héroïque (« those were the days »). C'est alors que le discours consensuel du salon finit par éclater pour faire place à une véritable cacophonie lorsque les personnages, après s'être exprimés à plusieurs reprises d'une seule voix (« Chorus »), finissent par exprimer chacun sa voix, chacun sur le sujet qui le préoccupe, mais en même temps (*OL 62-64*) : le Speaker récite les vers de James Clarence Mangan contant les aventures de Robert Emmet, le Général, ceux de Thomas Moore contant celles de Sarah Curran⁵⁶. Leur prestation est entrecoupée par les souvenirs militaires d'O'Cooney et du ministre. Puis la voix de ce dernier finit par se mêler à celles du Speaker et du Général, pour évoquer sa nostalgie du conflit passé (« Sometimes I wish I was back again on the run... »), sous-entendant que sa situation actuelle de défenseur des arts au sein du gouvernement n'a plus rien d'héroïque. Les voix d'O'Mooney et d'O'Rooney viennent se greffer à l'ensemble, l'un pour parler de St Patrick, et l'autre pour raconter une anecdote grivoise. O'Cooney célèbre également les souvenirs du passé : « Ah, not for all the wealth

⁵⁶ Le Speaker et le Général reprennent notamment « The Fair Hills of Eire O! » et « Dark Rosaleen » de Mangan et « She is Far from the Land » de Moore (*OL 87-89*).

of the world would I give up the maddenin' minglin' memories of the past » (*OL* 63). Le passé national se fait entendre dans le nouvel Etat mais le spectre d'Emmet et son héroïsme purement verbal empêchent les combattants plus investis de s'exprimer clairement. L'attachement passéiste de l'élite à la mémoire irlandaise lui fait perdre la raison (« maddenin' ») et rend confuse la représentation qu'elle se fait de la réalité (« minglin' »). En outre, cette évocation des souvenirs est une citation empruntée à la pièce d'O'Casey *The Plough and the Stars* (O'Casey, 1998(b), 143). Le scandale que cette pièce a provoqué montre que les souvenirs du passé nationaliste sont encore sacralisés par le grand public à l'époque où le nouvel État Libre doit se tourner vers l'avenir et construire son identité. Dans *The Plough*, la citation évoque justement des souvenirs traumatisants pour la nouvelle génération. Bessie Burgess décrit le regard perdu de Nora lorsque celle-ci est rejetée par son mari au profit de la lutte nationale :

Her eyes have a hauntin' way of lookin' in instead of lookin' out, as if her mind had been lost alive in madly minglin' memories of the past... (*sleepily*) Crushin' her... thoughts together... in a fierce... an' fanciful... (*she nods her head and starts wakefully*) idea that dead things are livin', an' livin' things are dead... (O'Casey 1926, 143)

Ce commentaire résume *The Old Lady*, où les figures du passé, figées dans la pierre ou dans un script, paraissent plus vives et authentiques que l'élite sociale soucieuse de son vernis culturel. L'individu ne parvient plus à s'y exprimer de façon individuelle. Un discours dogmatique est d'abord véhiculé par les personnages en chœur, puis certains d'entre eux disent le texte qu'on leur impose et pour finir, la seule voix potentiellement contestataire parvient à peine à se faire entendre dans une cacophonie généralisée. Ainsi la scène du salon met en scène la « machine à tuer » qu'est devenue l'Etat : à force de chercher à créer une identité nationale, il impose un récit identitaire collectif, passéiste et erroné, qui étouffe les individus et empêche l'expression individuelle.

Avec sa trilogie dublinoise, O'Casey est devenu le dramaturge fétiche de l'Abbey dans les années 1920. Yeats n'hésite pas à prendre sa défense lorsque le public s'insurge

contre le dernier volet, *The Plough and the Stars*, où la cause nationale et l'Insurrection de Pâques en particulier se présentent comme des mouvements meurtriers qui ont traumatisé la population et causé la perte d'individus comme Nora et Bessie. Il n'est donc pas anodin que la pièce suivante d'O'Casey, *The Silver Tassie*, soit rejetée par l'Abbey en 1928, tout comme *The Old Lady*. Cette pièce évoque l'effet dévastateur de la Première Guerre mondiale sur l'individu, et notamment dans la vie d'un jeune soldat. Pour Johnston comme pour son célèbre compatriote, le temps est venu de mettre en scène l'écart qui sépare désormais l'individu du discours collectif. En 1928, O'Casey quitte donc l'Abbey et Johnston s'en détourne. Il s'attache d'abord à dénoncer le dévoiement des institutions censées garantir les repères des individus. Pour ce faire, il met en évidence le souci du « sur-État » de véhiculer une image digne pour favoriser l'adhésion de la population. L'étude des régimes totalitaires montre que ceux-ci ne se sont pas seulement imposés par la contrainte mais se sont également efforcés de susciter le « consentement actif et approbateur » de leurs sujets (Chapoutot 169-177). Véhiculer l'image d'une nation soudée, cultivée, prospère, et fière de ses martyrs visait à entretenir un culte patriotique. Aussi la satire de l'interventionnisme de l'État et sa « rhétorique du martyr » culmine-t-elle à la fin de la pièce, lorsque les dignitaires quittent le salon du ministre pour se rendre à la veillée funèbre de Joe, le patriote abattu. Cet hommage finit de réifier le martyr, le réduisant à une urne commémorative :

([...] The MINISTER FOR ARTS AND CRAFTS is on the threshold in top hat, frock coat, and carrying one of those hemispherical glass cases full of white flowers.)

MINISTER. Deep concern – Government grieved to learn – struck down in prime – Requiem Mass – life for Erin – send a gunboat – bitter loss – token of our regard. *(He presents the case.)*

WOMAN *(very unctuous)*. Ah, aren't ye the kind-hearted government, and isn't them th' gorgus flowers. God will reward ye, sir; He will indeed at the next election, for th' blessed pity ye've shown to a poor woman in her sorra. *(OL 73-74)*

Le ministre s'est déplacé en personne et en grande tenue mais adopte un style télégraphique qui figure un discours stéréotypé, vide de sens. A aucun moment le patriote

n'est mentionné. Lorsqu'un mot devrait le désigner dans une phrase, il est omis (« struck down in prime »), comme s'il ne pouvait plus occuper la fonction « sujet ». L'urne est le seul signe désigné comme porteur de sens. Elle ne commémore pas tant le héros que la gratitude du gouvernement (« token of our regard »). Les remerciements de la vieille dame témoignent de la démagogie à laquelle elle est confrontée (« God will reward ye [...] at the next election »).

La cacophonie qui fait apparaître cette aliénation de l'individu est inspirée de la pièce de Kaufman et Connelly dont Johnston parle dans sa préface. Ces deux dramaturges américains utilisent la même écriture cacophonique aux mêmes fins dans leur pièce *Beggar on Horseback*. L'essentiel de la pièce nous plonge dans le sommeil délirant d'un artiste sous l'emprise d'un somnifère. Il y envisage une solution à sa misère, qui consiste à épouser la fille d'un riche homme d'affaires et ainsi intégrer une famille aux préoccupations essentiellement matérialistes et qui ne porte aucun intérêt à la musique qu'il s'efforce de créer. Les quelques mots concernant son œuvre sont noyés sous les interrogations matérialistes d'une société bourgeoise qui ne comprend pas l'intérêt de son art. Il lutte donc pour faire entendre sa voix dans ce nouveau milieu, une élite sociale qui ne laisse pas de place à l'artiste. Sa belle-famille entend au contraire lui inculquer de nouvelles valeurs en lui trouvant un emploi qui lui apporte un salaire élevé et en s'efforçant de lui faire prendre des cours de danse pour qu'il accompagne sa femme dans les soirées mondaines. L'artiste ne trouve d'autre solution que de mettre à mort toute la famille. Il est alors plongé dans un autre rêve où il est jugé pour un quadruple homicide. Le juge et les jurés sont les victimes réincarnées, qui le condamnent à travailler dans leur fabrique d'art :

This thing of using the imagination has got to stop. We're going to make you work in the right way. You see, your talents belong to us now, and we're going to use every bit of them. We're going to make you the most wonderful song writer that ever lived. [...] You are sentenced to be at the Cady Consolidated Art Factory at eight o'clock tomorrow morning! (Kaufman, Connelly 210)

Le passage déclare la mise à mort de l'imagination et la créativité et, partant, l'asservissement de l'artiste, au profit d'une création de masse régie par une institution. Cette pièce remonte à 1924. L'émergence du cinéma américain marque le premier quart du XX^e siècle. L'accès de la population en masse à ce nouveau média suscite des inquiétudes au sein des élites bien-pensantes de la société américaine, tout en en faisant un moyen de propagande attractif. En 1915, la Cour Suprême américaine rend un verdict qui pose les jalons de la politique de censure qui se développe tout au long des années 1920 (Munby 83-114). Partant du principe que le cinéma est une industrie lucrative avant d'être un moyen d'exprimer des opinions ou d'informer le grand public, la Cour déclare que le Premier Amendement de la Constitution, garantissant la liberté d'expression, ne s'applique pas aux films. Une partie de l'opinion publique se mobilise alors pour exiger que le média soit contrôlé par l'Etat :

Questions of moral purpose developed into raging debates over questions of Americanness that were laced with xenophobia. It is this combining of a moral agenda with defining an American identity that would come to expose the cultural stakes involved in policing the gangster film after the Wall Street crash of 1929 (Munby 89).

Kauffman et Connelly proposent dans leur pièce une satire des différents « Codes » qui voient le jour dès le début des années 1920, visant à réglementer la production hollywoodienne, signes d'un État qui fixe des critères identitaires, étouffant la voix des non-conformistes. Johnston adopte la même démarche satirique dans *The Old Lady*.

Cette mise en scène du dévoiement de l'art, de la culture nationale et de l'Etat s'attaque ouvertement aux pratiques de l'Abbey à l'époque et explique le rejet de la pièce par ce dernier. Elle n'est donc produite qu'au Peacock Theatre par la toute jeune compagnie du Gate Theatre. Le succès est tel que la compagnie coupe les ponts avec l'Abbey et s'installe dans son propre théâtre, qui met à l'honneur les pièces de l'avant-garde européenne et encourage les jeunes dramaturges irlandais qui s'essaient à ce théâtre alternatif. Dans une série de notes manuscrites, Johnston ne manque pas de relever

l'emplacement symbolique de ces deux théâtres : « before the [1951] fire, the National Theatre was housed in a partially converted Morgue [...] while the Gate is housed in the annex to a Maternity Hospital. So you see how the two fundamentals – Birth and Death – are each represented in the City's playhouses » (TCD/MS/10066/51/58). Le théâtre national serait donc devenu une « machine à tuer », et serait désormais condamné à mort en raison de son enfermement narcissique, alors que le Gate se présente comme une « porte » ouverte sur la scène internationale.

Le dévoiement de l'Abbey qui accompagne la création de l'État Libre est un exemple de discours collectif qui vise à endoctriner les individus, à leur imposer une identité normative et figée. Le nouvel état menace de faire émerger une nation normopathe⁵⁷. L'Europe des années 1920 et 1930 est marquée par des dérives fascistes encore plus radicales qui aboutissent au carnage de la Deuxième Guerre mondiale et montrent jusqu'à quel point le sujet peut être menacé par les attentes conformistes d'un État qui outrepassé ses fonctions. La propagande, le contrôle de l'éducation et la censure de la production artistique sont justement les outils qui permettent aux régimes totalitaires de s'imposer (Richard 57-123). L'histoire montre donc que la mise en place de nouvelles politiques par des individus puissants se fait toujours au nom d'un prétendu bien national mais souvent au détriment de la population concernée. Elle impose une image pétrifiée dans lequel le sujet se perd, pareil au sujet subjugué par son image dans le miroir dont parle Lacan. La norme est la véritable « idole » à laquelle Johnston a « déclaré la guerre ». Kristeva précise justement que la « mise en procès, voire la destruction de l'identité du sens ou du sujet parlant [...] correspond aux crises des structures et des institutions sociales : au temps de leur mutation, évolution, révolution ou affolement » (Kristeva 2008, 224). Aussi le dramaturge étudie-t-il, au fil de ses pièces, les différentes crises politiques

⁵⁷ Bollas définit la « normopathie » comme une tendance à se conformer excessivement à la norme, au détriment de la subjectivité : « [...] the numbing and eventual erasure of subjectivity, in favour of a self that is conceived as a material object among other man-made products in the object world » (Bollas 135).

qui ont bouleversé le monde d'une Guerre Mondiale à l'autre, et rendu impossible l'identification des individus aux représentations collectives qu'on leur proposait.

II- « L'HÉMORRAGIE DU SENS ET DES [SIGNES] »

Dans la première moitié du XX^e siècle, l'individu voit l'Histoire avancer plus violemment qu'auparavant, déstabilisant toutes ses idées reçues concernant les relations entre les hommes, entre les nations, et entre lui-même et son environnement. Le récent constat de Jean-Luc Nancy se manifeste déjà : « ce n'est pas l'« identité nationale » – la française [ou l'irlandaise] ou d'autres – qui est mise en danger par d'autres identités mais toutes les identités qui subissent une désidentification générale de ce que nous nommons la civilisation » (Nancy 15). Tous les signes qui font percevoir au sujet la « civilisation » dont il participe perdent leur sens ; son identité sociale est ainsi remise en question puisqu'il ne parvient plus à s'y reconnaître. La perte du sentiment d'appartenance qui contribue à le définir, d'une place perceptible dans un environnement aux contours nets, provoque une crise d'identité⁵⁸. Son environnement ne lui est plus familier et il est confronté à son impuissance à agir en son sein : il n'est que partie d'un tout qui s'avère insaisissable.

C'est cette crise, cette « désidentification générale » que Johnston met en scène, pièce après pièce. Le cas de l'Irlande, qu'il a dé-figuré dans sa première pièce, pose les prémices d'une écriture fascinée à la fois par le langage qui cherche à se saisir du réel et à créer du sens, et par son impuissance. Cette fascination le conduit à explorer sur scène les grandes crises qui ont bouleversé sa génération, autant la naissance de sa nation

⁵⁸ Dans son ouvrage intitulé *Loin de moi*, Rosset montre que « chaque fois qu'une crise d'identité se produit, c'est l'identité sociale qui est la première à “craquer” et à menacer le fragile édifice que l'on croit éprouver comme le moi » (Rosset 17-18). Toutes les pièces de Johnston étudient ce phénomène et la désidentification du sujet qu'il engendre.

postcoloniale que la Seconde Guerre mondiale, crises révélant le caractère insaisissable du sens qui rend problématique tout projet de représentation et d'identification. Aussi son théâtre constitue-t-il une « écriture moderne » au sens où l'entend Grossman : « l'écriture moderne s'invente dans cet écart entre narcissisme et mélancolie, entre l'amour de la forme-langue et la fascination d'une hémorragie sans fin du sens et des mots » (Grossman 114). Nous verrons que cet écart est à l'origine des Figures qu'il met en scène, déchirées entre aspiration au sens et menace de non-sens.

A- Des Costumes et des hommes

Dans *A Fourth for Bridge*, des soldats de nationalités différentes et représentant différents corps de l'armée se retrouvent à bord d'un même avion fuyant un bombardement⁵⁹. En temps de guerre, l'identité nationale s'avère déterminante dans le sort des individus. La pièce fait référence à la Seconde Guerre mondiale ; les soldats ne savent pas où ils se trouvent ni qui est en position de force par rapport à qui. Leur uniforme respectif et leurs armes devraient leur servir de repères. L'officier allemand essaie d'identifier l'un d'entre eux d'après son uniforme :

GERMAN. Excuse, please. What does this costume represent?

HUSSAR. Oh, just bits and pieces, old boy. 4th Hussars, actually.

GERMAN. Ach – the cavalry! It is the recognized costume of the English Hussars? Yes?

HUSSAR. Well, I wouldn't know, actually. We're not fussy.

GERMAN. I, too, am fond of horses. You ride much in times of peace, perhaps?

HUSSAR. Horses? Don't know one end of a horse from the other. (*FFB* 172)

L'allemand maîtrise mal la langue anglaise et désigne d'emblée l'uniforme comme un « costume ». Au théâtre le costume est censé avoir du sens :

⁵⁹ Écrite en 1947 mais jamais jouée en Irlande, cette pièce en un acte est d'abord mise en scène pour la télévision en 1948, sous le titre *The Unthinking Lobster* (production de la BBC), puis jouée en 1966 au *Irish Arts Festival* du Massachusetts Institute of Technology.

Dans la plupart des cas, l'objet est un déterminant [...] du personnage qu'il caractérise comme un adjectif [...] chargé d'exhiber [ses] traits caractéristiques : trait psychologique, trait biographique, appartenance sociale, rapport à l'histoire ; mais aussi telle détermination nouvelle que le metteur en scène ajoute pour indiquer un rapport nouveau, inaperçu (Ubersfeld 1981, 129-130)

En l'occurrence l'uniforme devrait renseigner sur l'identité du soldat représenté : ses armes, son grade, sa place dans un groupe de référence. Or, il s'agit d'un uniforme de la Cavalerie alors que le soldat ne connaît rien aux chevaux. Le signe perd son pouvoir signifiant. Pour celui qui le porte, il s'avère même un accoutrement hasardeux : « just bits and pieces ». L'uniforme reçoit pour « détermination nouvelle » la plus grande indétermination possible. Il ne devient pas insignifiant mais signifie plutôt l'absence de sens. Le soldat ne sait à quoi s'identifier : « Well, I wouldn't know, actually. We're not fussy ». L'illusionnisme visé par la mimesis aristotélicienne ne fonctionne plus. Il est même mis en abyme lorsque d'autres uniformes sont explicitement utilisés comme accessoires de théâtre destinés à tromper le regard :

YANK. Say, bud, you can fly the kite!

AIR FORCE TYPE (*horrified*). Me?

YANK. You're in the Air Force, aren't you?

AIR FORCE TYPE. Don't be silly. I'm an administrative type.

YANK. Aw, who cares whether you can fly it or not? We'll put a bluff on this guy.

Ces soldats anglais et américain essaient de détourner l'avion vers Malte, une colonie britannique où ils se sentiraient plus en sécurité. Le pilote tient au contraire à rejoindre sa petite amie en Sicile. Il ignore la menace des soldats armés tant qu'il se croit indispensable aux commandes. Ces derniers décident donc de lui faire croire qu'il ne l'est plus, grâce à l'uniforme de l'armée de l'air britannique. Le costume est explicitement désigné comme un leurre (« a bluff »). Si le pilote se laisse duper, le spectateur ne le peut pas. L'uniforme sert seulement à habiller les acteurs et non plus à révéler des informations concernant leur personnage. Il devient plutôt une tenue de camouflage prêtant ouvertement à confusion.

Dans cet espace indéterminé où les rapports de force restent à définir et où les uniformes sont neutralisés, d'autres accessoires pourraient s'avérer déterminants : les armes. Celles-ci deviennent une à une inopérantes, relativisant le pouvoir de leurs détenteurs. Après avoir désarmé le garde italien chargé de leur transfert vers une prison, puis menacé le pilote ainsi que l'officier allemand pour prendre le contrôle de l'appareil, l'anglais et l'américain se rendent compte que l'arme n'est pas chargée, sans quoi elle pourrait être dangereuse, explique l'italien (*FFB* 181). L'allemand se saisit alors de son arme bien chargée et reprend le contrôle, mais seulement jusqu'à ce que la polonaise menace tout l'équipage d'une grenade. Elle désarme l'allemand puis jette sa grenade par la fenêtre. Ces multiples renversements de rapports de force, dus à des accessoires qui ne remplissent plus leur fonction, font de la guerre une farce.

Une fois tout le monde désarmé, les voyageurs échangent leurs sentiments respectifs concernant la guerre et leur patrie. Leur discours libéré de contraintes explique le non-sens de leur uniforme, qui fait davantage écran que miroir entre l'individu et son identité :

PARTISAN: [...] Listen, I will tell you something that is a secret. I am bored with Poland.

YANK: Put it there, sister. Now we're really getting somewhere.

ITALIAN (*suddenly*): And Mussolini makes me sick.

HUSSAR: Good for you, old man. And you can throw in our farflung Empire.

ITALIAN (*delighted*): You mean it?

HUSSAR: Definitely. The farther it's flung the better.

AIR FORCE TYPE: Bloody nuisance, if you ask me.

HUSSAR: Glad you agree. Of course, I'm a conservative myself, so don't quote me.

AIR FORCE TYPE: Of course not. You can speak freely. (*To the German*) How about Hitler, old boy? What's the form there?

GERMAN: I will tell you what I think. I think Hitler is a crazy lunatic. That is what I think.

(*Outbreak of pleased and surprised agreement.*)

ITALIAN: But not as crazy as Mussolini.

(*They argue together, giving exaggerated parodies of Fascist salute.*) [...]

Leurs pays respectifs et leurs dirigeants ne leur inspirent que du mépris ; ils s'en détournent au lieu de s'y identifier. Même l'Angleterre n'est pas mentionnée comme telle, ni comme une force « alliée », mais à travers son « Empire ». En ce sens, elle est également une force d'oppression. Tous les hommes à bord de l'avion sont des victimes qui déplorent le pouvoir de leurs gouvernants respectifs. L'identité collective véhiculée par leur nation ne constitue pas un modèle dans lequel ils se retrouvent : ils n'en imitent les signes (par exemple, les saluts fascistes) que pour les tourner en dérision et s'en dissocier. Lorsque l'anglais désavoue l'Empire, il rappelle néanmoins qu'il est Conservateur, sous-entendant qu'il devrait le soutenir, et ne souhaite pas que sa confession soit ébruitée. Il montre ainsi que ses convictions personnelles sont occultées par le rôle qu'il joue en société. Cet avion est un espace à part, en dehors de la guerre, un espace neutre où l'individu est invité à s'exprimer « librement » c'est-à-dire sans tenir compte des contraintes imposées par la collectivité à laquelle il est censé appartenir. Le discours normatif de celle-ci s'est donc coupé de sa source d'énonciation légitime : l'individu est désormais aliéné, au sens étymologique de « devenu autre », étranger, dans un monde qui lui semble absurde car les signes ne font plus sens. Dans son essai intitulé *Le Mythe de Sisyphe*, Albert Camus définit le « sentiment d'absurdité » en des termes particulièrement appropriés à la situation des soldats :

Un monde qu'on peut expliquer même avec de mauvaises raisons est un monde familier. Mais au contraire, dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières, l'homme se sent un étranger. Cet exil est sans recours puisqu'il est privé des souvenirs d'une patrie perdue ou de l'espoir d'une terre promise. Ce divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor, c'est proprement le sentiment de l'absurdité (Camus 1942, 20).

Camus écrit en 1942, quand Hitler a transformé l'Allemagne, la Pologne et la France en machines à tuer, et ainsi privé l'homme de toute illusion humaniste qui lui ferait imaginer sa vie comme une progression vers un but raisonnable et l'amélioration de sa condition. « L'homme se sent étranger » à ses croyances, son système de valeurs et les

représentations dans lesquelles il se reconnaissait traditionnellement. Il constate ce « divorce » d'avec son environnement, son identité sociale. Les soldats désinvestis de tout signe d'appartenance n'apparaissent pas comme des soldats mais comme des hommes sans repères identitaires. Par-delà leurs diverses origines, ces personnages se ressemblent ; ils incarnent des individus confrontés à l'oppression de dictateurs et aux masques figés qu'on leur impose.

Les disputes qui les ont d'abord opposés et les différents changements de cap qui en ont découlé, empêchent néanmoins leur résistance de se concrétiser par une libération durable. Le manque de carburant les contraint d'atterrir. Leur discours doit à nouveau se conformer aux normes de leur collectivité respective. L'individu est à nouveau prisonnier d'un univers qui ne fait aucun sens :

GERMAN: My friends, this is very serious. For a time I think we have forgotten ourselves. Now we're back to the war and to sanity. [...] In our quarreling we have all forgotten that we are enemies. But that is all over now. We must cease from quarreling now and be at war once more.

ITALIAN (*peering out the window*): It would be easier if we knew where we are.

PARTISAN: It makes no matter. Prisoners or captors... we have all betrayed our country in thought and deed. We will all be shot! [...]

YANK: Forget it. We're all in the same boat, so we'd better keep our mouths shut. Is that agreed? Whoever is outside, is it agreed we've none of us been talking to each other all the way across? (*General agreement.*) [...]

En neutralisant leur identité sociale, ils se sont « oubliés » ; ils ont oublié qui ils sont officiellement, c'est-à-dire des ennemis. Les phrases antinomiques de l'officier allemand sont symptomatiques de l'absurdité de cette « identité » dont le sens s'annule : dans leur dispute, ils ont oublié d'être ennemis mais ils doivent désormais cesser de se disputer pour être à nouveau en guerre... Le retour à la guerre est censé être un retour à l'ordre logique des choses (« back to the war and to sanity ») alors que cette définition de prétendus « ennemis » n'a plus rien de logique. L'italien rappelle la relativité de leur rapport de force qui dépend en fait des coordonnées géographiques de l'avion, données qui leur échappent. La polonaise nivelle alors leur identité pour les réduire à une nouvelle figure

paradigmatique, celle du traître. L'américain détourne cette figure afin d'adoucir leur sort tragique : compagnons de galère, les individus peuvent résister à leur condamnation grâce à un pacte de silence. Leur voix respective, leurs convictions individuelles, doivent donc être à nouveau étouffées. Chacun quitte l'appareil en renouant avec le discours national censé le définir :

GERMAN: Heil Hitler! (*He jumps out*)

YANK: My country 'tis of thee! (*He jumps*)

PARTISAN: Zdravo. (*She jumps*)

ITALIAN: Avanti. Vincere. Duce!

HUSSAR (*stopping him*): That's enough. (*The Italian jumps. To the Air Force Type*)
Say something for England.

AIR FORCE TYPE: Taxi! (*He jumps*)

HUSSAR: Where did you say it was, old man?

RUSSIAN PILOT (*stuttering furiously*): It's P-p-p-p

HUSSAR: Don't tell me. I can guess. (*He shoves the pilot out, and turns and sits down with a burst of maniacal laughter. That is the end of this play.*)

Si les saluts allemand et italien sont reconnaissables, les autres références nationales restent problématiques. La jeune femme désignée par le terme « Partisan » se déclare polonaise dans la pièce, alors que ce terme désigne historiquement les partisans de Tito en Yougoslavie. « Zdravo » est d'ailleurs un salut croate adopté par ces Partisans. En tant que journaliste de guerre, envoyé spécial de la BBC pendant la Seconde Guerre mondiale, Johnston a passé quelques jours auprès de la délégation alliée réunie autour de Tito et a dû entendre ce mot à cette occasion. Peut-être l'attribue-t-il à une polonaise par amalgame ou pour suggérer plus encore la perte de repères identitaires des soldats pendant ce conflit. La célébration lyrique du patriotisme américain s'avère un commentaire ironique sur l'idéalisme qu'il véhicule en défendant des valeurs humanistes en plein massacre de l'homme par l'homme. La référence complètement décalée à l'Angleterre montre que les taxis sont les seuls signes qui rappellent encore son pays au soldat britannique, manifestement « privé des souvenirs d'une patrie perdue ou de l'espoir d'une terre

promise » (Camus 1942, 20). Enfin, la colère du pilote et son incapacité à prononcer le nom du lieu dans lequel ils se trouvent suggèrent que les divers changements de cap qu'on l'a contraint d'effectuer ont en quelque sorte annulé le voyage : les voyageurs semblent avoir regagné leur point de départ, Pantelleria. Ce non-sens explique le rire désespéré qui conclut la pièce où l'ironie du sort l'emporte sur la volonté des individus. Cet anti-dénouement déjoue la dramaturgie réaliste : l'orientation téléologique de l'œuvre, si chère à Aristote (« les actes et la fable sont la fin de la tragédie. Et c'est la fin qui en toutes choses est le principal » (Aristote 38)), est remise en question. Il relève plutôt de la poétique de l'absurde : « the Theatre of the Absurd strives to express its sense of the senselessness of the human condition and the inadequacy of the rational approach by the open abandonment of rational devices and discursive thought » (Esslin 24). Cette poétique se développe au lendemain de la guerre mondiale, lorsque la découverte des camps de concentration contredit l'arrière-plan de philosophie humaniste qui sous-tendait toute forme de représentation où l'homme était acteur de son évolution vers le bien, de l'amélioration de sa condition. Les personnages sont déchirés entre leur aspiration à faire quelque chose et leur impuissance. La forme de la pièce évolue en conséquence et se caractérise par un mouvement circulaire. Si la Seconde Guerre mondiale inspire à Johnston cette courte pièce en 1947, elle lui permet également de poursuivre sa réflexion sur l'histoire irlandaise, qui devient pour lui un microcosme de la tension sans frontière entre identité collective et identités individuelles.

B- Impuissance et échec

Si la rébellion d'Emmet a tourné au fiasco en dépit de la mise en scène qui avait conquis la population, Johnston montre, dans *The Scythe and the Sunset* (1957), que le

soulèvement de 1916 a fait pire car il a échoué sans même gagner les faveurs du plus grand nombre. C'est pourquoi le dramaturge rapproche cet événement impopulaire des guerres mondiales, notamment la seconde, où des hommes avides de pouvoir ont imposé un régime totalitaire à la nation qu'ils prétendaient « purifier », sans que les individus ne puissent comprendre ce discours et l'empêcher de s'imposer. Cette pièce, souvent jugée moins intéressante que la pièce d'O'Casey qui remettait en question le bien-fondé de l'Insurrection dès 1926 (*The Plough and the Stars*), voire franchement méprisée par certains critiques⁶⁰, gagne à être lue dans son propre contexte historique et dans la continuité des précédentes, notamment *The Old Lady Says "No!"* et *A Fourth for Bridge*.

En 1916, l'ordre public en Irlande est déstabilisé par la concurrence de forces opposées symptomatiques d'une nation déchirée⁶¹. Dans *Scythe*, le jeune Maginnis est membre des Irish Volunteers. Il rejoint sa petite amie Roisin dans le restaurant où elle est serveuse, se plaignant qu'un rassemblement militaire prévu ce jour-là ait été annulé à la dernière minute. MacCarthy, simple civil déjeunant dans le restaurant, ne reconnaît pas l'uniforme du jeune homme qui se présente comme un soldat : « What's all this pother about a route march. This is not a military uniform, is it? » (SSi 338). Cherchant à attirer l'attention d'Emer, la jeune femme qui déjeune près de lui et qu'il prend pour une étrangère, il s'explique :

⁶⁰ Nicholas Grene regrette le « bavardage » de la pièce (« It's too talky, isn't it? ») et John Devitt, le fait que les Irlandais y soient présentés, selon lui, comme des « bêtes de foire » (« too much concerned with exhibiting Dublin people as curious. That's what has hurt the theatre, the idea that the Irish are curious and funny. Well, I'm Irish, I find Irish people and their dilemmas interesting. [...] But the idea that Johnston has in that play of exhibiting curious forms of behaviour is really degrading. [...] *The Scythe and the Sunset* ends up making you aware how good *The Plough and the Stars* is by contrast » (Grene, Morash 78-79). Si leur titre et leur intrigue rapproche nécessairement ces deux pièces, nous montrerons que *Scythe* gagnerait à être aussi lue pour elle-même et en rapport avec le reste de l'œuvre de Johnston. Si son titre parodie celui d'O'Casey, il est aussi celui de l'un des tableaux de *A Bride for the Unicorn* (Johnston 1935). Enfin, le fait que les Irlandais soient présentés comme des personnages « curious and funny » ne constitue pas une forme de mépris qui les rendrait inintéressants. Nous verrons qu'ils apparaissent seulement comme des êtres humains, avec leurs doutes et leurs erreurs.

⁶¹ Deux forces officielles, l'armée britannique et la police (Royal Irish Constabulary), et trois organisations paramilitaires clandestines : l'Ulster Volunteer Force (mobilisant les Unionistes d'Irlande du Nord), l'Irish Citizen Army (issue du mouvement syndicaliste irlandais) et les Irish Volunteers (mobilisant les membres de diverses organisations nationalistes, notamment la Ligue Gaélique, l'Association Athlétique Gaélique et Sinn Féin) qui deviendront l'IRA (Irish Republican Army) en 1919 à l'occasion de la guerre d'indépendance (Hutchinson 127, 131).

MACCARTHY (*to Emer*). My confusion is due to the fact that we have so many armies in this country – north and south – in addition to His majesty's. Five, I believe, is the actual number at present.

MAGINNIS. It's not Ireland's war.

MACCARTHY. The only thing that they all have in common is the fact that they do not take part in any fighting. The Boy Scouts are the only belligerents in the present war... (*SSt 340*)

Le personnage ne sait plus qui défend son pays, comme si trop d'armées tuaient l'armée : plus personne ne défend rien, si ce n'est les Scouts, nouvelle boutade de Johnston. Alors que MacCarthy compte l'armée de Sa Majesté parmi les forces nationales, Maginnis le reprend pour dissocier l'Irlande de cette armée-là. Pourtant, la pièce montre que la distinction n'est pas si simple et que la confusion contamine tous les personnages.

Lorsque Tetley, le chef des insurgés qui porte ironiquement un nom évoquant un rituel social et plus particulièrement une célèbre marque anglaise, s'interroge à son tour sur l'identité du soldat, ce dernier lui fait part de sa propre confusion :

TETLEY. [...] Who are you by the way? A Volunteer?

MAGINNIS. I was. But I'm going to leave.

TETLEY. That's too bad. Why?

MAGINNIS. Why yourself? Why wasn't I mobilized?

[...]

TETLEY. [...] He probably got the countermanding order.

MAGINNIS. I got me orders from the chief a staff. If I was wanted, why wasn't I mobilized?

EMER. The chief of staff is to be ignored. He's not fit to lead a thing like this.

MAGINNIS. Ignored? What sort of an army is it where yer tole te ignore the chief a staff?

TETLEY. Not a very orthodox one, I'm afraid. We're all acting according to our lights (*SSt 355*)

Les forces armées désorganisées délivrent des ordres contradictoires si bien que chacun finit par agir à sa guise. Le passage fait référence à Eoin MacNeill⁶², Commandant en chef

⁶² Eoin MacNeill (1867-1945) : l'un des fondateurs de la Ligue Gaélique (1893), Commandant en chef des Volontaires jusqu'en 1916. Ministre des Finances (1919) et de l'Industrie (1919-1921) au sein de la Première Dail, il prend ensuite partie en faveur du Traité et devient Ministre de l'Éducation (1922-1925) au sein de la Seconde (Foster 1988, 447).

des Volontaires en 1916, qui, informé du projet de rébellion, annula l'ordre de rassemblement donné par Patrick Pearse, occasionnant une nouvelle scission des forces censées représenter la population. Dans la pièce, le statut de chef se dédouble et devient sujet de discorde, tel un rôle qui peut être joué par qui se l'approprie. C'est aussi ce que suggère le verbe « acting » qui signifie à la fois « agir » et « jouer un rôle ». La prise de pouvoir serait motivée davantage par la volonté de puissance de certains rebelles que par le bien national. Les figures de chefs entrent en concurrence, déstabilisant les militants comme les civils qui ne savent à qui s'identifier.

La confusion s'étend encore lorsqu'un espion de l'armée britannique s'immisce dans le restaurant pour obtenir des renseignements de Palliser, autre soldat de son camp, prisonnier des rebelles. MacCarthy minimise l'intrusion de ce dernier en invoquant à nouveau la multiplicité des forces représentant le pays : « Everybody's dashing about – wearing different uniforms. I can't keep track of what side I'm on » (*SSt* 372). Il ne saurait donc dire qui est passé par là. Puis, Maginnis et son régiment, qu'il a rejoint sur l'ordre de Tetley, sont induits en erreur par l'uniforme et les armes d'un groupe d'hommes qu'ils abattent alors qu'il s'agissait de vétérans : « Those aren't the people we're fighting. It's had a very bad effect » (*SSt* 374). La population civile réagit mal, en effet, lorsque d'honorables citoyens sont éliminés en lieu et place des forces dites « d'oppression ». Roisin est une figure du peuple friand d'héroïsme mais refusant qu'il serve de prétexte à une vague de violence gratuite. La jeune femme reprochait d'abord à Maginnis d'avoir inventé l'ordre de rassemblement pour échapper à l'escapade en amoureux qu'elle avait espérée ce jour-là, puis d'être venu se cacher lâchement auprès d'elle pendant que ses camarades se battaient. Aussi le surnommait-elle « dazzler » : un jeune homme aux revendications tellement « éblouissantes » qu'elles dissimulent pour un temps sa lâcheté. MacCarthy commentait la querelle des amoureux en en faisant un trait distinctif du peuple irlandais, riche de discours héroïques mais toujours critiqué pour sa difficulté à passer à

l'acte : « This sort of bullying is every Irishman's business. Because he doesn't sweep you off your feet he's blamed for everything else » (SSt 340). Lorsque Maginnis s'inscrit à nouveau et que l'Insurrection tourne au bain de sang, Roisin rejette pourtant son héros : « Murderin' blaggards! » (SSt 376). C'est alors que Tetley commence à douter du bien-fondé de ce soulèvement dont il est l'instigateur :

TETLEY. I don't know what to think. I'd fight to the last building and the last man if I was sure of only one thing – that I was fighting for my country and for my people and not just for my own satisfaction. [...] Look at that girl over there. You know how she feels about us. Are we fighting for her?

ROISIN. You are not.

[...]

TETLEY. You see. She's the people. It's their hostility that's really shaken me – not any question of whether we're going to win or lose. I was watching their faces during the reading of the proclamation, and there was nothing but derision in those eyes [...]. It was as if we were putting up a rather poor entertainment for them, and they wanted their money back.

EMER. They'll change. We'll show them.

TETLEY. Show them what? That they're downtrodden? We can't show them that if they don't feel it. [...] (*He sinks into a chair and covers his face with his hands.*) Oh, these moments of doubt and self-examination. I can stand anything but them. Do I have to pretend to myself that I'm another Jesus Christ – that everyone's wrong except me? (SSt 379)

Comme *The Plough and the Stars*, la pièce révèle le fossé qui séparait les élites nationalistes d'une population en souffrance, traumatisée par la violence de la lutte nationale et confrontée à son indigence. Mais Johnston écrit après la Seconde Guerre mondiale, ce qui le conduit à s'intéresser non pas tant à la réaction de la population qu'à celle des rebelles. Il explore leurs doutes et met en scène la dimension psychologique de ces surhommes en passe d'imposer leur pouvoir. Quand la proclamation de la République s'avère une mise en scène où les acteurs sont hués par le public qui ne s'identifie pas aux figures proposées, Tetley refuse de l'y forcer : face aux avis divergents, il ne se prend pas pour la Vérité incarnée, comme les rebelles critiqués dans *The Old Lady*. Emer, au contraire, refuse de rendre les armes car elle tient à imposer leur discours, fût-ce par la force. Lorsqu'elle ouvre le feu pendant les négociations de paix, pour provoquer la riposte,

Palliser souligne l'absurdité et l'égoïsme de ce geste : « That's what you call helping him! By making sure that he dies. You want a holocaust, do you, so that your lover can win the only crown he's fit for? » (*SSt* 386). Palliser suggère que les militants tels qu'Emer n'agissent pas tant pour le bien de la nation que pour leur prestige personnel. Johnston commente donc l'Insurrection à la lumière de la Seconde Guerre mondiale : il y voit l'expression de la volonté de puissance de meneurs qui se seraient imposés comme tels pour satisfaire leur soif de pouvoir, au mépris de la population potentiellement anéantie sur leur passage (« a holocaust ») ou, dans le meilleur des cas, endoctrinée, leur identité personnelle niée au profit d'une hypothétique identité nationale.

Les doutes des personnages donnent lieu à de longues discussions qui ont pu être considérées comme du « bavardage » mais qui peuvent aussi se lire comme l'exposition des doutes du soldat lors d'un conflit armé, qui fait partager aux spectateurs le drame privé que constitue le conflit dans lequel ils sont engagés au nom du bien public. Tetley débat du rôle de soldat avec Palliser, soldat irlandais membre de l'armée britannique et fait prisonnier lors de la prise de la Poste. Palliser se moque de Tetley, ce chef qui figure Patrick Pearse lorsqu'il lit la Proclamation de la République, mais n'en est pas moins d'origine anglaise : « Well to hell with the English! I always said they were at the back of Ireland's troubles » (*SSt* 383). Ce commentaire ironique ne vise pas les colonisateurs anglais, mais plutôt cette nouvelle figure de libérateur raté qu'est Tetley et, avec lui, les héritiers de l'Ascendancy⁶³. Nombre d'intellectuels issus de cette élite ont multiplié les efforts pour faire naître dans la population un sentiment national. Certains sont à l'origine de rébellions qui n'ont pas eu l'effet escompté, comme Wolfe Tone par exemple. C'est

⁶³ Le terme « Ascendancy » désigne une élite sociale d'origine anglaise et protestante qui s'est installée en Irlande dès la conquête normande et s'est progressivement considérée comme partie intégrante de la population irlandaise, opposée à la souveraineté britannique. De grands noms qui ont marqué l'histoire de la politique et culturelle pour l'émancipation de l'Irlande en sont issus, notamment Jonathan Swift (1667-1745), William Connolly (1662-1729), Theobald Wolfe Tone (1763-1798) et Henry Grattan (1746-1820) (Foster 171-194).

pourquoi Tetley reçoit une leçon de morale de Palliser. Comme il s'interroge sur le paradoxe des soldats irlandais les plus expérimentés qui, du fait de leur appartenance à l'armée britannique, maîtrisent les armes et les stratégies de combat mieux que sa milice d'amateurs mais qui ne se mobilisent pas pour leur propre pays (« Why do you people enjoy fighting everybody's battle except your country's? »), Palliser explique qu'il ne s'agit pas de choisir un pays mais de se mobiliser pour défendre des valeurs : « I'm in the army that we Irishmen have officered in its most important victories. [...] it's not the professionals who enjoy fighting battles. As a soldier, I believe in peace on earth ». Il a d'ailleurs essayé de dicter à son armée les opérations à mener pour venir à bout des insurgés en limitant la violence, les blessés, et la rancune que la population gardera à leur rencontre. Il ne tient pas à faire gagner un camp dans lequel il se reconnaîtrait mais plutôt la valeur qu'il défend, la paix.

Tetley tient néanmoins à se rendre pour être pendu et devenir un martyr plutôt qu'un bourreau. Il entend libérer Palliser afin que celui-ci puisse témoigner de la détermination des rebelles. Palliser s'oppose à cette mise en scène :

TETLEY. [...] There'll be court martial after court martial, and you, Captain Palliser, will be subpoenaed, I'm afraid, as a star witness for the Crown.

PALLISER (*grimly*). Indeed! So that's the part you've picked for me.

TETLEY. It's not my casting, Captain. It's Heaven that provides us with our roles in this fantastic pantomime.

PALLISER. Well Heaven can bullyrag me. I pick my own parts. (*SSt*, 401)

Palliser refuse de servir le projet de Tetley. Alors que son antagoniste se cache derrière une destinée idéale où les hommes joueraient le rôle qu'une force supérieure hypothétique leur aurait attribué, il se dresse en surhomme maître de ses choix, mais se condamne ainsi à mort. Le rideau tombe sur ce personnage qui préfère rester dans le restaurant en flammes, à jouer du piano. Il devient une nouvelle figure de martyr : l'individu inspiré qui s'efforce de défendre des valeurs et de créer du sens, sans pouvoir y parvenir, submergé par le non-sens. Héros tragique des temps modernes, il est victime de son hubris dans une société où

l'individu n'a plus voix au chapitre puisque l'État, l'artillerie et les idéaux collectifs le font taire. Cette nouvelle forme de tragédie ne permet aucun retour à l'ordre, aucune restauration du sens. Palliser est confronté à l'absurdité de sa condition : « l'absurde, c'est ce qui est privé de but... coupé de ses racines religieuses, métaphysiques et transcendantes, l'homme est perdu : toutes ses actions deviennent dépourvues de sens, absurdes, vaines » (Ionesco, *Notes et contre-notes* (Angel-Perez, Poulain 2010, 15)).

Scythe est la dernière pièce que Johnston ait écrite pour la scène. Elle reprend sa critique de la « rhétorique du martyr », entamée dès sa première pièce, mais se termine sur un constat d'échec et d'impuissance de personnages qui courent à leur perte, quelles qu'aient été leurs motivations, constat qui semble décourager le dramaturge dans sa propre démarche : « there comes a point in everyone's life when he should write no more plays (...) it is when one notices that what one has written light-heartedly in the twenties turns out to be only too true in the sixties » (TCD/MS/10066/52/1). L'auteur semble contaminé par le sentiment d'absurdité qui caractérise son époque, où toute action humaine ne fait plus sens. Ce qu'il avait écrit, avec ce qu'il appelle de « l'insouciance », dans ces premières pièces et notamment *The Old Lady*, c'est qu'il fallait combattre la « désidentification générale » en luttant contre les « idoles », les images figées en rupture avec le caractère transitoire et fuyant du sens et de l'identité. La plupart de ses pièces y travaillent et sont néanmoins négligées par la critique, une absurdité de plus qui finit par le réduire au silence. Le désenchantement qui l'avait gagné dès les années 1920, face au dévoiement du théâtre national et au règne croissant de discours normalisants à travers le monde, l'avait d'abord conduit à réagir plus bruyamment, en proposant une alternative au théâtre consensuel contre lequel il se dressait. Son théâtre met en scène des héros d'un genre nouveau, s'élevant constamment contre « l'hémorragie du sens et des mots ». Son œuvre mérite donc d'être relue comme un manifeste de résistance à la crise du sens et du signe.

Chapitre 3

LE THÉÂTRE DE LA RÉSISTANCE

Dans son *Traité de la nature humaine*, David Hume explique que l'on n'existe que dans la perception : « quand je pénètre le plus intimement dans ce que j'appelle *moi*, je bute toujours sur une perception particulière ou une autre [...]. Je ne peux jamais me saisir, *moi*, en aucun moment, sans une perception et je ne peux rien observer qu'une perception » (cité par Rosset 13-14). La connaissance de soi se limite à ce que l'on perçoit dans une situation donnée. La perception est toujours relative et subjective : elle dépend des sujets qui créent ou observent le signe, et non de données objectives. Un sujet ne vit ni seul ni dans un contexte historique, culturel et social fixe. Aussi les signes ne sont-ils pas des entités stables au référent bien défini. Tout signe est sujet à interprétation : le contexte de production et de réception du signe fait évoluer le sens qu'on peut lui attacher. L'identité du sens et du sujet demeurent insaisissables et plongent ce dernier dans une angoisse difficilement soutenable. C'est ce qui le pousse à chercher des signes qui fassent sens : « Jadis [...] on ne parlait pas d'identité puisqu'elle s'indiquait par des signes. On en parle lorsqu'il n'y a plus de signes ou qu'ils ne renvoient plus à rien » (Nancy 50). Toute figure qui vise à établir le sens une fois pour toutes, à figer le sujet dans un miroir unique, qu'il s'agisse du masque collectif ou d'une représentation unidimensionnelle, finit par « ne plus renvoyer à rien ». Le sujet peut chercher refuge dans l'identité collective, mais la normopathie nie sa subjectivité. Le clivage entre l'être fuyant et la représentation figée demeure entier. Il lui faut donc chercher du sens ailleurs, autrement, en préservant sa subjectivité.

Pour ce faire, le sujet peut aussi opter pour une « crise » d'identité dans l'autre sens du terme : se manifester avec insistance, s'imposer en créant et en revendiquant des signes de lui-même, en rupture avec le masque qu'on lui impose. Sa désidentification est alors volontaire et lui permet de réinventer des signes à son image. Cette autocréation caractérise les héros de la scène johnstonienne. Ceux-ci sont des figures isolées, en marge de leur environnement social, souvent rejetés tels des « poètes maudits »⁶⁴ car le spectacle de leur subjectivité exacerbée dérange : la sociologie montre que « l'engagement [l'adhésion à l'identité collective] est plus aisé que le mouvement inverse », ce dernier n'étant pas toléré (Kaufmann 148). Nous verrons qu'ils témoignent de leur résistance à la crise du sens et des signes et font advenir leur identité en s'efforçant de la manifester, mettant toujours à l'épreuve les perceptions qu'ils en ont. En ce sens, ces héros réinventent le langage performatif qui a fait le succès du théâtre national irlandais.

I- « UNE GRANDE DÉCLARATION DE GUERRE » AU « TROP DE FORME »

La représentation de l'identité ne peut pas se faire par le biais de figures univoques et immuables quand l'Histoire renverse sans cesse les conventions établies et brouillent les repères. Si les signes sont des « idoles » qui ne font pas sens, la création de signes témoigne d'une quête de sens qui ne peut jamais être satisfaite. Aussi est-ce la quête elle-même, la création toujours renouvelée, qui fait sens. Dans la troisième pièce de Johnston, *A Bride for the Unicorn*, le protagoniste, John Foss, ne se satisfait jamais de l'identité sociale

⁶⁴ L'expression « poètes maudits », rendue célèbre par Verlaine qui en fait le titre de son recueil de commentaires sur les poètes mal compris et rejetés par la critique et les lecteurs de leur époque, désigne les poètes du XIX^e siècle qui rejetaient le matérialisme de leur société et exploraient de nouvelles formes (Verlaine, 1884). Dès la première version de son ouvrage, Verlaine se penche notamment sur l'œuvre de Stéphane Mallarmé, poète à l'origine de « la crise du vers » que l'on a vue. Baudelaire a aussi fait figure de « poète maudit » lorsque son ouvrage *Les Fleurs du Mal* se voit rejeté par nombre d'éditeurs, puis censuré dès sa parution en 1857. Nous verrons en quoi l'expression peut s'appliquer aux héros johnstoniens comme à leur auteur.

qu'on lui montre comme sienne⁶⁵. Il part en quête de lui-même. La pièce met en parallèle sa crise identitaire et une crise financière nationale puis internationale, qui évoque celle de 1929. La quête mythique, celle de la « toison d'or » qu'est le sens de la vie, est semée d'embûches, notamment les préoccupations matérialistes de la société dans laquelle évoluent les personnages. Pour avancer, ils apprennent à « dire 'non' » aux exigences du système. Le krash boursier se présente comme une métaphore de la perte de sens généralisée contre laquelle se dresse le héros johnstonien.

Les compagnons de John sont désignés par leur caractéristique principale plutôt que par des noms : « Leonard the Learned », « Bernard the Brave », « Percy the Prosperous », « Albert the Acquisitive », « Egbert the Eccentric ». Le trait caractéristique de chacun remplace son nom de famille, devient déterminant, d'autant plus fortement lié au prénom par l'allitération ou l'assonance : « Leonard the Learned », « Egbert the Eccentric ». Allitérations et assonances sont aussi redondance du son, et semblent annuler le personnage au profit de la caractéristique abstraite qu'il incarne. Ce phénomène se lit néanmoins comme une recherche de signe évocateur. Le nom qualificatif s'efforce de dénoter du sens : il ne désigne pas un homme, entité insaisissable, mais une qualité observable⁶⁶. C'est ainsi que les noms résistent à la perte du sens des noms propres tels que

⁶⁵ Dans cette pièce créée au Gate Theatre de Dublin en 1933, publiée en 1935 (puis réécrite et publiée en 1979, mais jamais rejouée), Johnston met en scène un personnage en quête du sens de sa vie. Après sa rencontre et son mariage inattendus avec une femme masquée qui disparaît en pleine nuit de noces, il part en quête de son amour perdu. La pièce emprunte sa structure au drame à stations. Ses anciens camarades d'école l'assistent dans l'aventure et la pièce établit un parallèle entre cette quête et le mythe de Jason en quête de la Toison d'Or. La structure de la pièce et l'esthétique surréaliste qui la caractérise sont particulièrement propices à la création de figures plurielles et feront donc l'objet d'une étude détaillée en deuxième partie. Enfin, dans les deux premières parties, mes commentaires sur *Bride* portent sur la première version car elle s'inscrit dans un contexte de crise historique qui déstabilise le processus de construction de l'identité. La dernière version entre dans ma réflexion sur la réécriture, et sera donc étudiée en troisième partie.

⁶⁶ C. Rosset rappelle un passage des *Pensées* de Pascal qui annonçait l'analyse de Hume sur la « nature humaine » comme fruit d'une perception : « Qu'est-ce que le *moi* ? [...] Où est donc ce *moi*, s'il n'est ni dans le corps ni dans l'âme ? Et comment aimer le corps ou l'âme sinon pour ses qualités, qui ne sont point le *moi* puisqu'elles sont périssables ? Car aimerait-on la substance de l'âme abstraitement, et quelques qualités qui y fussent ? Cela ne se peut, et serait injuste. On n'aime donc jamais personne, mais seulement des qualités » (Pascal, cité par C. Rosset, 17).

« Robert Emmet », voire à leur vacuité essentielle⁶⁷. Lier prénom et qualité permet à l'auteur de livrer au spectateur une clé de lecture pour déchiffrer les personnages.

Les compagnons de John révèlent donc des motivations différentes, propres à chacun, dans leur appréhension du monde. Au moment où ils se déclarent prêts pour le grand départ, le responsable de leur hôtel coupe court à leur épopée en leur rappelant leurs engagements matériels : « I'm sorry but nobody leaves here until the bills are paid » (*BU* 206). L'argent devient la condition *sine qua non* de l'épopée. Il s'ensuit une scène à la Bourse. Ce tableau est ironiquement intitulé « The High Gestes of Hercules » (*BU* 224). Malgré cette nouvelle référence à une épopée mythique, les personnages n'accomplissent pour tout « exploit » que la mise en place d'un système de représentation qui ne se fonde sur aucun objet de référence. Quatre ans après le krach boursier de 1929, la pièce montre qu'un tel phénomène est symptomatique de la crise du langage qui déstabilise la société occidentale. Les personnages archétypaux se meuvent donc dans un contexte de crise historique et culturelle. La scène de la Bourse est une métaphore de la perte de sens qui caractérise la société moderne.

Leonard « le lettré » prend les mots au pied de la lettre. Lorsque les compagnons recherchent des fonds pour financer la quête du héros, ils se rendent à la Bourse et Leonard s'explique avec la plus grande innocence : « In urgent need of money. So I came straight to the Money Market » (*BU* 225). La réaction des courtiers est sans appel : « BROKERS : Stranger on the floor. Throw him out! »⁶⁸. A la Bourse, la correspondance entre signes et référents ne va pas de soi et quiconque la recherche est un marginal qui n'a pas sa place dans le milieu. Il s'agit plutôt d'investir des sommes importantes sans que celles-ci ne

⁶⁷ Pour P. Ricœur, les noms propres « se bornent à singulariser une entité non répétable et non divisible, sans la caractériser, sans la signifier au plan prédicatif, donc sans donner sur elle aucune information » (Ricœur 1990, 41).

⁶⁸ Ce rejet n'est pas sans rappeler celui de l'acteur qui se prend pour son personnage dans *The Old Lady* (« He's an impostor! / Throw him out! », *OL* 48). Ce traitement identique suggère que croire en une signifiante évidente des signes, une correspondance limpide et indéniable entre les signes linguistiques et d'hypothétiques référents extra-linguistiques, est aussi naïf et vain que l'espoir de l'acteur de s'identifier à son personnage. La crise de la représentation est généralisée : les mots eux-mêmes sont des idoles.

puissent jamais être réellement produites par les banques. Un krach boursier est la conséquence de cette spéculation sans fonds. Bernard « le brave », plutôt au sens français d'« honorable » qu'au sens anglais de « courageux », rechigne à se lancer dans la spéculation boursière qu'il juge obscure (« I wouldn't like to get mixed up in anything shady », *BU 227*). Le terme « shady » est d'autant plus significatif qu'il s'agit d'échanger des billets qui n'ont pas de valeur concrète, des signes opaques sans contrepartie réelle, des ombres détachées de tout corps.

Percy « le Prospère » propose un nouvel investissement aux financiers, pour faire augmenter la valeur de l'argent et, selon lui, éviter la crise. Il annonce un capital initial fictif qu'il emprunte au nom de son entreprise « Hercules Ltd. » et compte sur les investissements pour le rembourser et l'augmenter. Le nom « Hercules » semble établir un parallèle entre l'entreprise et le héros mythique. Cependant ce rapport est « limité » car la quête matérielle de l'entreprise entre en concurrence avec la quête ontologique de John. Les professionnels de la finance se méfient de cette entreprise qu'ils ne connaissent pas : « BROKERS. Hercules Ltd.? Never heard of it. No good. The Slump » (*BU 230*). « Slump » est une référence explicite à la crise financière des années 1930 engendrée par le krach boursier de 1929. En cette période de crise et de dévaluation monétaire, les financiers ne souhaitent pas prendre de risque pour ne pas courir à la faillite. Bernard, secrétaire de Percy, s'aventure alors à expliquer la sécurité paradoxale d'un tel investissement :

BERNARD. This issue is made in direct response to the conditions created by the Slump. In Hercules Ltd. you are fortunate in having a concern based on pure finance unaffected by the conditions of the industrial world. Hercules Ltd. are happy to say that they make nothing. They buy nothing, and sell nothing. They have no overhead charges, no wage bills, no strikes, no costs of distribution, and no advertising expenses. They are in short, a perfect economic investment, affected only by the laws of higher mathematics. (*BU 230*)

Le placement serait sécurisé précisément parce qu'il ne correspondrait à aucun bien susceptible de manquer ou d'être produit en excès. La société ne produisant rien, elle n'aurait en outre aucune charge salariale à assumer. Il s'agirait donc de spéculation

boursière « à l'état pur », sans aucun rapport avec la réalité matérielle. La Bourse est pourtant censée fixer la « valeur » des biens. Alors que Bernard s'inquiète ensuite de la précarité d'un tel investissement, Percy le rassure avec un raisonnement encore plus paradoxal. Leur société ne pourrait que prospérer car s'il en était autrement, le pays entier serait plongé dans une crise financière : « At the few million pounds mark, Hercules Limited will not only be a national asset, it will be a national necessity. If it should crash, half the Banks in the Country will crash too ». Spéculer toujours davantage serait donc une nécessité pour éviter un krach, même si cela met en jeu des sommes de moins en moins réalistes. Une telle spéculation favorise et accélère la perte du sens.

Alors que l'action s'envole, l'argent ne coule à flots qu'en apparence. Egbert « l'excentrique » l'est au sens latin du terme : il évolue en marge des autres personnages et s'oppose à la course folle au profit :

EGBERT. Some day I am going to have a bicycle. Then one can really get about. My mother used to say if you have two loaves, sell one and buy a bicycle.

LEONARD. This place roars like a beast. What are they all doing?

EGBERT. Making money. I hate money. It is a bad thing, but bicycles are good things. *(Leonard shakes his head and goes away)* [...] Some day I shall break up this place.

Egbert détone dans cette masse de financiers qui « rugit comme une bête féroce » autour de lui et qu'il décide de combattre. Il est le seul à vouloir autre chose que de l'argent, à opter pour un objet tangible qui ait du sens pour lui : une bicyclette pour pouvoir se déplacer. Chargé par Percy de collecter les fonds investis pour les déposer à la banque, il préfère semer les billets un peu partout. Les financiers appâtés s'en emparent pour investir à nouveau. Les mêmes capitaux sont ainsi investis plusieurs fois, sans fin, ce qui suscite toujours plus d'avidité :

(Several of the BROKERS hurry to BERNARD and buy, producing quantities of notes. EGBERT collects them all and continues to run backwards and forwards across the floor, dropping and throwing notes to right and left. The BROKERS, somewhat demoralized by this, begin by snatching and surreptitiously grabbing, but in the end they fall scrambling on the money with a roar...)

BERNARD. Do you see what he's doing?

PERCY. Leave him alone. It all comes to the same thing in the end.

EGBERT. I'm breaking them up! Didn't I say so!

PERCY. Money. Unlimited money. Only waiting to be called for. (*He lights a cigar.*)

Les courtiers se complaisent dans ce qu'ils croient être une profusion d'argent. Seules les sommes annoncées et inscrites au tableau augmentent, pas les billets. Le pouvoir pragmatique de leur langage est une illusion (« *Unlimited money. Only waiting to be called for* »). La scène débouche sur un krach plus tard dans la pièce : « BERNARD. (...) A state of national emergency has been announced. [...] The Hercules Bank of International Trade has temporarily suspended payments » (*BU 269*). Les sommes spéculées n'étant pas disponibles, mots et chiffres se sont avérés des signes vides. La quête idéale du protagoniste est freinée par cette crise d'un système qui empêche l'équilibre des signes et du sens.

« Albert the Acquisitive » témoigne de son avidité en manipulant le langage. Il suggère d'abord de lancer la réforme de la société en commençant par modifier les signes linguistiques : « Friends and Constituents, let us begin reform by a rectification of names » (*BU 163*). Plus tard dans la pièce, il fonde le « National Nominalist Party », prétextant la possibilité de mettre fin à tous les conflits du monde :

ALBERT. (...) There is really nothing wrong with the world, gentlemen, except the names of things. Change the names at well chosen intervals, and everybody will be satisfied. (...) As Founder and Leader of the National Nominalist Party I can confidently claim that since taking office I have changed the names of almost everything I could lay hands on without once altering the delicate balance of anything. I have consequently satisfied all sides and made millions happy. An estimable achievement.

EGBERT. And stayed in office! That's all you're after. (*BU, 290*)

Egbert dénonce la volonté de puissance qui anime le démagogue. Si ses récurrentes réformes du langage lui ont permis de rester au pouvoir, une telle manipulation des signes ne permet pas, dans son cas, de fixer un minimum de sens. Toute chose et toute personne

semble n'avoir pour constante identitaire que le fait d'accepter les étiquettes fournies de façon arbitraire par l'autorité.

Le gouvernement déclare « l'état d'urgence » et lève son armée pour mettre en œuvre des mesures d'austérité censées garantir l'ordre public :

Headquarters wish to impress upon all ranks that this force is not engaged upon a War. That word must not on any account be used by the troops or in any official communications. These are merely Precautionary Military Operations for the Preservation of Peace, abbreviated to P.M.O.P.P. (BU 271).

Il ne faut pas parler de guerre, seulement de précautions pour garantir la paix. John, mobilisé, est pourtant sommé d'abattre un insurgé qui manifeste son mécontentement : « JOHN. A shot, sir! Does that mean I may go and stick somebody? / BERNARD. Yes, Private Foss. Do your duty » (BU 272). Cette crise survient au moment où John est assailli de doutes quant à la possibilité de mener à bien sa quête et de trouver le sens de sa vie. L'armée lui en fournit un (« ... Private Foss. Do your duty »). La crise de 1929 et la précarité dans laquelle elle a plongé nombre d'individus, a favorisé l'engagement actif de l'État dans la protection de la société. Dans certains pays, elle a permis à des hommes de pouvoir de se faire passer pour des sauveurs, gagnant l'appui d'individus désorientés, en quête de réconfort⁶⁹. Johnston met donc en scène des personnages résistants à cette prise de pouvoir de l'État qui manipule les individus et fait figure de surhomme, utilisant la crise du sens pour créer un semblant de sens tout aussi en rupture avec le réel, qui demeure insaisissable. John semble d'abord victime de l'illusionnisme des nouvelles idoles :

JOHN (*fixing his bayonet*). Hooray for the P.M.O.P.P.! I'm going to stick somebody. (*He leaps out, but turns*) Will you promise me one thing before I go, sir? [...] That if I do my duty you will give me something. [...] Just a little medal. [...] And one thing more. [...] If I never come back alive, and you can't give me a medal, promise me that my eight letters of the alphabet will be carved by public subscription on the wall of the gymnasium and rhetorically referred to every year at

⁶⁹ Les études sur le nazisme montrent notamment que « l'adhésion et la contrainte sont inextricablement liées » (Chapoutot 177). On constate par exemple qu'au cours des années 1930, l'Allemagne a vu à la fois une forte baisse du chômage, la fin de la détresse économique liée à la crise de 1929, et l'augmentation massive « des internés en camps, des interdits professionnels et des recrutements dans la police et dans la Wehrmacht, sans oublier le rétablissement de la conscription » (Chapoutot 177). Le terme « Führer » désigne d'ailleurs à la fois un guide et un dirigeant.

the annual distribution of prizes. [...] So that this then shall be my reward: that as I have suffered for the schoolboys of today, I shall be a bore to schoolboys of tomorrow, and for all eternity.

BERNARD. It is promised. Now go. And good luck. (BU 272-273)

Le personnage qui cherche un sens à sa vie a besoin d'être reconnu au sein de la communauté pour laquelle il se bat. Mais les signes de reconnaissance qu'il évoque sont purement matériels, contrairement à la reconnaissance affective qu'il recherche dans le reste de la pièce. La médaille est un oripeau social de plus, après les livres et la cravate d'écolier. La plaque et les cérémonies commémoratives relèveraient davantage d'un devoir de mémoire qui rendrait hommage aux héros. Or, il les décrit lui-même comme une corvée ennuyeuse et dénuée de sens pour les générations futures. Avec cette nouvelle boutade, Johnston montre l'évident inexorable des signes au fil du temps. Ce tableau s'intitule « The Scythe and the Sunset », titre qui parodie celui de la pièce d'O'Casey *The Plough and the Stars*, et qui deviendra le titre d'une pièce de Johnston en 1957, ce qui suggère un lien entre *Bride* et *Scythe* : si *Bride* ne fait pas référence à l'histoire irlandaise, la crise d'identité que connaissent ses personnages n'est pas pour autant étrangère à celle de Irlandais contraints de s'entre-tuer au nom de conceptions différentes de l'identité nationale. En outre, si *Scythe* revient sur les événements de 1916, son propos ne se limite pas à cette rébellion. Celle-ci est vue comme le microcosme de la crise d'identité que connaît tout individu confronté à des guerres fratricides.

Dans ce tableau de *Bride*, l'homme que John doit abattre n'est autre que son ami Egbert. Il refuse donc d'exécuter sa mission :

BERNARD. I don't care who you're talking to. Your duty is to stick him with your bayonet. [...] Aren't you going to stick him with your bayonet?

JOHN. Why?

BERNARD. Why! I never heard of such a thing! Yours not to reason why. Stick him with your bayonet at once. [...]

JOHN. But why should I kill to save the scheme of things for fools to play with? (BU 276-277)

Le surhomme n'est plus celui qui cherche à imposer son discours mais celui qui se dresse contre un tel usurpateur. Lorsque le sujet ne se reconnaît pas dans la représentation qu'on lui propose, il n'est pas obligé de l'accepter faute de mieux. Il peut s'en désolidariser, se désidentifier, et repartir en quête de sens. Cette révolte à la fois contre « l'informe » et « le trop de forme », cette résistance à la fois à la crise du sens et à l'oppression d'idoles, est le mouvement manifeste de l'identité du héros johnstonien.

II-LA RÉSISTANCE DES « POÈTES MAUDITS »

A-« L'Oiseau rare » qui résiste à l'absurde

En 1939, alors qu'Hitler impose sa terreur à toute l'Europe, à commencer par son propre pays où le contrôle de l'éducation, des médias et de la création artistique lui permettent d'imposer son idéologie, Johnston écrit *The Golden Cuckoo*, jouée au Gate Theatre⁷⁰. Dotheright, le personnage principal, se rebelle contre la société qui l'entoure, dans une crise d'identité aux deux sens du terme : le vieil homme constate l'hypocrisie du discours collectif auquel il ne parvient pas à s'identifier, et manifeste vigoureusement son individualité dans l'espoir de faire évoluer la société où il s'efforce de se refaire une place. Dotheright est recruté par un journal pour écrire une notice nécrologique. La personne concernée par cette notice s'avère être encore vivante et le journal refuse de rémunérer ce travail qui ne peut être publié. Parodiant le soulèvement de 1916, le nécrologue investit

⁷⁰ Johnston réécrit cette pièce dans les années 1970 (Johnston 1979), en développant sa réflexion méta-théâtrale, comme nous le verrons en troisième partie. Je n'ai longtemps eu accès qu'à cette dernière version, celle publiée dans notre édition de référence (*GC*). Ayant récemment trouvé la première édition (Johnston 1954), j'ai pu nuancer mon propos. J'étudie ici des aspects communs aux deux versions, et renvoie par commodité aux pages de la plus récente. Ce qui la différencie de la première version (*GCI*) entre dans ma réflexion sur la réécriture, en troisième partie.

alors le bureau de poste local, en signe de rébellion contre l'injustice de la société qui l'entoure. Loin d'être glorifié comme les rebelles de 1916, il est envoyé à l'asile, où il choisit ensuite de rester car les « fous » y sont considérés comme des prophètes. Ainsi, la pièce met en parallèle la déstabilisation d'un individu isolé dans une société qui ne tient pas ses promesses, et celle de la nation face à ses rébellions avortées. L'ordre social n'est pas restauré à la fin mais nous montrerons que le protagoniste, résolu à « dire 'non' » à la médiocrité d'une société hypocrite, revêt une nouvelle dimension héroïque. Le titre de la pièce désigne un coq, élevé par le héros, et qui finit par pondre un œuf. La pièce suggère que le truchement du théâtre permet paradoxalement à l'homme de modifier la réalité, de dépasser la fossilisation qui le guette.

La pièce n'est publiée qu'en 1954 et, dans sa préface, l'auteur évoque la dérive potentielle de tout régime où le discours du plus grand nombre se fait tyrannique et s'avère d'autant plus difficile à combattre qu'elle émane d'une multitude soudée :

Rebellion against the tyranny of Monarchs or Invaders has long been recognized as a respectable thing. But what about the tyranny of Democracy, which in some of its facets can be even more sinister? At a pinch, monarchs can be assassinated, but who can assassinate – much less identify – the Common Man? Rebellion is of little avail against the Herd (*GC* 177).

Les valeurs démocratiques connaissent aussi la crise : le gouvernement du « plus grand nombre » devient une dictature de la majorité, et l'individu a le plus grand mal à trouver sa place.

Le protagoniste de *Cuckoo* se sent aliéné dans son environnement, au sens étymologique évoqué par Camus : « devenu autre, étranger ». La crise collective, la corruption d'un système qui impose la volonté du plus grand nombre à tout individu, engendre la crise individuelle. La pièce rappelle certains mouvements de protestation collectifs (la révolte des paysans anglais conduite par Wat Tyler en 1381 et la guerre d'indépendance américaine) qui ont permis à leur contexte politico-social d'évoluer, pour

mettre en perspective l'absurdité de Pâques 1916 mais surtout de la guerre contemporaine de son écriture, diagnostiquant le fléau d'une époque : la désidentification de l'individu.

Le dramaturge propose le sous-titre « an irrational comedy in five scenes » (GC, 175). Si la pièce commence comme une comédie de mœurs où les vices de la société sont tournés en dérision, elle devient ensuite « irrationnelle » non seulement parce que certains événements relèvent a priori du miracle (un coq qui finit par pondre des œufs, par exemple) mais surtout parce que le dénouement ne paraît pas « vraisemblable » au sens où l'entend Aristote dans sa *Poétique*, c'est-à-dire logiquement possible. L'ordre n'est pas restauré à la fin et tous les efforts fournis par le protagoniste et certains personnages, remplissant avec plus ou moins de constance la fonction actancielle d'adjuvant, aboutissent au résultat inverse de l'effet escompté : « every decent thing you ever do only turns round and kicks you in the pants », constatent Paddy et Letty, face à leur impuissance à aider le vieil homme (GC 243). Ce renversement de la relation logique de cause à effet, de l'orientation téléologique de toute action, annonce déjà la poétique de l'absurde. Nous verrons que, si le vieil homme ne parvient pas à redonner sens à son environnement social d'origine, il finit néanmoins par échapper à sa propre condition absurde.

Le protagoniste se nomme Dotheright mais, au début de la pièce, il ne reconnaît pas ce nom comme sien. Il est habitué à une déformation de la prononciation qui change le mot en « Duthery » et ne permet plus de penser à un trait caractéristique de l'identité du personnage. Il parvient à revendiquer son nom original à la fin de la pièce parce qu'il s'est appliqué à le réinvestir de sens : tout au long de la pièce, il s'efforce de « faire ce qui est juste ». On lui a confié la rédaction d'un éloge funéraire, travail qu'il tient à voir rémunéré. Or Paddy, l'employé de presse qui l'en a chargé, se rend compte trop tard qu'il a commandé l'éloge funéraire d'un homme bien en vie. Désormais écarté de la publication, ce travail ne sera pas rémunéré. Face à cette injustice, le vieil homme ne sait quelle attitude adopter. Penniwise, un homme de loi soucieux de ne pas perdre d'argent et qui porte donc

également un nom significatif, lui conseille de ne pas se plaindre et de rester poli car toute autre attitude anéantirait son avenir professionnel. Hooley, un chauffeur de taxi qui se présente comme un ancien lieutenant de l'armée irlandaise lors de l'Insurrection de 1916, est d'un tout autre avis : « HOOLEY (*to Penniwise*). If everybody agreed with you, would we have done what we did in 1916? » (GC 201). Dotheright se trouve confronté à un dilemme, deux voies opposées s'offrant à lui : « You see, gentlemen, we have here two conflicting points of view – the constitutional and the revolutionary. Which of them is right? » (GC 203). Il se réapproprie ici les débats qui ont animé le nationalisme irlandais depuis le XVIII^e siècle : faut-il rechercher l'indépendance, ou, en l'occurrence, la justice, par voie constitutionnelle ou par voie insurrectionnelle ? Dotheright opte pour une stratégie évolutive qui rappelle celle des républicains : « We will begin with the constitutional. If it fails we will think again ». Quelle que soit la voie dans laquelle il s'engage, il va être de plus en plus abandonné par les autres personnages. La pièce met en scène le processus de marginalisation de l'individu au sein de son environnement social.

Dotheright croit d'abord pouvoir s'appuyer sur la justice et revendique son droit à un salaire. La scène se présente comme une parodie de négociation diplomatique plutôt loufoque : « Are you seriously expecting to be paid for an obituary on a man who isn't dead? » commence Lowd, le directeur du journal. Mais dans ce passage, Dotheright s'avère plus posé et cohérent que son interlocuteur qui s'emporte. Lowd s'excuse du malentendu et promet de lui confier d'autres travaux rémunérés, pour le dédommager, tout en refusant de payer le travail déjà fourni. Dotheright s'oppose à ce type de compromis incohérent :

DOTHERIGHT. I am always ready and willing to work for a just wage – [...] Nevertheless the offer of this employment seems to be quite irrelevant to the matter at issue [...] You mean that in consideration of your paper refusing to pay me what it owes me already, I am to continue to work for it [...]

PENNIWISE. Och, have some sense, man! He's trying to do you a kindness.

DOTHERIGHT. I don't want his kindness. I don't even care very much about his money. All that I demand from him and his paper is a little honesty in their public dealings. Is that too much to ask?

PENNIWISE. Are you mad, Dotheright?

LOWD. Well I'll be —! Give me back those papers and get out of here the lot of you!

PENNIWISE. You see! Now you've hurt his feelings. (*Indicating Lowd*)

DOTHERIGHT. I hope so sincerely, although I doubt it very much. But he has hurt my feelings if that is of any consequence. (*GC 213*)

Plus il réclame justice (« just wage », « a little honesty »), plus on s'inquiète pour son état mental (« have some sense! », « are you mad? »). Lorsqu'il est chassé, Penniwise s'inquiète davantage du désagrément causé au puissant directeur de journal que du sort du vieil homme. Dotheright se rend alors chez un avocat qui refuse de le défendre sans avance sur ses honoraires, ce qui lui permet de dénoncer la corruption des « marchands de justice » qui ne se soucient guère des petites gens (*GC 221*).

Il passe ensuite à proximité d'un bureau de poste devant lequel Mrs Tyler, femme d'un gouverneur américain, s'apprête à inaugurer une plaque commémorative marquant le lieu de naissance d'un ancêtre au rôle majeur dans la lutte pour la liberté. Il s'agirait d'un rebelle anglais du XIV^e siècle, Wat Tyler⁷¹. Elle n'est plus tout à fait sûre du siècle en question et l'identité du rebelle ainsi que son lieu de naissance deviennent énigmatiques puisqu'il est censé être anglais. Or, Hooley n'a de cesse de rappeler l'Insurrection de 1916 tout au long de la pièce, insurrection qu'il présente comme un héritage commun aux personnages (« what we did in 1916 »), laissant à penser que l'action se déroule en Irlande. En outre, Mrs Tyler se perd dans ses notes, s'interrompt ou est sans cesse interrompue, si bien que l'hommage cède le devant de la scène aux autres voix, celles des passants et des journalistes, mais surtout celle de Dotheright, interloqué par l'éloge de la rébellion et de la loi qui ouvre le discours de Mrs Tyler : « MRS TYLER (*reading from a script*). Where would we be today without our Rebels? Would we be living in a free land where the rule of laws

⁷¹ Paysan anglais, instigateur de la rébellion paysanne contre le système de servage en 1381.

guarantees the rights and liberties of even the humblest? » Ces paroles contredisent le constat que Dotheright vient de faire au sujet de la justice devenue injuste, d'où sa réaction : « DOTHERIGHT. [...] I took exception to the ridiculous proposition that the rule of law guarantees us anything » (GC 220).

L'éloge des rebelles le fait cependant entrer dans une nouvelle phase de réflexion. Selon Mrs Tyler, c'est leur mobilisation qui est à l'origine de toute démocratie. Chaplain, le journaliste qui organise la retransmission de la commémoration à la radio, annonce aussi que Mrs Tyler sera à l'antenne dès qu'on entendra la transition : « In the words of Thomas Jefferson : a Rising now and then is a good thing and as necessary in the political world as storms are in the physical ». Ces propos attribués à l'un des rédacteurs de la Déclaration d'Indépendance américaine, légitiment la rébellion comme force d'action politique. Parallèlement, Dotheright poursuit sa discussion avec Penniwise, que la « sagesse » matérielle a poussé à abandonner sa vocation de poète pour faire carrière dans le droit, et avec Hooley, qui continue de célébrer la vertu des rebelles de 1916, leur courage (« There's only one virtue that matters and it's Courage. We learnt that when we occupied the Post Office », GC 224). Cet échange finit de convaincre le vieil homme qu'il lui faut se soulever contre le système corrompu. Il décide donc de rejoindre Mrs Tyler sur l'estrade pour réclamer justice en direct. La scène évolue en une parodie particulièrement corrosive de la Proclamation de la République. La didascalie qui ouvre cette troisième scène plante un décor décalé : un petit bureau de poste de banlieue, installé dans une épicerie, rien de majestueux comme le bâtiment de la Poste Centrale à Dublin. Dotheright n'a pas non plus la renommée de Pearse. Cet inconnu du grand public appelle néanmoins à une nouvelle révolution. Son intervention n'obtient pas le soutien populaire escompté et on le chasse à nouveau :

(DOTHERIGHT has pushed his way up beside her as she struggles with CHAPLAIN over the script.)

DOTHERIGHT. Excuse me, Madam. I have a short announcement to make. I myself propose to hold a rebellion.

MRS TYLER. I beg your pardon?

CHAPLAIN. Go away! Don't you know we're on the air?

DOTHERIGHT. A Rebellion. The days of heroism have not gone. Would any of you people care to join me? (*The ONLOOKERS hastily withdraw to a distance*). [...]

CHAPLAIN. Will you stop interrupting Mrs Tyler?

VOICES. That's right. Ah, get down.
(*Chaplain takes hold of Dotheright, who clings on to something*)

DOTHERIGHT. I am not interrupting. I tell you, I agree with her. Madam, I appeal to you.

VOICES. Ah, throw him out. (*Angry voices rise.*) (GC 225)

Un anonyme s'impose au micro pendant que les personnalités officielles réunies pour une occasion solennelle bien préparée ne savent plus où ils en sont et maîtrisent mal le « script » qu'on leur a confié, un discours pré-rédigé. Dotheright, lui, n'en a pas perdu une ligne et son improvisation est entièrement motivée par les propos de Mrs Tyler glorifiant l'héroïsme des rebelles. Pour s'exprimer au micro, il faut monter sur une estrade de fortune improvisée pour l'occasion. Le discours doit pourtant être transmis à la radio, et non joué pour un public. La parodie imite et rend ainsi hommage à l'original tout en apportant un commentaire ironique sur la mise en scène de cet instant historique, visant à marquer son public.

L'héroïsme est montré comme un récit du passé (le script célébrant les exploits de Wat Tyler comme la source d'inspiration des indépendantistes américains et irlandais) à l'origine de la situation actuelle. Personne ne s'attend à ce qu'il se manifeste dans le présent et menace de faire encore évoluer les choses. Une telle proposition fait fuir les badauds rassemblés pour la commémoration, et l'on veut faire taire le rebelle des temps modernes. Paddy, l'employé de presse à l'origine de la mission confiée inutilement à Dotheright, invoque la liberté d'expression et le devoir d'information des médias, ce qui

incite Mrs Tyler à céder le micro à Dotheright. C'est l'occasion pour lui de lancer ce qu'il croit être un nouveau régime populaire :

DOTHERIGHT (*with quiet reason*). I propose a Democracy dedicated to the triple slogan 'One Truth, One Law, One Justice', a Commonwealth where men shall be given to dignity and not Dignities to men, and where Liberty and Equity shall be as free as the winds of Heaven.

HOOLEY (*enthusiastically*). Triple Crown Dotheright; That's Him!

PADDY (*writing madly*). A Bellows Full of Angry Wind! How's that for a Headline?

DOTHERIGHT. In furtherance of which I propose to occupy the Post Office.

PADDY (*after a surprised silence*). Well folks, here's your chance.

CHAPLAIN. What right have you got to occupy a post office?

DOTHERIGHT. Precisely the same right as many others before me.

MRS TYLER. This is most extraordinary behaviour.

CHAPLAIN (*grabbing the microphone*). Cut the whole thing. Do you hear me, Control Room? Cut – Cut – Cut!

VOICES FROM SOME OF THE ONLOOKERS. Let's get out of here. I'm off. So am I. Going to be trouble.

DOTHERIGHT. Don't go ladies and gentlemen. As participants in this large event, you shall be given jobs – maybe even in my Cabinet. Mr. Hooley here – he has military experience. He shall be Minister for War.

(*As the strains of 'Parsifal' are heard approaching from a Radio, he pulls down the awning, half of which remains attached to its rod, which he waves in the air.*)
(GC 226)

Dotheright propose une justice équitable envers tous, sous-entendant que ce n'est pas le cas du système actuel et qu'il faut réinvestir le mot de sens. Il veut restaurer la dignité des hommes plutôt que les couvrir de distinctions matérielles, des médailles par exemple, et dénonce ainsi la corruption des dignitaires du moment. Il promet de loger tout le monde à la même enseigne, mais pas n'importe laquelle. Il prône la création d'un « Commonwealth », dont l'étymologie évoque le « bien commun ». Mais l'usage, surtout dans les années 1930, évoque les statuts de Westminster adoptés en 1931, qui définissent le lien unissant la puissance impériale à ces premières colonies devenues des dominions. Il souligne donc le lien persistant entre l'État Libre d'Irlande et l'Angleterre, suggérant peut-être que la politique exclusiviste du dominion ne vise pas le bien « commun ». Ce rebelle

surprend parce qu'il revendique l'héritage historique des rebelles irlandais de 1916 pour justifier la prise du bureau de poste (« the same rights as many others before me »). Sa rébellion vise pourtant la mise en place d'un nouvel ordre auquel il attribue le nom d'un régime qui ne satisfait pas l'ensemble de la population héritière de cet événement. Le caractère polémique d'un tel propos explique sans doute l'empressement du journaliste à rendre l'antenne, et celui des passants à désertier la place. Dotheright envisage pourtant de rendre le pouvoir aux anonymes qui constituent la nation. Il croit ainsi lui trouver des représentants qui aient du sens : « Mr Hooley here – he has military experience. He shall be Minister for War » (GC 226). Plus il s'efforce de s'identifier à ses références historiques et de faire coïncider signes linguistiques et référents extra-linguistiques, plus la scène prend une tournure héroïcomique : il brandit bientôt le piètre drapeau de son nouveau régime, le auvent déchiré de la boutique, sur l'air de *Parsifal*, opéra de Wagner mettant en scène l'épopée du héros éponyme en quête du Graal. La mise en scène burlesque souligne l'écart qui sépare Dotheright de Perceval, mais rapproche tout de même les deux héros. Dotheright est un Perceval des temps modernes, l' élu, le dernier résistant au non-sens.

La détermination du vieil homme contraste avec l'hypocrisie irréductible des autres personnages. Au moment où tout le monde le déserte (« Let's get out of here. [...] Going to be trouble »), seule Letty le rejoint. Fille de Lowd, le directeur du journal, et épouse de Paddy, l'employé de presse, elle soutient le nouveau rebelle depuis le début de la pièce et s'efforce de réparer les torts causés par ses proches. C'est elle qui lui a fait prendre conscience de son véritable nom en le prononçant correctement au début de la pièce. Lorsqu'il brandit son drapeau de fortune, elle entre en scène en portant le chapeau du cheval de Hooley et le panier contenant son foin. La didascalie indique qu'elle le distribue à l'auditoire en parodiant la folie d'Ophélie distribuant des fleurs dans *Hamlet*. Contrairement à Ophélie, elle se détourne volontairement de son père et de son mari qui la déçoivent, preuve du renversement de la tendance. Dans *Hamlet*, un individu corrompu

met en péril l'ordre social en supprimant sa tête. Tous les sujets en subissent les conséquences : Hamlet, Ophélie, Polonius, Laertes, et Gertrude sont emportés dans la danse macabre provoquée par Claudius. Dans *Cuckoo*, la corruption émane de toute la collectivité qui conspire contre un individu non-conformiste qui cherche du sens quand tout le monde a arrêté de chercher. Letty est la seule à s'opposer à la marginalisation de Dotheright, soutenant qu'il est sain d'esprit, notamment lorsqu'il doit se présenter devant un juge pour avoir causé des dégâts dans la poste :

CHAPLAIN (*defensively*). Now listen, my dear, [this] was really a reasonable judge. He doesn't want the old man to be punished if he's not responsible for his actions. And you know quite well that he's not.

LETTY. He is! He is! You've no right to tell the judge that he's not.

PENNIWISE. What else could we tell him? Do you want to get us all into trouble?
[...]

LETTY. Do you mean you told the judge that he was crazy just to get everybody out of a jam? Is that what you did?

CHAPLAIN. We're trying to do what's best for everyone. (GC 241-242)

Les personnages étaient présents lors de la prise de la poste par Dotheright et ont tous, plus ou moins directement, conduit le vieillard à s'insurger. Ils sont tous indirectement complices et se sentent menacés. Chaplain a même été écarté de l'antenne et craint de perdre définitivement son emploi. Ils se liguent donc contre lui, le faisant passer pour fou afin de ne pas être eux-mêmes tenus responsables. La collectivité se fait justice elle-même et dicte au juge son verdict. Mettre la rébellion et les quelques dégâts matériels qu'elle a engendrés sur le compte de la folie du non-conformiste leur permet de se distinguer de lui, de le marginaliser et de le faire enfermer ; c'est « la meilleure issue pour tout le monde », sauf pour Dotheright : « I am betrayed. Oh Heaven – betrayed! » (GC 243). Les voies « parlementaire » et « insurrectionnelle » n'ayant pas abouti, il se tourne en vain vers l'autorité suprême et sa déréliction le conduit à une reddition pathétique :

LETTY. Yes, yes – we've betrayed you. All of us. We did it, Professor.

DOTHERIGHT. But my voices – my voices? Do they not want my – services? (*He grows very calm as he gazes upwards.*) Is there nobody up there? [...] (*turning to [Letty] grimly*) No, it is not you who has betrayed me, child; Better for heaven if

it were; It is something far more terrible than that. For men and women can forgive each other. But when the Lord himself chooses to mock His servants, who is there to forgive Him? (*He lowers his eyes and holds out his wrists to the Policeman.*) Come, my good fellow. Do your duty. Take me to the madhouse. (*He moves off with the Policeman.*) (GC 243-244)

Le rejet dont Dotheright est victime est signe pour lui de la mort de Dieu (« Is there nobody up there? »). Le Créateur s'étant définitivement détourné de sa créature, celle-ci ne fait plus sens : « If Heaven does not choose to pay its debt any more than the *Comet* newspaper, I have nothing more to say » (GC 254). Selon le vieil homme, le Créateur du monde devrait se faire le garant du sens de sa Création. Or, il n'est pas plus honnête à son égard que le journal. Dans un retournement inverse, la société prétendument fondée par des rebelles n'a plus de place pour ce genre de créateur. Les efforts du personnage pour restaurer le sens de la civilisation à laquelle il souhaite s'identifier n'aboutissent qu'à l'effet inverse : son exclusion d'une communauté qui a renoncé à faire sens. Comble de l'ironie, il est envoyé à l'asile parce qu'on le fait passer pour un fou, quelqu'un dont le discours et le comportement ne font pas sens. Il semble donc victime de l'absurdité de sa condition.

Le sens étymologique d'« aliéné », « devenu autre, étranger », lui permet néanmoins d'échapper à cette absurdité qui le guette, dans un dernier sursaut d'orgueil de son identité qui refuse de se laisser nier. Letty réussit à convaincre le juge de le libérer de l'asile pour le laisser rentrer chez lui, promettant que tous les personnages témoigneront qu'il ne constitue une menace pour personne, et se porteront garants de sa conduite. Les autres se sentent menacés par le rebelle et refusent de signer un tel engagement. Hooley, qui a enfin réussi à se faire reconnaître comme un héros de 1916, a été décoré et a obtenu une pension, n'est intéressé que par ce dernier avantage. Il demande à Letty de donner sa médaille à Dotheright car lui-même ne la mérite pas : « It's better for him to have it. I'll tell you no lie, ma'am. I never occupied a Post Office » (GC 252). Il semble ainsi chercher à rendre un minimum de sens à la médaille en admettant sa propre imposture. Loin d'être

héroïque, il refuse lui aussi de se porter officiellement garant du vieillard. Dotheright coupe court à ces négociations. Il refuse de retourner vivre en leur compagnie. De retour dans son logement, il demande à ce qu'on le reconduise chez lui, à l'asile : « I am not at home. That place where they put me is my home. [...] I am going back where I belong. I prefer the company there [...] they all fully recognize my official position » (GC 253). Parmi les « aliénés », il a retrouvé le sentiment d'appartenance à une communauté dans laquelle il se reconnaît. Ni ses efforts, ni son bannissement ne permettent de restaurer l'ordre social, mais lui-même accède au réconfort, à la « confirmation réciproque » qu'il recherchait, ce qui lui permet de conclure sur un constat antinomique qui prend pourtant tout son sens : « Justice is of little importance when you know that you have been right ». Il a redonné sens à son nom, se trouvant une identité, à défaut d'avoir été compris et accepté par sa communauté d'origine. Cette victoire se traduit par l'accomplissement d'un miracle. Tout au long de la pièce, on se moquait de l'entêtement du héros à élever un coq en s'attendant à ce qu'il pondre des œufs. Lorsqu'il part pour l'asile, l'animal y parvient, comme si son maître, « l'oiseau rare » éponyme, était parvenu à façonner le réel selon son souhait. Marginalisé, Dotheright fait figure de « poète maudit ». Le truchement du théâtre, qui n'a pas besoin d'être vraisemblable, redonne sens au principe d'une rébellion, celui de modifier l'ordre des choses, et non seulement de se féliciter de la mobilisation de rebelles en d'autres temps. La rébellion de Dotheright contre « le trop de forme » du masque collectif et « l'informe », cette résistance à la fois à l'oppression de signes vides et à l'évidement de tout signe, est un mouvement caractéristique du héros johnstonien, tel qu'il s'esquisse déjà dans *The Old Lady*. L'iconoclasme de la première pièce Johnston a fait l'objet de diverses études. Nous montrerons qu'il participe surtout d'un projet de construction de personnages à la fois modernes et héritiers du « génie du Gael ».

B- *Shadowdance* : le manifeste d'une poétique de la résistance

Le premier titre que Johnston envisage pour sa première pièce est *Shadowdance* (St. Peter 1981, 12). Son projet consiste donc avant tout à mettre en scène des ombres. Jusqu'à sa dernière version, la pièce se conclut sur une danse d'ombres qui n'a encore pas fait l'objet d'une étude la mettant en résonance avec le reste de la pièce, encore moins avec le reste de l'œuvre. Il s'agit pourtant d'un dénouement significatif de la démarche iconoclaste et néanmoins créative du dramaturge. Ces ombres-là ne sont pas les seules dont il est question. L'ombre, c'est d'abord l'effet produit par un corps interposé entre la lumière et une surface. On parle souvent de l'ombre par opposition au corps dont elle provient. De là, le mot a pris le sens d'« image sans consistance, apparence, semblant », ou encore de « spectre, mort » et se rapproche du terme « idole ». La danse des ombres, c'est donc une chorégraphie pour des faux-semblants et des spectres. Une telle chorégraphie implique aussi une lutte de pouvoir car, en psychanalyse, « l'ombre » désigne plusieurs forces déterminant la perception de l'individu et la motivation de ses actes. Pour C. G. Jung, « l'ombre » est la face cachée de l'individu, l'inconscient qui est avant tout un instinct de conservation de soi et qu'il appelle « la volonté de puissance » (Jung 1907 / 1996, 64-69). Pour C. Bollas, « l'ombre » est la norme qui appelle au conformisme, « ce que l'on sait sans avoir à y penser », qui se présente comme une vérité (Bollas 1987). Enfin, la sémiotique du théâtre nous conduit, depuis Shakespeare, à considérer l'acteur comme une ombre⁷² : il est certes le corps et la voix, l'incarnation d'un personnage aux

⁷² « PUCK: If we shadows have offended, / Think but this and all is mended: / That you have but slumbered here, / While these visions did appear; / And this weak and idle theme, / No more yielding but a dream, / Gentles, do not reprehend » (Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream* V, 1, 414-420). Dans *The Old Lady*, l'action se présente justement comme le délire onirique du SPEAKER : il se prend pour le personnage de Robert Emmet qu'il était censé incarner et l'illusion qu'il s'efforce de construire doit se confronter à d'autres « visions », au sens où l'entend Puck dans la pièce de Shakespeare, c'est-à-dire d'autres personnages apparaissant autour de lui dans son rêve. Ces créatures lui révèlent qu'il n'est qu'un acteur, « l'ombre de Robert Emmet ». Nous verrons que Johnston se réapproprie la conception shakespearienne de l'acteur comme l'ombre de son rôle pour mieux montrer le spectacle comme une vision, une construction imaginaire non mimétique et jamais achevée ou immuable.

yeux des spectateurs, mais pas le personnage lui-même. L'acteur est bien une réalité concrète sur scène mais cela le dissocie du personnage dont il est le reflet. Ce dernier n'est lui-même qu'une ombre qui se projette en lui, une créature textuelle spectrale qui attend justement qu'on lui donne corps. Ainsi, faire danser des ombres s'avère pour Johnston l'occasion de mettre en abyme l'art qu'il pratique et de susciter une nouvelle réflexion à son sujet. En ce sens, sa première pièce se lit comme un programme, un manifeste dramaturgique et esthétique, illustré, complété et précisé au fil de ses œuvres.

The Old Lady se termine par une nouvelle pièce dans la pièce, mise en scène explicite d'ombres dansantes, de revenants, et de l'acteur qui s'érige en « messie » d'un genre nouveau face au public. Cette danse des ombres met en abyme la tension qui soutend toute la pièce, issue de la confrontation d'un langage prétendument performatif et d'un discours contradictoire. Cette scène se déroule au cours d'une veillée funèbre, lorsque tous les personnages se pressent pour rendre un dernier hommage à Joe, nouveau martyr et héros national. La veillée est une occasion de célébrer le départ du défunt pour un autre monde, de l'accompagner jusqu'aux portes de l'au-delà, et s'avère donc un moment propice à la communication entre vivants et morts. Le vieil aveugle visionnaire, qui a le pouvoir de percevoir les spectres de l'au-delà, marque leur entrée en scène en montant sur une chaise pour les accompagner au violon, et en demandant à l'auditoire de prendre place pour assister au spectacle. Des ombres dansantes apparaissent, se dédoublent puis se fondent pour former une masse d'ombre informe. Cette première partie de la scène se lit comme un résumé du sort ambigu que Johnston réserve aux figures emblématiques de la nation tout au long de la pièce. Cousue de citations de célèbres auteurs irlandais modernes, la scène met en question la possibilité même de revigorer la représentation de la nation, tout en affirmant le pouvoir de suggestion des rêves, de l'écriture, de la créativité qui la renouvelle sans cesse :

(Upon the back-cloth two great SHADOWS appear gesturing and posturing in time with the music.)

THE FIRST SHADOW *(stopping its dance and striking an attitude).*

Come clear of the nets of wrong and right;
Laugh, heart, again in the grey twilight,
Sigh, heart, again in the dew of the morn.
Your Mother Eire is always young...

(Hand clapping. THE SECOND SHADOW jostles the first aside and points one long arm vaguely in the direction of the FLOWER WOMAN.)

THE SECOND SHADOW. Stone traps of dead builders. Warrens of weasel rats! How serene does she now arise! Queen among the Pleiades, in the penultimate antelucan hour: shod in sandals of bright gold; coifed with a veil of gossamer.

(Applause. Amidst shrieks of laughter the FLOWER WOMAN rises, curtsies and dances hilariously once round the foreground. Two more SHADOWS have elbowed the first pair aside and are now dancing to the music.) [...] (The SHADOWS change into a tumbling mass of blackness.)

La première ombre cite le poème de Yeats « Into the Twilight » qui date de 1899 et annonce la cure de jouvence de Cathleen Ni Houlihan : le patriote est mort mais la patrie s'en trouve revigorée. La lumière de l'entre-deux (« grey twilight ») est celle de l'aube (« the dew of the morn »), du retour à la vie, le cœur qui se réjouit à nouveau face à la cure de jouvence prodiguée à Cathleen (« Your Mother Eire is always young »). La seconde ombre bouscule la première pour citer l'épisode de *Ulysses* intitulé « Oxen of the Sun » et suggérer la vanité de cet espoir de régénération. L'ombre attire l'attention sur la vieille marchande de fleurs, figure grotesque de reine dépérissante, au crépuscule de sa vie, chaussée d'or mais coiffée de toile d'araignée : déchirée entre la richesse du sol qu'elle foule et son propre caractère redondant et anachronique qui la rend désormais stérile, elle se livre à une danse ridicule pour la plus grande joie de son public. L'image illustre le discours critique de la statue de Grattan étudié plus haut : elle dénonce la « rhétorique du martyr », comme une illusion, un piège tendu par les morts qui entraînent les vivants dans leur dédale souterrain. Viennent ensuite deux autres ombres. La première cite l'essai d'Oscar Wilde « The Critic as Artist » et son conte intitulé « The Young King » en une seule réplique qui devient contradictoire : « It is difficult not to be unjust to what one loves » remet en question le mauvais traitement infligé à la figure de Cathleen par l'ombre

précédente ; le second intertexte suggère au contraire que révéler la pauvreté du personnage lui donne plus de crédibilité aux yeux de ses sujets, comme le jeune berger du conte, héritier du trône, qui gagne le respect de tous grâce à ses rêves qui lui font prendre conscience que la foule ne le reconnaîtra pour roi qu'en raison de ses vêtements d'apparat. Il rejette alors ses richesses et se présente à ses sujets comme un mendiant, alors même qu'une révolte se prépare contre un tel roi, jugé indigne : « Where is this king who is apparelled like a beggar – this boy who brings shame upon our state ? Surely we will slay him, for he is unworthy to rule over us » (Wilde 256). Le jeune homme se lève alors, prie, et se métamorphose en roi aux riches parures, gagnant l'allégeance immédiate de son peuple : « and the people fell upon their knees in awe » (Wilde 256). Enfin, la quatrième ombre vient confirmer le pouvoir performatif des rêves par le biais d'une remarque empruntée à Father Keegan dans *John Bull's Other Island* de Shaw : « Every dream is a prophecy : every jest an earnest in the womb of time » (Shaw 2006, 74). La scène donne donc à entendre un nouveau collage de citations, cette fois empruntées à des auteurs contemporains de Johnston, à l'exception de Wilde. Johnston reconnaît leur « contribution majeure à la connaissance que le monde a de lui-même ». La confrontation de ces différents discours leur donne une nouvelle dynamique et le reste de la scène réalise sous les yeux du public la prophétie dont ils sont porteurs.

Lorsque les ombres finissent par se fondre en masse sombre, la foule en redemande. Une autre ombre apparaît, dont la mise en scène suggère cette fois une nouvelle création qui n'aboutit pas à l'informe. La suite de la scène se lit comme un programme créatif :

THE VOICES [of the crowd]. Dance! Dance!
Speak, Shadows, speak!

A VOICE. There are no Shadows left to speak.

BLIND MAN. Speak, great Shadow! Shadow of Ireland's Heart.

VOICES. We see him. He is here.
(*The shadow of the SPEAKER precedes him as he comes slowly in from the back.*)

BLIND MAN. Speak, shadow of Robert Emmet.

SPEAKER. I know whom you are calling. I am ready.

BLIND MAN. The eyes of the people are fixed on your face.

VOICES. Justify, justify! Shadow of the Speaker, speak!

VOICES. Sssh! (*OL 75-76*)

Lorsque le vieil aveugle invoque « l'ombre du cœur de l'Irlande », de celui que tout le pays porte dans son cœur (Robert Emmet), c'est celle du Speaker qui apparaît. L'aveugle l'appelle « ombre de Robert Emmet », faisant référence au personnage qui projette son ombre dans l'acteur. Le public identifie pourtant cette nouvelle ombre comme l'« ombre du Speaker », celle de l'acteur. Le reflet « du cœur de l'Irlande », c'est désormais l'acteur et non plus le défunt héros, l'acteur redéfini dans son statut de « diseur » au détriment de celui d'idole, et qui permet au héros historique de trouver sa juste place : un héritage spectral qui se manifeste sur la scène actuelle, sans pour autant occulter son intermédiaire. L'ombre du « diseur » précède son corps, comme si ce type d'ombre, au lieu de sombrer dans l'informe comme les discours qui l'ont précédée, engendrait la création d'une figure. L'insistance avec laquelle Johnston a montré l'impossibilité pour l'acteur de se substituer au héros l'a néanmoins investi de la théâtralité de ce dernier. Le Speaker est spectaculairement dissocié de son rôle. Il participe ainsi d'une figure double qui convie le spectre pour mieux s'en détacher.

L'acteur déjoue le potentiel illusionniste de la voix de l'au-delà, dans une nouvelle Évangile de l'artiste libéré : « The Word Made Flesh shall break the chains that bind me ». Le pouvoir de création par le verbe est ainsi rendu à l'artiste : « there is darkness now, but I can create light. I can separate the waters from the deep, and a new world will be born out of the void ». Cette parodie de la Création du monde (*La Genèse I, 2, 3, 6*) et de l'incarnation du Verbe fondateur (*Évangile selon St Jean I, 14*) décrit justement la mise en scène qui a fait surgir cet entre-deux de la veillée funèbre. En effet, la danse des ombres finit de rompre avec l'esthétique naturaliste en jouant sur les lumières qui placent le public

dans l'ombre pour observer le spectacle au centre sur le fond de scène, qui apparaît d'autant plus lumineux : « The lights in front have dimmed, leaving a great sheet of brightness flooding from the sides upon the back-cloth. The walls of the room seem to fade apart while the crowd draws aside and seats itself upon the floor and upon all sides of the stage ». Les murs semblent se dissoudre, emportant avec eux toute frontière entre les vivants et le royaume des ombres. Ce passage rappelle l'expérimentation d'esthétiques alternatives par Yeats, notamment celle du théâtre nô. Il s'agissait « d'un théâtre poétique, symbolique et stylisé, comprenant un chœur, des musiciens, de la danse, et où les mouvements étaient contrôlés et limités » (Genet 1998, 37). Ces caractéristiques distinguent aussi la fin de la pièce de Johnston, qui fait dialoguer des ombres avec leur public, puis l'ombre du personnage avec le corps de l'acteur, le tout sur un air de violon qui rythme des mouvements contrôlés (« SHADOWS appear gesturing and posturing in time with the music », « THE FIRST SHADOW (stopping its dance and striking an attitude) »). La communication entre les vivants et les morts était justement l'un des projets du nô :

Au moment de la plus haute intensité dramatique, il y a une danse qui représente une bataille, un mariage, ou la souffrance d'un fantôme au Purgatoire bouddhiste. Elle peut encore être jouée en l'honneur d'un dieu ou figurer la communication entre un homme et un être surnaturel. Elle est antiréaliste et intervient vers la fin de la pièce au moment de la plus grande intensité dramatique (Genet, 1995, 37).

La danse des ombres qui marque la fin de *The Old Lady* crée cette « intensité dramatique » et le public médusé se prosterne devant son nouveau héros :



TCD/MS/10066/299/520

Dans cette mise en scène d'Hilton Edwards au Gate Theatre en 1934, MacLiammóir dans le rôle du Speaker gagne l'allégeance de son public comme le Jeune Roi de Wilde finit par gagner celui de ses sujets. Il est toujours en pantoufles et se distingue ainsi du héros qu'il croyait incarner, mais il n'est plus rejeté par la population à qui il « apprend à vivre avec ses fantômes » (Derrida 1993, 31), c'est-à-dire à se réappropriier son héritage – la théâtralité et son pouvoir de création, le « génie du Gael », son élan créatif, nourri d'un héritage littéraire et culturel qui continue de se développer au lieu de se figer en clichés.

Lorsque la population lui demande de justifier sa prestation, il cite Emmet en apportant des rectifications significatives :

I do not fear to approach the Omnipotent Judge to answer for the conduct of my short life and am I to stand appalled (and falsified) here (by) [before] this mere remnant of mortality? I do not imagine that Your Lordships (your minds can be so free from impurity as to receive the least impression from what I am going to utter) [will give credit to what I utter]. I have no hopes that I can anchor my character in the breast of this court. I only wish Your Lordships may suffer it to float down your memories until it has found some more hospitable harbour to shelter it. (*OL 76 / Annexe 1*)

Nous avons indiqué entre parenthèses les segments que le Speaker omet par rapport au discours d'origine, et entre crochets, les modifications qu'il apporte. Il ne reproche pas à

son auditoire de le « falsifier » puisqu'il a abandonné tout projet de passer pour autre chose que ce qu'il s'est révélé être : un acteur. Il ne s'attend pas à ce qu'on « accorde du crédit » à son discours dont il a montré le caractère préconstruit et détaché de la réalité. Comme Emmet, il ne cherche pas à « ancrer son personnage dans le cœur » de son public, mais à marquer néanmoins la mémoire collective. La situation d'énonciation varie entre les deux occurrences du discours. Le rebelle s'exprimait devant la cour qui l'avait condamné et qui n'était donc pas disposée à le croire ni à l'apprécier. La théâtralité de son discours l'avait tout de même ancré par la suite à la fois dans la mémoire et dans le cœur des irlandais. Le héros a fait couler beaucoup d'encre au point de finir seulement « encre » dans de multiples livres, ou figé sur une scène devenue traditionnelle et plus prévisible que théâtrale. Le Speaker remet en perspective la figure figée, permet de la percevoir à nouveau comme une ombre qu'il peut remettre en mouvement, réanimer, sans se fondre en elle. Il ne cherche pas à satisfaire les attentes d'un public nationaliste. En ce sens l'acteur, son jeu de masques et son identité aussi complexe que mouvante, se font une nouvelle place dans la mémoire collective en la défiant, en dérangeant l'identification passive et univoque qu'elle peut engendrer.

C'est alors qu'il brandit son épée pour détruire toutes les formes de création qu'il méprise : les représentations naturalistes qui visent à reproduire la réalité objective (« Cursed be he who values the life above the dream »), les œuvres d'artistes bien-pensants qui ne s'attaquent à rien (« Cursed be he who builds but does not destroy ») et revendiquent une certaine sagesse (« Cursed be he who honours the wisdom of the wise »), ou encore celles qui se soumettent aux injonctions des morts (« Cursed be the ear that heeds the prayers of the dead »). Par le biais du Speaker, c'est le dramaturge qui « justifie » son œuvre et fait de ces malédictions son manifeste poétique iconoclaste. Il ne cherche pas à tout détruire, mais maudit seulement les représentations qu'il ne trouve pas suffisamment vivantes (« prayers that plough not, praises that reap not, joys that laugh not, sorrows that

weep not »). Johnston reprend ici l'un des « maximes de l'enfer » de William Blake dans *The Marriage of Heaven and Hell* dans laquelle Blake déclare : « Prayers plough not, praises reap not, joys laugh not, sorrows weep not ». Le discours du Speaker est toujours tissé de références aux intertextes mais s'oriente vers une création nouvelle : « I will take this earth and batter it into the semblance of my heart's desire ». Tel Baudelaire qui se fait « parfait chimiste » en extrayant de chaque chose « la quintessence », mettant ainsi au jour la beauté du « mal », c'est-à-dire de figures considérées comme répugnantes, Johnston change « la boue » de la scène nationale en « or »⁷³ : il se saisit des idoles défraîchies, pour en extraire « la quintessence », en l'occurrence leur théâtralité, et ainsi refaire du personnage de théâtre le reflet du « désir du cœur ». Cette dernière référence à une pièce de Yeats (*The Land of Heart's Desire*), à l'époque le seul dramaturge à avoir expérimenté une esthétique non réaliste à l'Abbey, témoigne encore de l'héritage que Johnston se réapproprie. Le Speaker revient donc au jardin où a commencé la pièce, fort d'un nouveau Credo :

I know this garden well for I have called it into being with the Credo of the Invincibles: I believe in the might of Creation, the majesty of the Will, the resurrection of the Word, and Birth Everlasting. (*He flings aside his sword and looks around him in triumph. It is very dark, so dark that for all we know perhaps it may be the garden of the first scene*) (OL 78).

L'incantation (« called it into being ») ne permet pas le retour de figures connues, mais leur réinvention, la re-création du jardin. La « majesté de la volonté » de créer engendre la « résurrection du verbe » toujours renouvelé, la « naissance perpétuelle » de nouvelles figures, qui rappellent des figures connues tout en leur donnant un air étrange, indéfini,

⁷³ Dans un projet d'épilogue à une réédition de son recueil *Les Fleurs du mal* (1861), C. Baudelaire conclut en déclarant son amour pour Paris, la « capitale infâme » qu'il contemple et célèbre à une époque où « la France traverse une phase de vulgarité » : « Ô vous soyez témoins que j'ai fait mon devoir, / Comme un parfait chimiste et comme une âme sainte. / Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence, / Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or » (Baudelaire, 241, 250). Johnston transforme ainsi les formes figées qu'a pu prendre la représentation de la nation en une forme vivante, le nouveau personnage de théâtre. En outre, l'éloge ambigu de Dublin qui conclut le manifeste poétique du Speaker, n'est pas sans rappeler celui que Baudelaire fait de Paris dans cet épilogue. Tel le poète qui monte sur une montagne pour « [s]'enivrer de l'énorme catin [...] où toute énormité fleurit comme une fleur » (Baudelaire, 248), le personnage de Johnston invite son public à le rejoindre au sommet d'une colline surplombant la ville pour rendre à sa « vieille mère », cette « ville prostituée » par ses représentations traditionnelles, sa dignité « de reine ».

insaisissable (« for all we know perhaps it may be... »). L'objet figuré n'a plus de contours définis qui le rendent reconnaissable, identifiable. La figuration conduit plutôt le public à s'interroger sur son identité. La référence au Crédo des Invincibles, groupe paramilitaire responsable des assassinats de Phoenix Park en 1882, rend le propos difficile à accepter. Mais le Speaker propose ici un pastiche du Credo chrétien qui pose l'artiste en tant que créateur jamais satisfait, refusant de figer ses créatures et suscitant une nouvelle foi en ce questionnement qu'elles suscitent, cette « mise en procès du sens et de l'identité ». C'est ce qui rend à la scène dublinoise, récemment prostituée à un discours univoque et bien-pensant, son « allure de reine » : « Strumpet city in the sunset (...), / Wilful city of savage dreamers, / So old, so sick with memories! Old Mother / Some they say are damned / But you, I know, will walk the streets of Paradise / Head high and unashamed » (OL 78). Robert Emmet voulait que l'on n'écrive pas son épitaphe avant que « son pays n'ait trouvé sa place parmi les nations de cette terre ». La théâtralité et la puissance créatrice de l'acteur désormais restaurées, le Speaker propose qu'on écrive la sienne. Il a rempli sa fonction d'acteur « révolté » : dire « non » aux figures imposées sans pour autant « renoncer » à toute tentative de figuration, et ainsi dire « oui, dès son premier mouvement » (Camus 1951). Il ne déclare pas la guerre au théâtre national mais à sa complaisance, son refus de remettre en question des représentations obsolètes, des faux-semblants qui participent d'une perte de sens généralisée contre laquelle l'artiste devrait se dresser. Ces personnages comme leur auteur sont en quête de sens et d'eux-mêmes.

La mise en scène constante d'un écart entre faux-semblants et réalité, entre un discours officiel globalisant et l'individualité qui se révolte est le fil directeur de l'œuvre de Johnston, qui se lit donc comme un processus, un tracé toujours en mouvement. A l'époque où l'art devient propagande consensuelle dans un État Libre paradoxalement asservissant, le dramaturge se fait résistant. Son projet consiste à mettre en crise la

représentation traditionnelle. Le signe théâtral, linguistique ou visuel, ne permet pas « l'incarnation » d'un personnage. L'insistance avec laquelle le dramaturge attire l'attention sur cette défaillance favorise la distanciation du spectateur au détriment de l'identification visée par l'esthétique naturaliste : le signe exhibé comme tel empêche l'adhésion du public. Faute de pouvoir identifier les personnages, le spectateur est plutôt amené à les « désidentifier », c'est-à-dire à constater l'écart, la rupture entre l'apparence, l'ombre du personnage projetée par le comédien, et le comédien lui-même. Le dramaturge force le spectateur à questionner la représentation qu'on lui propose, à la manière de Nietzsche lorsqu'il interroge les idoles, et parmi elles le comédien : « Es-tu vrai ? Ou seulement un comédien ? Représentes-tu quelque chose, ou est-ce toi qui es représenté ? Enfin tu pourrais n'être qu'une imitation de comédien... » (Nietzsche (1888) 2011, 17). Le personnage johnstonien représente l'acteur et son rapport problématique au rôle qu'on lui demande d'« incarner », s'aliénant ainsi lui-même. L'acteur n'imité plus un personnage mais un acteur qui cherche à prêter son corps à un fantôme sans pouvoir être dupe de la mimesis : il est confronté à son impossibilité d'incarner, à la rupture fondamentale qui sépare son corps du personnage spectral. Il est donc en proie à une crise d'identité : ses repères, la mission qu'on lui a confiée, se retournent contre lui ; son caractère iconique est systématiquement contredit. Plus il s'efforce d'incarner, plus il fait résonner le « vent », le vide, qui le constitue.

Le personnage johnstonien se trouve dans un état crépusculaire : entre le spectre du personnage et la réalité de l'acteur, entre tradition et modernité théâtrale, entre crise et quête d'identité. La « déconstruction » à laquelle il se livre en permanence, mettant toujours à l'épreuve les perceptions qu'il a de lui-même, lui permet de manifester son identité propre et d'échapper à la fois à la crise du sens et de son identité, et au non-sens de figures figées normalisantes. Ainsi son théâtre se présente comme une œuvre défigurée, au sens où l'entend Grossman dans son ouvrage intitulé *La Défiguration* :

Les œuvres défigurées du XX^e siècle [...] nous invitent à nous poser quelques questions troublantes dont celles-ci : face à la *normopathie* contemporaine, ce cache-misère d'une inavouable dépression, [...] comment inventer les formes plastiques, plurielles, d'une résistance à l'image ? Comment se déprendre des formes pétrifiées de l'identitaire ? Comment inventer à chaque instant les figures mouvantes de la représentation de soi et de l'autre sans y perdre toute identité ? (Grossman 113).

Cette démarche peut paraître paradoxale car la définition première de l'identité, c'est d'être « identique à », ce qui présuppose des formes figées, « pétrifiées ». Pour Johnston, le théâtre doit être un lieu de création perpétuelle qui résiste à l'arrêt sur image de la dramaturgie réaliste. Comme l'historiographie, ces pièces tissent des liens entre elles, entre les perceptions troublées des premiers personnages et les expériences troublantes de leurs successeurs. L'identité est toujours en travail, d'où la nécessité d'étudier les pièces de Johnston comme un mouvement de « désidentité » qui permet de « s'identifier non à une image mais *au mouvement d'une image*, [...] ce défilé qui la fait plurielle » (Grossman 114).

DEUXIÈME PARTIE

L'IDENTITÉ EN JEUX

Dans son discours visant à définir l'identité (Annexe 8), Johnston avance qu'il ne s'agit pas d'être « identique à », de s'identifier à telle ou telle représentation que l'on a de soi, mais, au contraire, de s'en distinguer toujours :

The dictionary gives us very little help in trying to define just what Identity consists of – or maybe too much. “The quality or condition of being the same” – a very limited description of what we ought to be talking about. [...] So it is my intention this morning to make use of the word in quite an opposite way [...] not as an expression of sameness but of difference – [...] the condition that serves to identify an object or its holder as something peculiar to itself. [...] This applies [...] to human personality and is embodied in the first question of life: Who am I? – a problem that many of us spend the rest of our years trying to answer, often without success. [...] Our friends and acquaintances may have many views on the subject, but they all speak with different voices. Even if we keep a diary [...] in the course of time [...] we realise that all through our lives we have only been playing various roles and imagining ourselves in various parts, but most of it has been playacting. Subjectivity is the trouble – the thing that keeps us from recognising ourselves at all. Yet subjectivity is the natural way of viewing ourselves, and, who knows, without it what schizophrenic horrors we might have to endure – in seeing ourselves through the eyes of others. (TCD/MS/10066/51/103)

Pour le dramaturge, l'identité se manifeste dans la différence, au double sens où l'entend Derrida, lorsqu'il remonte à la polysémie du verbe « différer » pour distinguer la « différence », le fait d'être « différent de », et la « différance », processus qui consiste à remettre à plus tard (Derrida 1972(a), 8). Johnston avance que l'identité est ce qui différencie chacun des autres mais n'en reste pas moins insaisissable. Se déroband sans cesse, elle est l'enjeu d'une quête qui ne nous permet que de la chercher, non de la trouver. L'image que nous en renvoient nos diverses rencontres est nécessairement plurielle : « our friends and acquaintances may have many views on the subject but they all speak with different voices ». Plus le sujet essaie de se cerner, moins il peut le faire objectivement :

« Subjectivity is the trouble – the thing that keeps us from recognising ourselves ». Il n'en est pas moins le récepteur de perceptions multiples, capable de les interpréter, de les structurer, de les intégrer ou de les remettre en question. Il se fait donc instance de décision, d'harmonisation et de création de diverses représentations de soi : « subjectivity is the natural way of viewing ourselves, and, who knows, without it what schizophrenic horrors we might have to endure – in seeing ourselves through the eyes of others ». Cette activité lui permet d'acquérir une conscience de soi grandissante : il est avant tout celui qui se cherche et qui compose l'image de soi. Le dramaturge s'intéresse plus particulièrement à cet acte créatif ; il compare le fait de tenir un journal intime à l'écriture dramatique car le sujet n'y recense que ce qu'il s'imagine vivre ou avoir vécu, comme autant de rôles qu'il s'attribue : « Even if we keep a diary [...] in the course of time [...] we realise that all through our lives we have only been playing various roles and imagining ourselves in various parts, but most of it has been playacting ». Le sujet se manifeste donc en tant qu'auteur d'un travail continu par lequel il se construit en se projetant dans diverses représentations. L'identité est alors nécessairement en crise, aux deux sens du terme : demeurant toujours à une distance irréductible des représentations qu'il se fait de lui-même, le sujet se manifeste d'autant mieux dans cette recherche infinie qui le caractérise.

Pour Johnston, une telle recherche a permis au théâtre national irlandais de contribuer à la création de l'identité nationale :

Every man and woman is entitled to a respectable view of himself and what he stands for – what Yeats would have called *The Mask* – and it is natural to struggle for it until we get it. The Mask is not an expression of deception, pretentiousness, or snobbism. Pirandello would have had us believe that nothing at all exists behind the personalities that we present to the world. It is an illusion. But Yeats would argue more convincingly that behind each mask is a being who is not complete until he has found and assumed his proper clothing. [...] It is this creation of such a national mask through the setting-up of a cause of cultural objectives that I am speaking about when I refer to the Irish Theatrical Renaissance (TCD/MS/10066/51/59).

Le dramaturge célèbre ici l'impact socioculturel de ce mouvement qui a lancé son public en quête de représentation de lui-même. Pour Yeats, le « masque » n'est pas seulement un accessoire que l'on peut porter sur son visage, une représentation figée, ni un moyen pour le sujet d'échapper à la perception d'autrui. Il s'agit de l'image poétique dans laquelle il s' imagine, un anti-moi :

By the help of an image
I call to my own opposite, summon all
That I have handled least, least looked upon.
[...]
I call to the mysterious one who yet
Shall walk the wet sands by the edge of the stream
And look most like me, being indeed my double,
And prove of all imaginable things
The most unlike, being my anti-self,
And [...] disclose
All that I seek. (« Ego Dominus Tuus », Yeats 2001, 74)

L'anti-moi est une image à la fois distincte du moi (« my own opposite », « the most unlike ») et paradoxalement liée à celui-ci (« look most like me, being indeed my double ») au point de pouvoir l'éclairer : « disclose / All that I seek ». Le poème se construit précisément avec des mots et des structures antinomiques qui témoignent de la présence d'un élément dans son contraire : le chiasme fait l'effet d'un miroir qui permet le retour du superlatif « least » dans une position inversée par rapport au verbe, et la préposition « like » apparaît dans son contraire « unlike ». L'agencement des mots mime l'effet recherché par le poète : en invoquant son anti-moi, il se fait apparaître. Pour Margaret Mills Harper, le masque chez Yeats est signe que le sujet aspire à exister autrement : « A mask is a way to understand that the subject wants [...] to move beyond existence, which implies stasis, into movement or difference » (Mills Harper 66). Johnston rejoint donc Yeats dans ce projet d'invoquer l'identité dans une représentation en rupture avec ce que l'on perçoit de soi. Il approuve la performativité du théâtre national à ses débuts, lorsqu'il fait advenir le sentiment national en donnant à la nation de nouveaux « masques », de nouvelles représentations qui suscitent une réaction, d'identification ou de rejet, de la part

de spectateurs désormais en quête d'eux-mêmes. Il suggère néanmoins que la quête du théâtre national semble pouvoir se satisfaire et atteindre son but : « it is natural to struggle for it *until we get it* », « a being who is not complete *until he has found and assumed its proper clothing* ». La représentation finit par se figer, et le sujet, par se trouver. Un tel résultat va à l'encontre du mouvement initial que célèbre Johnston : « the setting-up of a cause of cultural objectives ». Johnston se dit tout de même plus sensible à ce mouvement qu'à celui d'un dramaturge tel que Pirandello, pour qui l'identité se résumerait aux représentations que l'on en donne, sans référent extérieur à celles-ci. Son œuvre témoigne en fait d'une théorie personnelle de l'identité qui se nourrit de ces deux approches⁷⁴. Il se distingue de Pirandello car les « masques » qu'il crée ne se présentent pas comme l'identité en soi ; ils visent à représenter un référent⁷⁵. Le sujet ne finit pas pour autant par se trouver : le théâtre de Johnston suggère que cette quête ne peut aboutir. L'identité est continuellement remise en perspective ; ses représentations n'en finissent pas de se dérober, de se contredire ou de se compléter, et donc de la remettre en jeu. Johnston rejoint en ce sens l'approche pirandellienne du théâtre, qui démultiplie les représentations, comme le suggère le pluriel de « personalities » : « the personalities that we present to the world ». Le personnage johnstonien se détourne du principe d'unité cher à Aristote⁷⁶ pour révéler

⁷⁴ Malgré la critique de Pirandello citée ici, Johnston s'est intéressé de près à l'œuvre du dramaturge italien. Il a traduit en anglais sa pièce *Six personages en quête d'auteur* (Pirandello 1921) pour la mettre en scène avec ses étudiants au Mount Holyoke College en 1951, avant de l'adapter pour l'opéra (Johnston 1960). La réflexion méta-théâtrale que constitue cette pièce lui a également inspiré la mise en abyme de la construction du personnage dans *The Dreaming Dust* (1954, 1977), comme nous le verrons en troisième partie.

⁷⁵ Dans un enregistrement préparatoire à l'un de ses cours, Johnston revient sur ce point en critiquant la théorie de Flaubert selon laquelle il n'existerait pas de vérité mais seulement des points de vue : « The fact that the image has now gone out does not invalidate the truth ». Selon lui, la vérité est multidimensionnelle et fuyante, et l'art, d'autant plus apte à la représenter, contrairement aux théories scientifiques univoques : « the images given by artists are more telling than the truths given by scientists » (TCD/MS/10066/258). Le fait que diverses images puissent se succéder ou se contredire n'est pas incompatible avec l'existence d'une entité à représenter. Les diverses représentations révèlent seulement le caractère pluriel et transitoire de celle-ci. Nous verrons que le théâtre de Johnston déstabilise des figures univoques pour doter la représentation d'une pluralité qui la rapproche de son objet : « des identités », dirait Grossman.

⁷⁶ Dans sa *Poétique*, Aristote définit des principes qui permettraient, selon lui, d'imiter les actions humaines. Il insiste notamment sur la nécessité de présenter une certaine unité de temps et d'action, unité qui garantirait la cohérence et la vraisemblance d'une pièce. Le personnage doit aussi être « nécessairement tel ou tel de caractère ou de pensée » (Aristote 37). La crise ontologique du sujet qui marque la fin du XIX^e siècle et le

ses diverses facettes et l'écart qui le sépare toujours de l'objet de la représentation. Ce faisant, il redéfinit l'enjeu et les modalités de la forme dramatique à une époque où le théâtre réaliste est justement en crise.

Dès la fin du XIX^e siècle, la psychanalyse s'intéresse à la face cachée de l'homme, qui participe de ses choix et de son comportement : son inconscient, les pulsions qui l'animent et qu'il refoule. Freud présente le rêve comme le lieu d'expression privilégié de la vie inconsciente, le « travail du rêve » consistant à tisser des liens entre les expériences conscientes et inconscientes, faisant apparaître ces dernières dans un jeu de symboles empruntés aux premières (Freud 2004). J. W. Dunne s'inspire des travaux de Freud et de ceux d'Einstein sur la relativité pour proposer sa propre conception du temps et du rêve dans son ouvrage *An Experiment with Time* (1927, tr. *Le Temps et le rêve* 1948), dans lequel il avance que les diverses strates temporelles existent simultanément et non dans une continuité entre passé, présent et futur. L'instant présent ne serait que le « champ d'observation », « l'espace restreint » du sujet qui se déplace dans « cette étendue temporelle » que constitue le temps (Dunne 156). Le sujet créerait donc sa propre stratification à mesure qu'il déplace son champ d'observation et s'observe dans d'autres strates. Le rêve donnerait accès aux diverses strates en même temps, tissant des perceptions du passé mais aussi de l'avenir en un présent inconscient. Chez Dunne comme chez Freud, le rêve se présente comme un moyen d'accès à soi plus efficace que la vie consciente. Aussi l'expérience onirique a-t-elle inspiré nombre d'artistes en quête de nouvelles esthétiques capables d'exprimer le caractère insaisissable de l'identité, notamment le surréalisme⁷⁷.

XX^e remet en question la pertinence de ces critères. C'est la raison pour laquelle le modernisme invalide les présupposés de la tradition d'imitation.

⁷⁷ « Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée » (Breton 1924, 36). Nous verrons que Johnston lui emprunte des techniques telles que l'écriture automatique, la représentation de créatures fantasmagoriques et de paysages symboliques, pour mettre en scène la vie psychique de ses personnages, notamment dans *The Old Lady Says No!* et *A Bride for the Unicorn*.

Ces découvertes et nouvelles théories concernant la vie psychique de l'homme conduisent des artistes du monde entier à se détourner de la tradition d'imitation : quand l'identité de l'homme se révèle aussi complexe qu'insaisissable, l'iconicité du signifiant postulée dans la tradition d'imitation ne peut plus aller de soi. La rupture se confirme à mesure que la Révolution Industrielle commencée au XIX^e siècle s'accélère, notamment à partir de 1908, lorsque Henry Ford invente le travail à la chaîne, donnant à chaque ouvrier une tâche précise et faisant ainsi de chacun une pièce dans la machine de production. La standardisation de la production entraîne celle de la main d'œuvre, c'est-à-dire des individus. En outre, l'ouvrier ne produit plus sans l'assistance de la machine et doit suivre sa cadence. Partout, l'exigence de productivité aliène donc l'individu et inhibe sa créativité. La Première Guerre mondiale puis la crise de 1929 viennent ensuite déstabiliser de grandes puissances et bouleverser encore les repères de chacun, favorisant l'émergence des doctrines fasciste et nazie qui se nourrissent du désarroi de la population pour imposer un modèle social uniformisant. Prétendant la nécessité d'un retour à l'ordre et au confort matériel, la machinerie du pouvoir dans les régimes totalitaires favorise encore la mécanisation de la vie sociale, au détriment des libertés individuelles. L'individu doit se plier aux règles, se conformer au schéma social imposé par les autorités, et ne saurait gêner l'équilibre du système.

La poétique aristotélicienne, qui se fonde sur des personnages types aux contours et aux rôles bien définis, ainsi que sur des règles d'unité et de vraisemblance favorisant l'identification du spectateur, est comparable au processus de standardisation de la création et de l'identité dans la première moitié du XX^e siècle. Ce contexte suscite donc de nouvelles recherches artistiques offrant à l'individu de plus en plus frustré la possibilité de s'exprimer en marge du discours dominant. De nouvelles esthétiques se développent, notamment l'expressionnisme, où le réel n'est représenté que dans la perception déformante du sujet qui projette ses angoisses sur son environnement. Ce type de

représentation révèle le clivage qui caractérise ce dernier, entre sa vie intérieure frustrée et sa vie sociale frustrante⁷⁸.

Nous verrons que le théâtre de Johnston témoigne de ce contexte troublant sur les plans historique, politique, scientifique, philosophique et artistique, et s'inscrit ainsi dans la mouvance des expérimentations esthétiques caractéristiques du Modernisme : « The Modern movement in the arts transformed consciousness and artistic form just as the energies of modernity – scientific, technological, philosophical, political – transformed forever the nature, the speed, the sensation of human life » (Bradbury, McFarlane 11). Au théâtre, le Modernisme se manifeste dès la fin du XIX^e siècle, en réaction à la « maladie esthétique » du théâtre réaliste, qui consiste à « faire passer l'imitation pour la chose » (Sarrazac 2004, 9). Ainsi émergent des « dramaturgies du détour » qui « s'éloignent [...] de leur objet, qu'elles ne considèrent jamais que de façon oblique, [...] tournent le dos à cette « réalité » qu'elles semblaient pourtant viser, [...] échappent complètement à ce que Tackels appellerait 'théâtre du reflet' » (Sarrazac 2004, 19). Ces dramaturgies modernes introduisent du jeu, un écart, entre la représentation et son objet, mais aussi entre elle et son public. Le spectateur n'est pas invité à s'identifier à un « reflet » immuable ; il est

⁷⁸ L'expressionnisme au théâtre se développe d'abord en Allemagne pendant la Première Guerre Mondiale. Poète et dramaturge expressionniste allemand, Ernst Toller (1893-1939) se tourne vers le théâtre dès son retour des Tranchées en 1917. Ancien patriote engagé pour la défense de son pays, il revient du Front blessé et choqué par l'horreur de la Guerre. C'est alors qu'il commence à écrire sa première pièce *Transformation* et en lit des extraits à des groupes d'ouvriers pour mobiliser l'opinion contre la Guerre (Pearlman 35). Loin d'être « tel ou tel de caractère ou de pensée », le protagoniste évolue comme son auteur : le patriote exalté finit par se déclarer apatride. La pièce est d'autant plus visionnaire qu'elle est écrite par un dramaturge allemand de confession juive dont l'œuvre sera interdite et brûlée dès l'accession d'Hitler au pouvoir, et la famille, victime d'une rafle. L'artiste moderne n'entend plus représenter son sujet de façon univoque et figée. Il lui faut plutôt figurer sa perte de repères, son errance et son angoisse existentielle, le clivage qui le laisse dans l'incompréhension de sa vie sociale comme de sa vie intérieure. Aussi le théâtre expressionniste allemand se dresse-t-il contre toute forme de système menaçant les libertés individuelles : régimes totalitaires, systèmes de production industrielle, et création artistique prétendument « mimétique ». Les pièces de Toller telles que *Die Maschinenstürmer* en 1922 (*The Machine-Wreckers*, Toller 1936) et *Hoppla, wir leben!* en 1927 (*Hoppla, we're alive!*, Toller 2000), sont particulièrement représentatives de cette double contestation politique et esthétique. Johnston découvre ces pièces au Gate Theatre de Londres avant de mettre en scène *Hoppla* pour le Gate Theatre de Dublin en 1929. En 1936, il adapte aussi une pièce de Toller pour l'*Abbey* : *Die Blinde Göttin* (*The Blind Goddess*, Toller 1935) devient *Blind Man's Buff*. Nous étudierons cette pièce dans notre troisième partie, pour comprendre la démarche de Johnston qui consiste à réécrire sans cesse des pièces antérieures, y compris les siennes. Mais nous verrons que l'écriture contestataire de Toller, et notamment ses personnages en quête d'eux-mêmes, marque l'ensemble de l'œuvre de Johnston, qui déclare dès 1926, en revenant du Gate Theatre de Londres, avoir eu une révélation en voyant « an amazing production of *Masses and Man* by Toller that rather opened my eyes » (Adams 77).

plutôt confronté à « un questionnement », « un chemin de connaissance » (Sarrazac 2004, 20), où le sens demeure fuyant. Les stratégies de « détours » sont multiples⁷⁹ et les œuvres se présentent souvent comme « un croisement de détours » aboutissant à un genre « indécidable » qui se joue des codes et canons (Sarrazac 2004, 23)⁸⁰. Johnston exploite toute une palette de détours – hallucinations, dédoublement et renversement de situation, multiplication des points de vue, fragmentation des personnages, de l'espace et du temps scéniques. L'identité n'est envisagée que de façon oblique et ne se discerne que par le biais de divers détours vers un tout sans cesse remis à plus tard : la représentation reste ouverte et fuyante. Aussi ses pièces se distinguent-elles comme une « mise en jeu » de l'identité : cet objet aux formes multiples est sans cesse visé par, et suggéré dans, le jeu de ces formes. En réaction à la crise du signe, cette forme univoque et conventionnelle en rupture avec l'objet représenté, le dramaturge met en scène la crise de l'identité au sens premier du terme « crise » : il rend l'identité d'autant plus manifeste en suggérant sa nature « indécidable » avec d'autant plus de force que les personnages demeurent pluriels et en devenir. Pour Johnston, c'est là tout l'enjeu du théâtre moderne : « modern drama [stages] one person expanding into several characters, [...] an overall picture of a split personality to be staged » (TCD/MS/10066/258).

Johnston commence à écrire à une époque où l'identité collective tend à étouffer l'identité individuelle et son écriture se présente comme une « machine de guerre » contre

⁷⁹ Sarrazac évoque par exemple « parabole, jeu de rêve, théâtre intime, théâtre documentaire, revue, théâtre-procès, dramaturgie du quotidien constaté, satire, pérégrination dramatique, récits de vie, etc., etc. », tout en précisant que « les genres auxquels pourraient ressortir tel ou tel texte restent le plus souvent introuvables ou indécidables » (Sarrazac 2004, 21). Nous verrons que Johnston recourt à nombre de ces procédés pour représenter le caractère « indécidable » de l'identité.

⁸⁰ Derrida qualifie d'« indécidable » tout énoncé dont il est impossible de déterminer le sens exact parce qu'il permet diverses lectures qui font apparaître un sens pluriel. Il insiste sur le fait que ce caractère ne provient pas seulement de la richesse de la langue, de la polysémie des mots, mais témoigne d'« une pratique formelle ou syntaxique qui le compose ou le décompose », pratique qui émane donc de la volonté de l'auteur et/ou du récepteur du discours (Derrida 1972(b), 249). Sarrazac parle pour sa part de genre « indécidable » lorsque la forme dramatique n'entre pas dans une catégorie bien définie mais se nourrit de plusieurs genres, témoignant d'un travail de composition-décomposition tel que celui évoqué par Derrida, où le dramaturge fait apparaître l'objet de la représentation dans le jeu de divers « détours ». Nous verrons que Johnston use de cette pratique dramaturgique pour rendre le sens du langage scénique « indécidable ».

la vision déshumanisante de l'identité qu'alimente un théâtre normalisant⁸¹. Nous avancerons que Johnston défie le langage conventionnel, qu'il s'agisse du langage strictement verbal ou du langage scénique dans son ensemble, pour mieux mettre à l'épreuve le sens dont les personnages sont censés être porteurs, et révéler le caractère pluriel et indécidable de l'identité. Nous nous intéresserons d'abord à la remise en jeu de personnages iconiques dans *The Moon in the Yellow River* (1931) et *Tain Bo Cuailgne* (1956). Nous montrerons que, d'un bout à l'autre de son œuvre pour la scène, Johnston dote ses personnages d'un langage qui brouille les contours délimitant habituellement les célèbres figures du théâtre national pour leur donner de nouveaux visages, complexes et instables. Nous étudierons ensuite l'alternative qu'il offre à la crise des formes traditionnelles en recourant au « jeu de rêve » dans *The Old Lady Says No!* (1929), *A Bride for the Unicorn* (1933) et *The Dreaming Dust* (1954) : il fait apparaître sur scène le clivage fondamental du sujet. Nous nous demanderons alors comment l'évolution du personnage au cours de la pièce, dans le temps et au fil de ses rencontres imprévisibles, lui permet de résister à la fossilisation qui le guette.

⁸¹ Dans *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari appellent « livre-machine de guerre » le livre qui procède par tissages infinis de chaînons sémiotiques divers, selon un principe d'hétérogénéité, et va ainsi à l'encontre d'une forme plus conventionnelle, le « livre-racine », « le livre classique, comme belle intériorité organique, signifiante et subjective [...]. Le livre imite le monde, comme l'art imite la nature [...]. La loi du livre, c'est celle de la réflexion, le Un qui devient deux. [...] chaque fois que nous rencontrons cette formule [...] nous nous trouvons devant la pensée la plus classique et la plus réfléchie, la plus vieille, la plus fatiguée. La nature n'agit pas ainsi : les racines elles-mêmes y sont pivotantes, à ramification plus nombreuse, latérale et circulaire, non pas dichotomiques » (Deleuze, Guattari 11). Le « livre-racine » se ferait « livre-appareil d'État » en reflétant une prétendue harmonie du monde alors que le « livre-machine de guerre » se présente comme une multiplicité de chaînons sémiotiques dont le tissage instable et infiniment variable témoigne d'un devenir incessant (Deleuze, Guattari 16). Nous montrerons que le théâtre de Johnston est une « machine de guerre » visant à déstabiliser un théâtre devenu conventionnel.

Chapitre 1

DOUBLE JEU ET ANTI-JE

Lorsque l'Abbey se rapproche de Sinn Féin dans les années 1910, puis de Cumann na nGaedheal, dans les années 1920, il s'aliène de plus en plus de critiques qui lui reprochent de soutenir la nouvelle idéologie nationale et, ce faisant, de figer la représentation de la nation. Pilkington cite par exemple une lettre ouverte adressée par O'Faoláin à Yeats, et publiée dans le journal *The Irish Times* en mars 1935, suivie d'une lettre de Farrell dans le même sens :

O'Faoláin argued that the Abbey Theatre was unworthy of its role as a national theatre because it was not sufficiently searching in its critique of Ireland's new acquisitiveness and chauvinism. [...] [O'Faoláin] went on to condemn the Abbey Theatre for not assisting sufficiently those contemporary writers who wanted to criticize the nationalist and religious orthodoxies of modern Ireland. [...] Farrell argued that what was required of the NTS [National Theatre Society] was a direct assault on national orthodoxies similar to the iconoclasm of Denis Johnston's *The Moon in the Yellow River* (Pilkington 125).

Johnston marque donc la critique pour l'iconoclasme de sa seconde pièce. Si le discours contestataire de Johnston à l'égard des nouveaux dogmes nationalistes et religieux a bien été identifié dans cette pièce citée en exemple de ce que le théâtre national devrait donner à voir à son public, l'innovation qu'elle constitue sur le plan formel mérite plus ample commentaire. Le dramaturge l'a écrite avec le souci de la faire jouer à l'Abbey⁸². Le rejet

⁸² Ferrar explique qu'il s'agissait au départ d'un défi lancé à Johnston par sa première femme, Shelah Richards, célèbre actrice de l'Abbey : « Ironically, *The Moon* started as a spoof of the rigid formula of the 'Abbey play' in response to a joking challenge from his (then) wife Shelah Richards. Johnston started out to parody the Abbey acting style and stagecraft (in which, for instance, the first and third act sets had to be identical since the independent stagehands refused to re-set the stage after each performance). He even tailor-made the roles of *The Moon* to conform to the types that were the specialties of the various Abbey actors. As he worked on the playful material, however, the subject matter took over and the lampoon was forgotten. In its place Johnston created the best dramatic treatment we have of Ireland in the late twenties » (Ferrar 40). L'étude détaillée de la construction des personnages nous permettra de montrer que la satire de la forme empruntée n'a pourtant pas été sacrifiée au profit du débat à exposer : les personnages types que sont le rebelle nationaliste, le représentant des forces de l'ordre, le villageois bon vivant ou encore l'étranger

de *The Old Lady* lui avait fait comprendre que son œuvre n'y serait la bienvenue que s'il revenait à une dramaturgie réaliste et évitait les personnages ouvertement provocateurs de sa première pièce. *The Moon* a remporté un vif succès lors de sa création en 1931 et dans les années qui ont suivi parce qu'elle a su problématiser sur la scène même de l'Abbey le nouveau dogmatisme national tout en faisant apparaître les doutes existentiels de l'homme moderne. Mais le langage problématique des personnages qui apparaissent dans cette pièce permet au dramaturge de déstabiliser le « Bel Animal » aristotélicien. Toute chose n'est désignée que pour mieux attirer l'attention sur les locuteurs, remettant toujours en perspective ce qui se dit à leur sujet et faisant échouer tout projet de cerner leur « caractère ». Dans son étude de l'identité intitulée *Soi-même comme un autre*, Paul Ricœur s'intéresse au lien qui unit langage et identité. Il distingue deux approches dans la philosophie du langage : l'approche référentielle qui consiste à parler de quelque chose ou quelqu'un, et donc à informer sur l'identité d'un objet extralinguistique, et l'approche réflexive qui s'intéresse à l'énoncé en tant qu'il est porteur d'information sur le sujet parlant. Ricœur montre que l'approche référentielle a néanmoins partie liée avec l'approche réflexive car l'information provient d'un locuteur déterminé : « ce ne sont pas [...] les énoncés qui ont un sens ou signifient, mais les locuteurs qui veulent dire ceci ou cela, qui entendent une expression en tel ou tel sens » (Ricœur 1996, 64). L'identité du référent du discours et celle du sujet parlant sont donc corrélatives et esquissées de façon subjective, en fonction des choix des locuteurs. Le personnage de théâtre se trouve lui aussi caractérisé par son discours. Johnston revisite les personnages qui ont fait le succès du théâtre national irlandais, devenus des « types » qu'il s'agit de ranimer en leur donnant des visages instables, multiples, voire contradictoires. Pris dans une tension entre des « lignes de segmentarité » qui les rattachent à une certaine tradition, et des « lignes de fuite » qui

découvrant les mœurs locales, sont travaillés de l'intérieur par des attitudes inattendues, et se remettent en perspective les uns les autres. Ainsi la pièce engage une réflexion sur la dramaturgie qu'elle revisite.

les en détachent, ces personnages inattendus incarnent la « déterritorialisation »⁸³ qu'évoquent Deleuze et Guattari, et font de la pièce une « machine de guerre » contre le « livre-appareil d'État » (Deleuze et Guattari 16), en l'occurrence la pièce en trois actes porteuse d'un message patriotique obsolète. Si les excès de la politique culturelle du jeune État Libre nous ont incités à la décrire dans son ensemble comme une « machine à tuer », c'est-à-dire à uniformiser la représentation de la nation et à imposer aux citoyens une façon consensuelle de se penser, nous montrerons que *The Moon* fait au contraire de la scène une machine à créer particulièrement efficace, où le double jeu du langage diffère infiniment l'identité des personnages. Ce mouvement de différance caractérise toutes les pièces de Johnston. Pourtant, à partir des années 1940, le sort que le dramaturge réserve aux icônes de la nation détone avec l'enthousiasme de ses premières pièces. Il faudra donc voir comment la Deuxième Guerre mondiale fait évoluer le personnage johnstonien, « machine de guerre » désormais poussée jusqu'à l'autodestruction, forme ultime de contestation d'un langage imposé.

I- LA SCÈNE : MACHINE À CRÉER

L'intrigue de *The Moon in the Yellow River* trouve son origine dans une mesure controversée de l'État Libre : la création d'une centrale hydroélectrique sur le fleuve Shannon. Ce projet voit le jour en 1925 (« Shannon Electricity Act », *Public General Acts*, 1925, 343). Les partisans du Traité de 1921 se montrent favorables à cet effort de

⁸³ Pour Deleuze et Guattari, l'œuvre caractérisée par l'hétérogénéité, la multiplicité et la rupture plutôt que par une « belle intériorité organique », est un « rhizome », « tige souterraine qui [...] ne cesserait de connecter des chaînons sémiotiques, des organisations de pouvoir, des occurrences renvoyant aux arts, aux sciences, aux luttes sociales. [...] Tout rhizome comprend des lignes de segmentarité d'après lesquelles il est stratifié, territorialisé, organisé, signifié, attribué, etc. ; ms aussi des lignes de déterritorialisation par lesquelles il fuit sans cesse. Il y a rupture dans un rhizome chaque fois que les lignes segmentaires explosent dans une ligne de fuite, mais la ligne de fuite fait partie du rhizome. Ces lignes ne cessent de renvoyer les unes aux autres » (Deleuze, Guattari 16). Le langage des personnages de *The Moon* s'étudie dans cette perspective, entre discours « territorialisés » et « lignes de fuite ».

modernisation favorisant l'autonomie énergétique du pays, alors que leurs opposants redoutent un nouvel asservissement de l'État Libre dans la mesure où l'installation nécessite l'importation de techniques modernes étrangères, notamment allemandes. En outre, l'ouest de l'Irlande, idéalisé par les républicains pour être resté au plus loin de l'influence du colonisateur, défend son mode de vie rural contre l'industrialisation et la modernité, perçues comme des forces contre-nature héritées du discours colonial, menaçant l'humanité en favorisant l'émergence d'une culture matérialiste. Selon Ferrar, Johnston voit en ces dissensions une manifestation caractéristique de la nation irlandaise de l'époque, tissée de points de vue contradictoires que le dramaturge met en scène par le biais des différents personnages prenant part au débat (Ferrar 44).

The Moon a été traduite dans de nombreuses langues et a rencontré partout le même succès qu'en Irlande⁸⁴. Par-delà la polémique nationale, le débat sur la modernité qui la sous-tend continue de faire son succès trente ans après sa création, comme l'explique le metteur en scène Kenneth Rawlings dans une lettre d'information du Lewes Theatre Club annonçant la représentation :

The Moon in the Yellow River raises a question that has perplexed people's minds since the dawn of civilisation and never more so than in our own times – the question namely, of whether happiness is to be found in material progress and prosperity, or in the cultivation of the mind and the spirit (TCD/MS/10066/301/193)

Cette question dépasse les frontières irlandaises et explique le succès international de la pièce. Elle est saluée par la critique comme une pièce à thèse comparable à celles de Shaw, qui revisitent déjà la forme de la « pièce bien faite ». Fruit de la poétique aristotélicienne,

⁸⁴ Johnston regrettait néanmoins que certaines productions aient ramené l'intrigue à un mouvement de résistance nationale contre la puissance coloniale. Dans le programme d'une production à Cambridge, il se montre particulièrement critique de la production française de Roger Blin à la Gaîté Montparnasse en 1949 : « the political background, instead of being a purely Irish row, has assumed the well-worn aspect of a struggle between the native Underground and the hated Saxon. This, of course, is a most serious misconception of the play. In fact I have always felt a private satisfaction in the fact that there, at any rate, is one airing of Ireland's tangled problems in which, from beginning to end, England is completely ignored » (TCD/MS/10066/301/205). L'intrigue de la pièce s'inspire du contexte politique irlandais une fois celui-ci précisément débarrassé de l'influence du colonisateur. Nous verrons que la dialectique de l'étrange et du familier est remise en perspective et la figure de l'étranger prend un sens nouveau.

la « pièce bien faite » se conforme tant aux exigences d'unité, de cohérence et de complétude qu'elle leur sacrifie la complexité de la vie sociale représentée et la vraisemblance psychologique des personnages. La pièce à thèse invite au contraire le spectateur à réfléchir au fonctionnement de la société dans laquelle il vit et défend une thèse politique visant à l'améliorer, thèse qui fait l'objet de débats où elle est véritablement mise à l'épreuve et non imposée de fait⁸⁵. Pour Edwards, le metteur en scène du Gate Theatre qui a créé *The Old Lady Says 'No!'* en 1929, si la pièce à thèse évite la confrontation dialectique simpliste et systématique héritée de la poétique aristotélicienne, elle n'est cependant pas vraiment novatrice en termes dramaturgiques dans la mesure où elle suit le schéma rebattu de la pièce en trois actes. En ce sens, Edwards est déçu par *The Moon* parce qu'elle ne témoigne pas de l'inventivité dont Johnston a fait preuve dans sa première pièce : « I secretly hoped that he would not become yet another playwright caught in the moils of nineteenth century realism, when he might be our Liberator from this forest of dead wood which is cluttering progress » (Edwards 1946, 14)⁸⁶. Pour Edwards, l'esthétique réaliste est caractéristique de la menace grandissante que constituent progrès et standardisation : « this dead wood which is cluttering progress ». Or Johnston, le

⁸⁵ Kilroy compare notamment *The Moon* à *Heartbreak House* (Shaw 1913) et montre que ces deux pièces dépassent l'influence d'Ibsen : elles revisitent la forme de la pièce à thèse esquissée par le maître norvégien parce qu'elles ne se contentent pas de mettre en scène les débats publics qui divisent une société, mais laissent transparaître un conflit d'ordre privé et l'émotion qu'il génère chez certains personnages : « what is of lasting worth in the play is less its treatment of social ideas than the way in which the old Ibsenite formula is layered with a less public and truly universal life of feeling. *The Moon in the Yellow River* and *Heartbreak House* are both demonstrations of the limitations of the form which rests solely upon the dramatic treatment of conflicting ideas » (Kilroy 57). Nous verrons cependant que le « traitement dramaturgique » réservé aux points de vue divergents dans *The Moon* participe lui aussi de la mise à l'épreuve de la forme empruntée, et éclaire justement le conflit privé entre père et fille qui s'esquisse entre les lignes du débat public. D'autres critiques ont vu en ce conflit une faiblesse conduisant la pièce à un dénouement moralisant relevant du mélodrame (Pettet (Ferrari 58)). D'où la nécessité de réévaluer à la lumière l'un de l'autre les deux conflits qui tissent la pièce.

⁸⁶ Pour Edwards, *The Moon* s'inscrit dans la veine tchekhovienne au point qu'il la surnomme « *La Cerisaie* irlandaise ». En ce sens, il la compare également à *Heartbreak House* de Shaw mais la juge tout de même plus originale parce que Johnston ancre l'intrigue dans le contexte politique irlandais et non dans la société anglaise : « It is the Irish *Cherry Orchard*, but at least it succeeds in maintaining its national note which is more than Shaw's English *Cherry Orchard* does » (Edwards 1946, 14-15). Nous nous demanderons si cette « national note » ne s'entend pas aussi sur le plan dramaturgique dans la mesure où la pièce impose son originalité sur la scène du théâtre national à une époque où celui-ci se détourne de l'un de ses objectifs premiers – l'expérimentation.

« Libérateur », n'a pas jeté l'éponge et cessé de s'interroger sur le langage théâtral dès sa seconde pièce. Nous avancerons qu'il recourt à la pièce en trois actes pour mieux lutter contre la fossilisation qui guette ce schéma. Si toute l'intrigue repose sur la controverse suscitée par la construction d'une centrale hydroélectrique, les machines et leur démantèlement ne s'entendent pas que sur le plan thématique. Johnston en profite pour jouer des mécanismes de la pièce en trois actes et en démanteler les personnages autant que l'intrigue simplistes. Nous verrons que les oppositions dialectiques qui sous-tendent une pièce à thèse sont remises en perspectives. Johnston joue du double-entendre pour présenter des débats où les thèses tendent davantage à se compléter ou se confondre qu'à s'opposer. Les dialogues jouent un double-jeu qui brouille les contours des personnages. Ceux-ci se dédoublent et renversent la progression traditionnelle de la pièce, dont la structure déconstruit de l'intérieur la dramaturgie qu'elle adopte. Le théâtre est ainsi exploité comme l'artifice qu'il est, une machinerie qui ne vise pas à figer l'objet de sa représentation mais permet de le remettre constamment en jeu.

A- Figures de l'étranger et étrangeté des figures

En ancrant l'intrigue de la pièce dans la polémique qui divise la population du jeune État Libre, Johnston problématise la représentation de l'artisan de la nation, qui revêt désormais plusieurs visages. Nous avons vu qu'au début de la pièce Aunt Columba, fervente républicaine, accueille Tausch, l'ingénieur allemand qui a construit la centrale hydroélectrique, en reprenant la plainte de Cathleen Ni Houlihan déplorant l'occupation de ses terres : « Sometimes there are too many strangers in this house ». La pièce dans son ensemble propose un traitement ironique de cette célèbre remarque en problématisant la représentation de l'étranger et de son antagoniste type, le patriote. Tout

au long de la pièce, les personnages désignent des choses différentes en des termes identiques ou les mêmes choses en des termes différents. Ainsi le locuteur en dit davantage sur lui-même et sa propre interprétation des faits que sur ce qu'il commente. Il faut donc étudier la dimension réflexive de son langage, c'est-à-dire, selon Ricœur, ce qu'il nous révèle de lui-même. Réalité extralinguistique et identité des locuteurs sont sans cesse remises en jeu.

Dans *The Moon*, le groupuscule républicain, opposé à la campagne de modernisation menée par l'État, a pour projet de détruire la centrale. Leur meneur, Darrell Blake, espère faire diversion en venant discuter avec l'ingénieur allemand, Tausch, pendant que ses acolytes passent à l'action. Tausch essaie de gagner l'assistance à sa cause en défendant l'intérêt de son travail. Columba prend le parti de Blake. De son point de vue, un étranger est nécessairement un intrus, un envahisseur. Ce préjugé l'incite à se méfier de la centrale hydroélectrique :

AUNT COLUMBA. I wish it to be quite clear that I have as yet no personal objection to Herr Tausch. [...] Nor have I any objection to any ordinary factory as such. But this building is a power house, which is quite a different thing. Some people, I know, are inclined to scoff at the significance of power houses and to dismiss them as just a small matter. But it is those very people who before they realize it have become dependent on the very thing they tried to laugh off. [...] Now once you've become dependent upon anything, you are the slave of the man who controls it. Expected to bow the knee to some place-hunting industrialist with a small technical education and with neither culture nor religion to guide them. (MYR 146-147)

Le terme « power » désigne à la fois le pouvoir en général et l'électricité en particulier. Columba détourne donc le sens de l'expression « power house » censée désigner la centrale. Elle y voit plutôt le lieu du pouvoir politique : « this building is a power house, which is quite a different thing ». Dans son discours, l'infrastructure est un lieu d'asservissement néo-colonialiste : « you are the slave of the man who controls it. Expected to bow the knee to some place-hunting industrialist ». L'étranger apparaît aussi comme une sorte de barbare puisque sa culture différente est considérée comme une absence de culture : « some place-hunting industrialist with a small technical education and

with neither culture nor religion to guide them ». Ce préjugé sur l'étranger en révèle davantage sur le parti pris de Columba que sur les motivations réelles de Tausch. Columba se présente comme une fervente républicaine. Elle ouvre implicitement le débat qui sous-tend toute la pièce, concernant l'importance à accorder à la centrale et, surtout, au sens des mots (« *the significance of power houses* »). Le pluriel de « power houses » fait allusion aux divers référents possibles (la centrale et le lieu du pouvoir), et au glissement de sens qui se produit du point de vue du personnage.

Columba rédige et distribue des tracts appelant à la révolte contre le nouveau régime en place : « Our existence is not the aftermath of a past revolt. It is the presage of a future one. We shall rise again » (MYR 115). Le modal « shall » témoigne de sa détermination à faire en sorte que l'énoncé se réalise. Son discours semble investi d'un pouvoir performatif et elle s'inscrit dans la tradition des grands orateurs qui ont marqué l'histoire du nationalisme irlandais, tels que Robert Emmet et Patrick Pearse : comme eux, elle croit ses mots capables de déclencher un nouveau soulèvement et de mettre au jour un ordre nouveau. Paradoxalement, elle est bientôt amenée à remettre en question cette foi dans l'utilisation du langage. Lorsque Blake, le meneur de la milice républicaine, propose de soumettre le projet de Tausch au jugement des personnes rassemblées chez Dobelle, Columba est d'abord soucieuse d'identifier clairement ce dont il s'agit. Tausch, au contraire, se moque du nom que les différents personnages pourraient bien donner à ce qui constitue de toute façon une condamnation de son travail. Le débat est ouvert entre l'idéaliste qui croit au pouvoir déterminant du langage et l'entrepreneur pragmatique qui se soucie davantage des faits que de leur dénomination :

AUNT. Just one moment, please. I understood that this was to be some sort of a public discussion. Now it appears to be more like a court martial. [...]

TAUSCH. It is all the same. It makes no difference.

AUNT. Excuse me, it makes a very big difference.

TAUSCH. It is just what you choose to call it. That is of no importance.

AUNT. Herr Tausch, if you call its tail a leg, how many legs do you say a cow has got? [...]

TAUSCH. If you call its tail a leg? Well, five, I suppose.

AUNT. Wrong, four. Because calling its tail a leg doesn't make it one. (MYR, 145)

Columba souhaite éclaircir la situation et la désigner en des termes adéquats. Pourtant, pour convaincre Tausch de l'importance du mot juste, elle en vient à démontrer l'impuissance d'un locuteur à changer la réalité (« calling... doesn't make... »). En ce sens, elle rejoint finalement le point de vue initial de Tausch (« It is all the same. It makes no difference », MYR 145). Elle remet ainsi en question sa propre activité de résistance et la capacité de tout locuteur à cerner l'objet de son discours ou à modifier la réalité par le verbe.

Tausch s'efforce quant à lui de rejeter le masque d'envahisseur que Columba construit pour lui, et révèle la distance qui sépare les mots qu'elle prononce de la réalité : « I am none of these things you call me, I am not expecting you to bow the knee. [...] You misunderstand me » (MYR 147). Despote ou libérateur, tout dépend du point de vue de l'énonciateur et du récepteur du discours. L'identité devient question d'interprétation. S'il est rejeté d'emblée comme un étranger indésirable, l'ingénieur se présente néanmoins comme un sympathisant de la cause nationale irlandaise : « You see, I have every sympathy with your National Movement » (MYR 138). Tout au long de la pièce, il cultive cette image de sympathisant et n'a de cesse de se rapprocher de la population locale. Il admire Dobelle, l'ingénieur irlandais à la retraite chez qui se déroule l'action, autrefois célèbre pour avoir développé les transports ferroviaires dans le monde entier :

I feel so honoured in being invited to share your hospitality, Mr. Dobelle. You – a distinguished railway engineer – I have so often in my student days read your articles in the technical journals. Little did I think that one day I would have you as my neighbour » (MYR 112).

Tausch souhaite servir l'Irlande comme l'ingénieur irlandais a servi d'autres pays : « I love your country and would serve it even in some small way » (MYR 120). Contrairement aux

préjugés de Columba, il respecte la culture locale, prend des cours de gaélique et s'intéresse aux coutumes de la population :

DOBELLE. Oh, you took a course?

TAUSCH. But naturally. When one goes to live in a strange land, one should try to acquaint oneself with the customs of the people. (MYR 113)

Paradoxalement, plus l'étranger témoigne de son attachement à son pays d'accueil, plus l'ingénieur irlandais critique ses compatriotes et essaie de le faire fuir. Cette inversion des rôles n'est pas sans rappeler la pièce de Shaw *John Bull's Other Island* (Shaw 1904). Dans cette pièce, un entrepreneur anglais, Broadbent, veut construire un complexe hôtelier dans une région reculée d'Irlande, alors que son associé d'origine irlandaise, Larry Doyle, hésite à retourner dans son village natal. Broadbent est sous le charme pittoresque du lieu et idéalise l'innocence des compatriotes de Larry, alors que celui-ci déplore leur isolement, leur pauvreté, leur avidité, et leur mode de vie arriéré. Broadbent, et la source de profit qu'il représente, finit par se faire accepter par ceux-ci, et épouse même l'amour d'enfance de Larry dont ce dernier se détourne. Dans la pièce de Johnston, Tausch pense que le grand Dobelle a regagné son pays par enthousiasme, dans l'espoir de participer à la construction de la nouvelle nation. Or ce dernier soutient au contraire qu'il est venu s'enterrer là où tout espoir d'aventure semble perdu : « My wander-years are over. I have come home to renounce them » (MYR 113). Le personnage vit désormais reclus dans une maison isolée, avec pour seule distraction un petit train électrique, symbole de son passé glorieux. Le décor se présente également comme un ancien lieu d'action, à présent désaffecté et reconverti en maison : « The house was once the officers' quarters of the fort covering the river mouth [...]. It still carries some of the relics of its warlike past in the shape of rusty chains and bolts » (MYR 101). Cette correspondance entre le personnage et son milieu est caractéristique de l'esthétique naturaliste. Le fait que Dobelle ait renoncé au présent et à l'action en fait un personnage tchekhovien, nostalgique d'un passé à jamais révolu qui lui fait jeter un regard ironique sur le présent (Szondi 30). Pour lui, l'endroit est un « trou

maudit » où un entrepreneur motivé tel que Tausch n'a pas sa place : « It is not the destiny of a man like you to be buried in this accursed hole » (*MYR* 120). Il brosse alors un portrait monstrueux de ses compatriotes assoiffés de sang : « Well, here we have bogey men, fierce and terrible bogey men, who breathe fire from their nostrils and vanish in the smoke. [...] And we have vampires in shimmering black that feed on blood and bear bombs instead of brats » (*MYR* 121). La description relève du conte surnaturel (« bogeymen », « who breathe fire from their nostrils », « vampires ») jusqu'à ce que les monstres revêtent le visage bien réel des poseurs de bombes de l'Armée Républicaine Irlandaise qui entendent construire la nation par les armes. Leur violence est soulignée par l'allitération en « b » : « vampires in shimmering *black* that feed on *blood* and *bear bombs* instead of *brats* ». L'allitération met plus particulièrement en rapport « bear », « bombs » et « brats », ce qui souligne le jeu sur le sens de « bear », « porter » mais aussi « mettre au monde » : ici l'armée ne fait qu'engendrer davantage de bombes. L'ingénieur irlandais se détache ainsi de la meute monstrueuse qui l'entoure et lui porte le regard critique d'un observateur extérieur, d'un étranger. L'ingénieur allemand est aussi un étranger capable d'observer la vie locale d'un œil neuf et de faire figure de commentateur mais sa fascination pour la nation émergente le rapproche de la population locale. Dans le même temps, il fait ressortir a contrario l'étrangéisation de Dobelle. L'étranger est moins un personnage qu'une fonction, celle d'observateur : Sarrazac parle de « la fonction – la Figure de l'Étranger – [qui] travaille à ce point le personnage que celui-ci ne semble plus avoir d'autre intérêt, d'autre pulsion, d'autre 'plaisir' que cette fonction [...] 'd'observer' ». Dobelle n'a pas de rôle déterminant dans la fable, contrairement à Tausch qui tente de gagner la population locale à sa cause puis fait appel aux forces de l'ordre pour empêcher la destruction de la centrale, entraînant la mort de Blake. Dobelle ne fait qu'observer et commenter ce qui se passe autour de lui, « conjugu[ant] une appartenance indéfectible au milieu et le détachement propice à la vision » (Sarrazac 2004, 53). J'évoquerai plus tard l'épiphanie

que connaît Dobelle à la fin de la pièce, et qui le sort de son apathie. Pour l'instant, je m'intéresse au rôle d'observateur passif qu'il joue tout au long de la pièce. La « vision » caractéristique de cette « Figure de l'Étranger », au sens où l'entend Sarrazac, est la désillusion qu'il essaie de faire partager à Tausch en ce qui concerne à la fois l'idéal de progrès auquel il aspirait dans sa jeunesse, et l'idéalisation de la nouvelle nation. La perte de sa femme, décédée en donnant naissance à leur fille Blanaid, a ébranlé l'idée qu'il se faisait du bien et du mal, du progrès et de la régression, du bonheur et du malheur, en permettant à ces pôles opposés de se confondre : « It is right that a woman should die so that a child's immortal soul should be saved from Limbo, therefore I say that I am against right. It is right that men should murder each other for the safety of progress. I admit it. That is why I am against right and believe in wrong » (MYR 158). C'est ce désenchantement qui le place dans la position paradoxale d'étranger en son pays. Il rejette Tausch qui s'avère être une figure de lui-même et de ses propres idéaux progressistes passés, auxquels il a renoncé. Il le met donc en garde contre ses bonnes intentions qui ne sont pas si étrangères à celles des activistes locaux visant également ce qu'ils considèrent comme le meilleur avenir possible de la nation, et pourraient donc donner lieu au même déchaînement de violence. À la suite du portrait monstrueux cité ci-dessus, il ajoute en effet : « And in the mists that creep down from the mountains you will meet monsters that glare back at you with your own face » (MYR 121). À ces yeux, les « monstres » de la région ont un visage comparable à celui de Tausch.

Le discours de Tausch est en effet tout aussi idéaliste que la rhétorique républicaine, malgré les convictions différentes qui le sous-tendent. Complètement sous le charme du pays à construire, Tausch a quitté l'Allemagne pour se lancer à la conquête du grand ouest : « the call of the West wind, (...) the call of romance. I answer » (MYR 112). Cette remarque fait référence à un poème de Percy B. Shelley, « Ode to the West Wind », dont le propos est détourné. Pour Shelley, le vent d'ouest est celui qui balaie les feuilles

mortes, pareilles à des fantômes, pour permettre une renaissance prochaine de la nature grâce à l'incantation du poète :

O wild West Wind, thou breath of Autumn's being,
Thou, from whose unseen presence the leaves dead
Are driven, like ghosts from an enchanter fleeing
[...]
Drive my dead thoughts over the universe
Like withered leaves to quicken a new birth!
And, by the incantation of this verse,
Scatter, as from an unextinguished hearth
Ashes and sparks, my words among mankind!
Be through my lips to unawakened Earth
The trumpet of a prophecy! O Wind,
If Winter comes, can Spring be long behind? (Shelley 676-678).

Cet intertexte montre que le discours de Tausch, l'ingénieur pragmatique, n'est pas dépourvu d'idéalisme, quoiqu'il s'applique à critiquer le discours des nationalistes radicaux. Son projet de moderniser les campagnes irlandaises s'inscrit également dans une dynamique de régénération mais celle-ci doit se matérialiser par des actions, des constructions concrètes. Le patriote du type d'Emmet, capable de façonner le monde par le verbe, est remis en perspective ; il se dédouble et se trouve confronté à un autre avatar de lui-même : l'ingénieur pragmatique qui découvre sa vocation et s'érige à son tour en messie des temps modernes. Pour lui, « power » signifie « électricité » et donc source de confort : « I see in my mind's eye this land of the future – transformed and redeemed by power – from the sordid trivialities of peasant life to something newer and better » (MYR 121). Le manque de modernisation est ce qui, selon lui, paralyse les irlandais, voire les asservit, les condamnant au « quotidien sordide de la vie rurale ». Une telle remarque remet en question l'idéalisation de la paysannerie par les nationalistes, et renoue avec les premières pièces de l'Abbey qui mettaient en scène des paysans fuyant la trivialité de leur quotidien pour partir en quête d'un monde idéal (le monde féérique dans *The Land of Heart's Desire* de W. B. Yeats) ou réduits à l'errance et à la mendicité par la société hypocrite et violente dans laquelle ils tentaient d'évoluer (Nora dans *The Shadow of the Glen*, Christy dans *The Playboy of the Western World*, et les mendiants aveugles dans *The*

Well of the Saints de Synge). Le mode de vie arriéré de la société locale serait à l'origine de la marginalisation et de la clochardisation des individus. Tausch annonce l'avènement d'une société moderne qui réduirait ce risque (« transformed and redeemed by power »). Mais lui aussi se livre à une forme d'incantation : il appelle sa vision (« I see in my mind's eye ») à s'incarner et témoigne de sa propre croyance au pouvoir du langage. Cette référence à l'imagination visionnaire revient dans plusieurs poèmes de Yeats, où la faculté de voir « in the mind's eye » est celle du poète, celui qui s'imagine le voyage des rois mages dans « The Magi » (Yeats 2001, 58-59) ou encore celui de Dante dans « Ego Tuus Dominus », qui, selon Hic, aurait su se façonner une image dans l'imagination de ses lecteurs (Yeats 2001, 73). Dans la même tirade, Tausch invoque d'ailleurs un pouvoir créatif, lorsqu'il rappelle que la prospérité de la future nation dépend de l'électricité, et se laisse emporter par ce mot magique : « the inspiration of power, power, power – » (MYR 121). Étymologiquement, l'inspiration est un « souffle créateur », une intuition d'origine divine dont émanerait la création artistique. Pour Tausch, l'énergie moderne, l'électricité, est ce qui doit présider à la création d'une nouvelle nation ; l'ingénieur voue un véritable culte à la modernité. La polysémie du terme « power » permet ensuite à Darrell Blake, le meneur des républicains, de relever cette fascination pour le pouvoir, et notamment pour le pouvoir du langage : Blake ne manque pas de tourner en dérision le pouvoir dont l'électricité semble investir l'ingénieur. Il lui attribue les mots du Créateur, soulignant ironiquement l'écart qui le sépare de l'autorité suprême : « Tausch said 'Let there be light,' And the evening and the morning were the first day » (MYR 140 / *Genèse* I, 3-5). Ainsi le discours de l'ingénieur paraît aussi idéaliste que celui des militants, ces « messies » locaux traditionnels⁸⁷.

⁸⁷ Nous avons vu que la statue de Grattan dans *The Old Lady* qualifie ainsi Emmet et ses acolytes, leur reprochant l'inefficacité de leurs beaux discours (« omniscient young Messiahs », *OL* 36).

La figure de l'artisan de la nation acquiert encore un autre visage à l'arrivée du Commandant Lanigan, soldat de l'État Libre. Ce dernier apparaît d'emblée dans une position indéterminée : « On the threshold stands a soldier in a green uniform » (*MYR* 151). Le chasseur de rebelles porte les couleurs justement défendues par ces derniers, qui se battent au nom des « beaux champs de verdure ». L'histoire du personnage le place au carrefour des partisans et des opposants au Traité de 1921, c'est-à-dire des deux conceptions de la nation qui sont mises en concurrence dans la pièce. Autrefois membre du clan de Blake, Lanigan a pris le parti du nouveau régime et entend donc protéger la nouvelle infrastructure : « These works are a national affair » (*MYR* 160). Blake se sent trahi et désavoue son ancien compagnon d'armes :

TAUSCH (*to Blake*): I think you and the Commandant are old friends, eh?

BLAKE: Friends! Well it was I brought him into the movement in the old days when we were all one against the British. And now, behold my handiwork! A wee state – a Free State, held up by this bile green clothes-prop. [...] Come, come. Give Frankenstein his due (*MYR* 152)

Blake et Lanigan représentent la scission de Sinn Fein suite au Traité de 1921, l'un, Républicain refusant le Traité, l'autre, partisan du nouvel ordre. Si le Traité met fin à la guerre d'indépendance, il ne donne à l'Irlande qu'une autonomie partielle : l'île est scindée et le nord demeure membre du Royaume-Uni, d'où le constat d'échec des Républicains et la déception de Blake face à cet État qu'il considère atrophié (« wee state ») : pour lui, le Traité trahit les aspirations républicaines en cédant une partie du territoire à l'ennemi. Le terme « Irish » ne recouvre plus un espace et un peuple uni dans son soulèvement contre le colonisateur (« all one against the British »). Cette réplique montre l'évolution du sens des mots et autres signes dans le temps. L'uniforme national, symbole de ce soulèvement, et autrefois vénéré par ces patriotes radicaux que sont les Républicains, se dresse désormais contre eux. Blake se compare donc au Dr. Frankenstein dans le roman de Mary Shelley : écœuré par sa créature, il s'en détourne et attend son châtimeur (« Come, come. Give Frankenstein his due »). L'uniforme est décrit comme un accessoire de théâtre répugnant

(« *bile green clothes-prop* ») et le personnage suggère ainsi le dévoiement des symboles identitaires par un théâtre désormais au service du gouvernement. Cette perte de sens semble légitimer la méfiance de Tausch à l'égard de la rhétorique nationaliste et son souhait de remplacer des idéaux en rupture avec le réel par un progrès concret : « *Soon you will be a happy nation of free men – free not by the power of empty formulae or by the colour of the coat you wear, but by the inspiration of power – power – power* » (*MYR* 121). Il renvoie dos à dos les mots et symboles qui lui paraissent dénués d'emprise concrète sur la réalité. Il n'en reste pas moins fasciné par le terme « *power* », dont la répétition sonne comme une incantation qui appelle le référent à se manifester. Il entend démontrer le pouvoir concret de l'électricité dans la construction de la nouvelle nation. Ironiquement, la manifestation concrète du pouvoir dans le reste de la pièce ne répond pas à ses attentes et il devient à son tour comparable au Dr. Frankenstein.

À la fin de l'Acte 2, comme Tausch se moque ouvertement de l'inefficacité de la rhétorique républicaine et se félicite de l'arrivée des autorités qu'il a appelées en renfort, Blake affirme que les Républicains ne pourront être emprisonnés à jamais, qu'ils continueront de résister, et reviendront détruire la centrale un autre jour. Ses acolytes ne semblent pourtant pas capables de détruire la centrale : le bois qu'ils avaient rassemblé pour y mettre le feu a pris l'eau, Tausch refuse évidemment de leur vendre l'essence qu'ils comptent ensuite lui acheter pour détruire sa propre usine, et enfin les obus qui alimentent le canon de fabrication artisanale locale sont victimes d'un mauvais dosage qui ne leur permet pas d'exploser. Cette accumulation d'échecs permet à Tausch de tourner en dérision la menace proférée par Blake : « *Here you will talk a lot but it comes to nothing. You and your guns that will never fire* » (*MYR* 153). Contrairement aux Républicains, Lanigan n'a besoin que d'un revolver et d'un coup de feu pour abattre Blake. Son pragmatisme politique se dresse ainsi contre l'idéalisme romantique des Républicains.

Lanigan se fait le défenseur efficace de Tausch et de la nation moderne. Son intervention ne répond pourtant pas aux attentes de Tausch :

TAUSCH. Commandant Lanigan, how often must I repeat that I [...] do not require the kind of protection you provide, and I will not have myself associated with you in the eyes of the public.

LANIGAN. I told you we're here to stay whether you like it or not. These works are a national affair.

TAUSCH. And to the nation I will answer for them. They're in no danger now except from your presence. (*MYR* 160)

La question nationale n'oppose pas seulement les Républicains aux partisans du nouvel ordre. Les méthodes des uns et des autres font débat. Tausch entend construire la nation sans recourir à la violence ni causer la perte de qui que ce soit, contrairement au soldat :

TAUSCH. [...] it is murder!
[...]

LANIGAN. Ah, what's the use of arguing! I was a rebel once. What I've done was war then. Now I'm on the other side and it's murder. I admit it. [...] There are times when it's best to destroy the things that are nearest to us. (*MYR* 161-163)

Lanigan montre que le même acte peut être envisagé différemment selon les divers points de vue et l'évolution du contexte historique. Comparable à la « cause » nationale qui a engendré en son temps la guerre d'indépendance puis la guerre civile, le nouvel état fait l'apologie de la violence et cause la perte de civils. Selon le soldat, cette destruction est nécessaire à la construction nationale qui doit surmonter les obstacles qu'elle rencontre, en l'occurrence les dissidents. Le régime moderne qui légitime le meurtre s'avère aussi mortifère que le discours de Cathleen. Le soldat de l'État Libre est un nouvel avatar du Républicain potentiellement meurtrier. Comme le souligne Dobelle, ce nouvel avatar ressemble autant à Tausch que son prédécesseur :

TAUSCH. I wonder why the people whom we can like most easily are always on the wrong side? Why must Mr Blake be against me and Commandant Lanigan be my protector? Why must I have these monstrous doctrines foisted upon my shoulders?

DOBELLE. I told you, there are monsters in the mists that will glare back at you with your own face.
[...]

TAUSCH. I see what you are at, Mr Dobelle. You wish me to believe that Lanigan's shot was part of my world – that he and I are truly on the same side.

DOBELLE. More than that. Lanigan is just yourself. He is your finger on the trigger.
(MYR 165)

Si Dobelle reprochait aux Républicains leurs bombes, il se montre aussi critique du nouveau gouvernement qui va jusqu'à supprimer ses sujets⁸⁸. Tausch a finalement reconnu Blake comme son semblable, en raison de leur croyance commune en leur pouvoir de construire une nouvelle nation. Il en vient donc à rejeter à son tour Lanigan à la manière du Dr. Frankenstein confronté au meurtrier qu'il a fait advenir.

La figure du patriote est évolutive. Lanigan fait le lien entre Blake et Tausch, cumule leurs ressemblances ainsi que leurs spécificités respectives. Bras armé de l'ingénieur allemand, il utilise la violence prônée par le camp de Blake pour défendre ses idéaux : « I'm a physical-force man born and bred in the movement. [...] I've always been told that it's not words but deeds the country needs ». La remarque est minée de l'intérieur par la rime interne qui associe les « actes » aux « besoins » du pays. Ironiquement, c'est donc un choix de mots qui confère aux actes un pouvoir supérieur à celui des mots. Lanigan reste sous le charme de la rhétorique républicaine qui avait d'abord fait de lui un adepte de Blake (« born and bred in the movement »). Il est ce que Blake aurait pu devenir, un avatar de patriote qui met en évidence l'évolution de l'identité dans le temps et la stratification du sujet.

Blake et Lanigan rejouent un duo mis en scène par Lady Gregory dans *The Rising of the Moon* (1907). Dans cette pièce, un ancien activiste nationaliste a décidé de se ranger pour profiter d'une vie plus calme et confortable. Il a rejoint les forces de l'ordre et prend donc en chasse ses anciens acolytes. Alors qu'il monte la garde près d'une rivière au clair de lune pour empêcher la fuite d'un rebelle recherché, il n'y voit pas suffisamment clair

⁸⁸ La guerre civile qui a suivi le Traité de 1921 a conduit le nouveau gouvernement à mettre en place une répression intransigeante, pendant laquelle toute personne dont les agissements paraissaient susceptibles de menacer l'ordre public pouvait être sommairement placée en garde à vue (« Public Safety Act » mis en place en 1923 et reconduit chaque année jusqu'en 1928, *Public General Acts* 713). L'exercice de cette répression a donné lieu à certains abus entraînant la mise à mort de dissidents. Cet entrecroisement d'intentions nobles et d'actes déshonorants est un exemple de plus justifiant la désillusion de Dobelle évoquée plus haut. Ce dernier fait d'ailleurs le lien entre ce scandale public et son drame privé en rappelant à Tausch : « The birth of a nation is no immaculate conception » (MYR 164).

pour identifier ce dernier lorsqu'il se présente comme un vagabond et se propose de monter la garde avec lui. Le stratège entame alors des chansons populaires, et notamment *By the Rising of the Moon* (Annexe 5), cet appel aux armes des nationalistes. Le policier se souvient ainsi du bon vieux temps où il se battait pour ses idéaux, et reconnaît son ancien ami. Prenant conscience que les rôles pourraient être inversés, il le laisse s'enfuir. L'interchangeabilité des rôles est renforcée par le fait que les deux antagonistes sont assis dos à dos sur une barricade et se présentent ainsi comme un personnage à deux visages, tel le dieu Janus. Dans la pièce de Johnston, ses deux aspects du même s'affrontent face à face, et le soldat de l'État Libre abat son ancien mentor. Ce dévoiement d'une pièce emblématique des débuts de l'Abbey, suggère à quel point le théâtre national, désormais au service du nouveau régime, s'est détourné de ses idéaux d'origine. Plutôt qu'un personnage type, tel que le fervent patriote, l'artisan de la nation devient une figure à débattre : il s'agit d'un personnage complexe et changeant, « déterritorialisé » et donc difficile à cerner : il n'y a « plus du tout imitation mais capture de code, plus-value de code, augmentation de valence, véritable devenir » du personnage (Deleuze, Guattari 16). Chaque personnage est à la fois en contact et en conflit avec les différents codes dont il se nourrit, les caractéristiques typiques des figures conventionnelles de « patriote » et « étranger » ; il intègre les « lignes de segmentarité » qui l'inscrivent dans son contexte historique et culturel, et les « lignes de fuite » par lesquelles il échappe aux attentes des spectateurs et les déstabilise.

B- La « Querelle des Anciens et des Modernes »⁸⁹

Ces personnages déroutants participent d'une intrigue riche en rebondissements, qui n'en finit pas de dédoubler et renverser la situation. Nous montrerons que la structure de la pièce déjoue les mécanismes de la forme empruntée : Johnston ne recourt au schéma de la pièce bien faite, avec situation initiale, complication, crise et dénouement que pour subvertir ce dernier et renouveler la crise.

Le débat central de la pièce oppose Blake et Tausch. Leur joute verbale à l'Acte 2 est symptomatique du processus de dédoublement, de renversement et d'étrangéisation des signes qui sous-tend toute la pièce. Blake rend visite à Dobelle pour détourner l'attention de Tausch pendant que ses acolytes s'efforcent de réduire la centrale en cendres. C'est l'occasion pour les deux antagonistes de débattre de la notion de progrès. Pour Blake, les machines importées par Tausch avilissent l'homme, alors que pour l'ingénieur, elles le régénèrent. Là encore, le débat sur la modernité, ses enjeux et ses conséquences, rappelle *John Bull's Other Island*, où la voix de Father Keegan s'élève contre le projet de l'entrepreneur anglais et la culture matérialiste qu'il importe avec lui. Alors que les personnages de Shaw défendent leurs thèses respectives en des termes caractéristiques de leurs points de vue différents, Johnston fait dialoguer des idéologies différentes en des termes identiques et des symboles équivoques qui mettent en scène l'avertissement de Dobelle (« And in the mists that creep down from the mountains, you will meet monsters that glare back at you with your own face » MYR 121). La discussion repose en effet sur un jeu de miroirs qui démultiplie le sens des mots et brouille les contours des personnages :

⁸⁹ Polémique qui divise le monde littéraire en France à la fin du XVII^e siècle, la Querelle des Anciens et des Modernes oppose des auteurs qui célèbrent les écrivains antiques comme des modèles de génie indépassables et dont tout artiste devrait s'inspirer, à d'autres auteurs convaincus que l'art consiste à innover et réinventer sans cesse, et que la création artistique de l'époque peut rivaliser avec celle de l'Antiquité. L'expression se prête donc bien à l'analyse du débat central de *The Moon*, où Blake et Tausch confrontent leurs visions respectives de l'industrialisation, débat dont la structure s'avère symptomatique de la dramaturgie du renversement à l'œuvre dans la pièce. Nous verrons que le dramaturge ébranle ainsi le schéma conventionnel de la pièce en trois actes et la réinvente.

BLAKE. [...] The rest of the world may be crazy, but there's one corner of it yet, thank God, where you and your ludicrous **machinery** haven't turned us all into a race of **pimps and beggars**.

TAUSCH. **Machinery**, my dear sir, does not make **pimps and beggars**.

BLAKE. It makes proletarians. Is that any better? [...]

TAUSCH. But, Mr Blake, must we not have some regards for **progress**?

BLAKE. My good man, how do you know what **progress** is? Tell me if you dare.

TAUSCH. [...] Surely you will admit that **there are such things as backward countries**?

BLAKE. **There are countries** where, incredible as it may seem to you, some of us prefer to live. [...] To me it is progress just **to live** – to live more consciously and more receptively. Herr Tausch, do you never see yourself as rather a ridiculous figure trying to catch life in a **blast furnace**?

TAUSCH. It seems to me that **the blast furnace** is just the thing that leaves us all the **freer** to enjoy life.

BLAKE. Excuse me – does it leave *you* any the **freer**? Does it leave your dirty workmen any the **freer**? (...) we intend to keep one small corner of the globe safe for the unfortunate human race.

TAUSCH. Very interesting. And so you are a machine wrecker? We are engaged in a *Kulturkampf*. (MYR, 138-140)

La controverse donne lieu à une véritable guerre des mots, mise en évidence par l'effet contrapuntique des répliques dont le sens est systématiquement renversé. On a fait apparaître en gras les mots repris en écho d'une réplique à l'autre. En anglais, l'accent tonique d'une phrase tombe sur les mots porteurs d'informations nouvelles. Ainsi, lorsque Tausch retourne l'assertion de Blake en répétant les propres mots de celui-ci, la négation ressort d'autant (« Machinery, my dear sir, does **not** make pimps and beggars »). S'ensuit une succession d'antanaclases : les mots de l'un sont repris et retournés par l'autre pour faire apparaître l'antithèse de chaque idée. La discussion est un jeu de discours et contre-discours. Tausch conclut que Blake et lui se livrent à un « conflit culturel » (« Kulturkampf ») mais le dialogue s'avère surtout un conflit textuel : le texte est en conflit avec lui-même et déstabilise tous les signes qui le composent, attirant l'attention sur cette texture conflictuelle. Il ne révèle pas seulement l'équivocité du langage mais le point de vue adopté par chaque personnage et la façon dont chacun peut manipuler le langage pour

façonner le sens qui lui convient. Lorsque Tausch qualifie Blake de « machine-wrecker », en référence directe à une pièce de Toller⁹⁰, on pense non seulement à la résistance de l'humain face à la menace de la machine, mais aussi à la possibilité pour tout locuteur de mettre en question le système, la machinerie du langage conventionnel, et de remettre ainsi le sens en jeu.

Si la machine est au départ un élément réaliste qui fait l'objet d'une discussion sur le progrès, elle prend peu à peu une dimension métaphorique. Blake la compare à un « haut fourneau », une fournaise semblable au monde infernal, si l'on considère, comme lui, qu'elle condamne l'homme. Il se fait alors le porte-parole de son homonyme anglais, le poète William Blake⁹¹, inquiet de l'avilissement de l'homme à l'ère industrielle. Mais Tausch dévie la métaphore pour suggérer au contraire un feu créatif : la machine serait une avancée pour l'humanité. Elle rendrait l'homme plus indépendant, plus libre, parce qu'elle l'équiperait et lui permettrait d'exploiter son environnement. Tausch rappelle ailleurs : « Freedom cannot exist save united with might » (*MYR* 121). Si l'ingénieur semble justifier ainsi la détermination de l'État qui doit développer les infrastructures du pays, quelles que soient les objections d'une partie de la population, il évoque dans le même temps la force de manipulation des différents locuteurs qui libèrent le langage de sa signification

⁹⁰ Toller est l'un des premiers à mettre en parallèle l'asservissement de l'ouvrier par la machine et celui de l'individu par la machinerie du pouvoir. En 1922, paraît notamment *Die Maschinenstürmer* (*The Machine-Wreckers*, Toller 1936) qui met en scène la révolte du peuple contre l'exigence de productivité qui épuise les ouvriers tout en laissant leur famille dans la misère. Un ouvrier se fait littéralement avalé par une machine, scène qui a vraisemblablement inspiré Chaplin dans *Les Temps Modernes* (Chaplin 1936). Ses collègues cherchent alors à mettre la machine en pièces mais, dans leur fureur, ne distinguent plus leurs amis de leurs ennemis et tuent l'un des leurs, sur l'ordre d'un traître qui les dénonce ensuite au gouvernement. Agissant de façon tout aussi violente, aveugle et mécanique, les ouvriers deviennent aussi meurtriers que la machine et le système qu'ils combattent. Dans la pièce de Johnston, les machines de Tausch sont protégées par le gouvernement qui entend imposer l'industrialisation, et menacées par les activistes républicains déterminés à défendre leur mode de vie rural face aux forces de la modernité. Chacun des deux camps cherche à promouvoir le modèle de société, le système, qui lui convient et chacun est donc à son tour « machine » et « briseur de machine ». Nous verrons que ce double jeu permet à la pièce de résister à la machinerie univoque du théâtre réaliste.

⁹¹ Dans plusieurs de ses poèmes, William Blake évoque les méfaits de la Révolution Industrielle sur l'homme et la société, notamment le travail des enfants (« The Chimney-Sweeper », Blake 51), le développement de la prostitution et l'évolution du paysage urbain (« London », Blake 76).

univoque. Chaque symbole équivoque appelle des lectures contradictoires, attirant l'attention sur le caractère arbitraire des signes et la lutte de pouvoir dont ils font l'objet.

La ressemblance paradoxale de ces antihéros est également suggérée par l'action qui se déroule en arrière-plan de ce dialogue ambigu. La menace de la machine ne provient pas que de la centrale hydroélectrique, qui demeure hors-scène. Elle apparaît également sur scène, entre les mains des Républicains. Pendant que Blake dénonce l'avilissement de l'homme par la machine, ses hommes manipulent avec la plus grande difficulté le canon créé par George pour défendre leur mode de vie rural, non mécanisé. Les voix de ces patriotes exténués, et notamment celle de Willie, remettent en perspective le discours idéaliste de leur chef. Willie perd ses forces et s'écroule littéralement derrière l'engin avant d'annoncer d'autres dangers aux sympathisants :

(For some time, Willie has been pushing vigorously at the muzzle of the gun.)

A VOICE *(off)*. Say when you're ready to shove.

WILLIE. Ah God! I've been shoving for the last ten minutes.

(The gun is heaved out of sight. Willie falls after it)

[...]

WILLIE *(off)*. If you go through there you'll be stuck in the jamb of the door. (MYR, 139)

Au moment où Blake prend position contre la machine avilissante, ses propres hommes s'épuisent et s'écroulent sous cette autre machine qu'est le canon, et à travers lui, la cause patriotique⁹². La polysémie de l'expression désignant l'arme (« the muzzle of the gun ») lui donne aussi une dimension symbolique ; elle est la bête monstrueuse, la gueule qui s'apprête à dévorer les artisans de la nation, quelles que soient leurs convictions. C'est sur cette machine à tuer que reposent les espoirs des nationalistes radicaux, dont le combat se révèle aussi risqué pour l'humanité que la nouvelle machine étatique et l'industrialisation qu'elle favorise. Ainsi le double jeu du langage théâtral brouille les pistes et remet en jeu le sens de ce qui est dit comme de ce qui est montré.

⁹² Une photo prise à l'occasion d'une production de *The Moon* à l'ADC Theatre de Cambridge en 1948, montre l'épuisement des patriotes sous le poids du canon par le biais de corps à demi écrasés sous l'arme et de visages tordus de douleur. Le département des manuscrits de Trinity College n'a pu me faire reproduire cette image, faute de traçabilité d'éventuels droits d'auteur (TCD/MS/10066/654).

Dans son « Manifeste technique du Futurisme », F. T. Marinetti évoque le désir que lui inspire un vol en aéroplane de libérer le mot de son utilisation conventionnelle :

Ce fut en aéroplane, assis sur le cylindre à essence, le ventre chauffé par la tête de l'aviateur, que je sentis tout à coup l'inanité ridicule de la vieille syntaxe héritée de Homère. Besoin furieux de délivrer les mots en les tirant du cachot de la période latine. Elle a naturellement, comme tout imbécile, une tête prévoyante, un ventre, deux jambes et deux pieds plats, mais n'aura jamais deux ailes. De quoi marcher, courir quelques instants et s'arrêter presque aussitôt en soufflant !...
Voilà ce que m'a dit l'hélice tourbillonnante, tandis que je filais à deux cents mètres, sur les puissantes cheminées milanaïses (Marinetti 1912, 1).

Après la « crise de vers » de Mallarmé, qui a permis au poète de mettre au jour le Vers Libre, Marinetti cherche à mettre le mot en crise, à le libérer de sa fonction conventionnelle au sein de ce « cachot » que constitue la syntaxe latine. Il déclare d'ailleurs : « Après le vers libre, voici enfin les mots en liberté » (Marinetti 1912, 4). Dans la pièce de Johnston, le processus de déconstruction des énoncés et des figures traditionnelles de patriote, d'étranger, et de progressiste, témoigne d'un même désir de dépassement du système que constitue le langage. Le dramaturge utilise un même mot pour dire une chose et son contraire et démultiplier ses personnages. Au début de la pièce, lorsque Tausch décrit son projet de modernisation de la vie locale, la didascalie qui annonce l'entrée en scène de Willie reprend dans son sens littéral le titre de la pièce d'O'Casey *The Shadow of a Gunman*, fait apparaître une ombre au tableau esquissé par l'ingénieur – la menace que les nationalistes radicaux font peser sur ce projet : « On the blinds appears the shadow of a man in an overcoat holding something in his hand that closely resembles a revolver » (MYR 121). Nous avons vu que le franc-tireur est vite démasqué par sa mère et que son militantisme n'impressionne personne. Il représente néanmoins la communauté locale qui se mobilise contre l'intrus non seulement parce qu'il est étranger, mais parce que la modernité qu'il importe avec lui menace l'espèce humaine, désormais soumise à des tâches considérées comme avilissantes. George, un vieux marin des environs, témoigne de son expérience dans la ville industrielle de Birmingham, l'une des plus représentatives de la Révolution Industrielle en Angleterre :

Well, you know I haven't the gift of the gab the way you people have, but when I was in Birmingham, I sometimes used to watch all those women and young girls coming in and out of the factories. And, you know, I was touched – more touched than I can say. All those women and young girls having to work night and day, with their poor, pale, pasty faces that they have to make up with rouge and all that, brought tears to my eyes, old man. They ought to be kept out of doors and have proper homes of their own, you know. No life for young girls (*MYR* 147).

George prétend ne pas avoir le talent d'orateur de ses voisins, mais sa description témoigne de ses talents de conteur. Le portrait des ouvrières épuisées est rendu d'autant plus pathétique par l'allitération en « p » (« poor, pale, pasty faces »), avant que les larmes du vieux marin qui s'émeut des conséquences pour leur santé ne ridiculisent cette impression : leur pâleur les contraint seulement à se maquiller (« faces that they have to make up with rouge and all that »). Leurs visages sont peut-être meurtris par la fatigue, mais le maquillage témoigne aussi du nouveau confort matériel que leur procure ce travail. Or George prend parti contre la centrale non parce que l'ingénieur allemand lui apparaît comme une menace pour son pays mais parce que l'industrialisation lui paraît menacer l'espèce humaine. Il a fabriqué le canon dans le but de protéger son voisinage de toute nouvelle forme d'asservissement. Blake envisage d'utiliser cette arme pour détruire la centrale : « Well, George, your young girls will have to thank you for their green fields from this out ». Ici, il ne s'agit plus des champs de Cathleen, mais plutôt de la défense d'un mode de vie rural où l'humain résisterait à l'avènement de la machine. Les idéaux humanistes se mêlent donc aux idéaux républicains. Willie et George rejouent Columba et Blake sur le mode burlesque. Ironiquement, le bras armé des humanistes s'avère d'abord inopérant : les trois premiers projectiles créés pour le canon n'explorent pas en raison d'un mauvais dosage et leur fabrication artisanale, qui a pris de nombreuses années, devient une farce. La double figure de l'artisan de la nation et du sauveur de l'humanité est décomposée et mise en perspective ; elle prend simultanément la forme de différents personnages : Columba et Blake défendent les idéaux républicains, Willie et George témoignent des faiblesses techniques de ce groupuscule contestataire, Tausch incarne une

idéologie alternative, progressiste, du côté de l'État Libre ; Lanigan, pris entre les deux camps et obligé de trancher est une synthèse rationalisée de ces différents avatars. Si le tourbillon des hélices inspire à Marinetti le désir de libérer les mots de la « prison de la phrase », Johnston trouve la même inspiration face à la machinerie du théâtre qui lui permet de remettre en mouvement dialogues et personnages types, de multiplier les correspondances et de révéler différents sens. La « power house » dont il est réellement question dans cette pièce, c'est le théâtre, cette machine à créer qu'est la scène. La pièce expose les mécanismes à l'origine de la création d'un personnage, notamment le jeu du langage dans lequel il s'exprime, et la façon dont on peut en jouer.

Ce jeu de rouages est également suggéré dans le paysage sonore de la pièce : le bruit des turbines de la centrale se fait entendre dès que la porte s'ouvre sur le hors-scène (« Whenever the hall door is open, the distant hum of turbines can be heard », *MYR* 101). Les turbines hantent le texte des personnages, notamment celui de Columba. L'une de ses remarques évoque explicitement leur mouvement, et l'illustre même, en revenant régulièrement ponctuer le dialogue comme un leitmotiv. L'activiste n'a de cesse d'annoncer le renversement prochain du nouveau régime et, indirectement, l'échec du projet de l'ingénieur allemand. Elle décrit d'abord sa réussite apparente, le bon fonctionnement de la centrale : « the turbines are humming merrily now. The dynamos are turning and the water piles up behind the sluices. But you haven't accounted for everything » (*MYR* 115). Puis elle fait glisser l'image des dynamos qui tournent vers celle de la roue de la fortune :

The hour of the poor and the defenceless and the down-trodden comes sooner or later. The dynamos are turning. (*Shouting as she goes upstairs*) But the proud in their pride shall be laid low. They didn't account for everything. (*MYR*, 127)

La roue tourne et le retournement de la situation s'incarne dans les mots : dans la première partie de la phrase les victimes sont désignées par un participe passé employé comme

adjectif qui souligne leur passivité – ils ont été piétinés (« down-trodden »). Or, dans la dernière partie, le passif est attribué aux vainqueurs temporaires, ces « fiers » qui vont donc subir le même sort quand leur tour viendra (« shall be laid low »). Leur position rabaissée (« low ») fait d'ailleurs écho à celle des précédentes victimes (« down »). Dans ce passage Columba reprend l'image des turbines pour souligner son sens figuré. Pareil à une turbine qui tourne, le polyptote revient sur le même mot et le dédouble : l'adjectif « proud » repris par le nom « pride » condamne la fierté au moment où il l'évoque. L'utilisation du modal « shall » donne à l'énoncé une valeur prophétique. La malédiction revient d'ailleurs à l'acte II : « ... proud in their pride shall be laid low. They didn't account for everything » (MYR 131). La didascalie précise que, cette fois-ci, Columba n'intervient pas dans la conversation : elle parle comme une voix *off*, hors-scène, qui sonne comme un commentaire sur l'action sorti d'une bouche désincarnée, voix spectrale qui revient hanter les personnages. Sa phrase est d'ailleurs incomplète, comme un écho qui résonne depuis l'acte précédent. Cet écho retentit au milieu de la discussion où Blake et George évoquent le canon qui finira par détruire la centrale. L'évocation de l'arme s'enrichit donc de la malédiction pour annoncer le dénouement. Blake, républicain sans défense (« defenseless ») face aux autorités de l'Etat Libre, est sur le point d'être mis à mort et donc plus que « piétiné ». Mais le sort se retourne, et la centrale est elle aussi détruite dans le dernier acte, confirmant la valeur prophétique du discours de Columba. Cette prophétie du renversement rappelle encore *The Rising of the Moon* (Gregory 1907). L'image de la roue de la fortune revient régulièrement dans cette pièce. Le rebelle prend notamment congé du policier en annonçant un renversement à venir : « You did me a good turn tonight, and I'm obliged to you. Maybe I'll be able to do as much for you when the small rise up and the big fall down... when all change places at the Rising (*waves his hand and disappears*) of the Moon » (Gregory 151). Mais le mouvement de la lune, comme celui des rouages de la centrale hydroélectrique, est cyclique : la montée entraîne toujours

la descente, et vice versa. Dans *The Moon*, si les forces de la modernité semblent l'emporter à la fin de l'acte II (lorsque Blake est abattu par Lanigan), l'acte III tend vers un tout autre dénouement : la centrale est finalement détruite par les acolytes de Blake. Ce rebondissement est d'autant plus ironique que les terroristes n'y parviennent que par inadvertance, après avoir échoué à trois reprises en raison des munitions défectueuses. Si la prophétie de Columba se réalise, elle paraît le fruit du hasard, l'objet d'une farce burlesque où deux vieillards ivres jouent sans le vouloir le rôle de Républicains conquérants, et le regrettent aussitôt : « Blown to hell. Pure accident. Sorry, must be off » (MYR, 167). Leur discours télégraphique détone avec la métaphore filée de la roue de la fortune et le discours imagé de Blake et Columba. Il traduit le caractère accidentel et non motivé de leur acte. Les phrases n'ont pas de sujet et les mots se libèrent de toute contrainte syntaxique comme l'acte, de toute intention révolutionnaire.

Ce retournement de situation permet une relecture ironique de l'échange qui ouvre le débat opposant Blake et Tausch. Lorsque ce dernier se présente comme sympathisant de la cause nationale, Blake rétorque : « Ah, national movements are only a means to an end ». L'ironie naît ici de la polysémie du terme « end » qui désigne à la fois un but et l'aboutissement d'un processus. Si des courants nationalistes sont pluriels et divergents, de même que les attitudes concernant le rapport de l'homme à la machine, tous les opposants connaissent la même fin. Le dénouement se dédouble mais s'annule ; la « querelle des Anciens et des Modernes » n'est jamais résolue puisque les deux camps sont finalement gagnants et perdants. La destruction de la centrale rend inutile le meurtre de Blake et fait de la pièce une nouvelle satire de la politique de l'État Libre. Dans le même temps, elle empêche la création d'une nation moderne et dynamique, la régénération annoncée par Tausch.

Pour Michel Flot, « cette absence de dénouement » témoigne d'une « dramaturgie ouverte, une dramaturgie de l'ambiguïté, avec le risque de désorienter un spectateur trop

habitué à des solutions simples et rassurantes » (Flot 2003, 60). Umberto Eco définit « l'œuvre ouverte » comme une œuvre qui ne débouche pas sur un dénouement inéluctable (Eco 1979). Elle montre les diverses possibilités et en appelle au lecteur, en l'occurrence le spectateur, pour faire sens de l'ensemble, là où une dramaturgie de type aristotélicienne s'en tiendrait à un schéma univoque. *The Moon* fait en effet la part belle à l'ambiguïté : les deux dénouements se neutralisent. Mais le caractère novateur et « iconoclaste » de *The Moon* sur le plan formel tient surtout au jeu de miroirs qui caractérise les dialogues et rapproche les différents personnages tout au long de la pièce. Le spectateur est « désorienté » car les figures de patriotes et d'étrangers perdent leurs contours habituels, ce qui rend son identification problématique. Le théâtre redevient lieu de débat et de mise à l'épreuve de la construction identitaire en n'imposant pas aux spectateurs un discours dominant. En ce sens, la pièce renoue avec les premiers projets du théâtre national – « to show upon the stage the deeper thoughts and emotions of Ireland [...] and that freedom to experiment which is not found in theatres in England, and without which no new movement in art or literature can succeed » (Gregory 1913, 20).

Dans *The Moon in the Yellow River*, Johnston démantèle le personnage de théâtre tel qu'il s'est imposé sur scène au cours du premier quart de siècle du théâtre national irlandais. Même lorsqu'il écrit pour l'Abbey, le dramaturge introduit du jeu entre la représentation et son objet et rend problématique l'identification du spectateur. Si ses pièces reviennent indéniablement sur l'histoire irlandaise, il faut aussi les étudier dans la perspective plus large du rapport problématique entre identité collective et identité individuelle. En effet, elles s'inscrivent dans le contexte de la montée des doctrines fasciste et nazie qui visent à uniformiser la société en imposant aux individus une identité définie par l'État, qui ne laisse pas de place aux dissidents. Par-delà les différentes conceptions de la nation qu'elles mettent en scène, et la difficulté rencontrée par l'individu pour y trouver

sa place, c'est la nature humaine et la place de l'homme parmi ses semblables qui font débat. Dans la préface à son recueil d'essais intitulé *L'Inhumain*, Jean-François Lyotard oppose deux conceptions à la fois contradictoires et complémentaires de « l'humain » et de « l'inhumain ». Il avance que la condition humaine se distingue d'abord par sa vulnérabilité originelle, « la misère initiale » de l'espèce, mais aussi par sa capacité à pallier cette vulnérabilité en acquérant « une 'seconde' nature qui, grâce au langage, le rend apte au partage de la vie commune, à la conscience et à la raison adultes » (Lyotard 1988, 11). Lyotard remet ensuite en perspective cette conception humaniste de la société en rappelant que cette « 'seconde' nature » est « une puissance inhumaine de dérèglement » de l'être originel, c'est-à-dire un processus déshumanisant au sens où il inhibe et neutralise l'être naturel (Lyotard 1988, 13). Une autre forme d'« inhumain », qui s'exprime par le biais d'une résistance de l'individu à la socialisation, s'avère alors être un garde-fou de la nature humaine. D'où la dualité de l'homme et l'ambiguïté du langage dans lequel il s'exprime, convention qui le menace ou outil d'émancipation. Si le langage conventionnel facilite la socialisation, il mécanise et déshumanise dans le même temps les relations interpersonnelles et les sujets parlants, à moins que ces derniers ne le défient. Ainsi le langage et l'utilisation que l'on en fait participent de l'identité en permettant l'expression des contradictions profondes qui la sous-tendent. Cette théorie offre un nouvel éclairage sur l'œuvre de Johnston et la façon dont il manipule le langage de ses personnages pour en faire des personnages-« machine[s] de guerre, contre [les personnages]-appareil[s] d'État » (Deleuze, Guattari 16).

II- DEVENIR-HUMAIN

En 1956, Johnston adapte les aventures de Cuchulain pour la quatrième édition du festival *An Tostal*, festival visant à mettre à l'honneur la culture irlandaise. Au retour de la Deuxième Guerre mondiale, le dramaturge s'est pourtant interrogé sur le lien problématique susceptible de lier patriotisme et inhumanité, lorsque le nationalisme poussé à l'extrême en vient à détruire l'humain :

I did note with some uneasiness the steady growth in our own institutions of more and more of those elements about which we were supposed to be at war with Nazi Germany. [...] But I freely admit that it was my stumbling upon Buchenwald that brought me face to face with something that could not be denied any longer. Here in this concentration camp was a piece of data that far transcended any question of conflicting ideologies. What it amounted to was a matter of being either for or against the human race. Within that compound we found ourselves confronted with something that I, for one, had never come across before – the wilful dehumanization of the species as a matter of planned policy. [...] The sentiment painted up over the gate of the place – *Recht oder unrecht mein Vaterland* – presented a challenge to Man as a whole to which unconditional surrender was the only answer. However much we might have respected the Wehrmacht – whatever sneaking sympathy we might still have had for them in their spirited defence of their homes – in Buchenwald their Fatherland was unright, and being so, it was necessary to destroy it (Johnston 1950(a)).

Dans cet article, partiellement repris dans le mémoire de guerre cité en introduction, le dramaturge revient sur le crime contre l'humanité commis par le régime nazi. L'idéologie raciste de ce régime a porté atteinte à l'ensemble de l'espèce humaine. L'Irlande a souhaité rester neutre dans ce conflit afin d'asseoir sa souveraineté nationale : Foster montre qu'il ne s'agissait ni d'un refus de soutenir son ancien colonisateur, l'Angleterre, ni d'une forme de collaboration avec le nouvel ennemi de cette dernière, l'Allemagne, mais seulement d'une façon de s'affirmer en tant qu'acteur politique indépendant sur la scène mondiale (Foster 559-563). Johnston suggère que le combat de l'armée allemande a d'abord pu être interprété par certains comme un effort patriotique qui suscitait une certaine compassion pour les soldats engagés dans cette lutte. Il s'interroge sur l'évolution du culte de la nation dans son propre pays : « I did note with some uneasiness the steady growth in our own

institutions of more and more of those elements about which we were supposed to be at war with Nazi Germany ». Il se range pour sa part du côté des Alliés (« *we were supposed to be at war...* »). La découverte des crimes perpétrés dans les camps fait de la guerre contre le nazisme une nécessité dont dépend la survie de l'espèce : « *whatever sneaking sympathy we might still have had for them in their spirited defence of their homes – in Buchenwald their Fatherland was unright, and being so, it was necessary to destroy it* ». Aussi le dramaturge reproche-t-il à son pays de s'enfermer dans un culte de la nation en rupture avec le nécessaire engagement de l'espèce humaine pour sa survie : « *Now is it too much to ask that our own writers [...] should [...] turn their free intelligence – their minds comparatively unsullied by propaganda – from the problems of the noble peasant to the question of human survival?* » (UUC/MS/B2iib, Annexe 7). Il faut donc se demander comment sa mise en scène d'une icône nationale dans la décennie qui suit la Deuxième Guerre mondiale témoigne de son souci de l'espèce humaine. Nous montrerons que son héros se fait le lieu de résistance à l'aliénation qui menace l'individu. Il incarne d'abord « l'inhumain » au sens où l'entend Lyotard, force naturelle qui travaille l'individu de l'intérieur et l'incite à résister à son assimilation avec la « meute ». Mais il se laisse asservir et son engagement patriotique le rend finalement cannibale. La pièce se fait « machine de guerre » contre les faux-semblants d'héroïsme qui pervertissent l'idéal humaniste.

Dans *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari rejettent la « fausse alternative » consistant à croire que l'on ne peut que « imiter ou être ». Ils s'intéressent au « devenir » qui caractérise l'être, perçu comme un « rhizome » : non le fruit d'un processus d'évolution ou de métamorphose, qui aurait un terme, mais le fait d'un mouvement permanent, dans lequel l'identité se construit par « alliance, communication ou contagion entre hétérogènes » (Deleuze, Guattari 291-292). Ils parlent par exemple du « devenir-guêpe de l'orchidée » pour souligner que le devenir d'une espèce se fait par le biais d'une

alliance avec une minorité, voire un individu exceptionnel qui apporte une nouvelle dimension. Ils évoquent ainsi le « devenir-animal » de l'homme qui procède d'une première alliance avec le démon, par laquelle l'homme « passe ou devient, par contagion » dans la meute, développant son instinct de survie. Suite à une seconde alliance avec un groupe humain cette fois, il favorise le « devenir-animal » du groupe, car il est un individu exceptionnel, « un sorcier », « en rupture, dès le départ, avec les institutions centrales, établies ou qui cherchent à s'établir » (Deleuze, Guattari 302-303). Il est donc une « machine de guerre » qui menace les formes établies : « les États ne cesseront de s'approprier la machine de guerre, sous forme d'armées nationales qui limitent étroitement le devenir du guerrier », et en font « un gros chien domestique » (Deleuze, Guattari 304). L'État est perçu comme une instance de pouvoir déshumanisante, qui apprivoise l'individu exceptionnel qui se ferait le garant de la régénération de l'espèce, « limite son devenir », fige et donc détruit son identité : « On verra les sorciers servir les chefs, se mettre au service du despotisme, [...], passer du côté de la famille et de la dépendance. Mais aussi bien, ce sera la mort du sorcier, comme celle du devenir » (Deleuze, Guattari 303-304). Pour Deleuze et Guattari, il n'y a pas de « devenir-humain » car l'humanité n'est pas une minorité ; elle est plutôt une majorité qui doit se laisser travailler par des minorités qui la régénèrent sans cesse. Pourtant, dans une époque où la déshumanisation de la société déstabilise la définition de « l'humain », cette majorité n'est autre qu'une meute qui doit se laisser travailler par une forme d'humanité devenue exceptionnelle, cette forme d'« inhumain » paradoxalement garant de l'humain qu'évoque Lyotard. À la lumière de cette théorie, nous montrerons que le Cuchulain de Johnston est « déterritorialisé » et se fait une figure plurielle, au carrefour du mythe et de l'histoire, de sa signification en Irlande et de celle qu'il acquiert dans le contexte international dans lequel il est envisagé.

Cuchulain est un demi-dieu de la mythologie irlandaise, popularisé par Lady Gregory en 1902, lorsqu'elle traduit du gaélique le récit de ses exploits sous le titre *Cuchulain of Muirthemne* (Gregory 1976). Fils du dieu Lu, le soleil, qui aurait séduit une mortelle en prenant la forme d'un faucon, Cuchulain est élevé parmi les humains par Sualtam, son père adoptif ; le héros est donc une créature hybride, surhomme parmi les hommes. La Renaissance Culturelle irlandaise en fait une figure emblématique de la résistance nationale : intrépide et réputé invincible, le héros multiplie les prouesses et preuves de bravoure tout au long de sa vie et jusque dans sa façon de mourir debout, au combat. Il est mis en scène par Yeats dans plusieurs poèmes et cinq pièces pour la scène (voir note 50). Pour Alexandra Poulain, ces pièces constituent ensemble un drame à stations qui met en scène le cheminement du protagoniste vers la mort, dramaturgie héritée de la Passion médiévale, et reprenant le motif de la Passion du Christ (Poulain 2012(b)). Alexandra Poulain s'intéresse au nomadisme de Cuchulain qui défie tout projet de lui assigner une identité stable, et à son corps en « devenir », lieu de résistance aux tentatives d'appropriation qui menacent cette figure de l'héroïsme que s'approprie le nationalisme culturel. Pièce après pièce, Yeats met donc à l'épreuve l'identité du héros. Malgré ses multiples boutades concernant les expérimentations dramaturgiques de Yeats⁹³, Johnston n'a de cesse de témoigner dans ses propres pièces de sa fascination pour l'œuvre de ce dernier qu'il adapte, déjoue, déforme, ne serait-ce que pour en explorer les limites.

Si Cuchulain est un héros du folklore national bien connu du public dublinois, son cheminement dans la pièce de Johnston témoigne encore de la « déterritorialisation »

⁹³ Les manuscrits de Johnston conservés à Trinity regorgent de commentaires sur l'œuvre de Yeats, plus ou moins détaillés. Dans certains enregistrements, Johnston revient par exemple sur les annotations portées par son aîné sur la première version de *The Old Lady* soumise à l'Abbey, avec un humour particulièrement savoureux qui témoigne d'une certaine rancœur à l'égard du dramaturge qui n'a pas voulu reconnaître l'intérêt de ce texte et propose d'en modifier certains morceaux de bravoure au profit de platitudes regrettables. Johnston se réjouit d'avoir pu se servir de tels commentaires pour reprendre sa pièce de façon tout à fait contradictoire avec les recommandations de Yeats. Dans d'autres manuscrits, il ne manque pas de célébrer néanmoins le génie poétique de ce dernier : « a mixture of poetical genius and theatrical incompetence, until the later plays » (TCD/MS/10066/51/47).

qu'évoquent Deleuze et Guattari : il se dresse contre les autorités nationales qui s'efforcent de le conquérir, et son identité évolue au fil de ses rencontres et de ses choix, empêchant toute tentative de la définir en des termes clairs et définitifs. *Tain Bo Cuailgne (The Cattle Raid of Cooley)* est un *pageant* qui suit le schéma dramaturgique de la Passion esquissé par Yeats au fil de ses pièces. Le Cuchulain de Johnston se présente lui aussi comme un héros en « devenir », travaillé par des forces de nature différente. Il apparaît dans toute son ambiguïté, repoussant les limites de l'identité humaine, la renouvelant sans cesse, mais révélant également ses faiblesses. Nous verrons que son aventure est ponctuée de choix qui déterminent la suite, et que sa mort héroïque montre la capacité du théâtre de se renouveler et de combattre la fossilisation de son langage et de ses figures potentiellement iconiques.

Johnston emprunte au récit de Lady Gregory diverses aventures de la vie du héros, et notamment le chapitre relatant le raid lancé par Maeve, reine du Connaught, pour ravir à un berger d'Ulster le plus impressionnant de ses taureaux : « the cattle raid of Cooley ». Jalouse de son mari Aileel qui s'est approprié son taureau à elle et a ainsi constitué un cheptel plus impressionnant que le sien, Maeve décide de conquérir le taureau de Dara :

MAEV. Then run to Dara now, and buy this bull for me.

MAC ROTH. He may not sell it, Madam.

MAEV. Then borrow it. And if he will not lend,
Take it by force. If you lack the power
Then send for me and I will bring all Ireland
In my train. This bull I mean to have. (*TBC* 363-364)

Cette légende mise en scène en 1956 se lie comme une parabole dénonçant les régimes totalitaires, manifestations paroxystiques du pouvoir déshumanisant de la politique : tout opposant au régime, en l'occurrence aux projets de Maeve, sera anéanti, et tous ses sujets, mobilisés, voire sacrifiés, à son service. Le bien convoité par la reine devient le fardeau de toute une population qui croule sous le poids de la bête, métaphore de la déshumanisation imposée. Une photo de la production du pageant de Johnston met ce phénomène en évidence :



TCD/MS/10066/299/1002

Chaque fois que Johnston fait la satire de la cause nationale irlandaise, il en fait une manifestation paradigmatique de l'État, cette instance déshumanisante en laquelle Nietzsche voit une « nouvelle idole » à démanteler (2011(a), 70)⁹⁴. La photo ci-dessus évoque le veau d'or de l'Ancien Testament, divinité créée de toutes pièces par des hommes en quête de figure d'autorité, puis adorée en lieu et place de toute présence transcendante. L'avidité de la reine lui fait imposer ce taureau à ses sujets ; l'animal devient le nouveau bien national qui justifie leur sacrifice⁹⁵. La cause « nationale » n'a plus rien de « l'héritage commun » à valoriser, ni du « désir de vivre ensemble » décrit par Renan (Renan 31-32).

Dans *Cuchulain of Muirthemme*, la reine Maeve promet monts et merveilles à tous les guerriers qui acceptent de s'engager dans la conquête. Comme Cuchulain les anéantit

⁹⁴ La photo d'une production de *The Moon in the Yellow River* en 1948 que j'évoquais plus haut (note 19) ressemble beaucoup à cette photo de *Tain Bo Cuailgne*. L'énorme canon fabriqué par les républicains maladroits est en passe de les écraser. Une telle mise en scène au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale donne un sens nouveau à cette lutte visant à imposer une certaine vision de la nation. Les pièces de Johnston se lisent comme autant d'efforts de résistance contre les nationalismes aliénants.

⁹⁵ Ce taureau, qui fait l'objet du raid mais aussi de la garde rapprochée de Cuchulain, est une autre figure emblématique de la culture irlandaise : cet épisode de la saga a été retraduit du gaélique depuis, notamment par les poètes Thomas Kinsella (1969) et Ciarán Carson (2007).

un à un, elle essaie de gagner les services de ce valeureux guerrier qui donnerait autant de valeur à son patrimoine que le fameux taureau qu'elle convoite. Cuchulain refuse son offre (Gregory 1976, 158) et résiste ainsi à l'asservissement envisagé par la reine. Cette dernière redouble alors de promesses pour mobiliser ses troupes contre celui qui lui résiste. Elle promet même la main de sa fille à qui parviendra à le vaincre. Comme Ferdia lui résiste, elle envoie à cet autre grand guerrier bardes et satiristes professionnels pour lui faire honte et le condamner à porter sur son visage verrues et autres signes physiques de lâcheté. Elle entend profiter ainsi du pouvoir performatif de leurs paroles. Ce qui est dit façonne le réel et Maeve entend assoir son pouvoir en imposant son mot d'ordre. Craignant de voir ternir sa réputation, Ferdia finit par prendre les armes. Maeve recourt au langage, et plus particulièrement à la promesse et à la malédiction, pour asservir les guerriers. Dans la pièce de Johnston, elle s'efforce même d'être la seule à maîtriser cet outil. Lorsque Fedelma, l'oracle du Connacht, lui prédit le massacre de ses serviteurs, Maeve retourne la prédiction contre son auteur :

FEDELMA. I see your Host be-crimsoned.
I see a man with light upon his brow –
A wolfhound on whose forehead victory sits –
A dark man girded round with adamant –
The Battle-fury boiling in his blood.
He will make slaughter at the Ford
And those that stay behind will curse you, Maev,
For summoning their playmates
To so notable a feast.

MAEV. Slay that crone, and let her see what crimson is. (*Fedelma is struck down as the army moves off*) (TBC 372)

S'appropriant le pouvoir de l'oracle, elle entend façonner le réel selon son bon vouloir :
« let her see what crimson is ».

La reine meurtrière entre cependant en conflit avec Cuchulain : le héros s'efforce lui aussi manipuler le langage à son avantage. Dans le récit de Gregory, il se montre déjà sensible au pouvoir du langage, dont il entend profiter. Il grandit au service de Conchubar, roi d'Ulster. En le rejoignant à un banquet un soir, il est pris en chasse par le chien de

garde de l'hôte du roi, le maréchal ferrant Culain. Cuchulain abat la bête puis, affecté par les reproches de Culain, s'engage à la remplacer :

“I myself will make up to you for what I have done. [...] This is how I will do it: if there is a whelp of the same breed to be had in Ireland, I will rear him and train him until he is as good a hound as the one killed; and until that time, Culain,” he said, “I myself will be your watchdog, to guard your goods and your cattle and your house.” (Gregory 1902, 27)

Après avoir laissé libre cours à son instinct de survie, Cuchulain apprivoise sa propre animalité en se proposant de servir Culain comme un bon chien de garde, pour compenser la perte qu'il lui a fait subir. Le demi-dieu qui évolue parmi les hommes peut aussi se faire animal, vorace ou domestique, selon son bon vouloir. Son serment de servir Culain l'asservit mais il est librement offert et Cuchulain reste maître de ses engagements. Il témoigne ainsi de cette « seconde nature » que Lyotard évoque pour rendre compte de la propension de l'homme à vivre en société. Comme pour le fixer dans cette catégorie d'animal domestique, le druide Cathbad lui attribue alors son nom :

“And from this out,” he said, “your name will be Cuchulain, the Hound of Culain.” “I am better pleased with my own name of Setanta, son of Sualtim,” said the boy. “Do not say that,” said Cathbad, “for all the men in the whole world will some day have the name of Cuchulain in their mouths.” “If that is so, I am content to keep it,” said the boy. And this is how he came by the name Cuchulain. (Gregory 1902, 28)

Digne précurseur de Robert Emmet, Cuchulain, qui refuse d'abord de se voir attribuer un autre nom que le sien, accepte tout de même ce nouveau nom qu'on lui promet couvert de gloire. Paradoxalement, ce nom asservissant, « le chien de Culain », sera associé à des exploits surhumains et survivra à la mort du héros. Nom charnière, il fait fusionner les forces animale, humaine, et surhumaine qui participent de « l'aspérité », « la position anormale » du personnage dont la nature indécidable permet la régénération continue de l'espèce (Deleuze, Guattari 297-298). C'est encore pour s'approprier la renommée évoquée par Cathbad qu'il devient guerrier. Lorsqu'il prend les armes pour la première fois, il explique à Conchubar :

“it was he indeed put it in my mind when he was teaching the others, for when one of them asked him if there was any special virtue in this day, he said that whoever would for the first time take arms today, his name would be greater than any other in Ireland, and he did not say any harm would come on him, but that his life would be short.” “And what I said is true,” said Cathbad, “there will be fame on you and a great name, but your lifetime will not be long.” “It is little I would care,” said Cuchulain, “if my life were to last one day and one night only, so long as my name and the story of what I had done would live after me.” (Gregory 1902, 28)

Cuchulain s’attribue le rôle de « l’individu exceptionnel » qui marquera l’histoire de « la meute ». Sa position ambiguë entre son désir de reconnaissance et donc d’appartenance, et son positionnement exceptionnel, favorise la « déterritorialisation » de l’icône nationale : ces choix personnels témoignent de sa capacité d’auto-détermination, cette « ligne de segmentarité » caractéristique du mythe identitaire véhiculé par le nationalisme culturel irlandais et qui fait de lui une figure de la résistance à l’ennemi ; dans le même temps, son nom est aussi le signe des diverses formes d’aliénation qui le guettent : lorsque ses instincts animaux prennent le dessus, ou lorsque des individus puissants, tels que le druide, décident de l’apprivoiser et de le confiner à un seul aspect de lui-même, chien de garde ou guerrier valeureux. Son nom charnière contient les « lignes de fuite » qui remettent en question son identité. Il est à la fois auteur de lui-même et prétendant à la gloire qu’on lui fait miroiter. Le pageant de Johnston met en évidence ces contradictions, ou comment le personnage se laisse travailler de l’intérieur par différentes forces tout en se liant de diverses façons à son entourage.

Il commence par expliquer l’origine de son nom sans faire référence au druide qui l’a rebaptisé :

Once in the embered days of Bealtaine
 When in the train of Connachter, my King,
 As a young lad, I followed him to Cooley.
 There, coming late to the house of Cullin, the smith,
 I slew the Hound that sentried at his gate
 And bayed me from the feast.
 ‘Boy, you have robbed me of my watchdog’, cried the smith.
 ‘What shall I do for such another beast?’
 ‘Forgive your guest, Cullin’, I said,
 ‘For injuring my Master’s host.
 I shall become your hound myself

And prowl your threshold till another whelp
Is grown to dogdom',
And so I got my name. (*TBC*, 354-355)

Cuchulain endosse le costume de la bête, apprivoisant spontanément sa propre férocité. Le modal « shall » (« I shall become your hound myself ») engage la parole du héros qui investit son langage du pouvoir performatif du druide, pouvoir également convoité par Maeve. Toute l'action de la pièce se construit autour des différents serments que prête le héros.

Il se lie d'abord d'amitié avec Ferdia. Les deux guerriers prêtent serment en des termes qui se font écho et soulignent l'harmonie entre eux :

FERDIA. Let us swear to be friends, Cuchulainn – now and forever.

CUCHULAINN. Friends we are. Let's pledge it to the Death. (*TBC* 356)

Le serment des héros les engage à se porter mutuellement respect et assistance. Il témoigne des valeurs humanistes qui fondent la société. Après s'être déclarés amis, ils s'expriment à l'unisson lorsqu'ils prennent congé l'un de l'autre :

FERDIA. Farewell, Cuchulainn.

CUCHULAINN. Farewell, Ferdia.

BOTH. Blood brothers. For all time.

FERDIA. Brothers.

CUCHULAINN. Brothers. (*TBC* 357-358)

Les deux héros se répondent en des termes identiques, comme s'ils parlaient d'une seule voix, ce qu'ils finissent par faire (« BOTH »). Le héros semble s'être dédoublé et s'incarner en deux figures semblables, comme si le serment se concrétisait dans la réalité et les transformait en jumeaux. Johnston insiste ainsi sur le lien de fraternité qui les unit, contrairement au récit de Lady Gregory.

Dans la version de Gregory, les deux guerriers ont bien été formés ensemble par le même maître et s'avèrent donc être frères d'armes. Mais Gregory n'évoque ce lien qu'au

moment où ils sont amenés à s'affronter et où le lien se trouve rompu. Comme Cuchulain annonce la défaite de son adversaire, leur échange témoigne de cette rupture :

“it is you [Cuchulain] are the greatest boaster in the world. I know well you are no fighter at all, you heart of a bird in a cage; you are but a giggling fellow, without courage, without strength.” But Cuchulain said: “When we were together with Scathbach, we used to be practising together, we used to go to every battle together, because of our bravery that was equal. You were my heart companion, you were my people, you were my family – I never found one that was dearer; it is sorrowful your death would be to me.”

“Where is the use of all this talk?” said Ferdiad; “your great name will be lost, your head will be on a stake before the crowing of the cock. Madness and grief are taking hold of you, Cuchulain” (Gregory 1902, 178-179)

Alors que Cuchulain évoque leur jeunesse avec nostalgie, Ferdiad se dresse contre ses beaux discours et appelle le combat sanglant qui va les opposer pendant des jours. Gregory insiste donc davantage sur la dispute et la rupture entre des compagnons d'armes alors que Johnston souligne les liens du sang, leur fraternité, et leur capacité à dompter leur force pour se lier d'amitié.

Par respect pour cette forme d'humanité que lui confère ce lien social qu'est le serment, Cuchulain prend ensuite la défense du berger Dara, dont le taureau est convoité par la reine Maeve. Ayant été élevé au service de Conchubar, c'est à lui qu'il revient de repousser l'armée de cette reine à l'assaut de l'Ulster. Demi-dieu parmi les hommes, il est le seul à échapper à une malédiction condamnant les hommes de la province à perdre leurs forces à l'approche de leurs ennemis (Gregory 1902, 147-148). Il se dresse donc seul contre l'armée de Maeve. Cet engagement fait à nouveau de lui un chien de garde, dont dépend cette fois la sécurité de toute une province. Si son sens de l'honneur se nourrit de sa soif de gloire, celle-ci en vient cependant à le desservir.

Dans le récit de Gregory, Cuchulain résiste autant aux promesses de Maeve qu'aux avances de The Morrighu, une étrange créature qui vient s'offrir à lui en promettant de le protéger s'il l'accepte, et de le traquer s'il la refuse. Le héros n'écoute que son devoir et ne souhaite pas se laisser séduire à l'heure où le sort de l'Ulster est entre ses mains. La sorcière le punit alors en assistant Loch, l'un des guerriers de Maeve, dans la bataille.

Cuchulain éborgne The Morrigan qui doit ensuite regagner la bénédiction son bourreau pour guérir car seule la main du héros peut panser les blessures qu'elle inflige : « for it was only by his own hand the wounds he gave could be healed » (Gregory 1902, 167). Cuchulain est donc capable de dompter cette créature aux pouvoirs surnaturels. Johnston revisite le récit en mettant en scène The Morrigan, personnage hybride mi-femme mi-oiseau, qui vient jouer les trouble-fêtes lorsque Cuchulain et Ferdia font serment de fraternité. Selon elle, il ne faut pas se jurer amitié jusqu'à la mort car c'est justement la fin d'une telle relation qui provoque la mort :

THE MORRIGAN. Death cannot be the end of Friendship, but the end of Friendship may perhaps be death.

CUCHULAINN. Stop speaking riddles.

Cuchulain et Ferdia ne saisissent pas le sens de cette remarque et ne soupçonnent pas le danger qui guette leur relation. Paradoxalement, ces guerriers qui prêtent serment et témoignent ainsi de leur foi dans le langage, n'en comprennent pas forcément la portée. En outre, la sorcière offre aux guerriers armes et boucliers, et leur promet un don en échange d'un devoir, contraignant chaque candidat à prêter encore serment (« a Gift and a Geas for all who graduate », *TBC* 357). Le serment de fraternité entre ainsi en concurrence avec un autre serment, signe d'une double allégeance et source potentielle de conflits. Ferdia se voit accorder une force physique inégalable, qui le contraint cependant à ne jamais refuser de se battre pour une femme dont il serait épris. Cuchulain reçoit de la sorcière l'arme suprême, le Gae Bolg, mais se trouve enjoint de ne jamais refuser l'hospitalité qu'il se verra proposer. Les deux héros s'engagent volontiers, considérant ces nouveaux serments inoffensifs. Cuchulain va jusqu'à s'en moquer :

CUCHULAIN (*laughing*). Is that all? That is an easier load than Ferdia's.
How can I be conquered now?

THE MORRIGAN. No man can be conquered, Cuchulain, who does not eat his own strength.

CUCHULAINN. I am content. No man will ever eat himself. (*With another wild laugh, The Morrigan goes dancing and fluttering off. The two Champions shake hands.*)
(TBC, 357)

Tels Macbeth qui ne voit pas comment la forêt pourrait un jour se déplacer, les guerriers ne se méfient pas des remarques de la sorcière qui, prises au sens propre, leur paraissent insensées. Les dons qu'ils reçoivent font d'eux des surhommes mais les serments les conduisent paradoxalement à se retourner contre l'humain qui demeure en eux : cette capacité à prêter serment, à s'engager vis-à-vis de l'autre et respecter son engagement. En effet, lors du raid de Cooley, Ferdia, qui s'est épris de Finnavaur, la fille de Maeve, est contraint d'affronter Cuchulain en duel, en dépit de son serment de fraternité. Cuchulain, qui s'était spontanément proposé de dompter sa voracité, finit par tuer sauvagement celui qu'il considérait comme son frère :

But what of me?
What I have murdered is not Ferdia
But Friendship.
I have slaughtered the warm clasp of hands –
The pledge of brotherhood –
And in the name of Duty.
Cursed be Duty!
[...]
O Ferdia, we swore to put the Shannon in our pockets
And drink it after Samhain.
If such things are mortal
Let men die! (TBC, 389-390)

En abattant son frère de sang au mépris de l'histoire qui les a liés, Cuchulain se fait cannibale. Le surhomme qui détruit le lien humain n'a plus de sens et devient inhumain. Ce combat est une parabole de la malédiction que l'ambition personnelle mais aussi le sens du devoir peuvent devenir pour l'espèce humaine. Comme l'annonçait The Morrigan, la fin de l'amitié entraîne la mort. Quant au héros fratricide qui n'envisageait pas que l'on puisse se consommer soi-même, il répète bientôt son crime : il doit accepter l'hospitalité de créatures maléfiques qui ont préparé à son insu un ragoût de chien. Son nom le lie à la race canine, qu'il trahit pourtant en se nourrissant de ses congénères, tel le Cuchulain de Yeats dans *On Baile's Strand*, lorsqu'il tue le jeune étranger sur l'ordre de Conchubar, sans se douter qu'il

s'agit de son fils (Yeats 1906). Paradoxalement, son serment de servir le roi d'Ulster, qui l'a d'abord conduit à se museler, ranime son instinct de survie primaire, qui l'avait contraint à abattre le chien de Culain. Donnant tout son sens à la prophétie de The Morrigan, il se rend vulnérable en « se consommant soi-même » : Laeg, son fidèle serviteur qui portait ses armes, est mort dans la bataille, et son cheval a pris la fuite. Le valeureux guerrier s'est efforcé de résister au langage imposé par Maeve, tel cette force de résistance à la socialisation déshumanisante en laquelle Lyotard voit une inhumanité salvatrice. Il est néanmoins victime du système déshumanisant auquel il résistait, et le régime qui s'impose affiche le mépris féroce qu'il nourrit à l'égard de ses sujets. L'individu exceptionnel est réduit au silence et au cannibalisme. Dans le récit de Gregory, les guerriers de l'Ulster finissent par se réveiller et venir assister Cuchulain jusqu'à ce que l'armée de Maeve, décimée, finisse par renoncer. Cuchulain ne meurt que plus tard, après d'autres aventures, lorsqu'un fils vient venger son père tué par le héros. Dans la pièce, Cuchulain ne sort pas vainqueur de sa guerre contre Maeve. Comme à la fin de ses aventures légendaires, une fois mortellement blessé, il tient à se battre jusqu'au bout (« If I must die, let me die standing up », *TBC* 396) et s'attache à un rocher pour dernier soutien. Sa blessure n'est autre que la culpabilité qu'il ressent après avoir tué Ferdia (« If such things are mortal / Let men die! ») et symboliquement mangé ses congénères. Il se met ainsi à la portée de l'armée de Munster qui peut alors l'assaillir. Une statue de bois est substituée au corps de l'acteur contre le rocher avant qu'on lui coupe sa main jusque là glorieuse. Les photos de la production mettent en évidence la déshumanisation du corps sacrifié, ou comment l'individu subversif est mis à mort par les forces qui l'ont convoité puis longuement combattu :



*Tain Bo Cuailgne, An Tostal (Dublin Theatre Festival) 1956
(TCD/MS/10066/299/977-978)*

Le visage de l'acteur est d'abord déformé par la douleur, avant que sa tête et ses mains ne soient littéralement tranchées et que plus aucun de ses membres ne projette d'ombre. Le mannequin est signe que le personnage a perdu sa densité, sa force d'auto-détermination et d'engagement. La production spectaculaire de ce pageant dans le stade de Croke Park⁹⁶ se termine à la tombée du jour, à la lueur d'un bûcher géant sur lequel le héros est sacrifié. Johnston écrit plus tard que sa version des aventures de Cuchulain était une réussite en termes dramaturgiques mais fut critiquée pour son manque de fidélité au récit ancestral⁹⁷. L'icône nationale sacrifiée sur le bûcher n'était sans doute pas du goût des organisateurs du festival *An Tostal*. Johnston fait de son Cuchulain une figure de l'individu qui résiste à l'oppression d'un régime déshumanisant, tout en se faisant piéger par sa propre volonté de puissance. Le personnage est à la fois mu par un idéal de respect de l'autre et de ses

⁹⁶ Croke Park est le stade de la *Gaelic Athletic Association*, marqué par une attaque de l'armée britannique sur la foule de supporters en novembre 1920, pendant la guerre d'indépendance irlandaise. La création de *The Tain* dans un lieu si chargé d'histoire devrait être l'occasion de célébrer l'héroïsme national, or la version de Johnston donne un éclairage nouveau à celui de Cuchulain, qui devient une figure de l'homme en proie à un système déshumanisant et une « machine de guerre » contre ce système.

⁹⁷ « I wrote a dramatic version for presentation at the Tailtran Games, which played well but was dismissed as a fabrication » (TCD/MS/10066/51/95).

engagements, et contaminé par la violence et le cannibalisme d'un régime totalitaire qui s'impose à lui, réveillant son instinct de survie et primaire. Il renonce alors à vivre dans un monde où les hommes mettent à mort leurs idéaux. Le héros se désinvestit de ses lauriers légendaires et se montre comme une figure en travail qu'un régime déshumanisant s'applique à asservir ou à détruire. C'est dans un dernier effort de résistance à la contamination qui le guette qu'il se donne en pâture à l'ennemi. Johnston fait de lui une « machine de guerre » contre les clichés qui menacent un festival visant à célébrer la culture « nationale » à l'heure où c'est la condition humaine qui fait débat. Son Cuchulain s'avère être une figure de l'artiste « inhumain », en révolte contre un système dont il détourne les codes à son avantage, au risque de devenir la cible privilégiée des forces déshumanisantes qui le meuvent. Cette pièce est l'une des dernières écrites par Johnston, lui aussi victime de cet anticonformisme qui lui a valu la désaffection du public et des critiques. Le sacrifice du héros sur le bûcher annonce celui de Palliser l'année suivante, à la fin de *The Scythe and the Sunset*. Loin de se faire le chien de garde d'un théâtre normalisant et obsolète, Johnston a toujours cherché à revisiter les personnages types bien connus du public pour en révéler des aspects inattendus et initier les spectateurs à une nouvelle réflexion sur l'identité et les modalités de sa représentation. Son expérience de la Deuxième Guerre mondiale est comparable à celle de Toller dans les tranchées parce qu'elle fait de son théâtre un acte explicitement militant et anticonformiste. Mais les forces obscures qui animent l'homme et font échouer tout projet de représentation univoque le préoccupent dès le début de sa carrière de dramaturge et il convient d'étudier les diverses façons dont ses pièces les expriment.

Chapitre 2

« JE EST UN AUTRE »

Dans deux lettres connues comme les « Lettres du voyant », Arthur Rimbaud se dresse contre les auteurs qui ont cru représenter fidèlement le Moi : « si les vieux imbéciles n'avaient pas trouvé du Moi que la signification fausse, nous n'aurions pas à balayer ces millions de squelettes ». Selon lui, un poète doit « se faire voyant » pour percevoir ce qui se manifeste de lui-même, en s'observant tel un spectateur face à un personnage sur scène : « Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène » (Rimbaud 1871). Nous verrons que ce dédoublement fondamental de l'artiste visionnaire caractérise les protagonistes des pièces de Johnston qui se présentent comme des figures complexes faisant émerger divers aspects d'eux-mêmes. Si Rimbaud se fait aussi sensible au « remuement des profondeurs » de l'être qu'à son « bond sur la scène », les personnages johnstoniens font justement jaillir sur scène leur vie psychique et défient ainsi leur vie sociale.

A une époque où la science révèle la vie psychique de l'homme et où celui-ci la découvre, sans pour autant pouvoir la saisir, la représentation de l'identité ne peut pas l'ignorer. La fin du XIX^e siècle est donc marquée par l'émergence de nouvelles esthétiques visant à exprimer cette dimension qui lui échappe. Le dramaturge suédois August Strindberg met au jour ce que Szondi appelle la « littérature dramatique du moi », qui se propose « de faire accéder la vie psychique, par essence cachée, à la réalité dramatique »

(Szondi 42). Szondi souligne que cette nouvelle approche du théâtre remet complètement en jeu la forme dramatique :

Le drame, cette forme artistique par excellence de la communication et de la révélation dialogiques, se voit assigner la tâche de représenter des événements psychiques cachés. Il la remplit en se repliant sur son personnage central, soit en se limitant à celui-ci (monodrame), soit en appréhendant tout le reste dans la perspective de celui-ci (littérature dramatique du moi) – même si alors ce n'est plus un drame (Szondi 42).

Si le drame classique met en scène la confrontation de personnages types (« nécessairement tels ou tels de caractère ou de pensée », selon Aristote), le drame moderne bouleverse ces types en introduisant un point de vue subjectif, une « perspective », qui ruine tout projet de représentation objective. C'est ainsi que s'exprime sur scène la vie intérieure du sujet, par exemple celle de « l'Inconnu », protagoniste du *Chemin de Damas* (Strindberg 1898-1904), dont le voyage se déroule en fait dans son esprit halluciné. Dans *The Old Lady Says No!* et *A Bride for the Unicorn*, Johnston recourt également au truchement de l'hallucination et du rêve pour mettre en scène cet « autre » qu'évoque Rimbaud et qui travaille de l'intérieur l'identité du sujet. Nous montrerons comment les sujets clivés ainsi mis en scène font jaillir sur scène des aspects de l'identité insaisissables autrement que par le « travail du rêve ».

Dans son étude du théâtre moderne intitulée *Jeux de rêve et autres détours*, J.-P. Sarrazac s'intéresse au rêve comme « détour » privilégié par lequel une dramaturgie peut introduire « du jeu », un écart, entre la représentation et son objet qu'elle ne considère « que de façon oblique » (Sarrazac 2004, 19). S. Freud a montré que le rêve ne dit justement rien directement mais procède par « détours et déformations » et notamment par « condensation » et « déplacement » (Freud 2004, 171). Le psychanalyste explique que le contenu du rêve est lacunaire, et que chaque élément y est multivoque, « point nodal où se rejoignent [...] d'innombrables cheminements de pensée qui sont entrés en corrélation de façon justifiée » (Freud 2004, 325). L'inconscient du rêveur, mais aussi ses diverses expériences sensorielles permettent ces corrélations qui fonctionnent par analogie, par

glissement de sens, voire par transformation d'un signe en son opposé. Aussi Freud compare-t-il le « travail » du rêve au chef d'œuvre du tisserand, tel que Goethe l'évoque dans son *Faust* :

Une pression du pied met en mouvement mille fils,
Les navettes vont et viennent à vive allure,
Les fils glissent sans qu'on les voie,
Un seul coup donne mille liaisons (Goethe, *Faust*, vers 1924-27 (Freud 2004, 325))

Cette image évoque non seulement la multiplicité des symboles oniriques et de leurs référents potentiels, mais aussi les multiples mouvements de va-et-vient qui les tissent. Elle suggère d'autant mieux le caractère complexe, pluriel et fuyant de ces apparitions où l'inconscient nous donne accès à une dimension de l'être qui échappe à la vie consciente. Pour Sarrazac, ces techniques par lesquelles le rêve révèle les profondeurs et la complexité du sujet, ont inspiré cette « dramaturgie du détour » qu'il appelle « jeu de rêve » et qui

procède d'une double mise à distance [...] d'abord par ces opérations de déplacement, de condensation, de figurabilité qui caractérisent le rêve [...]. Mais aussi mise à distance par cet écart – ce « jeu » précisément – que la forme inaugurée par *Le Chemin de Damas* et *Le Songe* de Strindberg instaure par rapport au rêve lui-même. [...] En aucun cas cette dramaturgie ne repose sur une naturalité du rêve (Sarrazac 2004, 19).

Le « jeu de rêve » déforme donc le réel qu'il suggère « à distance », par le biais de divers détours. Dans le même temps, il met en abyme les « opérations » oniriques dont il s'inspire. D'où une « double mise à distance » : celle de la représentation par rapport à l'objet représenté, et celle du spectateur par rapport au spectacle qui se montre comme tel. Sarrazac rappelle que cette esthétique fut mise au jour par Strindberg. Dans sa préface à sa pièce justement intitulée *Le Songe*, Strindberg explique en quoi sa démarche s'apparente à l'expérience onirique :

Dans cette pièce, [...] l'auteur a cherché à imiter la forme incohérente, mais en apparence logique, des rêves. Tout peut arriver, tout est possible et vraisemblable. Le temps et l'espace n'existent pas. Sur un fond de réalité insignifiant, l'imagination brode et tisse de nouveaux motifs : un mélange de souvenirs, d'expériences, d'inventions, d'absurdités et d'improvisations (Strindberg 2006, 9-10).

Ce « tissage » de « nouveaux motifs », nourri des diverses expériences du sujet – à l'état de veille ou dans son sommeil, vécues dans son passé ou dans ses rêveries – et qui est le fruit de l'imagination et non de la raison, décrit la pièce en question en des termes bientôt repris par les surréalistes. Leur *Manifeste* se fonde en effet sur la nécessité de libérer l'esprit humain des contraintes de la raison pour lui permettre de fonctionner par associations plutôt que selon la logique conventionnelle, et d'appréhender ainsi ce qu'il ne peut comprendre – une réalité supérieure qui lui échappe autrement (Bradbury, McFarlane 302).

Toujours dans sa préface au *Songe*, Strindberg annonce aussi le « tissage » du personnage, entre dissolution et composition subjective : « les personnages se divisent, se doublent, se dédoublent, s'évaporent, se condensent, se dissolvent et s'agrègent. Mais une conscience les domine tous, celle du rêveur. Pour lui, il n'y a pas de secrets, pas d'inconséquences, pas de scrupules, pas de lois » (Strindberg 2006, 9-10). Au personnage traditionnel, Strindberg substitue un personnage décomposé qui assiste au spectacle de ses diverses facettes. Le point de vue subjectif du rêveur fait sens de tous ces aspects ensemble et correspond ainsi au travail de construction identitaire du sujet, tel qu'il est décrit par Johnston dans le discours cité plus haut. *The Old Lady Says « No! »* et *A Bride for the Unicorn* ses pièces les plus expérimentales en termes dramaturgiques et esthétiques, recourent au « jeu de rêve » qui lui permet de créer des personnages plus complexes et plus complets qu'un théâtre de type naturaliste, et pourtant jamais finis ni figés.

I- « DE L'AUTRE CÔTÉ DU MIROIR »

Lorsque l'héroïne de Lewis Carroll s'assoupit et passe de l'autre côté du miroir du salon, elle est plongée dans un monde inversé, l'envers du décor, où toute logique naît de la contradiction et où l'on peut se souvenir de l'avenir tout comme parler une langue

contradictoire, une langue inattendue qui souligne l'arbitraire du langage conventionnel. Nous verrons que cette logique paradoxale caractérise les pièces de Johnston qui recourent au truchement du rêve pour faire émerger l'inexprimable. Le dramaturge explique justement dans un manuscrit :

The Dream Form is merely an excuse for what the writer wishes to say – for a story that could not be accepted as an actual piece of history. Only recently have writers attempted to depict dreams as they really are, with all their inconsistencies, their Timelessness, and yet that penetrating logic that has nothing to do with reason [...] ⁹⁸. The fact that we know their work nowadays makes it fascinating that Strindberg attempted it over 50 years ago. (TCD/MS/10066/51/51)

Il s'efforce lui aussi de mettre en scène « l'autre côté du miroir », la vie intérieure de l'homme qui ne connaît aucune règle d'unité et, dissimulée par les apparences, ne se laisse pas observer puis représenter de façon réaliste, si bien que sa réalité peut difficilement se faire « accepter » comme telle.

Nous avons vu que *The Old Lady Says « No ! »* s'ouvre sur une pièce dans la pièce, la « Emmet-play » que Johnston considère comme typique de l'Abbey. Pourtant, dès que le Speaker s'effondre sous le coup de Major Sirr, l'illusion mimétique n'opère plus. L'acteur responsable de ce « coup » de théâtre ouvre l'espace scénique en faisant appel à la fois au personnel du théâtre en coulisses et au public :

SIRR (*to the wings*). Curtain... curtain... I say. [...] (*beckoning to someone in the audience*) Is there a doctor in... I say... can you?

DOCTOR. Me?

SIRR. Just come through for a minute. I think he will be alright. (*OL 28-29*)

La convention du quatrième mur n'est plus respectée. L'acteur se dissocie de son rôle premier, celui de Major Sirr, et s'adresse ouvertement au public. Le médecin est un personnage assis parmi les spectateurs, qui feint d'être surpris comme s'il était véritablement l'un deux, choisi au hasard et invité sur scène à l'improviste : « Me? ». En franchissant les ruines du quatrième mur (« Just come through for a minute... »), il

⁹⁸ Johnston cite ici les Surréalistes et *Finnegans Wake* de James Joyce.

entraîne les spectateurs avec lui « de l'autre côté du miroir » de la mimesis. L'autre acteur continue d'ouvrir les frontières entre la scène et le monde réel, prétextant que la victime a besoin d'air frais :

SIRR. Ladies and gentlemen... he... er... the doctor would like the curtain up again... the draught blows through from the dock when it's across. We're really sorry that the performance should be held up... but you see... it's nothing really... He... er... says he will be alright in a moment if he is kept quiet and not moved... if you would be so good as to keep your seats and stay perfectly quiet for a few moments...

Il attire l'attention sur le lever de rideau qui vise selon lui à laisser entrer l'air de la rue et non à lancer un spectacle. Il rappelle cependant au public son rôle de spectateur, et lance en fait un spectacle d'un genre nouveau, l'envers du décor, le tumulte intérieur de l'acteur blessé. Si ce dernier demeure allongé et inconscient en apparence, la confusion de sa vie psychique est suggérée sur scène par l'intrusion de formes inattendues, au moment précis où le spectacle réaliste a été officiellement suspendu :

The Curtain is slowly drawn again, disclosing the SPEAKER where we left him, now attended by the DOCTOR, the STAGE HAND and one of the REDCOATS. A black gauze curtain has been drawn behind him through which we can see dim figures moving about, and hear the thumping of heavy weights. (OL 29)

Le rideau se lève sur un espace scénique qui reste bien le lieu du spectacle, malgré la suspension annoncée. Le médecin, l'accessoiriste et un autre personnage s'affairent autour de la victime, comme si la vie réelle prenait la place de la pièce sur scène. Pourtant, un voile noir placé derrière le Speaker permet la projection d'ombres indéfinies, projection qui s'accompagne de bruits sourds. Ces effets spéciaux suggèrent le déchirement du personnage dont le corps gît sur scène pendant que ses perceptions inconscientes prennent forme sous les yeux du public. Sons et lumières accompagnent ensuite son réveil :

Silence. The figures behind the Curtain have ceased to move and are clustered in a silent group peering through towards the spot where the Speaker is lying. Presently the latter stirs and his lips begin to move. There is a dim and distant boom-boom-boom as of someone tapping on a big drum. The lights pulse. (OL 30)

Le bruit de fond suggère les battements de son cœur, et la lumière intermittente, le fait qu'il reprenne conscience. Le Speaker remue les lèvres et se met à réciter le texte de

Robert Emmet avant même d'ouvrir les yeux et de se lever, habité par « la voix de la nation », le rôle qu'il a en mémoire et dont il n'est plus capable de se distancier. Cette confusion devient un trait caractéristique du reste de la pièce. Toute l'action se présente comme une suite d'hallucinations du Speaker, acteur assommé errant comme un somnambule dans un paysage étrange, tissant des liens entre diverses strates de lui-même : le rôle qu'il était censé jouer, lui-même en tant qu'acteur, les réactions variables que son caractère étrange et hybride suscite parmi les personnes qu'il rencontre.

Lors de la création de *The Old Lady* par la compagnie du Gate Theatre en 1929, le metteur en scène s'est efforcé de suggérer tout du long l'état second de cette victime par le truchement de diverses techniques propres au langage scénique : « I tried to give the play the quality of the delirium of being under anaesthesia » (Edwards (Ferrar 1973, 22)). Dans sa préface, Johnston reconnaît le rôle majeur joué par cette mise en scène dans la réussite de sa pièce : « the pattern devised by Hilton Edwards and Micheal MacLiammoir for its first production in 1929 has become as much an integral part of the play as is the text » (*OL* 21). Le décor suggère l'instabilité et le clivage du Speaker en déformant les objets du quotidien. Lorsque le Gate Theatre rejoue *The Old Lady* en 1934, Micheal McLiammoir immortalise la dimension onirique qu'il a cherché à mettre en scène dès la première création de la pièce en 1929, en peignant des aquarelles qui servent de modèles aux toiles de fond du spectacle :



Photographie de la planche d'aquarelles peintes par Micheál McLiammóir pour la troisième mise en scène *The Old Lady Says « No ! »* par Hilton Edwards au Gate Theatre de Dublin, en 1934.

De haut en bas : le jardin de Sarah Curran à Rathfarnham, le salon du Ministre des Beaux-Arts, puis celui de Joe.

(source : Rory Johnston, mail privé du 4 janvier 2013)

Ces décors ressemblent à des projections cauchemardesques de l'angoisse du somnambule, projections caractéristiques de l'esthétique expressionniste⁹⁹. La première image correspond au jardin de Curran où Emmet vient faire ses adieux à Sarah avant d'être rattrapé par les soldats anglais. La lune et les formes ondulées de la clôture et des arbres créent une atmosphère onirique antinaturaliste. La toile de fond du salon du ministre révèle

⁹⁹ « Là où l'art, loin d'imiter une forme extérieure, projette violemment, abusivement, vers l'extérieur une forme née de son état émotif, où ce qui est significatif c'est l'écart, c'est la déformation expressive, il y a l'expressionnisme » (J.-J. Mayoux (Genet 1998, 19)).

ensuite des perspectives multiples qui suggèrent le déchirement du protagoniste entre rêve et réalité. Les arêtes de la porte se démultiplient et l'étirent ; ses moulures déformées rappellent la bouche béante sur le tableau *Der Schrei* d'Edvard Munch (1893), particulièrement représentatif de l'esthétique expressionniste. Rudolf Kurz a analysé « la signification métaphysique » des lignes dans ce courant artistique :

La ligne oblique a sur le spectateur un effet tout autre que la ligne droite, et des courbes inattendues provoquent une réaction psychique d'un tout autre ordre que des lignes au jet harmonieux. Enfin les montées brusques, les pentes escarpées, déclenchent dans l'âme des réactions qui diffèrent totalement de celles que provoque une architecture riche en transitions. [Elles permettent de] créer l'inquiétude et la terreur (R. Kurz, *Expressionismus und Form*, cité par L. H. Eisner).

Cette description explique la déformation de la porte, mais aussi du piano et des fleurs : l'instrument se démultiplie, se rallonge, tant et si bien qu'il semble se soulever, emportant avec lui le vase qui est sur le point de tomber et de se briser ; les tiges des fleurs sont déjà courbées en direction du sol. Les croisillons de la fenêtre, nombreux et resserrés, ressemblent à des barreaux de prison. Les accessoires traditionnels du salon bourgeois revêtent donc une « inquiétante étrangeté »¹⁰⁰ qui surprend le spectateur et lui fait partager la confusion du personnage.

Cette mise en scène du point de vue d'un malade assommé ou « sous anesthésie » donne au texte tout son sens. Nous verrons en effet que l'ensemble du spectacle donne accès à l'impalpable, à un aspect de l'identité insaisissable autrement, en l'occurrence le jeu complexe de l'histoire, de la mémoire, des expériences sensorielles et intellectuelles d'un individu (ici, le Speaker), expériences souvent inconscientes mais qui n'en façonnent pas moins l'identité.

Les « Formes » obscures qui apparaissent derrière le blessé et l'observent à travers le voile font figure de public compatissant, comme si celui-ci était projeté sur scène : « THE

¹⁰⁰ « l'inquiétante étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier », « quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus du refoulement » (Freud 2003, 215, 246).

FORMS (*answering on behalf of the audience, with unctuous friendliness*) ». Elles donnent voix à toutes les remarques qui doivent traverser l'esprit des spectateurs que l'on vient d'inviter à garder le silence :

THE FORMS (*whispering in rhythm*). Poor poor poor poor
Hit him hit him
With a gun
Butt end butt end
Dirty dirty
Give him water
For a compress
Calf's foot jelly
Fever fever
Ninety-nine point ninety ninety
Farhenheit Centigrade
Centigrade Fahrenheit
Very unsettled unsettled unsettled
Take his boots off
Milk and soda [...]
Is he better?
How's the headache?
Ambulance ambulance
S.O.S.
S.O.S. S.OS.
Tut tut tut tut
Tut tut tut tut
Poor poor poor poor... (*OL, 32*)

Dans ce passage, les voix multiplient les répétitions. Des mots ou groupes de mots sont dupliqués ou inversés comme des bribes de commentaires qu'on n'entend pas clairement, qui ressortent ou résonnent comme des échos. Même une mesure, en l'occurrence la température du malade, qui devrait par définition être exprimée de façon précise, devient confuse : l'unité de mesure se dédouble et s'inverse (« Fahrenheit Centigrade / Centigrade Fahrenheit »). Tout ce qui est évoqué l'est de façon confuse, dans une logorrhée incontrôlable qui n'en finit plus et se commente elle-même : « Very unsettled unsettled unsettled ». Les formes et les voix se présentent donc comme les perceptions confuses de l'acteur assommé qui revient à lui. Elles expriment ensuite les préoccupations du personnel du théâtre, avec la même confusion :

THE FORMS (*relentlessly*). On with the performance
Programmes Tenpence
No Smoking

Spitting Coughing
Nobody admitted till after the Performance
After nine
Point ninety ninety
For further particulars
Apply to the Manager [...]

Le style télégraphique de cette tirade sans ponctuation laisse certaines assertions glisser vers des associations inattendues, comme si les mots en appelaient d'autres par associations au lieu de se suivre dans un cadre syntaxique logique : « No smoking » appelle « spitting coughing », des actions liées à la première, mais qui ne sont habituellement pas évoquées dans les annonces. La tirade se présente comme le fruit d'une écriture automatique¹⁰¹. L'évocation d'une heure (« After nine ») rappelle la température mentionnée précédemment, qui revient comme un écho (« Point ninety ninety »). Les formes, qui donnent successivement voix au public et au personnel du théâtre, font tomber les barrières qui coupent traditionnellement la scène et les acteurs du reste du théâtre, évoquant d'autant mieux la position floue du Speaker entre deux rôles, et dans un état semi-conscient, entre « la scène » et « la coulisse », les différentes strates de sa psyché. Taine avance que « le cerveau humain est [...] un théâtre où se joue à la fois plusieurs pièces différentes, sur plusieurs plans dont un seul est en lumière » (Taine 35). L'écriture automatique met en lumière l'autre plan, « la coulisse », et l'espace scénique trouve ainsi une nouvelle dimension dans *The Old Lady*.

¹⁰¹ L'écriture automatique consiste à écrire sans réfléchir ni contrôler le texte produit. Les surréalistes l'ont utilisée pour créer une littérature qui échapperait au contrôle de la raison, notamment dans leurs « cadavres exquis ». Mais cette pratique était déjà décrite par le philosophe Hippolyte Taine dans son étude de l'intelligence et de ses modes d'expression : « J'ai vu une personne qui, en causant, en chantant, écrit sans regarder son papier des phrases suivies et même des pages entières, sans avoir conscience de ce qu'elle écrit. A mes yeux, sa sincérité est parfaite ; or, elle déclare qu'au bout de sa page, elle n'a aucune idée de ce qu'elle a tracé sur le papier. Quand elle le lit, elle est étonnée, parfois alarmée. [...] Certainement on constate ici un dédoublement du moi, la présence simultanée de deux séries d'idées parallèles et indépendantes, de deux centres d'actions, ou, si l'on veut, de deux personnes morales juxtaposées dans le même cerveau ; chacune a une œuvre, et une œuvre différente, l'une sur la scène et l'autre dans la coulisse » (Taine 35). Taine utilise ici le monde du théâtre comme métaphore de la double vie consciente, « sur scène », et inconsciente, « dans la coulisse », de l'auteur qui pratique l'écriture automatique. Cette métaphore éclaire le traitement des voix que perçoit l'acteur assommé dans *The Old Lady Says « No! »*, puis ses propres répliques, où le rôle qu'il a en mémoire est déformé par son traumatisme et se mêle à des remarques concernant son état de santé ou les personnes qu'il rencontre.

Le discours du Speaker procède par inversions et associations inattendues, témoignant du « travail du rêve », de la déformation étudiée par Freud. Comme nous l'avons vu en première partie, les répliques du Speaker sont autant de collages de citations tirées de textes antérieurs concernant Robert Emmet. Le collage et l'association inattendue de formes connues est une technique privilégiée de l'esthétique surréaliste, notamment illustrée par les tableaux de Max Ernst. Mais l'acteur en plein délire revisite encore les citations qu'il emprunte : les mots s'appellent et s'enchaînent par assonances, dédoublements et renversements, autant d'associations nouvelles caractéristiques de l'écriture automatique. Avant de recevoir un coup, le Speaker dans son rôle de Robert Emmet interpelait les Redcoats qui venaient l'arrêter en des termes qui changent de sens à son réveil. « The flint-hearted Saxon » et « Slaves and dastards » (*OL 27*) désignaient d'abord les soldats anglais mais, en se réveillant, le Speaker les reprend en réaction à la logorrhée verbale des « Formes » qui achève de l'étourdir :

SPEAKER (*with an impatient flap of his hand*). Slaves and dastards stand aside, a nation's voice... nation's voice is stronger than a Speaker... I am an honoured glorious nation voice your Serrflinthearted Saxons... Oh! If it would only stop going round... round... round... up... down... up will be down... O God, I am the Unspeakerable.

Le personnage semble toujours repousser les soldats mais son geste impatient intervient pendant la tirade des « Formes » évoquant les réactions du public. « Slaves and dastards » devient une insulte désignant ces voix qui l'assaillent, voix qui deviennent la « voix de la nation » contre laquelle il se bat, celle de Major Serr et ses acolytes au cœur de pierre, comme le suggère le mot valise « Serrflinthearted Saxons ». Ce retournement du sens devient paradoxalement logique dans la bouche du personnage qui a le tournis : « Oh ! If it would only stop going round... round... round... ». Par analogie, ce mouvement circulaire amène l'image de la roue de la fortune : « up... down... up will be down... »¹⁰². Enfin, la

¹⁰² Cette image, tirée de la pièce de Lady Gregory *The Rising of the Moon* (1907), annonce le salut des opprimés et, dans la rhétorique nationaliste, la victoire des patriotes face au colonisateur : « Those that are up

néoformation de mots caractéristique du travail de « condensation » du rêve mélange l'indicible (« unspeakable ») et la fonction de « diseur » (« speaker ») pour obtenir une sorte de fonction négative : le personnage, malgré la voix réputée « digne de gloire » qu'il souhaite incarner (celle d'Emmet, « I am an honoured glorious nationvoice »), personnifie en fait l'incapacité de dire, « the Unspeakable ».

Ses répliques ne cessent de déformer et « condenser » les vers qui se rapportent à Robert Emmet. Par exemple, le vers emprunté au poème « Dark Rosaleen » de J. C. Mangan pour évoquer la colère qui anime le rebelle, vers qui jouait déjà d'assonances (« But there is lightning in my blood – red lightning tightening in my blood », *OL* 26), est développé, dupliqué, inversé et condensé :

SPEAKER. Red lightning tightening through my blood
Red tightening lightning tightening through my blood
My tightening blood... (*OL* 33)

Le feu de l'éclair qui stimule son sang devient une stimulation qui ravive encore la flamme qui l'anime et le fait bouillonner. C'est alors que les voix qui l'entourent atteignent justement un paroxysme de confusion qui annonce la cacophonie à suivre dans la scène du salon : « The voices are merged in a clanking, shrieking concatenation that swells up... the throb of petrol engines, the hoot of motor horns, the rattle and pounding of lorries, and, above all, the cry of the newsboys » (*OL* 33). Les bruits de la ville entrent en concurrence avec la mémoire et l'imagination de l'acteur confus, désormais confronté à la réalité tangible. Il parle aux passants, à l'accessoiriste, à un chauffeur de bus, réclamant désespérément de l'aide pour regagner sa terre idéale, son Rathfarnham perdu, mais ces personnages se détournent et disparaissent bientôt, le laissant en compagnie de créatures improbables : la statue de Henry Grattan, qui s'anime et lui donne les leçons de morale qu'on a vues, et une vieille marchande de fleurs dont les répliques font fusionner celles

will be down ». Nous avons vu comment Johnston la retravaille dans *The Moon in the Yellow River*. Ce mouvement cyclique est symptomatique de la dramaturgie du renversement à l'œuvre dans toutes ses pièces.

empruntées à ses célèbres ancêtres, Cathleen Ni Houlihan et Eliza Doolittle (*OL* 35). Ces personnages apparaissent comme des visions cauchemardesques du Speaker.

Les efforts de ce dernier pour maîtriser ses visions sont figurés par sa lutte contre des rideaux noirs qui l'assaillent et l'empêchent pourtant de s'en prendre à ces figures d'épouvante qu'ils dissimulent et protègent.

SPEAKER. You are lying! [...] You are trying to torment me... torture me... Ghosts out of Hell, that's what you are.

(The figures are blotted out by black curtains which sweep across the Speaker, entrapping him in their folds.)

SPEAKER. But I'm not afraid! Heads up! One allegiance only! Robert Emmet is not afraid! I know what I want and I'm going on! *(Feverishly fumbling with the folds.)*

God save Ireland cried the heroes [...] Come out! Come out! Where are you? Oh, where am I? Come out? I... can't... remember... my lines...! (*OL* 38-39)

La démesure de ses gestes révèle la violence de son désarroi (« *Feverishly fumbling with the folds* ») face à des figures fantomatiques toutes droit sorties du monde infernal de son inconscient (« Ghosts out of Hell, that's what you are »). S'il cherche d'abord à s'attaquer à ces créatures dont la voix le persécute (« Come out! Come out! Where are you? »), il en vient aussitôt à se chercher lui-même, troublé par cet environnement étrange, entre passé et présent, entre rêve et réalité, entre ses rôles d'Emmet et de Speaker (« Oh, where am I? »). Ce questionnement reste sans réponse car il est incapable de se remémorer son texte et de faire véritablement « sortir » et se manifester sur scène celui qu'il croit être : « Oh, where am I? Come out? I... can't... remember... my lines... ! ».

Des passants reviennent bientôt et la vieille femme prend part à leur conversation comme un personnage en chair et en os, et non une vision ou une voix. Nous avons vu qu'elle se fait l'écho de la Statue de Grattan en dénonçant l'imposture de l'acteur sur la place publique. Pourtant, dans le tableau suivant, la scène du salon, les membres de l'intelligentsia ne la voient pas :

SPEAKER. So she is here, too!

WIFE. What's that?

SPEAKER. That damned old flower woman who turned them all against me!

WOMAN. Ay, mister, have ye e'er an old hempen rope for a neck-cloth?

WIFE. You're joking, Mr. Emmet. There's no old flower woman.

SPEAKER. I mean... look there.

WIFE. Have some tea, Mr. Emmet. You're a little tired, no doubt. (*OL 58*)

La créature cauchemardesque poursuit le somnambule et commente même la corde qui, selon elle, lui sert de foulard, rappelant ainsi la pendaison d'Emmet. La femme du ministre ne la voit pas et attribue les propos du Speaker à une hallucination provoquée par un coup de fatigue. Dans le dernier tableau, la créature redevient néanmoins un personnage de la fable : elle est la mère du jeune patriote abattu et reçoit les hommages du ministre et de la haute société. Ce personnage étrange, au carrefour du rêve et de la réalité, attire l'attention sur l'état d'esprit du Speaker qui projette sur elle son propre clivage psychique.

La dimension fantasmagorique de certains personnages participe du jeu de rêve strindbergien : « les personnages se divisent, se doublent, se dédoublent, s'évaporent, se condensent, se dissolvent et s'agrègent » (Strindberg 2006, 9). Outre le personnage de Robert Emmet qui se dédouble et se trouve mis en perspective par l'acteur qui s'efforce de l'incarner, Johnston tenait à ce que Major Sirr et la statue de Grattan soient joués par le même acteur, faisant de la statue l'antagoniste du Speaker qui l'empêche d'accomplir ses exploits, tout comme le Redcoat et Grattan lui-même s'élevaient contre les projets d'Emmet de son vivant. La même actrice devait aussi jouer Sarah Curran et la vieille dame, faisant ainsi fusionner l'héroïne de romance qui perd son preux chevalier, et la figure de la nation dépossédée qui détourne à son avantage la ferveur de jeunes amoureux et cause leur perte. Au début de la pièce, l'actrice incarne tour à tour ces deux personnages mais elle les fait bientôt fusionner : comme on l'a vu, la vieille femme utilise tantôt sa propre voix, tantôt celle de la jeune Sarah. Dans ce dernier cas, ce que les spectateurs entendent ne correspond pas à ce qu'ils voient : l'apparence défraîchie de la vieille marchande contraste avec la jeunesse de sa voix. L'identité du personnage éclate, se dédouble. Contrairement à

Cathleen ou à l'héroïne de *Pygmalion*, la vieille dame ne se métamorphose pas. Elle incarne différents personnages en même temps, ou deux aspects du même : l'Irlande idéale passée qui vieillit mal (« old and tattered flower woman » OL 35). En 1977, lorsque l'Abbey se décide enfin à monter *The Old Lady Says 'No!'*, cinquante ans après avoir refusé le script original, Johnston rédige une note d'introduction pour le programme, où il appelle ce personnage anamorphique « Sarah Ni Hooligan », nom hybride, croisement de Sarah Curran, Cathleen Ni Houlihan, et du terme « hooligan », nouvelle boutade du dramaturge qui souligne cependant le caractère pluriel et d'autant plus iconoclaste de la figure (TCD/MS/10066/301/13).

Le personnage figure aussi l'être humain, agrégat de facettes séduisantes et répugnantes, dont le passé participe toujours de l'identité présente. Johnston s'écarte de personnages plus clairement définis, figés dans leurs masques respectifs, tels que le jeune homme et le vieillard de Yeats, notamment mis en scène dans *At the Hawk's Well* (Yeats 1997(a), 113), où sont confrontés les archétypes de deux générations bien distinctes. Fruits de sa collaboration avec le metteur en scène Edward Gordon Craig, certaines pièces de Yeats empruntent à ce dernier diverses techniques visant à augmenter l'expressivité de l'image scénique (éclairages, mouvements contrôlés...), et notamment l'utilisation de masques inspirés du théâtre antique grec, représentant des caractères types. Il s'agit de ne pas laisser le visage d'un acteur trahir ses différentes émotions comme tout visage humain dans la vie, ce qui ferait évoluer la personnalité du personnage, mais de fixer l'expression qu'il doit incarner sur scène grâce à un masque. S'inspirant ensuite du théâtre Nô, Yeats utilise des masques plus petits que dans le théâtre grec, et en bois sculpté, pour donner à ses personnages une expression sculpturale qui en fait encore davantage des types. Dans *The Only Jealousy of Emer*, le personnage de Cuchulain porte un masque de héros suite à son combat contre la mer qui semble l'avoir emporté, avant de revêtir un masque grotesque lorsque le démon Bricriu s'incarne dans son corps. Ce dédoublement est signe que Yeats

souhaitait « découvrir quel effet dramatique on pouvait tirer d'un changement de masque tandis que l'acteur reste sur scène, et ce pour suggérer un changement de personnalité » (Genet 1995, 37). Bricriu rend néanmoins visible dans le même temps le fantôme du héros, dont il se dissocie donc (Yeats 1997(a), 151). Les deux créatures demeurent distinctes et leurs masques respectifs ne se confondent pas. Johnston, pour sa part, met en évidence la fluidité, la perméabilité et l'instabilité des visages : dans *The Old Lady Says No!*, les acteurs ne portent pas de masque mais semblent en revêtir plusieurs en même temps, pour suggérer les multiples facettes de leur personnage.

On se souvient de l'analyse que Johnston fait du masque dans le théâtre de Yeats : « The Mask is not an expression of deception, pretentiousness, or snobbism. [...] behind each mask is a being who is not complete until he has found and assumed his proper clothing ». Pour Yeats, le masque est un anti-moi, une image à la fois liée au moi et distincte de lui, qui lui révèle ce qu'il est : « disclose / All that I seek » (Yeats 2001, 74). Pour Johnston aussi, le jeu de masques participe du processus de création des personnages. Mais la pièce montre que l'altérité n'est pas une image extérieure au sujet, convoquée comme un miroir paradoxal¹⁰³, comme l'anti-moi yeatsien. Elle fait plutôt partie intégrante de celui-ci. Johnston vise à représenter l'altérité inhérente au sujet. Cette façon dont l'identité est travaillée de l'intérieur par des forces contradictoires, est la clé de voûte du personnage johnstonien dans l'ensemble de l'œuvre du dramaturge, et se manifeste d'autant mieux dans *A Bride for the Unicorn*, où rêve, hallucinations, et créatures fantasmagoriques viennent à nouveau mettre à l'épreuve l'identité du protagoniste, licorne attirée par l'idéal et frustrée par sa vie sociale.

¹⁰³ Johnston reprochait justement à Yeats d'avoir mal interprété la pensée du poète William Blake sur la dualité du sujet : « Yeats misunderstood Blake as he was looking for the opposite as a soulmate, which is only a teenage dream. To Blake, it's not outside but in himself that the real antithetical self of the complete man must be found. The willing acceptance of the antithetic part of the self [for example, the cowardice of a hero] is what makes man great » (TCD/MS/10066/263). Là encore, le commentaire de Johnston est un peu rapide car Yeats envisageait davantage l'anti-moi comme un miroir paradoxal éclairant les contradictions inhérentes au sujet, que comme une âme sœur.

II- LE SYMBOLISME DE LA LICORNE

Dans un enregistrement préparatoire à une préface pour la pièce, Johnston explique son intérêt pour la licorne : «The unicorn, like man, is never adequately put in terms of an image » (TCD/MS/10066/263). Le dramaturge recense ses recherches concernant la créature, et remarque qu'elle fait l'objet de diverses légendes où elle apparaît à la fois invincible et indomptable. Souvent décrite comme une créature hybride, entre âne et cheval, et au pelage de couleur variable, elle apparaît en tout cas comme un animal leste et doté de divers pouvoirs. La seule façon de la capturer serait de laisser une jeune fille vierge seule dans une forêt. L'animal, attiré par la pureté, viendrait se reposer auprès d'elle et la protéger. Certaines légendes voient en sa corne la source d'un antidote contre divers poisons. Pour Johnston, celle-ci n'en serait pas moins un symbole phallique menaçant toujours l'idéal de pureté auquel la créature aspirerait. Si jamais la jeune fille ne s'avérait être qu'un stratagème visant à piéger la licorne, la bête laisserait alors libre cours à ses pulsions sexuelles. Enfin, aucune licorne n'ayant été réellement capturée, ni aucun ossement retrouvé, la créature n'aurait finalement pas d'autre réalité que dans les aventures où on l'a imaginée. Pour Johnston, toutes ces caractéristiques font de la licorne un symbole particulièrement adéquat pour représenter l'homme et sa nature aussi contradictoire qu'insaisissable. Cette même tension entre aspiration à l'idéal et pulsions charnelles, soutient le protagoniste de *A Bride for the Unicorn*¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Dans cette partie, nous étudierons la première version de la pièce, produite en 1933 au Gate Theatre et publiée dans notre édition de référence en 1935. Johnston réécrit cette pièce à la fin des années 1970 pour l'inclure dans ses *Dramatic Works*. Nous verrons en troisième partie les changements qu'il apporte et en quoi la portée méta-théâtrale de la pièce évolue, mais la dualité du protagoniste aux prises avec les différentes pulsions qui l'animent, et les créatures improbables qu'il fait surgir sur scène, demeurent d'une version à l'autre, d'où l'intérêt d'étudier comment tout ceci prend forme dès la première version.

Dans cette pièce, la licorne, c'est John Foss. Il apparaît d'abord dans un tableau intitulé « Virginal Palace ». Il est prisonnier de son école, de l'enfance et de l'ignorance : « In this gloomy classroom, at work upon my books. I am alone. Prepare for Life, the books say. What is that I wonder? It is something outside the window » (BU 169). Il ne comprend pas le sens de ce qu'il lit, de cette « vie » qui n'est qu'un mot sans référent connu. L'espace clos de l'école laisse néanmoins entrevoir une issue. Le chant qui s'élève de la rue, de l'autre côté de la fenêtre, apporte en réponse aux interrogations de John un extrait du *Cantique des Cantiques* qui réchauffe la rue hivernale de ses paroles célébrant l'amour, la fertilité et la vie : « My beloved spake and said unto me / Rise up my love, my fair one / And come away / For lo, the winter is past, the rain is over and gone. / The flowers appear upon the earth... » (BU 169). John en conclut qu'il n'en saura pas davantage tant que cette voix restera dans un ailleurs auquel il n'a pas accès : « Life is a voice in the street » (BU 169). Le jeune homme est en outre battu par son professeur parce qu'il ne porte pas sa cravate, comme si son identité se résumait à son uniforme d'écolier. Une étagère s'effondre, l'enterrant littéralement sous un tas de livres (« burying him in a shower of books », BU 183). Le personnage figure un sujet clivé dont l'identité personnelle est étouffée par l'identité sociale, et ce clivage se traduit sur scène par l'évocation de la rue, l'espace hors-scène qui lui échappe. L'école est présentée comme la tombe de l'individu, à moins que cet « enterrement » ne soit une métaphore de l'ironie inhérente à la pièce : John est sur le point de goûter à cette vie dont il se sentait à jamais écarté, mais seulement jusqu'à ce que la mort y mette fin.

Alors qu'il émerge péniblement du tas de livres, une statue du hall de l'école prend vie pour venir lui présenter sa future compagne :

(Suddenly the bust appears outside the window, bearing Percy's flask in his hand. He has abandoned his pedestal and now seems to have acquired limbs. [...] The Bust steps through the glass of the window, smiling blandly)

BUST. Excuse me. [...] I represent a visitor. A very distinguished visitor.
(BU 183-184)

Cette nouvelle statue qui s'anime pour jouer un rôle déterminant dans l'intrigue rappelle la statue de Grattan dans *The Old Lady Says No!* et le reste de la pièce peut alors se lire comme une vision onirique du protagoniste qui, abasourdi par l'avalanche de livres comme le Speaker par le coup du Redcoat, voit ensuite son clivage psychique se manifester sur scène. Le Buste ivre qui s'est trouvé un corps, se déplace et s'exprime, est aussi antinaturaliste que le décor et les visions du Speaker dans *The Old Lady*. La dimension onirique de l'action se fait propice à l'expression de la vie intérieure du personnage, à la confrontation sur scène de sa vie sociale et de sa vie psychique. Le protagoniste, qui se disait retranché derrière les murs de l'école, à l'écart de la vraie vie, voit apparaître son « anti-moi ». Le Buste lui présente une mystérieuse femme masquée venue l'épouser et lui faire quitter l'école pour accéder à cette vie qui l'intriguait :

JOHN. Her face? That is a mask she wears.

BUST. How will her face concern you when once she holds your weary limbs to hers?

JOHN. If only I dared!

BUST. Hunger will make you dare. Hunger, the first and last of living. Will you take love for your lord and stride the highways, or is this place the end of your existence?

JOHN (*straightening up*). Present me to the lady.

BUST. Madam, allow me to present John Foss – Mr. Foss, A Lady with a Mask.

JOHN. Your servant, madam. Now and forever.

(*[LEONARD] places a top hat on John's head. The two girls tear down a lace curtain which they attach to the Woman's shoulders, taking up the end as train-bearers*) (BU 187-188)

S'il stimule la vie, l'appétit finit aussi par l'engloutir : « Hunger will make you dare. Hunger, the first and last of living ». Cette femme qui vient l'initier à la vie sera également porteuse de mort lorsqu'elle reviendra à la fin de la pièce. Au départ, le masque qu'elle porte stimule la curiosité et l'appétit du jeune homme qui épouse un mystère : sa compagne lui est présentée sans nom ni véritable visage (« a Lady with a Mask »). Même lors de leur mariage, il ne doit pas chercher à la voir :

SHE. Something is troubling you?

JOHN. I just thought – well – that perhaps you might have liked to take off your mask for the photograph. (*The onlookers sway forward, peering, while the LADY disengages her arm from John's*)

BUST. Come now. What's this?

SHE (*turning to the BUST*). Will you please explain.

BUST. Now, really John, you should know better. When a lady wears a mask, is it for you to decide when it shall be removed?

JOHN. I am sorry. I know I was wrong. (*BU 189*)

L'identité de la jeune femme ne se manifeste pas par le biais de signes traditionnels tels qu'un nom et une photo à visage découvert. Cette mystérieuse compagne initie plutôt le héros à une vie sensuelle qui lui permet de défier les représentations traditionnelles. En effet, lorsqu'elle s'éclipse en pleine nuit de noces, John ne saurait la décrire :

MANAGER. [...] Perhaps you will give me a description of the lady.

JOHN. A description?

MANAGER. If you please. (*He produces a notebook*)

JOHN. Her voice was low and soft. Her tapered hands were filled with magic.

MANAGER. Her voice was – come, come! A description, please. Height, weight, age? Blonde or brunette? Any special peculiarities?

JOHN. I don't think I could describe her that way.

MANAGER. Colour of eyes?

JOHN. You see, I never saw her face.

MANAGER. You never saw her – (*he closes his notebook*) This gentleman is leaving at once. Pass him out directly. (*BU 204*)

Le jeune homme n'est pas pris au sérieux parce que, n'ayant jamais vu le visage de sa compagne, il est incapable de la décrire en des termes conventionnels qui soient compréhensibles pour les personnes susceptibles de se lancer à sa recherche. Il en retient pourtant une sensation magique : « Her voice was low and soft. Her tapered hands were filled with magic ». Le souvenir du plaisir qu'elle lui a apporté, le manque qu'il ressent après sa disparition, et le mystère qu'elle représente, font désormais partie de lui et de sa vie : « I must find her. I can't live without her » (*BU 206*). Cette scène annonce donc la

structure de la pièce, la quête de l'idéal, de l'anti-moi, dans laquelle se lance le protagoniste. Si le masque de sa mystérieuse compagne semble avoir dissimuler son visage, il n'en est pas moins représentatif de l'identité de celle-ci :

SHE. Why do I wear a mask?

BUST. Obviously, because if you didn't wear a mask how could anybody be sure that it is really you!

SHE (*dubiously*). Oh – I see. (BU 210-211)

L'explication ambiguë fournie par le Buste suggère que c'est précisément le mystère qui caractérise l'identité de cette femme. Il ne s'agit pas d'un masque-type figeant l'identité mais plutôt d'un masque qui témoigne seulement de son caractère mystérieux, de sa nature multiple et insaisissable. John court après le mystère tout au long de la pièce et craint de mourir avant de retrouver sa dame. Lorsqu'il la retrouve à la fin de la pièce et qu'elle ôte son masque, la découverte met fin à ses angoisses en réconciliant l'idéal auquel il aspire (la retrouver) et sa crainte de la mort. La jeune femme, qui se présentait jusque là comme une source de vie, n'est autre que la mort. C'est là toute l'ambiguïté de cet « appétit » qu'évoquait le Buste : « Hunger, the first and last of living ». Le masque de la jeune femme, censé ne laisser aucun doute quant à son identité, la place sous le signe de la duplicité : il tombe pour laisser apparaître la face cachée contradictoire de la créature, qui participe de son identité tout autant que la face visible. Elle constitue donc un anti-moi qui éclaire John sur sa condition. Le dénouement suggère qu'un visage ne va pas sans l'autre, que la vie et la mort sont deux aspects complémentaires d'une même expérience. La réaction que suscite cette découverte est également ambiguë, comme en témoigne une photo de la production originale au Gate Theatre le 9 mai 1933 :



A Bride for the Unicorn (TCD/MS/10066/299/698)

Sur cette photo, la dualité de la créature suscite des réactions nuancées autour d'elle. A droite, Hilton Edwards dans le rôle de John se prosterne presque en lui tendant les bras ; dans le même temps, en bas à gauche, Shelah Richards, dans le rôle de Doris, semble l'accueillir comme la révélation qu'elle redoutait. En haut à gauche, un autre personnage montre du doigt ce nouvel objet de curiosité. Dans le même temps, les autres personnages, non moins curieux, ne détournent pas le regard mais cherchent tout de même à éviter le sien et brandissent leur main pour faire écran à cette vision d'épouvante. Ce double mouvement d'attraction-répulsion permet au dramaturge de donner à voir sa théorie selon laquelle la peur de la mort ne serait qu'une illusion dans la mesure où la vie ne tend que vers cet horizon : « The Fear of Death, so present in our conscious mind, which our subconscious so clearly repudiates in everything we do. For everything we strive after is only to bring it nearer » (TCD/MS/10066/3/63). La pièce tend vers ce dénouement ironique en montrant le déchirement du protagoniste entre pulsion de vie et pulsion de mort ; les tensions et frustrations qui l'animent se manifestent sur scène : on voit apparaître ses sensations variables, entre manque et trop-plein, entre satisfaction et doutes.

Johnston fait notamment surgir sur scène les angoisses refoulées du personnage. Le huitième tableau, intitulé « Pandora's Box » en référence au mythe grec qui explique comment tous les maux sont venus accabler l'homme¹⁰⁵, met en scène une crise névrotique, c'est-à-dire, selon Freud, une confrontation entre le ça et le Surmoi à l'intérieur du Moi (Freud 1999). La théorie freudienne des trois instances constituant le psychisme – le ça, le Moi et le Surmoi – et des dérèglements susceptibles d'affecter ce dernier, permet d'éclairer ce passage des plus novateurs en termes dramaturgiques. Dans *Bride*, la « boîte de Pandore » est le nécessaire de beauté de Dora qui déverse sur scène toutes les angoisses de John. Dans la seconde version de *Bride*, Johnston rend cette référence encore plus explicite en précisant dans la liste des personnages « PANDORA (*shortened to Dora*) » (Johnston 1979, 17). Dora est l'une des femmes de ménage à l'Académie Paddlewick, l'école de John, d'où elle est renvoyée suite au comportement grivois de certains étudiants. Son amie, enhardie par l'intérêt que lui témoignent les jeunes hommes, manque de respect au directeur, qui les congédie toutes les deux. Philly, la coquette, épouse Percy, l'un des camarades de John, qui devient un homme d'affaires important. Dora devient serveuse dans un pub et travaille en gardant son nécessaire de beauté à proximité, soucieuse de soigner son apparence en cas de rencontre imprévue. Dora est aussi le pseudonyme choisi par Freud pour décrire son premier cas de psychanalyse en 1905 (Freud 1905). Il avait déduit la cause des problèmes de santé de sa patiente à partir de la description de deux de ses rêves. Selon lui, ces rêves révélaient, par le biais d'associations et d'images symboliques, l'angoisse de la jeune fille qui découvre sa sexualité. Le personnage de Johnston est justement l'objet de la convoitise de Lewis dès le début de la pièce (à l'école). Dans ce tableau intitulé « Pandora's Box », elle se plaint des comportements déplacés

¹⁰⁵ Étymologiquement, « Pandore » signifie « tous les dons ». Dans la mythologie grecque, la jeune femme est créée par Zeus pour punir Prométhée du vol du feu. Elle reçoit des dieux de l'Olympe tous les dons possibles, avant d'être offerte en mariage au frère de ce dernier. Elle emporte dans son trousseau une boîte contenant tous les maux de l'humanité, qu'elle a interdiction d'ouvrir. Cédant à sa curiosité, elle finit par l'ouvrir et les libérer.

auxquels elle est régulièrement confrontée au pub, avant de faire symboliquement émerger tous les traumatismes de John dans une réécriture burlesque du mythe de Pandore.

La scène se déroule au pub où John vient prendre un verre avec son ami Lewis pour échapper à l'ennui de sa vie conjugale auprès de Doris, jeune femme avec qui il a finalement fondé une famille, faute de retrouver sa dame masquée. Dora se plaint continuellement de sa malchance : « Oh dear, isn't that what always happens to me ! » (*BU* 181-183). Les « maux » évoqués dans le titre du tableau semblent d'abord être les siens : elle s'abstient de boire de l'alcool en raison de maux d'estomac : « It gives me pains. [...] I get pains very easily. It's my stomach » (*BU* 247-248). En outre, en revoyant Lewis, elle se remémore son renvoi de l'école, sa malchance caractéristique, et sa situation précaire : « It's terrible the insults a girl gets in a place like this. Whenever I get a job, somebody always lets me down » (*BU* 250). Distraite, elle mélange malencontreusement ses produits de beauté aux breuvages qu'elle sert, faute qui la fait renvoyer à nouveau. Dans sa confusion, elle renverse tout son nécessaire de beauté et se plaint que le sort l'accable. L'expérience se transforme en cauchemar personnel pour John, comme si les divers contenants déversaient en fait toutes ses hantises refoulées.

Dès leur arrivée au pub, tous les personnages à l'exception de John se mettent à vaciller légèrement si bien qu'il a l'air de se mouvoir au milieu de créatures étranges : « Everybody, with the exception of John appears to have a slight uniform swaying motion » (*BU* 248). Les dialogues mêlent les plaintes de Dora, les souvenirs de Lewis, qui se demande s'il ne devrait pas l'épouser pour se racheter, et la conversation de deux ivrognes concernant la théorie de Schopenhauer sur le Sujet :

2ND TOPER. What do you think of the work of Schopenhauer?

1ST TOPER. Schopenwhich?

2ND TOPER. Schop – Schopenhauer. [...] Do you ever consider the Ego, ole man?

1ST TOPER. The Whato?

2ND TOPER. Ego. E-g-go. The inner man.
(*The 1st Toper places his hand vaguely on his stomach*)

2ND TOPER. No – in here, ole man – not there. Schopenhauer is most shignificant about that.

DORA. I don't know why but I always seem to appeal to the worst type of men. Nobody has any respect for me. It must be my nose. (BU 247-249)

Pour Schopenhauer, le sujet réside dans la perception, cette faculté de l'Être à appréhender le monde et connaître toute chose, si ce n'est lui-même :

Ce qui connaît tout le reste, sans être soi-même connu, c'est le sujet. Le sujet est, par suite, le substratum du monde, la condition invariable, toujours sous-entendue, de tout phénomène, de tout objet ; car tout ce qui existe, existe seulement pour le sujet. Ce sujet, chacun le trouve en soi, en tant du moins qu'il connaît, non en tant qu'il est objet de connaissance (Schopenhauer 27)

Dans cette définition, Schopenhauer pose l'existence d'un être connaissant, tout en précisant que cet être n'a pas accès à lui-même. Cette théorie est l'un des présupposés qui ont inspiré les recherches de Freud pour accéder à cet objet qui échappe à sa propre conscience, recherches qui lui ont permis de formuler sa théorie des trois instances du psychisme. Le fait que, dans la scène du pub, tous les personnages vacillent sauf John suggère qu'ils sont présentés du point de vue de ce dernier qui les trouve de plus en plus étranges et a le plus grand mal à suivre les conversations. La scène illustre donc la théorie de Schopenhauer et nous verrons que « tout ce qui existe, existe seulement pour le sujet », en l'occurrence pour John, sans qu'il puisse lui-même se faire « objet de connaissance ».

Lorsque le second ivrogne évoque cette théorie, son acolyte essaie de localiser le sujet dans son estomac, lieu des appétits, qui est l'origine des maux dont souffre Dora mais aussi John, frustré par la disparition de sa dame (« Hunger will make you dare »). Le second ivrogne corrige néanmoins le premier pour indiquer une autre partie du corps, probablement la tête : « No – in here, ole man – not there. Schopenhauer is most shignificant about that ». L'accent local et familier (« ole » pour « old » et « shignificant » pour « significant ») typique du pub dublinois, l'ignorance du premier ivrogne qui déforme les mots (« Schopenwhich ? », « Whato? »), et les préoccupations de Dora concernant son

apparence, contrastent avec la dimension philosophique de la conversation. Ce passage burlesque sert néanmoins de prologue à une scène qui se présente du point de vue de John. Le protagoniste doute de ce qu'il perçoit, d'où l'étrangeté grandissante qui est mise en scène. Si le pub sert d'abord de décor à une scène du quotidien, le vacillement des personnages, leur discours, et les nouvelles créatures qui font leur apparition donnent peu à peu à cette scène un caractère surréaliste :

LEWIS (*to John*). Nice little bit that. Remember her [Dora]?

JOHN. I do. Please don't shake the table.
(*The table is, in fact, perfectly steady*) (BU 249)

John est à ce moment-là un jeune adulte mais Lewis sollicite sa mémoire et Dora lui rappelle son enfance, lorsqu'il se sentait frustré. La scène lui permet peu à peu d'exprimer et d'affronter ses frustrations refoulées. À mesure que la conversation avance, la table bouge de plus en plus et la remarque de John se fait insistante : « I asked you not to shake the table » (BU 250). Lorsque Dora se perd dans la préparation des cocktails et sert des mélanges improbables, John en est victime par procuration : il n'en boit pas mais se trouve aussi affecté que la victime. L'homme ne comprend pas ce qui lui arrive et recrache sa boisson, pendant que John perd le fil de la conversation :

(*Somebody at the bar splutters, coughs and spits out his drink*)
DRINKER. I'm poisoned! Here, what's this?

DORA. [...] One of these bottles of mine must have got into the drinks again. [...] Oh, dear, there you are! I'm sacked again! Didn't I say so! [...] Oh dear me!

LEWIS. It all depends on whether a man can say to a girl as if because if he can't he's no right to be one.

JOHN. I beg your pardon? [...] (*smiling*) I'm afraid you've had a little drop too much as well as the others. What do you think yourself? Don't keep moving that table.

LEWIS. You're moving it yourself. [...] (BU 250-251)

John est en pleine conversation avec Lewis mais la syntaxe de ce dernier ne fait plus sens, comme si Dora avait emmêlé les mots ou la perception de John en même temps que les produits qu'elles utilisent. Lorsque John pense clarifier la situation en faisant remarquer à

Lewis qu'il est saouïl, ce dernier lui retourne le compliment et lui renvoie en miroir toute l'étrangeté qu'il croit observer, comme un « anti-moi » qui lui renverrait une image de lui-même. Lorsque Dora renverse son nécessaire de beauté, la situation dégénère :

(Dora spills her case all over the floor. Lewis runs up to help her. Presently Dora screams)

1ST TOPER. You see?

DORA *(to the Toper)*. Stop pinching my arm! You're hurting me.

[...]

JOHN. Look here, that's not the way to treat that girl. Don't you know better?

1ST TOPER. You're tight. Not treating her at all.

[...]

JOHN. Now, look here, you won't make things any better by trying to pretend that it's I who am drunk. I never saw such a disgusting pair. Do pull yourselves together.

[...]

1ST TOPER. And may I ask who the hell you are?

JOHN. Never mind who I am. I saw you pinching that girl and making her cry.

2ND TOPER. You saw what? *(BU 251-252)*

John rejette l'image de lui-même que les autres cherchent à lui imposer. Lorsqu'on lui demande de décliner son identité, la seule information qu'il communique à son sujet est une perception : « Never mind who I am. I saw you pinching that girl and making her cry ». Son interlocuteur suggère que cette perception est erronée, jetant ainsi le doute sur l'« être connaissant » que John s'efforce d'être. John est mis face à son incapacité de se saisir lui-même et la scène devient le lieu d'expression privilégié de ses doutes et angoisses existentielles, qui semblent jaillir de son estomac :

1ST TOPER *(becoming rather terrible)*. I am Indigestion.

JOHN. Don't be ridiculous!

1ST TOPER. I'm a rumbling pain in the pit of the stomach. Just here. How do you like that?

JOHN. Let me go.

[...]

2ND TOPER I am the opposite of Indigestion. I am Hunger. I am a rending, screeching emptiness. [...]

DORA *(emptying her case all over the floor)*. There they go again. I can't help it. There go all the woes of the world. *(The light changes, and soon the Bar disappears)*

1ST TOPER. Which of us do you like best? Tell us which you prefer. Pain convex or pain concave? Pain plus or pain minus? But always pain. Here – here – here! (*They both laugh and stalk round John*)

JOHN. Lewis, help me! Oh, let me out! Let me out! (BU 253)

Les ivrognes incarnent paradoxalement des sensations abstraites : l'indigestion et la faim se présentent comme des douleurs non plus contradictoires mais complémentaires, le trop-plein et le vide, qui déforment l'estomac – une douleur plurielle qui s'incarne en chair et en os pour figurer l'étau dans lequel les deux types de maux tiennent John. La description résume en effet son sort dans la pièce : le trop plein de sa vie matérielle qui ne cesse de l'écœurer – l'école et les livres qui le coupent du monde dans son enfance, puis sa vie conjugale qu'il trouve ennuyeuse – et le vide laissé par la dame masquée qui l'a quitté juste après leur nuit de noces, vide qu'il cherche à combler. Une photo de cette scène dans la production de Lord Longford au Westminster Theatre de Londres en 1936, témoigne de la personnification de ces maux, bientôt rejoints par toute une série de hantises qui assaillent le personnage et le tiennent dans leur étau :



TCD/MS/10066/299/729

Le personnage se débat parmi eux, rappelant le Speaker pris dans les rideaux noirs dans *The Old Lady*. Son angoisse va croissante au cours de cette scène qui donne à voir une

crise névrotique. La confrontation entre le ça et le Surmoi est ici extériorisée et représentée sur scène. John se trouve bientôt confronté à sa nourrice et au prêtre à qui elle l'a conduit dans son enfance, le nourrissant d'une doxa écœurante sous prétexte de sauver son âme :

NANNY. [...] I fed you and pinned you up, and dandled you [...] I took you out and had you sprinkled in secret at the font of Holy Mother Church to save your little soul. [...] My monogram is stamped upon your cranium – see!

A GENTLEMAN IN BLACK. I am a Gentleman in Black. Where will you be in eternity? There's a Hell for little children beyond the bright blue sky. And now abideth Hate, Soap and Chastity. And the greatest of these is Chastity.

JOHN. You fed me from the bottle with dogmas, creeds, catechisms and texts – roosts for empty terrors – fine food for babies. You tried to load my tiny limbs with chains before I had the strength to cry you “No!”, so that I might be shackled like yourself for ever.

THE GENTLEMAN IN BLACK. Sin. Sin. Nothing but Sin. The Sins of the little children. The Sins of the Fathers.

THE SINS OF THE FATHERS (*dancing*). We are the sins of the Fathers – Cirrhosis – Gout – the pallid blood of gentility. For their treasures we prick you. Burn him up! Scald him! Tear his flesh with pincers of red hot steel, that their sins may be blotted out; that they may rest in peace. (*BU 254*)

Freud montre que le Moi intègre les diverses pressions sociales qui s'exercent par le biais des règles imposées par les parents ou par la communauté, et agit comme un censeur qui refoule les pulsions et désirs incompatibles avec celles-ci. Dans le passage ci-dessus, John s'efforce de faire le travail inverse en laissant libre cours à sa pulsion de vie, le ça, qui s'élève contre ces pressions sociales incarnées par la nourrice et le prêtre. Il dénonce l'aliénation de l'être par la doxa qu'ils imposent : « You tried to load my tiny limbs with chains before I had the strength to cry you “No!”, so that I might be shackled like yourself forever ». Si l'enfant n'était pas en mesure de dire « non ! » à ces pressions qui le marquaient de leur empreinte indélébile (« My monogram is stamped upon your cranium »), l'adulte les affronte et ce « non ! » n'est pas sans rappeler celui que la vieille dame de Johnston adresse aux conventions du théâtre national dans sa première pièce. La scène rompt complètement avec l'esthétique réaliste. Des créatures inattendues émergent de la mémoire et de l'inconscient du protagoniste, et donnent à voir l'œuvre du Surmoi

selon Freud : elles punissent le Moi qui maîtrise mal ses pulsions en lui imposant un sentiment de culpabilité : « There's a Hell for little children beyond the bright blue sky », « Sin. Sin. Nothing but Sin. The Sins of the little children. The Sins of the Fathers ». Le prêtre rappelle la loi telle qu'elle est perçue par John, dans son expérience de victime : « And now abideth Hate, Soap and Chastity. And the greatest of these is Chastity ». Le discours de la religion est déformé, présenté selon l'interprétation qu'en fait l'individu frustré dont proviennent ces créatures. Il figure le Moi qui se sent condamné pour avoir tenté de résister aux dogmes qu'on lui impose. Les pêchés dont parle le prêtre sont comme invoqués sur scène puisqu'ils s'incarnent à leur tour pour le marquer au fer rouge et le purifier. John appelle alors à son secours Doris, sa femme. Celle-ci n'apparaît que pour lui reprocher sa trahison et sa luxure :

DORIS. [...] You have deceived me with another. It is her you love.

JOHN. How can I help it? Ah, could I sweat her from my body, I would do so. [...] I married you but I still love her.

DORIS. You married me to make a mock of me. You assured me that nocturnal gymnastics could be relied upon to create a permanent Paradise.

JOHN. I never did! At least I was sincere.

THE DOUBTS. We are Doubts. You doubt if you are sincere in your doubts? Or even in doubting that you doubt that you doubt? Where is your own reality, and what's the reality that doubts your own reality? Suppose the Universe were just a picture swimming in front of your eyes [...] What then may lie behind?

THE CLOCK. Tick tock. Tick tock.

JOHN. The minutes run, and in their train they bring a host of twisted things. I must escape. (BU 255)

Le personnage reconnaît ne pas pouvoir maîtriser ses sentiments (« How can I help it ? ») ; la scène fait émerger tout un aspect de son être qu'il ne maîtrise pas et qui s'incarne par le biais de nouveaux personnages. Les Doubtes démultiplient les mots « doubt » et « reality » à l'intérieur de phrases où ceux-ci semblent dressés contre eux-mêmes (« doubting that you doubt that you doubt? »). Ils évoquent le doute existentiel du sujet qui, selon Schopenhauer, ne connaît de la réalité que ce qu'il en

perçoit, ne se perçoit pas lui-même, et doute donc de la réalité de ce qu'il perçoit. S'il se trouve en lui-même, dans sa faculté à appréhender le monde, comme le pense Schopenhauer, il ne peut qu'être déstabilisé par la perte de cette faculté : « Where is your own reality, and what's the reality that doubts your own reality? ». Les Doutes soulignent ainsi la rupture entre la représentation que John se fait de lui-même et du monde d'une part et la réalité d'autre part. L'horloge se met à parler, donnant voix à une autre angoisse qui le caractérise, la progression inexorable du temps. Le personnage ne distingue plus le réel de l'hallucination, symptôme caractéristique de la névrose. Il cherche alors à échapper à tout ce dont l'individu ne peut se défaire – son ombre, le passage du temps, et la mort :

(John runs, but his Shadow naturally follows)

JOHN. Go away! Stop following me around. Leave me alone.

THE SHADOW. Shake me off. Shake me off. Lose me if you can.

JOHN. Begone! I deny you.

THE SHADOW. [...] Why do you fly from me? I am the Fear of Death. Why run, poor fool? I am as swift as you. Maybe a little swifter.

JOHN. What should I fear? Why should I wish to live? Is it to crave the privilege of longer slavery? Is it to drug myself with lies, slaughtering Reason and enthroning corpses in the name of Faith [...]? Why should I love this thing called life?

THE SHADOW. No reason. Make your terms with Fate!

JOHN. It is to meet her once again before the end that I must live. It is to raise her mask and see the image of her face. But now the years wrap round me like a winding sheet and hope dies in my eyes. I can see nothing but mortality. Rattle, wrinkle, drooping and decay. I run. I run. But what man can outstrip Death?

THE MINUTES. Tick tock. Tick tock.

We run. We run. The minutes run.

Tick tock. Tick tock.

The little minutes run. (BU 257)

L'individu ne peut échapper à son ombre. Dans ce passage, elle n'est plus seulement l'ombre projetée par un corps mais se fait l'incarnation d'une menace du point de vue du personnage qui se sent traqué. Il la rejette comme un « anti-moi » qui ne lui apporterait pas l'éclairage qu'il souhaite sur lui-même. Face à ces Le personnage est confronté à diverses manifestations de lui-même et fait figure de spectateur dans ce ballet d'angoisses. L'ombre

est une métaphore de la mort, de l'angoisse que son approche inexorable suscite : « I am the Fear of Death. Why run, poor fool? ». Cette vision dépouvante finit par le séduire ; il y voit une solution à ses frustrations : « Why should I wish to live? Is it to crave the privilege of longer slavery? Is it to drug myself with lies [...]? ». Mais sa pulsion de vie se défend : il se remémore la dame masquée, le plaisir qu'elle lui a procuré et qui a donné sens au mot « vie » qui lui paraissait vide au début de la pièce : « It is to meet her once again before the end that I must live ». Cette confrontation entre pulsion de mort et pulsion de vie suggère que l'une ne va pas sans l'autre, et cette ironie se confirme lors du coup de théâtre final, lorsque le masque tombe.

Au fil de la pièce, la progression du temps est déformée, accélérée : les heures deviennent des périodes entières de la vie du héros et leur rythme accéléré suggère son anxiété croissante. Au début, l'horloge indique qu'une heure s'écoule par tableau, puis quatre d'un coup pour le troisième tableau, puis plusieurs fois deux heures, avant que l'horloge ne s'emballe à nouveau si bien que la hantise du temps qui passe finit par assaillir littéralement le héros sur scène. Les minutes, devenues des personnages issus de son imagination, donnent finalement voix à son angoisse : « Tick tock. Tick tock. / We run. We run. The minutes run. / Tick tock. Tick tock. / The little minutes run ». Le bruit de l'horloge le hante et revient presque aussitôt : « We run. We run. / The minutes run. / Tick tock. Tick tock. / The footsteps of the End » (BU 258). De même qu'il se dressait un peu plus tôt contre la nourrice et le prêtre qui aliénaient son être, il se révolte alors contre l'horloge :

JOHN. No, no, not yet! (*He flings himself before the clock*) Here is the thief that robs me of my little harvest hour by hour! [...]

(*The clock ticks louder*)

THE MINUTES. Tick tock. Tick tock.

[...]

JOHN. No, I must see her first. Stop! Stop thief! I am robbed – robbed! Stop thief! (*He batters at the clock. There is a loud crash and the lights go out except that in the clock face. Police whistles sound*)

VOICES (*in the dark*). What's happened? What's up? Did you see what he did? Throw him out. Hold him down. Fighting drunk. Yes, he did it. [...] (BU 258-259)

John se jette sur l'horloge, ce monstre qui le fait marcher trop rapidement vers sa fin sans lui apporter l'objet de sa quête : « Stop! Stop thief! I am robbed – robbed! Stop thief! ». La lutte contre l'horloge effrénée rappelle une scène du film expressionniste allemand *Metropolis* (Lang 1927). Dans ce film, une grande ville moderne et lumineuse s'avère être le fruit du labeur des ouvriers exploités dans l'obscur cité souterraine. Les habitants de Metropolis ignorent l'existence de ce monde souterrain. Lorsque le protagoniste en fait la découverte, il s'immisce parmi les ouvriers pour comprendre leur vie mais aussi retrouver la trace d'une jeune fille qu'il a aperçue et dont il s'est épris. Il s'aperçoit un jour que la machine régissant l'activité de toute l'usine s'emballe et s'apprête à exploser, au risque de détruire toute la ville souterraine. Il se jette alors sur l'horloge pour en retenir les aiguilles :



(Lang 1927)

Le clair obscur rend cette horloge d'autant plus menaçante. Dans la didascalie qui conclut le tableau VI de *Bride*, la scène de spéculation boursière étudiée en première partie, Johnston précise justement que l'horloge doit rester visible et lumineuse sur scène pendant l'entracte, et que les aiguilles doivent continuer de tourner : « Through the interval the

Clock continues to glow and to tick » (*BU* 236). Le public est donc confronté à cette horloge sans discontinuer, avant que son tic-tac ne prenne des proportions démesurées pour le protagoniste qui décide de la faire taire. L'aventure de John se présente donc selon sa propre perspective troublée qui projette ses angoisses sur son environnement, témoignant des influences expressionnistes de son auteur¹⁰⁶. Le déchirement du personnage entre les différentes forces qui le meuvent occupe le devant de la scène.

Johnston tire à nouveau profit des différentes ressources du langage scénique pour le mettre en scène. Le personnage révèle son déchirement entre la réalité matérielle dans laquelle il évolue et l'idéal vers lequel il tend. Cette tension est au cœur de l'esthétique expressionniste et s'inscrit dans le décor créé par Micheal McLiammoir, d'après une esquisse de Johnston (TCD/MS/10066/3/66). La toile de fond se compose d'une métropole au premier plan, surplombée par une licorne volant à la rencontre d'une femme ailée qui brandit son masque à bout de bras :

¹⁰⁶ Johnston a conservé dans ses papiers le mémoire de master d'un étudiant qui s'intéresse à ses premières pièces. Le dramaturge contredit ce dernier lorsqu'il avance que *Bride* est une pièce expressionniste. Il corrige en la qualifiant de « surréaliste » (Johnston, UUC/MS/B22 1957). Les scènes d'inspiration onirique que nous avons étudiées, ainsi que la progression du personnage d'inspiration strindbergienne, en font bien une pièce surréaliste. Cependant, la connaissance qu'avait Johnston de pièces expressionnistes allemandes telles que celles d'Ernst Toller et Georg Kaiser, se fait néanmoins ressentir dans la mise en scène de cette tension qui caractérise le protagoniste, entre une vie sociale qui le frustre et une vie intérieure qui l'agite et déforme sa perception du réel. Johnston ne souhaite pas être associé à ce mouvement artistique parce qu'il reproche aux dramaturges allemands le caractère trop direct de leur mise en scène et leur manque d'humour : « Toller and Kaiser, taking the course of direct statement, have so simplified the stage by throwing out unnecessary lumber that nothing will convince a British audience [...] that they are really saying anything at all. They have however discredited their school to some extent in the eyes of non-industrial audiences by a complete absence of humour and by the Frankenstein complex that seems to have dominated the stage of Central Europe ever since the War » (*OL* 83). S'il leur emprunte néanmoins leur projet contestataire, politique et dramaturgique, il se distingue d'eux en faisant proliférer des personnages fantasmagoriques et en multipliant les scènes burlesques.



A Bride for the Unicorn. The Argonauts. (Hobson 60)

La métropole évoque à nouveau le film *Metropolis*. Dans le film, le « médiateur », celui qui prend l'ascenseur et réconcilie les deux mondes parallèles, est celui qui part en quête de la belle dame aperçue dans l'autre strate, rôle auquel on peut comparer celui de John. La licorne se fait son double sur la toile de fond et sa quête de l'idéal apparaît ainsi symboliquement pendant que se jouent sur scène les diverses aventures de sa vie sociale.

Dans *Metropolis*, les scènes s'enchaînent en révélant successivement chacun des deux décors. Dans la pièce, l'espace se scinde et devient pluriel : l'espace fermé du début cède la place à une scène à deux niveaux, reliés par une rampe, qui permet aux personnages de naviguer entre la terre ferme, c'est-à-dire le plateau, la réalité matérielle, et l'horizon idéal vers lequel ils se tournent. Leur déchirement apparaît ainsi dans un espace scénique dédoublé. Un tel agencement n'est pas sans rappeler les paravents mis au point par Edward Gordon Craig à Florence en 1907 pour subdiviser et démultiplier l'espace scénique. Yeats fut le premier à user de ces paravents sur la scène irlandaise, avant que l'Abbey ne privilégie l'esthétique naturaliste. Mais il entendait faire évoluer le décor au cours de la pièce, et non en superposer plusieurs en même temps. La pièce de Johnston fait

plutôt la part belle au dédoublement et invite à représenter plusieurs dimensions simultanément. L'une des photos de la production montre cette tension entre des personnages qui rament, tête baissée, et d'autres, scrutant l'horizon, attirés par les hauteurs :



*A Bride for the Unicorn. The Argonauts*¹⁰⁷ (Hobson 60)

Le sens de cette image ne se livre pas clairement. Si les personnages sur l'estrade se font compagnons de galère et évoquent explicitement l'épopée des Argonautes qui sous-tend toute la pièce, on ne saurait dire qui sont les jeunes femmes sur la rampe. Elles ont l'air délaissées et inertes. Il s'agit probablement de Dora et Philly, les femmes de ménage de l'école, et Doris, la femme de John. Le personnage sur le pont à gauche se tourne vers un horizon encore plus haut que celui des vigies, là où se trouve la dame masquée dans les scènes où la toile de fond est utilisée. Faut-il comprendre qu'il a des vertiges ou des hallucinations ? Selon le sens de leurs mouvements, les galériens avancent en direction de la destination idéale visée par les vigies, ou sont contraints de ramer comme des machines,

¹⁰⁷ John et ses acolytes miment ici les Argonautes à bord du navire Argo. Ces héros de la mythologie grecque sont réputés avoir accompagné Jason dans sa quête de la Toison d'Or. Nous verrons plus loin comment cette épopée mythique sous-tend la forme de la pièce.

le dos tourné à tout idéal, tels l'écolier et le mari frustrés. La quête de l'idéal semble passer nécessairement par cette confrontation avec la réalité. Le dramaturge exploite le potentiel d'expressivité visuelle de la scène en rendant au spectacle son caractère troublant et spectaculaire, projet qui lui est cher à une époque où le théâtre subit la concurrence du cinéma, nouveau moyen de représentation de la vie humaine : « Theatre should be theatrical. It should be a practical expression of the experiences and emotions of the people. [...] it should be in a position to exploit its third dimension at the expense of the Cinema. The Cinema has only got two » (Johnston 1942, 89). Il cherche à donner au spectacle une profondeur de champ apte à explorer les profondeurs des personnages, les expériences qui les façonnent ou les déchirent, les forces intangibles et contradictoires qui les meuvent. Johnston cherche à représenter la complexité de la vie psychique de l'homme, déchiré entre ses vies consciente et inconsciente, où pulsion de vie et pulsion de mort se complètent au lieu de s'opposer comme on pourrait le croire. John clame finalement son soulagement sur le mode lyrique : « Nothing could rob me of my love but Death, but if my love, herself, be Death, oh terrors, where are you now? » (*BU* 298) mais l'on peut s'interroger sur le sens d'un tel dénouement : il n'a rien du retour à l'ordre auquel aboutirait une comédie ou une tragédie. Les retrouvailles tuent le héros au lieu de le conduire à une vie plus heureuse dans laquelle, ses aspirations enfin réconciliées avec la réalité sociale, il pourrait s'épanouir. Sa mort ne permet pas non plus une purification ou un apaisement de la société : « Good comrades, heap my marriage bed under the hill, where I shall lie with her forever, out of destruction's reach ». (*BU* 298). Ce tombeau nuptial condamne les amants et ne leur permet donc pas d'échapper à la destruction. L'orientation téléologique de la vie, comme celle d'une pièce, conduisent à une fin sans appel. La quête du mystère était pourtant un moyen pour John d'échapper au tombeau que constituait déjà sa vie d'écolier au début. L'intérêt de la pièce réside donc entre ces deux enterrements, dans la mise en scène du tumulte intérieur, de l'errance et du questionnement

du personnage au cours de sa vie, plutôt que dans la fin prévisible de celle-ci. Si la mise en scène du rêve et les déformations qu'elle implique, permettent l'expression de la vie inconsciente, elles facilitent aussi le mouvement des personnages dans le temps et il convient d'étudier comment elle les conduit à différer infiniment l'objet de leur quête, leur identité, au point que la quête elle-même et le mouvement des personnages apparaissent comme le véritable objet de la représentation.

Chapitre 3

LE JE(U) RÊVÉ

Lorsqu'il étudie les deux approches de la philosophie du langage et comment chacune lie langage et identité (l'approche référentielle et l'approche réflexive), Ricœur ajoute que, dans les deux cas, « la personne dont on parle, l'agent dont dépend l'action ont une histoire, sont leur propre histoire » (Ricœur 1996, 137). L'identité du sujet lui est conférée par « la totalité temporelle singulière qui le distingue de tout autre », c'est-à-dire l'ensemble de sa vie, sans cesse « menacée par l'effet de rupture des événements imprévisibles qui la ponctuent (rencontres, accidents, etc.) » (Ricœur 1996, 175). Cette historicité du sujet inspire au philosophe son étude de l'identité « mise en intrigue », racontée dans un récit :

ne tenons-nous pas les vies humaines pour plus lisibles lorsqu'elles sont interprétées en fonction des histoires que les gens nous racontent à leur sujet ? Et ces histoires ne sont-elles pas rendues à leur tour plus intelligibles lorsque leur sont appliquées des modèles narratifs – des intrigues – empruntées à l'histoire proprement dite ou à la fiction (drame ou roman) ? (Ricœur 1996, 138)

Les « modèles narratifs » sont une façon pour l'individu de faire sens de son évolution dans le temps, évolution qui rend son identité plurielle : « la croissance, le vieillissement, opèrent comme des facteurs de dissemblance et par implication, de diversité numérique » (*Ibid* 142). Pour Ricœur, la « mise en intrigue » démontre la continuité de l'identité par-delà cette diversité :

La démonstration repose sur la mise en série ordonnée de changements faibles qui, pris un à un, menacent la ressemblance sans la détruire ; ainsi faisons-nous avec les portraits de nous-mêmes à des âges successifs de la vie ; comme on voit, le temps est ici facteur de dissemblance, d'écart, de différence (Ricœur 1996, 142).

La prise en compte des « âges successifs de la vie », du temps comme « facteur de dissemblance, d'écart, de différence » est un aspect majeur des littératures modernes. En effet, si le philosophe évoque d'abord la poétique aristotélicienne, cette « imitation d'actions » qui donne au personnage une identité, qu'il qualifie « d'identité narrative »¹⁰⁸, il s'intéresse ensuite à l'évolution de ce processus de cadrage, quand la fable visant à représenter l'identité ne peut se réduire à un « agencement de faits » fini, cohérent et orienté vers un dénouement logique. La « mise en intrigue » moderne intègre « les changements qui affectent un sujet capable de se désigner lui-même en signifiant le monde » (Ricœur 1996, 137). Elle s'écarte donc de la poétique aristotélicienne :

Le rapport entre intrigue et personnage tend à s'inverser : au contraire du modèle aristotélicien, l'intrigue est mise au service du personnage. C'est alors que l'identité de ce dernier, échappant au contrôle de l'intrigue et de son principe d'ordre, est mise véritablement à l'épreuve. [...] A la perte d'identité du personnage correspond ainsi la perte de la configuration du récit et en particulier une crise de la clôture du récit (Ricœur 1996, 176).

Il ne s'agit plus pour l'intrigue de faire le personnage mais pour le personnage de construire son histoire, sa représentation. Comme l'avance Johnston dans son propre discours sur l'identité, le processus demeure sans fin, d'où cette « crise de la clôture » de la fable qu'évoque Ricœur et qui marque les dramaturgies modernes.

Dans son étude du drame moderne, Szondi montre notamment comment Ibsen, Tchekhov et Strindberg mettent en crise la forme dramatique en la subvertissant de l'intérieur ou en s'en détournant complètement. Ils abandonnent les règles d'unité pour montrer comment et pourquoi les personnages deviennent ce qu'ils sont. Ibsen et Tchekhov invitent ainsi les spectateurs à réfléchir au fonctionnement de la société et au rôle qu'ils y jouent. Avec la « littérature dramatique du moi » (Szondi 40), Strindberg favorise pour sa part la mise en scène de l'évolution psychique du personnage. Ce dernier

¹⁰⁸ « C'est dans l'histoire racontée, avec ses caractères d'unité, d'articulation interne et de complétude, conférés par l'opération de mise en intrigue, que le personnage conserve tout au long de l'histoire une identité corrélatrice de celle de l'histoire elle-même » (Ricœur 1996, 170). Cette « mise en intrigue » offre un cadre de concordance, qu'Aristote appellerait « agencement des faits », visant à résoudre les discordances (conflits ou renversements de fortune).

trouve paradoxalement son unité au fil des expériences qui le font évoluer, précisément dans ce que Ricoeur appelle sa « diversité numérique ». Inspiré par ces dramaturges, Johnston déroge aux règles d'unité pour mettre en scène cette évolution du sujet dont les repères sont brouillés et qui part donc en quête d'identité. Il nous faut donc apporter un nouvel éclairage au dénouement de *The Moon in the Yellow River* : nous nous intéresserons cette fois au cheminement de Blanaid et Dobelle et verrons que cette pièce témoigne déjà de l'influence de Strindberg dans la construction des personnages. Johnston prend la tête du Gate Theatre l'année même où il écrit cette pièce (1931). Sa conception n'est donc pas complètement étrangère aux préoccupations avant-gardistes de ce nouveau théâtre. Dès la pièce suivante, le dramaturge finit de rompre avec la pièce en trois actes : *A Bride for the Unicorn* suit plus explicitement le schéma du drame à station strindbergien et nous verrons que tout l'intérêt de la construction novatrice du personnage réside dans le déroulement inattendu de la pièce plutôt que dans son dénouement¹⁰⁹. Enfin, en permettant les allers-retours du personnage entre différents textes, différents points de vue, et différentes techniques au cœur du langage scénique, le théâtre montre la faillite des règles d'unité dans la représentation de l'identité : il s'agit précisément de donner à voir son caractère contradictoire et fuyant.

I- DES PERSONNAGES EN QUÊTE DE SENS

Nous avons vu que le dénouement de *The Moon in the Yellow River* est ambigu, au point que Michel Flot parle « d'absence de dénouement » (Flot 2003, 60). L'expression se défend pourtant difficilement face à une pièce qui n'en finit pas de finir. À la suite des

¹⁰⁹ Pour Aristote, « les actes et la fable sont la fin de la tragédie. Et c'est la fin qui en toutes choses est le principal » (Aristote 38). Pour Johnston, c'est le cheminement du personnage plutôt que sa destination qui importe.

deux dénouements qui s'annulent, la mise à mort de Blake et la destruction de la centrale, la pièce s'oriente vers un troisième. Le spectateur est invité à se désidentifier des héros de l'intrigue principale, c'est-à-dire à se dissocier des figures de patriotes et d'étrangers, tout en leur reconnaissant une certaine représentativité, partielle et fuyante, sans cesse remise en question, mais Johnston introduit une intrigue parallèle, d'ordre privé, où les personnages secondaires font figures de spectateurs en quête de sens.

A- *The Moon* : un premier pas vers Strindberg

Dans l'un de ses cours sur son œuvre, Johnston précise que *The Moon* s'inspire davantage de la dramaturgie d'August Strindberg que de Tchekhov : « *The Moon* is not a Checkov, it is a Strindberg » (Johnston TCD/MS/10066/51/24). Le dramaturge suédois s'est détourné des conventions de la dramaturgie naturaliste au profit d'une nouvelle « littérature dramatique du moi » qui ne « repose pas sur l'unité de l'action mais sur celle du moi du personnage central. L'unité d'action n'est plus essentielle, elle est même un obstacle à la représentation de l'évolution psychique » (Szondi 40). La pièce de Johnston n'est pas construite comme les célèbres drames à stations de Strindberg mais certains personnages introduisent néanmoins sur scène leur perspective subjective, leur quête de sens, et la construction progressive de leur identité. Cette perspective est une nouvelle « ligne de fuite » visant à « déterritorialiser » la pièce en trois actes qui revendique une certaine objectivité dans la confrontation de points de vue opposés.

Tout au long de la pièce, la fille de Dobelle, Blanaid, cherche ses repères dans le bavardage contradictoire des adultes qui l'entourent. Le fait même que le personnage de Columba ne soit pas simplement nommé Columba dans le script, mais bien « Aunt » Columba, laisse à penser que l'action est observée du point de vue de sa nièce, Blanaid.

Lorsque celle-ci accueille Tausch au début de la pièce, elle ne comprend pas qu'il l'appelle « lady ». Elle le reprend car son père l'a habituée à un autre nom : « He calls me a little slut, but I think it's calling people things that make them it, don't you? » (MYR 104). Plutôt qu'à une grande dame, la jeune fille se prend pour une traînée, puisque son père la considère ainsi depuis sa naissance, lui reprochant d'avoir causé le décès de sa mère morte en couches. Au moment où elle revendique le pouvoir performatif qui découlerait du fait de nommer (« it's calling people things that make them it »), la jeune fille le relativise : l'appeler autrement lui donnerait alors une autre identité. Si les mots ont une emprise sur la réalité, source et situation d'énonciation peuvent varier et se contredire, relativisant nécessairement l'objet désigné. En outre, même si Blanaid accorde du crédit aux paroles de son père, elle remet en question leur lien de parenté et par là-même son autorité : « I haven't any parents. [...] Not unless you count Father. [...] We don't get on very well I'm afraid. I can't remember my mother » (MYR 105). Privée de relations parents-enfant, Blanaid se déclare orpheline. Elle ne reçoit que l'éducation que lui donne sa tante, Columba, éducation limitée à l'histoire médiévale, le gaélique et le latin. Captain Potts, un vieil ivrogne des environs, lui conte également ses récits de marin. Enfin, son seul ami, Blake, lui offre un livre de conseils pour jeune fille, « The Girl Guide's Diary », ouvrage qu'elle trouve particulièrement approprié dans son cas (MYR 133). Blanaid rêve d'une autre vie sociale et cherche un modèle, un groupe dans lequel elle trouverait sa place : « Don't you think it must be wonderful to have proper lessons and sleep in an enormous dormitory with twenty other girls and go for walks in a long line like geese ? Tell me, have you ever looked through a convent's keyhole? » (MYR 105). Dans un sarcasme qui lui est caractéristique, Johnston propose une vision de l'intégration sociale plus normative qu'épanouissante pour l'individu. Au couvent, la jeune fille développerait un sentiment d'appartenance, fût-ce à un troupeau d'oies, qu'elle ne peut développer chez elle. Son père la renie et ne lui accorde que le minimum d'intérêt induit par son rôle de géniteur : « I deny

all duties and privileges where Blanaid is concerned. I will feed and clothe her but there my interests end » (*MYR* 142). Il la regarde si peu qu'il ne la reconnaît même pas lorsqu'elle cherche refuge auprès de lui à la fin de la pièce, effrayée par l'explosion de la centrale. Il la prend d'abord pour le spectre de sa mère :

(At the head of the stairs is a white figure in a long nightgown. He sees it with a gasp.)

DOBELLE. Mary!

BLANAID. I'm frightened.

DOBELLE. Your voice! Why are you standing there looking at me, Mary?

BLANAID. Don't you know me, Father? *(She comes down.)*

DOBELLE. Know you? Why – What am I saying? [...] It's Blanaid! I didn't recognize you. You're so changed, child. You seem to have grown up suddenly.

BLANAID. I am not changed. Only you never look at me. (*MYR* 168)

Après avoir été appelée « slut » et « lady », et s'être imaginée appartenir à un troupeau d'oies, Blanaid est finalement prise pour sa mère, Mary. Cette hallucination est néanmoins l'occasion pour Blanaid de réveiller Dobelle, de le sortir de son enfermement narcissique dans un passé regretté, et de l'apathie qui le caractérise jusque là dans la pièce : il reconnaît enfin à sa fille une identité à part entière en lui réattribuant son nom (« It's Blanaid ! ») lorsque cette dernière lui réattribue son rôle (« Don't you know me, Father ? »). Blanaid retrouve une certaine quiétude dans le réconfort paternel qui lui faisait défaut et s'endort alors que l'aube d'un jour nouveau pointe dans le ciel, remplaçant peu à peu les lueurs de l'incendie.

Un tel dénouement n'éclipse pas pour autant tout ce qui s'est produit auparavant dans la pièce. Selon une logique de construction-remise en question de personnages, ceux-ci sont renversés sitôt qu'ils croient avoir gagné. Blanaid s'endort avant que son père ne puisse répondre à ses nouvelles interrogations. Elle demeure un personnage en devenir, qui devra encore mettre à l'épreuve d'autres perceptions d'elle-même. Dobelle assume quant à lui de façon très singulière la fonction d'éducateur qu'il vient enfin d'accepter. Blanaid lui demande pourquoi les gens sont malheureux. Il avance alors que le malheur est ce qui

distingue l'homme des autres êtres vivants, que ce don est peut-être ce qui fait la force de l'espèce :

It's only men who are different, and it's only men who *can* be really unhappy. And yet isn't it unhappiness that makes men so much greater than the trees and the flowers and all the other things that can't feel as we do? I used to thank the Devil for that and call him my friend. But there's more to it than that. I suppose the Devil can do nothing for us until God gives him a chance. Or maybe it's because they're both the same person. Those glittering sorrows, eh? Asleep? Well, here endeth the first lesson. (*Pause, while the lamp sinks lower and his head nods.*) Darkness... death and darkness. Ah, can anything cure them?... I wonder. (*He closes his eyes. Presently Agnes opens the hall door and comes in. It is morning outside and the sunlight floods into the room from behind her. [...] That is the end of this play.*) (MYR 169-170)

Comme Blanaid, Dobelle atteint un nouveau stade dans son développement psychologique. Il dépasse sa frustration et son désenchantement, troque ses certitudes cyniques pour un nouveau questionnement face à la dualité de toute expérience, la beauté du malheur, de la vie humaine entre heur et malheur. Au moment où il s'interroge encore sur les périodes sombres et la mort, Agnès, qui a ponctué régulièrement la pièce de courtes apparitions pour rappeler qu'elle était au chevet de Mrs Mulpeter afin de l'assister dans son accouchement, vient laisser entrer la lumière du jour, lumière qui évoque la nouvelle naissance. Cette action parallèle est une métaphore du cheminement de Dobelle qui finit par accoucher d'une nouvelle conception de la vie. Le spectateur est ainsi mis en face du cycle de la vie et de la mort, des rencontres et expériences contradictoires qui font la vie, et du « chemin de connaissance » qu'évoque Sarrazac lorsqu'il décrit le cheminement du personnage moderne (Sarrazac 2004, 20).

B- Le Chemin de Colchide

Lorsque Ricœur étudie les modèles narratifs qui permettent à l'individu de faire sens de sa vie et de construire son identité à l'épreuve du temps, il fait notamment référence au schéma de la Passion du Christ, « médiation cathartique » offrant à l'homme

une certaine lucidité lui permettant d'accepter le dernier stade de la vie, la mort (Ricœur 1996, 192). Dans *A Bride for the Unicorn*, le coup de théâtre final permet au personnage de comprendre que la mort fait partie de sa vie, qui tend nécessairement vers cette fin : sa quête n'aboutit que dans la mort. Cependant, la construction complexe et ironique de cette pièce nous invite à réévaluer la portée didactique et la complétude de l'intrigue, ainsi que la dimension moralisatrice que lui trouve Barnett, qui voit en John une figure de *Everyman*, protagoniste de la Moralité éponyme. Le sens de la vie humaine ne réside-t-il que dans la mort ? La morale de l'histoire semble assez réductrice et l'innovation dramaturgique que constitue cette pièce mérite plus amples commentaires, d'autant que Johnston lui-même relativise la portée allégorique de l'écriture strindbergienne dont il s'inspire¹¹⁰. Nous montrerons que la structure de cette pièce ne vise pas à résoudre ou dépasser la « diversité numérique » de l'identité dans le temps en lui donnant un dénouement univoque et logique, mais à montrer que cette diversité est l'essence même de l'identité et appelle un mode de représentation capable de l'exprimer.

Dans sa première édition, *A Bride for the Unicorn* s'annonce comme « an imaginary adventure in play form » (BU 156). Elle n'est pas composée d'actes ou de scènes comme *The Moon in the Yellow River*, et cette « forme de pièce » reste donc à définir. Plutôt que de scènes qui se succèderaient selon une logique de cause à effet, la pièce se compose d'un prologue, onze tableaux ou épisodes de la vie des personnages, et un épilogue. Les différents tableaux sont autant d'arrêts sur image à différents moments de la vie du héros. C'est chaque fois l'occasion pour lui de découvrir, voire de commenter, un nouvel aspect de lui-même. Johnston emprunte cette technique moderne d'analyse du

¹¹⁰ Dans ses notes préparatoires à un cours sur *Le Songe* de Strindberg, Johnston relativise la portée allégorique du schéma de la Passion dans cette pièce : « A picture of the life of man from youth to the grave. [...] But do not translate it as an Allegory, like the *Pilgrim's Progress*. Strindberg is not trying to prove a point but to paint a picture. He does not flinch from illogicalities when life is illogical » (TCD/MS/10066/51/51). Nous verrons que *Bride* se présente également comme un portrait visant à intégrer les facettes contradictoires de l'individu et, ce faisant, attire davantage l'attention sur le processus de construction paradoxale de l'identité que sur un hypothétique achèvement.

personnage à Strindberg, notamment dans des pièces telles que *Le Chemin de Damas* (1898-1904), *Le Songe* (1902), et *La Grand' route* (1909). Ces pièces présentent divers fragments d'une vie en tableaux qui esquissent ensemble une identité fragmentée – celle de l'Inconnu du *Chemin de Damas*, mais aussi celle de la fille du Dieu Indra qui s'interroge sur le sens de la vie humaine dans *Le Songe*, ou encore celle du Chasseur, ce vieil homme assailli de souvenirs sur la « grand' route » de sa vie. Comme eux, John Foss, le protagoniste de la pièce de Johnston, se découvre dans son cheminement.

Le prologue se déroule dans un cadre non réaliste, un « an aery timeless region » (BU 164), qui rappelle le début du *Songe*, où le dieu Indra et sa fille discutent sur un nuage, dans « the vaporous realm of the earth », avant que celle-ci ne parte s'immiscer parmi les humains pour observer différents moments de leur vie (Strindberg 1901, 183). Chez Johnston, les deux personnages sont présentés d'emblée comme des archétypes du genre humain : ils sont simplement désignés par les pronoms « She » et « He ». Ce prologue est une pièce-cadre dont l'intrigue principale va découler. Le cadre hors-temps est figuré sur scène par l'horloge « Yogi », horloge « quadri-dimensionnelle », c'est-à-dire capable de représenter l'épaisseur du temps : elle est au départ dépourvue d'aiguilles et a « the unusual faculty of being all times at once » (BU 165). Cette horloge est donc le corrélat objectif de la théorie de Dunne concernant le temps (Dunne 1929). L'horloge reste dépourvue d'aiguille tant que « She » ne les fait pas apparaître pour lancer la pièce dans la pièce. Elles restent ensuite figées jusqu'à ce que « He » mette le balancier en mouvement lorsque John accepte d'épouser la dame masquée. Tout au long de la pièce, l'horloge témoigne de la progression du protagoniste sur le chemin de sa vie.

Les heures passent plus ou moins vite au fil des tableaux, marquant les différents âges de John. L'aventure commence dans son enfance d'écolier frustré. Ses camarades plus âgés se voient offrir l'opportunité de quitter l'école pour faire le lien entre ce qu'ils ont étudié et la vie qui les attend. Le directeur leur donne congé en des termes qui les envoie

sur la « grand' route » de la vie : « They are going out from amongst us upon the greatest of all adventures – Life. They are setting forth, like those whom we have studied on the classical side this term, in quest of the Golden Fleece » (BU 173). L'aventure de la vie est comparée à l'épopée vers Colchide. Dans la mythologie grecque, Jason part pour Colchide à bord du vaisseau Argo, en quête de la Toison d'Or d'un bélier divin, censée libérer son pays d'une malédiction. Des princes et héros grecs l'accompagnent : les Argonautes. Comme eux, les personnages de la pièce s'apprêtent donc à se lancer dans une quête, même s'ils ne savent pas encore qui est leur Jason et ce que sera leur Toison d'Or¹¹¹. Le parallèle avec la quête mythique fournit une trame à l'intrigue qui rejoint, par-delà les interruptions de la fable, l'un des principes fondamentaux de la dramaturgie aristotélicienne : construire un assemblage orienté vers une fin, aux deux sens du terme – un but à atteindre, un dénouement. Pourtant, l'étendue de la fable, sa fragmentation, les digressions que constituent la plupart des arrêts aux différentes stations de la vie du protagoniste, mettent à mal cet assemblage : John ne cesse de revêtir différents masques, de les cumuler tout en s'en dissociant pour les commenter. La construction du personnage, à la fois en tant qu'acteur et spectateur de lui-même, illustre le paradoxe qui caractérise l'identité selon Ricœur. Dans *Soi-même comme un autre*, Ricœur rappelle l'équivocité du terme « identique » qui désigne l'équivalent de l'*idem* ou de l'*ipse* latins. Le terme implique une certaine « permanence dans le temps », la Mêmété, c'est-à-dire les caractéristiques biologiques et le rôle social qui font en permanence l'identité d'un individu parmi ses semblables. Dans le même temps, l'Ipséité assure la singularisation de l'individu, une certaine fidélité à soi-même qui le distingue des autres mais aussi de l'autre aspect de lui-même qu'est sa Mêmété, dans la mesure où le temps et les diverses expériences qui le façonnent mettent à l'épreuve tout projet de « permanence » de l'être :

¹¹¹ Dans la version révisée de la pièce, publiée en 1979 dans le second volume de ses *Dramatic Works*, et que nous étudierons en troisième partie, Johnston souligne la dimension mythique du protagoniste en le renommant Jason (Johnston 1979, 17).

« l'ipséité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre, que l'une passe plutôt dans l'autre » et l'identité du sujet naît de sa « diversité numérique », ses différents états, son évolution constante. Ce processus de diversification paradoxale qu'est l'individualisation permet de se penser « soi-même comme un autre », « en tant qu'autre » et non pas juste « semblable à un autre » (Ricœur 1990, 14). Cette théorie montre les limites de toute définition ou représentation de l'identité qui se voudrait univoque et définitive. Le sujet se construit dans un rapport à l'autre toujours variable : il oscille entre assimilation et singularisation, entre identification et distanciation par rapport à l'autre et par rapport aux perceptions qu'il a de lui-même. Ce phénomène caractérise le protagoniste de *Bride*.

John est le plus jeune des écoliers et doit rester à l'école, enfermé dans un monde qu'il trouve frustrant et en rupture avec la vie. Pourtant, sa propre vie s'anime bientôt et rejoue la quête de la Toison d'Or lorsqu'une statue du hall de l'école prend vie pour venir lui présenter une mystérieuse femme masquée. Cette dernière va éveiller en John l'appétit qui stimule sa vie, d'où le symbolisme du balancier que le Buste met en mouvement lorsqu'il présente la dame masquée à John :

BUST. Madam, allow me to present John Foss – Mr. Foss, A Lady with a Mask.

JOHN. Your servant, madam. Now and forever.

([LEONARD] places a top hat on John's head. The two girls tear down a lace curtain which they attach to the Woman's shoulders, taking up the end as train-bearers. The party moves towards the window as the Bust crosses to the clock)

BUST. But wait! An essential detail. First we must [...] set free a golden butterfly – the present. *(He sets the pendulum swinging. The clock begins to strike twelve and the face lights up into a leering smile disclosing the hands which point to midnight)*

BUST. There the bargain is struck! Hoist the sun to the masthead and sound a tocsin to salute the Dawn! *(BU 187-188)*

Le Buste lance la vie de John, l'appétit qui stimulera sa quête, et la progression du temps qui ne peut qu'amener la fin de la vie. S'il stimule la vie, l'appétit finit aussi par l'engloutir : « Hunger will make you dare. Hunger, the first and last of living ». D'où le « marché » conclu par John : tel Faust, il ne jouira de sa vie qu'en attendant d'en payer la

rançon – c'est-à-dire en acceptant sa fin. Aussi le cadran de l'horloge s'éclaire-t-il d'un sourire narquois (« a leering smile ») : l'horloge se réjouit aux dépens du personnage qui sera bien obligé de suivre son mouvement. Le directeur de l'école et les deux femmes de ménage, Dora et son amie, parent le jeune couple d'accessoires de mariés et une marche nuptiale retentit pour les accompagner dans cette rue dont John se sentait coupé.

Lorsque la mystérieuse épouse disparaît en pleine nuit de noces, dans le troisième tableau, le protagoniste revient à l'école avec ses compagnons, en quête d'informations. John est au début de sa quête, au matin de sa vie : l'horloge indique huit heures. Le tableau suivant le fait passer directement à dix heures et le conduit au printemps de sa vie. Mais la progression n'est pas si linéaire ; le personnage se dédouble : c'est en fait un John plus âgé qui se trouve confronté à ses souvenirs de jeunesse dans le tableau intitulé « The Rape of the Spring Goddess ». Il se souvient de sa rencontre avec Doris, jeune fille qu'il a tenté de séduire en lui promettant la vie conjugale dont elle rêvait, avant de se moquer de ses attentes idéalisées et de la violer. Egbert, l'un de ses camarades, le replonge dans cet instant de sa mémoire :

JOHN. [...] This place seems familiar.
(The stage has by this time revolved the Bust out of sight, and brought into view a garden gate with a coppice beyond)

EGBERT. It is morning, John. A spring morning. Does that signify nothing? When you were an earnest hobbledehoy! *(He goes across to the piano and seats himself)* You couldn't have gone through all these years without some little foolishness? *(He starts very softly to play some old dance tune)* There were dances – you were young.

JOHN. Why bother me with memories? What if there were! That is nothing to me now.

EGBERT. Ah, but can you be quite sure that it isn't the same girl?

JOHN. The same girl? Yes, I know this place.
(He passes through the gate and through the trees beyond. The stage revolves still further disclosing a rustic gate which divides a garden from a wheatfield [...] Upon a style is seated a young fair-haired girl. She is very pretty in an obvious kind of way. On a neighbouring tree somebody has daubed or carved two hearts impaled with an arrow, with the inscription "Johnnie loves Doris")

JOHN. The same girl? Doris? Ah, no. And yet – I remember.

EGBERT. So you sowed your wild oats after all?

JOHN. Wild oats for tame asses. Ah, there was no reality in that. It wasn't Doris whom I loved. [...] (BU 218-219)

Dans ce passage, John est amené à se demander si Doris est la mystérieuse jeune femme qu'il recherche, et si ces souvenirs auprès d'elle comptent dans l'histoire de sa vie, s'ils ont un sens (« Does that signify nothing ? »). La musique des soirées dansantes de sa jeunesse, le jardin où il a rencontré Doris, leurs noms gravés dans l'écorce, défilent devant lui pour le ramener à l'époque de cette conquête. Ces souvenirs lui paraissent superflus et méprisables car ils témoignent de sa soumission à la fois aux mœurs qui l'ont conduit à courtiser ainsi Doris (« Wild oats for tame asses. Ah, there was no reality in that. It wasn't Doris whom I loved »), et à ses pulsions charnelles qui l'ont conduit à la violer. John se rappelle les élans passionnés de sa jeunesse, qui se voulaient inoubliables mais qu'il regrette : « 'Johnnie loves Doris'. See that it's not allowed to slip the public memory. Oh, the sultry limp efforts of our first devotions! [...] Isn't that so, Doris? What is this thing that moves us all so deeply, and yet is really only fit for laughter » (BU 219). L'inscription sur l'arbre se présente comme un élément de décor visant à créer l'illusion, à figer leur relation et la rendre inaltérable, alors qu'elle ne compte pas à ses yeux. John n'est plus dupe. A partir de ce moment, il est à la fois acteur de la fable et commentateur. Il incarne le « sujet épique » au sens brechtien du terme, ce personnage spectateur et narrateur de lui-même. Il observe et commente distinctement sa vie sociale et sa vie intérieure. Ses deux rôles d'acteur et de commentateur se contaminent l'un l'autre. Lorsque le jeune homme refuse de promettre à Doris l'amour éternel qu'elle recherche, il écrit sa propre histoire : « Not forever. That would not be love. The magic of happiness is that it must have beginning and ending » (BU 222). En admettant que tout bonheur doit avoir une fin, il annonce ironiquement le sort qui attend sa relation avec la dame masquée, son amour idéal.

Dans ce tableau, John se fait licorne. Il voyage dans le temps mais aussi entre ses diverses aspirations. Il se revoit jeune homme, courtisant la jeune Doris, avec laquelle il espérait d'abord trouver une certaine plénitude :

JOHN. It was the mystery of women that made me stand outside your house at night to watch the lights go on and off [...] Someday I thought, we shall have children – dream children – all over two years old – playing before the fire in a big, quiet nursery, where never a tear is shed. (BU 220)

L'utilisation des temps témoigne de la fragmentation du personnage : dans le présent de la scène, il se remémore un moment de son passé mais aussi ses aspirations de l'époque : « Someday I thought we shall have children ». Il se projetait alors dans l'avenir. À l'heure du bilan, il constate l'écart qui le sépare de cette représentation imaginée. Il envisageait un foyer paisible. Dans la même scène, Doris évoque sa rencontre avec l'amour de sa vie :

DORIS. Mine was a very spiritual love. Nobody but He should ever touch me [...] I didn't want to be loved for my face, or for my figure, or for my charm. I wanted to be loved for myself alone. Only He could do that. My true Love I met one day in the cornfield. He stood there silently, holding out his arms to me, so lonely, so noble, so understanding. (BU 220-221)

Elle semble d'abord parler de John, qui vient de faire sa déclaration, mais ce dernier coupe court à la scène bucolique en se moquant de l'épouvantail, son rival. « JOHN (*pointing to the scarecrow*) So that was your lover! A rival stuffed with straw! ». Dans une adaptation radicale du Carpe Diem horatien adopté par Ronsard dans son « Ode à Cassandre », John réduit Doris à un objet sexuel :

JOHN. Enough of clichés. Leave innocence to those who have nothing else to prize. Your flesh is nobler than a struggle with decay. And when the empty years have fled what incense will be offered to your withered chastity?

DORIS. I don't like you to talk like that.

JOHN. For Time, O Cherry Blossom
Is a large pebble, well aimed.

DORIS. Stop! This is terrible! What do you want from me?

JOHN. Let me teach you the wildness of love.

DORIS. No, no. Love is gentle and kind.

JOHN. Love is strong and fearless.

[...]

DORIS. But, John... will you love me always? ... forever?

JOHN. God forbid! Not forever. That would not be love. The magic of happiness is that it must have beginning and ending. (BU 221-222)

Le retournement de situation illustre la tension entre les forces contradictoires qui, selon Johnston, animent la licorne comme l'homme. L'amoureux transi se fait violeur et révèle les différentes pulsions qui le travaillent de l'intérieur ; il laisse libre cours à ses instincts et sa part d'animalité. Ce symbolisme montre le jeu de forces contradictoires qui animent l'individu. Egbert est à l'origine de ce retour dans le passé mais aussi celui met fin à cette vision dans laquelle il a plongé le protagoniste : « Lights on! The lights, please! », et l'artifice met fin à la scène. Si Egbert l'expose à différentes versions de lui-même, il est aussi celui qui censure la scène de viol. Il fait figure de metteur en scène et d'arbitre entre les différents moments et les différentes rencontres du protagoniste sur la « grand' route » de sa vie.

Plus tard dans la pièce, John retrouve Doris au début de « l'après-midi » de leur vie. Le tableau VII s'intitule « The Fate of the Children of the Afternoon » et le protagoniste en vient à faire un bilan désabusé de sa vie conjugale. Il a finalement épousé la jeune femme, qui lui a donné un enfant. Il s'entretient avec elle dans leur maison, auprès de leur bébé. Cette conversation n'a pas le caractère intime d'une discussion de couple car les personnages s'en détachent et se dépersonnalisent : chacun parle de l'autre mais aussi de soi-même à la troisième personne, comme s'ils prenaient leurs distances vis à vis du personnage qu'ils incarnent et pouvaient le commenter. Ils déplorent l'aliénation que constitue leur vie de couple : « She gave him her love, but he found himself the richer thereby only in responsibilities. [...] Since bound together by a yellow band, they feed upon each other's hearts and minds, like captive eagles... » (BU 242-243). John vit son identité sociale, en l'occurrence dans ce tableau, celle d'un mari et père de famille, comme un carcan qui inhibe son être, tout comme lui-même parasite la vie de Doris (« they feed upon each other's hearts and minds, like captive eagles... »). Même s'il est en scène avec

sa femme, il ne s'adresse pas à elle, puisqu'il n'emploie pas la deuxième personne, et il ne parle pas de lui à la première personne, comme pour se désidentifier de ce rôle qu'il commente. Pausés réflexives et allers-retours dans sa mémoire font de lui une figure en travail, évoluant sur un « chemin de connaissance » qui lui fait remettre en question ses différentes postures. C'est son cheminement plutôt que sa destination qui fait le personnage. Les différentes escales, les « stations », lui permettent de s'observer et de se commenter, de mettre en perspective ses différentes perceptions. Il porte sur lui-même le regard étranger de personnages tels que Dobelle et Blanaid dans *The Moon in the Yellow River*. Ce n'est donc pas au retour de la dame masquée à la fin de la pièce qu'il retrouve le sens de sa vie ; celui-ci se dessine dans sa quête, dans sa sensation de manque qui le pousse à rechercher satisfaction. Cette quête d'identité ne consiste pas en une progression chronologique vers un dénouement mais en une sorte de fouille archéologique, une confrontation permanente entre diverses manifestations de lui-même, plus ou moins passée ou à venir, dont l'apparition est stimulée par les différentes rencontres du héros, par contagion ou par rejet de modèles.

Chacun de ses compagnons est désigné par une caractéristique dominante qui semble le définir. Comme Barnett le remarque, ces rôles bien distincts n'en sont pas moins complémentaires et incarnent les diverses tendances qui caractérisent ensemble l'être humain : « The Seven Companions embody seven different types of men, seven different approaches to life, or perhaps seven different qualities which compounded make up the fabric of men's lives » (Barnett 62). Chacun influence à sa manière la vie de John : Albert the Acquisitive lui transmet son avidité à la Bourse, Egbert the Eccentric parvient à l'écarter du processus d'évidement du sens (la dévaluation de la monnaie et l'engagement militaire qui s'ensuit) ainsi qu'au déroulement chronologique de sa quête (en le replongeant dans ses souvenirs de jeunesse). Mais cette contamination est réciproque : à mesure que John évolue, ses compagnons perdent un peu de leur spécificité au bénéfice de

leur fonction d'accompagnateurs qui se confirme : leur nom est fonction de l'évolution de John. Lorsque ce dernier se lance dans sa quête, les autres se font volontiers ses compagnons de galère : « Let us go out into the world and never rest until our brother's lady is restored to him » (*BU* 206). Le chœur les assimile alors aux Argonautes, faisant de John un nouveau Jason : « Day breaks on Jason sailing from Aulis strand / ... / Seeking the Golden Fleece » (*BU* 211). Quand John retrouve sa dame et meurt, il n'incarne plus le héros mythique, mais n'est pas pour autant réduit à un archétype de la condition humaine. Leonard the Learned l'associe désormais à Charlemagne, roi des francs et conquérant renommé, signe que John a conquis l'objet de son désir. Les « Argonautes » changent d'identité en conséquence : « bear him as the Paladins bore Charlemagne » (*BU* 299).

Quant à Doris, si son rôle est d'abord comparable à celui de Médée dans l'épopée des Argonautes, le personnage prend une nouvelle dimension par la suite. Tel Jason, John a besoin d'assistance dans sa quête et profite des pouvoirs de la magicienne qui s'est éprise de lui, abuse d'elle, l'épouse avant de la répudier. Cependant, Doris incarne ensuite l'épouse fidèle, personnage type suggéré dans la liste des personnages qu'établit le dramaturge : « the girl with the ring » (*BU* 303). A la fin de la pièce, elle s'efforce de dissuader John de s'enquérir de la dame masquée : « John, for the love you bore me – if you ever bore me any love – for the past – for your children – stop asking questions » (*BU* 295-296). Si John la répudie pour rejoindre sa mystérieuse compagne, elle essaie néanmoins de le protéger et non d'anéantir leur descendance, contrairement à Médée. Le Buste en vient alors à l'appeler Isis, déesse protectrice et salvatrice de la mythologie égyptienne. C'est à cette protectrice qu'il incombe d'entretenir la mémoire du protagoniste :

BUST (*singing*). The Sun has set
 [...] The Sun is gone,
 But in the evening sky
 He leaves his widow,
 Isis, the crescent moon, ivory pale,
 Telling that once he lived.

DORIS (*speaking through the music*). Over the far horizon lies a cave, and in the door a rock of massive stone guarding the porch where with his friends he sleeps. There, all that has been is for evermore. Oh save us, Phoebus, from the fear of Endings! (*BU* 300).

Le Buste recourt à la métaphore pour déjouer le sort apparemment inévitable de John. Il décrit ce dernier comme le soleil ; son coucher annonce ainsi son prochain lever. De même, Isis, c'est-à-dire Doris, est comparée à la lune et participe donc également d'un cycle sans fin : le Buste fait de Doris une conteuse dont les récits permettront de témoigner de la vie de John. Doris décrit alors la sépulture où repose John, tout en invoquant Phoebus, équivalent latin d'Apollon, dieu soleil dont le char tourne indéfiniment autour de la terre. Ce mouvement infini est un dernier recours pour préserver les personnages de l'angoisse d'une fin inexorable : « Oh save us, Phoebus, from the fear of Endings! » (*BU* 300). C'est alors que le chœur entame l'hymne à Phoebus et la pièce se conclut sur ce chant qui concluait déjà le prologue et lançait l'aventure de John (*BU* 166-167). Celle-ci pourrait donc aussi bien recommencer, et le héros, revenir à la vie. L'évocation de la sépulture n'est d'ailleurs pas sans rappeler le tombeau du Christ dans les passages des *Évangiles* qui décrivent la Résurrection. Marie-Madeleine le trouve ouvert au lever du soleil, la pierre massive qui le fermait, roulée de côté (Marc 16 : 2-4). John, comme le Speaker à la fin de *The Old Lady*, est appelé à se réinventer. Si Johnston recourt au schéma de la Passion du Christ pour présenter un personnage aux différentes stations de sa vie, il dépasse néanmoins ce « modèle narratif » qui, selon Ricœur, permet à l'individu d'accepter la mort, pour mieux suggérer sa théorie selon laquelle la mort n'est pas la fin de la vie mais fait partie intégrante de celle-ci. La quête de John n'arrive à terme que pour être relancée, ce qui remet en jeu la complétude de celle-ci et témoigne de la « crise de la clôture » qui, selon Ricœur, distingue les récits modernes : le dénouement rejoint le début ; l'objet de la quête se confond avec la nécessité de la lancer. Pour Johnston, cette forme d'immortalité de l'identité en quête d'elle-même est une autre caractéristique que l'homme

partage avec la licorne : « a creature who is born, grows old and dies, the purpose of whose life is itself, not a future life in some other world, whose immortality is not of another world but of this one » (TCD/MS/10066/263).

Les personnages s'avèrent être des héros protéiformes, présentés à différents âges et aux croisements de divers horizons culturels qui les étoffent de différents masques ; il ne s'agit pas de finir par trouver le plus saillant mais de les cumuler. Pour G. Barnett, la construction complexe des personnages, et les innovations esthétiques de cette pièce font obstacle à sa lisibilité et en font une abstraction incompatible avec l'efficacité pragmatique du langage scénique : « There are too many mythic levels, too many allusions that do not last beyond the moment (...). Characterization is not effective; John Foss, like the masked lady, remains throughout an abstraction » (Barnett 1978, 73). Johnston était néanmoins conscient du défi que constituait une telle pièce sur la scène irlandaise de l'époque, même pour le public du Gate Theatre intéressé par l'avant-garde européenne : « It was the kind of play for which there was no prototype that I was aware of at the time, and it was trying to do something that I still don't believe is possible on the stage – that is to say, to deal with an idea that is not already in the mind of the audience » (Barnett 59). L'éclatement de l'espace scénique en une scène à deux niveaux, qui donne au spectacle une profondeur de champ en accord avec la dualité profonde des personnages représentés, tout comme les liens qui leur permettent de faire sens les uns par rapport aux autres et tableau après tableau, témoignent néanmoins des efforts du dramaturge pour donner corps aux phénomènes abstraits qui font l'objet de la représentation. Les personnages s'observent les uns les autres, se rapprochent ou s'éloignent, et évoluent librement dans une étendue temporelle débarrassée des contraintes de la dramaturgie réaliste. Le « jeu de rêve » rend perméable les frontières traditionnelles entre vie consciente et inconsciente, et entre différentes strates temporelles. Avec *The Dreaming Dust*, Johnston brouille encore la

frontière entre la vie et la mort en rapprochant des textes antérieurs et contradictoires, figurant par le biais du « travail du rêve » celui de l'historiographie.

II- À LA RECHERCHE DE JONATHAN SWIFT

L'une des figures emblématiques de l'imaginaire johnstonien est Jonathan Swift (1667-1745). Né et éduqué à Dublin, Swift est issu de l'Ascendancy et commence sa carrière dans le clergé anglican en 1694. Envoyé à Londres pour négocier l'autonomie de l'Église d'Irlande, il rejoint la cour de la reine Anne jusqu'au décès de celle-ci en 1714, qui entraîne la chute des Tories. Entre temps, il est nommé doyen de la Cathédrale St Patrick à Dublin (1713) (Foster 155). Son engagement pour l'autonomie irlandaise ne s'est pas limité à l'Église. Dans son étude des grands « classiques irlandais », Declan Kiberd voit en lui un précurseur de la Renaissance irlandaise, rappelant qu'il a encouragé la Chambre des Communes irlandaise à proposer une loi visant à protéger la filière textile irlandaise, et qu'il se définissait comme : « a rebel loyalist, appealing to the monarch for protection from the political elite » (Kiberd 2000, 77, 84). Kiberd fait notamment référence aux *Drapier's Letters*, série de pamphlets écrits par Swift en 1724-1725 pour dénoncer la souveraineté britannique : « Am I a freeman in England, and do I become a slave in six hours, by crossing the channel? » (Swift 2012, 88). Ces pamphlets sont parmi les premiers textes à promouvoir le droit des peuples à disposer d'eux-mêmes : « all government without the consent of the governed is the very definition of slavery » (Swift 2012, 124). La quatrième lettre s'adresse à « l'ensemble du peuple irlandais », par-delà les diverses confessions ou classes sociales (Swift 2012, 123). Jusque dans son épitaphe, il se fait le fervent « défenseur de la liberté ».

Si son œuvre et son engagement sont longuement décrits dans de nombreuses études à son sujet, sa vie privée demeure un mystère : selon Johnston, les diverses biographies qui lui sont consacrées ne sont pas suffisamment documentées et ne permettent pas de saisir les relations qu'entretenait le célèbre doyen de St Patrick avec deux jeunes femmes. De longues recherches permettent au dramaturge de proposer plusieurs articles et plusieurs mises en scène du personnage ainsi qu'un essai biographique intitulé *In Search of Swift* (Johnston 1959), essai qui se présente comme une enquête en trois parties : « The Witnesses », bilan critique des biographies existantes, « The Testimony », présentation des preuves, des nouvelles trouvailles de Johnston, « The Autopsy », conclusions de l'enquête. Si la verve satirique de Swift a pu séduire le jeune dramaturge enclin à la satire, ce dernier est surtout fasciné par le mystère que constitue paradoxalement son célèbre compatriote : « After two hundred years, the fog is still billowing around him » (Johnston 1959, 9). Nous nous demanderons dans quelle mesure et de quelle manière l'identité de ce personnage insaisissable est mise en scène dans *The Dreaming Dust*, pièce créée au Gate Theatre de Dublin en 1940, puis réécrite pour la publication de 1954 (DD1) et pour celle de 1977 (DD).

Swift fut tour à tour le tuteur de deux jeunes filles, qu'il surnomma respectivement Stella et Vanessa. Il s'éprit de chacune d'elles et toutes les deux voulaient l'épouser. Il résista aux deux. Laissant libre cours à la rumeur, il refusa de s'expliquer, en tout cas publiquement. Atteint d'une maladie mentale qui le rend particulièrement acariâtre, il est moins populaire à la fin de sa vie et se voit reprocher d'avoir cruellement conduit deux jeunes femmes dans leur tombe. Ses biographes ont avancé diverses hypothèses pour tenter d'éclaircir cette histoire, et ainsi fait de lui l'objet de diverses représentations : dans son propre essai biographique sur Swift, Johnston confronte les différentes versions, et cite notamment *Remarks on the Life and Writings of Dr. Jonathan Swift* (Orrery 1752) et *Observations Upon Lord Orrery's Remarks on the Life and Writings of Dr. Jonathan Swift*

(Delany 1754), suggérant que les différents biographes étaient plus soucieux de se répondre et de se remettre en question les uns les autres que de relater des faits vérifiables¹¹². Il fait également référence aux travaux de Deane Swift, cousine de Swift, à qui il reproche son manque d'impartialité : « Deane Swift suffers from a firm determination to protect his distinguished relative from any allegation, true or false, that might cast a slur on the family » (Johnston 1959, 18 / Swift D., 1755). Enfin, il évoque les travaux de Thomas Sheridan (1784), de George Monck Berkeley (1789), de Sir Walter Scott (1814) et de Maxwell Gold (1935), et souligne chaque fois leurs défaillances respectives (Johnston 1959, 10-24). Il adopte donc vis-à-vis de l'historiographie de la vie de Swift la même distance critique qui l'a conduit à réévaluer, dans *The Old Lady*, l'héritage littéraire que constituent Robert Emmet et Cathleen Ni Houlihan :

It will be seen that there is more to be considered [...] than can be conveyed by a simple repetition of the words of whichever authority we choose to select. Unless we have the story of the story as well as its substance, any conclusions we draw from it may depend as much upon our selection of a source as upon the actual facts themselves (Johnston 1959, 5).

Si l'identité se dérobe sans cesse, toute personne qui s'efforce d'en rendre compte participe de sa création : il s'agit d'autant de regards portés sur l'insaisissable et s'efforçant de se le représenter. La biographie, qui est censée être basée sur des faits réels, vécus, est avant tout perçue comme un récit : « the story of the story ». L'histoire de Swift est donc dépersonnalisée : elle est l'occasion de montrer le processus créatif qui sous-tend le personnage, c'est-à-dire la sélection, le découpage et l'agencement des faits qui vise à dissiper la brume pour le faire apparaître. Ces procédés mettent au jour sur scène un personnage d'un genre nouveau, en complète rupture avec le personnage aristotélicien.

Johnston commence à s'intéresser à la vie de Swift en allant voir deux pièces de théâtre qui s'efforcent de mettre en scène la vie de Swift, sans pour autant en proposer une

¹¹² Les sources de Johnston sont très nombreuses et je n'ai pas pu les consulter toutes, ni même les trouver. Je me réfère donc ici à ses propres indications bibliographiques, référencées à la fin de *In Search of Swift* (Johnston 1959, 225-231).

représentation qui soit acceptable pour le dramaturge. En 1930, Yeats en offre une première version dans *The Words Upon the Window-Pane*. Dans cette pièce, une médium réunit autour d'elle un cercle d'enthousiastes pour une séance de spiritisme. Sa maison aurait autrefois appartenu à Stella. L'un des visiteurs remarque des mots gravés sur une fenêtre et reconnaît ces vers tirés d'un poème écrit par Stella pour un anniversaire de Swift. La médium prétend être en contact avec des esprits de l'au-delà à qui elle prête sa voix. Les visiteurs espèrent donc entendre leurs proches mais un esprit apparemment malveillant accapare la médium : la voix d'un vieil acariâtre hurle après une jeune fille en pleurs, lui reprochant d'avoir osé demander des explications concernant la relation qu'il entretient avec une autre jeune femme. Il finit par expliquer qu'une maladie mentale guette tous les membres de sa famille et qu'il ne veut donc pas prendre le risque de la transmettre à une éventuelle descendance. Au cours de la dispute relatée par la médium, la jeune Vanessa n'a de cesse de rappeler que son propre sang pourrait corriger les gènes potentiellement malades de Swift. Mais le refus de ce dernier est sans appel. La pièce privilégie la voix de Swift à celle de ses prétendantes. Même si le raisonnement paraît plausible, il ne résisterait pas face à un personnage qui lui tiendrait tête. Yeats a tranché en faveur de l'une des théories concernant Swift alors qu'il en existe d'autres. L'intérêt de la médium pour l'argent versé par ses visiteurs fait de la séance de spiritisme une mise en scène à but lucratif qui décrédibilise son propos.

En 1933, Lord Longford propose une autre pièce, intitulée *Yahoo*, terme inventé par Swift dans *Gulliver's Travels* pour désigner la créature dégénérée qu'est l'homme dans un monde où les chevaux sont les créatures dotées d'intelligence et de savoir-vivre. Dans cette pièce, c'est Swift qui apparaît comme un dégénéré qui aurait épousé Stella mais tiendrait à ne pas l'ébruiter pour pouvoir continuer à fréquenter d'autres jeunes femmes. On peut alors se demander pourquoi celle-ci accepterait de garder le secret. Encore une fois, Johnston constate que la pièce cherche à éclairer le personnage principal au détriment de la

crédibilité des autres, et rend ainsi tous les personnages invraisemblables. Le protagoniste impose l'image isolée et bien définie d'un individu qui n'était ni l'un ni l'autre. Dans une préface à sa pièce, Johnston explique ce qui le gêne : « A character in a play has to be explained sooner or later to the player who is expected to portray it, and this is no easy task when he bears no resemblance to any known pattern of human conduct, or even to some convention of the stage » (DD 260). Pour le dramaturge, occulter les incohérences dans l'espoir de clarifier le personnage principal à mettre en scène n'est pas une solution car les personnages ne peuvent être vraisemblables que s'ils font sens les uns par rapport aux autres.

Fasciné par ces personnages qui échappent à la compréhension, Johnston se penche à son tour sur le triangle amoureux. Dès 1935, il se plonge dans de longues recherches biographiques pour percer le mystère. Il postule que Swift et Stella s'aimaient sincèrement mais ne pouvaient se marier en raison d'un lien de parenté caché, qui ne devait pas être révélé au grand public car les origines illégitimes du grand écrivain auraient pu nuire à sa carrière, et sa vie auprès d'une parente, les faire tous deux suspecter d'inceste. Ils auraient donc choisi de renoncer à toute relation amoureuse. Swift serait ensuite tombé sous le charme de Vanessa sans jamais accepter de l'épouser pour ne pas blesser Stella ni devoir s'éloigner d'elle. Cette théorie n'étant que le fruit de la déduction du dramaturge qui s'efforce de prendre en compte tous les personnages en jeu, il cherche ensuite un mode de représentation qui puisse en faire autant. La même théorie sous-tend les diverses formes qu'il donne à cette histoire. Sa pièce radiophonique, *Weep for Polyphemus* (TCD/MS/10066/267 1938), fait dialoguer différents personnages qui se disputent la représentation qu'il faudrait faire de Swift : étymologiquement, « Polyphemus » désigne précisément quelqu'un qui fait parler de lui par de multiples voix. Ils se font ainsi les porte-paroles des différentes représentations que Johnston a pu observer, et des diverses biographies qui les ont inspirées. Les personnages illustrent ainsi la théorie de Johnston

évoquée plus haut, selon laquelle l'identité fait débat entre les différentes personnes qui s'efforcent de la percevoir : « Our friends and acquaintances may have many views on the subject, but they all speak with different voices ». Swift devient une figure de l'homme, dans toute sa complexité, son étrangeté et son instabilité. À la radio comme sur scène Johnston recourt au théâtre dans le théâtre pour mettre en abyme la construction polyphonique¹¹³ du personnage. Il se tourne ensuite vers la télévision pour proposer *Weep for the Cyclops* en 1947 (Johnston 1992). Ce titre ne fait cette fois pas référence aux voix multiples qui évoquent le protagoniste mais à chacune d'elles prise séparément, ainsi qu'au protagoniste et à la perception nécessairement tronquée qu'il a de lui-même : les Cyclopes n'ont qu'un seul œil ; leur champ de vision est restreint et univoque. Ces créatures incarnent donc le paradoxe de la subjectivité évoqué par Johnston :

Subjectivity is the trouble – the thing that keeps us from recognising ourselves at all. Yet subjectivity is the natural way of viewing ourselves, and, who knows, without it what schizophrenic horrors we might have to endure – in seeing ourselves through the eyes of others (TCD/MS/10066/51/103).

L'énigme Swift représente celle du sujet, cet organe de perception dont les représentations de soi sont tronquées et incomplètes. « Polyphemus » est aussi le nom du cyclope dans l'*Odyssée* d'Homère. Le cyclope dévore les compagnons d'Ulysse jusqu'à ce que celui-ci lui donne du vin pour l'endormir et se présente comme : « Personne ». Le cyclope ne peut donc identifier son assaillant lorsqu'il explique que « Personne » lui a crevé l'œil. La perspective restreinte qu'il a sur lui-même comme sur les autres est anéantie. Le langage perd son sens au moment où le cyclope perd son œil. Ulysse, en revanche, choisit ses mots en fonction du dénouement qu'il imagine : ce nom qui nie son identité au lieu de la révéler (Personne) lui permet de se réinventer. Il émane du choix d'Ulysse et témoigne de son

¹¹³ Bakhtine voit en « la poétique de Dostoïevski », l'art de donner voix à diverses consciences indépendantes et contradictoires, construisant ainsi des figures plurivoques, « polyphoniques » : « La pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, la polyphonie des voix à part entière, constitue un trait fondamental des romans de Dostoïevski. [...] Les héros principaux de Dostoïevski sont en effet, dans la conception même de l'artiste, non seulement objets de discours de l'auteur, mais aussi sujets de leur propre discours immédiatement signifiant » (Bakhtine 1929, 35-36). Les acteurs qui s'efforcent de leur redonner voix confrontent leurs voix respectives et participent de la construction polyphonique du personnage.

pouvoir créatif, de sa capacité à réécrire son histoire. Le mythe éclaire donc le fonctionnement de l'historiographie selon Johnston : écrire l'histoire, c'est choisir ce que l'on veut en dire, au point que le récit éclipse le référent extra-linguistique pour ne renvoyer qu'à lui-même et à son pouvoir paradoxalement destructif et créatif.

De récents travaux montrent que l'exploration de différents médias permet à Johnston de montrer la faillibilité de leurs divers langages¹¹⁴ mais aussi les moyens dont ils disposent pour palier le défaut d'information¹¹⁵. Nous verrons que la dernière version de *The Dreaming Dust* est l'occasion pour Johnston de montrer que la scène est le lieu privilégié du dialogue à instaurer entre les différentes représentations tronquées qui se disputent la mémoire de Swift, et les différents médias qui l'ont représenté. Comme l'écrit le dramaturge dans le programme d'une production de la pièce, « a play about Swift steadily developed into a play about the search for Swift » (TCD/MS/10066/301/69). La pièce conjugue les techniques des différents médias expérimentés et associe leurs effets. Ce faisant, elle échappe, voire remédie, à la crise d'un théâtre univoque, aussi faillible que conventionnel. Nous montrerons que Swift devient ainsi « l'Impersonnage » dont parle Sarrazac :

cet Inconnu (à lui-même) qui porte sur son introuvable visage tous les masques qu'a superposés le jeu de la vie. Personnage non point dépersonnalisé – c'est-à-dire régressant vers l'état anonyme – mais surpersonnalisé ou, ce qui revient au même, impersonnalisé par son statut d'étranger au monde et à sa propre personne (Sarrazac 2004, 53).

¹¹⁴ Pour Morash, la Deuxième Guerre mondiale aurait incité le dramaturge à explorer la nature de l'information et ses modes de transmission pour en exposer les failles. L'ensemble de son œuvre sur Swift témoignerait du rôle des média et de leurs limites respectives dans la représentation de la nature humaine. Dans le même temps, l'expérimentation toujours renouvelée que constitue cette œuvre témoigne de la foi du dramaturge en une nature humaine et en la capacité de l'artiste à la réinventer (Morash 2007). À la radio et à la télévision, Johnston utilise le brouillage des ondes pour rendre les zones d'ombres qui demeurent autour des personnages : par exemple, dans la version radiophonique, l'explication que Stella réclame à Swift, qui refuse de l'épouser tout en refusant qu'elle en épouse un autre, est interrompue pour faire place à une conversation du personnel du studio d'enregistrement qui se plaint d'un problème technique. Dans la version télévisée, cette scène est diffusée sans le son.

¹¹⁵ Pilny soutient quant à lui que le « projet Swift » porte moins sur cette faillibilité de l'information à renseigner sur la nature humaine que sur les possibilités dont les différents média disposent pour représenter des scènes privées au sujet desquelles l'information est justement manquante (Pilny 2013). Il présente donc les spécificités respectives de chacun d'eux. Nous montrerons que *The Dreaming Dust* les combine.

The Dreaming Dust se présente comme une pièce dans la pièce où une troupe d'acteurs vient de jouer une Moralité dans la Cathédrale Saint Patrick. C'est là que sont enterrés Swift et Stella. A l'occasion de travaux, leurs crânes ont été exhumés. Le sacristain ne sait s'il faut les ré-enterrer ensemble ou séparément. C'est ce qui pousse les acteurs à tenter de leur donner voix : « The past is closer than we think. Just four or five feet off, below the level of the floor. And closer still, now that this grave is opened. Lend it your lips, my friends, and let its tenants dream aloud » (*DD* 272). Les acteurs, ces créatures justement capables de prêter voix et donner corps à un texte, sont invités à se faire les porte-paroles de voix d'outre-tombe, voix elles-mêmes issues de biographies et écrits antérieures. Si le « travail du rêve » consiste à tisser diverses perceptions et représentations, ainsi que diverses strates temporelles, il n'est pas surprenant que les pièces qui s'en inspirent fassent apparaître l'intertextualité qui les sous-tend, phénomène de tissage qui fait dialoguer diverses voix et diverses époques. Hayden White s'est intéressé à la nature toujours pré-construite, et donc toujours reconstruite, du discours historique. Il a montré que ce dernier est toujours un réseau tissé à partir de sources diverses : des faits que choisissent de répertorier les premiers historiens, de ceux que choisissent de conserver ou de modifier leurs successeurs. Il compare donc ce discours à un tissu, une toile : « a rich fabric », « a richly textured arras web » (White 1973, 17-19). Cette étude de l'historiographie révèle la vanité de tout discours ou système de représentation, historique, biographique, ou artistique, qui se voudrait univoque et définitif.

Dans *The Dreaming Dust*, « l'Impersonnage » se présente comme le fruit de la collaboration de divers auteurs : l'auteur de la pièce et les autres artistes ou biographes qui l'ont inspiré, les divers metteurs en scène et acteurs en quête de sens, dont la recherche permet la création d'un sens pluriel, toujours renouvelé et toujours renouvelable, et les spectateurs de ses créations dialogiques, désormais impliqués dans le processus de recherche et de construction. J.-P. Sarrazac rappelle que l'Impersonnage est le « 'héros' par

excellence de ce nouveau ‘Drame de la vie’ [...]. Drame au temps de la crise, où c’est justement notre propre vie, la propre existence de chacun et de tous, qui, devenue problématique, fait l’objet de l’enquête, de la quête ou, plutôt de l’errance du personnage » (Sarrazac 2004, 53). Les acteurs en quête de personnage donnent à voir leur propre quête ontologique en fouillant dans leur mémoire à la recherche de leurs illustres ancêtres. Dans un murmure d’outre-tombe qui lance l’action, les paroles du Dieu de l’Ancien Testament qui se présente à Moïse, se font entendre aux abords du tombeau ouvert : « A VOICE (*with echo sepulchrally*): I am that I am » (DD 268-269 / *Exodus* III, 14). Si Dieu est langage, le revenant qui s’attribue ses paroles se fait créateur. Les acteurs se font le prête-voix du célèbre écrivain et réécrivent son histoire.

Ce projet de redonner voix aux disparus explique le titre de la pièce car les revenants semblent rêver tout haut. « The dreaming dust » fait aussi écho à une pièce de Yeats intitulée *The Dreaming of the Bones* (1917). Cette pièce ne porte pas sur Swift mais sur la malédiction de Diarmuid et Dervorgilla¹¹⁶, dont les âmes ne peuvent être réunies pour reposer ensemble car le peuple irlandais ne leur pardonne pas d’avoir fait appel aux Anglo-Normands, et d’être ainsi à l’origine de la conquête du pays. Johnston développe la dramaturgie de l’entre-deux dont cette pièce posait les prémices : le tombeau ouvert et les crânes exhumés permettent le retour des morts qui se font entendre par l’intermédiaire des acteurs. Cependant, les crânes demeurent sur le devant de la scène pendant toute la pièce, comme dans la tradition picturale des Vanités. Ici, le *memento mori* ne vise pas à rappeler à l’observateur de glorieux personnages que ces derniers n’en sont pas moins mortels. Les crânes rappellent aux spectateurs que les personnages sont bel et bien morts, et qu’il s’agit de réfléchir à la façon dont on les conserve, dont on se les représente, c’est-à-dire au

¹¹⁶ « Diarmuid » désigne Dermot MacMurrough (Diarmait Mac Murchada, en gaélique), roi de la Province du Leinster à partir de 1156 (Hutchinson 2001, 33). L’aventure de ce roi avec Dervorgilla, épouse du roi de Meath, est à l’origine d’une guerre dans l’Irlande des années 1160. Banni par le Haut-Roi d’Irlande, Dermot se tourne vers les Anglais pour l’assister dans la reconquête de ses terres. En 1166, il appelle le roi Henry II à son secours, et promet la succession au trône du Leinster à Richard de Clare (Strongbow). Les Anglo-Normands profitent de l’occasion pour conquérir l’Irlande.

caractère plus ou moins adéquat du souvenir qu'on en garde. Dans la pièce de Yeats, les revenants prennent corps sur scène : même si Yeats n'attribue pas à ses personnages les noms de Diarmuid et Dervorgilla, leur voix sont respectivement portées par un acteur en particulier. Dans la pièce de Johnston, au contraire, chaque acteur s'imagine le discours des défunts et les met en scène à sa façon. L'histoire de Swift apparaît donc dans l'imagination, le rêve de chacun. Son identité est une question d'interprétation et la pièce dans son ensemble propose au spectateur une image plurielle des personnages, construite dans le jeu des discours respectifs de multiples Cyclopes.

Le fait que Johnston se soit d'abord tourné vers le théâtre radiophonique peut expliquer la construction polyphonique de la pièce pour la scène. M. Esslin montre que l'acte même d'imaginer et de penser fait l'objet de toute représentation radiophonique mais aussi le matériau privilégié de cette forme : « Both the subject matter and the material of the radio play is the process of imagining and thinking itself » (Esslin 1962, 179). Le critique explique que la pièce radiophonique, comme le rêve, ne souffre pas de la matérialité imposée à la représentation par le corps des acteurs et le décor, « the disillusioning materiality of flesh-and-blood actors and paint-and-canvas sets » (Esslin 1962, 178). Cette forme paraît donc d'autant plus apte à exprimer la voix imaginée de revenants qui rêveraient tout haut. Le théâtre est pourtant, par définition, ce qui se regarde. Nous avancerons que la forme de *The Dreaming Dust* ne vise pas à figer les personnages dans une matérialité qui entraverait le processus d'imagination ou le figerait, mais leur donne au contraire l'immatérialité du théâtre radiophonique en mettant en scène le « rêve », non celui des personnages décédés, mais celui des acteurs qui cherchent à les représenter. La technique de la pièce dans la pièce permet la mise en abyme du processus de création des personnages. Le dramaturge l'emprunte notamment à Pirandello dans sa pièce *Six personnages en quête d'auteur* (1921), pièce qui fascine Johnston au point qu'il l'adapte pour l'opéra, et dans laquelle les personnages fictifs prennent corps pour dicter à

une troupe d'acteurs la façon dont ils doivent être joués, cherchant en ceux-ci le moyen de faire sens, de s'incarner de façon vraisemblable. Dans *The Dreaming Dust*, une troupe d'acteurs se lance en quête de personnages. Ils viennent de jouer une Moralité dans laquelle ils incarnaient les sept péchés capitaux. Même si ces rôles semblent désormais derrière eux, les acteurs continuent d'incarner les péchés comme autant de prismes à travers lesquels Swift et ses deux prétendantes sont présentés. Dans le même temps, ils s'apparentent aux compagnons de John Foss dans *Bride*, chacun modifiant l'objet de la représentation. Les deux jeunes filles sont incarnées par Pride et Anger, qui tiennent logiquement tête aux autres voix, déterminées à faire entendre leur personnage respectif. L'actrice incarnant Stella – Pride – s'élève notamment contre le non-sens de son personnage :

If I am Stella, I must be a real woman – not a wraith invented by some biographer to explain *his* behaviour. [...] Am I just part of the scenery of your life, Jonathan Swift, dying quietly in my lodgings – happy in the role of being your unacknowledged wife? No, no. That is not good enough for me. Stella was not that kind of nonentity. (DD 305)

Dans cette réplique, le personnage refuse d'être réduite à néant, tel un personnage qui ferait tapisserie (« part of the scenery »), ne représenterait rien, et ne ferait aucun sens – comme le suggère l'accumulation de formes négatives dans ces quelques lignes (« not a wraith invented... », « unacknowledged wife », « No, no », « not good enough », « not that kind of nonentity »). Le personnage cherche alors à s'étoffer et retrouver du sens : « There is something missing from the picture... [...] Without it everything that follows is unintelligible. We must let them have their say ». L'actrice réfléchit à la représentation qu'elle est en train d'élaborer et projette dans son rôle son propre besoin de comprendre, de donner sens à son personnage, mais aussi la détermination qu'elle a gardé de son précédent rôle – Pride. Son point de vue est donc intrinsèquement pluriel : il conjugue la vision de l'actrice et celle de son rôle précédent. Elle travaille à une version de l'histoire qui ferait sens de ce point de vue clivé. M. Esslin rappelle que l'émergence du théâtre radiophonique

s'inscrit dans la mouvance de la réaction contre le réalisme que constitue le Modernisme, favorisant précisément la subjectivité et l'intériorisation de la représentation : il s'agit de représenter « the inner landscape of the soul [...] as reality cannot but be seen through the eyes, the moods and the desires, dreams and imaginings of a single, specific individual » (Esslin 1962, 178). Le personnage de Pride prend forme dans la représentation de Swift qu'elle propose : à ses yeux, il incarne la fierté. Lorsqu'il révèle à Stella le secret qui les sépare, et que celle-ci craint qu'il soit incapable de résister à d'autres femmes au nom de leur amour interdit, le murmure qui ouvrait la pièce se trouve déformé en conséquence :

STELLA. You are a man, Jonathan, and men sometimes need a love that I will not be able to give you.

SWIFT. I am *more* than a man. I am Jonathan Swift, and I want nothing from any other human being that I can't get from you. (DD 308).

Le personnage se place au-dessus de ses semblables et illustre ainsi l'orgueil que les détracteurs de Swift critiquent. Plus loin, cependant, lorsque Stella s'enquiert de sa relation avec Vanessa et le met face à ses faiblesses, elle révèle son humilité :

SWIFT. [...] there is something else in me that needs her... as a man needs a woman. Another kind of love. Oh God, why should I be shut out from that forever?

STELLA (*painfully*). Presto, are you... after all... are you only...

SWIFT (*stung to the quick*). Yes, I'm only a man, like other men! Why not? (DD 311)

Au moment où Swift reconnaît qu'il n'est rien qu'un homme, il donne un sens nouveau à sa précédente affirmation selon laquelle il serait davantage : nouvel avatar de la licorne johnstonienne, il est un sujet clivé, travaillé de l'intérieur par des forces qui lui échappent et en font un individu pluriel. Ainsi, lorsque ce personnage se retrouve tout seul à la fin de la pièce, il peut reprendre à son compte le fameux murmure (« I am that I am », DD 320). Il est celui qui est, et ne saurait se définir autrement, faute de se connaître. Les badauds venus observer le vieillard l'accusent de blasphème. Il leur jette la Bible à la figure en les traitant de Yahoos, ces humains dégénérés que Gulliver, le plus célèbre personnage créé par Swift, prétend avoir rencontrés au pays des Houyhnhnms. Le personnage de Johnston

fait ainsi fusionner textes biblique, bibliographiques, et fictionnel. La perspective propre à chacun des personnages de référence se trouve confrontée à celle des autres. En travaillant à sa pièce après l'avoir d'abord créée pour la radio, Johnston peut favoriser l'approche subjective que décrit Esslin, tout en la démultipliant ; il ne propose pas *une* représentation subjective mais plusieurs. Chaque personnage en révèle davantage sur lui-même et ce qui justifie ses choix de locuteurs que sur l'objet de la représentation.

Chacun des pêchés apporte en effet sa nuance à la représentation : « money must have been at the back of it », déclare par exemple Avarice, avant que Lust ne la contredise : « He loved women more than money » (*DD* 285). Les différentes versions se télescopent jusqu'à ce que le sacristain conclue : « What do any of youse know about his sins, except maybe the one that happens to be your own? » (*DD* 318). Les personnages se projettent donc dans la représentation qu'ils se font de Swift et ses compagnes. Plus que leur voix, les sept acteurs prêtent leurs caractéristiques propres et leurs précédents rôles aux personnages énigmatiques, comme autant de masques à cumuler, ce qui rappelle le commentaire de Johnston concernant le projet de Yeats de créer un « masque », une représentation de soi : son propre théâtre participe d'une telle recherche tout en montrant qu'elle ne peut se figer en un seul masque. L'identité apparaît comme une construction infinie de représentations de soi. Les personnages ne surgissent que de l'effort constant et pluriel d'en proposer une représentation plausible. Aussi l'auteur ne tranche-t-il pas en faveur d'un masque en particulier. Si chaque pêché/acteur essaie d'imposer sa version, la pièce les inclut toutes et confronte les différents récits qui n'en finissent jamais de se contredire et de se compléter. Les personnages restent en travail et attirent ainsi l'attention sur les contradictions mêmes, la divergence des points de vue, et la faillibilité de chacun d'eux pris séparément. Swift et ses compagnes sont présentés comme des créatures multifocales et dialogiques : ils émergent d'un dialogue infini entre divers points de vue.

La pièce invite le spectateur à considérer ces divers aspects ensemble, à la manière d'une peinture cubiste¹¹⁷. Certains personnages évoquent d'ailleurs leur version en terme d'image ou de tableau : « I have quite a different picture of him from that sour old demon » (DD 280), affirme Avarice après que Gluttony a imaginé comment Swift aurait empêché Stella d'épouser Tisdall afin de la garder à sa disposition. Avarice ne le contredit pas mais explique que Swift ne l'a pas non plus épousée par pur souci d'économie :

AVARICE. [...] Jonathan wanted to marry her himself, you see. And yet he could never bring himself to do so, because of his financial responsibilities. That was his only real fault. He was avaricious in money matters, and in the end this lost for both of them the happiness that they deserved (DD 280).

Les contradictions se complètent : diverses facettes de Swift sont exposées. *The Dreaming Dust* fait donc apparaître le spectre de l'identité du personnage, au sens optique du terme. Le spectre lumineux est ce processus de décomposition de la lumière qui met en évidence les particules qui la composent. De même, les personnages décomposés par des regards multiples sont recomposés par la vision d'ensemble proposée au spectateur.

Cette vision d'ensemble fait ressortir les contradictions sur lesquelles elle repose sans chercher à les résoudre :

SEXTON. Well? Where am I to put back the skulls? Together or apart?

AVARICE. Does it matter – now?

SEXTON. Ne'er a bit. I'll get a box for both of them and put a note to say how they lived in arguments and were buried in arguments, and that I was the last to see them. (*He digs.*) Then I'll close up the floor, please God for the last time, and let them rest there till the Great Day. (DD 318)

Swift et Stella peuvent reposer ensemble, quel que soit ce qui les a séparés de leur vivant, et justement parce que cette situation de cohabitation conflictuelle est ce qui caractérise leur vie et leur représentation. Comme les romans « polyphoniques » de Dostoïevski étudiés par Bakhtine, la pièce est « entièrement structuré[e] de façon à laisser l'opposition

¹¹⁷ Par exemple dans *Les Demoiselles d'Avignon* (1907), Picasso juxtapose plusieurs corps et parties de corps, envisagés selon différents points de vue, un visage de face surmontant un corps vu de dos. W. Sypher compare aussi l'art moderne à la peinture cubiste tant ses formes intègrent différents points de vue (Sypher 1979).

dialogique sans solution – il ne s’agit pas d’antinomie, d’opposition d’idées abstraites, mais d’antagonisme évènementiel entre personnalités autonomes » (Bakhtine 1929, 51). Le sacristain qui vient d’assister à la représentation a pu saisir au moins cet aspect des personnages énigmatiques et les accepter comme tels (« I was the last to see them »). Dans *The Dreaming of the Bones*, Diarmuid et Dervorgilla n’apparaissent qu’à un rebelle en fuite après le Soulèvement de Pâques. Le jeune homme qui vient de risquer sa vie dans l’espoir de libérer son pays, ne peut comprendre les motivations personnelles des deux amants qui ont facilité l’invasion étrangère. Il représente le point de vue collectif d’un peuple victime de leur amour et entre ainsi en opposition dialectique avec le point de vue personnel des amants. Cette rupture entre le collectif et l’individuel reste indépassable et n’est pas mise en perspective avec d’autres points de vue, par exemple celui des Normands qui ont vu dans cette idylle l’occasion de conquérir le pays. A la fin de cette pièce, les âmes de Diarmuid et Dervorgilla ne peuvent donc pas reposer ensemble avec la bénédiction des générations suivantes. En multipliant les points de vue sur l’énigme Swift, *The Dreaming Dust* propose une représentation dialogique des personnages, les rend plus compréhensibles pour le spectateur : les sept Péchés peignent ensemble l’image d’un représentant de l’espèce humaine, en l’occurrence Jonathan Swift, à la fois bien connu et mystérieux, mu par diverses pulsions qui se manifestent dans chacun des masques qu’ils lui prêtent. Le personnage de théâtre se redéfinit donc comme une figure plurielle, aux visages multiples, « l’Impersonnage », « impersonnalisé par son statut d’étranger au monde et à sa propre personne » (Sarrazac 2004, 53). Pour Johnston, l’enjeu du théâtre moderne consiste justement à représenter cette multiplicité et cette complexité : « one person expanding into several characters, [...] an overall picture of a split personality to be staged » (TCD/MS/10066/258). Le point de vue subjectif censé faire sens de tous ces aspects est désormais celui du spectateur.

La scène johnstonienne se fait le terrain privilégié du double mouvement de « désidentité » évoqué par Evelyne Grossman, qui défait les liens présupposés entre signes et sens et suggère dans le même temps le caractère transitoire et pluriel de l'identité en multipliant ses représentations pour en révéler des facettes aussi diverses que changeantes : « *des* identités » (Grossman 114). L'imagination du dramaturge, nourrie à la fois du répertoire national et de l'avant-garde européenne, lui permet d'expérimenter les multiples moyens de mettre en scène le « défilé » qui rend l'image aussi plurielle que son référent insaisissable. Toute forme de représentation est ainsi mise à l'épreuve et se révèle également transitoire. Son œuvre pour la scène se présente comme la recherche infinie d'un langage capable de représenter l'identité dans sa complexité. Répliques et personnages inattendus, condensés d'associations nouvelles et contradictoires, mais aussi décor inhabituel et effets spéciaux, donnent à la représentation une nouvelle dimension : à la différence d'une mise en scène naturaliste, ou même des expérimentations antinaturalistes de Yeats, les pièces de Johnston suggèrent la confusion psychique de leurs personnages respectifs, leurs angoisses et leur état émotif, de façon suffisamment expressive pour surprendre le spectateur. Le personnage de théâtre est ranimé : le point de vue subjectif du rêveur fait sens de toute cette étrangeté sans pour autant figer le sens en visant la netteté et l'objectivité recherchées par le réalisme. Mettre en scène le clivage des personnages permet au dramaturge de palier le caractère lisse et simpliste du personnage traditionnel. Le caractère indécidable du personnage johnstonien en fait une « machine de guerre » contestant les présupposés d'une dramaturgie normalisatrice qui peuple la scène de clichés sans rapport avec la crise d'identité de l'homme moderne. Ce nouveau personnage est un rhizome, tel que le définissent Deleuze et Guattari :

Machine abstraite qui opère la connexion d'une langue avec des contenus sémantiques et pragmatiques d'énoncés, avec des agencements collectifs d'énonciation, avec toute une micro-politique du champ social. Un rhizome ne cesserait de connecter des chaînons sémiotiques, des organisations de pouvoir, des occurrences renvoyant aux arts, aux sciences, aux luttes sociales (Deleuze et Guattari 14).

Il reste à comprendre comment et pourquoi Johnston orchestre ces différents chaînons, montre les connections avant de les défaire et de remettre en jeu ses propres pièces.

TROISIÈME PARTIE

LE THÉÂTRE DE L'IDENTITÉ : UNE POÉTIQUE DE LA RECHERCHE

« Seul ce qui est soi-même en train de se constituer
peut comprendre le phénomène du devenir »
(Bakhtine (Sarrazac 1999, 9))

Le personnage johnstonien figure le sujet en crise, qui ne cesse de constater l'écart qui le sépare des miroirs qu'on lui tend. Dans son univers, l'État, la nation, la monnaie, la tradition d'imitation de l'art sont autant de systèmes qui s'avèrent reposer sur de fausses équivalences et qui brouillent sa compréhension de lui-même et du monde. Pour le dramaturge, il ne s'agit pas seulement de mettre en scène ce brouillage qui rend l'identification problématique mais d'inventer de nouvelles correspondances, plurielles et fuyantes, qui réinventent la relation du public à la scène. L'écriture johnstonienne s'inscrit dans une démarche de « défiguration » telle que celle évoquée par Evelyne Grossman, consistant à « défaire l'identification narcissique à une forme qu'on immobilise » tout en « invent[ant] les figures plurielles, provisoires, d'une identité en mouvement : des identités » (Grossman 114). Si l'unité et la vraisemblance du personnage réaliste appellent une identification simpliste des spectateurs, les personnages dialogiques de Johnstone, constamment remis en jeu, révélant les ressorts de leur création et intégrant de multiples facettes sans se figer, relèvent plutôt de la « configuration impropre et vivante » en laquelle Grossman voit un mouvement proprement théâtral : « l'identité est un théâtre. L'inverse même de la représentation narcissique de soi, [...] la figure qui s'y invente d'un corps polymorphe, configuration impropre et vivante dont le lien aux signes du pouvoir est

constamment à recréer » (Grossman 114-115). Johnston joue des « signes du pouvoir », ces figures imposées de la doxa politique et artistique, potentiellement véhiculées par le théâtre réaliste d'une part et le théâtre à vocation nationaliste d'autre part. Ce faisant, il ne met pas seulement en scène la crise d'identité du sujet mais aussi celle d'un théâtre dont la forme s'est figée et qui doit lui-même redevenir « un corps polymorphe, configuration impropre et vivante », capable de remettre en jeu le sens des signes qui constituent son langage.

En revenant avec insistance sur des personnages et des textes devenus canoniques, Johnston engage la réflexion des spectateurs sur la représentation et le rapport qu'elle entretient avec eux. Il sollicite et déstabilise continuellement leur mémoire et leur imagination pour les impliquer dans le processus de création de figures nouvelles. Johnston est un « dramaturge-rhapsode ». Sarrazac rappelle l'étymologie du terme « rhapsode » au début de son étude du drame moderne intitulée *L'Avenir du drame*. Le terme « rhapsoder » fait d'abord référence au fait de « mal raccommoder, mal arranger » (Sarrazac 1999, 21). Par extension, le terme « rhapsode » en est venu à désigner, dans l'Antiquité grecque, les poètes itinérants allant chanter de ville en ville poésies et extraits de textes canoniques tels que *l'Iliade* et *l'Odyssée*, découpés et agencés librement (Sarrazac 1999, 21). Selon Sarrazac, les « dramaturges-rhapsodes » qui se manifestent au XX^e siècle se font les garants de « l'avenir du drame » : ils « portent sur les catégories esthétiques un regard historique et [...] s'aperçoivent, pour paraphraser Brecht, qu'il ne suffit pas, au théâtre, de dire des choses nouvelles, qu'il faut encore le dire *autrement* » (Sarrazac 1999, 22). En recourant à l'intertextualité, Johnston ne cherche pas seulement à tisser des liens entre ses pièces et des pièces antérieures, mais aussi, tel le rhapsode antique, à remettre en jeu le sens des extraits choisis au sein d'une nouvelle trame, un nouveau tissage, et nous montrerons que cette recherche formelle renouvelle le rapport de la pièce à son public : l'identité se manifeste non seulement par le biais de figures plurielles mais aussi dans le

mouvement de ces figures, la remise en question et la déstabilisation de chacune. Le dramaturge en quête de forme mime ainsi la quête identitaire du sujet.

Comme l'identité, la représentation a une histoire qui en modifie les enjeux et les modalités. En ce sens, elle a partie liée avec l'Histoire : les crises historiques qui jalonnent la vie d'un auteur et de son public appellent une réflexion sur la représentation et la fait évoluer. Johnston est témoin de plusieurs grandes crises au cours de sa vie : la guerre d'indépendance puis la guerre civile irlandaise, les deux guerres mondiales, et notamment la seconde, lorsqu'il devient reporter pour la BBC et découvre l'univers concentrationnaire. Ses pièces témoignent de ces crises qui mettent l'identité à l'épreuve et font vaciller ses représentations. Tout au long de sa carrière théâtrale, le dramaturge adopte une pratique critique de l'écriture scénique qui fait de lui un écrivain éminemment moderniste : « Modernism is less a style than a search for a style in a highly individualistic sense; and indeed the style of one work is no guarantee for the next » (Bradbury, McFarlane 29). Si ses pièces reviennent sans cesse sur l'héritage culturel irlandais et mettent à mal des formes plus conventionnelles, elles ne le font jamais de la même façon : elles se remettent elles-mêmes en jeu et témoignent d'une poétique de la recherche¹¹⁸. Dans sa préface à la dernière édition de ses *Dramatic Works*, Johnston explique cette disparité : « whether or not there is any common denominator, I should perhaps say that the variety of style that the

¹¹⁸ Lors d'un entretien avec Jennifer Johnston à Derry en mars 2012, j'ai été surprise de l'entendre avancer que son père avait testé divers genres faute d'avoir un réel talent pour le théâtre. Selon elle, quand on sait écrire, pour la scène ou dans d'autres genres, on n'arrête pas, on n'abandonne pas ce que l'on fait avec talent, on persévère dans un style qui nous caractérise. Johnston se serait cherché d'œuvre en œuvre, sans style caractéristique parce que sans talent, et ne se serait découvert véritablement écrivain que dans son mémoire de guerre *Nine Rivers from Jordan* (Johnston 1955). Après cet ouvrage, il aurait dû continuer à écrire mais sans revenir au théâtre, encore moins devenir enseignant, ce qu'elle considère comme un aveu d'échec en tant qu'artiste, ni se lancer dans un « obscur traité philosophique », *The Brazen Horn* (Johnston 1976). Cet aspect de notre conversation ne me paraît pas rendre justice au dramaturge et je suis ravie qu'il ne nous ait pas privés de ses dernières œuvres. Je ne saurais dire si la romancière, particulièrement affectée par la séparation de ses parents, pensait sérieusement ce qu'elle avançait ce jour-là mais j'espère montrer ici, avec d'autres critiques récemment engagés dans de nouvelles études de cette œuvre pour la scène, que cette remise en jeu perpétuelle de la forme théâtrale n'est pas une preuve de faiblesse. Jennifer Johnston reconnaissait par ailleurs que *OLSN* et surtout *MYR* avaient remporté un franc succès en raison de l'originalité du regard porté par leur auteur sur des figures si familières à leur public. Nous avancerons que ce regard original, cette capacité à changer de point de vue, ne se limite pas aux deux premières pièces de Johnston, et s'avère faire la cohérence de l'ensemble de son œuvre pour la scène.

plays disclose is simply a reflection of my search for an adequate means of communication » (Johnston 1979(b), 7). La crise de l'identité du sujet rapproche ses pièces sur le plan thématique, entraînant sans cesse une mise en crise de la forme dramatique, et faisant de l'expérimentation formelle un autre principe fédérateur de l'ensemble de l'œuvre. Si, comme le montre Evelyne Grossman, « l'identité est un théâtre », elle est notamment celui d'un dramaturge en quête d'un langage, non d'un savoir-faire qui lui ferait défaut, mais d'un médium lui permettant de représenter le monde en crise qui l'entoure. Johnston applique à sa propre écriture le questionnement qu'il adresse d'abord aux textes qui l'ont inspiré. Ses pièces reviennent tout autant sur elles-mêmes que sur d'autres, inlassablement.

Pour Sarrazac, « l'écrivain-rhapsode assemble ce qu'il a préalablement déchiré et dépièce aussitôt ce qu'il vient de lier » (Sarrazac 1999, 25). Ce mouvement infini nous permet de remettre en perspective notre analyse de la déconstruction des figures canoniques de l'identité sur la scène johnstonienne. Nous montrerons que ce travail est symptomatique d'une œuvre théâtrale « in progress », en constante gestation et qui se montre comme telle, redéfinissant constamment son rapport au public. Si le dramaturge s'inspire du travail des rhapsodes antiques, nous verrons que le réagencement de morceaux choisis auquel il procède n'est pas aussi libre qu'il n'y paraît. Johnston emprunte à la musique certains principes structurels qui font de ses textes des compositions polyphoniques. Construit dans un jeu de répétitions et variations, le texte fait résonner de célèbres textes ou chansons hérités du passé, ou bien certaines répliques travaillées comme un thème musical, selon différentes variations de ton. Les personnages s'expriment en contrepoint et les paysages sonores ainsi construits n'ont de cesse de solliciter la mémoire auditive du spectateur, attirant l'attention sur le matériau linguistique mis à l'épreuve. Répétitions, variations et contrepoint sont aussi caractéristiques de certains décors et de la gestuelle de certains personnages. Les pièces s'affichent donc comme des compositions

théâtrales. L'expérimentation formelle dont elles relèvent est d'autant plus manifeste que la scène johnstonienne est peuplée de figures de compositeurs qui mettent en abyme la polymorphie de l'auteur de théâtre : acteurs, metteurs en scène et spectateurs sont représentés sur scène et révèlent les procédés qui sous-tendent la création d'une pièce. Nous montrerons que cette réflexion méta-théâtrale fait du théâtre un art de la survie, où le personnage, à la fois « consigné pour mémoire dans les pages d'un texte » (Abirached 7) et réinventé à chaque représentation, se fait aussi immortel que fuyant.

Nous nous intéresserons alors aux retours de ces personnages et situations d'une version à l'autre de la même pièce ou d'une pièce à l'autre. Réécriture infinie, le théâtre de Johnston n'a de cesse de se remettre en jeu, de porter un regard critique sur lui-même, et de se réinventer. Particulièrement réactives aux grandes crises historiques qui bouleversent la vie de leur auteur, ses pièces n'en finissent pas de contester l'image que l'humanité se fait d'elle-même. À l'époque de la montée du fascisme en Europe, puis à la suite de la Seconde Guerre mondiale, le dramaturge fait le procès du détournement des institutions et de l'art désormais destinés à aveugler et manipuler l'homme au lieu de l'éclairer. Ses réécritures se présentent comme autant de réouvertures d'enquêtes empêchant la représentation de se figer. Le spectateur se trouve ainsi pris en compte en tant qu'enquêteur à qui la responsabilité incombe de chercher ce qui se trame derrière la façade de la vie publique et les représentations qu'on lui soumet. Nous avancerons que ce nouveau rôle de spectateur actif lui ouvre de nouvelles perspectives dans la construction de son identité : à défaut de pouvoir s'identifier à des formes figées, il est appelé à s'identifier au mouvement de la forme. « Seul ce qui est soi-même en train de se constituer peut comprendre le phénomène du devenir » (Bakhtine, cité par Sarrazac 1999, 9) : une écriture et une expérience de spectateur constamment renouvelées font du théâtre johnstonien le lieu privilégié de cette autre forme de « crise » de l'identité qui se rend manifeste, une « crise » qui permet enfin

de diagnostiquer ce dont il s'agit, de reconnaître l'identité dans ce mouvement, cette recherche qui la caractérise.

Chapitre 1

LA COMPOSITION THÉÂTRALE

The Old Lady Says No!, *The Moon in the Yellow River*, *The Dreaming Dust*, *Tain Bo Cuailgne* et *The Scythe and the Sunset* sont tissées de références à nombre de textes antérieurs très connus de leur public dublinois, discours historiques, poèmes, récits folkloriques, chansons populaires ou extraits de pièces de théâtre. *Storm Song* et *The Golden Cuckoo* reviennent sur des événements artistique et historique qui ont marqué l'Irlande et fait couler beaucoup d'encre. *A Bride for the Unicorn* réécrit des mythes de l'Antiquité gréco-romaine. *Blind Man's Buff* et *Strange Occurrence on Ireland's Eye* reviennent sur des enquêtes judiciaires, l'une mise en scène par Ernst Toller dans sa pièce *The Blind Goddess* (Toller 1935) et l'autre, étrangement ressemblante, ayant défrayé la chronique en Irlande en 1852¹¹⁹. *A Fourth for Bridge* intègre des extraits de chansons populaires et autres slogans respectivement caractéristiques de certaines nations ou doctrines. Les pièces de Johnston se présentent donc toutes comme des créations rhapsodiques, formées de fragments, morceaux choisis de textes préexistants, librement découpés et agencés par un rhapsode des temps modernes qui joue de la mémoire des spectateurs. Il faut étudier ses découpages et ses techniques de composition pour comprendre l'effet recherché par cette écriture critique, le lien qu'elle réinvente entre la représentation et son objet, l'identité en crise, mais aussi entre la représentation et son spectateur.

¹¹⁹ <http://www.irelandoldnews.com/Cavan/1852/Kirwan.html>, consulté le 28 juillet 2013.

Après avoir soumis à Yeats la seconde version de *Shadowdance*, revue, corrigée et abrégée sur les conseils de Robinson, Johnston reçoit le manuscrit refusé mais tout de même annoté par Yeats. Lorsque Sean O'Casey, auteur fétiche de l'*Abbey* depuis sa trilogie dublinoise qui marque les années 1920, est victime de la même expérience l'année suivante pour sa pièce *The Silver Tassie* (O'Casey 1998(b)), il s'installe définitivement en Angleterre, preuve que le nouvel État, si soucieux de développer un art « national », fait paradoxalement fuir ses plus grands talents. Johnston adopte plutôt une réaction d'orgueil qui l'incite à rester, s'efforçant de réformer la scène irlandaise de l'intérieur : « I saw red and started to put it [the play] back into two parts [...]. All I **knew** or ever **felt** or **heard** or **experienced** about Ireland I put into that play [...]. I retitled it *Rhapsody in Green*¹²⁰ and there it is » (Johnston 1992, 14). L'évocation de la couleur nationale dans ce titre, et l'accumulation de verbes reflétant une expérience sensorielle et intellectuelle (que l'on a fait apparaître en gras) montre qu'il s'agit pour cet auteur encore inconnu de témoigner de sa propre expérience, en tant qu'individu et en tant qu'artiste, d'une nation en crise, dont l'identité reste à inventer. L'accumulation de verbes témoigne aussi d'une certaine colère ou rancœur qui le pousse à écrire, animé d'une sorte de pulsion rhapsodique : il reprend tous ses souvenirs, agence ensemble ces fragments prétendument représentatifs de l'Irlande, et la « rhapsodie » prend forme.

Dans son sens actuel, la « rhapsodie » est une forme musicale « de style très libre, composée de chants populaires – ou sur des thèmes très simples qui peuvent en tenir lieu – [...] se prêt(ant) assez peu à un type de structure caractérisé » (Hodeir 94). Nous verrons que toutes les pièces de Johnston procèdent de cette démarche, plus ou moins poussée. Face à sa nation déchirée, à la crise d'identité qu'entraînent chez l'individu les vacillements de l'identité nationale, et à la perte de repères de tout individu en proie aux

¹²⁰ Ferrar évoque le titre *Symphony in Green* (Ferrar 1973, 12) mais ce titre n'apparaît nulle part dans les manuscrits et pourrait bien être une coquille. Nous verrons cependant que la pièce est au carrefour de ces deux formes musicales.

grandes crises historiques, économiques et sociales de son époque, la rhapsodie est l'occasion de rendre hommage à un héritage culturel collectif qui contribue au développement de l'identité, tout en le remettant en perspective. Les textes canoniques sont convoqués sur scène dans le but de mettre à l'épreuve les représentations dont ils sont porteurs et de susciter le regard critique du spectateur plutôt que son identification simpliste : il s'agit de défamiliariser cet héritage en l'incorporant à de nouvelles formes qui remettent le sens en mouvement. Pour ce faire, la nouvelle composition sollicite la mémoire auditive et visuelle des spectateurs qui sont appelés à faire les allers-retours nécessaires au tissage du sens. Dans son essai intitulé *Différence et répétition*, Deleuze montre que la répétition, au sens où l'entendent Kierkegaard et Nietzsche, est toujours « quelque chose de nouveau, [...] objet suprême de volonté et de liberté », « un mouvement qui atteindrait directement l'âme et serait celui de l'âme » (Deleuze 1968, 13, 17). Nous montrerons que c'est là l'effet recherché par la répétition johnstonienne, dont le mouvement entraîne le spectateur dans la création de la représentation, mouvement qui n'est autre qu'une manifestation exacerbée de l'identité qui se cherche.

I- RÔLE DE COMPOSITION ET COMPOSITION DES RÔLES

Dans sa préface à *OLSN*, Johnston explique que, dès le départ, le jeu sur le signifiant linguistique participe du renouvellement de la forme dramatique :

We were tired of the conventional three-act shape, of the conversational dialogue, and of listening to the tendentious social sentiment of the stage of the 'twenties, and we wanted to know whether the emotional appeal of music could be made use of in terms of theatrical prose, and an opera constructed that did not have to be sung. Could dialogue be used in lieu of some of the scenery, or as a shorthand form of character delineation? Could the associations and thought-patterns already connected with the songs and slogans of our city be used deliberately to evoke a planned reaction from a known audience? (*OL* 20-21)

Le dramaturge entend profiter du pouvoir de suggestion des morceaux choisis qu'il revisite pour renouveler la forme dramatique à l'aide de procédés empruntés à l'opéra. Comme le rappelle Tausch dans *MYR*, « the melodies that we are fond of, what else can bring back to us in the same way the mountains, the lakes, the wife and children that one loves ? » (*MYR* 120). Pris de mélancolie, l'ingénieur allemand qui a immigré en Irlande, joue tous les soirs les morceaux de violoncelle qui lui rappellent ses soirées en famille. Selon lui, la musique a un effet particulier sur la mémoire, un pouvoir de suggestion qui la rend particulièrement active. Johnston joue également sur la corde sensible de son public : « Could the associations and thought-patterns already connected with the songs and slogans of our city be used deliberately to evoke a planned reaction from a known audience? ». Les textes ancrés dans la mémoire collective participent d'un nouveau tissage, d'une nouvelle composition qui interpelle les spectateurs. Il s'agit bien de « composer » une pièce comme un opéra où diverses voix trouvent leur place dans la représentation, tout en jouant sur des motifs ou thèmes connus, en détournant leur pouvoir de suggestion. *OLSN*, mais aussi les autres pièces, attirent l'attention sur le matériau linguistique qui fait les répliques des personnages, d'abord emprunté à d'autres textes puis repris et en quelque sorte recyclé pour revenir à d'autres moments de la même pièce, ce qui rend d'autant plus sensibles les répétitions et variations auxquelles il se prête :

La mémoire est reprise et récurrence d'éléments antérieurs, mais aussi souvenir (par effet de rime et d'écho) d'éléments phoniques ; de là des effets de reconnaissance mais surtout un singulier processus de métaphorisation, analogue à celui du leitmotiv musical, le retour du même élément rapprochant deux moments dont la charge thématique et affective diffère (Ubersfeld 1996, 119).

La structure « opératique » qu'évoque Johnston est donc un agencement de discours qui ne cesse de faire revenir des éléments familiers pour les remettre en jeu. Si diverses voix s'expriment en contrepoint, par exemple dans la scène du salon de *OLSN* ou dans la joute verbale qui oppose Blake à Tausch dans *MYR*, il ne s'agit pas seulement de passages en particulier mais d'un trait caractéristique de la forme des pièces de Johnston, une façon

d'orchestrer les figures plurielles et fuyantes qu'il met en scène en un tout signifiant. Les rôles de composition qui ont trouvé droit de cité sur la scène irlandaise sont minutieusement décomposés pour participer d'une nouvelle construction qui n'a de cesse de solliciter la mémoire du spectateur pour la déstabiliser et ainsi redéfinir son rapport aux personnages mis en scène.

A- DE LA RHAPSODIE À LA SYMPHONIE

Si la parodie de pièce nationaliste qui ouvre *OLSN* rappelle au public dublinois de 1929 tous les textes qu'elle cite et les idéaux nationalistes qu'ils véhiculaient, elle sert également à introduire différents motifs repris tout au long de la pièce, formant une trame intra-textuelle autant qu'intertextuelle. Lorsque Major Sirr met fin aux beaux discours d'Emmet, le coup qu'il assène est un exemple concret des « coups de marteau » que la pièce porte à la rhétorique nationaliste. Deux voix sont donc d'emblée introduites en contrepoint. Comme des thèmes musicaux, ces voix contradictoires, l'une porteuse d'idéalisme, l'autre, de pragmatisme, annoncent la composition polyphonique qui suit. Cette première scène, qui prend un tour surprenant, sert de « prélude », introduction typique d'une composition musicale, où « il est assez fréquent qu'une ouverture soit un pot-pourri de motifs empruntés à différents moments de l'œuvre » (Backès 1994, 93). L'écriture de la pièce oscille entre la déconstruction assez libre d'une rhapsodie et l'orchestration d'une fugue, « composition de style contrapuntique, qui se fonde sur l'usage de l'imitation et la prépondérance d'un thème générateur » et favorise « l'équivalence des différentes voix » (Hodeir 52), ou encore d'une symphonie qui « par la succession de ses différents mouvements comme par leur structure interne, [...] imite la sonate » (Hodeir 116), c'est-à-dire une œuvre polyphonique bi-thématique où les deux thèmes sont présentés puis travaillés en contrepoint selon des variations de ton, avant de

revenir dans le ton principal (Hodeir 99-111). Dès sa première pièce, Johnston recourt ainsi aux formes de la musique pour réinventer la forme dramatique. La composition de *OLSN* repose entièrement sur la répétition incrémentale, c'est-à-dire de multiples retours des mêmes mots, des mêmes vers ou fragments de chansons, des mêmes postures de personnages, des mêmes éléments du décor, intégrant chaque fois un certain nombre de variations de ton et de contexte qui remettent leur sens en question. Le rôle d'Emmet au début est un rôle de composition, agrégat d'intertextes multiples qui entretiennent la mémoire du héros. Si le Speaker s'efforce d'abord de s'identifier à ce rôle, il en vient peu à peu à s'en dissocier pour composer un rôle nouveau.

Sarah Curran identifie d'abord Emmet comme une voix d'outre-tombe : « SARAH. Robert! I think, oh my love, 'tis thy voice from the kingdom of souls! » (*OL* 26). La ballade de Thomas Moore dont cette citation est tirée (« At the Mid Hour of Night ») ne parle pas explicitement de son ami Robert Emmet, mais les paroles pourraient bien être prêtées à Sarah : un personnage endeuillé chante une chanson qu'il avait l'habitude de chanter à l'unisson avec son compagnon disparu, et prend l'écho que lui renvoie la vallée pour la voix de ce dernier (Annexe 9). La ballade évoque donc d'emblée pour le public qui la reconnaît l'illusion du retour d'un revenant, rendue possible par le biais d'une chanson qu'il avait coutume de chanter, en l'occurrence tous les poèmes romantiques et chansons populaires qui font le discours du Speaker. Cette allusion prépare donc le retour d'Emmet, tout en suggérant que cette résurrection n'est qu'une illusion, portée par un écho émanant des textes qui entretiennent sa mémoire.

La citation de Moore annonce aussi la danse des ombres qui conclut la pièce, où le Speaker, porteur de cette voix d'outre-tombe, est désigné comme l'ombre du personnage : « shadow of Robert Emmet ». Si le personnage de Robert Emmet a bien une voix « consigné(e) pour mémoire dans des textes » (Abirached 7) et que l'acteur est censé lui prêter un nouveau souffle, le cauchemar dublinois du Speaker met à l'épreuve la figure

figée de la nation qu'est devenu le héros. Lorsque « l'ombre de Robert Emmet » prend part à la danse des ombres, il s'agit d'un nouveau personnage, clivé, entre son corps d'acteur et son rôle d'Emmet qu'il a mis à distance. Nous avons avancé que cette position troublante lui permet de porter à nouveau « la voix de la nation », non plus seulement celle du rebelle, mais aussi les diverses voix d'autres auteurs, ceux qui, selon Johnston, contribuent « à la connaissance que le monde a de lui-même » (*OL* 85). Cette voix plurielle, qui intègre celles d'auteurs de différentes époques et pas nécessairement irlandais, témoigne de l'évolution du personnage du Speaker qui « apprend à vivre avec les fantômes » (Derrida 1993, 31). Le personnage, cette « âme » qui fait retour, est désormais dialogique : il fait dialoguer diverses voix en une. C'est donc un personnage renouvelé qui finit par rejoindre Sarah dans le jardin du début. La chanson de la Shan Van Vocht, qui ouvre la pièce, se fait à nouveau entendre en sourdine (*OL* 78) et l'on peut se demander ce que signifie un tel retour.

Une strophe de cette chanson populaire est déjà reprise dès la première partie de la pièce, par les citoyens prêts à suivre le rebelle en pantoufles vers son Rathfarnham idéalisé (*OL* 45). Comme le note Jean-Louis Backès, « l'étymologie l'indique : s'il y a allégorie, il y a discours. Citée dans une œuvre musicale, une mélodie connue et pourvue de paroles fait proliférer l'interprétation » (Backès 1994, 88). Une allégorie permet d'évoquer une idée abstraite en des termes concrets, afin de la rendre appréhendable par tous. Faire entendre la chanson de la Shan Van Vocht trois fois redonne sens non à l'allégorie de l'Irlande dépossédée mais au processus de création allégorique lui-même. La première fois, dans le cadre d'une parodie de pièce nationaliste, la chanson appelle une interprétation conventionnelle : la pièce à visée nationaliste repose sur ce type de référence à l'héritage culturel commun, un appel à la mobilisation de tous pour l'indépendance nationale. Puis, lorsque l'acteur se prend pour Robert Emmet et que la foule reconnaît son nom mais pas le

héros qu'il est censé désigner, la chanson apparaît dans un contexte où la vie moderne et le matérialisme ambiant témoignent de la perte de sens de l'allégorie :

VOICES (*with a great waving of arms*). Rathfarnham! Rathfarnham! (*Singing*)
Yes, Ireland shall be free
From the centre to the sea,
Then hurrah for Liberty!
Says the Shan Van Vocht. (*Terrific enthusiasm. A queue forms*)

OLDER MAN (*ringing a hand-bell*). Line up, line up, ladies and gents. This way for Rathfarnham. All aboard for the Priory. Leaving An Lar every three minutes. [...] No waiting. [...]

TWO TOUTS (*distributing handbills*). Next bus leaves in ten minutes. All aboard for Tir-na-n'Og. Special reduced return fares at single and a third. The Radio Train for Hy Brasail. No waits. No stops. Courtesy, efficiency and punctuality. Joneses Road, Walsh Road, Philipsburg Avenue, Clontarf, Clonturk, Curran's Cross, and the New Jerusalem. [...] Schoolchildren under twelve half price. Senior Citizens free. Uniformed social workers will meet young girls travelling alone. [...] Hearts' Desire Non-stop picks up and sets down passengers only at the white pole. Please do not spit in or on the conductor. (*OL 45-46*)

Dans le jeune État « Libre », la terre promise par l'allégorie de l'Irlande (« Yes, Ireland shall be free / from the centre to the sea / [...] says the Shan Van Vocht) est devenue une attraction touristique très prisée. Les rabatteurs évoquent le mythe de la terre promise dans un discours publicitaire qui cite différents noms de terres mythiques (« Tir-na-n'Og »¹²¹, « Hy-Brasail », « the New Jerusalem », « Hearts' Desire ») entre diverses mentions des tarifs et promotions, et des préoccupations vulgaires des passagers du bus (« Uniformed workers will meet young girls travelling alone. [...] Please do not spit in or on the conductor »). Les idéaux d'Emmet sont vidés de sens et font place aux préoccupations matérialistes de la vie moderne. La description du trajet du bus est tout aussi inattendue : il traverse de réels quartiers de Dublin jusqu'à Curran's Cross, nom substitué par Johnston à Harold's Cross, banlieue nord de Rathfarnham où Emmet espérait trouver refuge auprès de Sarah Curran après sa rébellion avortée (Johnston 1992, 84). Le bus a pour destination la « nouvelle Jérusalem », terre promise aux juifs en captivité ou symbole d'un retour au jardin d'Éden et à la perfection originelle pour les chrétiens. Les idéaux véhiculés par la

¹²¹ Selon St Peter, « Tir-na-n'Og » est le nom d'une autre région de la mythologie irlandaise, celle de la jeunesse éternelle (Johnston 1992, 84).

chanson citée sont donc remis en perspective par des voix porteuses de motifs contrapuntiques issus d'un nouveau culte matérialiste. La terre promise se présente comme un mirage tout aussi inaccessible que le « Hy-Brasail » du poème de Griffin.

Une fois le Speaker capable de se dissocier de son rôle envahissant, la chanson fraîchement désinvestie de sens revient en sourdine à la fin de la pièce et se trouve resémantisée. La structure répétitive qui la sous-tend (l'épiphore « ... says the Shan Van Vocht » revient dix-sept fois, Annexe 1) contamine la pièce dans laquelle elle fait retour, et qui remet continuellement son sens en jeu. Jouer de motifs qui sollicitent à la fois la mémoire et l'imagination du public, par le biais de la répétition et de la variation, c'est faire du texte même, de sa composition, une allégorie, celle d'une nation vivante, mouvante, qui intègre ses diverses voix. À la fin de ses déambulations cauchemardesques, au cours desquelles il se fait la caisse de résonance des voix de rebelles et poètes disparus autant que de celles du personnel de théâtre et du public, le Speaker recrée le jardin du début et rappelle la première scène à l'esprit des spectateurs. La chanson accompagne cette recreation, qui est le fruit de la détermination du Speaker, de ses appels répétés (« My play! Rathfarnham! » (OL 34), « Are you going to Rathfarnham? » (OL 35)) :

I know this garden well for I have called it into being [...] (He flings aside his sword and looks around him in triumph. It is very dark, so dark that for all we know perhaps it may be the garden of the first scene. Perhaps those may be the trees and the mountains beyond the Priory. For a moment we hear the tramp of feet and the distant sound of the Shan Van Vocht [...]) (OL 78)

Nous avons lu ce dénouement comme le signe de la régénération du sens dans la bouche du « poète maudit ». La didascalie insiste sur le fait qu'il s'agit de susciter à ce moment-là chez le spectateur une étrange impression de déjà vu, celle d'un retour au jardin initial mais sans qu'on puisse l'identifier de façon certaine : « perhaps it may be... », « perhaps those may be... ». Le Speaker souligne ainsi l'écart qui sépare les deux moments, la remise en jeu des formes connues, permise par son jeu de rôle (« My play! ») et son invocation répétée (« I have called it into being »). Le sens de ses pérégrinations entre les textes et la

ville, entre rêve et réalité, ne lui apparaît qu'à ce moment-là : il a pu redonner sens à sa terre promise et la retrouver (« Ah, I was so right to go on! », *OL* 78). La fin de la pièce est donc préparée par un agencement méticuleux des textes déconstruits, un réseau d'échos et de contradictions particulièrement significatif.

Ce réseau constitue la trame novatrice de la pièce, ou chaque emprunt est retravaillé inlassablement, comme un thème soumis à des variations de ton avant de revenir dans le ton principal. L'une des tirades du Speaker dans son rôle d'Emmet au début de la pièce, se compose par exemple de vers empruntés à trois poètes romantiques irlandais, William Drennan (« Eiré »), Mary Eva Kelly (« To Erin »), et John Banim (« Soggarth Aroon ») : « A dark chain of silence is thrown o'er the deep. No streak of dawning is in the sky. It is still unriven, that clanking chain. Yet, am I the slave they say? » (*OL* 26, 88). Un tel collage témoigne en lui-même de la déconstruction opérée par le dramaturge rhapsode qui découpe des extraits de textes connus pour les intégrer à une nouvelle trame, en l'occurrence pour parodier les louanges chantées depuis plus d'un siècle en mémoire de Robert Emmet. Lorsque le personnage entre dans son délire cauchemardesque, il est pris entre ses rôles de Robert Emmet et d'acteur dans le Dublin des années 1920. L'acteur des temps modernes, censé incarner Emmet, pourrait donc être la source d'énonciation de la question soulevée : « am I the slave they say? ». Esclave d'une voix d'outre-tombe, d'une tradition littéraire et théâtrale obsolète, d'une élite sociale déterminée à lui dicter son discours et à idolâtrer ses martyrs, l'acteur se « révolte » à mesure que la pièce avance, et apprend à « dire 'non' » à l'une comme à l'autre. Le texte qu'il reprend, et les idéaux romantiques qui le sous-tendent, font contrepoint aux bruits de la ville :

(The voices are merged in a clanking, shrieking concatenation that swells up... the throb of petrol engines, the hoot of motor horns, the rattle and pounding of lorries, and, above all, the cry of the newsboys.)

[...]

SPEAKER *(commencing to act again, at the top of his voice)*. [...] A dark chain of silence is thrown o'er the deep. Silence... silence I say. O Ireland, Ireland, it is still

unriven, that clanking chain... still unriven. O Ireland, Ireland, no streak of dawning is in the sky.

(As he has been declaiming, the crowd breaks up and passes to and fro as in the street. The gauze parts. Headlights of motor cars. A policeman with a white baton is directing the traffic, while behind him upon a pedestal stands GRATTAN with arm outstretched [...]) (OL 33)

Les bruits de la ville sont autant d'interférences qui brouillent les célèbres vers associés à Emmet. Les crissements et bruits métalliques (« a clanking, shrieking concatenation ») répondent au bruit de la chaîne qui oppresse le fervent patriote (« that clanking chain »). Si la chaîne évoquée dans le poème impose le silence aux opprimés (« a dark chain of silence »), l'acteur n'hésite pas à renverser la tendance en tentant de réduire au silence le brouhaha de la vie moderne : « Silence... silence I say ». Les phares des voitures apparaissent ironiquement alors qu'il se plaint de la nuit noire dans laquelle sont plongés aussi bien le peuple d'Emmet que l'acteur assommé : « no streak of dawning is in the sky [...] *The gauze parts. Headlights of motor cars* ». Le langage visuel répond au langage verbal pour mieux le contredire. Les idéaux nationalistes ont fait place au culte du confort matériel. Ces manifestations de la modernité que sont bruits, lumières et citadins pressés, sortent tout droit des voilages noirs contre lesquels l'acteur se débattait. Dans l'extrait cité ci-dessus, le policier qui fait la circulation est le double burlesque de la statue de Grattan, dont le geste rassembleur, figé dans la pierre, contraste avec celui de l'agent qui disperse la foule d'automobiles. La nation idéale qu'invoque Emmet (« O Ireland, Ireland... ») paraît désormais en rupture avec ce chaos cauchemardesque. Le héros réputé charismatique ne fait d'ailleurs aucun effet aux passants ; l'un d'eux en particulier, perdu dans ses préoccupations matérialistes, demeure sourd à l'appel du patriote :

SPEAKER *(now in the midst of the traffic.)* Men of Eire, awake to be blest! Do you hear? *(He fiercely accosts a PASSER-BY.)* Do you hear? Awake!

PASSER-BY *(politely disengaging himself)*. Sorry. The banks close at half two.

SPEAKER. At the loud call of freedom why don't they awake? Come back! (OL 33)

La satire de la nouvelle nation culturellement atrophie se traduit donc aussi bien dans les échanges entre personnages aux discours opposés (l'un idéaliste, l'autre, matérialiste) que

dans la reprise de motifs familiers (la ferveur du patriote, les vers que lui ont prêté des générations d'écrivains) au sein d'un nouvel agencement qui souligne les contrastes entre les époques (« Men of Eire, awake to be blest ! [...] Awake! [...] Why don't they awake ? »). Cette écriture dialogique qui fait dialoguer diverses époques dans le discours d'un même personnage s'ajoute aux échanges contrapuntiques qui opposent les voix idéalistes de poètes romantiques aux voix de la modernité pour annoncer la cacophonie de la scène du salon étudiée précédemment. Comme le montre Sarrazac, l'écriture théâtrale qui revient sur des textes passés et multiplie les allers-retours entre ancienne et nouvelle compositions, se « dialogue »¹²².

Non seulement l'objet de la satire du dramaturge est double (les clichés de la rhétorique nationaliste portée par le personnage d'Emmet et le souvenir de Cathleen Ni Houlihan sont visés tout autant que le matérialisme et l'aporie culturelle du nouvel État), mais dans les deux cas, Johnston recourt aux mêmes outils, c'est-à-dire la répétition incrémentale et les nouveaux agencements dont elle découle. Dans la première scène du jardin, Sarah pleure la fin tragique de son héros qui emporte avec lui les espoirs d'une nation : « A lost dream to us now in our home » (*OL* 26, vers tiré du poème de John Todhunter « The Swan's Lament for the desolation of Lir », *OL* 88). L'autre version de Sarah, la vieille dame, utilise la même citation à la mort de Joe (*OL* 75). Si le héros historique est bien mort, son personnage de fiction demeure, et l'acteur n'a de cesse d'imposer sa présence sur scène, ce lieu où se joue justement son rêve. Joe, au contraire, est un personnage purement fictif. Pourtant, il meurt sur scène, aux mains du pseudo

¹²² Dans son article « Le Partage des voix », Sarrazac revient sur la remarque de Bakhtine selon laquelle il n'y aurait jamais dialogisme au théâtre puisque les différents personnages ne seraient en fait porteurs que d'une seule voix, éclatée, celle du dramaturge. Sarrazac explique que ce type de « dramaturge-ventriloque » ne se manifeste que dans la conception aristotélo-hégélienne du théâtre. Le drame moderne se présente au contraire comme un « retour réflexif et interrogatif sur un drame toujours passé » où le « sujet rhapsodique », « donne la parole à différents personnages », lui-même étant à la fois un « personnage prenant part à l'action et un témoin de l'action et de lui-même ». Aussi son discours se fait-il « dialogue hétérogène, multidimensionnel, [qui] se dialogue » (Sarrazac, Ryngaert 2005, 11, 14). Dans *OLSN*, toute l'action se présente du point de vue de l'acteur assommé, qui donne voix aux différents personnages en plus de celui qu'il est censé incarner. Son discours est donc dialogique et permet le renouvellement de cette figure de la nation.

rebelle en pantoufles. A ce moment-là de la pièce, le héros national ne semble revenir que pour causer davantage de dégâts que lors de l'insurrection. De son vivant, Emmet déplorait la violence gratuite de ses acolytes qui avaient pris pour cible Lord Kilwarden, un haut magistrat réputé pour son intégrité. Le meurtre de Joe reproduit celui de Kilwarden sur le mode burlesque et inverse les rôles : quoi qu'en pense le nouvel avatar d'Emmet, l'époque de l'insurrection est révolue et ce meurtre dans le jeune État Libre est encore moins justifiable que celui de Kilwarden, d'autant que Joe n'est pas un représentant de l'autorité impériale. La foule rejetée par Emmet après le meurtre de Kilwarden en vient cette fois à rejeter son leader qui ne fait plus aucun sens :

YOUNGER MAN. He's going to die. You did it. That's what comes of having guns.

VOICES. He's going to die.
You did it.
You did it.

SPEAKER. I had to. It wasn't my gun.
[...]

YOUNGER MAN. A good man... a true man... That is what you did.

OLDER MAN. That is what he did.

VOICES. You did.
He did.
Robert Emmet did.
Who did it?
He did it.
He there.

SPEAKER. I had to... (*All hands point.*) (*OL 50-51*)

Lorsque le jeune homme, qui a lui-même sorti l'arme pour exiger du Speaker qu'il enlève son costume, accuse ce dernier d'avoir tué l'un des leurs, la population reprend l'accusation en chœur. La foule a déjà recours, un peu plus tôt, à la répétition du célèbre nom, lorsque le Speaker se présente comme Robert Emmet (« Emmet. / Emmet. / That's him », *OL 43*), répétition qui fonctionne comme une incantation permettant le retour du héros parmi eux. Cette fois, le procédé lui permet de le rejeter. L'accusant d'abord directement à la deuxième personne (« You did it. You did it. »), elle reprend le constat à la troisième personne, comme pour le pointer du doigt, l'exclure de la conversation dont il

ne serait plus que l'objet (« You did. He did. »). C'est ensuite le célèbre héros qui est mis en accusation (« Robert Emmet did ») mais la foule ne semble pas croire à une telle trahison et ne désigne ensuite le meurtrier que par le pronom de la troisième personne : « Who did it? / He did it ». Il s'agit bien de l'exclure de la communauté et non plus de le suivre : « He there. [...] (*All hands point*) ». C'est l'acteur qui est visé, et non le héros. La foule incarne donc sur scène le public nationaliste qui met son théâtre en accusation, lui reprochant de dévoyer son rôle de représentant de la nation :



(Ronsley 1981, 148')

Cette mise en scène du Gate en 1934 met en évidence la rupture entre l'acteur et la communauté à ce moment de la pièce. L'image est d'autant plus frappante qu'elle prend le contrepied de la réalité historique, où la foule soutenait unanimement le réel Robert Emmet lorsqu'il niait avoir trahi sa patrie. Cette scène ressemble pourtant beaucoup au moment où la population mise en scène pensait reconnaître son héros (« A VOICE (*as fingers point*). That's Robert Emmet. / VOICES. Emmet. / Emmet. / That's him », OL 43). Cette fois, la foule s'écarte de lui au lieu de s'en rapprocher. Ce jeu d'images renversées participe de la déstabilisation du cliché qu'est devenu le personnage de Robert Emmet. Plus le Speaker insiste pour justifier son crime, moins son public l'accepte :

SPEAKER. What could I do? I ask you, what could I do? It was war. I didn't mean to hurt him.

[...]

JOE. God bless you boys... sure I know... I know well... it wasn't any of you...

SPEAKER (*flinging down his revolver*). Shoot back then! It is war. Shoot! I can die too!

YOUNGER MAN. Will that give him back the warm blood you have stolen from him?
(OL 51)

Comme le jeune patriote mourant confirme que son assassin ne fait pas partie des siens (« I know well... it wasn't any of you ») et lui vole la vedette, car c'est normalement Emmet que la population devrait pleurer, le Speaker essaie désespérément de retrouver sa place de victime sacrificielle : « SPEAKER (*flinging down his revolver*). Shoot back then! It is war. Shoot! I can die too! ». S'appuyant sur la fausse nécessité d'une guerre qui n'est plus, il appelle au crime et se dévoue volontiers comme victime. Ce sacrifice inutile montre que la rhétorique nationaliste a perdu tout son sens et que les martyrs sont désormais des personnages types dans un théâtre conventionnel en rupture avec la réalité, et avec un public « lassé de fausses représentations » : « Will that give him back the warm blood you have stolen from him? ». Dans une perspective méta-théâtrale, la réaction du public n'est autre que celle envisagée par Yeats et Gregory lorsqu'ils créent le théâtre national (« We are confident of the support of all Irish people, who are weary of misrepresentation... », (Gregory 1972, 20)). Johnston souligne ainsi l'écart qui sépare désormais ce théâtre devenu conventionnel de ses préoccupations initiales, notamment la régénération de l'image de la nation.

Le passage répète et illustre les reproches que la statue adresse au Speaker concernant Kilwarden, plaçant le public représenté sur scène du côté de Grattan plutôt que d'Emmet :

SPEAKER. Their graves are red...

GRATTAN. Ah yes, the graves are red... the grave of one poor helpless old man, the justest judge in Ireland... dragged from his coach by the mob and slaughtered in the road.

SPEAKER. Kilwarden!

GRATTAN. Kilwarden's grave is red.

SPEAKER. Who said that? I did my best to save him, but the people were mad...

GRATTAN. 'Let no man perish in consequence of my death,' he cried, as his lifeblood stained the cobbles crimson...

[...]

SPEAKER. It was horrible. But it was war.

GRATTAN. Eighty tattered turncocks from the Coombe; a plumed hat, and a silver sword. War, for the liberation of Erin! (*OL* 36)

Nous avons vu que la statue de Grattan n'a de cesse de renvoyer la rhétorique d'Emmet et ses acolytes à l'univers des faux-semblants du théâtre. Si le sang versé est un motif caractéristique de « la rhétorique du martyr » (Derrida 1993, 31), Grattan rappelle que les fervents patriotes versent aussi le sang d'innocents tels que Kilwarden, et que leur rébellion n'est qu'une mise en scène de mauvais goût, le fruit d'une bande d'ivrognes qui s'enflamment à la vue d'un costume de révolutionnaire : « Eighty tattered turncocks from the Coombe; a plumed hat, and a silver sword. War, for the liberation of Erin! »¹²³. Le Speaker recourt à la même excuse toute faite dans cette scène et lorsqu'il abat Joe : « It was war ». Le dramaturge met ainsi les deux scènes en parallèle ; l'écho et l'évolution du contexte accentuent l'absurdité du crime et confirment la rupture entre la rhétorique nationaliste et la réalité.

La trame de la pièce remet constamment en jeu les motifs qui la composent et sollicite autant la mémoire auditive du spectateur que sa mémoire visuelle. La toile de fond qui sert de décor au salon du Ministre et plonge le public dans la vision déformante de l'acteur assommé, fait place à un intérieur rudimentaire pour la veillée funèbre de Joe :

¹²³ Christine St Peter explique qu'il s'agit de tenanciers de bar dans un quartier marchand de Dublin (Johnston 1992, 71).



Le salon du Ministre des Beaux-Arts, puis celui de Joe
(source : Rory Johnston, mail privé du 4 janvier 2013)

Les doubles rideaux et le petit oiseau qui ornaient le décor bourgeois disparaissent, révélant brutalement les barreaux de la fenêtre qui prend une allure encore plus inquiétante, emprisonnant les habitants loin de la lune censée représenter la renaissance prochaine de la nation (Gregory 1993). La porte est simplifiée mais suggère toujours l'angoisse de l'observateur de par sa forme, sa couleur sombre, et sa perspective improbable, qui en font un gouffre où va se perdre tout regard porté sur la fenêtre et ses barreaux. Le piano est plus bas de gamme et la pièce a pour seul ornement un tableau représentant le nouvel emblème national : l'alcool. Les spectateurs suivent la progression du Speaker depuis le salon du ministre jusqu'à cet intérieur qui rappelle les quartiers populaires mis en scène par O'Casey dans sa trilogie dublinoise. Le fossé qui sépare les classes sociales, thème de prédilection de l'expressionnisme, se manifeste ainsi brutalement dans une variation subtile sur les mêmes éléments de décor. La survivance du salon du ministre dans le salon populaire établit néanmoins un parallèle entre les deux espaces, tous deux confinés derrière des barreaux de prison. Les doubles rideaux du salon bourgeois sont comme un voile

d'apparat dissimulant l'atrophie culturelle des nouvelles élites. La disparition des rideaux rapproche ces dernières des classes défavorisées, où la nation demeure figée dans des clichés encore plus terre à terre : « OLDER MAN. [...] We're a free State, aren't we? Keep open the pubs. That's my motto. [...] a true patriot is always drunk » (*OL* 69). La veillée se présente comme une parodie de la scène du salon, où l'identité nationale fait encore l'objet des débats. Les membres de l'intelligentsia qui se joignent ensuite à la veillée funèbre, notamment le ministre avec son urne commémorative et son style télégraphique, témoignent davantage des limitations de leur propre épanouissement culturel que de leur soutien aux classes défavorisées.

Ce jeu sur le décor, le parcours du Speaker et celui des nouvelles élites, suggère que l'échelle sociale et le développement culturel ne fonctionne que dans un sens, vers le bas, contrairement au mouvement annoncé par la rhétorique nationaliste, notamment l'image véhiculée par la pièce de Gregory, intégrée au texte d'Emmet au début : « Look well to your soul, Major Sirr, for the dawn of the Gael is still to break ; when they that are up will be down and they that are down will be up » (*OL* 28). Cette prophétie est d'ailleurs renversée lorsque le Speaker se fait assommer : « Oh! if it would only stop going round... round... round... up... down... up will be down... O God, I am the Unspeakerable » (*OL* 32). Le mouvement idéal s'interrompt et la régénération n'a plus l'air possible tant la voix de la nation revient sur elle-même. Nous avons vu qu'à ce moment-là, le Speaker n'est pas capable de porter la voix d'une nation enlisée dans une rhétorique obsolète (« I am the Unspeakerable »). Il lui faut donc relancer le mouvement, se libérer des clichés dont son rôle est esclave pour le réinventer¹²⁴.

¹²⁴ Dans son article intitulé « *The Old Lady Says "No!"*: Unlocking Emmet », Alexandra Poulain rappelle que le motif de la Passion du Christ qui inspire souvent la mise en scène d'Emmet en martyr sacrifié pour sa patrie, implique également une résurrection. Elle montre que dans *OLSN*, c'est tout un corpus porteur de la rhétorique nationaliste que le Speaker doit crucifier pour régénérer les figures de la nation (Poulain 2012(b)). Je partage pleinement ce point de vue et j'entends justement montrer que l'écriture rhapsodique de Johnston,

Le Speaker s'affiche peu à peu comme un rhapsode, donnant voix à diverses sources énonciatives au sein de sa nouvelle composition. Le matérialisme des passants et de la vieille marchande de fleurs, ainsi que les critiques de la statue de Grattan, font contrepoint à son idéalisme lorsqu'il cherche sur scène la terre promise héritée de la rhétorique nationaliste. Cette confrontation répétée stimule d'autant l'acteur à conduire la pièce au-delà de son asservissement aux voix du passé comme à celles du présent :

WOMAN. Two apples a penny. Penny a bunch th' gre-in fields.

SPEAKER. Listen! Something is telling me that I must go on. I must march proudly through until the final act. Look! (*Pointing*) The people are waiting for me, watching me.

GRATTAN. Fool, fool, strutting upon the stage! [...]

SPEAKER (*to the audience*). He is an old man. He does not understand the way we do. He can only doubt... while we believe... believe with heart and soul and every fibre of our tired bodies. Therefore I am not afraid to go on. I will kiss my wounds in the last act. I will march proudly through, head high, even if it must be to my grave. That is the only test. (*OL 37*).

La position intermédiaire de l'acteur assommé rend le quatrième mur perméable (lorsque l'acteur jouant Major Sirr simule un appel direct au public pour trouver un médecin, ou lorsque les interrogations probables du public se font entendre sur scène par le biais des formes qui se penchent sur l'acteur inconscient). Ici, le Speaker reconnaît la présence des spectateurs : « Look! (*Pointing*) The people are waiting for me, watching me ». Le « dernier acte » auquel il fait allusion est celui de la nouvelle pièce qu'il est en train de jouer pour eux. Malgré l'insistance de Grattan à critiquer sa posture théâtrale, le Speaker s'adresse directement au public et l'appelle à croire en lui. Passant outre le quatrième mur, il encourage paradoxalement une nouvelle forme de « croyance », une nouvelle « suspension of disbelief ». Contrairement à Grattan qui condamne l'acteur à mourir sur la croix, il évoque la résurrection de la chair, celle du personnage, celle du public, celle de la représentation car les trois sont liées : « we believe... believe with heart and soul and every

ce double mouvement de mise en pièces et savant rapiécage, permet de régénérer la créativité initialement mise à l'honneur par les fondateurs du théâtre national irlandais.

fibre of our tired bodies ». Si le cœur et l'âme alimentent la croyance, les moindres « fibres » de « corps fatigués » ont aussi un rôle à jouer. Comme il oppose sa propre jeunesse et celle du public à la vieillesse de Grattan, les « corps fatigués » auxquels il fait allusion pourraient bien être les textes qui nourrissent son discours, intertextes à la rhétorique rebattue, qui font le personnage d'Emmet dans le script du *Speaker* comme dans la tête des spectateurs. Ses « fibres » usées jusqu'à la trame sont intégrées à un nouveau tissage où les mots reviennent sur eux-mêmes chargés d'une nouvelle dimension méta-théâtrale : « I must go on » et « I must march proudly through » deviennent « I **will** go on » et « I **will** march proudly through », gage de la détermination de l'acteur à jouer son rôle jusqu'au bout, jusqu'à donner sens à son rôle surprenant. Le dernier acte serait celui de la guérison et de la réhabilitation : « I will kiss my wounds in the final act ». L'acteur reprend confiance dans le pouvoir de son discours (« I am not afraid to go on »), se dotant ainsi d'une caractéristique majeure d'Emmet. Bientôt assailli par les rideaux noirs qui figurent ses doutes face aux critiques que lui adresse encore la statue de Grattan, il s'exclame : « But I'm not afraid. [...] Robert Emmet is not afraid. I know what I want and I'm going on! » (*OL* 38), revendiquant à la première personne la détermination du héros, et préparant ainsi l'une de ses remarques au « dernier acte ». En effet, lorsqu'il se déclare capable de façonner de nouvelles figures qui fassent sens (« I will take this earth and batter it into the semblance of my heart's desire », *OL* 77), il conclut : « I was so right to go on » (*OL* 78). En outre, dans le passage cité ci-dessus, il décrit sa posture de rebelle déterminé à aller fièrement de l'avant en des termes qu'il reprend également à la fin : « I will march proudly through, head high ». Dans son hommage ambigu à la ville de Dublin à la fin de la pièce (voir p.), c'est la posture qu'il attribue à sa mère-patrie, figure renouvelée autant que lui. Il ne s'agit plus d'une reine qui bénéficierait d'une cure de jouvence improbable, forte d'un retour à une identité préconstruite, mais capable d'accepter pour descendance une nouvelle nation hybride : « Strumpet city in the sunset / Suckling the bastard brats of Scots, of

Englishry, of Huguenots. [...] Old mother / Some they say are damned / But you, I know, will walk the streets of Paradise / Head high, and unashamed » (*OL* 78). Si la mémoire, la vue et l'ouïe des spectateurs sont constamment sollicitées pour suivre tous ces liens entre répétitions et différences, le mouvement du texte semble bien « s'adresser directement à l'âme », la mettre en mouvement, et ainsi constituer « le mouvement même de l'âme » (Deleuze 1968, 17). Le spectateur participe ainsi de la mise en crise d'identités collectives préconstruites où l'individu retrouve une voix qui lui est propre, quoique dialogique.

L'ancrage de *The Old Lady* dans la culture nationale irlandaise limite sans doute sa réception à l'étranger, comme le note Johnston :

There are both handicaps and benefits to be derived from writing for a specialized audience. [...] outside Ireland, a reference to “my four beautiful green fields” will not wring any withers, but becomes instead a mere literary reference that may or may not be recognized as an echo from Yeats.

Thus, although written in a language common to all three countries, *The Old Lady* is not quite the same play in London or New York as it is in Dublin. Across the sea, its intentional clichés are no longer clichés, and the various daggers concealed within its lacy sentiments find no flesh into which to probe. For this reason, apart from one production in New York, a couple in London, and a few presentations in colleges with *avant garde* theatre departments, it has never been performed outside Ireland (*OL* 21).

L'auteur reconnaît que la portée satirique de *OLSN* peut échapper à un public non initié au nationalisme culturel irlandais, mais note cependant que cela n'empêche pas certains départements d'études théâtrales amateurs d'avant-garde de s'intéresser à cette pièce. Les techniques qu'elle met en œuvre retiennent donc l'attention d'amateurs de théâtre et d'innovation artistique. Si la mémoire du public dublinois de 1929 est davantage réceptive au jeu sur les intertextes, tout public ou lecteur ne peut qu'être sensible à la texture de cette pièce qui joue de son propre script. Nous montrerons que le réseau de répétitions et variations qui la sous-tend, jeu continu sur le matériau linguistique et les autres signifiants scéniques, caractérise également les autres pièces de Johnston. Moins nourries d'intertextes irlandais, elles n'en reviennent pas moins sur elles-mêmes et les unes sur les autres, poursuivant la démarche expérimentale entamée avec *OLSN*.

L'image de la roue de la fortune évoquée par le Speaker au début de *OSLN* est reprise dans *MYR*, où elle devient une métaphore de la structure novatrice de la pièce : tel un leitmotiv musical, l'image crée une sorte d'intra-textualité qui reflète le renversement du schéma traditionnel de la pièce en trois actes. La réplique de Columba qui hante le texte fait transition d'un mouvement à l'autre ; sa résurgence attire l'attention sur cette métaphore et la poétique du renversement à l'œuvre dans la pièce : « The dynamos are turning » (*MYR* 115, 127, 131). Que le public reconnaisse ou non l'emprunt à la pièce de Gregory (Gregory 1907), il est appelé à entendre les répétitions à l'intérieur de *MYR*, répétitions qui l'aident à en décoder le fonctionnement. Ces phénomènes de résonance inattendus construisent un paysage phonique qui facilite la réception de cette forme revisitée en montrant que la résurgence du schéma de la pièce en trois actes est l'occasion de la « ranimer », de la remettre en mouvement. La technique du leitmotiv participe également de la composition d'autres pièces. Dans *BU*, certaines répliques des personnages reviennent d'un tableau à l'autre, et relient les fragments présentés. Dans le cinquième tableau, John séduit Doris faute de retrouver la dame masquée, mais refuse de s'engager, arguant que tout a une fin : « The magic of happiness is that it must have beginning and ending. Why should we love forever? Where is the joy of wine, unless in the drinking? » (*BU* 222). Dans le dixième tableau, alors qu'il plaint les victimes de la guerre et refuse d'accepter la fin qui attend toute entreprise humaine, Egbert lui rappelle ses paroles :

JOHN. [...] Why must all things end so soon?

EGBERT. Why must love end? Didn't a girl ask you that once, and didn't you give her an answer? Well the answer is the same?

JOHN. 'Not forever,' I told her, 'that would not be love. The magic of happiness is that it has beginning and ending.'

EGBERT. When we are born we sign a bond with Time that some day we must honour (*BU* 277-278)

Au moment où il remet en doute la philosophie qu'il avait adoptée, Egbert la lui rappelle. John se corrige par une sorte d'autocitation : la mémoire des mots fait la cohérence du

personnage qui se construit comme un palimpseste, en gardant mémoire des tableaux précédents. La répétition dans ce nouveau contexte élargit le sens de l'énoncé : la vie, comme l'amour, semble nécessairement vouée à une fin inéluctable. Dans le même temps, le retour du texte sur lui-même témoigne de la circularité qui caractérise son mouvement. Le cycle du matériau linguistique, réutilisable à l'infini, dépasse donc la finitude qui anguisse le sujet. Pour Egbert, c'est précisément la musique qui échappe à la finitude :

(The PLAYER who has appeared at the piano now starts softly to play)

EGBERT. When the singer has sung, are his notes dead? Whatever has been, will be, while Time remains. [...] Maybe our lives are nothing but a tune played by somebody upon a piano.

JOHN. Then we would certainly be immortal. (BU 278)

A l'instar de la musique, le texte du personnage, les vers écrits en mémoire d'Emmet ou encore les biographies de Swift, sont autant de matériaux immortels qui attendent d'être recyclés au sein d'une nouvelle composition. Cette réflexion sur la finitude et l'immortalité résume donc le fonctionnement de la citation chez Johnston : intra-textualité et intertextualité permettent la construction des figures-palimpsestes que sont les personnages johnstoniens.

B- PAYSAGES SONORES

Contrairement aux deux pièces qui l'ont précédée, *A Bride for the Unicorn* ne se nourrit pas de célèbres intertextes irlandais. Il ne s'agit plus de recourir à la mémoire nationale mais d'élargir l'horizon d'attente des spectateurs¹²⁵. Pour ce faire, Johnston stimule leur mémoire auditive en empruntant la structure de sa pièce à la symphonie. Nous verrons que la pièce n'est donc pas si différente de *OLSN* qu'il n'y paraît et la quête de la

¹²⁵ Nous avons vu que Johnston a tenté avec cette pièce d'élargir l'horizon d'attente du public « It was the kind of play for which there was no prototype that I was aware of at the time, and it was trying to do something that I still don't believe is possible on the stage – that is to say, to deal with an idea that is not already in the mind of the audience » (Johnston (Barnett 59)).

dame masquée répète celle du Rathfarnham perdu. S'inspirant de celui du *Songe* de Strindberg, le prologue de *BU* se présente ouvertement comme un « Prélude » (*BU* 161), introduction typique d'une composition musicale, qui a pour fonction d'introduire les différents mouvements qui la composent. La longue didascalie qui ouvre le texte fait la part belle aux motifs musicaux qui vont ponctuer la pièce :

This play begins with music – slow music in chords of modern timbre that are **intimately connected with the plot** – cold wintry music. The theatre darkens, and as the orchestra draws to its climax, **the theme is taken up** by an unseen player at a piano. [...] Her playing rises to a series of chords suggestive of the chiming of the hours, and here they **are taken up** as if in answer by another piano... (*BU* 161)

Ce début en musique, avec, pour tout dialogue, un thème musical qui se démultiplie, annonce la récurrence de celui-ci dans la pièce, la modulation de ton et l'orchestration de voix multiples. Au cours du prologue, la première musicienne, « She », est présentée comme l'auteur de la pièce dans la pièce : « To-night we play this lady's composition... » (*BU* 164). Le terme « composition » désigne un assemblage harmonieux, de mots ou de notes de musique. L'intrigue s'écrit d'ailleurs en musique puisque « She » apparaît d'abord au piano, « plotting out the affairs of mortals upon her piano » (*BU* 164). Le personnage se présente comme un être surnaturel, l'une des Parques, tissant la vie et la destinée des hommes. L'image du tisserand, associée au piano, suggère que la pièce est écrite comme une composition musicale.

L'enchaînement des tableaux relève de ce type de composition. Nous avons vu qu'au début de la pièce, l'horloge est dépourvue d'aiguilles car le temps est gelé. Le Prélude se déroule sur fond de musique hivernale (« cold wintry music »). John est prisonnier de sa salle de classe et scrute la rue avec avidité. Lorsque la dame masquée vient à sa rencontre, le *Cantique des Cantiques*, qu'il a auparavant entendu dans la rue, « de l'autre côté de la fenêtre », se fait à nouveau entendre en sourdine au cours du dialogue (« faintly through the dialogue », *BU* 189). Et le chant accompagne le changement du

paysage : « The snow has stopped. It is growing lighter » (*BU* 186). Ainsi le mouvement du chant de l'extérieur vers l'intérieur figure-t-il le parcours de la dame de la rue jusque dans la salle de classe, où, comme dans le chant, elle vient réchauffer John et l'initier à la vie. Le scénario annoncé par « He » dans le Prélude est donc effectivement « intimement lié à la musique ».

Le Prélude se termine sur le chant de la troupe en route pour la pièce encadrée (« l'Hymne delphique à Apollon »). Ce chant constitue un motif qui sera repris dans l'épilogue, épilogue qui se présente comme une « Coda » (*BU* 299). Cette Coda ne vient conclure la pièce que pour suggérer son recommencement : la veuve implore Phœbus pour qu'il épargne l'espèce humaine de l'angoisse de la mort (« Oh save us, Phœbus, from the fear of Endings! » (*BU* 300). Équivalent romain d'Apollon, Phœbus est le dieu du soleil et du jour, symbole du renouveau convoqué ici pour combattre cette angoisse. Les compagnons de John reprennent alors l'hymne qu'ils avaient chanté au moment de s'engager dans la pièce encadrée. Le retour du chant semble relancer l'aventure de John plutôt que l'enterrer ; la structure symphonique de la pièce lui permet d'échapper à un dénouement sans appel. La récurrence de motifs sonores, répliques ou chants, attire l'attention sur la survivance du signe linguistique, qui résiste à la mort et peut faire resurgir le personnage, comme Johnston le fait lui-même dans ses pièces : « He leaves behind his widow / [...] Telling that once he lived » (*BU* 300). Le paysage sonore participe de la trame qui constitue le personnage johnstonien et permet au dramaturge de rendre sensible cette nouvelle « idée » qu'il entend susciter dans l'esprit des spectateurs : les voix de la mémoire ne meurent pas et participent de la construction de nouvelles voix. Plus le texte s'autoalimente, plus l'horizon d'attente du public évolue ; il est en perpétuelle construction.

C'est aussi le cas avec *The Dreaming Dust*. L'expérimentation du théâtre radiophonique permet à Johnston de fluidifier la construction du temps sur scène et les changements de décors. L'action est envisagée dans différentes strates temporelles et différents décors qui correspondent à différents moments de la vie de Swift, chaque fois suggérés par des effets sonores. Les disputes inaugurales concernant l'identité de Swift trouvent un écho dans le retentissement de coups de tonnerre. Ceux-ci cèdent la place à l'orgue, qui marque chaque fois le retour à la Cathédrale et donc à la pièce-cadre : « The thunder rolls, and cross-fades into the sound of the organ. The Players relax into their original roles. » (DD 280). Les verbes « cross-fade » et « relax » témoignent du passage d'un plan à l'autre. La mise en scène d'Avarice appelle alors un changement de décor : « Doctor Swift was much younger then. A vicar with a country church, planted in a prim Dutch garden ». La didascalie pose le nouveau décor en annonçant un nouveau son : « Fade out organ and fade in the occasional twittering of birds ». Le gazouillement des oiseaux évoque, dans l'esprit des auditeurs, un cadre champêtre – le jardin en question – mais aussi la jeunesse du protagoniste, car ce son est associé au retour du printemps et à la renaissance de la nature. Le verbe « fade » suggère la fluidité avec laquelle les paysages phoniques s'estompent et se fondent les uns dans les autres, comme dans un fondu enchaîné – procédé cinématographique qui fait jaillir une image d'une autre. Une telle fluidité sur scène évite la coupure des scènes et le changement de décor visuel d'un théâtre plus conventionnel. Le théâtre johnstonien fait la part belle au pouvoir de suggestion des sons et de la musique.

Chaque pièce de Johnston est l'occasion d'orchestrer des voix diverses et des strates de vie différentes. L'écriture dramatique s'affiche donc comme l'orchestration qu'elle est. Les paysages phoniques, en jouant sur la mémoire et l'imagination des spectateurs, impliquent ceux-ci dans le mouvement de déstabilisation et recyclage des

signes. Les spectateurs participent ainsi de la construction de la composition et la représentation n'est plus en rupture avec son objet : l'identité se manifeste précisément dans ce mouvement qui met en doute des perceptions antérieures véhiculées par le langage conventionnel, les décompose pour mieux les intégrer à une création plurielle, un palimpseste infini. Pour Elam, l'écriture scénique qui fait ainsi résonner le signifiant linguistique est un métalangage (Elam 16). Intertextualité et intra-textualité, jeux multiples de répétitions et variations font du théâtre de Johnston une écriture autoréflexive et nous nous demanderons ce qu'elle nous dit du théâtre.

II-LE BRICOLAGE DU THÉÂTRE

Si Freud recourt à la métaphore du tisserand pour évoquer le « travail du rêve » qui, par le biais de procédés tels que la condensation ou le déplacement, « bricole » des images nouvelles et d'autant plus signifiantes qu'elles font dialoguer les différentes strates du psychisme, la métaphore s'applique également au théâtre de Johnston, comme en témoigne les diverses mises en abyme du compositeur qu'est le dramaturge rhapsode.

A-LE CRÉATEUR POLYMORPHE

Dans la première version de *A Bride for the Unicorn*, « She » et « He » mettent en abyme le travail du dramaturge et du metteur en scène. Cette introduction explicite de la pièce encadrée souligne le caractère fictif de l'intrigue, caractère que seuls « She » et « He » vont garder en mémoire tout au long de la pièce. La mimesis est donc rejetée d'emblée au profit d'une construction imaginaire qui s'affiche comme telle, et ces

personnages gardent une certaine distance par rapport au rôle qu'ils jouent, à l'instar de John dans les tableaux où il se fait héros épique, à la fois acteur et commentateur de ses actes. Il s'agit non plus tellement d'incarner des personnages mais de montrer le processus de création qui les fait émerger, pour susciter le regard critique du spectateur. Expérimentant dès 1933 ces procédés de distanciation que Brecht rendra populaires dans les années 1940, Johnston invite son public à s'interroger sur les modalités de la représentation. Le spectacle s'affiche comme tel et nous montre comment il prend forme.

Dans le Prélude, « She » est désignée comme l'auteure de la composition sur le point d'être jouée, c'est-à-dire de la pièce encadrée. « He » adopte quant à lui l'attitude d'un metteur en scène : « Gentlemen, gentlemen have you got your lines? (*He distributes pieces of paper*) », (BU 164). Il explique à sa troupe comment l'action va se dérouler : « Let me tell you the story. [...] All life is frozen [...] Until she picks up her flower and comes down the cold, white street » (BU 165). Il souligne aussi les subtilités de l'intrigue et de sa mise en forme. Lorsqu'Egbert demande l'heure, il répond : « If we could answer Egbert's question [...] there would be no purpose in this play at all for that is just what it is all about. What is the time? » (BU 165). Cette question présentée comme fondamentale attire d'emblée l'attention sur le traitement du temps dans la pièce. Dans la perspective de Dunne, le temps est une étendue continue, seul le point de vue des observateurs le fragmente en passé, présent et futur. Il existe autant de points de vue que d'observateurs, et plus encore car ceux-ci se déplacent sans cesse. Les arrêts sur image que constituent les différents tableaux ne sont donc pas forcément dans l'ordre chronologique. La pièce rompt donc avec le traitement réaliste du temps pour faire voyager le spectateur d'une période à l'autre dans la vie du héros. Pour le metteur en scène qu'est « He », la question n'est pas tellement qui est la dame masquée, ou qu'est-ce-que la vie, comme se le demande John, mais bien qu'est-ce que le temps, comment représenter à la fois la marche inexorable qu'on lui connaît et la permanence du continuum dans lequel on se meut sans cesse. Pendant le

Prélude, et même au début de la pièce encadrée, à l'école, l'horloge est dépourvue d'aiguilles. L'action commence avec l'arrivée de la dame masquée. Cette dernière est un avatar de « She » : comme l'expliquait « He », « all life is frozen until she picks up the flower and comes... ». A son arrivée, il fait précisément apparaître les aiguilles de l'horloge et met le balancier en mouvement, signe qu'il détient les clés de l'intrigue. Tout au long du cheminement de John, il lance et relance sa quête et ainsi l'action. Il est celui qui présente la dame masquée à John et facilite leur union. Il apparaît tout au long de la pièce sous diverses formes : tantôt une statue qui s'anime sous l'effet de l'alcool, tantôt une personnalité respectée qui obtient pour les jeunes mariés une chambre pour leur nuit de noces (BU 193) et conseille le jeune premier (BU 195), ou une voix à la radio qui s'immisce dans le foyer de John et Doris, empêchant le protagoniste de s'enliser dans sa vie de couple par défaut. La radio fait alors le lien entre les différentes strates temporelles en jeu dans la pièce. Elle introduit dans le foyer de John et Doris la voix de « He ». Dans son étude du « théâtre de dérision », Jacquart montre que cet accessoire participe de la structure novatrice de pièces telles que *Tous contre tous*, d'Adamov :

Dans *Tous contre tous*, la radio sert à structurer la pièce : les informations politiques qu'elle diffuse assurent la continuité entre les différents tableaux et affectent les protagonistes. L'usage de la radio permet à l'action de se dérouler sur deux plans à la fois : le plan social et le plan individuel (Jacquart 157).

Dans BU, la radio fait également coexister les deux plans de l'action : elle fait le lien entre la quête idéale et la réalité matérielle et sociale de la vie du protagoniste. « He » est lié à la dame masquée parce qu'ils sont tous deux les musiciens qui se répondent dans le Prélude. Sa voix la rappelle à la mémoire du protagoniste, faisant émerger dans ce foyer choisi par défaut, l'idéal perdu. La voix entonne d'abord une chanson empruntée à *Love's Labour Lost* (Shakespeare 1990, 233), paradoxalement représentative de la situation :

The Cuckoo then on every tree
Mocks married men;
For thus sings he
Cuckoo!
Cuckoo! Cuckoo! Oh word of fear,

Unpleasing to a married ear! (BU 241-242)

Marié à Doris mais amoureux d'une autre, John est en plein bilan désabusé de sa vie conjugale et il cherche à faire taire cette voix : il n'a de cesse d'éteindre la radio que sa mère s'entête à rallumer. La chanson apporte un commentaire ironique sur la situation : chaque époux est comme trompé par l'autre dans cette vie de couple qui ne satisfait aucun d'eux. La voix est comme un double sonore de l'autre élément qui lie les tableaux entre eux, la fleur laissée derrière elle par la dame masquée :

(He looks at the flower)

DORIS. And has he ever mentioned that other adventure to the wife of his bosom?

JOHN. Never! There is no appropriate moment in married life for the discussion that would follow.

DORIS. What, then, is his attitude towards her?

JOHN *(putting on his boots)*. Defensive. His unexpressed objective is to preserve his mind functioning independently. And she?

DORIS. Uninspired but determined. As he has proved himself incapable of carrying her to emotional crises of rising intensity, she has decided to train him to tasks of utility.

(The RELATIVE turns on the wireless. The voice of the BUST breaks in upon them in the middle of a song) (BU 241)

Comme les crânes qui demeurent sur le devant de la scène dans *Dust*, la fleur sert de rappel permanent : souviens-toi que tu es vivant. En suivant le regard que porte John à la fleur, le spectateur mesure l'écart qui sépare sa vie avec Doris de sa relation idéalisée. Les personnages s'interrogent sur leur attitude à l'égard l'un de l'autre et leur conversation les rend étrangers à eux-mêmes puisque chacun parle de soi comme de l'autre à la troisième personne, s'aliénant ainsi son propre rôle de mari ou de femme et niant celui de l'autre. Alors que les personnages deviennent ainsi observateurs et commentateurs de leurs rôles respectifs, une nouvelle incursion de la voix de « He » à la radio offre une issue de secours à John, comme il le fait déjà au début de la pièce pour l'écolier frustré :

(The RELATIVE turns on the wireless again)

BUST [...] Inquiries are being made by the Berlin Police, but so far no information has been forthcoming as to the identity of the masked woman driver. It is believed that she is the same masked lady who...

(John dashes out)

JOHN. Oh, hell, I can't stand this! (BU 245)

John se trouve ainsi relancé dans sa quête, toujours grâce au Buste qui semble faire référence à l'aventure de John : « the same masked lady who... ». John s'enfuit avant d'en savoir plus, mais le Buste fait le lien entre les différents tableaux où il apparaît ponctuellement, et entre les différentes strates temporelles dans lesquelles John évolue en observant sa vie. Le Buste se présente d'ailleurs comme « l'observateur ultime », clé de voûte de la conception sérielle du temps proposée par Dunne :

SHE. And may I ask what you have to do in all this yourself?

HE. I am the Observer – the Ultimate Observer. [A part] Leaving full liberty of action. (BU 166)

Pour Dunne, si le temps a un contenu tridimensionnel variable selon le point de vue de l'observateur, il implique l'existence d'un temps second, le « temps ultime », une quatrième dimension d'où sont régis les déplacements de l'observateur situé dans le champ à contenu variable. Ce champ-là n'est donc appréhendable dans sa totalité que par un « Observateur Ultime » qui se trouve dans l'autre strate et gère les déplacements des personnages situés dans le champ variable (Dunne 192). C'est le rôle que joue « He » dans la pièce, et cette capacité est d'autant plus manifeste qu'il est d'abord une statue bien particulière. Lorsque le professeur congédie les jeunes gens qui quittent l'école, fier de les lancer dans l'aventure de la « vraie » vie, il note la pertinence de la statue qui siège dans le hall, un buste de Lyncée :

It is fitting [...] in the circumstances that this hall from which generations of Old Boys have gone forth, should be graced with a Bust of Lynceus, the keen of sight, Navigator of the Argonauts (*The BUST bows slightly*) [...] Let them carry it with them in their hearts together with the good wishes of us all. (BU 173-174)

Dans le mythe de la Toison d'Or, Lyncée est le capitaine du navire Argo. Il s'avère être le protecteur de l'embarcation car ses yeux sont capables de percer nuages, brouillards et murailles, d'où son surnom, « the keen of sight », ou comment souligner le rapport entre la statue et « l'observateur ultime », personnage polymorphe : « a gentleman clad in a

flowered dressing-gown » dans le Prélude (*BU* 161), un buste de Lyncée, tantôt inerte, tantôt animé sous l'effet de l'alcool, une voix à la radio.

S'il tient les fils de l'intrigue et le rôle « d'observateur ultime », « He » n'est pas qu'un marionnettiste ; il fait aussi figure de créateur : « we will create man in our own image and endow him with the mystery of time and the seasons » (*BU* 166). Tel le dieu de la Genèse (*Genèse* I, 26), « He » entend « créer l'homme à son image » en le dotant de ce mystère qu'est le temps : il transmet au protagoniste le mystère de sa construction dans le temps, mystère qu'il va passer sa vie à tenter de résoudre, se déplaçant et s'observant d'un point à un autre, et construisant ainsi son existence. Comme « He », il doit tisser des liens entre ses différentes expériences, en les observant. « He » et John sont tous deux acteurs et spectateurs de la construction de l'identité de ce dernier. « He » est une figure de compositeur multiple, créateur, metteur en scène, observateur qui régit les déplacements du héros et met ainsi en abyme la façon dont le mystère du temps et la construction fuyante de l'identité peuvent être représentés sur scène. Plusieurs pièces de Johnston mettent ainsi le public face aux questions qui sous-tendent la création d'une œuvre, et nous nous demanderons ce qu'elles nous disent de la représentation de la crise de l'identité au théâtre.

Dans *Storm Song*, le dramaturge met en scène deux artistes dont la conception de l'art semble d'abord différer et les opposer, avant que le jeu sur le décor et sur les accessoires, ainsi que des revirements inattendus, ne révèlent leur ressemblance et le projet qu'ils ont tous les deux de développer leur créativité. Szilard est un cinéaste convaincu du réalisme photographique de son art. Il prépare un documentaire sur les habitants d'Inishgarve, une île du nord ouest de l'Irlande, où les conditions de vie sont rendues particulièrement difficiles par le climat¹²⁶. Szilard est un cinéaste déçu par Hollywood, son

¹²⁶ Johnston revient ici sur le travail de R. J. Flaherty, cinéaste américain venu s'installer dans les îles Aran avec sa société pour tourner le documentaire *Man of Aran* (Flaherty 1932). La pièce ne met cependant pas tant en avant l'hostilité du climat et du paysage que celle de du cinéaste réaliste pour qui la nécessité de capturer la scène « vraie » justifie qu'on risque la vie des individus représentés.

art fait de trucages destinés à impressionner et satisfaire le grand public, et dont les productions lui paraissent en rupture avec la réalité. Il prétend donc filmer la réalité telle qu'elle, pour faire un film qui, selon lui, ait du sens :

All my life I've been making fake pictures for fake firms for morons to gape at. But not any more. Now I've got my chance, and I'm going to make something that means something. When first I came out to these islands and met these people – saw the lives that they lead – the strength, the character, the primitive dignity of everything they do, I knew that I had found something I had been looking for all my life. I made up my mind to make a record of it. A full, true, authentic record, with nothing shirked or nothing left unsaid (SSg 116).

Szilard entend paradoxalement immortaliser avec ses appareils et sa pellicule le mode de vie « primitif », « authentique » des habitants de l'île. Ses outils lui permettraient donc de dépasser la nature en la conservant telle quelle malgré le passage du temps. Il ne s'agit pas pour lui de composer une œuvre d'art mais seulement de capturer le réel. Son matériel est d'ailleurs mis à disposition de la nature : il attend une occasion de filmer la violence de l'océan en pleine tempête. Il entend montrer la menace qu'elle constitue pour les habitants et comment ceux-ci sont amenés à se battre contre les éléments pour survivre. Il s'efforce de justifier ainsi le retard que prend le tournage lorsque Solberg, le producteur qui finance son projet, lui envoie son comptable pour annoncer la fin de son approvisionnement en matériel et clore les comptes :

SZILARD. But I tell you I haven't finished. I'm waiting for the weather. [...]

ALF. I'm sorry, Mr. Szilard. But after all, you can fake up what you've got, back in the Studios, can't you?

SZILARD. Fake it! Fake it! (*He gives a roar, and then suddenly he is icily polite*)
Mr. Bristow, will you kindly show this gentleman where the books are. I believe that they are what concern him here. (SSg 49)

Il se refuse à truquer son film car l'œuvre doit selon lui être une photographie du réel. Son projet de cinéma réaliste le coupe paradoxalement de la réalité matérielle, de l'investissement financier que cela implique. L'œuvre en vient aussi à éclipser l'existence réelle de la population représentée. La tempête tant attendue survient très tôt un matin, or

Szilard doit attendre que le jour se lève pour pouvoir filmer. La vie des pêcheurs est cette fois mise au service de la caméra : alors que ceux-ci doivent impérativement rentrer leurs filets avant que la mer ne se déchaîne, Szilard les fait patienter, au risque de les faire sortir quand elle sera parfaitement impraticable et leurs filets, probablement perdus :

SZILARD. You know that your nets mean as much to me as to any man on this island [...]. You realize what we have been making here. [...]. We are making a memorial to your fathers and to your fathers' fathers, and to the age-long struggle for life that has gone on in these islands – the struggle that is yourselves, and your very existence here. And now we are finished, all but this one scene – this storm – the sea – the nets. Something that could be shot in an hour – that we will be able to start on maybe half an hour from now, when once the darkness lifts. Are you going out now, when it is useless for me to come with you? Or can you wait just a little longer for the sake of all that has gone before?

(The men speak in whispers one to another)

AN ISLANDER *(gloomily)* There's bad luck and all in them photo machines. How will we live itself and our good nets gone?

BARTLEY. Ah, damn the nets anyway! I say we'd have a right to wait for Mr. Szilard, sea or no sea.

(There are murmurs of assent) (SSg 100-101)

Convaincu de rendre hommage à cette population qui se bat pour vivre, le cinéaste est prêt à sacrifier la vie qu'il prétend célébrer, vie qui à ses yeux se résume à ce combat : « the struggle that is yourselves, and your very existence here ». D'où la méfiance d'un habitant vis-à-vis de ces machines qui semblent exiger un sacrifice : « There's bad luck and all in them photo machines. How will we live itself and our good nets gone? ». Cette syntaxe particulière à la langue hiberno-anglaise remodelée par Synge évoque l'ouest de l'Irlande mieux que n'importe quelle tempête, preuve que la représentation ne peut se satisfaire d'un réalisme photographique. Cette région idéalisée pour être restée au plus loin de l'influence du colonisateur s'est montrée particulièrement réfractaire à l'industrialisation, comme en témoigne *MYR*, et la superstition du pêcheur à l'égard des caméras dans *SSg* est une autre façon efficace de camper les habitants de l'île, en suggérant un état d'esprit caractéristique. Le mode de vie dit « primitif » de cette communauté, que Szilard entend justement célébrer, témoigne d'un instinct de survie incompatible avec la « rhétorique du martyr »

qui se dégage des propos de Szilard, selon laquelle l'artiste comme sa muse ne devraient pas hésiter à se sacrifier :

SZILARD. I love these people. They are folk after my own heart. And before I have gone – which won't be long now – I shall have done one thing of which I am proud.

GORDON. You mean you will have drowned half a dozen Islanders.

SZILARD. Should I expect any less from them than I am prepared to give them?

GORDON. But don't people mean anything to you as individuals? It's against human nature, this! (SSg 117)

Le discours de Szilard prend une tonalité mélodramatique qui le pose en martyr de cette communauté qu'il veut immortaliser. Il prédit sa mort et envisage la noyade collective comme la consécration de l'œuvre qu'il laisserait en héritage. Cette posture n'est pas sans rappeler l'acteur si désireux d'incarner Emmet que le meurtre de Joe lui paraît l'occasion rêvée de s'offrir en sacrifice pour prouver aux générations futures qu'il était un héros. Outre cette posture de martyr, Johnston critique aussi ce type de fascination pour « l'authenticité » de l'ouest de l'Irlande, en laquelle il voit une approche obsolète et réductrice de l'identité nationale :

About ten years ago, I remember in Irish theatrical circles there was a boom in something that was called "PQ" [peasant quality]. We were going to go back to the land and find there the true genius of the people. This was going to be Ireland's contribution to the world picture. I was always a bit sceptical about it myself, because it seemed to me to be a defeatist attitude, epitomised by the Aran Islanders being filmed by an interested and respectful film company, who had just done the Esquimos [sic], and was later going on to the Balinese. [...] All that the mist-that-does-be-on-the-bog gives me is hay fever. (UUC/MS/B2iib, Annexe 7)

Pour le dramaturge, le travail de Flaherty fait des îles Aran et de sa population des curiosités exotiques, à présenter dans un documentaire destiné aux ethnologues. De telles représentations desserviraient la nation en l'isolant du reste du monde, de même qu'un retour sur scène de la paysannerie dans l'Irlande des années 1930. Dans l'extrait de SSg cité ci-dessus, Gordon King, monteur associé de Szilard, fait figure d'antagoniste : son pragmatisme ridiculise la posture du martyr (« you mean you will have drowned half a

dozen Islanders ») et témoigne d'un intérêt pour la vie des hommes concernés qui dépasse celui qu'il porte à l'œuvre. Pour lui, ce ne sont pas les caméras ou autres machines qui menacent l'espèce humaine, mais l'utilisation que Szilard en fait, au mépris de la vie qu'il prétend immortaliser. Seules les images gardées sur la pellicule survivront et non la vie elle-même. Ces images seraient donc de nouvelles idoles et la confrontation des deux artistes met en abyme la critique johnstonienne de la poétique réaliste et de ses faux-semblants : Johnston ne prétend pas photographier le réel mais travaille à une forme qui, de trucage en montage, suggère le caractère insaisissable de celui-ci.

Dans sa pièce *Stones in his Pockets* Marie Jones reprend, soixante ans après Johnston, la même critique des excès d'un cinéma réaliste méprisant la vie qu'il prétend représenter, preuve que la fascination pour l'ouest de l'Irlande perdure (Jones 1996). Une célèbre actrice américaine s'efforce d'imiter au mieux l'accent de l'ouest de l'Irlande pour rendre la couleur locale de son personnage. Elle cherche à passer du temps avec un jeune paysan de la région qui joue un rôle de figurant dans le film. Celui-ci croit avoir ainsi l'occasion de se faire des relations dans le milieu du cinéma, voire de se lier d'amitié avec l'actrice. Elle refuse cependant d'aborder tout autre sujet que son texte et demande au jeune homme de le lire pour elle et de l'aider à imiter son accent. Jake se sent alors méprisé et n'a de cesse de critiquer cette industrie qu'est devenu le septième art, tellement en rupture avec l'objet de la représentation qu'il en méprise l'existence : « I feel like shit, man, you know, being used like that » (Jones 1996, 33). Toute l'équipe d'artistes venus des États-Unis pour filmer en Irlande représente d'abord le rêve américain frappant à la porte du village et suscitant de nouvelles vocations. Mais le sort des jeunes villageois intéresse peu ces grandes stars et leur mépris conduit même l'un d'eux à se suicider. Jake dénonce donc l'industrie du cinéma comme une machinerie déshumanisante. Dans la pièce de Johnston, Szilard donne le premier rôle à la population locale et prétend lui rendre hommage en refusant de truquer la représentation, dans l'espoir de capturer la scène

« vraie ». Pourtant son œuvre passe avant la vie des pêcheurs qui sont utilisés comme les outils de l'authenticité visée. L'ironie de la pièce est qu'il est le seul à perdre la vie dans la tempête. La violence de l'océan est si authentique qu'elle s'abat sur lui. Une autre figure d'artiste lui survit.

Gordon King s'efforce de convaincre Szilard de l'utilité de couper et de monter ses bandes. De son point de vue, les images filmées ne sont qu'une matière première qu'il faut agencer savamment pour leur donner sens : « You can't get any impression of the real height of those cliffs from straight photography. It has to be treated or it's meaningless » (SSg 55). Gordon fait donc l'apologie de la machinerie, du trucage de l'art. Les deux artistes se présentent donc d'abord comme des antagonistes qui confrontent leurs différentes conceptions du cinéma, l'un soucieux de filmer, l'autre de retravailler les pellicules. La construction de la pièce suggère néanmoins que les deux artistes ne sont pas si différents. Même si Szilard est impressionné par le spectacle de l'ouest irlandais, qu'il prétend photographier tel quel, il n'en est pas moins fasciné par sa caméra et les différentes images qu'il peut en tirer. Il refuse toute forme de montage et trucage pour mieux les collectionner, inlassablement en quête de l'image parfaite. En attendant la tempête, il utilise tout son stock de pellicule pour filmer à plusieurs reprises les mêmes scènes qu'il fait rejouer aux villageois de sorte qu'elles n'ont plus rien de naturel :

SZILARD. [...] this light is too good to lose, so let's re-take the drying of the kelp. [...] Now, you know what to do everybody. You carry up the seaweed and spread it out in the sun in your own way. You've done it all before.

GORDON (*softly*). Only seventeen times.
(*There are murmurs of assent from the islanders*)

BOB. Do you want any reflectors?

SZILARD. Get some light on the left side of the bollard if you can.
(*Bob runs to the cottage and emerges with a large reflector, which he holds in the sunlight*) (SSg 23)

Szilard veut observer la vie de différents points de vue, sous différentes lumières, pas seulement la lumière variable du jour, mais aussi la lumière amplifiée ou réfléchie par les

différents accessoires du cinéaste. Cet intérêt pour les outils qu'il utilise et les différents effets qu'il peut en tirer le rapproche de Gordon mais aussi de Johnston : sa proposition « let's re-take » est caractéristique de la démarche du dramaturge qui revient sur les mêmes motifs à l'intérieur d'une même pièce, sur les mêmes thématiques et postures d'une pièce à l'autre et dont l'œuvre se présente comme un jeu de répétitions et variations.

La structure de *SSg* relève aussi du montage de diverses prises de vue où le décor diffère où se répète partiellement, ce qui attire l'attention sur la différence qui se manifeste. Si le premier acte s'ouvre sur la jetée où Szilard entend filmer tout son documentaire, le second se déroule dans le studio où tout le matériel de tournage et de montage est stocké, avec toutes les pellicules. Les artistes semblent donc « plantés » chacun dans le décor qui correspond à sa conception de l'art. Gordon, en plein travail dans le studio, se fond même dans ses outils : « *The only occupant of the room is Gordon King who is working away at the cutting bench. Strips of film lie about everywhere and even hang around his neck* » (*SSg* 52). Cependant, le même intérieur apparaît pour le troisième acte, d'un point de vue différent : « *We are back at Tigh na Beith, except that on this occasion we view the room from another angle* »¹²⁷ (*SSg* 97). Ce changement occulte les outils de Gordon mais fait apparaître tout l'attirail du caméraman : « *in the upper left-hand corner stand several theatrical flood lamps, a cinematograph camera and tripod [...]. We can no longer see Bob Bristow's screens, the door of the projection room or the cutting bench* ». C'est là que Szilard fait ses essais de lumière. Le changement de point de vue suggère que le public est confronté à un autre avatar de l'artiste. Szilard s'affaire dans la pièce à la place de Gordon parce qu'ils travaillent tous deux alternativement dans le même studio :

¹²⁷ Dans son article concernant *GC*, Murray relève également cette citation de *SSg* en laquelle il voit aussi une allusion à la démarche de l'artiste qui en est venu à réécrire la plupart de ses pièces : « This seems to me the rationale behind Johnston's revisions, in the larger sense: he wants to look at the same material, the same scene, 'from another angle' » (Murray 1981, 113). Je partage ce point de vue et j'entends montrer que changements de perspective et réécritures ne tissent pas seulement des liens entre deux versions d'une même pièce, mais aussi entre les diverses pièces.

The centre table has been removed and in its place Szilard is working away with another camera in the centre of a flood of artificial light and a half circle of reflectors. He is busily photographing the reflection in the mirror of Bob's gramophone which is resting on a stool (SSg 97).

Le cinéaste est ainsi mis en scène au milieu de tout son appareillage, malgré son souhait d'éviter les trucages. Même Bob, son assistant, devient un outil mécanique : « *Bob himself, looking very weary, is holding the mirror, which he turns in accordance with Szilard's directions* ». Szilard fait figure de metteur en scène dirigeant la représentation qu'il est en train de tourner. Son art repose donc sur ses choix esthétiques et sa technique, quoi qu'il en dise. Le cinéaste met en abyme le travail de Johnston qui envisage ses personnages de différents points de vue. Le rapprochement est d'autant plus frappant que le rôle de Szilard était joué par Johnston lui-même. Une photo de la représentation, prise au Gate Theatre de Dublin en 1934, le fait donc apparaître lui-même comme objet d'étude :



TCD/MS/10066/299/783

Le miroir que tient son assistant ne réfléchit pas que la lumière, il renvoie aussi au dramaturge sa propre image, celle de l'artiste à l'œuvre derrière sa caméra. Cette photo témoigne de la mise en abyme de l'écriture johnstonienne que propose la pièce : soucieux

de l'effet produit par son œuvre, Johnston n'a de cesse d'envisager ses personnages sous de nouveaux angles, imaginant la réaction du public et endossant volontiers les costumes de metteur en scène ou acteur en plus de celui d'auteur.

Lors d'une *Summer School* à Harvard sur le thème « The Writer in the Theatre », Johnston rappelle que la composition théâtrale est le fruit d'une collaboration entre plusieurs types d'auteurs :

Ideally, a stage production ought to be a perfect piece of cooperation between four elements – the initial idea of the Author, the Director's "Comment" [...], the Actor's performance, and the Audience's cooperation – a fourth element that is very rarely taken into consideration (TCD/MS/10066/51/68, nd).

Dramaturges, metteurs en scène et acteurs sont mis en abyme, dans *BU* mais aussi dans d'autres pièces, et la trame polyphonique qui sous-tend la plupart d'entre elles témoigne de la prise en compte du spectateur par Johnston. Ce dernier se fait donc lui-même créateur polymorphe et nous montrerons que ses différentes mises en abyme révèlent son souci de faire fonctionner son œuvre comme il l'a prévu :

I agree that theoretically, an author ought only to have to go so far, and present a Director with a script, which it is then up to him to interpret. A great Director [...] ought to add almost to a play as much as the author has given it to begin with – and a great actor ought then almost as much again by his performance. Finally it must be played before the right audience in the right frame of mind. [...] But how often does this happy combination ever take place? Is it even likely to take place? [...] I always advise my fellow authors nowadays to go regularly to rehearsals and to throw fits until what he means is clear to everybody concerned. It is unethical and theoretically unsound, but it is necessary. If you don't do it you get not more than you hoped for, but considerably less (TCD/MS/10066/51/68).

Si les conditions idéales évoquées ici semblent avoir été réunies pour la création de *OL*, Johnston se plaint à maintes reprises du traitement réservé à ses autres pièces, notamment à *MYR* et *GC*. Nous avancerons que ses pièces, les diverses mises en abyme qu'elles constituent, se présentent comme autant d'écoles, de pistes de réflexion pour les différents auteurs qui participent d'une œuvre théâtrale. À défaut de pouvoir jouer le dramaturge omnipotent qu'il évoque ci-dessus, dont l'intervention pendant les répétitions pourrait parasiter la créativité des acteurs et metteurs en scène, Johnston s'efforce dans ses pièces

de représenter l'acte de création dans toute sa pluralité. Successivement amateur de théâtre, acteur et metteur en scène, le dramaturge a acquis une expérience multiple du théâtre, qui lui permet de ne pas penser sa création tout seul face à son manuscrit. Dans sa préface à *OL*, il explique que la pièce a été écrite du point de vue d'un metteur en scène curieux et inventif : « It is, of course, a director's play, written very much in the spirit of Let's see what would happen if we did this or that » (*OL* 20). Il évoque aussi sa prise en compte du public : « Could the associations and thought-patterns already connected with the songs and slogans of our city be used deliberately to evoke a planned reaction from a known audience » (*OL* 20-21). Il décrit ailleurs *The Dreaming Dust* comme une pièce pour acteurs (« an Actors' play » *DDI*, 17), acteurs dont il encourage la contribution à la création : « It is an exercise for actors and actresses with a flair for character, who seldom get enough opportunity to display their versatility in the course of one play » (*DD* 260). L'imagination des acteurs et leurs remarques quant au scénario sont donc appelées à redéfinir le processus de création du personnage. Dans la préface à la première version, Johnston poursuit même : « here they can do so, several times over in the same play » (*DDI*, 17). Nous étudierons la façon dont se manifeste ce talent attendu de l'acteur pour camper un personnage, et l'effet que cette construction « in progress » produit sur le spectateur.

B- LA RÉSURRACTION

Nous avons vu en première partie (p. 64) que, pour Derrida, les spectres du passé sont signes d'une « sur-vie », une strate de vie supérieure qui vient « disjoindre ou désajuster l'identité à soi ». Si le spectre d'Emmet occulte d'abord l'identité du Speaker dans *OL*, nous montrerons que dans *DD*, la voix spectrale de Swift stimule au contraire l'expression de l'identité des acteurs présents. Derrida avance que la « sur-vie » du spectre dans *Hamlet* n'est ni mort ni vie mais « subjectivité vivante » qui « puisse, elle, parler, et

parler d'elle, laisser des traces ou des héritages par-delà le présent vivant de sa vie, (se) poser des questions à son propre sujet, bref s'adresser aussi à l'autre ou, si l'on préfère, à d'autres individus présents » (Derrida 1993, 179). En s'interrogeant sur la façon de redonner corps au spectre de Swift, les acteurs font dialoguer leur création présente avec des représentations passées qui survivent dans ce dialogue tout en stimulant la créativité de ces « autres individus présents ». Cet échange met en abyme le processus de construction de l'identité.

La première scène de *The Dreaming Dust* rappelle la scène des fossoyeurs dans *Hamlet*. Plus que des crânes, il s'agit d'exhumer des restes de personnages qu'une troupe d'acteurs s'efforce de réincarner. Les fossoyeurs qui creusent la tombe d'Ophélie échangent dans le même temps leur avis sur cet enterrement et sur leur profession, par le biais de traits d'esprit et autres charades. Les deux crânes qu'ils déterrent au passage plongent Hamlet dans une réflexion sur la vanité de la vie humaine. Lorsqu'il demande à qui appartenait le deuxième crâne, le fossoyeur répond : « This same skull, sir, was Yorick's skull, the king's jester » (Shakespeare 329). Le nom de Yorick conduit Hamlet à se remémorer l'humour du bouffon du roi et à déplorer sa perte : « Alas, poor Yorick! I knew him, Horatio: a fellow of infinite jest, of most excellent fancy / [...] Where be your gibes now? » (Shakespeare 329). Le fossoyeur est désigné par le terme « clown » ; il chante et plaisante tout en déterrant les restes du bouffon du roi, et répond ainsi à la question d'Hamlet : c'est sa propre voix qui porte désormais les plaisanteries de Yorick. L'exhumation des restes du bouffon est l'occasion de faire revenir son discours. Hamlet rappelle l'ancienne vie qui animait ce crâne : « That skull had a tongue in it, and could sing once » (Shakespeare 324). Le fossoyeur le fait chanter à nouveau. La tombe ouvre la scène à une double temporalité : une voix du passé revient dans le présent de la pièce, en intégrant un certain nombre de modifications dues au nouveau contexte. De même que la

voix d'Emmet transmet au Speaker son élan de créativité en lieu et place de l'identité du héros, celle de Yorick transmet au fossoyeur son humour et sa répartie. Dans *DD*, le fossoyeur à l'œuvre dans la Cathédrale St Patrick, et la troupe d'acteurs à laquelle il appartient, font le même type d'expérience. Leur action, qui consiste à réfléchir aux personnages en question dans toute leur complexité, permet cette forme de résurrection.

Comme la troupe ôte les masques et costumes qu'elle vient d'utiliser dans une Moralité mettant en scène les sept pêchés capitaux, deux femmes entrent dans la Cathédrale pour rapporter les crânes de Swift et Stella qui ont été déterrés à l'occasion de la rénovation du sol sous lequel leurs restes sont enfouis. Dès leur arrivée, une voix d'outre-tombe se fait entendre : « A WHISPER. I am that I am » (*DD* 268), « A VOICE (*with echo, sepulchrally*). I am that I am » (*DD* 269). L'écho suggère le retour d'une voix du passé et l'ouverture d'une double temporalité. L'intertextualité en suggère même une triple : la voix porte sur la scène présente le texte biblique repris par Swift à la fin de sa vie. Dans l'*Exode*, Dieu se présente à Moïse comme celui dont le nom se confond avec son existence même, parole performative qui fait son existence, présence qui se manifeste par le Verbe : « Je suis celui qui suis » (*Exode*, III, 14). En reprenant ces paroles, Swift pourrait bien avoir suggéré que son identité se manifeste par sa parole, ces diverses prises de position et les écrits qu'il nous a laissés. L'écho dans la Cathédrale continue de rapporter ses paroles, tantôt reprises de la Bible, tantôt formulées dans ses œuvres : « A VOICE (*louder still*). Let the day perish wherein I was born » (*DD* 269 / Job 3.3)¹²⁸, « A WHISPER. Yahoos! Yahoos! ». Cette voix d'outre-tombe, tel l'écho évoqué dans la ballade de Moore, donne l'illusion du retour du défunt, d'autant qu'elle accompagne l'exposition du crâne :

¹²⁸ De même que Job, fidèle serviteur de Dieu capable de résister aux tentations de Satan jusqu'à ce que celui-ci le brûle et le mette ainsi à l'épreuve jusque dans sa chair, finit par maudire son créateur et le jour de sa création, Swift, dépité par sa chute dans les bonnes grâces de la couronne, a développé une profonde amertume à l'égard de la Création et de l'humanité, qu'il a exprimé avec véhémence à la fin de sa vie.

OLDER WOMAN (*Turning the skull around*). Dr. Swift in person, I believe. To be returned again to his proper niche. Is this the hole from which they took it? (*She approaches the hole.*)

PRIDE. No wonder the Dean of St Patrick's is turning in his grave.
(*From below, a dull thudding*)

AVARICE. God preserve us! What's that? (*DD 269*)

Le crâne est désigné non comme un reste de Swift mais comme « Swift en personne ». Or le célèbre écrivain demeure dans la mémoire des spectateurs grâce à ses écrits et tout ce qui a été écrit à son sujet. Il ne peut pas « être » qu'un crâne ; « ce crâne était autrefois doté d'une langue et pouvait s'exprimer ». Son fantôme semble d'ailleurs hanter le lieu et Pride suggère qu'il ne repose pas en paix. Cette scène, jouée dans la Cathédrale, auprès d'une tombe ouverte, et ponctuée de murmures et autres bruits sourds non-identifiés, construit une atmosphère gothique qui effraie les personnages tout en suscitant leur intérêt. L'imaginaire gothique rend perméables les frontières entre réalité et fiction, entre ce monde et l'au-delà, invitant le lecteur, ou le spectateur en l'occurrence, à partager les émotions des personnages confrontés à des phénomènes inexplicables, à la fois angoissants et plaisants. Ici, le spectateur s'attend à voir apparaître un spectre ou un mort-vivant. L'illusion est bientôt rompue lorsque l'un des personnages, bien vivants, parodie le fossoyeur d'*Hamlet* et révèle la portée méta-théâtrale de la scène :

GLUTTONY. Is there somebody in down there?
(*A dirty head slowly emerges from the hole. It has the face of SLOTH. AVARICE and ANGER scream.*)

GLUTTONY (*making a closer inspection*). It's a Sexton cleaning out the water. Or – can it be one of us?

PRIDE. There's more than a Sexton in this grave.

SLOTH (*assuming the role of the SEXTON*). I doubt it, ma'am. There's bones and there's water down here, and what more is a Sexton? What more is yourself, for the matter of that? Bones and water.

LUST (*with a nervous laugh*). Don't be alarmed, ladies. It's only our old friend, Sloth, playing a better part than he had in that Masque.

ENVY. Then let him stop playing the fool. They don't pay you, fellow, for alarming the friends of the Cathedral.

SEXTON. They pay me for digging, sir. Digging out this, and covering up that.

PRIDE. Then cover it up, whatever it is, and let's be off. I never liked this place.
(*The OLDER WOMAN hands the skull to the SEXTON who lays it on the edge of the hole, facing the Audience*) (DD 269-270)

Comme dans *OLSN*, les mêmes acteurs jouent plusieurs rôles. En l'occurrence, l'acteur qui jouait Sloth dans la Moralité, se fait sacristain et joue aussi les fossoyeurs. Il s'est glissé dans la tombe pour faire une farce à ses camarades effrayés. Sa répartie rappelle celle du fossoyeur dans la pièce de Shakespeare : lorsque Pride avance que la tombe contient autre chose que le sacristain qu'elle a sous les yeux, suggérant une présence surnaturelle, Sloth ne confirme que pour réduire la créature en question à un tas d'os et de chair pourrie, réduite en eau. La plaisanterie rappelle l'échange du fossoyeur et Hamlet concernant la composition et la conservation du corps humain : « your water is a sore decayer of your whoreson dead body » (Shakespeare 328). L'évocation de ces restes renverse sur le mode burlesque la survivance de l'âme que postule Pride. La farce de Sloth est ensuite explicitement désignée comme une mise en scène : la didascalie précise qu'il s'approprie un rôle (« assuming the role of the Sexton »), et les autres personnages témoignent de leur propre rôle de spectateurs (« it's only our own friend, Sloth, playing... », « let him stop playing the fool »). Ainsi, lorsqu'ils en viennent à évoquer la rémunération du sacristain, celui-ci cumule ses deux rôles et son métier d'acteur se confond avec celui de fossoyeur : « They pay me for digging, sir. Digging out this, and covering up that ». Les acteurs s'apprêtent justement à ramener à la surface l'histoire de Swift et Stella, en reprenant les biographies existantes qui ont chacune occulté une partie des faits. Pride suggère qu'on enterre le crâne une fois pour toutes mais le sacristain le dépose au contraire face au public, au bord de la tombe et il demeure sur scène pendant toute la représentation. Cette position intermédiaire, entre la tombe, la scène et la salle, entre le gouffre et le feu des projecteurs, illustre « l'écartèlement » du personnage dont parle Abirached : le personnage est « un fantôme provisoire, en position d'attente », « écartelé » « entre le mot et le corps », le texte et l'acteur, le passé de l'écriture et le présent toujours renouvelé de la représentation

(Abirached 7). La tombe est une métaphore du texte qui « consigne les personnages pour mémoire » avant que chaque troupe ne leur redonne vie. Le doyen de la Cathédrale place ensuite le crâne sur le devant de la scène avec celui de Stella, signes pour le public que le théâtre permet de leur redonner corps. La pièce s'affiche donc comme le moyen de réinventer les personnages, en corps et encore.

Pride signale au passage qu'elle n'a jamais aimé la Cathédrale, précisant ensuite qu'elle y entend des voix qui lui donnent des frissons (*DD* 272). C'est dans cet édifice dédié au Saint Patron de l'Irlande que Johnston est invité à prononcer son discours sur l'identité (Annexe 8). Après les remarques liminaires que nous avons étudiées en deuxième partie, le dramaturge ne manque pas d'évoquer la Cathédrale et son rapport à l'identité nationale :

Behind this podium and above the stalls of the choir you will have noticed hanging in all their beauty the banners of the Knights of St. Patrick together with their swords and helmets. As a matter of decor they are very impressive. As a matter of history they should not be taken any more seriously than the helmets, which were certainly never worn, any more than the swords were ever wielded. In fact, at this date and age I have serious doubts that anybody knows who any of them were [...]. In short they look lovely but have no present significance.
(TCD/MS/10066/51/103 – Annexe 8)

Johnston commente le décor de la Cathédrale comme un décor de théâtre qui ne fait aucun sens : des chevaliers dont l'histoire est méconnue, si tant est qu'ils aient existé, des casques et des épées qui n'ont jamais servi, paradoxalement élevés au rang de symboles par leur appartenance au décor d'un haut lieu historique et spirituel. L'anaphore qui permet au dramaturge de mettre en rapport le décor et l'histoire (« As a matter of decor... As a matter of history... »), met en évidence le fossé qui les sépare. Johnston propose alors qu'on remplace ces idoles, adorées en lieu et place de toute signification, par de nouvelles figures emblématiques :

Nevertheless the day may come when they might be replaced by some equally beautiful but more relevant banners designed in our Office of Arms to represent a selection of the greater names who in the past have shed some honour on our country, beginning I would hope, with Yeats and going on, maybe to include some other recipients of the Nobel Prize. Although this can hardly be regarded as an

expression of Industrial Design it would at least assist us in the creation of an acceptable image of National Identity. (TCD/MS/10066/51/103)

Pour le dramaturge, les noms des grands hommes irlandais qui ont fait parler de leur pays dans le monde entier sont davantage représentatifs de leur nation¹²⁹ que d'obscurs chevaliers dont personne n'a entendu parler. Parmi eux figurent notamment trois dramaturges dont l'œuvre entretient la mémoire et continue de représenter à travers le monde la créativité de leur nation. Si la Cathédrale est un lieu de culte où les croyants se rassemblent pour vivre leur foi, et un site touristique où passe tout visiteur à la découverte de l'Irlande, elle est pour Johnston un lieu propice à l'expression de l'identité nationale et donc à la représentation des voix qui la façonnent. Peut-être le décor actuel, dénué de sens aux yeux du dramaturge, justifie-t-il aussi que son personnage n'apprécie guère le lieu.

Le doyen de la Cathédrale rejoint bientôt la troupe pour leur proposer de prêter un nouveau souffle aux voix de Swift et Stella, ces autres « voix de la nation » étouffées par les « chaînes » de biographes qui parlent à leur place, et nous verrons que le théâtre permet d'exhumer davantage de restes humains :

DEAN. [...] If these skulls could speak, they might tell us what it is [the buried tragedy of the Dean]; but, as you see, they have no lips. But *you* have lips, my friends. [...] The past is closer than we think. Just four or five feet off, below the level of the floor. And closer still, now that this grave is opened. Lend it your lips, my friends, and let its tenants dream aloud. Listen (*DD* 272-273).

Désormais ouverte, la tombe, gardienne du passé dans le présent, permet la communication de ces strates temporelles distinctes, non seulement la « sur-vie » de Swift, mais aussi l'expression de la vie des acteurs : si Sloth a pu descendre à l'intérieur, l'ensemble de sa troupe en fait remonter des voix. Il s'agit pour eux de « prêter leurs lèvres » aux revenants,

¹²⁹ Prononcé en 1977, ce discours peut faire référence à sept individus qui se sont particulièrement distingués : trois dramaturges irlandais ont reçu le prix Nobel de littérature (Yeats en 1923, Shaw en 1925, et Beckett en 1969), Sean MacBride, fondateur d'Amnesty International, a reçu le prix Nobel de la paix en 1974, ainsi que Betty Williams et Mairead Corrigan en 1976, pour leur engagement dans la réconciliation des Catholiques et des Protestants en Irlande du Nord, et notamment le *Women's Peace Movement* qu'elles ont fondé. Enfin, Ernest Walton a reçu celui de physiques en 1951. Depuis, le poète Seamus Heaney (1995) et les hommes politiques John Hume et David Trimble (1998) ont rejoint ce panthéon des grands hommes de la nation. Le prix Nobel récompense les inventions particulièrement profitables à l'humanité et Johnston rappelle ainsi que toute représentation de l'identité nationale devrait témoigner de la place de la nation sur la scène internationale et non de son repli sur soi ou sur des idoles.

de leur fournir la chair leur permettant de s'exprimer, de s'incarner. Cette incarnation n'est pourtant qu'un rêve : le projet du doyen (« let them dream aloud ») repose sur l'imagination de chaque membre de la troupe et la confrontation de leurs diverses visions montre que la recréation du personnage demeure évanescence, toujours susceptible d'être remise en jeu. L'œuvre de l'écrivain est donc comparable à celle des fossoyeurs dans *Hamlet* (« the houses that he makes last till doomsday ») : ses textes abritent des personnages susceptibles d'être rêvés à l'infini.

Si la mystérieuse voix se fait à nouveau entendre, elle est bientôt relayée par les acteurs :

A WHISPER. Yahoos! Yahoos!

(They shudder, but remain silent. The organ is heard faintly in the distance as the scene begins to dissolve into a room at the deanery. The DEAN places the two skulls on the forestage.)

DEAN. [...] set the chairs and tables as in the deanery. I will assist in the performance, and we will begin a different masque.

(The Players move, almost mechanically, to set the scene under his direction.)

[...]

DEAN *(to Avarice)*. Come, Madam Avarice, you shall be Mrs Dingley. Sit over there beside the fire and make yourself at home, while Brennan waits on you. *(He gestures to SLOTH with a chuckle.)* This will be good casting. *(Then turning to GLUTTONY while the Sexton climbs out [of the grave] and covers the hole.)* And you, Gluttony can let us hear the charge that you prefer against this savage shade?

Le doyen de la Cathédrale met en abyme le travail du dramaturge en permettant l'expression des voix d'outre-tombe et leur dialogue avec le présent. Il attribue les rôles de Mrs Dingley, la gouvernante de Stella, et Brennan, le majordome de Swift, et utilise des termes techniques qui désignent explicitement la création théâtrale à laquelle il se livre : « performance », « masque », « you shall be... », « good casting ». Il invite aussi la troupe à réfléchir aux personnages qu'elle s'apprête à jouer, tel un metteur en scène. Il rappelle ainsi « He » dans le prologue de *BU*, mais, cette fois, chaque acteur est invité à exprimer son point de vue (« the charge that you prefer ») et la construction du personnage devient chose publique. Sloth couvre alors la tombe car ce n'est plus aux revenants de s'exprimer, mais aux acteurs de les réinventer dans le présent de la représentation.

L'identité de Swift et ses compagnes se crée donc sur les ruines de discours passés, pris dans un nouveau jeu d'interprétations multiples.

Cette réflexion sur le rapport du metteur en scène et des acteurs aux personnages inscrit la pièce dans la démarche méta-théâtrale adoptée par Pirandello pour sa pièce *Six personnages en quête d'auteur* (Pirandello 1921). Dans cette pièce, l'attention des spectateurs est d'abord attirée sur le script, le souffleur et le trou prévu pour lui sur scène, trou qui est bientôt recouvert, comme la tombe de Swift dans *DD*, lorsque le script est mis de côté au profit d'une représentation toute autre. Le script est pourtant un accessoire mis en évidence au début, alors que la troupe attend son metteur en scène pour commencer la répétition : « *Certains se dirigent vers leur loge, d'autres, dont le souffleur, qui tient le manuscrit roulé sous son bras, restent sur le plateau* » (Pirandello 50). Lorsque le souffleur commence à jouer son rôle, il s'interrompt pour poser une question qui rappelle la fonction de son accessoire, le script, et attire l'attention du public sur le caractère préconstruit de la pièce : « *(Au directeur) Est-ce que je dois lire aussi les indications de scène ?* » (Pirandello 53). La pièce en cours de répétition, *Le Jeu des rôles*, s'appuie sur un script, que la pièce-cadre met à distance. La troupe venue répéter a dû improviser différentes occupations en attendant son metteur en scène. Une fois la répétition commencée, les personnages ne cessent de s'interrompre pour noter les détails techniques : (« *LE SOUFFLEUR (lisant le manuscrit) : 'La scène se passe chez Léon Gala. Une étrange salle à manger-bureau'... / LE DIRECTEUR (au régisseur) : On mettra le salon rouge.* », Pirandello 53). La scène jouée est donc double : la pièce cadre expose les ressorts de la mise en scène de la pièce encadrée. Ainsi, le script n'est que le support de l'imagination du metteur en scène puis des interprètes que sont les acteurs, lesquels n'hésitent pas à le remettre en question :

GRAND PREMIER RÔLE MASCULIN *(au directeur)*. Pardon, mais il faudra vraiment que je me mette une toque sur la tête ?

LE DIRECTEUR (*agacé*). Évidemment, c'est écrit en toutes lettres (*Il montre le manuscrit*).

GRAND PREMIER RÔLE MASCULIN. Mais enfin, c'est grotesque ! (Pirandello 54)

Leur point de vue sur le script diffère. Le metteur en scène tient à le prendre au pied de la lettre, alors que l'acteur le commente et souhaite y apporter quelques modifications, notamment concernant son costume de cuisinier. Ces personnages sont en outre désignés par leur fonction au sein de la troupe (« Souffleur », « Directeur », « Régisseur », « Grand premier rôle masculin »...), c'est-à-dire par leurs rôles respectifs dans la création du spectacle. Ainsi le « jeu » des rôles dont il est question, c'est plutôt l'écart introduit entre les rôles écrits et leur réalisation au sein du spectacle, écart créé par tous les individus impliqués dans la représentation. Ces diverses voix sont autant d'interférences qui brouillent le script, comme le suggère la gêne du souffleur : « Pardon, monsieur le directeur, mais vous permettez que je m'abrite avec le couvercle ? Il y a un de ces vents coulis ! » (Pirandello 55). Ce vent est une métaphore évoquant les interférences qui gênent la lecture du script. Enfin, lorsque six nouveaux acteurs rejoignent la troupe, se présentent comme des personnages « intéressants » mais « perdus », en quête d'une « matrice féconde, une imagination qui [sache] les élever, les nourrir, les faire vivre pour l'éternité » (Pirandello 61), le rapport au script évoqué précédemment est définitivement rompu :

LE PÈRE (*d'un ton résolu en s'avançant*). Et moi, je m'étonne de votre incrédulité. N'êtes-vous pas habitués à voir surgir vivants sur ce plateau, face à face, les personnages créés par un auteur ? Serait-ce parce qu'il n'y a pas là-dedans (*il montre le trou du souffleur*) un manuscrit qui nous contienne ? (Pirandello 60-61)

Le trou du souffleur partiellement recouvert n'est plus la source du spectacle. Ces personnages fictifs en quête de réalité matérielle sont venus de l'extérieur, traversant la salle pour monter sur scène, et suggèrent ainsi que l'imagination du public, ou d'un écrivain en l'occurrence, cherche à s'exprimer, à prendre forme. L'intérêt de Johnston pour une telle pièce témoigne de sa propre quête de forme apte à représenter son sujet. Le fait

que les personnages cherchent à s'incarner « pour l'éternité » ne signifient pas qu'ils demeurent immuables :

LE DIRECTEUR. C'est bien joli tout ça, mais qu'est-ce que vous voulez au juste ?

LE PÈRE. Nous voulons vivre, monsieur !

LE DIRECTEUR (*ironique*). Pour l'éternité ?

LE PÈRE. Oh non, monsieur. Rien qu'un moment, en eux.

UN ACTEUR. Ça alors !

LE GRAND PREMIER RÔLE FÉMININ. Ils veulent vivre en nous ! (Pirandello 61)

Le Père évoquait plus haut la possibilité de « faire vivre [un personnage] pour l'éternité » mais il rappelle ici qu'il s'agit de ne prendre forme qu'un temps par le biais de cette troupe en particulier. D'autres troupes en d'autres lieux continueront de les faire vivre, mais autrement, avec le concours d'autres imaginations. Dans *The Dreaming Dust*, les voix des revenants cherchent également à être portées par des acteurs, dont l'imagination saura mettre à l'épreuve les différents scripts recelant les voix supposées de personnages désormais fictifs et donc soumis à l'imagination de leurs interprètes.

Les acteurs dans *DD* portent sur les nouveaux rôles qu'on leur confie, un regard empreint de l'influence de leur précédent rôle dans la Moralité. Le doyen se nourrit de leur imaginaire pour inventer la nouvelle mise en scène :

GLUTTONY. [...] He was the Yahoo... not man. An animal... a vicious pander to his own degraded appetites... a dirty, vulgar fellow.

DEAN. In short, the sin you represented in your masque. So come, Mr. Tisdall, to the deanery, through the muddy liberties of St Patrick's. The flickering rushlights in the dingy houses. A stormy night, with the tower of the cathedral outlined against the scudding thunderclouds. That was the kind of night for you to call on Dr. Swift.

(AVARICE and SLOTH have assumed the guise of DINGLEY and BRENNAN, and now take their places in the scene. The DEAN assists GLUTTONY into the guise of TISDALL – an eighteenth-century clergyman. The organ music changes into a roll of thunder, which continues from time to time throughout the following scene. The other characters melt away to the sides of the stage, from which they watch.)

DEAN. Now, Mr. Tisdall, it is time for you to bang upon the great brass knocker of the deanery door.

(The DEAN leaves the stage, as TISDALL batters an invisible knocker, which nevertheless resounds through the house. SLOTH, as BRENNAN, comes grumbling

downstage to open an imaginary door. The two skulls remain on the forestage.)
(DD 272-274)

Le doyen décrit la situation telle qu'il l'imagine et crée une atmosphère que le public peut se représenter, comme lorsqu'il s'agit de l'évoquer dans le théâtre radiophonique. À la manière du personnage de metteur en scène dans *Six Personnages*, il préside aussi à la disposition de quelques éléments du décor sur ce nouvel espace scénique improvisé, rendant sa fonction davantage visible pour le spectateur que le décor en question. Enfin, il aide certains acteurs à endosser leur costume. Une telle exhibition des préparatifs de la pièce dans la pièce empêche la création de l'illusion que viserait une dramaturgie réaliste. La mise en scène fait davantage l'objet de la représentation que la vie de Swift. La pièce-cadre oscille ainsi entre destruction et création de pièces encadrées, et devient une création rhapsodique. Lorsque des éléments du décor font défaut, la troupe sollicite l'imagination du spectateur pour palier le manque : « *TISDALL batters an invisible knocker, which nevertheless resounds through the house. SLOTH, as BRENNAN, comes grumbling downstage to open an imaginary door* ». Les bruitages accompagnent la gestuelle des acteurs pour évoquer le cadre situationnel de la pièce encadrée. Les acteurs qui ne jouent pas dans cette scène vont s'asseoir pour observer la scène et figurent ainsi le travail des spectateurs, témoins d'une mise en scène qu'ils vont devoir conjuguer à d'autres pour recomposer le sens – l'identité des personnages représentés. L'exhumation des crânes et des textes du passé permet la communication entre le public et son héritage. En faisant confrontant différents points de vue sur les personnages Johnston met en abyme l'expérience du public qui, après avoir lu ou entendu parler de Swift, reçoit collectivement ces diverses lectures, elles-mêmes interprétées individuellement par chaque spectateur. L'interprétation multiple, renouvelable à l'infini, fait du personnage un bricolage multidimensionnel et mouvant, tels les personnages de Pirandello qui se présentent comme des « créatures [...] éternel[le]s » parce qu'éternellement renouvelables (Pirandello 61). Enfin, le doyen appelle les acteurs

par le nom des personnages qu'ils interprètent successivement : « Gluttony » devient « Mr. Tisdall », « Avarice », « Mrs Dingley ». L'identité de l'acteur est un palimpseste, la superposition de ses différents masques. Son jeu est une métaphore de la construction de l'identité où le spectateur apprend à dialoguer « avec ses fantômes », ces personnages qui peuplent sa mémoire.

Les personnages de *DD* revêtent d'autant plus de masques que leur auteur ne cesse de revenir vers eux pour en ajouter. La toute première version de *DD*, jamais publiée, mais créée au Gate Theatre en 1940, comportait vingt-quatre rôles, respectivement attribués à vingt-quatre acteurs, sans compter les figurants (*DD* 264)¹³⁰. Pour la seconde version, comme pour la version définitive, le dramaturge réduit à huit le nombre de personnages, pour dix-huit rôles à interpréter : « This play is written to be performed by a cast deliberately limited to eight characters, who appear and reappear in various roles and guises » (*DDI* 133). Il opte ouvertement pour le cumul des rôles et la mise en abyme du processus de création de personnages pluriels : « it is intended as an Actors' play, in which the doubling up of parts is deliberate. The mechanics of performance are intended to be shown » (*DDI* 17). Chaque acteur se voit attribuer trois rôles : deux rôles de personnages dans la fable de la pièce encadrée, en plus de son rôle au sein de la troupe qui se réunit dans la pièce-cadre : « THE DEAN – DR. JONATHAN SWIFT (THE LEADING MAN) », « STELLA – MOLL (THE LEADING WOMAN) », « REV. MR. TISDALL – JOHN GAY (THE CHARACTER MAN)... » (*DDI* 133). Il s'agit donc d'abord pour Johnston d'orchestrer cette valse de rôles, de mettre en scène un « jeu des rôles » semblable à celui de Pirandello. Si les ressorts

¹³⁰ J'ai travaillé avec Rory Johnston à la création d'une page Facebook dédiée à l'œuvre de son père (« Denis Johnston – Irish playwright », page créée le 7 novembre 2012 et mise en ligne le 11 mars 2013 sur www.facebook.com). Nous avons échangé de nombreux emails pour nous répartir le travail et il m'a signalé que la première version de *DD*, créée au Gate Theatre en 1940, portait davantage sur Swift que sur les modalités de sa mise en scène. Cette version originale m'ayant d'abord échappé, je n'ai pas encore eu l'occasion de consulter les manuscrits. Mes remarques se limiteront donc pour l'instant aux brefs descriptifs proposés en introduction à la pièce dans notre édition de référence (*DD* 264-265). Cette disposition prête néanmoins à confusion : la version figurant dans ce volume n'avait pas encore été jouée au moment de la publication. Les descriptifs ne font donc référence qu'aux créations antérieures mais nous pouvons les comparer avec la dernière version, celle étudiée jusqu'ici, pour mieux cerner l'évolution de la construction des personnages.

de la mise en scène s'exhibent déjà dans cette version de 1954, les péchés ne figurent pas parmi les rôles. Au début, la troupe d'acteurs entre dans la Cathédrale St Patrick pour y déposer le crâne du célèbre doyen. Tout le travail de Johnston concernant Swift visait à faire sens des personnages représentés. Aussi cette entrée en matière peu vraisemblable est-elle améliorée dans la version suivante avec la *Moralité* qui met en scène les sept péchés et justifie la présence des acteurs dans la Cathédrale. Mais dans les deux cas, le dramaturge conçoit la pièce comme une réflexion menée par des acteurs et un metteur en scène pour créer des personnages. Dès *DDI*, le tempérament de Swift est introduit comme un sujet de débat :

HEAVY MAN. [...] Man is endowed with more than Bones and Water as this fellow [the Sexton] says.

DEAN. How true. How true. He is, for instance, the inheritor of seven of the strangest gifts of the Spirit... his Sins. He is born with them. He spends his life in trying to escape from them. But in the end, one of them kills him. His skull is the symbol of that mystery, and now you are arguing as to where it should be laid to rest. But until you know what was the sin that killed this man, how can you judge him.

[...]

DEAN. [...] There are seven of you here. One advocate for each of the deadly Sins. You, sir, are a Clergyman. Which of them do you attribute to this tortured spirit? Come, tell us, sir. Until we reach some decision we cannot properly dispose of his remains. (*DDI* 139)

Soucieux de ne pas désinvestir l'homme de toute autre vie que celle du corps, le doyen rappelle que celui-ci est aussi doté d'un sens moral et de la conscience de ses péchés. Là encore, on peut se demander pourquoi une réflexion sur l'humain porterait d'abord sur les péchés plutôt que sur la conscience elle-même ou des aspects plus positifs de l'identité. La *Moralité* rend cette réflexion plus vraisemblable. Ce truchement apparaît donc comme un développement de la version précédente, où chaque acteur attribue déjà un péché dominant à Swift et met en scène un moment de sa vie depuis ce point de vue spécifique. Le premier, « Character Man », l'imagine du point de vue du révérend Tisdall, qui lui reprochait sa Gourmandise :

CHARACTER MAN. If I were Mr. Tisdall, I would prove my point by bringing you to the Deanery with me to visit Dean Swift in his old age. Let us conceive of a stormy

night in the late autumn with the rain beating through the muddy Liberties of St Patrick's and the thunder pealing overhead. (*Slow fade from organ music to thunder. The latter is heard from time to time throughout the following scene.*) The flickering rushlights in the windows of the dingy houses. The tower of the cathedral outlined against the scudding clouds. And then, the great brass knocker on the door of the Deanery. (*We hear the banging of the knocker. Then a faint rattle of chains, and a door opening. The scene appears to change to the interior of the Deanery.*) (DDI 140)

L'acteur introduit ici le décor qu'il imagine pour sa mise en scène. Sa description fait l'effet d'une incantation : le tonnerre puis les coups frappés à la porte retentissent sur scène sitôt qu'il les mentionne. Dans la dernière version, le metteur en scène s'inspire des commentaires des acteurs pour suggérer lui-même ce décor. Johnston a donc repris la pièce pour orchestrer les différentes mises en scène en un tout qui demeure pluriel mais harmonisé. La recreation de la pièce permet de renouveler et d'enrichir la représentation et de garantir encore la survie des personnages. Johnston engage ainsi une réflexion sur la performance de son écriture, son efficacité à permettre cette survie.

Loin de noyer son sujet, le dramaturge cherche toujours à le faire émerger ou ré-émerger. Plus encore que celle de ses personnages, cette démarche de recherche et d'expérimentation assure la survie, voire la résurrection, d'un art menacé par le conformisme et le conservatisme qui, en inhibant la créativité, empêche l'expression de l'identité. Le théâtre de Johnston relève d'une poétique de la recherche qui renoue avec son objet : l'identité en crise.

Chapitre 2

LA RECHERCHE FORMELLE : UNE QUÊTE IDENTITAIRE

Si Sarrazac s'intéresse à « l'avenir du drame », c'est parce qu'il s'inquiète de « l'immobilisme » qui guette la forme dramatique. Dans un théâtre qui perpétue la conception aristotélicienne de la représentation, avec ses règles d'unité, ses personnages types et sa progression téléologique, la forme n'évolue pas avec l'Histoire :

On ne soulignera jamais assez la monotonie qui affecte l'activité de la plupart des écrivains de théâtre. Cingler depuis la rive de la réalité jusqu'à celle de l'art en veillant, tels les Argonautes, à garder, malgré tempêtes et avaries, le navire identique à lui-même. Remplacer progressivement toutes les pièces de l'ensemble, renouveler de fond en comble la substance dramaturgique sans que la forme ni la structure ne soit modifiée. Considérer que la thématique, que le verbe d'une œuvre dramatique ne sont qu'une parure destinée à recouvrir une architectonique intangible. (Sarrazac 1999, 21-22)

Sarrazac recourt ici à une comparaison particulièrement intéressante au regard de l'œuvre de Johnston : pour lui, le voyage des Argonautes illustre la démarche de dramaturges attachés à leur embarcation, la solide poétique aristotélicienne, censée résister à tous les soubresauts du voyage et les conduire tout droit à une représentation conventionnelle aux contours bien nets, qui perd tout lien avec l'objet représenté, l'homme, l'identité. Il s'agit aussi pour eux de camoufler l'embarcation, « architectonique intangible » qui permet de faire passer la représentation ainsi construite pour la réalité même. Pour Johnston, l'expédition des Argonautes est tout l'inverse. Dans son imaginaire, les aléas du voyage sont autant d'occasions de modifier l'embarcation, la forme de la pièce, qui importe davantage que la destination, à moins qu'elle ne constitue précisément l'objet de la quête.

La thématique, au contraire, demeure, tout en acquérant de nouvelles dimensions : il s'agit de représenter la crise de l'identité, toutes les forces qui la font et la défont inlassablement, au fil de l'Histoire. Johnston n'a de cesse de mettre à l'épreuve les formes dramatiques, non seulement celles héritées de l'Abbey Theatre, mais aussi les diverses formes qu'il teste lui-même, défie, mélange. Il existe plusieurs versions de la plupart de ses pièces et nous avancerons que ces réécritures sont autant de réactions aux soubresauts de l'Histoire, au fil desquels l'identité se cherche et se perd, entre « tempêtes et avaries »¹³¹. Contrairement aux Argonautes évoqués par Sarrazac, Johnston s'efforce aussi d'exhiber « l'architectonique » qui sous-tend ses pièces, son mouvement perpétuel et les chocs qui la travaillent. Lorsqu'il les compare à une sorte d'embarcation, l'image évoque davantage le mouvement, la différence, le remaniement bien visible de la forme : « My plays seem to resemble those racing cars that appear at one event in a certain condition, at the next with a different engine, and at a third with quite a new body » (Johnston 1954, 5). D'une version à l'autre, l'intrigue et les personnages se ressemblent mais diffèrent aussi, élargissant à l'ensemble du corpus le jeu de répétitions et variations qui sous-tend la structure propre à chacune. L'ensemble de son œuvre théâtrale se présente comme une réécriture infinie où la quête formelle se confond avec l'objet de la représentation : l'identité qui s'invente et se dérobe sans cesse appelle un théâtre en crise car « seul ce qui est soi-même en train de se constituer peut comprendre le phénomène du devenir » (Bakhtine (Sarrazac 1999, 9)). Le théâtre « indécidable » de Johnston demeure toujours « en train de se constituer » et se montre comme tel. Si, comme l'avance Grossman, « la désidentité [dit] ce lien incessant de la forme aux mouvements qui la déforment » (Grossman 115), un théâtre qui favorise la désidentification des spectateurs aux formes vides, réinvente paradoxalement le

¹³¹ A ce titre, il conviendra d'étudier, entre autres réécritures, la seconde version de *BU*, qui n'a jamais été jouée, où la quête des Argonautes se présente dans une forme différente de la première. La seconde version de *GC* n'a jamais été jouée, celle de *DD* ne l'a été qu'une seule fois. Nous verrons comment leur réécriture fait encore évoluer la portée méta-théâtrale des premières versions et témoignent toujours des efforts continus du dramaturge pour renouveler sa création.

phénomène d'identification. Le spectateur peut désormais s'identifier au mouvement qui déstabilise la représentation, « *au mouvement d'une image* » (Grossman 114), qui se présente comme la manifestation caractéristique de l'identité en quête d'elle-même.

Dès le départ, Johnston prend le contrepied d'une forme devenue conventionnelle, figée, et donc obsolète :

I only became a writer because after studying the available work of Toller, Pirandello, O'Neill and so on I could not find any more works of the type I wanted to direct. So I started to write myself in order to find out what would happen on the stage, if – for example – one tried to write a dialogue that was not a MIRROR of enunciation? [...] The result was *The Old Lady* which the Abbey [...] rejected.
(TCD/MS/10066/51/57)

A l'instar de dramaturges qui ont su remettre en question la poétique aristotélicienne, Johnston travaille à une écriture non mimétique et, ce faisant, dénonce et fait évoluer cette forme encore dominante en Irlande. Toller commence lui aussi à écrire en défiant la tradition d'imitation. C'est sa carrière militaire puis politique qui le conduit à se tourner vers le théâtre et plus particulièrement à mettre au jour un théâtre contestataire apte à dénoncer la vie politique de son pays¹³². Il s'agit de montrer que l'opinion publique est manipulée par la rhétorique attrayante d'un gouvernement qui s'oriente vers la

¹³² Si Toller écrit les premiers fragments de *Transformation* à son retour des Tranchées en 1917, il est ensuite attiré par l'idéal communiste et se mobilise pour la Révolution bavaroise de 1919. Il prend la tête du gouvernement révolutionnaire de la République Soviétique de Bavière qui voit alors le jour. Après la mise en place du nouveau gouvernement communiste de Lévin et Livien, il devient chef de l'Armée Rouge de Dachau mais s'oppose bientôt aux méthodes de répression de l'opposition que le régime lui impose, refusant d'exécuter des prisonniers et mettant fin à leur massacre programmé (Pearlman 14). Il n'en est pas moins condamné pour haute trahison lorsque le « nouveau » gouvernement allemand renverse la République de Bavière. En prison, il écrit ses plus célèbres pièces expressionnistes sur la mécanisation de la vie sociale et l'oppression que le gouvernement, les classes aisées, les grands patrons, et l'exigence croissante de productivité de la société à l'ère industrielle, exercent sur l'individu. Une fois libéré, il écrit *Hoppla, wir leben!* (1927) (*Hoppla, we're alive!*, Toller 2000), pièce dans laquelle il s'attache à mettre en scène l'hypocrisie de la République de Weimar qui dissimule sous la façade d'une République le retour au pouvoir de l'Empereur, et réprime toute tentative d'opposition au régime ou à sa propagande. Toller travaille avec Piscator à une mise en scène apte à exprimer cette manipulation des apparences : « the façade of the Hotel will literally transform into the façade of the madhouse and back, and to the Prison, enacting the metaphors of this madhouse, prison world. And throughout the play, projected façades physically open or become transparent by backlighting to reveal what is going on behind, so as both to situate the scenes in a sociopolitical world and to unmask the pretence – the ideology – behind which they are hidden » (Pearlman 44-45). Johnston met en scène cette pièce avec la *Dublin Drama League en 1929*, tout en finalisant sa propre pièce *The Old Lady*. La thématique de la pièce allemande et son incidence sur l'esthétique de la représentation marquent profondément le dramaturge irlandais en quête de renouveau. Nous verrons que l'ensemble de son œuvre vise à dénoncer la soumission de l'individu à des forces politiques et artistiques trompeuses, tout en appelant, par le biais de formes toujours renouvelées, à une révolte contre le règne des faux-semblants qu'elles imposent, au démantèlement de la « façade ».

construction d'une société conformiste et déshumanisante, où l'individu est étouffé sous le masque collectif. Pirandello se tourne vers le théâtre peu après la Première Guerre mondiale, alors que le fascisme s'empare de l'Italie, contrôlant les esprits à coups de propagande et de censure qui luttent contre l'originalité et inhibent la création artistique. Johnston est d'abord sensible à la démarche de tels dramaturges lorsqu'il ressent le besoin de faire la satire de la politique culturelle du jeune État Libre, notamment lorsque le théâtre national subventionné par l'État rejette sa pièce. Mais son œuvre « désirlandaise » bientôt ses perspectives, pour mettre en question ce type d'évolution de la société, sans frontières, où l'État et les Institutions se détournent de la nation qu'ils sont censés représenter et protéger. Son théâtre, comme celui de Toller, vise à déstabiliser la construction mensongère de l'identité collective qui repose sur les mêmes procédés illusionnistes que la poétique aristotélicienne, des faux-semblants érigeant des personnages-types en héros auxquels s'identifier. En ce sens, son écriture se fait « inhumaine » au sens où l'entend Lyotard lorsqu'il évoque « l'inhumanité » salvatrice de l'écrivain qui se dresse contre cette autre « puissance inhumaine de dérèglement » que peut être la culture, le conformisme qu'elle induit. L'écriture johnstonienne témoigne donc d'une sorte d'humanisme porté par la recherche formelle, comme le suggère Morash dans son étude du « projet Swift » citée en introduction, par une ré-forme qui bouleverse les formes conventionnelles et permet à la représentation de renouer avec son objet pluriel et fuyant, l'identité humaine. Nous verrons qu'en ne figeant jamais son écriture, en résistant à la systématisation de la représentation censée induire le conformisme de l'être, le dramaturge lui conserve ce caractère « inhumain », paradoxalement garant de l'humain, qu'évoque Lyotard.

Johnston écrit et réécrit la plupart de ses pièces à une époque où la créativité de l'Abbey est au point mort. Dans le même temps, sur le continent, les doctrines fasciste et nazie montent en puissance. Reporter de guerre pour la BBC de 1942 à 1945, Johnston fait partie des premiers journalistes à entrer à Buchenwald à la Libération. Il est ainsi aux

premières loges pour découvrir l'inhumanité de l'univers concentrationnaire. Cette expérience porte à son paroxysme la menace de déshumanisation qui guette paradoxalement la vie sociale lorsqu'un gouvernement impose une vision de la nation à ses sujets, excluant toute voix contestataire. Il ne s'agit plus pour le dramaturge de faire la satire du protectionnisme culturel de l'État Libre puis de la jeune République d'Irlande, mais de montrer que la cause nationale est désormais contre-productive dans la mesure où elle isole la nation des autres. Pour Johnston, la « nation » doit s'ouvrir au reste du monde et prendre part à des débats qui dépassent les préoccupations nationales. En 1947, il témoigne de la nécessité qui incombe aux survivants, et notamment aux nations comme la sienne, qui n'ont pas été directement affectées par un régime totalitaire, de se détourner des particularismes nationaux pour mettre au jour un art « international », orienté vers la « survie de l'espèce » :

It is one of our oldest clichés to say that mankind stands at the crossroads. [...] But really, I do feel that there is some justification for the use of the phrase today – now that we have provided ourselves with an easy means of race suicide, and have a system of international anarchy that makes the process almost automatic. [...] Now is it too much to ask that our own writers [...] should [...] turn their free intelligence – their minds comparatively unsullied by propaganda – from the problems of the noble peasant to the question of human survival? [...] Must we then persist in the pursuit of this thing [the peasant quality in Irish drama] that is to break up civilisation if allowed to go much further? [...] Now, with the Death Wish around, it seems to me that the question of who are our friends and who are our foes becomes a matter of startling clarity. It is a division which has nothing to do with race, religion, language, personal taste, class or educational background. If you like being alive you are on one side in the struggle. If you are thinking of giving up and have surrendered to a distaste for the human race, you are on the other. (UUC/MS/B2iib, Annexe 7))

Johnston voit dans la thématique et la forme conservatrices du théâtre irlandais une menace pour la civilisation parce qu'elles isolent l'Irlande du reste du monde au lieu de donner à la nation sa place parmi les autres, au sein d'une civilisation universelle, celle de l'espèce humaine, dont il faut assurer la survie. En ce sens, ce discours n'est pas sans rappeler celui de Robert Emmet : « when my country takes her place among the nations of the earth, then, and not till then, let my epitaph be written » (Annexe 1). L'idéal national, celui de la

souveraineté de la nation, implique d'emblée un rôle à jouer sur la scène mondiale, en relation avec les autres nations. Johnston considère le protectionnisme culturel comme une sorte d'isolationnisme mortifère pour la nation. Il attend de ses compatriotes, justement parce qu'ils n'ont pas été embrigadés par une idéologie déshumanisante, une réaction, une mobilisation pour l'avènement d'un nouvel humanisme, fondé sur la contestation et la créativité. Nous montrerons qu'il décrit là sa propre démarche d'écrivain et inscrit sa recherche esthétique dans la lignée des grands orateurs qui ont appelée la nation à s'incarner.

L'étude des pièces de Johnston montre qu'elles reviennent toutes inlassablement sur le théâtre en tant que tel, son langage, ses techniques, ses effets, son public. Parce qu'il s'agit de fabriquer des représentations, l'écriture théâtrale peut véhiculer des clichés et faux-semblants en rupture avec le sens, des idoles qu'on entend faire passer pour des icônes, tout comme elle peut dévoiler les techniques sur lesquelles repose le « bricolage » qu'elle constitue. Dans ce cas, elle fait prendre conscience au public de ses pouvoirs illusionnistes et des abus dont ceux-ci peuvent être victimes. Ce faisant, elle invite le spectateur à remettre en question tout système de représentation, à adopter une approche critique et curieuse qui lui permette de rechercher du sens et, par là-même, d'en construire, de s'exprimer, de se faire acteur de son identité. Johnston met en procès un certain théâtre pour susciter le sens critique du public, s'inspirant en cela du théâtre politique de Toller. Il refuse pourtant d'être considéré comme un « disciple de Toller » ou comme un dramaturge expressionniste parce qu'il rejette le pessimisme de ce mouvement. Nous montrerons donc que son propre théâtre s'exhibe comme une démarche optimiste visant à régénérer l'identité humaine : mouvant, fait de réécritures constantes, il témoigne de sa foi en la créativité de l'homme, créativité toujours renouvelée qui lui permet de résister à la pétrification de son identité. Le spectateur est amené à s'identifier non à une « image-mirage » mais « au mouvement d'une image » (Grossman 114), c'est-à-dire l'évolution de

la représentation mais aussi la revendication identitaire que constitue ce mouvement. Le théâtre est un remède à la crise de l'identité qui menace l'homme et l'art.

I- LE PROCÈS D'UN THÉÂTRE AVEUGLANT

En 1932, Toller écrit *Die blinde Göttin (The Blind Goddess)*. Si le titre évoque l'allégorie de la justice, il ne s'agit pas de mettre en scène « la justice aveugle », impartiale, mais plutôt son aveuglement, la manipulation dont elle peut être victime. Contrairement à la plupart des pièces de Toller, qui se présentent le plus souvent comme des drames à stations, cette pièce en cinq actes suit le schéma de la « pièce bien faite » avec situation initiale, complications, crise et dénouement. La femme d'un médecin meurt empoisonnée. Son mari ayant une liaison avec sa secrétaire, la femme de ménage les accuse bientôt de meurtre, lui et sa maîtresse. Ils sont tous deux jugés coupables et incarcérés. De nouvelles preuves, découvertes *a posteriori*, font rouvrir l'enquête. La victime s'étant suicidée, le verdict est annulé et les prisonniers sont libérés après quatre ans de prison. Ce dénouement suggère que la justice est dévoyée ; elle ne se fonde plus sur des preuves mais sur les apparences et la rumeur. La pièce est jouée puis publiée en Autriche car l'œuvre de Toller est interdite en Allemagne et fait l'objet d'un autodafé dès l'accession d'Hitler au pouvoir¹³³. Le dramaturge s'exile en Angleterre, où il rencontre Johnston et lui demande d'adapter *The Blind Goddess* pour la scène irlandaise¹³⁴. C'est ainsi que *Blind Man's Buff*

¹³³ Dès son accession au pouvoir, Hitler lance une politique « d'action contre l'esprit non allemand » et confie à l'Association allemande des étudiants le soin de brûler tous les livres d'écrivains juifs, marxistes ou pacifistes, ce qui donne lieu aux immenses autodafés du 10 mai 1933 (Richard 97-98).

¹³⁴ Ellman note que Toller côtoie aussi Yeats et lui demande en 1935 de prendre position contre le totalitarisme en recommandant l'attribution du prix Nobel de la paix à Ossietzky, intellectuel allemand condamné pour haute trahison par les Nazis pour avoir publié dès 1931 des informations sur le réarmement secret de l'Allemagne. Yeats, qui avait été sénateur de l'État Libre de 1922 à 1928, rejette désormais la politique en bloc et refuse de prendre position pour ou contre tel ou tel régime : « Do not try to make a politician of me, even in Ireland I shall never I think be that again – as my sense of reality deepens, & I think it does with age, my horror at the cruelty of governments grows greater [...]. Communists, fascist,

est écrite puis créée à l'*Abbey* en 1936 (Johnston, Toller 1938). Les deux écrivains partagent un esprit de révolte contre les systèmes sociopolitiques et artistiques qui aveuglent, musèlent et uniformisent les individus. L'étude des deux pièces révèle cependant des différences qui nous permettront de dégager la spécificité du projet humaniste de Johnston, orienté vers une réhabilitation de la justice, rendue possible par le sens de la responsabilité et l'engagement des individus qui la représentent. Le titre, tiré de la pièce de Toller (*BG*), déplace le centre d'intérêt de la « déesse » à l'homme, libre de jouer à colin-maillard avec la déesse aveuglée, la manipulant et la contournant pour mieux lui échapper, ou de lui rendre la vue¹³⁵. La scène de procès au cœur de ces pièces participe d'un réseau d'images de mises en accusation et d'appels au jugement du public, réseau que Johnston tisse de pièce en pièce. Nous montrerons que ces scènes de jugement font le procès de la dictature des apparences où l'identité est une question d'opinion, elle-même aveuglée ou formatée par des manipulateurs. Ce faisant, elles incitent certains personnages à remettre le verdict en question. Johnston met ainsi en abyme les deux types de pouvoir du théâtre, utilisé tantôt pour aveugler son public, tantôt pour l'éclairer.

nationalist, clerical, anticlerical are all responsible according to the number of their victims. I have not been silent, I have used the only vehicle I possess – verse » (Ellman 281-282). Si Yeats recourt à la poésie pour exprimer l'horreur que lui inspirent les gouvernements, Johnston recourt au théâtre. Il ne fait pas qu'exprimer son dégoût pour toute forme de vie sociale qui s'avère être déshumanisante ; il met aussi en scène un moyen de résister à toute forme de dictature politique ou culturelle, de les renverser en manifestant avec insistance la capacité de défiance et de création propre à chacun. Nous verrons que ses pièces témoignent ainsi d'un humanisme renouvelé, d'une foi en l'homme fondée sur sa capacité à se dresser contre les formes qu'on lui impose et à se réinventer. Néanmoins, cette révolte relève au départ d'une démarche expressionniste comparable à celle de Toller, comme Johnston le suggère lui-même lorsqu'il qualifie sa première pièce de « geste contestataire » : « an expressionist gesture of dissent » (Johnston 1979, 7).

¹³⁵ Dans son mémoire de M.A. intitulé *A Critical Study of the Literary Work of Denis Johnston*, Rothberg avance que « Johnston's plays are implied or dramatized criticisms of the legal system » (Rothberg 38). Johnston a lu et annoté ce mémoire et rejette ce commentaire en rappelant que son père était juge et lui-même avait commencé une carrière d'avocat avant de se tourner vers le théâtre. Diverses scènes de jugement ponctuent ses pièces et sont autant d'occasions de mettre en scène l'usage que les hommes font du système, et non du système lui-même. La manipulation dont il est souvent victime participe de la déshumanisation de la vie en société. Cependant, dans *BMB* puis *SOIE*, des personnages figurent aussi des hommes engagés dans la réhabilitation de la justice : il s'agit de lui rendre la capacité de défendre et protéger les individus de façon impartiale, sans tenir compte d'apparences trompeuses, de l'opinion publique ou autres tentatives de détournement du système. Selon l'ancien avocat, « Man errs, but he also repairs » (*SOIE* 8).

A-POÉTIQUE DE L'AVEUGLEMENT

Tout le deuxième acte de *BG* est consacré au procès et Toller met en évidence la manipulation des faits par des représentants de la loi motivés par la rumeur, les préjugés, et une certaine soif de sensationnalisme, plutôt que par des preuves tangibles. Le juge exige notamment la reconstitution d'une scène de ménage en plein procès, dont il se fait le metteur en scène, sommant les accusés de jouer leur propre rôle comme les acteurs d'un mélodrame, et plaçant les jurés dans le rôle de spectateurs :

PRESIDENT. Gentlemen of the jury. [...] You must arrive at your conclusions exclusively from the evidence as it is given. Dr. Färber, will you please give me once more an exhaustive account of what took place on the day when your wife first fell ill. I wish to have the scene reconstructed in detail for the benefit of the Court, and to that end I have had a plan of the living-room prepared for me. There is the table at which you, your wife, your child and your fellow-accused, Fräulein Gerst, were seated. I have had a wax model made to represent Frau Färber... Usher, have the model brought into Court.

(While the PRESIDENT OF THE COURT is speaking, the Ushers bring in a table and chairs, and place them in the centre foreground. Then a life-size model is brought in on an invalid chair.) (Toller 1935, 291)

Le président insiste pour que le jury ne juge que d'après des preuves. Pourtant, il n'invoque ici aucune arme ou preuve matérielle du crime. Il prend les jurés à témoins d'une scène privée qu'il place sous les feux de la rampe, avec reconstitution du décor, accessoires, acteurs, et même un mannequin de cire dans le rôle de la victime. Le mannequin, ainsi que l'appel aux accessoiristes, montre le caractère factice de la scène, qui ne devrait donc pas constituer une preuve recevable. Les autres personnages, notamment le mari de la victime et sa fille, n'agissent que sous la dictée du juge et ces marionnettes ne sont donc pas plus vivantes ou réelles que le mannequin. Le juge parvient cependant à faire passer la représentation pour la vie réelle. :

PRESIDENT. [...] Is the child there? Then have her brought in, please.

(Lore comes forward)

[...]

(During this last passage, the Court is darkened. The table and chairs in the foreground are picked out by a spotlight, and the three together with the model are seated at it.)

(Out of the darkness) Dr. Färber, you have just come home, you say, from your rounds. Your wife has delayed luncheon until your return.

(With these words, DR. FÄRBER goes to the table, sits down and they all begin to eat, including the model, representing BETTY FÄRBER.)

(Out of the darkness). What did you say?

(There is a moment's pause)

FÄRBER. Burnt meat once again!

BETTY. What can you expect? If you insist on spending all your time in the public-house... (Toller 1935, 291)

L'espace scénique est délimité par les projecteurs et le reste du tribunal, plongé dans l'obscurité, comme le public au théâtre. Êtres humains et créature inanimée déjeunent et discutent ensemble dans cet espace limite, entre réalité et fiction. Le mannequin s'anime alors que les êtres humains deviennent des pantins activés par le juge. Ce dernier situe l'action dans son contexte, comme un narrateur chargé de l'introduire, ce qui permet un double phénomène de mise en abyme : le recours explicite aux artifices du théâtre met en évidence le dysfonctionnement du procès qui fabrique des « preuves », et celui d'un théâtre qui vise à faire passer la représentation pour son objet. Le procès se fait l'occasion d'exhiber le processus de création des personnages, des « caractères » mis en scène dans la tradition aristotélicienne, où décor, contexte, comportement et répliques caractéristiques de tel ou tel type de personnage, participent de la création de l'illusion et facilitent la confusion entre réel et représentation. Enfin, une fois le tribunal transformé en théâtre, la vie privée des suspects comme le verdict du procès deviennent chose publique : les spectateurs de la scène de ménage font entendre leur désapprobation, notamment à l'égard du protagoniste. Quand celui-ci en vient par exemple à se plaindre de patients qui se disent dans l'incapacité de régler ses honoraires, son avarice suscite les sifflets : « CRIES FROM THE ONLOOKERS. Dirty old miser ! Boo ! Boo ! / PRESIDENT. Silence ! » (BG 297). Les inégalités entre classes sociales sont l'un des thèmes majeurs de l'expressionnisme et de Toller en particulier ; le mépris du médecin pour ses patients indigents en fait un vieil avare insensible, détesté par l'opinion. Le juge-metteur en scène décide des faits et gestes des personnages et manipule ainsi l'opinion. Cette reconstitution, entièrement créée et

orchestrée par le juge, donne des accusés une image scandaleuse, celles d'individus aux mœurs douteuses et au tempérament potentiellement violent, image qui précipite le verdict :

BETTY. [...] (*Anna [the secretary] comes back.*) Where on earth have you been all the time?

ANNA. With Lore.

BETTY. What have you to do with her? First you take my husband from me, and now you're trying to take away my child.

FÄRBER. Betty!

BETTY. Oh, I know everything. Do you think I'm blind? Do you think I'm deaf? It's common property. The whole neighbourhood is talking about it. How you're betraying me in my own home! Oh, but you're vulgar!

ANNA. I must go, doctor.

FÄRBER. Please, stay.

BETTY. No, she shan't stay here. Pack your things up this instant and go – you whore!

(*FÄRBER gets up, goes over to her, and slaps her face.*)

VOICES FROM THE DARKNESS. Blackguard!
To strike a woman like that!
Swine!
Murderer!

(*The moment the voices break in the model becomes inanimate.*)

PRESIDENT (*out of the darkness*). Silence! Or I shall clear the Court. (Toller 1935, 298)

Cette pièce dans la pièce révèle aux yeux des jurés la situation d'adultère qui lie les trois personnages, reproduisant sur scène l'exposition de la vie privée sur la place publique dont se plaignait la victime : « It's common property ». L'insulte proférée par Betty, ainsi que la gifle qu'elle reçoit en échange, font émerger sous les yeux des jurés ce qui fait déjà jaser l'opinion : « How you're betraying me in my own home! Oh, but you're vulgar! ». Les jurés, projections sur scène de ces voix de l'opinion, condamnent alors les mœurs du protagoniste. Ce jugement d'ordre moral (« blackguard! », « swine! ») glisse vers une conclusion hâtive concernant sa culpabilité, qui anticipe le verdict : « Murderer! ». Le mannequin qui prend vie le temps de la représentation redevient une créature inanimée dès que ceux-ci se font entendre, laissant à penser que cet empiètement de la sphère publique

sur la sphère privée joue aussi un rôle dans la mort de la victime, ce qui se confirme à l'Acte IV, lorsque le procès est remis en question : la femme humiliée par le comportement de son mari et les commérages, avait consigné dans son journal intime son intention de se suicider. Le légiste revient aussi sur son analyse prouvant que la victime était morte d'un empoisonnement chronique. Il fait cet aveu à l'avocat de la défense pour l'inciter à demander la clémence pour ses clients emprisonnés à tort, mais ne souhaite pas reconnaître publiquement son erreur :

PATHOLOGIST. But if it were made known generally, public trust in Justice would be still more undermined.

COUNSEL. The trust of the people in Justice can only be undermined by injustice, not by justice.

[...]

PATHOLOGIST. One has to think of science.

COUNSEL. Are we here to serve Science, or does science serve us? It seems to me that the present-day veneration of science comes perilously near idolatry.

PATHOLOGIST. If my prestige is damaged, Science generally is damaged in consequence.

COUNSEL. Truth comes before prestige.

PATHOLOGIST. Without prestige truth can accomplish nothing; no more than a nation can.

COUNSEL. It is bloodless concepts like "prestige" that lead people to slaughter one another in war, and which will be the ruin of mankind. (BG 317-318)

Le légiste évoque la nécessité de préserver le « prestige » de la justice et de la science aux yeux de l'opinion, au détriment de la vérité : il s'agit de cultiver la foi du peuple en une nation qui s'appuie sur des institutions irréprochables. Toller évoque ainsi à nouveau la « façade » qu'il met en scène dans *Hoppla, wir leben!*, ces faux-semblants exhibés par le régime et les autorités pour manipuler l'opinion. L'évocation d'une telle « façade » de « prestige » est particulièrement significative en 1936, alors que le Troisième Reich construit de toutes pièces l'image d'une nation allemande prétendument prestigieuse. La pièce montre que la justice, tout comme l'opinion publique, est manipulable, que ses représentants imposent leur propre scénario au détriment des faits, contrôlant l'opinion publique pour combattre toute personne ou toute conception de la nation perçue comme

immorale ou non-conforme à leurs attentes. Les valeurs qui fondent habituellement l'humanisme, le « contrat social », la justice, le progrès scientifique, sont détournées par les autorités. Seul l'avocat de la défense se dresse contre ce système et l'idolâtrie qu'il favorise. La révolte contre les idoles est pour lui la condition de survie de l'humanité qu'elles menacent, d'où l'intérêt de Johnston pour cette pièce.

Si le deuxième acte de *BMB* met également en scène le procès, Johnston omet complètement la pièce dans la pièce. Loin d'exposer la vie privée des suspects sur la place publique, la loi la protège : elle impose de ne pas mentionner tout aspect de la vie de l'accusé qui ne soit pas en lien direct avec le crime en question et qui préjugerait de sa personnalité. Les accusés déclarent avoir rompu deux ans avant la mort suspecte ; leur relation ne doit donc pas être évoquée au cours du procès pour éviter aux jurés de juger de leurs mœurs plutôt que de leur culpabilité. Or l'accusation se fonde sur la déposition de Mary Quirke, la femme de ménage, et la correspondance des suspects, qui remonte pourtant à deux ans avant les faits. L'avocat de la défense (THIN) et le juge s'efforcent de ne pas porter la liaison passée à l'attention des jurés :

THIN. Melud, this is the lady who tenders the evidence to which I take exception. I rely on my learned friend not to ask her any question bearing on the portion of her deposition marked "A", until its admissibility has been ruled upon by Your Lordship.

[...]

HARRICAN [Senior Counsel]. I am in His Lordship's hands.

JUROR. Excuse me, My Lord, but the jury are not quite clear about all this. We would like to see this portion marked "A".

JUDGE. Oh dear me, no. You shall see nothing of the sort until I have decided whether it is proper for you to have it.

JUROR. But, sir, we find it confusing when everybody else seems to know what...

JUDGE. That will do, my man. Please don't interrupt. (*BMB* 74)

Il revient toujours au juge de décider de ce que les jurés verront et de leur latitude de parole, mais il n'exerce là que sa fonction de juge. Il ne manifeste pas le voyeurisme du

juge mis en scène par Toller. L'exposition des faits n'en tourne pas moins à la mascarade car le procureur s'efforce de prendre THIN à son propre jeu :

POER [the State Solicitor]. Well, all I say is damned the rules of evidence. I can see what you mean about Quirke's deposition, but it's a damned scandal if we aren't going to be allowed to show the whole truth. But wait a minute. Suppose they attack her character in cross-examination? Couldn't we get it in then, in reply, as evidence of *his* bad character?

HARRICAN. Oh, if they did that, of course we'd have them. But there's no hope in hell, my dear fellow. [...] Thin knows his stuff. [...] A nice little bit of tactics. (*BMB* 50-51)

La justice repose sur un jeu d'adresse où le perdant n'est pas forcément un coupable mais seulement un joueur non aguerri. La réplique du procureur est illogique : il entend ignorer la nécessité de preuves matérielles pour faire éclater la « vérité » à l'aide de preuves indirectes, les circonstances et le tempérament du suspect. Il est lui-même aveuglé par le témoignage de Mary Quirke, mise en scène qui s'appuie sur les accessoires désormais dénués de sens que sont les lettres. Au cours du procès, il parvient à contourner la loi visant à protéger la vie privée du suspect lorsque celui-ci accuse Quirke de l'avoir volé puis de l'avoir mis en accusation pour détourner l'attention de la justice. En attaquant les mœurs de son accusatrice, l'accusé permet au procureur d'exposer les siennes, et se trouve là encore jugé coupable. Dans *BMB*, l'erreur judiciaire ne provient pas du système judiciaire mais de son sabotage, qui permet aux préjugés et aux sentiments tels que la haine, la honte et la colère d'interférer dans un système réputé impartial. La pièce témoigne de la crise du sens qui caractérise son époque : une mise en scène réaliste et bien agrémentée est plus crédible que le simple énoncé des faits.

Contrairement à la pièce de Toller, le procès est précédé d'une scène où l'avocat de la défense s'entretient avec Anice Hollingshead, nouvel avatar d'Anna¹³⁶. Il lui explique

¹³⁶ Dans *BMB*, la maîtresse du médecin n'est pas sa secrétaire mais l'une de ses consœurs, Dr Anice Hollingshead, médecin de garde le jour du décès. Elle est appelée en renfort lorsque le Dr Chavasse ne sait plus quoi faire face à l'agonie de sa femme. Ils ne se sont pas vus depuis leur rupture deux ans auparavant. Le témoignage de Mary Quirke ne suffit pas à faire arrêter Anice en même temps que Chavasse. Les lettres suggèrent néanmoins qu'elle aurait eu recours à un avortement suite à sa relation avec lui, autre raison qui pousse la défense à tout faire pour qu'elles ne soient pas évoquées. À défaut de pouvoir prouver son

les règles du jeu d'adresse que constitue le procès : « Nothing must be said against Quirke and you may rest assured that I am taking the proper course in so advising you » (*BMB* 46). Pour Johnston comme pour Toller, la justice est victime d'un délit d'initiés. Mais pour Johnston, les représentants de la loi que sont le juge et l'avocat sont davantage enclins à la dissimulation qu'à l'exhibition de la vie privée. Parce que cette scène précède le procès, le spectateur prend d'emblée conscience des diverses motivations à l'origine des stratégies de dissimulation et d'exhibition qui sous-tendent le déroulement du procès et en font une mise en scène, l'art de dissimuler ou de révéler, « covering up » et « digging out », dirait le fossoyeur de *DD*.

Le procès s'ouvre sur une description hyperréaliste de la scène de crime :

(Sergeant Carey is in the witness box under examination by Harrican, who exhibits all the bluff, good-humoured indifference of counsel who feels that his case is a hopeless case).

CAREY. From the window to the fireplace, eighteen foot ten. From the window to the door, twenty-one foot six. From the fireplace to the couch on which I found the body, seven foot ten. From the couch on which I found the body to the window...

JUDGE *(writing)*. Seven feet ten inches. Just one moment, Sergeant. Tell me, Mr. Harrican, do you attach much significance to those measurements?

HARRICAN. None whatever, melud. I am quite ready to pass them over, unless my learned friend insists.

THIN. Melud, I don't see that the position of the body is a matter of any great importance. (*BU* 52)

Les mesures de la pièce où le corps a été trouvé sont énoncées et prises en note. Le juge cherche à couper court à cette liste de détails superflus mais la fait paradoxalement interrompre au moment où le cadavre est mentionné. Ce qui concerne l'individu qui a perdu la vie est éclipsé au profit des éléments de décor qui vont alimenter le scandale en passe de bouleverser la vie de l'accusé :

CAREY. I produce a list of the contents of the dispensing room... extract taken from the Poison Book of Mr. Theodore Doyle, Pharmaceutical Chemist of No 12 Wolfe Tone Street... set of fingerprints taken from the deceased... set of fingerprints taken from the accused... and a bundle of nine letters taken by me from a drawer in the hall on the day of the death after duly obtaining a search warrant. (*BU* 53)

implication dans le meurtre potentiel, les autorités pourraient la faire condamner pour son recours à cette pratique illégale.

La liste des produits pharmaceutiques stockés chez le médecin au moment de la mort suspecte n'a pas été faite sur place mais obtenue du pharmacien ; seules les empreintes de la victime et de son mari ont été prélevées, et seules les lettres émergent de la fouille du domicile : l'enquête les cible en se fondant entièrement sur la déposition de la femme de ménage. Dans sa biographie de Swift, Johnston évoque cette tendance paradoxale à rechercher des preuves non de ce qui s'est passé, mais de l'idée qu'on s'en fait : « we must regretfully take notice of a widespread human tendency to believe that evidence is good if it fits into a picture that we already possess, and bad if it does not » (Johnston 1959, 154)¹³⁷. Dans *BMB*, le policier se laisse guider par le scénario à sensations imaginé par Mary Quirke. Le procureur en fait autant : « The key to my attitude is very simple. I believe that Dr. Chavasse poisoned his wife. That's all. [...] there's nothing whatever to support the alternative possibility of suicide. People don't commit suicide without leaving some trace » (*BMB* 98). Les lettres témoignant de faits passés, sur lesquelles Quirke fonde sa déposition, sont plus convaincantes que l'absence de « traces » plus récentes, absence qui n'entre pas dans la vision que Poer se fait d'un suicide.

Le début du procès, avec le témoignage hyperréaliste du policier, rappelle davantage une autre pièce de Johnston que celle de Toller (où le procès commence par l'interrogatoire des suspects). Le protagoniste de *BU* se retrouve lui aussi devant un tribunal lorsqu'il est arrêté pour avoir endommagé l'horloge sur laquelle il se jette dans l'espoir d'arrêter la marche du temps. L'angoisse existentielle qui l'a poussé à cette

¹³⁷ Le volume que Johnston consacre à la présentation de ses recherches sur la vie de Swift, et donc à sa propre quête de l'identité du fameux doyen de St Patrick, se présente également comme une enquête ouverte suite au verdict douteux de divers biographes et dramaturges : il comporte trois parties intitulées « The Witnesses », « the Testimony », « the Autopsy » et, dans l'introduction, Johnston décrit son travail d'enquêteur (« to prepare the equipment for such an investigation », Johnston 1959, xi). Dans *The Dreaming Dust*, l'identité postulée du personnage est aussi mise en procès : « let us hear the charge that you prefer against this savage shade » (*DD* 273). Dans cette pièce, les différents acteurs permettent la multiplication des mises en scène et empêchent ainsi la vision tronquée que donnerait une perspective unique, ce qui corrige les diverses approches univoques consignées dans divers ouvrages antérieurs, fondés, selon Johnston, sur les préjugés de leurs auteurs respectifs.

extrémité n'est pas évoquée lors de son procès qui réduit son geste aux dégâts matériels qu'il a causés et qu'il va devoir rembourser. La première personne appelée à la barre est le gardien de la paix qui s'est rendu sur place lors de l'incident. Sa description hyperréaliste multiplie les détails factuels, date, heure, adresse du pub et nom de son propriétaire, position de l'accusé et de la « victime ». La fin de sa tirade mine le sérieux visé par sa déposition :

I found the accused striking at a piece of furniture [...] to wit an antique grandfather clock, value £ 25, with a blunt instrument, and with intent to do grievous bodily harm. I duly cautioned the accused who made the following statement: "I am being robbed". I then inquired from the accused whether he wished to prefer any charge against any of those present, to which the accused gave an unintelligible answer, upon which I observed that he was under the influence of drink. (*BU* 260-261).

Le procès s'intéresse davantage au « dommage corporel » infligé à un objet bon marché qu'à la détresse de l'accusé. Lui-même porte une autre accusation, comme le fait Chavasse dans *BMB*, mais celle-ci est d'une nature trop abstraite pour être saisie par un policier soucieux de détails concrets qu'il n'aurait qu'à relever dans son rapport, et non de problèmes existentiels qu'on lui demanderait de comprendre, de se représenter. Le tableau dédié au procès s'intitule « The Scales of Solomon » et s'intéresse à la justice dont la balance est le symbole, signe d'équité, de juste mesure des responsabilités, de sentence juste. Or le recours ostensible aux artifices du théâtre fait du procès de John une farce en rupture avec le bon roi Salomon, comme *BMB* et *SOIE* le feront plus tard : l'institution est manipulée et aveuglée par des individus peu scrupuleux. Dans *BU*, le renversement burlesque de mises en scène trompeuses s'étend en outre aux différents aspects de la vie sociale.

B- POLITIQUE DE L'AVEUGLEMENT

Dans une série de notes manuscrites, Johnston évoque la théorie de Jung concernant le rôle du mythe dans la connaissance de soi et du monde : « Jung tells us that the best way to understand ourselves is through the study of myths » (TCD/MS/10066/51/3). Pour Jung, il existe deux formes d'inconscient. « L'inconscient personnel » se construit au fil de la vie et se fait le « réceptacle de [...] contenus oubliés et refoulés » (Jung 1995, 24). Il repose sur « une autre couche plus profonde [...] qui est innée » et que Jung appelle « l'inconscient collectif », qui « constitue un fondement psychique universel de nature suprapersonnelle présent en chacun ». Ses contenus sont des « archétypes », « des types anciens ou, mieux encore, originels, c'est-à-dire des images universelles présentes depuis toujours » (Jung 1995, 25). Ces contenus se manifestent à la conscience par le biais du mythe et du conte. Le symbolisme des mythes est donc un langage universel qui permet à l'homme de faire sens des mystères qui sous-tendent sa vie et ses expériences, et participe ainsi de la construction de son identité : les mythes sont avant tout « des manifestations psychiques représentant la nature de l'âme » (Jung 1995, 26). L'aventure du héros mythique figure le parcours initiatique de l'être humain qui rompt avec sa matrice d'origine pour se lancer dans un processus d'individuation qui consiste à acquérir une conscience de soi grandissante en se réalisant : la quête est semée d'embûches que le héros parvient à surmonter avec l'aide de soutiens extérieurs, signes de la mobilisation de l'ensemble des forces de sa psyché en quête d'elle-même. Le héros mythique doit affronter des monstres pour libérer une jeune femme captive ou s'emparer d'un trésor bien gardé. Pour Jung, ce trésor symbolise l'intériorité propre à l'individu :

Le dragon ou le serpent représente *l'inconscience du premier commencement*, car cet animal aime, comme le disent les alchimistes, à se tenir « *in cavernis et tenebris locis* ». Cette inconscience doit être sacrifiée ; alors seulement on peut parvenir à entrer dans la tête, c'est-à-dire à posséder la connaissance consciente. Ici se joue à nouveau le combat universel du héros contre le dragon, dont l'issue victorieuse est chaque fois marquée par le lever du soleil ; en d'autres termes, la

conscience s'éclaire alors et perçoit [...] que le processus de transformation a lieu à l'intérieur du temple, c'est-à-dire de la tête (Jung 1995, 201-202).

BU établit un parallèle entre la quête du protagoniste et celle de Jason et des Argonautes.

Le mythe est mis à l'épreuve par la culture matérialiste de la société dans laquelle évoluent ces nouveaux Argonautes. Dans *BU2*, cette déstabilisation se confirme. Reprises et développées après la Seconde Guerre mondiale, les scènes où se manifeste l'écart entre la vie quotidienne et les aspirations des individus sont d'autant plus prégnantes. Le mythe est réécrit sur le mode burlesque et les multiples références aux artifices du théâtre montrent la vie sociale comme un vaste jeu de rôles où l'identité se perd, jeu symptomatique de la politique de l'aveuglement qui sous-tend la société et empêche l'homme d'accéder à la connaissance de soi.

John Foss devient Jason, surnommé « Jay ». Ses compagnons perdent les noms qualitatifs qu'ils portaient dans la première version, au profit des noms des Argonautes mais les exploits que le mythe leur associe ne sont jamais rappelés, comme s'il ne restait que les noms, désinvestis d'héroïsme. Le professeur qui congédie ses élèves, nouvel avatar de Leonard the Learned, se nomme désormais Typhis. Capable de prévoir les tempêtes et doté d'un bon sens de l'orientation, le personnage mythique est désigné navigateur des Argonautes par la déesse Athéna, qui lui apprend la navigation. Il assiste Argos dans la construction du navire Argo (Belfiore 622). Dans la pièce, le professeur, désormais loin de prendre les mots au pied de la lettre ou de chercher à orienter ses étudiants, ne fait que les désorienter dans le temps et dans l'espace :

TYPHIS. Is this the time for blatant inattention?

JAY. That is one of my problems, sir. What is the time? How can we tell anything with a clock like that? If it only had a little more of a face. Or would it be a mistake?

TYPHIS (*sarcastically*). Very interesting indeed. And do you imagine that the pursuit of such matters is going to assist you to graduate?

JAY. Probably not. At the same time –

TYPHIS. Ah yes. Time is fleeting. (*Indicating the clock*). Indeed it would now seem to be non-existent. But the more pertinent question is one of graduation. (*BU2 23*)

Comme Jay pose la question fondamentale de la pièce (« What is the time ? ») et attire l'attention sur l'horloge dépourvue d'aiguilles qui fait toujours partie du décor de l'école, Typhis ne cherche pas à établir une correspondance entre ce qu'il dit (« Time is fleeting ») et ce qu'indique l'horloge (« it would now seem to be non-existent »). Durant toute la scène, il ne cesse de revenir à l'examen auquel il prépare ses élèves, comme si cela était une fin en soi et non plus le début de l'aventure. Le navigateur mythique est devenu un instrument au rôle bien défini, retranché derrière les murs d'une institution qui perd tout son sens. Sommé d'expliquer l'intérêt de l'examen, il révèle les limites de son sens de l'orientation :

TYPHIS. [...] This matter of graduation is simply one of viable objectives. [...] Dante tells us that the goal of the soul is Paradise. (*He points to it on his chart*) A Cielo Quieto under which all other Spheres of the Universe revolve in hierarchical order. (*He points this out.*) The peril of the Soul is Inferno (*He indicates this.*) – nine circles grouped around a central pit or Pozzo in which Lucifer is fixed with his head downwards towards Jerusalem. (*A Voice: Where's Jerusalem?*) Up there. These various circles are respectively called –

JAY. Excuse me, sir. Do you believe this?

TYPHIS. Believe it? Personally you mean?

JAY. Yes.

TYPHIS. Of course not. Not personally. But what's that got to do with it?

JAY. Then you're wasting our time, sir. (*BU2 24-25*)

Une carte de l'Enfer de Dante sert de support à une leçon sur le sens de la vie qui parodie un cours de géographie sur un univers fictionnel. Jérusalem n'est plus une ville située dans un pays en particulier, encore moins une terre symbolique, mais juste un point sur une carte. Typhis ne croit pas à la réalité de ce dont il parle (« Believe it ? [...] Of course not ») et la carte perd donc toute vocation à orienter ceux qui l'observent ou à figurer un espace particulier, réel ou fictionnel. Elle n'en est pas moins symbolique dans la pièce : rappelant que l'âme, quoiqu'elle aspire à entrer au paradis, court le risque d'une descente aux Enfers, elle annonce le sort des jeunes gens dans leur quête. Si les profondeurs où règne Lucifer

sont évoquées par le terme « pit », sa traduction en italien, « Pozzo », évoque aussi le personnage de Beckett dans *En attendant Godot* et la scène suggère que ce maître qui s'efforce d'imposer un langage dépourvu de tout sens est lui-même aveugle ou esclave d'un système qui n'en a pas, replié sur lui-même :

JAY. Why must we graduate?

TYPHIS. To become Alumni. That's important. Don't interrupt me. It is because you must all be properly equipped for what you will meet with when you go through that gate.

JAY. What will we meet?

TYPHIS (*angrily*). How should I know? That is of minor importance and is for you to find out for yourselves. And look here – I'm supposed to be the one asking questions – not you.

JAY. We're supposed to be the ones getting useful information. Not you. And our immediate question is, What is outside that damned Gate?

TYPHIS (*fumbling in his bag*). You'll find out soon enough when you find yourself out there without one of these certificates, which everybody is going to get – except YOU. (*He produces a pile of coloured papers.*) Because, Mr. Phosphorous, you've flunked. And that's what you get for asking questions to which you don't know the answer. (*BU2, 25-26*)

L'école sert à obtenir un diplôme qui ne permet aux élèves que de devenir d'anciens élèves, position qui les engluie dans leur passé d'écoliers au lieu de les lancer dans leur vie. Cette circularité est caractéristique du discours de Typhis qui en revient toujours au diplôme préparé. Le navigateur cherche bien à construire une embarcation pour ses élèves, le diplôme, mais ne se soucie pas de sa fiabilité ni de l'aventure qui les attend (« How should I know? That is of minor importance... »). Dans ce passage, Jay retourne habilement la remarque de Typhis (« I'm supposed to be the one asking questions – not you. / We're the one supposed to be getting useful information. Not you. »). Le détournement de la réplique de Typhis témoigne de l'audace du personnage visiblement curieux d'accéder à un savoir qui lui fait défaut, nouveau Prométhée en quête d'une lumière qui lui est interdite. Son nom de famille, « Phosphorous » (le même que dans la première version), en fait d'ailleurs une source de lumière. Curieux, audacieux, et seul à échouer à l'examen, il est comparable à Lucifer, l'ange déchu, porteur de lumière mais

condamné à briller du fond du dernier cercle de l'Enfer. Privé du précieux passeport permettant de franchir la porte de l'école en toute sécurité – porte qu'il appelle d'ailleurs « that damned gate », il s'apprête à franchir celle de l'Enfer figurant sur la carte de Dante. L'école en serait le vestibule : « *Up centre, there is a student's desk encumbered with a couple of large, impressive-looking volumes. Also on the lower level [...] there is a light set-piece representing a pair of decorative gates* » (BU2 21). Typhis attire l'attention sur l'univers hostile qui attend Jay de l'autre côté. Si Leonard the Learned envoyait ses étudiants dans l'aventure de la vie, tels les Argonautes pleins d'espoir, le discours de Typhis rappelle plutôt celui de la porte imaginée par Dante : « Par moi on va vers la cité dolente ; Par moi on va vers l'éternelle souffrance ; Par moi on va chez les âmes errantes. [...] Vous qui entrez, abandonnez toute espérance » (Dante 39). Le monde que Jay découvre au fil des tableaux est un monde matérialiste où le lien social repose sur le culte de l'apparence au détriment de l'histoire et des sentiments censés lier les personnages. En reprenant la pièce visionnaire qu'il avait écrite en 1933, Johnston recourt à la métaphore de l'Enfer pour dénoncer la « barbarie » d'une société qui enferme les individus dans des rôles déshumanisants. Johnston reproche à la scène irlandaise d'en faire autant.

La scène de couple au cours de laquelle John et Doris conversent paradoxalement sur un mode impersonnel refait surface et finit de rompre les liens censés unir les personnages. Cette fois, ils parlent d'abord à la première personne comme si les acteurs s'appropriaient leurs rôles respectifs au lieu de s'en dissocier comme dans la première version. Le dialogue dramatique n'en est pas moins déconstruit de l'intérieur : la deuxième personne n'apparaît toujours pas et le dialogue n'en est pas un. Il s'agit plutôt d'une suite de monologues juxtaposés. Les personnages ne s'adressent pas l'un à l'autre mais figurent des acteurs s'interrogeant à voix haute sur ces rôles qu'ils jouent :

The lights rise on the upper level as the curtains part on a domestic interior – a painted fireplace [...] and a cradle by an ironing board at which Hera works. Jay sits beside the fireplace reading the newspaper and smoking his pipe. [...]

Throughout the scene the business of husband and wife continues with complete realism, without necessarily bearing any reference to what they are saying. (This will be found difficult in rehearsal a, particularly as they speak the stage directions in addition to non-realistic dialogue.)

JAY. **A domestic interior.** Here, in the midway of our mortal life, where a warm fire burns in the hearth and our baby whimpers in the cradle, I contemplate this partner of my pilgrimage and I ask her who she is?

HERA. **Ironing.** I am the Universal Wife. I am Mrs Hera Somebody. Darby and Joan. We are King and Queen of our unc cosy Castle. The Home Life of Pericles and Aspasia.

JAY. **Opening his evening paper.** So now they are joined together in Holy Deadlock.

HERA. **Dampening the clothes.** She has a certificate to that effect stored in a suitcase under the Spareroom bed. **Upon her finger gleams the plain gold band.** Together they have grown ripe and round in marketing and matrimony. (BU2, 43-44)

Comme on l'a fait apparaître en gras, les personnages intègrent une partie des didascalies à leurs répliques, notamment les éléments du décor et les accessoires qui leur permettent de narrer l'action. Pour Danan, cette contamination du dialogue de théâtre par la narration, « hybridation complexe alliant dialogue traditionnel, monologue intérieur et description » est caractéristique du dialogue « mutant » mis au jour dans le théâtre moderne en quête de « nouveaux territoires » (Danan, 44-45). La narration montre la faillite du dialogue, surtout au théâtre où le « drame » repose traditionnellement sur l'interaction entre les personnages. Dans la didascalie initiale, le dramaturge note l'écart entre l'action des personnages en pleine scène de vie quotidienne, les didascalies qu'ils énoncent et qui leur attribuent des actions pas forcément en rapport avec ce qu'ils font, et le reste de leur discours, extraits de monologues intérieurs donnant à entendre au public leurs interrogations concernant leur sort. Actes et paroles ne sont plus complémentaires ; leur dissociation les vide réciproquement de sens.

La scène noie la dimension mythique des personnages, Jason et Héra, dans le quotidien des mortels. Héra, déesse protectrice de la femme et du mariage, veillant à la fécondité du couple, n'est plus la femme de Zeus dont le couple règnerait sur l'Olympe, mais un archétype de la femme au foyer : « I am the Universal Wife. Mrs Hera

Somebody ». L'image à laquelle elle identifie son couple est contradictoire et déconstruit sa dimension mythique : « Darby and Joan. We are King and Queen of our uncousy Castle. The Home Life of Pericles and Aspasia ». L'expression « Darby et Joan » désigne familièrement un vieux couple vivant une retraite tranquille, alors que Périclès et Aspasia évoquent un couple qui a marqué l'histoire d'Athènes¹³⁸. La phrase centrale de cette citation fait transition : roi et reine d'un intérieur rudimentaire, les personnages placent un couple ordinaire sous les feux de la rampe et témoignent de l'affaissement identitaire qui caractérise la vie de couple telle que définie par la société dans laquelle ils évoluent. Héra évoque son diplôme, qui l'a visiblement programmée pour devenir une femme au foyer, et qui conditionne son activité du fond d'une valise : « Dampening the clothes. She has a certificate to that effect stored in a suitcase under the Spareroom bed ». Le fameux document avec lequel Typhis prétend équiper ses élèves pour leur permettre d'affronter la vie les enferme manifestement dans une destinée préconstruite qui empêche leur épanouissement. Au début de la pièce, Héra résumait ce qu'elle avait appris de la vie sociale au cours de ses études, en des termes qui perdent leur sens dans cette scène : « Well, I'm doing Social Relationships and that's certainly important. I know why people want to get married. It's all due to Psychology » (*BU2* 24). La scène de couple ne montre pas d'épanouissement psychologique ; elle illustre plutôt le repli de l'individu sur lui-même et son constat désabusé de la perte de sens généralisée des accessoires du quotidien et de sa gestuelle. Le couple, sa représentation et les signes vides sur lesquels elle repose, font l'objet de la satire. L'intrusion des didascalies dans le dialogue suggère le caractère artificiel et convenu de la représentation : camper un couple requiert apparemment un intérieur commun, un journal et une table à repasser, ainsi qu'un anneau d'or. Ces

¹³⁸ Homme d'État athénien, Périclès (495-429 av. J.C.), surnommé « le premier citoyen de sa cité » favorise le développement de la démocratie et des arts à Athènes. Il a notamment favorisé l'accès des plus pauvres à la culture, et leur participation à la vie publique, agissant souvent sous l'influence de sa compagne, Aspasia, une courtisane cultivée. Le couple mis en scène par Johnston témoigne, au contraire, de l'échec de la communication au sein du couple.

métonymies de l'homme, de la femme et du couple sont des clichés qui témoignent de l'enfermement de la relation dans un monde matériel : « Together they have grown ripe and round in marketing and matrimony ». L'allitération qui lie les termes « marketing » et « matrimony » suggère l'évolution du sens de ce dernier mot qui pourrait s'écrire, selon le jeu de mots bien connu, « matri-money ». L'anneau d'or ne symbolise que l'union de leurs revenus, non de deux êtres : si chaque personnage parle de lui-même à la première personne, la première personne du pluriel reste exclue ; le couple est désigné de l'extérieur par des personnages qui ne semblent pas concernés, des acteurs qui se dissocient des rôles sociaux qu'on leur impose. Les « liens sacrés du mariage » (« holy wedlock », en anglais) sont évoqués dans une expression qui en fait un conflit irrésoluble, les plaçant dans une impasse : « now they are joined together in Holy Deadlock ». La mère de Jay est toujours là, dans son fauteuil, occupée à se moquer de leur vie privée et à interrompre leur fausse conversation en allumant la radio. Mais la radio ne ménage plus d'échappatoire : les didascalies ne mentionnent qu'une musique d'ambiance et non la voix du Buste qui rappellerait au mari frustré sa quête d'idéal. La didascalie introduisant cette scène se termine sur une note du dramaturge conscient du caractère novateur de cet échange stérile, susceptible de déstabiliser les acteurs autant que le public : « (*This will be found difficult in rehearsal, particularly as they speak the stage directions in addition to non-realistic dialogue*) ». Johnston tient donc à signifier la désidentification de l'individu aux rôles que la société lui attribue par le biais d'une nouvelle forme, un monologue dialogué qui dissocie le discours et le jeu des personnages.

Dans cette version, la dame masquée ne vient pas d'un ailleurs indéterminé mais de l'intérieur de l'école, et plus précisément de l'intérieur de l'horloge. Comme Jay s'interroge sur le sens de la vie, il est amené à l'en sortir et à l'épouser. La scène est une réécriture burlesque du mythe d'Héra, tirée du ventre de son père Cronos, dieu du temps,

par son frère Zeus, qu'elle finit par épouser. Héra est le nouvel avatar de Doris, que Jay épouse faute de retrouver la dame masquée. La pièce suggère donc que les deux épouses de Jay, la mystérieuse créature tirée de l'horloge puis Héra, sont une seule et même personne. Dans la mythologie, Héra est celle qui incite Jason à partir en quête de la Toison d'Or et charge Argos de lui construire un navire (Belfiore 307). Si la dame masquée sortie de l'horloge, qui motive la quête de Jay, n'est autre qu'Héra, cette quête devient absurde : Jay l'épouse et vit avec, mais continue à la chercher faute de la reconnaître. Héra devient un personnage double suggérant que la vie quotidienne et la vie idéale du protagoniste sont les deux faces complémentaires d'une même vie, où le protagoniste est trop aveuglé par les rôles de la vie sociale pour s'en rendre compte. Dans cette version, la dame masquée laisse son masque derrière elle lorsqu'elle disparaît. Celui-ci fait partie du décor quotidien du couple : « *The mask hangs upon the wall behind him* » (BU2 43). Il obsède Jay comme la voix du Buste dans la première version :

HERA. [...] Has he succeeded, so far, in identifying her with the woman of his dreams?

JAY (*taking down the mask*). Not so far. There has not yet been any appropriate moment in married life to propose such a test, without risk of an argument (BU2 44).

L'accessoire ne fait pas sens dans cet intérieur parce que Jay n'ose pas en chercher le sens :

HERA. He seems restless. Why?

JAY. He is wondering whether he knows her well enough to ask her now to try it on.

HERA. On the other hand, maybe he knows her too well.

JAY (*putting the mask under his coat*). No, perhaps it is not wise. The matter can wait till the right moment.

HERA. When is the right moment to ask a wife whether she is actually another woman.

JAY. Never mind. Let's think about other things. He looks at his watch. (BU2 46)

Dans ce passage, les personnages parlent à nouveau d'eux-mêmes à la troisième personne, dans une sorte de monologue intérieur qu'ils extériorisent tout en se l'aliénant. Jay

dissimule le masque et l'emporte avec lui au pub, l'éloignant de celle à qui il n'ose pas le faire essayer. Il s'éloigne donc de l'objet de sa quête en partant à sa recherche, illustrant l'auto-aveuglement dont l'individu peut-être victime.

La pièce présente la vie sociale comme un jeu de rôles que les acteurs n'apprécient pas forcément. Les cinq jeunes femmes mises en scène portent des noms hérités de la mythologie grecque mais s'avèrent être des versions dégénérées des figures mythiques qu'elles parodient. Philly est le diminutif d'Omphale. Pareille à la reine grecque dont elle porte le nom, elle manipule et exploite son mari Héraclès, version grecque d'Hercule¹³⁹. Callie est le diminutif de Calliope, muse de la poésie et mère d'Orphée. Dans la pièce, elle est mère de famille nombreuse et se plaint des taches qui lui incombent. Philly et Callie envisagent donc un moment d'échanger leur rôles respectifs :

CALLIE. Philly, it seems to me that there's only one thing wrong with both of us. I ought to be you, and you ought to be me.

PHILLY. Maybe there's something in that. How about changing around?

CALLIE. Do you think we could?

PHILLY. Let's do it. (*They change hats*)

PHILLY. Well?

CALLIE. How does it suit me?

[...]

PHILLY. Terrible. But you'll get used to it. Does it look right on me?

(*Dora agrees and disagrees*)

CALLIE. That depends on the effect you're after.

PHILLY. Maybe we haven't tried long enough. Let's concentrate.

Les chapeaux s'échangent comme des masques qu'on revêt pour s'imaginer dans la peau d'un autre. La mère et l'épouse bourgeoise se présentent comme deux rôles reconnaissables par un costume ou un accessoire particulier, et non des personnes. Les

¹³⁹ Percy the Prosperous, qui crée la société *Hercules Ltd.* dans la première version, est renommé « Hercules », mais le dramaturge « limite » ironiquement sa dimension mythique en tronquant d'emblée son nom : « Hercules (*familiarly, Les*) ». Outre ses exploits terre-à-terre en matière de spéculation boursière, son héroïsme est anéanti par la servitude dont il est victime. En effet, Philly, l'avidе coquette qu'il épouse, obtient de lui tout ce qu'elle veut, même en pleine période de crise économique : « Will you look at Les! Even Hercules is the slave of Omphale » (*BU2 74*). Ici, le recours à la mythologie rappelle la menace que constitue la culture matérialiste pour l'héroïsme.

personnages s'enquière d'ailleurs de « l'effet » qu'elles produisent, suggérant que leur vie se joue devant un public. La réaction contradictoire de Dora, et la dernière remarque de Callie, s'expliquent par les différentes intentions de deux types de théâtre. Dans un théâtre de type réaliste, l'échange de costumes sous les yeux du public décrédibilise les personnages. Dans un théâtre autoréférentiel, un tel échange participe de l'effet de distanciation visé et invite le spectateur à mettre également à distance les rôles sociaux qui sont ici décrédibilisés.

Cette scène est à l'origine de la crise névrotique du protagoniste, autre scène de la première version qui fait retour au moment où les rôles sociaux s'affichent ainsi en rupture avec l'être. Johnston simplifie la scène en limitant le nombre de personnages qui n'arrivent plus de nulle part mais l'effet surréaliste est paradoxalement amplifié : les créatures qui s'en prennent à Jay ne sont pas de mystérieux ivrognes ou autres apparitions. Elles ne sont autres que ses anciennes camarades d'école, qu'il reconnaît d'abord comme telles, avant que le jeu de rôles auquel elles se livrent ne le fasse douter de ses perceptions et que la scène ne vire au cauchemar :

JAY (*who has come up the ramp*). Excuse me. Aren't we old friends?
[...] You're Philly, aren't you? Les's girl as I remember. And you're Callie.

CALLIE. Oh no. I'm Philly now.

JAY. That's strange. I could have sworn...

PHILLY. Are you suggesting that we don't know who we are?

JAY. Oh No! I don't want to do that. But...

CALLIE. You see, Callie, I don't think it's much good.

PHILLY. You're right, Philly. Anyhow, I don't think I want to be you. Shall we change back again.

CALLIE. Let's. (*They change hats again. Everybody except Jay starts to sway slightly*) (BU2 51-52)

Les personnages se connaissent depuis l'école mais, en échangeant leurs noms et leurs accessoires, les jeunes femmes effacent leur mémoire commune et réduisent l'identité à une façade interchangeable. Elles provoquent ainsi la crise d'identité du protagoniste qui

perd ses repères. Il ne saisit pas l'enjeu de l'échange de chapeaux et c'est donc le jeu des rôles, à la fois leur échange et l'écart qu'il révèle entre l'être et la façade, qui le conduit à la névrose :

JAY. Callie, may I...?

PHILLY. Philly.

JAY (*looking at Callie*). Philly?

CALLIE. No Callie.

(*He sits down puts his hand to his brow for a moment. The swaying grows more noticeable.*)

JAY. But didn't you say you were...

PHILLY. Things were different then. Did you want to speak to me, particularly?

JAY. I was just going to ask whether – whether either of you happened to be somebody else. But if you're quite certain about yourselves, I suppose it would be a waste of time. (*BU2 51-52*)

L'étrangéisation des personnages et des noms qui lui étaient familiers provoque la migraine du héros et le vacillement qu'il perçoit reflète son propre vacillement identitaire. A partir de ce moment, le dialogue ne fait plus sens. Jay, qui prétendait reconnaître les jeunes femmes, s'apprêtait paradoxalement à leur demander si l'une ou l'autre n'était pas quelqu'un d'autre, à savoir sa compagne disparue. Il renverse presque aussitôt sa dernière remarque (« But if you're quite certain of yourselves... ») : « JAY. If you aren't certain who you are yourselves... » (*BU2 52*). Ces camarades le reprennent en des termes de plus en plus confus :

PHILLY. I'm certain who I am. I'm Hunger.

JAY (*startled*). I beg your pardon? Please don't sway about like that.

CALLIE. I'm the opposite of Hunger. You're not swaying about. You are.

JAY. I think you must be a little drunk.

PHILLY. Nonsense. It's you that's drunk. Not us.

JAY. Did she say she was Hunger?

CALLIE. Yeah, but don't mind her. That's ridiculous. I'm Hunger. She's Indigestion.

JAY. Meedy – would you please come over here and help?

MEEDY (*coming up*). It all depends whether a man should say to a girl because as if he can't he has no right in the first place.

JAY. O God! You're all drunk now. I can't understand a word.

PHILLY. It was perfectly clear to me, which proves that it's you who must be drunk.
(*BU2 52-53*)

Le passage reprend celui de *BU* commenté en deuxième partie, mais le jeu de rôles qui précède lui donne une nouvelle dynamique. Les rôles continuent de valser : Callie répond à la place de Philly, puis reprend à son compte le rôle inattendu que postule d'abord cette dernière (« That's ridiculous. I'm Hunger ». Philly évoque l'absurdité des remarques de Jay (« Nonsense ») tout en retournant une (« It's you... not us ») si bien qu'elle annule elle-même le sens de la proposition où la fonction sujet n'a plus de référent stable. Les personnages se renvoient leur perception comme dans un hall de miroirs qui se réfléchissent les uns les autres au lieu de réfléchir l'image d'une personne. L'instabilité des rôles est d'autant plus frappante pour le spectateur.

Dans cet Enfer où les noms propres n'ont pas plus de référents que Jérusalem sur la carte à l'école, tous les aspects de la vie publique se présentent comme des jeux de rôles, des mises en scène visant à manipuler l'opinion en affichant un semblant de « prestige ». Castor et Pollux, mythiques protecteurs des Argonautes et sauveurs des situations désespérées, sont les nouveaux avatars d'Harold the Helpful et Albert the Acquisitive. Dans la liste des personnages, le premier est décrit comme « a political type » et la démagogie qui le caractérise dès la première version se confirme ici lorsqu'il prend la tête du gouvernement provisoire mis en place pour maintenir l'ordre au moment du krach boursier. Son acolyte, Pollux, est ouvertement présenté comme un escroc (« a con man »). Là encore, le mythe est vidé de sens par la société matérialiste dans laquelle les personnages évoluent. Mais ces personnages mettent en évidence les accessoires qu'ils utilisent pour leur mise en scène et détruisent ainsi la façade au moment même où ils s'efforcent de la créer. Lorsque Jay est jugé pour avoir détruit l'horloge, Castor et Pollux sont ses avocats, comme Harold et Albert dans la première version. Le procès est

interrompu par l'état d'alerte nationale décrété à la suite de la crise économique. Pollux s'empresse de restituer les robes d'avocat louées pour l'occasion (« *Giving their costumes to an Attendant*). Get the money back on those! » (BU2 63) afin qu'ils puissent endosser de nouveaux rôles. Représentants de la justice ou de l'État sont autant de rôles qu'ils convoitent, sans formation ou projet particulier. Ils prennent la tête du nouveau gouvernement provisoire et viennent se présenter à la population comme à un public dont il faut gagner les faveurs :

POLLUX. Ladies and Gentlemen, pray silence for the Right Honourable Castor – the Lord Incumbent. [...] (*looking around for the nearest person who happens to be JAY*) Allow me to present you to the Incumbent – Mr Er –

HAROLD (*affably*). Ah yes. I remember you well. Let me see now –

JAY. I think we were at College together, sir.

HAROLD. Oh really? At College. Um – well in that case you'd better have some sort of a decoration. Give me an Order, somebody. (*There is some searching of pockets*)

JAY. I wouldn't presume to order you in any way, sir.

HAROLD. No, No. Not that sort of an order. And it's I who am giving it to you. This will probably do. (*He takes a decoration of some sort off Pollux's tray, and tries to read it.*)

HAROLD. The Order of what? Ah – General excellence. Will that be all right?

JAY. Anything you say, sir.

HAROLD. I have followed your career with considerable interest Mr Er – Pin it, Pollux.

JAY (*as POLLUX does so*). Oh thank you, sir. I'm sure I don't know how I deserve this.

HAROLD. Probably not. But who does? (BU2 69-70)

Harold se met en scène comme un homme politique : il cultive son image d'homme important et dévoué à la population, rappelant comment le culte de la personnalité des dictateurs a pu conquérir les foules désorientées par la crise économique, la misère et l'état de panique qui l'accompagnaient. La scène répond par exemple aux attentes du protagoniste qui, dans la première version, espère une médaille militaire et une cérémonie de commémoration dans le seul but de forcer le respect de ceux qui lui survivront. Harold lui décerne une médaille d'excellence sans qu'aucun des deux ne sachent en quoi il

pourrait bien la mériter. Si l'homme politique prétend avoir suivi de près les exploits du jeune homme, il ne se soucie pas de son nom et invente de toute pièce un héroïsme qui occulte son identité. Les idoles n'ont, par définition, pas de référent. Des valeurs telles que « l'excellence » se présentent ici comme des artifices au son creux. Le malentendu au sujet du terme « Order » témoigne de la nouvelle hiérarchie qui s'impose sans raison : Jay manifeste son humilité et Harold, son autorité. Pourtant, l'aveu d'ignorance qui suit les place sur un pied d'égalité. Plus Harold s'efforce d'imposer sa légitimité, plus il en exhibe l'absence :

HAROLD (*producing his pipe with great assurance*) [...] you needn't suppose that I enjoy policemen any more than you do. But I also know this, that if you don't have Policemen you'll soon have something worse. And the same is true for me and my government. (*VOICES from around the table: Hear Hear*) If we are the fools and racketeers you seem to take us for, our worst foolishness lies in allowing ourselves to be elected to a rotten job. So there! (*He lights his pipe again amidst applause.*) Any comment?

JAY (*thoughtfully*). You know – he may have something there.

BARNEY. If he has, why does he have to keep on lighting that damn pipe?

HAROLD. It inspires confidence. Notice how calm I am. You'd vote for me rather than for him – now wouldn't you? (*BU2 72*)

Harold fume la pipe pour inspirer confiance à la population qui se présente comme un public de théâtre complaisant : « *He lights his pipe amidst applause* ». L'apparence calme et sérieuse que lui confère l'accessoire est détruite sitôt qu'Harold attire l'attention sur le caractère préconstruit de cette stratégie. Sa fonction n'est qu'un rôle parmi d'autres :

JAY. Well that's good! You seem to have finished up with a top part.

HAROLD (*pleased*). You think so? Who is this fellow, Pollux? He seems to have got some sort of a decoration.

POLLUX. Yes, sir. You gave it to him.

HAROLD. What for?

POLLUX. Nobody knows. (*BU2 73*)

Opportuniste, il est sensible à la flatterie de Jay, et impressionné par la médaille qu'il porte. Il témoigne ainsi de l'illusionnisme perpétré par cette distinction. Dans le même temps, il la désinvestit ironiquement de sens puisque cette médaille est censée commémorer quelque

chose or il ne se souvient même pas que c'est lui qui l'a décernée, ni pour quelle raison. Et pour cause, il n'y en avait pas. L'enquête qu'il mène alors révèle l'espionnage pratiqué par le nouveau gouvernement :

HAROLD. What's in the book?

POLLUX (*fingering through a card index*). B – C – D – E Name: J. Jason Foss alias Phosphorous. Nothing here to indicate Religion.

HAROLD. That doesn't matter. What else?

POLLUX. Nothing about Parents, Politics or Income. Social background given as "amorphous". But he seems to have some experience in Long Distance Cruising.

HAROLD. Why? Running what? That may be significant.

POLLUX. Doesn't say, sir. Simply "Objectives and Destinations unknown". That's about all.

Le nouveau régime vise à contrôler ses sujets en tenant registre de tout ce qui peut les caractériser, notamment leurs opinions religieuses et politiques, et leurs différents engagements. Ironiquement, il ne dispose d'aucune information qui puisse caractériser Jay, si ce n'est une expérience dans la navigation. Et encore, celle-ci reste vague puisque son embarcation et sa destination ne sont pas connues. Dans ces conditions, le mythe des Argonautes semble bien dénué de sens : le règne des faux-semblants et autres héros dégénérés dissimule le but de la quête de Jay. Nous verrons que, si sa vie sociale est décrite comme « dépourvue de forme », son expérience de navigateur constitue à la fois la forme et le but de sa vie. Le manque d'information à son sujet en fait une menace pour le régime, et son représentant s'efforce de trouver une façon de le contrôler :

HAROLD (*taking the card*). Um. The Bureau must have been a little lax in this particular Dossier. No mention of what he wants?

POLLUX. Nothing so far as I can see sir. Except – er – he –

HAROLD (*irritably*). Come on, man, come on! Surely some gossip! Some questionable Liaisons? Is he married?

POLLUX (*searching through the file*). Well hardly. Well – there's this rather peculiar story about him having had some sort of a ceremony – um – with a Clock.

HAROLD. A clock! What nonsense is this?

POLLUX. ... and the rumor goes that his most frequently expressed wish is to see the... the unknown face of some unidentified female before he dies.

HAROLD (*amidst general laughter from a number of eavesdroppers*). Well I never! That's a new one on me! A Clockomaniac!

POLLUX (*upset*). I'm sorry sir, but that's all it says.

HAROLD. Probably just wants to see the works! (*He joins in the laughter*) Well, I'm sure that can be arranged to his satisfaction! See to it at once, Pollux. We might need him one of these days in the Cabinet!

À l'instar du juge dans la pièce de Toller, Harold entend manipuler son suspect à l'aide d'informations concernant sa vie privée. Avidé de commérages à sensation, il est ravi d'apprendre que Jay a eu une relation scandaleuse avec une horloge et n'a donc pas toute sa tête : « a Clockomaniac! ». Il le tourne en ridicule pour le plus grand plaisir du public mis en scène (« *amidst general laughter* »). Désormais informé du désir le plus cher de Jay, il va pouvoir le manipuler. Cette scène où l'identité du héros fait l'objet d'une enquête dont les conclusions inattendues font sourire Harold, n'en propose pas moins une mise en abyme de la pièce. Tout ce que l'on sait de l'identité de Jay, c'est effectivement qu'il s'embarque pour une destination inconnue et que sa quête est intimement liée au balancier de l'horloge. Si Harold se moque de la curiosité du personnage qui le pousse à en examiner le mécanisme, le public y voit d'autant plus clairement l'héroïsme moderne qui le caractérise, cette volonté de chercher par-delà les apparences le sens profond de l'existence, de comprendre le fonctionnement de l'être : « Probably just wants to see the works! ». Si Phosphorous descend dans le monde infernal du culte des apparences, il garde Jérusalem en ligne de mire, tel Lucifer dans sa fosse. Sa quête de l'idéal est une réécriture de la quête du Rathfarnham perdu mise en scène dans *The Old Lady*, « the new Jerusalem », et montre la dimension universelle de celle-ci, par-delà son contexte spécifiquement irlandais. Si la vie sociale s'affiche comme une mise en scène dénuée de sens, qui réduit l'identité à des rôles déshumanisants, le héros johnstonien est celui qui se distingue par sa recherche. Dans le même temps, un autre théâtre se manifeste, en quête de formes aptes à exprimer le devenir de l'identité en quête d'elle-même.

II- QUAND CHERCHER, C'EST SE CRÉER

La première pièce de Toller, *Transformation*, met en scène l'évolution du protagoniste, d'un patriotisme aveuglant à une désidentification éclairée (Toller 2000, 51-124). Ce faisant, le dramaturge explore la forme du drame à stations, héritée de la dramaturgie strindbergienne, forme particulièrement adaptée à la représentation de la crise de l'identité du protagoniste, son rejet des « formes pétrifiées de l'identitaire » (Grossman 113) auquel il ne parvient plus à s'identifier, et la quête qui en découle. Si la crise de l'identité est favorisée par la dramaturgie réaliste, elle engendre une recherche formelle, en quête de la forme idéale en laquelle on puisse à nouveau se reconnaître, et fait de cette recherche le mode d'expression privilégié de l'identité en devenir. Nous montrerons que cette recherche caractérise le théâtre johnstonien en quête de personnages qu'il n'a de cesse de démonter, rapiécer, transformer.

A- « TRANSFORMATION »

Dans *BMB*, Johnston adapte un autre aspect de *BG*, tout en le détournant. Il s'agit de l'évolution ou de la stagnation des personnages. Dans *BG*, le personnage d'Anna Gerst, la secrétaire, connaît une évolution typique des héros de Toller dans ses drames à stations, dont l'identité est sans cesse mise à l'épreuve et modifiée au fil de leurs expériences. Mais cette évolution n'est pas mise en scène dans cette pièce qui se distingue en cela des autres pièces de Toller. La « transformation » d'Anna est seulement évoquée dans l'une de ses tirades :

ANNA. It is true, four years ago he [Dr. Fârber] was my world and my life. The spring bore his name and the summer took its warmth from him. But for four years I have not seen him, and in these four years I have experienced so much. I was an

ignorant girl when I first came here. And now I have seen the suffering that man inflicts on man. Years ago, when I heard of murderers and thieves I was so ready to judge and condemn. But now I have met murderesses and thieves, big criminals and petty criminals, and I have forgotten how to judge, how to condemn. It is all a matter of chance – this man is virtuous, this man is a thief, this man is respectable, this one is a murderer – it is all blind, senseless chance. [...] I have met prisoners here who are better than the judges who condemned them... Yes, I am a different person now after these four years. But has Franz changed too? If he is still the same as before, always thinking of himself, of his bank balance, of his peace of mind... I don't know whether I could still love him... (BG 312)

L'expérience carcérale du personnage a déstabilisé ses préjugés concernant la criminalité : elle distingue, par-delà la « façade » de l'étiquetage conventionnel qui prétend séparer le bon grain de l'ivraie, la contingence des verdicts établis au sujet des individus. Elle est la seule des personnages à connaître et à revendiquer cette évolution. Les héros de Toller connaissent une épiphanie d'ordre politique qui leur permet de dénoncer la vie publique dont ils sont victimes, sans pour autant les faire agir en ce sens. Leur prise de conscience les distingue des autres personnages : le médecin demeure antipathique, avare et violent, même à sa sortie de prison, où il réclame vengeance ; le procureur et le juge n'apparaissent plus après le procès et l'on a vu que le légiste ne souhaite pas admettre son erreur en public. Au contraire, dans la pièce de Johnston, le procureur remet en cause son propre travail au nom de la vérité et de l'intégrité de la justice : « He did what was perhaps the hardest thing of all. In spite of his belief that we were both guilty, he never closed his ears to the other side. He wasn't afraid to prove himself wrong and to make a public admission of his mistake. Was that nothing? » (BMB 122). Le troisième acte met en scène cette révolte contre son propre aveuglement. Il s'efforce d'abord de justifier son point de vue, selon lequel le Dr. Chavasse est coupable, lorsqu'Anice vient le lui demander. Il prend néanmoins en compte la nouvelle preuve qu'un témoin à charge lui apporte, la bouteille de poison censée avoir été détruite par le meurtrier. Il rend visite au légiste qui a conclu à l'empoisonnement chronique pour lui faire reconnaître son erreur :

We're each servants of something far bigger than ourselves – Science and Justice. We're neither of us infallible... God help us. But that's no reason for throwing up the sponge. If we really believe in what we serve we can only do our best, and

when something goes wrong with the works, try to right it as best we can, remembering that it isn't the fault of Science or Justice when those things happen. It is our fault... men's fault. Justice may be blind but she's no harlot. If I didn't believe that and cling to it, how long do you suppose I'd be able to do my job? And what real service do you suppose you'll ever be able to do for Science if you are prepared to prostitute her to your professional reputation? (*BMB* 109)

Dans *BG*, c'est l'avocat de la défense qui met en accusation tout un système visant à promouvoir un semblant de prestige des institutions. Or, dans cet extrait de *BMB*, c'est le procureur, précédemment berné par les apparences et les commérages, qui fait état de sa propre défaillance en toute humilité et cherche à réhabiliter le système qu'il a mis en péril. Si la pièce de Toller fait d'Anna Gerst, individu ordinaire victime de la manipulation des jurés par le juge, une héroïne capable de voir par-delà « façades » et mises en scène, celle de Johnston en fait de même pour le procureur Poer qui finit par démanteler la mise en scène de Mary Quirke. Lorsque le prisonnier est libéré, Poer est aussi capable de déchiffrer la nouvelle idolâtrie qu'il suscite :

CHAVASSE. [...] Mary Quirke is in jail where she ought to be, and Ua Caoilte has been thrown out of his job. That still leaves you, Mr. State Solicitor. And I and my good friends will get you yet.

POER. Don't be a fool, Chavasse. Don't let that gathering of all the cranks and crooks in town persuade you into the belief that you're a public hero. [...] You're in for a big disappointment, Chavasse, if you imagine that those blackguards outside care a rap for justice or injustice? There isn't a mother's son in your whole shock brigade would give a tinker's damn for anything that doesn't concern himself, or can't be turned to political profit. (*BMB* 121)

Les voisins du médecin, dont certains ont contribué aux commérages qui l'ont d'abord fait condamner, lui ont préparé une fête de bienvenue pour son retour chez lui. La justice n'intéresse Chavasse que dans la mesure où elle satisfait son ego. Il est davantage sensible à l'accueil mis en scène par les escrocs du coin qu'aux efforts du procureur pour réparer l'erreur judiciaire. Il se félicite d'être accueilli en héros alors que Poer dénonce le simulacre d'héroïsme en question, nouvelle mise en scène destinée à servir les intérêts d'autres criminels égocentriques ou hommes politiques désireux de prendre en faute le système judiciaire pour en promouvoir un autre. L'aveuglement de Chavasse fait ressortir *a contrario* le véritable héroïsme de Poer.

La pièce de Johnston témoigne ainsi de sa foi inébranlable en la capacité de l'homme à remettre en question les représentations qui s'imposent à lui. Aussi son théâtre se présente-t-il comme une enquête toujours ouverte. Même lorsque Toller lui demande d'adapter sa pièce, il en propose une version critique qui en modifie certains aspects. En outre, il ne se contente pas de la réécrire une seule fois. Si une version phonique de *BMB* est jouée à l'Abbey en 1936 puis publiée (Johnston, Toller 1938), il en existe également une ébauche prévue pour radio, jamais jouée ni publiée (TCD/MS/10066/6/1-3). Le travail de Johnston avec Toller coïncide avec ses premières recherches sur Swift. Sa pièce radiophonique *Weep for Polyphemus* est diffusée à la BBC Northern Ireland l'année où *BMB* se joue à l'Abbey. Même si l'accusé de la pièce de Toller, qui devient Chavasse dans *BMB*, n'a rien à voir avec Swift, le fait qu'il soit condamné par l'opinion pour sa petite vertu, son avarice, son orgueil et son tempérament colérique, soit quatre des sept pêchés qui se disputent la représentation du doyen de St Patrick, témoigne de la gestation parallèle de ces deux pièces. Le projet d'adaptation radiophonique de *BMB* ne comporte que des fragments de pièce mais ceux-ci font tout de même apparaître des allers-retours entre l'enquête et les faits, par le biais de reconstitutions verbales introduites par de la musique ou des effets sonores qui ne sont pas sans rappeler les techniques de la pièce radiophonique finalement reprises dans *DD*. La pièce commence lorsque l'enquête est ouverte après le procès mais multiplie les flashbacks pour présenter sous forme de pièces dans la pièce des scènes antérieures. La technique de Toller est donc revisitée. Les flashbacks ne sont pas orchestrés par un juge abusant de ses pouvoirs, mais par le procureur qui revient sur le déroulement de l'enquête. Un journaliste lui reproche d'emblée le dysfonctionnement de la justice, ce qui le plonge dans ses souvenirs, au moment où il menait l'enquête pour la première fois : « Fading from present to introduce past scene of Poer's assistant O'Hanrahan bringing Chavasse for custody ». Plus loin, lorsque le procureur revient d'une scène de souvenir (la déposition de la femme de ménage) à la pièce-cadre pour demander à

son supérieur de rouvrir l'enquête, la transition se fait en musique : « Music bridge. Cross fade to hum of male voices which continues to background ». Lorsque l'ex-maîtresse de l'accusé expose les faits à son avocat, elle entreprend également un voyage dans sa mémoire qui la ramène au matin du décès de la victime : « Thin [Chavasse's solicitor] interviews Anice Hollingshead with her own solicitor – Roche. She recalls the morning Mrs Chavasse died. Was very sick. Dr. Chavasse asked for a second opinion. Dr Hollingshead went over. FADE OUT ». Cette technique de fondu prépare la structure de *DD*. Enfin, la pièce-cadre devait commencer par un thème musical et l'on peut imaginer que les différents mouvements le composant soient utilisés dans les transitions d'un espace-temps à l'autre (« music bridge »), agaçant le tout en une sorte de composition à la manière de la première version de *BU* : « Short phrase of introductory music. Build and conclude ». Cette orchestration sonore des différents tableaux disparaît de la version proposée à l'*Abbey*. Les règles régissant l'utilisation des décors ne sont pas compatibles avec les allers-retours dans le temps. La seule musique qui anime la version scénique se fait entendre à la fin de la pièce, lorsque la fanfare de la ville vient célébrer la libération de Chavasse. Prévue pour l'accueillir lors de son retour chez lui, la fanfare est en retard et amputée de ces principaux instruments : « ([...] A band is heard approaching in the street. It is a peculiar band, apparently consisting of a piccolo, a bassoon and a big drum. It grows louder and louder. That is the end of this play) » (*BMB* 124). Cette fanfare reflète l'opinion publique divisée : certaines personnes se réjouissent de cette libération qui révèle la défaillance des forces de l'ordre, d'autres s'inquiètent de voir remis en liberté un homme adultère soupçonné d'avoir conduit sa maîtresse à se faire avorter et sa femme à se suicider (*BMB* 114). Cette étrange musique suggère que la fin de cette pièce ne restore pas totalement l'ordre : si le procureur a pu démanteler la mise en scène de Quirke, l'accusé et ses nouveaux acolytes en créent une nouvelle, avec Chavasse dans le rôle de héros.

Vingt ans plus tard, Johnston revient encore sur cette intrigue dans *Strange Occurrence on Ireland's Eye*. Cette pièce met en scène « l'affaire Ireland's Eye » qui défraye la chronique en 1852, lorsque Sarah Mary Kirwan fut retrouvée morte sur l'île de Ireland's Eye. Les personnages de la pièce portent le nom des personnes réelles qui les ont inspirés. La pièce va cependant au-delà du procès car le verdict est remis en cause. La réouverture de l'enquête suggère que *SOIE* est l'occasion pour le dramaturge de réécrire *BMB*. L'intrigue n'en est pas vraiment différente : lorsque la jeune femme est retrouvée morte, sa logeuse accuse le mari de la victime, le peintre William Kirwan, et son ex-maîtresse, médecin légiste en service ce jour-là, qui aurait délibérément falsifié le certificat de décès pour faire croire à une noyade. Comme dans *BMB*, seul le mari est condamné, et ce malgré l'absence de preuves. L'enquête est là encore ouverte après coup et le verdict, annulé : la victime s'est vraiment noyée. Contrairement à l'affaire qui a déchiré l'opinion en son temps, la pièce fait resurgir des preuves enfouies permettant de renverser le verdict. Nous avancerons donc que, quoi qu'en dise Johnston, *SOIE* est une réécriture de *BMB* par laquelle le dramaturge se réapproprie une pièce qui lui a échappé¹⁴⁰. Dans sa préface à *SOIE*, Johnston évoque la genèse de cette pièce et ses liens avec *BMB* en des termes confus. Il aurait commencé à écrire une pièce au sujet de « l'affaire Ireland's Eye » en 1936 mais l'aurait laissée de côté pour travailler sur la pièce de Toller :

The Kirwan script [*SOIE*] lay in my drawer for a while, and some months later I used the same gimmick [the use of the courts not as instruments of investigation but as part of a ritual of public revenge] as the climax of a rewrite of a Toller play that he had asked me to disembowel. So, it will be noticed by anybody acquainted

¹⁴⁰ Dans l'édition posthume des ses pièces pour la radio et la télévision, les enfants de Johnston ont inclus *BMB* en appendice, en expliquant pourquoi le dramaturge se serait refusé à la faire reparaître dans ses œuvres complètes : « Denis Johnston told Colin Smythe that he had taken the idea of Toller's play, changed it into a comedy, made the heroes villains and the villains heroes. He expected Toller not to want anything to do with it, but to Johnston's chagrin, Toller liked it so much that he insisted on his own name not only appearing, but appearing first. For that reason Johnston refused to permit its republication after it first appeared in 1938 » (Johnston 1992(a) 438). Dans son étude des rapports de Johnston à Toller et à l'Expressionnisme, Cave avance au contraire que les héritiers de la propriété intellectuelle de Toller auraient empêché l'enregistrement de *BMB* dans l'œuvre de Johnston. Le lien entre cette pièce et le reste de son théâtre, où les protagonistes rouvrent inlassablement l'enquête, témoigne pourtant du caractère johnstonien de celle-ci. Peut-être Johnston se l'est-il réappropriée en la réécrivant, signe supplémentaire de sa volonté de renverser les étiquettes trompeuses.

with this supposed collaboration, entitled *Blind Man's Buff*, that while the crime and characters are entirely different, the feature of the trial which forms the middle act of both *Buff* and *Strange Occurrence* is basically the same. The reason for this similarity lies in the fact that *Buff* was the result of an attempt to combine an existing situation of Toller's with an existing trial of my own – an experiment doomed to failure in the end, since his heroes were my villains and vice versa, and no play can survive that has its stars in the wrong parts. *Strange Occurrence*, therefore, is a rewrite, not of *Blind Man's Buff*, but of an older radio play of my own, which is here presented in stage form. (*SOIE* 5-6)

Johnston suggère que sa collaboration avec Toller n'en était pas une (« this supposed collaboration »), remarque ambiguë qui lui permet soit de renier *BMB*, soit d'en revendiquer pleinement l'écriture. Nous avons vu la variation de point de vue qu'il évoque, ou comment les « vilains » de Toller, les représentants de la justice, deviennent ses héros, notamment le juge qui s'efforce de protéger la vie privée de l'accusé, et le procureur qui rouvre l'enquête. Cette nouvelle variation sur un thème préexistant témoigne de son insistance à montrer que l'identité est une question de mise en scène, qu'elle comporte autant de facettes que d'imaginations s'efforçant de la représenter. Il utilise le terme « disembowel » pour décrire son travail sur la pièce qu'on lui a confiée : s'il l'a bien « éviscérée », il la remonte différemment en modifiant les ressorts de l'intrigue pour en faire une réflexion sur l'homme, sa défaillance potentielle et sa capacité à la compenser en se dressant contre les apparences trompeuses, en quête de représentations justes. *SOIE* est l'occasion de mettre en évidence cette différence entre *BG* et *BMB*¹⁴¹. Le héros de *SOIE* est un nouvel avatar du procureur dans *BMB* ; il s'agit de Brownrigg, chef de la police. Si *BG* et *BMB* se terminent sur le retour de l'accusé chez lui, ce retour se passe hors-scène dans *SOIE*. L'accusé n'est qu'un personnage-prétexte, dont l'inculpation injustifiée nécessite la réouverture de l'enquête, et qui est ensuite évacué de la pièce au profit du véritable héros. La pièce se conclue toujours sur le mode festif mais c'est Brownrigg qui trinque à la santé de la justice et de sa propre révélation : « I did it for myself – I suppose. Yes. I'd have had

¹⁴¹ Contrairement aux dires du dramaturge dans la préface citée, je n'ai pas trouvé de première version inachevée de *SOIE*, ni dans la collection conservée à TCD ni dans celle conservée à UUC. On peut se demander si l'auteur lui-même n'en est pas venu à confondre les deux pièces dont les personnages et l'intrigue sont si ressemblants, ou à suggérer volontairement qu'elles ne sont pas étrangères l'une à l'autre.

a poor view of myself if I hadn't ». Sa quête de justice lui a permis d'accéder à une part de lui-même, l'intégrité qui le caractérise. Le dramaturge met ainsi à l'honneur, dans l'une de ses dernières pièces, un personnage en quête de lui-même qui se construit au fil de son expérience et de ses erreurs, et observe le spectacle de cette création. On peut y voir une figure de l'auteur en quête de justesse dans la création d'un personnage, processus infini, à l'image de la construction de l'identité. Il ne s'agit pas seulement pour lui de faire évoluer son personnage à l'intérieur d'une pièce, mais de le retravailler encore, dans d'autres pièces ou d'autres versions des mêmes. Lorsque Johnston compare ses pièces à des bolides en évolution constante, il présente les différentes étapes comme des arrêts sur image participant d'un processus de maturation :

And if they get into print before this fascinating progression runs down either through boredom or from lack of further inventiveness, they haunt me afterwards on the bookshelves of my friends, like those disturbing photographs of oneself at a different age that should not be allowed. (Johnston 1954, 5)

Si les différentes versions d'une pièce sont comparables aux photographies d'un individu à différents âges, elles sont autant de rebonds qui font advenir la création finale et pourtant jamais définitive : le dramaturge s'en prend à chaque photo, l'éviscère, la reprend, et construit ainsi une pièce plurielle et fuyante qui intègre ses différentes phases en un tout pluriel et mouvant, « one self ». Ce qui hante Johnston depuis les rayonnages de toute bibliothèque, c'est l'œuvre figée en une version imprimée alors qu'il la conçoit comme ce corps « polymorphe et mouvant » en lequel Evelyne Grossman voit l'enjeu des « œuvres défigurées du XXe siècle » (Grossman 115, 113). Il faut donc étudier ses pièces comme autant de réouvertures d'enquête : le devenir du personnage implique celui de sa représentation, et du texte dont elle émerge.

B- LE MOUVEMENT DU TEXTE

La composition des pièces de Johnston relève de la rhapsodie : elles déconstruisent des textes antérieurs pour leur donner un sens nouveau au sein d'une nouvelle composition. Il faut remarquer que le dramaturge-rhapsode porte sur ses propres pièces le regard critique, perplexe et joueur, qui lui permet de réécrire des intertextes. Les « tempêtes et avaries » qui jalonnent sa vie mettent à l'épreuve l'embarcation que constitue son œuvre en quête de sens. L'expérience d'une nation en crise, d'un art en crise, puis de la barbarie de l'espèce humaine, explique les liens multiples tissés entre ses pièces, qui reviennent avec insistance sur la crise de l'identité à l'échelle collective et individuelle. Nous montrerons que la réécriture de *BU* et *GC* témoigne de la volonté de Johnston de réinventer l'homme, de promouvoir son sens critique et sa créativité en tant que caractéristiques inaliénables qui le rendent capable de résister à toute forme d'aliénation.

Dans le mythe de la Toison d'Or, Jason, fort de sa conquête, peut commencer une nouvelle vie. La quête de John Foss dans *BU*, reprise par Jay dans *BU2*, ne le conduit qu'à la mort. La quête mythique, en laquelle Jung voit une quête de soi, est mise à mal par la société matérialiste qui combat l'héroïsme individuel au nom d'une façade collective dénuée de sens. Si la première version s'apparente à une composition musicale en laquelle les personnages voient la possibilité d'être rejoués, leur retour dans la deuxième version confirme cette possibilité, permise par la forme, la composition. Comme toutes les répétitions incrémentales qui structurent l'œuvre de Johnston, leurs nouveaux avatars intègrent des modifications propres à un nouveau contexte historique. La re-composition permet encore la survie des personnages, qui reflète celle de l'identité subsistant et se réinventant dans le présent toujours renouvelable de sa représentation. Nous verrons que cette démarche témoigne d'un humanisme renouvelé.

Tel le poète de la *Divine Comédie* qui s'égaré aux portes de l'Enfer, Jay y trouve un guide. Il s'agit ici d'Orpheus, nouvel avatar du Buste de Lynceus. Héros voyageur, Orphée se joint à l'épopée des Argonautes, rythmant de son chant la cadence de leurs coups de rames, et leur permettant de résister au chant des sirènes. Dans la pièce, Orpheus est également musicien (il est désormais le seul ; « She » ne se manifeste pas de la même façon). S'il continue de rythmer l'aventure du protagoniste, son rôle évolue tout de même par rapport à la première version : « A Pianist/Singer. A Harlequin » (*BU2* 17). Arlequin est un personnage de la *Commedia Dell Arte*, un valet farcesque, dont le costume cousu de losanges multicolores représente ses multiples facettes et sa pauvreté (il est fait de vêtements rapiécés). Ce costume évoque ici les diverses formes qu'il prend dans la pièce, personnage polymorphe, tantôt statue tantôt musicien. Les modifications que ce personnage apporte aux différents moments qu'il reprend à la première version en font aussi un costume approprié à cette figure de rhapsode. L'étymologie de son nom le rattache enfin à Hellequin, personnage de carnaval dans le folklore germanique, messenger du diable pourchassant les âmes damnées ou kidnappant des enfants humains pour les emmener dans l'au-delà. Cette triple référence, à Orphée, à Arlequin et à Hellequin, redéfinit les diverses fonctions du Buste.

BU2 commence *in medias res* ; le prologue est supprimé et le rideau se lève sur une soirée étudiante où apparaît Jay, s'interrogeant à nouveau sur le sens de la vie. Lorsque la statue d'Orpheus s'anime, elle ne conduit plus la dame masquée à sa rencontre mais l'encourage à la chercher :

(He [THE BUST] has now fully emerged, and comes round to the keyboard end of the piano, revealing himself in the full-length black and white costume of a Harlequin)

JAY. Well I'll be – A Harlequin! My God!

ORPHEUS. I'm afraid you flatter me. A Harlequin maybe; but nothing like your God. No pretensions to divinity. But I may have an answer to your question.

JAY. Which question?

ORPHEUS. Wanted – to know something about – something about outside the Gate.

JAY. Well?

ORPHEUS. Life.

JAY. What?

ORPHEUS. Life – outside the Gate. (*BU2, 26-27*)

La statue prend à nouveau vie sous l'effet de l'alcool que lui font boire les jeunes gens. Cette fois, le Buste ne se présente plus comme le Créateur sur le point de façonner l'homme à son image, et fournit même un commentaire ironique sur cette prétention en envisageant l'interjection de Jay au sens propre : « A Harlequin maybe; but nothing like your God. No pretensions to divinity ». S'il accepte son rôle de valet farcesque, il décline celui de créateur et nous nous demanderons ce qu'il advient de cette figure. Les répliques d'Orpheus se nourrissent du questionnement de Jay que Typhis éludait (« Wanted – to know something about – something about outside the Gate »). Il se fait donc à nouveau le guide du héros. Ses hésitations et répétitions, son incapacité à construire une phrase à la syntaxe correcte, suggèrent que cette vie qui l'anime tout à coup jaillit à nouveau de l'imagination de Jay. Selon Jung, l'aide que reçoit le héros mythique lui vient de personnages extérieurs qui symbolisent en fait les différentes forces qu'il découvre progressivement en lui-même. Contrairement à la première version, ce n'est plus le Buste qui met le balancier de l'horloge en mouvement. Il incite Jay à le faire en lui transmettant la clé de l'intrigue :

JAY. Life? You said that before. What does it mean?

ORPHEUS. Whatever – you like – to make of it.

JAY. That's no answer.

ORPHEUS. Maybe not. But that's – the funny thing. You're the answer yourself.

[...]

JAY (*giving him another drink*). Here. Take this, and tell me sensibly what I ought to do.

ORPHEUS (*brightening up*). Simple. Go over there and take a look – inside – Clock.

JAY [...] That thing! It doesn't work. (*He bangs on the door, having crossed to the Clock*)

ORPHEUS (*holding up a key*). Needs a key.

JAY (*coming over and taking it*). Is this some kind of a trick?

ORPHEUS. Abso-lute-ly. A hell of a trick. Just open it and have a laugh. All depends on you.

(Jay takes the key and gingerly places it in the lock. It sticks, but at last it turns over and the door creaks outwards. He steps back as if expecting something to fly out at him, but what emerges is a lovely-looking woman in a white cloak. Her face, however, is covered by a calm, seraphic mask. At the same time the face of the clock lights up and the Bust distinctly sobers) (BU2, 27)

Le protagoniste se fait auteur de sa propre histoire. La statue qui peut boire et, dans un état second, répondre aux interrogations de Jay, met en évidence son statut indéterminé : il est alternativement élément du décor inerte et instigateur de l'action, objet par essence appréhendable de manière objective et projection de la subjectivité de Jay, mi-farceur, mi-messager du diable (« a hell of a trick »), porteur de vie comme de mort car l'horloge, une fois lancée, avance jusqu'à la fin du jour.

La rencontre de Jay et de la dame masquée est à nouveau marquée par la mise en route de l'horloge. Dans la première version de la pièce, le *Cantique des Cantiques*, qui annonce le printemps et le renouveau de la vie, accompagne la dame masquée de la rue jusque dans l'école où elle vient à la rencontre du jeune homme. Ici, la créature danse sur le même air, comme sortie d'une boîte à musique. Jay la fait justement sortir de l'horloge, élément du décor hors-service et donc dénué de sens jusque là. L'horloge renferme sa vie : la créature invite Jay à la suivre, à condition qu'il mette le balancier en mouvement. C'est donc à lui qu'il revient de redonner sens à l'accessoire et, symboliquement, de faire commencer sa vie : « He has sundered tomorrow from yesterday, and set free that golden butterfly – the present. He has endowed himself with the mystery of the hours and the seasons », conclut Orpheus (BU2, 29). Dans la première version, cette phrase est conjuguée à la première personne du pluriel, en référence aux musiciens composant et dirigeant l'œuvre (« we will endow him... » BU) alors que cette responsabilité revient ici au protagoniste. Il est libre d'écouter Orpheus ou ceux de ses camarades qui le mettent en garde (« Be careful, Jay. You never can tell what trick – », BU2 29). Le protagoniste

assume donc une partie des fonctions attribuées au Buste dans la précédente version : après avoir, dès le début à l'école, énoncé le mystère qui sous-tend la pièce (« What is the time? »), il tire ce mystère de l'horloge comme du plus profond de son être, et se lance dans une aventure consistant à y répondre. Son engagement dans la quête de lui-même lui permet de renouer avec le héros mythique, de sauver le symbolisme menacé par le monde qui l'entoure : le but de sa vie, c'est de se trouver lui-même, de se manifester précisément dans cette recherche, cet engagement. La pièce met donc en scène un nouveau mode d'accès à soi, un mythe renouvelé.

Ce renouvellement est rendu explicite sur scène quand l'action et les didascalies intègrent dans le script les choix de mise en scène faits par Hilton Edwards et Micheal MacLiammoir lors de la création de la première version au Gate Theatre en 1933. La pièce semble s'auto-parodier : lorsque les jeunes gens quittent leur école, ils miment leur rôle d'Argonautes et la pantomime évoque la photo de la création originale étudiée en deuxième partie. La dimension méta-théâtrale de cette scène est mise en évidence dès le départ, lorsqu'Harold et Pollux font figures de spectateurs qui quittent leur siège et cherchent ostensiblement à quitter la salle. Ils se retrouvent sur scène, interrompant la pièce de leurs remarques complètement décalées : « 1ST INTRUDER (HAROLD). Pollux, I must have a whisky and soda. / 2ND INTRUDER (ESME-POLLUX). Oh Gawd, I could use one myself! » (BU2 30). Les deux intrus s'immiscent ainsi dans l'action et leurs remarques sont autant de dissonances dans le bataillon d'étudiants que le professeur met au pas :

(The Companions of both sexes, having formed up, commence to march through the Gate, soon to be followed by the two Intruders who, having failed to find an exit door, mount the stage at the side and find themselves involved in the procession. This causes some confusion in the course of which the Gate set-piece is knocked over and broken, and has to be dragged off as they go.)

[...]

POLLUX. Oh Gawd! What have we got to now? We were only creeping out for a little –

HAROLD. Seem to have got involved somehow. So sorry. (BU2 30)

La première version donne à entendre deux musiciens jouant des thèmes qui se répondent et annoncent la composition polyphonique à venir. Ici, les deux voix inattendues qui font contrepoint à la troupe perturbent son travail à l'unisson, qui vire à la cacophonie :

(Meanwhile Typhis is directing the entire party into a statuesque group supposedly in the shape and outline of an ancient Galleon with Alix as figurehead and Les as the mast and the other men sitting as oarsmen and passengers. With some grumbling and abuse the two Intruders are pushed into this too, while Typhis takes his place as helmsman. There has been music throughout.)

PHILLY *(shrilly)*. Don't spoil the act!

LES. Sit down! We're short of men.

CASTOR *(indignantly)*. I can't row!

BARNEY. Nobody's asking you to. Sit down there.

(More or less in unison)

MEEDY. Where the hell did you come from?

PSYCHE. You're tearing my dress!

POLLUX. I've only appeared in Pirandello.

BARNEY. Each man in his turn plays many parts.

HAROLD *(settling in)*. I'm used to better parts than this, you know. Even a Prime Minister once. Professional people – *(BU2 30-31)*

Le navire humain rend tangible la forme de la pièce, cette embarcation qui réagit aux chocs qu'elle subit, intégrant notamment ici les spectateurs mécontents, Harold et Pollux, contraints de jouer un rôle dans cette mise en scène. La discussion évolue vers un commentaire des rôles à jouer, d'où la référence à Pirandello et ses personnages qui expliquent comment ils devraient être joués. Harold/Castor refuse de jouer un galérien alors qu'il a déjà été premier ministre. Cette référence explicite à la première version de *BU* met en évidence le fait que la survie des personnages nécessite quelques modifications et attire l'attention sur la réécriture à laquelle Johnston se livre. Barney reprend une célèbre réplique de *As You Like It* pour établir le lien entre le théâtre et la vie qui fait passer les hommes de rôle en rôle : « Each man in his turn plays many parts ». Cette variation sur le célèbre motif shakespearien (« And one man in his time plays many parts », Shakespeare 2008, 150-151), suggère que les rôles sont préécrits et interprétés par chaque homme,

chacun son tour. L'espèce humaine n'est plus envisagée comme un tout, mais comme une série d'individualités qui ont chacune leurs rôles à réinventer. Ici, les personnages passent de pièce en pièce, traversant les époques et témoignant de leur devenir dans le temps. Alors que cette cacophonie méta-théâtrale menace la composition harmonieuse du mime et retarde le départ du navire, Orpheus reprend l'épopée en main en rappelant tout le monde à son rôle :

(As the music modulates into a Boating Song, Orpheus plays the Piano, and the Orchestra joins in.)

ORPHEUS *(yelling from the Piano)*. Stop all that chatter, you cretinous louts! Here's the Boat Song coming. THE BOAT SONG!

STROPHE *(from the Crew)*. Now with oars tempestuous sweep
Stroke on stroke we face the deep.
Loose you skies your piping gales
And wing our barque with fattening sails

ANTISTROPHE. Until that day when labour's o'er
We meet again at Colchis by the shore.

(The music concludes as the curtains close on the upper level [...]) (BU2 30-31)

Tel le musicien mythique dont il porte le nom, Orpheus vient rythmer de sa musique les coups de rames des Argonautes. L'harmonie qu'il rétablit se manifeste dans le chant choral qui se substitue à la cacophonie, où strophe et antistrophe se répondent en vers. L'antistrophe reprend le rythme iambique du dernier vers de la strophe, avant de faire évoluer le rythme, passant du tétramètre au pentamètre, rappelant encore la série de répétitions et variations qui font évoluer la pièce d'une version à l'autre. La scène révèle un dramaturge en quête de forme, qui se plaît à réinventer ses personnages et ses pièces, rendant au théâtre son caractère mouvant, autoréférentiel et d'autant plus réfléchissant pour le spectateur qui se cherche.

La réécriture de *The Golden Cuckoo* réaffirme la performativité du théâtre, en doublant la figure de « poète maudit », qu'est Dotheright, d'un guide pour spectateur aveugle. Cette deuxième version, datée de 1978 et publiée dans le second volume des *Dramatic Works* (Johnston 1979, 196-276), n'a jamais été jouée. Sa forme en est pourtant

différente et il convient notamment de s'intéresser à l'effet de distanciation produit par un nouveau personnage, le Jeune Garçon. Dans un article consacré à cette version, Murray recense quelques modifications du texte visant à moderniser la langue des personnages, notamment concernant la monnaie en vigueur, ainsi qu'un changement plus substantiel concernant la forme de la pièce. La version de 1979 introduit en effet un nouveau personnage, le jeune garçon (« Boy »). Murray en présente les deux fonctions : « to mediate between play and audience, thus breaking the dramatic illusion », « to incite and make imaginative the revolutionary gospel at the heart of the play » (Murray 1981, 105-118)¹⁴². Les explications que ce personnage apporte au public ne sont pourtant pas aussi limpides qu'il n'y paraît et ce procédé de distanciation n'a pas uniquement la visée didactique qu'il a chez Brecht. Il ne s'agit pas seulement de révéler les truchements du théâtre pour inciter le public à réfléchir aux modalités de la représentation, mais aussi de mettre en abyme le potentiel du langage théâtral pour étrangéiser et resémantiser le langage ordinaire, ce qui renforce l'impression que la structure de la pièce permet au protagoniste d'échapper à sa condition absurde. En outre, l'observateur de l'action qui la commente pour le public n'est pas sans rappeler certaines interventions du Speaker dans OLSN et de He dans BU, témoignant de la résonance entre les pièces et du fait qu'elles visent toutes à retravailler le lien entre pièce et public. Celui-ci cumule les fonctions d'accessoiriste, metteur en scène et commentateur de l'action : « *The curtain rises disclosing a small boy who appears to be supervising its ascent. [...] He takes a look at the Audience to see that they are all seated and he is at liberty to make some helpful remarks if they are not* » (GC 187). Le personnage établit d'emblée une relation ludique avec les spectateurs en s'assurant qu'ils sont bien installés. Sa supervision du lever de rideau témoigne de son rôle

¹⁴² Dans cet article, Murray mentionne une édition révisée de *Cuckoo*, parue en 1971, mais précise que seule l'édition de 1979 contient des changements significatifs. Selon Rory Johnston, la version de 1971 n'aurait jamais dû paraître : « Corrupt version published in error by Proscenium Press, Newark, Delaware, 1971 » (« List of Works », <https://www.facebook.com/pages/Denis-Johnston-Irish-playwright/288041527979963>). Ne l'ayant pas trouvée, j'appelle ici *GCI* la version jouée en 1939 et publiée en 1954 et *GC* la version révisée.

intermédiaire qui lui permet d'ignorer le quatrième mur, contrairement aux autres personnages. Affichant toujours son souci pour le confort du public, il résume la situation et présente les personnages qui entrent en scène à son signal, ou presque :

BOY. Good evening. I'm glad you were able to come in time. In case you have not been able to study your programme, this is Act One – an old Coach House partly converted, as you can see, into a not very good residence for Mr Er-Whatshisname. That was one clock you heard and in a few minutes the action will begin with a knock at the door. *(Then louder)* A knock at the door. *(The knock comes)*. Yes, that's right. And I shall go and let in the *(A goat whinnies off)* Leading Lady, Letty Golightly who has just come to live in the big house across the yard. Don't mind that goat by the way. *(GC 187)*

Le Jeune Garçon énonce sur scène des remarques relevant du programme et de la didascalie, attirant l'attention sur le caractère préconstruit de la représentation. Il assume ainsi la fonction du chœur antique : dans la tragédie grecque, le chœur s'adresse au public par le chant ou la parole pour introduire le contexte de la pièce, apporter un commentaire sur l'action, ou encore résumer des événements survenus hors-scène. Cette fonction est mise à l'épreuve ici, d'abord parce que les personnages qui ne réagissent pas tout à fait au moment prévu, forçant le Jeune Garçon à répéter son appel. Lorsqu'il annonce l'entrée en scène du premier rôle féminin, le cri incongru d'une chèvre met sa parole en doute et produit un effet burlesque : le premier rôle féminin semble être une chèvre. Précisant qu'il ne faut pas y prêter attention, il ne fait qu'attiser la curiosité du public. Il semble détenir les clés de l'intrigue mais ses interventions et ses explications lacunaires déstabilisent les spectateurs plus qu'elles ne les éclairent : la scène se passe dans une pièce au caractère indéfini, entre garage et logement, et l'on ne sait quel type d'objet, d'animal ou de personne est censé loger là. L'identité du résident pose d'autant plus question que le Jeune Garçon, malgré la fonction de guide qu'il a l'air de s'octroyer, ne s'en soucie guère (« Mr Er-Whatshisname »). Le personnage se positionne bien entre la pièce et le public, mais affiche une désinvolture et goût pour le jeu qui en fait davantage un parasite qu'un médiateur : il interrompt l'action et brouille les pistes de l'intrigue, contrairement au chœur

dans le théâtre antique ou à un narrateur de type brechtien sur la scène moderne. Parodiant le narrateur brechtien, il n'est pas à la fois acteur et narrateur de lui-même en tant que personnage mais plutôt une figure de spectateur qui réagit aux absurdités qu'il crée et observe. Dès la première scène, il interrompt l'action pour faire place à la chèvre :

(Puzzled pause as the Boy enters pulling a reluctant goat which he attempts to lead to the Horse Box.)

CHAPLAIN. [...] *(Then with some irritation)* Do we have to have that in here?

BOY. I'm sorry but it's not supposed to be in this act at all.

CHAPLAIN. Then kindly take it away.

(Now follows some extemporary business and ad-libbing while the animal is pushed and prodded into the horse box where, blocked, it does whatever it wants for the remainder of the scene. Letty is highly amused at all this. When all is quiet, the scene continues.)

BOY. I'm so sorry about this. Please go on.

Alors qu'il demande au public d'ignorer la chèvre, il la conduit sous ses yeux. Son prétendu projet de minimiser l'intrusion est contre-productif : plus les personnages s'évertuent à enfermer l'animal dans un boxe normalement prévu pour un cheval, plus la scène est décalée et drôle. L'amusement de Letty reflète celui du public et l'on se demande qui vit normalement dans cet endroit. Les acteurs s'empressent de revenir à l'intrigue :

PENNIWISE. [...] *(To Chaplain)* May I ask what you're doing here?

BOY. He's a Mr Chaplain.

HOOLEY. That's right. Used to be in the movies too.

CHAPLAIN. *(Irritated, as Letty laughs)* No, no. Not that Chaplin. Chap-lain Wystan Chaplain.

HOOLEY. Ah. You're not a bit like the one I remember.

CHAPLAIN. Thank you so much.

BOY. Mr Chaplain is supposed to be a well known News Commentator.

CHAPLAIN. *(with a pained shrug)* "Supposed to be"!

Le Jeune Garçon prie les acteurs de continuer la pièce mais les interrompt aussitôt qu'ils s'y essaient, répondant à la place du personnage pour le présenter : « He's a Mr

Chaplain ». Le personnage de Chaplain n'a pas voix au chapitre. Les présentations donnent lieu à davantage de quiproquos et la référence à Charlot suggère le caractère burlesque de la scène où les informations fournies par le Jeune Garçon déstabilise l'intervention normalement éclairante d'un chœur ou d'un narrateur. Il module notamment son énoncé avec la périphrase « supposed to be » qui dissocie l'acteur de son rôle en soulignant le fait que, si Mr Chaplain est bien un personnage censé commenter l'actualité, ce n'est pas le cas de l'acteur ici présent. Un autre acteur s'efforce alors de se débarrasser du parasite pour revenir à l'intrigue :

PENNIWISE. [...] *(To the boy)* As for you. Maybe you'd be good enough to stop interrupting us with your remarks. Nobody wants you here.

BOY. Oh very well if you want me to go I'll go. But nobody out there will understand a word if I do.

PENNIWISE. *(Looking out where he is pointing)* Out where?

BOY. Oh never mind. Mr. Dotheright will be on shortly, and he's the only character that matters. However, call me if there's any more trouble. *(GC 193-194)*

Le personnage-parasite précise paradoxalement qu'il assure la cohérence de la pièce et que le public a besoin de ses services pour s'y retrouver. Il reconnaît ainsi la présence des spectateurs pour qui la pièce est jouée alors que les autres personnages restent retranchés derrière le quatrième mur : « PENNIWISE. *(Looking out where he is pointing)* Out where? ». Ce décalage produit un effet comique sur le spectateur amusé qui constate sa présence spectrale au sein du spectacle. Le jeune homme joue avec le public en ajoutant un brin de suspense empreint d'ironie : suggérant que les personnages vus jusqu'ici n'ont pas vraiment d'importance, il annonce non seulement l'entrée en scène du protagoniste, dont il se rappelle enfin le nom, mais aussi sa propre disponibilité pour intervenir au cas où le déroulement de l'action rencontre de nouveaux problèmes.

Suite à cette parodie de prologue, le jeune garçon n'est jamais bien loin de la scène, intervient ponctuellement, et contribue à la création du sens des différents rôles. Comme « He », tantôt il monte sur scène, tantôt il y fait seulement entendre sa voix. Lorsque

Hooley évoque sa participation au soulèvement de 1916, la voix lui rappelle depuis les coulisses, tel un souffleur, qu'il est censé porter sa médaille et non la chercher désespérément dans sa poche :

HOOLEY. (*producing it from his pocket after some fumbling*) There it is. (*His voice changes.*) But if I had my rights I'd have a pension like all the others. Maybe a good job in the Sweepstakes – for services rendered to the rights of Man.

(*There is an uncomfy pause until the Boy's voice is heard through the window.*)

BOY. Wear it, Hooley. You're supposed to be wearing it.

HOOLEY. (*suddenly enlightened*) So I am! By Jimini, why shouldn't I be wearing it?

Tout au long de la pièce, Hooley est comme un double burlesque de Dotheright : il réclame une pension de l'État en signe de reconnaissance de ses services rendus à la nation de même que le vieillard réclame un salaire pour le travail qu'il a fourni ; il finit pourtant par admettre son mensonge et céder sa médaille à Dotheright, faute d'avoir jamais occupé la Poste. Ici, Hooley prétend même avoir œuvré pour le respect des droits de l'homme. Le fait qu'il cache sa médaille au lieu de l'arborer suggère néanmoins qu'il a quelque chose à cacher. Le Jeune Garçon qui la lui fait porter semble soucieux de rendre tangible l'héroïsme du personnage. Mais cette manipulation de la médaille ne suffit pas à lui donner du sens, à moins qu'il s'agisse de montrer que l'accessoire n'a précisément pas de sens lorsqu'il est attribué au hasard. Cette scène rappelle celle de *BU2* étudiée ci-dessus, dans laquelle Jay se voit attribuer par hasard la médaille de l'excellence. Dans cette pièce, la médaille, censée honorer quelqu'un en particulier pour un comportement remarquable, a moins de sens que le masque oublié par la mystérieuse compagne de Jay, accessoire pourtant censé dissimuler l'identité, rendre anonyme. *BU2* et *GC* sont écrites à la même époque et publiées dans le même volume (Johnston 1979). De l'une à l'autre, certaines scènes se font écho et l'on peut se demander comment elles interrogent ensemble le langage scénique et sa capacité à représenter l'identité en crise.

Dans *GC*, le Jeune Garçon est un personnage d'autant plus énigmatique que les autres n'arrivent ni à s'en débarrasser, ni même à l'appréhender clairement puisqu'il n'a de cesse de changer de nom, revêtant chaque fois de nouvelles dimensions :

PENNIWISE. Who is this intolerable interrupter? Take his name, somebody!

BOY. My name is Alexander. *(His voice dies away.)*

HOOLEY. Alexander! That's a name to stir the troops! Look! I'm wearing it!
(He pins his medal on to his outer coat. There is another pause while he stands up proudly.) (GC 202)

La fonction de parasite de ce personnage (« this intolerable interrupter ») est plus constante que son nom. « Alexander » paraît être un nom stimulant pour l'ancien soldat qui revêt alors sa médaille, bien que celle-ci n'ait pas plus de sens que ce nom de conquérant porté par un enfant malicieux, et qui en change bientôt. Lorsque Hooley, Penniwise et Dotheright se rendent au journal pour négocier la rémunération de ce dernier, Lowd, le directeur du journal, se sent menacé par la présence de l'homme de loi et le Jeune Garçon qui les suit avec un carnet :

(Dotheright, Penniwise and Hooley file in, and he [Lowd] gestures to them to be seated. They are followed at some distance by the Boy who is carrying a large notebook.)

[...]

LOWD. *(after looking around)* That boy over there. The boy with the open notebook. What's he doing here?

PENNIWISE. Oh, he's nobody in particular. Nothing to do with us.

LOWD. What's your name, young man?

BOY. Peter.

LOWD. Peter. *(Pause)* Peter what?
(Silence for a moment)

HOOLEY. That's not what he told us before.

LOWD. Before what?

DOTHERIGHT. Actually, that answer is not quite accurate. I seem to remember him telling us that his name is Alexander.

PENNIWISE. That's right. It struck me as unusual at the time. Alexander.

BOY. *(quietly)* That was two other fellows.

LOWD. *Two* other fellows? What the hell – ?

DOTHERIGHT. There was only one as I remember. And I found him quite inspiring in some ways. Alexander.

Ce passage énigmatique suggère l'impossibilité pour le nom d'un personnage de le désigner pleinement ou de le caractériser clairement. « Alexander » est censé avoir désigné « deux » autres personnes. Outre Alexandre le Grand, on pense alors à Alexander Pope, poète satirique anglais, qui, dans *The Dunciad* (1728-1743), célèbre la déesse *Dulness* dont les serviteurs répandent la décadence, la bêtise et l'absence de goût en Grande-Bretagne. L'association du Jeune Garçon à cet auteur suggère la satire à laquelle il se livre lui-même, celle d'une comédie où la plupart des personnages prennent le signe pour la chose représentée (une médaille pour de l'héroïsme, un nom pour une personne, une révolte pour de la folie) et cherche une explication logique à la présence d'un personnage extérieur à l'intrigue dans une œuvre de fiction.

Le caractère indéfini, pluriel et changeant du Jeune Garçon, qui déstabilise les autres personnages, se confirme par la suite :

HOOLEY. So now he's Peter. Well, all I can say is that somebody's a liar.

BOY. I'm not a liar. In fact I'm the only person in this mess who means exactly what he says.

[...]

PENNIWISE. Schizophrenia! And at that age too.

LOWD. What are you doing with that notebook?

BOY. Just making some notes.

LOWD. Oh you are, are you. On whose behalf?

BOY. All these other people.

LOWD. What other people?

BOY. (*indicating the Audience*) Out there. (*Pause while they all stare out and see nothing.*) Why don't you go on with the play?

DOTHERIGHT. (*quietly*) A bookful of Notes. Peter. That's interesting.

LOWD. (*pulling himself together*) Ah, we've got something more to do than gossip with juveniles. (*GC 211-212*)

Il prend des notes pour « toutes ces autres personnes » qui constituent le public. Si les personnages, toujours retranchés derrière le quatrième mur, ne peuvent rien voir, le

spectateur sent sa présence prise en compte sur scène. Le Jeune Garçon ne fait pas seulement le lien entre le monde fictif de l'intrigue et son public ; il est une figure de spectateur en quête de sens et insiste sur le caractère significatif de ses commentaires, ancrés dans la réalité de la représentation et non dans l'intrigue. Ses commentaires figurent ceux du public, qui se pose des questions auxquelles le personnage énigmatique répond à moins qu'il ne les transmette à la troupe. Rien d'étonnant à ce que Dotheright, qui a lui-même le plus grand mal à comprendre les autres personnages, soit le seul à trouver le Jeune Garçon intéressant. Penniwise, personnage univoque au nom significatif, qui a renoncé à sa vie privée et à son attrait pour la poésie au nom de sa vie professionnelle, lui diagnostique au contraire une schizophrénie précoce : le personnage conventionnel ne comprend pas le fonctionnement du personnage dialogique qui porte à la fois la voix d'un souffleur, d'un metteur en scène, et des spectateurs. Il est donc rejeté de la troupe, de même que Dotheright est envoyé à l'asile : « Oh, he's nobody in particular. Nothing to do with us », remarque qui n'est pas sans rappeler la façon dont il se dédouane des agissements de Dotheright par souci pour sa propre carrière : « We're the ones to be worried about. Not him! » (GC 232). Le Jeune Garçon est un nouvel avatar de « poète maudit », rejeté par la communauté dans laquelle il évolue. Il ne tarde pas à changer encore de nom, se rendant encore plus insaisissable : « Actually I'm George! » (GC 215). Il cumule les noms comme autant de masques qui participent d'une identité mouvante et suggèrent des associations toujours nouvelles :

(The Boy is crossing the forestage leading the Goat on a tether.)

BOY. *(with a bland smile)* He's right, you know. You have to occupy the Post Office. *(He goes off on the other side. Pause)*

PENNIWISE. Was that Alexander?

PADDY. It was George – Saint George Washington with his Dragon. (GC 224)

Dans une pièce où l'action principale est initiée par la femme d'un sénateur américain venue en Irlande pour rendre hommage à un Rebelle anglais qui s'est élevé contre le

système de servage, le nom George évoque aussi bien George Washington, l'un des Pères Fondateurs des États-Unis, que Saint George, le mythique chevalier du Christ dont la victoire sur le dragon a permis la propagation du Christianisme et, dans la version anglaise du mythe, la protection de l'armée britannique depuis le XIV^e siècle¹⁴³. Figure de rebelle et libérateur, le jeune garçon est celui qui incite Dotheright à occuper la Poste, reprenant aux figures de l'autorité telles que Mrs Tyler ou Hooley, le pseudo soldat de 1916, le discours révolutionnaire qu'elles ont vidé de sens, et rendant à la révolte tout son sens :

HOOLEY. There's only one virtue that matters, and it's Courage. We learnt that when we occupied the Post Office.

[...] *(The Boy is crossing the forestage leading the Goat on a tether.)*

BOY *(with a bland smile)*. He's right, you know. You have to occupy the Post Office. *(He goes off to the other side.)* (GC 224)

Défenseur de la liberté et chevalier prosélyte, George se fait à nouveau souffleur et cherche à susciter une foi renouvelée : en restaurant sur scène le sens de la revendication portée par le Soulèvement de 1916, le théâtre donne à voir une nouvelle iconicité, celle d'un langage réinventé. Ce miracle qu'engendre une dramaturgie non réaliste se confirme à la fin de la pièce : le Jeune Garçon s'affiche comme un deus ex machina des temps modernes qui clôt la pièce en permettant à Dotheright d'échapper à sa condition absurde. Si le héros s'est senti abandonné par le Créateur Suprême, les voies du théâtre lui redonnent le sens qu'il pensait perdu :

[...] *There is a rustle of straw overhead and the Boy sticks his head up and looks down. [...] Dotheright solemnly makes a sign of benediction from the doorway, at which an indignant clucking arises from the loft, as the Boy drops an egg on Paddy's head below, where it gently breaks.)*

PADDY. God dammit! What the hell...?

LETTY. *(overcome with laughter)* Good old Nick, the King of the Goats has turned up trumps!

DOTHERIGHT. A very remarkable bird!
(He looks at his hands in some surprise, bows politely and follows the Attendant out as Paddy wipes his head, and the clock starts to strike.)

¹⁴³ http://www.bbc.co.uk/religion/religions/christianity/saints/george_1.shtml, consulté le 24 juin 2013.

BOY. (*with a wave of his hand to the audience*) That is the end of this play.
(*Curtain*) (GC 255-256)

Contrairement à la première version de la pièce, l'œuf ne tombe pas du ciel mais l'enfant qui a successivement donné voix au personnel de théâtre, au metteur en scène, au souffleur et aux spectateurs, montre que le dénouement ne dépend pas d'un enchaînement logique d'actions, mais seulement de la volonté de l'artiste qui compose son œuvre : « la réalité du théâtre, ce sont ses moyens, par le truchement desquels il atteint la réalité et est en mesure de la modifier » (Wekwerth sur Brecht, cité par Abirached 269). Le langage scénique de Johnston aspire à cette nouvelle performativité. Cette version révisée de *GC* se présente justement comme « an irrational comedy in five scenes » (GC 175), où folie et antiréalisme parviennent à rendre à la comédie son pouvoir de nous faire rire de nos mœurs ou, en l'occurrence, de notre condition absurde. Aussi novatrice soit une œuvre lors de sa création, son impression la fossilise et limite paradoxalement « l'immortalité » qu'elle semble lui conférer. Pour le dramaturge, le langage théâtral vit, s'adapte et dépasse ce paradoxe, ce qui lui permet de restaurer la foi en une certaine « magie » du théâtre. Comme tout théâtre, celui de Johnston s'adresse à son public et nous verrons que la réécriture participe aussi de la survie du lien entre personnage et public, lien qui appelle nécessairement un renouvellement de la performativité visée.

C-L'IDENTIFICATION AU « MOUVEMENT DE L'IMAGE »

Comme le stade du miroir dans le développement de l'identité, le théâtre renvoie au public une image qui participe de sa conscience de soi. La survie du personnage de théâtre et de son rapport au public dépend de l'ensemble des artistes qui cherchent à lui donner un nouveau souffle, mais aussi du regard critique du spectateur. Dans le cas de Johnston, ce souci se manifeste dès l'écriture d'une pièce, puis tout au long de sa vie : « In the endless

search for the best way to say what he has to say, the dramatist has nobody to guide him except himself, and what he overhears in the vestibule » (Johnston 1979(b), 9). Chacune de ses pièces émane de son expérience d'une époque en crise et stimule la mémoire et les sensations du public pour l'impliquer à son tour dans le processus de création du sens. Nous verrons que certaines réécritures s'inscrivent ouvertement dans leur contexte historique et culturel pour stimuler d'autant mieux le travail du spectateur. Il s'agit de régénérer l'identification postulée du public au théâtre, de favoriser son identification non à « une image-mirage » mais « au mouvement » de la représentation.

Dans ses premières notes préparatoires à l'écriture de *OLSN*, Johnston n'envisage pas encore la scène de rue dans laquelle les passants mettent l'acteur en accusation. A la place apparaît plutôt une session de la Dail, où l'acteur se réfugie dès que la foule le soupçonne d'avoir importuné des jeunes filles dans la rue. Les questions débattues par l'Assemblée sont bientôt laissées de côté au profit d'un débat plus surprenant, concernant la tenue correcte exigée des membres siégeant au conseil. Il s'agit pour l'assemblée de décider si elle peut suspendre un article de loi selon lequel : « No Deputy shall stand about in carpet slippers » (« Order 10, Subsection 5 of the Standing Orders of Dail Eireann », St Peter 1992, 36). Dans cette version, Johnston suggère donc que les membres de la Dail sont des acteurs. Leur costume doit être à la hauteur de leur rôle d'homme politique, inspirer confiance, suggérer un certain professionnalisme. Comme nous l'avons vu, les pantoufles du Speaker demeurent, jusqu'à la dernière version, un accessoire témoignant savoureusement du trucage du théâtre, de sa rupture avec la réalité. La satire des nouvelles élites de l'État Libre se maintient également, mais pas de la même façon. Cette scène burlesque est remplacée, dès le premier manuscrit de *Shadowdance* soumis à l'*Abbey* en 1927, par la scène de rue, où les préparatifs pour le voyage vers Rathfarnham tournent au cauchemar pour l'acteur. Si l'Assemblée, symptomatique d'un régime trop soucieux de la

« façade » de prestige national qu'il s'efforce de construire, était prête à modifier une loi pour sa convenance, ce n'est pas le cas de la foule. Terminant d'écrire cette pièce fin 1926 – début 1927, Johnston a bien en tête le scandale fraîchement provoqué par *The Plough and the Stars* à l'*Abbey*. Le public nationaliste reproche à cette pièce de présenter les Rebelles de 1916 comme une bande d'acteurs en costume qui ne se soucient pas des vies qu'ils brisent au nom d'un idéal en rupture avec la réalité sociale du moment, et non comme des martyrs de la nation. Dans cette pièce, un personnage témoigne de ce regard critique porté sur les Rebelles : « THE COVEY (to Bessie). When I think of all th' problems in front o' th' workers, it makes me sick to be lookin' at oul' codgers goin' about dhressed up like green-accountred figures gone asthray out of a toyshop! » (O'Casey 1998(b), 104). Le scandale que provoque l'expression de ce point de vue suggère que le public n'est pas prêt à accepter une représentation qui contredise l'idée qu'il se fait de son histoire. En mettant en scène un tel public, Johnston déplace l'intérêt de la scène initiale : il s'intéresse moins au lien du personnage aux représentants de l'État qu'à celui qu'il lui faut nouer avec son public. Le meurtre de Joe conduit celui-ci à se détourner du héros idéalisé, contraignant le public hors-scène à s'identifier à la foule mise en scène pour admettre que le héros se présente davantage comme un bourreau que comme un martyr de la nation. Si la rébellion du public est une projection sur scène de la réactivité du public réel, elle sert ici à lui montrer son erreur. L'évolution du Speaker, qui troque peu à peu son rôle de meurtrier contre celui de poète maudit, fait évoluer le public de sorte que ce dernier finit par pouvoir accepter et admirer de nouveau l'icône renouvelée de la nation. La réécriture se fonde donc sur la nécessité de faire évoluer l'état d'esprit des spectateurs. Dans cet objectif, le personnage du Speaker diffère lui aussi dès *Shadowdance* des premières notes du dramaturge. Il était initialement désigné « Auditor » et montrait que toutes les voix de la nation résonnaient dans sa tête (St Peter 1992, 29). Le changement de nom révèle témoigne de la volonté de Johnston de le faire passer d'un rôle passif à un rôle actif : le Speaker ne

se contente pas d'entendre les voix de la nation, mais les exprime, les retravaille pour les faire survivre dans un présent qu'elles n'étouffent plus. Nous postulons que cette mission est aussi celle que confie le dramaturge à son spectateur : il lui faut troquer son écoute passive contre une écoute active qui lui permette de recevoir dans son imaginaire la nouvelle figure, plurielle et fuyante, dont le mouvement se fait contagieux et lui permet d'évoluer. Lorsque l'Abbey accepte enfin de recréer *OLSN*, cinquante ans après l'avoir refusé, Johnston envisage dans le programme de nouvelles modifications à apporter pour rapprocher la pièce de son nouveau public :

There is one structural change that I would hope to make if ever the work is to be seen again. It is required by the fact that the script itself antedates the coming of television, and concerns the tea-party scene which opens the second part. This should surely take place, not at a tea-party at all, but at a session of a deservedly popular TV of the present day, with public participation at which interesting Celebrities talk each other down usually in unison amidst interruptions from the public benches, and the whole entertainment suspended from time to time by Speciality Acts. This excellent programme, which because of its actual merit lends itself to parody, has reminded me on many occasions of *The Old Lady says "No!"* And I can imagine no more appropriate milieu for the intrusion of my Emmet, together with his Sarah Ni Hooligan and at least one of the City's distinguished Statues, than on Saturday night at Montrose¹⁴⁴. I leave the suggestion open for consideration by any of the highly placed executives in both media to discourage any ill-feeling or subsequent litigation. (TCD/MS/10066/301/13)

Une pièce qui met en scène l'expérience cauchemardesque, dans le Dublin des années 1920, d'un héros historique exécuté en 1803, et qui peut s'adapter aux talk-shows télévisés qui n'existaient même pas à l'époque de son écriture, témoigne du potentiel d'adaptabilité que favorise la prise en compte par l'auteur de l'expérience du spectateur. La modification que propose Johnston témoigne du souci qui ne l'a jamais quitté de rendre son spectateur acteur de sa propre représentation.

Dans *BU*, la politique autoritaire mise en place par le gouvernement provisoire, visant à gérer la période de crise économique, donne à entendre au spectateur le danger des mesures qui entrent en vigueur :

¹⁴⁴ L'entreprise de radio et télévision irlandaises (RTE) est située dans le quartier de Montrose, Dublin 4.

HAROLD (*rising and reading from paper*). It is agreed between the High Contracting Parties that as from this date all offensive armaments shall be totally abolished. Land Forces shall only be permitted to maintain defensive small arms, with defensive machine guns and defensive artillery. Ships of war from this date shall only carry defensive torpedoes, while Air Forces shall be strictly limited to defensive bombers, for police purposes only.

Écrite en 1933, cette version fait référence au réarmement de l'Allemagne et, plus généralement, à tout régime totalitaire qui développe son armement sous prétexte de garantir la sécurité du pays en cas d'agression, se dotant pourtant des moyens d'un agresseur redoutable. *BU2* reprend cette tirade en lui intégrant le résultat obtenu par cette politique à la « façade » trompeuse :

ALIX (*rising*). On temporary pay during the present crisis. (*Then reading*) It is agreed between the High Contracting Parties that, as from a date later to be settled, all offensive armaments shall be totally abolished and Peace universally declared. (*Enthusiastic response*) As from the appointed date yet to be agreed, all Land forces shall maintain only Small Arms and ceremonial bayonets – (*VOICES: Jolly Good. About time too!*) – together with strictly defensive Artillery and tanks, Napalm and Gas. Ships of War of all Powers shall only be permitted to carry defensive projectiles and Torpedoes, while Air Forces shall universally be limited to Long Range Bombers intended for Police purposes only. While all existing Cease Fire Agreements shall be reintroduced at intervals of Six Months. (*General Applause while BARNEY begins to laugh hysterically, and JAY advances on the Table in a menacing manner*) (*BU2 71-72*)

Le dramaturge retravaille de pièce en pièce la relation de ses personnages aux spectateurs. Alix intervient ici à la demande d'Harold. S'il est difficile de trouver du travail en temps de crise, il rappelle qu'il vient de se faire recruter, grâce à la crise. Le gouvernement se montre plus soucieux de maintenir l'ordre public que de redresser son économie, et fait donc de l'armement une priorité. Les armes évoquées paraissent d'abord inoffensives, comme par exemple les baïonnettes de cérémonie, utilisées dans les défilés militaires : l'accessoire de théâtre doit donner une illusion de puissance et de prestige. Mais l'inventaire compte de nouvelles ressources : le napalm, le gaz, les bombardiers à longue portée. Les armes tristement célèbres de la Seconde Guerre Mondiale trouvent leur place dans cet énoncé absurde où les garants de la sécurité se donnent les moyens de détruire l'humanité, et où les cessez-le-feu, qui engagent la parole des signataires, doivent être renouvelés régulièrement, faute d'engagement de la part des hommes politiques dans le

respect de leur promesse. Dans les deux versions de la pièce, cette démonstration d'hypocrisie fait réagir Jay : « JAY. I am now going to twist somebody's arm in a purely defensive manner » (*BU2* 71-72). Jay fait donc figure de spectateur qui réagit à la représentation qu'on lui impose. Une telle réactivité des spectateurs est ce que vise le dramaturge. Pour ce faire, ses références à l'histoire et la culture de son époque peuvent aussi induire le rire du spectateur face au spectacle de l'horreur qui caractérise son espèce. Par exemple, dans *The Dreaming Dust*, les crânes de Swift et Stella ont été déterrés lors de travaux dans la Cathédrale, pour être soumis à diverses mesures et autres analyses scientifiques. Selon eux, le résultat est décevant : « anthropoid in shape and sadly deficient in the bump of humour » (*DD* 270). Si cette remarque prête à sourire parce qu'elle concerne un grand penseur réputé pour ces traits d'esprit, que les anthropologues n'ont plus l'air capables de comprendre, elle fait aussi référence à l'eugénisme et force le spectateur à entendre la réalité de son époque. Aussi la démarche de recréation de l'identité du personnage par des acteurs en quête de sens, offre-t-elle une issue de secours, la possibilité de construire une représentation qui dépasse l'hyperréalisme des données chiffrées. Le spectateur ne peut jamais complètement adhérer ou s'identifier sans réserve au sujet représenté ; son sens critique est constamment sollicité.

Dans *BU*, le Prélude introduit les figures de dramaturge et metteur en scène que nous avons étudiées, en charge des préparatifs de la pièce encadrée que constitue l'aventure de John. Le mythe de la Toison d'Or n'apparaît qu'au second tableau, lorsque le professeur, Leonard the Learned, congédie ses étudiants. C'est ensuite au chœur d'établir explicitement le lien entre la recherche de la dame masquée et l'épopée vers Colchide, en rappelant, au quatrième tableau, les exploits des héros grecs dont les compagnons de John sont inspirés :

CHORUS. Day breaks on Jason sailing from Aulis strand
A stormy tocsin sounding in the skies.
Now with a blithe cortège, glad in the quest,

He sets his helm and sails upon the seas,
Seeking the Golden Fleece.

(First Percy enters)

SEMI-CHORUS. First from the North comes mighty Hercules
Who labours with the Titan's chains
And showers his thunderbolts on prostrate Princes.

(Then Bernard enters)

And with him Idas the gallant Captain... *(BU 211-212)*

Dans le théâtre antique, le chœur fait le lien entre la pièce et les spectateurs. Ici, il explicite la dimension mythique des personnages prétendument modelés d'après les Argonautes. Les jeunes gens sont déjà en scène depuis un certain temps mais refont ici leur entrée, comme s'ils venaient de recevoir ce nouveau rôle de héros qu'on leur attribue. Le chœur poursuit donc le processus de distanciation entamé dans le Prélude, en indiquant explicitement au public comment les personnages sont inventés par le dramaturge, à partir de modèles existants qui inspirent leur création tout en se laissant remettre en jeu dans un nouveau contexte qui permet de cumuler les masques.

Prélude et chœur disparaissent dans *BU2* et cette dimension méta-théâtrale n'occupe plus le devant de la scène. Elle ne disparaît pas pour autant, mais se trouve seulement déléguée aux différents personnages, dont le dialogisme se généralise : chacun porte son commentaire sur l'action et témoigne de la « dissémination de la fonction chorale » propre au théâtre contemporain (Sarrazac 1999, 90). La relation de la scène au public est ainsi mise en abyme : les spectateurs se voient projetés sur scène ou diverses réceptions de l'action se manifestent, action qui évolue selon les réactions de ces personnages-spectateurs, par exemple lorsque Jay rencontre Callie et Philly au pub :

PHILLY. Why I believe it's that odious Jay Foss. You remember him.

CALLIE. Not the one there was all that scandal about?

PHILLY. What scandal?

CALLIE. He had some sort of an affair with a clock.

PHILLY. Why of course. Rather disgusting. *(BU2 51)*

Rappelant au spectateur l'une des scènes qu'il a vues, celle où Jay sort la dame masquée de l'horloge, les personnages font ici le lien entre différents moments de la pièce. Le jugement des deux commères suggère aussi que ce comportement inattendu peut surprendre ou dégoûter le public. Cet échange prête à sourire : il met en scène des spectateurs qui prennent tout ce qui se passe au sens propre et ne cherchent pas à en dégager une dimension symbolique. La crédulité d'un tel spectateur participe de l'évident du sens du langage conventionnel. Lors du procès de Jay, comme lors de celui de John, les jurés figurent également un public passif : « The Jury consists of twelve stuffed dummies sprawling in their Box or alternatively twelve painted faces on a strip of wood » (BU2 58).

Cette passivité contribue à faire ajourner le procès, bloquant l'évolution du protagoniste :

JUDGE. [...] I have little doubt that the members of the Jury feel much the same sense of bafflement – and indeed lack of interest – that I feel myself. Indeed, looking at their faces – (*Pause while he does this*) – which I must say do not convey to me any great sense of intelligence, I am satisfied that they have even less interest in the exceedingly grave charges set forth in the Indictment than I have myself. [...] I feel that the usual course should be followed: namely that the matter should be withdrawn from this Jury, and that the Accused should go to jail for a few months after which he should be committed for trial all over again... (BU2 62)

Si le juge de Toller manipule les jurés, qui font figures de spectateurs au procès, celui de Johnston les prend ici en compte : l'auteur et/ou le metteur en scène d'une pièce peut la reprendre et toucher davantage son public si celui-ci accepte de se prêter au jeu. Tel Barney, nouvel avatar d'Egbert l'Excentrique dans BU2, il ne doit pas se laisser engluier dans un univers figé :

JAY (*to Barney*). What's the idea of the alarm-clock?

BARNEY. Just a promise I made to my mother. It keeps me on the move. She always used to say, 'See that you never get stuck anywhere for more than half an hour! Particularly Bars and Stock Markets. You can't get into serious trouble in half an hour. (BU2 37)

Nous avons vu qu'Egbert se tient à l'écart de la société matérialiste mise en scène : contrairement aux autres, il ne s'intéresse pas à la multiplication des billets à la Bourse et préfère en avoir juste assez pour s'acheter une bicyclette et pouvoir se déplacer. Déserteur au moment de la réquisition de tous les hommes par le gouvernement du pays en crise, il

manque de se faire abattre par ses anciens camarades d'école. Egbert, puis Barney, opte donc pour le mouvement, cette prise de distance qui favorise le développement d'un regard critique. Ce personnage drôle et surprenant est un guide attrayant pour Jay comme pour le spectateur de la pièce.

Dans cette nouvelle version, la quête du protagoniste est aussi rendue plus attrayante, et plus intrigante, par un nouveau jeu sur un accessoire clé, le masque. La dame masquée le laisse derrière elle lorsqu'elle disparaît. Dans la première version, elle oubliait déjà ses chaussures. C'est aussi le cas dans *BU2* mais, cette fois, la référence au conte populaire est rendue explicite, et le dramaturge redouble d'insistance en ajoutant le masque :

ORPHEUS. This is all I have. (*He places the shoes on the piano.*) Cinderella – twice over. You'd better get the girls to try them on. Unless – of course – you saw her face?

JAY. For one hour – drugged by her slow, soft fingers, the stars were circling round my head. When I awoke, nothing was left – but this. (*He holds up the mask.*) (*BU2 32*)

En plaçant les chaussures sur le piano, Orpheus rappelle la première version, où l'intrigue est tissée par la musicienne sur son piano. Elles restent sur le piano au cours de la pièce, rappelant au public l'objet de la quête, mais Jay dispose d'un autre souvenir concret de sa Cendrillon, le masque. S'il peut difficilement l'aider à l'identifier, le nouvel accessoire lui permet de lancer sa recherche comme le Prince Charmant de Cendrillon. La référence au conte populaire rend la quête ludique aux yeux du spectateur qui assiste aux essayages tout en sachant que le but d'un masque est précisément de dissimuler un visage et non de permettre son identification. La pièce favorise ainsi la dissimulation de l'objet de la quête, voir sa dissolution dans tous les personnages qui participent d'un jeu de rôles constant, où les rôles féminins se complètent et se montrent parfois interchangeableables. Pour Typhis, l'inconnue pourrait être n'importe laquelle de ses étudiantes : « It seems that Mr Phosphorous has been having an affair with one of the girls » (*BU2 33*). Les prétendantes

sont au nombre de cinq. Le masque les dépersonnalise : il peut être porté par n'importe laquelle. Nous avons vu qu'Héra est une nouvelle version de Doris ; Philly et Dora sont également héritées de la première version. L'avidité de Philly rappelle la remarque d'Héra réduisant sa relation avec Jay à un arrangement économique. Dora, quant à elle, est toujours aussi maladroite : elle renverse son nécessaire de beauté dans le pub au moment où Jay, découragé par le jeu de rôle de Philly et Callie, se rabat sur elle pour lui faire essayer le masque. Elle accepte, mais Jay éclate de rire « at this parody – this revolting parody. [...] (*He snatches the mask from her, and she goes behind the Bar in tears*) » (BU2 54). La jeune fille déverse alors tous les maux sur lui, telle la déesse Héra, jalouse des multiples conquêtes de Zeus et prompt à la vengeance. Callie, la figure de mère de famille, est un nouveau personnage qui, après avoir envisagé d'échanger son rôle avec Philly, semble endosser celui d'Héra lorsqu'elle vient à un moment donné présenter à Jay sa fille : « You don't mean – ? She's not the one that was in the cradle? (*Callie nods*) » (BU2 68). Le berceau faisait partie du décor de la scène de couple étudiée précédemment, entre Jay et Héra. Callie semble donc se confondre avec cette autre figure maternelle. Enfin, Psyché est un nouveau personnage, en référence au mythe d'Éros et Psyché, que la pièce réécrit en inversant les rôles. Elle est la première jeune femme vers laquelle Jay se tourne lorsqu'il entame sa quête ; c'est auprès d'elle qu'il rejoue la scène où John courtisait Doris dans *BU*. La « psyché », c'est aussi l'ensemble de la vie psychique de l'homme. Aussi Jay part-il en quête de sa princesse comme de lui-même. Le masque fait donc le lien entre les différents personnages féminins : les cinq prétendantes pourraient bien être cinq facettes complémentaires de la même inconnue, l'anti-moi de Jay, la part de son identité qui lui échappe. Si le héros n'accède à la connaissance de soi que dans la mort, sa quête peut paraître absurde car il n'aura aucune conscience de ses trouvailles. D'où l'intérêt du masque qui entretient le mystère autour de l'objet de la quête. Le masque, accessoire qui dissimule le sens tout en suscitant la curiosité de Jay comme celle du spectateur, oscillant

entre les stratégies de « covering up » et « digging out » propres au théâtre, stimule cette recherche qui permet au héros de découvrir les différentes facettes qui le constitue et le devenir qui le caractérise. La quête de sens du spectateur qui se prend au jeu lui permet de s'identifier au mouvement de la représentation.

Le théâtre de Johnston est un théâtre autoréférentiel qui s'interroge sur ses pratiques esthétiques autant qu'éthiques. Le dramaturge se dresse non seulement contre le détournement de techniques proprement théâtrales – costumes, postures et jeux de rôles – par une vie sociale et politique qui aveugle les individus et inhibe leur créativité, et contre un art qui se fossilise et rompt avec l'objet de la représentation, l'homme, l'identité. Ces deux pratiques se font inhumaines en appelant au conformisme, favorisant l'identification simpliste du spectateur à des idoles, des représentations figées sans référent dans la réalité extra-scénique. L'écriture johnstonienne témoigne au contraire d'une foi sincère en l'homme, en sa capacité d'adopter un regard critique sur lui-même, son environnement, et ses créations. La révolte contre les « formes pétrifiées de l'identitaire » est la manifestation par excellence de l'identité qui résiste à la crise, du théâtre multidimensionnel et fuyant qu'est l'identité.

CONCLUSION

Par le traitement que l'artiste impose à la réalité, il affirme sa force de refus. Mais ce qu'il garde de la réalité dans l'univers qu'il crée révèle le consentement qu'il apporte à une part au moins du réel qu'il tire des ombres du devenir pour le porter à la lumière de la création. (Camus 1997(b), 334)

Dans toutes ses pièces pour la scène, Denis Johnston « affirme sa force de refus » : il se dresse contre les figures univoques de l'identité, celles que véhiculent notamment la dramaturgie réaliste et la plupart des pièces du répertoire de l'Abbey à partir des années 1910. Le « contenu de ce 'non' » (Camus 1997(b), 27) a cependant été mal évalué. Si Johnston s'attaque aux personnages prétendument iconiques de l'identité nationale, il ne renonce pas au processus de création qui les sous-tend. Son œuvre célèbre la démarche initialement contestataire des fondateurs de l'Abbey, l'originalité de leurs premières expérimentations, ainsi que leur attachement à ce que le théâtre prenne toute sa part dans la construction de l'identité. Dans son idée, la vocation identitaire du théâtre dépasse cependant la question nationale. Il écrit et réécrit son œuvre dans le contexte des grandes crises historiques qui ont jalonné le XX^e siècle et qui n'ont cessé de mettre à l'épreuve l'identité : la lutte pour l'indépendance irlandaise, puis la Partition de l'Irlande et les conflits qui en découlent, l'accélération de la Révolution Industrielle, la Première Guerre mondiale, la crise de 1929, et les atrocités de la Seconde Guerre mondiale. J'espère avoir montré que la recherche formelle qui caractérise son écriture reflète cette crise de l'identité, tout en suggérant une façon de la dépasser. Ses expérimentations dramaturgiques et esthétiques donnent lieu à une « crise de théâtre », où tous les aspects du langage scénique sont mis au service de ce corps polymorphe et instable qu'est

l'identité. L'identité se manifeste ainsi par le biais d'une quête infinie, d'une créativité toujours renouvelée, et l'homme redevient cet « acteur » évoqué par Shakespeare, avançant de rôle en rôle sur la vaste scène du monde (Shakespeare 2008, 150-151). Un acteur jouant des rôles sans jamais pouvoir se saisir sous ses masques ne nie pas l'existence de son acte créatif, c'est le seul acte par lequel il se manifeste : le fait même de se remettre en jeu et de se réinventer construit cette identité qui lui échappe. Nous avons vu que Barney modifie légèrement la remarque de Shakespeare (« *Each man in his turn plays many parts* »). Une représentation adéquate de l'identité doit s'adapter à l'évolution constante de celle-ci mais aussi laisser chacun s'exprimer et participer à cette création. Le théâtre johnstonien jette de nouveaux ponts entre la scène et son public. Disons plutôt qu'il le ferait si seulement il était joué. Dans un courriel privé du 19 juillet 2013, Christopher Morash s'étonnait avec moi du fait qu'une telle œuvre n'attire pas plus d'attention :

I share some of your puzzlement about the lack of a stage afterlife of Johnston's plays. [...] The fact that Johnston was not a realist (my own view is that he was a kind of formalist, interested in form as much as content) should, one would think, make his work more interesting than that of most of his Irish contemporaries for theatre-makers today.

Ces remarques m'ont confortée dans l'idée que les praticiens du théâtre gagneraient à connaître cette œuvre délaissée par la critique, et que sa forme instable a partie liée avec son sujet. C'est dans cette perspective que j'ai étudié la crise de l'identité qui s'y joue, dans ses dimensions historique, philosophique et esthétique.

J'ai d'abord envisagé le théâtre johnstonien comme une réaction à la fossilisation des personnages favoris de l'Abbey. Le projet initial de ce dernier était de contribuer à la création de l'identité nationale. En ce sens, les représentations qu'il proposait se voulaient comparables à l'image spéculaire dont parle Wallon dans son étude de « l'origine du caractère », image qui participe de la construction de l'identité du sujet (Wallon 226-234) : elles donnaient forme à un sentiment qui rassemblait le public, et répondaient à sa quête identitaire. Wallon montre que, si l'enfant s'identifie à l'image dans le miroir, il est aussi capable de s'en dissocier, de distinguer

l'image de lui-même. La construction de son identité passe à la fois par l'identification et par l'acquisition de cette distance critique. Les plus grandes pièces du théâtre irlandais ont fait l'objet de controverses parce qu'elles ne permettent pas non plus une identification simpliste des spectateurs ; elles mettent à l'épreuve l'idée qu'ils se font d'eux-mêmes. Parce qu'il s'inscrit dans une démarche de contestation de stéréotypes tels que le *stage Irishman*, ce mouvement s'attend à rencontrer l'approbation de son public. Mais il l'invite aussi à prendre ses distances par rapport à ses propres idéaux, notamment la pastorale de l'ouest irlandais. Johnston voit donc en la Renaissance théâtrale, une « force socioculturelle » louable (TCD/MS/10066/51/59). Lorsque l'Abbey commence à appuyer les nouveaux dogmes politiques et religieux qui montent en puissance dès les années 1910 et plus encore dans l'État Libre d'Irlande, tout en se satisfaisant d'une dramaturgie réaliste en rupture avec la « liberté d'expérimentation » revendiquée par ses fondateurs, il se détourne de ses principes fondamentaux et pervertit son rôle dans la construction de l'identité, imposant au public une représentation typique de ce que Grossman appelle « les formes pétrifiées de l'identitaire » (Grossman 113). Ce théâtre devient comparable à l'expérience « aliénante » qui caractérise, selon Lacan, le « stade du miroir [...] qui va marquer de sa structure rigide tout [le] développement mental [du sujet] » (Lacan 1949). Un théâtre qui ne se renouvelle pas et vise à figer l'objet de la représentation se trouve en rupture avec celui-ci, qui évolue dans l'histoire. Le théâtre de Johnston est d'abord un geste contestataire qui « questionne à coups de marteau » ces représentations prétendument iconiques qui s'avèrent être dépourvues de référent, telles les idoles que combat Nietzsche, des signes adorés en lieu et place du sens postulé (Nietzsche 2011(a), 9). La rupture entre la représentation et son public, la « désidentification » qu'elle engendre, témoigne de la défaillance, de la crise d'identité du théâtre comme de celle des spectateurs.

Parce que l'œuvre de Johnston ne se limite pas à deux pièces, il faut étudier *The Old Lady* et *The Moon* au regard des pièces qui les ont suivies pour mieux cerner leur

ambiguïté et voir que leur questionnement ne vise pas uniquement les représentations de la nation irlandaise. Elles révèlent la faillibilité de tout sujet en quête de représentations qui lui permettraient de se saisir. J'ai donc abordé l'ensemble de l'œuvre pour la scène dans le contexte de la crise ontologique du sujet à l'ère moderne, qui s'accroît au fil des grandes crises historiques qui remettent en question l'idée que l'on se fait de l'homme. Si la satire de *The Old Lady* porte d'abord sur la politique protectionniste du jeune État Libre, on peut aussi y lire une mise en garde contre les dérives totalitaires de régimes politiques qui imposent une identité nationale créée par l'État et non par des individus « désireux de vivre ensemble » et de « faire valoir un héritage commun ». Emmet était un Rebelle irlandais mais le Speaker dans *The Old Lady*, tout comme le personnage nommé alternativement Dean ou Swift dans *The Dreaming Dust*, ne vise pas tant à représenter un héros historique que la difficulté avec laquelle la nation et chaque individu doivent « apprendre à vivre avec [leurs] fantômes » (Derrida 1993, 31), construire leur identité avec leur héritage sans pour autant s'enfermer dans le passé. Johnston s'applique donc à défaire les figures spectrales qui peuplent un théâtre devenu conventionnel ; il défigure toute forme de représentation en rupture avec son objet. Les figures de la nation que sont censées être Cathleen, Emmet, le patriote, l'étranger, l'artiste fasciné par l'ouest de l'Irlande, ou encore le guerrier mythique, cèdent la place à une version déformée d'eux-mêmes. Les étiquettes que peuvent devenir les rôles sociaux sont également déstabilisées : l'écolier, le père et la mère, le mari et la femme, le professeur, le soldat, le juge, l'homme politique, sont présentés comme autant de rôles stériles, qui n'ont plus d'emprise sur la réalité. Dans le même temps, le protagoniste johnstonien témoigne néanmoins de cette « force de création » qui caractérise « aussi » la « défiguration » selon Grossman : il « bouleverse les formes stratifiées du sens et les réanime » (Grossman 7). Le héros est celui qui se dresse contre la médiocrité de formes vides érigées en symboles identitaires, et qui fabrique des représentations lui permettant d'exprimer sa propre voix, cette créativité qui s'avère être le fondement de l'identité : le

Speaker, « ombre de Robert Emmet », s'approche enfin de son Rathfarnham idéal ; Egbert l'Excentrique, qui préfère investir dans une bicyclette plutôt que participer à la spéculation boursière, fait implorer le système ; John Foss qui, faute de trouver un sens à sa vie, s'engage dans l'armée, refuse aussitôt de prendre les armes contre son ami ; Dotheright donne sens à son nom en rejetant la société hypocrite dans laquelle il vit et dénonce la « dictature du plus grand nombre » qu'est une démocratie dévoyée, où les voix individuelles sont étouffées par la collectivité ; le Procureur, d'abord contaminé par les préjugés qui s'appuient sur des mises en scène trompeuses de situation mélodramatiques, réhabilite la Justice et l'image qu'il se fait de lui-même en cherchant la vérité par-delà les apparences. Ces personnages, que nous avons rapprochés des « poètes maudits », ces artistes qui résistent à la médiocrité d'un art consensuel et conventionnel au prix d'être mis au ban de la société, n'ont de cesse de mettre en scène le monde tel qu'ils le préféreraient, illustrant inlassablement le pouvoir performatif du théâtre.

« Réanimer » les formes, c'est les remettre en mouvement. Un double phénomène de différence et de différance caractérise les personnages en question : ils se montrent comme différents de ce qu'ils sont censés incarner, et demeurent en quête de leur identité, toujours remise à plus tard. En m'appuyant sur ce double concept derridien, je les ai donc envisagés comme des figures plurielles, « des identités » (Grossman 114), qui « déconstruisent » le personnage aristotélicien. Si l'intrigue de *The Moon* s'inspire de la polémique suscitée par l'implantation d'une centrale hydroélectrique sur la Shannon en 1925, et met en scène la mobilisation de la population rurale pour résister à la modernisation, phénomène perçu comme une nouvelle forme d'asservissement du pays à une puissance étrangère, elle offre aussi une réflexion sur le rapport de l'homme à la machine, et du spectateur à la représentation régulée que sous-tend la poétique aristotélicienne. Les personnages de cette pièce sont donc à rapprocher du reste de l'œuvre, qui introduit du « jeu » entre la représentation et son objet et met en œuvre les

« dramaturgies du détour » qu'évoque Sarrazac, et qui s'avèrent être particulièrement novatrices sur la scène irlandaise en leur temps. Travaillés de l'intérieur par les forces intangibles de leur inconscient, le Speaker et John Foss confrontent le spectateur à un environnement étrangement familier, où visions oniriques et pressions refoulées apparaissent sur scène pour donner à voir le déchirement de l'homme entre ce que Rosset appelle « le moi pré-identitaire », c'est-à-dire l'identité « personnelle », « innée », et le « moi identitaire », l'identité « sociale » (Rosset 12). Le personnage est donc une entité plurielle, indéfinissable, « indécidable » : des statues prennent vie, des rêves et des cauchemars prennent forme, les acteurs observent, commentent et réinventent les rôles qu'ils sont censés incarner. En outre, le personnage n'est pas représenté à un moment précis, dans un épisode particulier de sa vie. Qu'il soit mort, et suscite une réflexion sur sa vie passée, ou vivant, mais cheminant sur la « grand' route » de sa vie, son identité est l'objet d'une quête qui ne lui permet que de la chercher, non de la saisir : elle est toujours « différée », « remise à plus tard », remise en jeu. Les pièces de Johnston se présentent donc comme « des machines de guerre » contre ce que Deleuze et Guattari appellent le « livre-racine » dont la prétendue unité organique fige la représentation et l'empêche d'intégrer les « chaînons sémiotiques » multiples et instables qui font l'identité (Deleuze, Guattari 16). Le dramaturge oscille entre dramaturgie du rêve, où se télescopent différentes strates temporelles et différents points de vue, et parodies de « pièce bien faite » dont le dénouement confine à la crise. S'il illustre la « crise du personnage de théâtre dans le théâtre moderne » (Abirached), c'est donc non seulement parce qu'il empêche la confusion entre représentation et réalité, mais aussi parce qu'il explore une large palette de potentialités : sa condition de personnage se rend manifeste dans le jeu des diverses représentations que chaque individu impliqué dans son processus de création s'en fait. Le protagoniste en quête de lui-même, les autres personnages en quête de protagoniste, les figures d'acteurs qui imaginent leur rôle, de metteurs en scène qui orchestrent toutes ces

idées, et celles de spectateurs qui s'indignent ou se laissent attirer par la représentation qu'on leur propose, suggèrent que la réflexion du dramaturge sur la crise de l'identité donne lieu à une recherche formelle qui met en évidence tout le potentiel créatif de la scène.

Ma réflexion sur son œuvre m'a donc conduite à étudier plus particulièrement la « crise de théâtre » qu'elle constitue lorsqu'elle rend manifestes les procédés par lesquels le théâtre crée des « personnages vivants », au sens où l'entend Pirandello (Pirandello 60-61), c'est-à-dire susceptibles de se détacher du script qui les « consigne pour mémoire » (Abirached 7), pour se laisser réinventer dans la mise en scène. En recourant inlassablement à la mémoire collective de son public, par le biais de personnages et de discours qui y sont profondément ancrés, Johnston expérimente dans toutes ses pièces une façon de jeter de nouveaux ponts entre la représentation et le spectateur. Le texte de ses pièces ne résonne pas seulement de références intertextuelles mais tisse également un réseau de résonances intratextuelles qui entraînent le spectateur dans leur jeu de répétitions et variations. J'espère avoir montré que plusieurs de ses pièces jouent de procédés empruntés à la musique, qui est appelée à redéfinir la forme dramatique : *The Old Lady* mêle les principes de composition d'une rhapsodie et d'une fugue, oscille entre cacophonie et symphonie, et fait la part belle au paysage sonore autant que visuel qui se construit sur scène. La pièce annonce ainsi les expérimentations à venir, qui développent la dimension auditive du langage scénique : l'orchestration polyphonique est le principe structurant de l'ensemble des pièces. Leitmotive et effets sonores inspirés du théâtre radiophonique émergent, signalent aussi les allers-retours dans le temps et entre différents moments constituant la pièce, de sorte que la mémoire du spectateur est constamment sollicitée pour tisser le sens fuyant de la représentation. Cette étude suggère donc qu'un tel théâtre vise à engager l'imagination et la participation du spectateur, même lorsque la dimension intertextuelle et la déconstruction de la rhétorique identitaire irlandaise lui

échappe. Le théâtre de Johnston est un théâtre autoréférentiel qui s'intéresse à la relation particulière de la scène au public sans limiter son propos au nationalisme.

Loin de critiquer uniquement les « formes pétrifiées de l'identitaire » véhiculées par un théâtre à visée nationaliste devenu conventionnel, Johnston se méfie de la fossilisation qui guette toute représentation, y compris celles qu'il a lui-même créées. J'ai donc tenté de dégager le sens de ses réécritures infinies qui rendent son œuvre d'autant plus stimulante qu'elle est difficile à cerner. En étudiant la transformation subie par la pièce de Toller que Johnston était seulement censé adapter à la scène irlandaise, je me suis demandée ce que ce détournement de personnage révélait du regard porté par le dramaturge sur l'homme. Si ce travail remonte à 1936, et voit le jour parce que Toller a dû s'exiler en Angleterre pour échapper au régime nazi qui interdit son œuvre et persécute la population juive, il est repris par Johnston dans les années 1950, après sa découverte traumatisante de l'univers concentrationnaire, et devient *Strange Occurrence* en 1956. Cette pièce accentue la démarche de *Blind Man's Buff* qui consiste à mettre en scène un homme aveuglé par le système qui en vient néanmoins à creuser sous les apparences pour faire éclater la vérité, s'affichant comme un personnage soucieux de garantir à l'homme ses droits, et à la Justice, sa capacité de réguler la vie en société potentiellement déshumanisante, pour protéger les individus et non les condamner. Cette tendance du personnage johnstonien à réinventer sa dignité fait contrepoint à quelques pièces plus pessimistes. *A Fourth for Bridge* confine à l'absurde : des soldats perçoivent l'humanité qui les unit par-delà leurs uniformes respectifs, mais doivent finalement reprendre leurs rôles d'ennemis. *The Scythe and the Sunset* et *Táin Bo Cuáilgne* témoignent de la nouvelle condition tragique de l'homme qui, asservi par un système déshumanisant, est contraint de sacrifier ceux qu'il aime, et ne parvient à se soustraire à la tyrannie qu'en se supprimant lui-même, comme Palliser ou Cuchulain. Malgré ce dénouement tragique, ces personnages sont des héros parce qu'ils décident de leur sort et ne se succombent pas au rôle que les autorités s'efforcent de leur

imposer. Comme eux, Johnston, qui exprime ouvertement l'angoisse que lui procure la publication d'une œuvre, n'a de cesse de rouvrir l'enquête, de susciter le regard critique du spectateur et réinventer la représentation. La réécriture est un acte optimiste, une recreation qui témoigne d'une certaine foi en l'homme et en l'art, en leur capacité de réinventer l'humain en réinventant les formes. La réécriture de *Dust*, *Cuckoo* et *Bride* montre que, par-delà les crises qui n'ont de cesse de la remettre en jeu, l'identité est affaire d'imagination. Revisiter des figures bien connues et des mythes qui sous-tendent l'imaginaire collectif, et revenir aussi sur son propre imaginaire, c'est pour Johnston l'occasion de renouer les liens de la scène à l'identité. Si celle-ci est éminemment instable, la forme dramatique qui entend la suggérer doit l'être aussi. Le théâtre est le lieu du jeu, à la fois l'écart entre représentation et réalité, dont parle Sarrazac, et l'art de jouer des rôles que l'on se voit imposer et de ceux que l'on s'imagine, l'art de se chercher et de se mettre à l'épreuve, d'intégrer diverses facettes pour mieux les dépasser et les remettre toujours en question : « Each man in his turn plays many parts » (*BU2*, 31). Non seulement le personnage se réinvente sans cesse, mais il s'efforce d'entraîner son public dans son jeu : auteurs, metteurs en scène, acteurs, spectateurs, chacun leur tour, doivent imaginer des personnages qui restent à inventer. L'interruption chronique de la fable par le narrateur qui fait son apparition dans la deuxième version de *Cuckoo*, montre que le public ne doit pas chercher une logique de cause à effet car la scène offre la possibilité de façonner l'identité comme on la rêve : sur scène, Dotheright peut être un prophète qui redonne sens aux idéaux démocratiques, comme un coq peut pondre un œuf. Il faut laisser au théâtre la possibilité d'imaginer une réalité qui permette à l'homme de retrouver une certaine joie, celle de se recréer. La seconde version de *Bride* réécrit la première dans cette perspective. La quête de la dame masquée devient plus explicitement une nouvelle version du mythe de Cendrillon, dont le soulier, comme les pantoufles du *Speaker*, lancent une quête de l'invisible, de l'identité insaisissable, toujours en rupture avec les signes qui visent à la

représenter, et qui se dessine pourtant dans la recherche que ceux-ci appellent. Il s'agit de chercher non seulement l'identité mais aussi une façon adéquate de la représenter dans toute l'intensité du mystère et de la crise infinie qui la caractérisent. Faire de l'identité « un théâtre », c'est-à-dire, selon Grossman, « l'inverse de la représentation narcissique de soi » (Grossman 115) est une façon pour la scène de dépasser la crise du théâtre réaliste.

Robert Emmet en pantoufles, des boulets de canon qui n'explosent que par inadvertance, une jeune premier qui ne garde pour souvenir de sa nuit de noces qu'une paire de chaussures et un masque, des statues fort bavardes, voire musiciennes, agissant sous l'effet de l'alcool, un coq qui pond un œuf... Le théâtre de Denis Johnston est drôle. J'espère avoir montré qu'il ne s'agit pas de faire rire aux dépens des Irlandais mais de célébrer une force créatrice qui permet à l'homme de se réinventer. L'ensemble de l'œuvre révèle le regard ambigu que porte l'auteur sur son temps, un siècle qui voit la fin de nombreux idéaux et la déstabilisation continue des repères identitaires, à l'échelle individuelle comme à l'échelle collective. S'indignant contre les aspects déshumanisants de la vie en société, contre les figures de l'identité imposées à l'individu par des systèmes politiques et économiques qui pervertissent les idéaux humanistes, il s'adresse à un public qu'il espère « lassé de fausses représentations », tout comme les fondateurs de l'Abbey en leur temps (Gregory 1972, 20). Ce théâtre a vu le jour en réaction à des figures qui s'avéraient être en rupture avec l'objet de la représentation, en l'occurrence la nation qui restait à inventer. J'espère avoir montré que Johnston a le même projet mais l'enjeu n'est plus seulement la nation. L'essence de l'identité tout comme celle du théâtre se manifeste dans la crise, la déstabilisation et le mouvement de renouvellement infini qui garantissent sa survie.

Il reste beaucoup à faire pour garantir la survie de cette œuvre méconnue qu'est celle de Johnston. Son mémoire de guerre (Johnston 1955) se présente comme le récit d'un

parcours initiatique qui n'est pas sans rappeler celui du protagoniste de Toller dans *Transformation* (Toller 2000, 51-124) : le reporter Denis Johnston part en quête d'information, soucieux des droits de l'homme et de la menace qui pèse sur eux. D'abord choqué par la violence des Alliés à l'égard des individus que sont leurs ennemis, il l'est plus encore par le spectacle de l'inhumanité de l'homme dans les camps de concentration. S'il raconte ses missions, ses rencontres et ses découvertes, il imagine aussi sa mort, dans une sorte de fin bis, alternative, où il est tué à la place d'un soldat allemand qui a usurpé son identité. Cette mort symbolique marque sa « transformation », la déstabilisation de ses repères identitaires, de l'image idéalisée qu'il se faisait de l'homme. Il écrit ce récit en 1953, et le reprend dès 1955, c'est-à-dire juste avant ces trois dernières pièces, *Strange Occurrence*, *Táin* et *Scythe*, et avant de réécrire *Dust*, *Cuckoo*, et *Bride*. Si la mise en scène de la crise de l'identité dans le corpus théâtral de Johnston passe par une recherche infinie qui déstabilise inlassablement les formes établies, il faudrait étudier comment cette démarche affecte le genre autobiographique dans *Nine Rivers from Jordan*, voir quelle mesure ces différents écrits au genre « indéfinissable » s'éclairent les uns les autres dans leur approche de la question de l'identité. En outre, il faut remarquer que, malgré les expériences traumatiques qui ont jalonné sa vie, son œuvre reste essentiellement optimiste et empreinte d'un certain humanisme, certes mis à l'épreuve, mais toujours renouvelé. Si Estragon, dans *En Attendant Godot*, commence par « renoncer » et estime qu'il n'y a « rien à faire » (Beckett 1997, 9), le héros johnstonien considère, au contraire, qu'il y a tout à faire, élever un coq pour se nourrir de ses œufs, partir en quête d'une créature mystérieuse qui a laissé derrière elle son masque et ses chaussures, au lieu d'attendre son retour, ou encore, en dernier recours, se supprimer. Dans ses manuscrits, Johnston a conservé de nombreuses notes préparatoires à des cours sur le théâtre irlandais donnés dans des universités américaines, dont certains sur Beckett (TCD/MS/10066/51/2-16). Ses notes ne sont pas toujours très lisibles mais on peut y lire : « my generation is engaged in a search,

not waiting », ou encore « the SPEAKER (*OL*) [...] makes Rathfarnham for himself » (TCD/MS/10066/51/9). Ces remarques ouvrent de nouvelles voies à la recherche : contrairement à ce qu'elles laissent entendre, Johnston (1901-1984) et Beckett (1906-1989) sont de la même génération ; faire dialoguer leurs œuvres respectives permettrait de dégager la spécificité du regard que chacun d'eux porte sur l'identité, sur sa crise et sur sa représentation.

« It is necessary to correct a widespread impression, put about by unscrupulous enemies, that I died of some unspecified disease in the summer of 1933, and have never written since » (Johnston 1979, 7). Cette citation, tirée de la préface aux *Collected Works* de 1960 mais reproduite dans le second volume des *Dramatic Works* (Johnston 1979), témoigne savoureusement du rôle de « poète maudit » que Johnston avait l'impression de jouer. À la veille du trentième anniversaire de sa disparition, et à l'heure où l'Irlande se prépare à commémorer ses Rebelles, il faut espérer que les l'Abbey et le Gate corrigeront cette méprise et se souviendront de l'un des grands talents dont ils ont permis l'émergence, à qui la réputation du Gate doit beaucoup et en qui l'Abbey aurait pu trouver une chance de se régénérer. Il faut aussi encourager le développement de la recherche sur son œuvre et s'efforcer de lui rendre sa place dans l'historiographie de la littérature irlandaise.

ANNEXES

ANNEXE 1

The Speech from the Dock **Robert Emmet's speech on the eve of his execution.**

My Lords:

What have I to say why sentence of death should not be pronounced on me according to law? I have nothing to say that can alter your predetermination, nor that it will become me to say with any view to the mitigation of that sentence which you are here to pronounce, and I must abide by. But I have that to say which interests me more than life, and which you have labored (as was necessarily your office in the present circumstances of this oppressed country) to destroy. I have much to say why my reputation should be rescued from the load of false accusation and calumny which has been heaped upon it. I do not imagine that, seated where you are, your minds can be so free from impurity as to receive the least impression from what I am going to utter--I have no hopes that I can anchor my character in the breast of a court constituted and trammled as this is--I only wish, and it is the utmost I expect, that your lordships may suffer it to float down your memories untainted by the foul breath of prejudice, until it finds some more hospitable harbor to shelter it from the storm by which it is at present buffeted.

Was I only to suffer death after being adjudged guilty by your tribunal, I should bow in silence and meet the fate that awaits me without a murmur; but the sentence of law which delivers my body to the executioner will, through the ministry of that law, labor in its own vindication to consign my character to obloquy--for there must be guilt somewhere: whether in the sentence of the court in the catastrophe, posterity must determine. A man in my situation, my lords, has not only to encounter the difficulties of fortune. and the force of power over minds which it has corrupted or subjugated. but the difficulties of established prejudice: the man dies, but his memory lives. That mine may not perish, that it may live in the respect of my countrymen, I seize upon this opportunity to vindicate myself from some of the charges alleged against me. When my spirit shall be wafted to a more friendly port; when my shade shall have joined the bands of those martyred heroes who have shed their blood on the scaffold and in the field, in defense of their country and of virtue. this is my hope: I wish that my memory and name may animate those who survive me, while I look down with complacency on the destruction of that perfidious government which upholds its domination by blasphemy of the Most High-which displays its power over man as over the beasts of the forest-which sets man upon his brother, and lifts his hand in the name of God against the throat of his fellow who believes or doubts a little more or a little less than the government standard--a government which is steeled to barbarity by the cries of the orphans and the tears of the widows which it has made.

[Interruption by the court.]

I appeal to the immaculate God--I swear by the throne of heaven, before which I must shortly appear--by the blood of the murdered patriots who have gone before me that my conduct has been through all this peril and all my purposes governed only by the convictions which I have uttered, and by no other view than that of their cure, and the emancipation of my country from the superinhuman oppression under which she has so

long and too patiently travailed; and that I confidently and assuredly hope that, wild and chimerical as it may appear, there is still union and strength in Ireland to accomplish this noble enterprise. of this I speak with the confidence of intimate knowledge, and with the consolation that appertains to that confidence. Think not, my lords, I say this for the petty gratification of giving you a transitory uneasiness; a man who never yet raised his voice to assert a lie will not hazard his character with posterity by asserting a falsehood on a subject so important to his country, and on an occasion like this. Yes. my lords. a man who does not wish to have his epitaph written until his country is liberated will not leave a weapon in the power of envy, nor a pretense to impeach the probity which he means to preserve even in the grave to which tyranny consigns him.

[Interruption by the court.]

Again I say, that what I have spoken was not intended for your lordship, whose situation I commiserate rather than envy-my expressions were for my countrymen; if there is a true Irishman present. let my last words cheer him in the hour of his affliction.

[Interruption by the court.]

I have always understood it to be the duty of a judge. when a prisoner has been convicted, to pronounce the sentence of the law; I have also understood that judges sometimes think it their duty to hear with patience and to speak with humanity. to exhort the victim of the laws. and to offer with tender benignity his opinions of the motives by which he was actuated in the crime, of which he had been adjudged guilty: that a judge has thought it his duty so to have done. I have no doubt--but where is the boasted freedom of your institutions. where is the vaunted impartiality, clemency. and mildness of your courts of justice, if an unfortunate prisoner, whom your policy, and not pure justice. is about to deliver into the hands of the executioner. is not suffered to explain his motives sincerely and truly. and to vindicate the principles by which he was actuated?

My lords, it may be a part of the system of angry justice, to bow a man's mind by humiliation to the purposed ignominy of the scaffold; but worse to me than the purposed shame, or the scaffold's terrors, would be the shame of such unfounded imputations as have been laid against me in this court: you, my lord [Lord Norbury], are a judge. I am the supposed culprit; I am a man, you are a man also; by a revolution of power, we might change places, though we never could change characters; if I stand at the bar of this court and dare not vindicate my character, what a farce is your justice? If I stand at this bar and dare not vindicate my character. how dare you calumniate it? Does the sentence of death which your unhallowed policy inflicts on my body also condemn my tongue to silence and my reputation to reproach? Your executioner may abridge the period of my existence. but while I exist I shall not forbear to vindicate my character and motives from your aspersions: and as a man to whom fame is dearer than life, I will make the last use of that life in doing justice to that reputation which is to live after me, and which is the only legacy I can leave to those I honor and love, and for whom I am proud to perish. As men, my lord, we must appear at the great day at one common tribunal. and it will then remain for the searcher of all hearts to show a collective universe who was engaged in the most virtuous actions. or actuated by the purest motives-my country's oppressors or--

[Interruption by the court.]

My lord, will a dying man be denied the legal privilege of exculpating himself, in the eyes of the community, of an undeserved reproach thrown upon him during his trial, by charging him with ambition and attempting to cast away, for a paltry consideration, the liberties of his country? Why did your lordship insult me? or rather why insult justice, in demanding of me why sentence of death should not be pronounced? I know, my lord, that form prescribes that you should ask the question; the form also presumes a right of answering. This no doubt may be dispensed with--and so might the whole ceremony of trial, since sentence was already pronounced at the castle, before your jury was impaneled; your lordships are but the priests of the oracle, and I submit; but I insist on the whole of the forms.

I am charged with being an emissary of France An emissary of France? And for what end? It is alleged that I wished to sell the independence of my country? And for what end? Was this the object of my ambition? And is this the mode by which a tribunal of justice reconciles contradictions? No, I am no emissary; and my ambition was to hold a place among the deliverers of my country--not in power, nor in profit, but in the glory of the achievement!...

Connection with France was indeed intended, but only as far as mutual interest would sanction or require. Were they to assume any authority inconsistent with the purest independence, it would be the signal for their destruction: we sought aid, and we sought it, as we had assurances we should obtain it--as auxiliaries in war and allies in peace...

I wished to procure for my country the guarantee which Washington procured for America. To procure an aid, which, by its example, would be as important as its valor, disciplined, gallant, pregnant with science and experience; which would perceive the good and polish the rough points of our character. They would come to us as strangers and leave us as friends, after sharing in our perils and elevating our destiny. These were my objects--not to receive new taskmasters hilt to expel old tyrants: these were my views, and these only became Irishmen. It was for these ends I sought aid from France; because France, even as an enemy, could not be more implacable than the enemy already in the bosom of my country.

[Interruption by the court.]

I have been charged with that importance in the efforts to emancipate my country, as to be considered the keystone of the combination of Irishmen; or, as Your Lordship expressed it, "the life and blood of conspiracy." You do me honor overmuch. You have given to the subaltern all the credit of a superior. There are men engaged in this conspiracy, who are not only superior to me but even to your own conceptions of yourself, my lord; men, before the splendor of whose genius and virtues, I should bow with respectful deference, and who would think themselves dishonored to be called your friend--who would not disgrace themselves by shaking your bloodstained hand--

[Interruption by the court]

What, my lord, shall you tell me, on the passage to that scaffold, which that tyranny, of which you are only the intermediary executioner, has erected for my murder, that I am accountable for all the blood that has and will be shed in this struggle of the oppressed against the oppressor?--shall you tell me this--and must I be so very a slave as not to repel it?

I do not fear to approach the omnipotent Judge, to answer for the conduct of my whole life; and am I to be appalled and falsified by a mere remnant of mortality here? By you, too, who, if it were possible to collect all the innocent blood that you have shed in your unhallowed ministry, in one great reservoir. Your Lordship might swim in it.

[Interruption by the court.]

Let no man dare, when I am dead, to charge me with dishonor; let no man attain my memory by believing that I could have engaged in any cause but that of my country's liberty and independence, or that I could have become the pliant minion of power in the oppression or the miseries of my countrymen. The proclamation of the provisional government speaks for our views; no inference can be tortured from it to countenance barbarity or debasement at home, or subjection, humiliation, or treachery from abroad; I would not have submitted to a foreign oppressor for the same reason that I would resist the foreign and domestic oppressor: in the dignity of freedom I would have fought upon the threshold of my country, and its enemy should enter only by passing over my lifeless corpse. Am I, who lived but for my country, and who have subjected myself to the dangers of the jealous and watchful oppressor, and the bondage of the grave, only to give my countrymen their rights, and my country her independence, and am I to be loaded with calumny and not suffered to resent or repel it--no, God forbid!

If the spirits of the illustrious dead participate in the concerns and cares of those who are dear to them in this transitory life--oh, ever dear and venerated shade of my departed father, look down with scrutiny upon the conduct of your suffering son; and see if I have even for a moment deviated from those principles of morality and patriotism which it was your care to instill into my youthful mind, and for which I am now to offer up my life!

My lords, you are impatient for the sacrifice--the blood which you seek is not congealed by the artificial terrors which surround your victim; it circulates warmly and unruffled, through the channels which God created for noble purposes, but which you are bent to destroy, for purposes so grievous, that they cry to heaven. Be yet patient! I have but a few words more to say. I am going to my cold and silent grave: my lamp of life is nearly extinguished: my race is run: the grave opens to receive me, and I sink into its bosom! I have but one request to ask at my departure from this world--it is the charity of its silence! Let no man write my epitaph: for as no man who knows my motives dare now vindicate them, let not prejudice or ignorance asperse them. Let them and me repose in obscurity and peace, and my tomb remain uninscribed, until other times, and other men, can do justice to my character; when my country takes her place among the nations of the earth, then, and not till then, let my epitaph be written. I have done.

<http://www.robertemmet.org/speech.htm>, consulté le 24 janvier 2007

ANNEXE 2

Poems by Thomas Osborne Davis (1814-1845)

Nationality

A Nation's voice, a nation's voice -
It is a solemn thing!
It bids the bondage-sick rejoice -
'Tis stronger than a king.
'Tis like the light of many stars,
The sound of many waves;
Which brightly look through prison bars,
And sweetly sound in caves.
Yet is it noblest, godliest known,
When righteous triumph swells its tone.

A nation's flag, a nation's flag -
If wickedly unrolled,
May foes in adverse battle drag
Its every fold from fold.
But in the causes of Liberty,
Guard it 'gainst Earth and Hell;
Guard it till Death or Victory -
Look you, guard it well!
No saint or king has tomb so proud,
As he whose flag becomes his shroud.

A nation's right, a nation's right -
God gave it, and gave, too,
A nation's sword, a nation's might,
Danger to guard it through.
'Tis freedom from a foreign yoke,
'Tis just and equal laws,
which deal unto the humblest folk,
As in a noble's cause.
On nations fixed in right and truth,
God would bestow eternal youth.

May Ireland's voice be ever heard
Amid the world's applause!
And never may her flag-staff stirred,
But in an honest cause!
May freedom be her very breath,
be justice ever dear;
and never an ennobled death
May son of Ireland fear!
So the Lord God will ever smile,
With guardian grace, upon our isle.

First published in *The Nation*, 1842

<http://www.readbookonline.net/readOnLine/58661/>, consulté le 10 juillet 2011

A Nation Once Again

When boyhood's fire was in my blood
I read of ancient freemen,
For Greece and Rome who bravely stood,
Three hundred men and three men;
And then I prayed I yet might see
Our fetters rent in twain,
And Ireland, long a province, be
A Nation Once Again!

Chorus:

A Nation Once Again,
A Nation Once Again,
And Ireland, long a province, be
A Nation Once Again!

And from that time, through wildest woe,
That hope has shown a far light,
Nor could love's brightest summer glow
Outshine that solemn starlight;
It seemed to watch above my head
In forum, field and fame,
Its angel voice sang round my bed,
A Nation Once Again.

Chorus.

It whisper'd too, that freedom's ark,
And service high and holy,
Would be profaned by feeling dark
And passions vain or lowly;
For, Freedom comes from God's right hand,
And needs a godly train;
And righteous men must make our land
A Nation Once Again!

Chorus.

First published in *The Nation*, 1844

<http://www.readbookonline.net/readOnline/58648/>, consulté le 10 juillet 2011

ANNEXE 3

43. The Shan Van Vocht

By Anonymous

They'll be here without delay,
And the Orange will decay,
Says the Shan Van Vocht.
Oh! the French are in the Bay,
They'll be here by break of day
And the Orange will decay,
Says the Shan Van Vocht.

And where will they have their camp?
Says the Shan Van Vocht;
Where will they have their camp?
Says the Shan Van Vocht;
On the Curragh of Kildare,
The boys they will be there,
With their pikes in good repair,
Says the Shan Van Vocht.
To the Curragh of Kildare
The boys they will repair
And Lord Edward will be there,
Says the Shan Van Vocht.

Then what will the yeomen do?
Says the Shan Van Vocht;
What should the yeomen do,
Says the Shan Van Vocht;
What should the yeomen do,
But throw off the red and blue,
And swear that they'll be true
To the Shan Van Vocht?
What should the yeomen do,

But throw off the red and blue,
And swear that they'll be true
To the Shan Van Vocht?

And what colour will they wear?
Says the Shan Van Vocht;
What colour will they wear?
Says the Shan Van Vocht;
What colours should be seen
Where their father's homes have been
But their own immortal green?
Says the Shan Van Vocht.

And will Ireland then be free?
Says the Shan Van Vocht;
Will Ireland then be free?
Says the Shan Van Vocht;
Yes! Ireland shall be free,
From the centre to the sea;
Then hurrah for Liberty!
Says the Shan Van Vocht.
Yes! Ireland shall be free,
From the centre to the sea;
Then hurrah for Liberty!
Says the Shan Van Vocht.

The title is literally “The Poor Old Woman.” This was a “secret” name for Ireland, like “Roisin Dubh” (the little Dark Rose) and Kathleen ni Houlahan (Kathleen the daughter of Houlahan). These “secret” names were given partly to hide what might be thought a seditious element in the utterance, and partly because of the Gaelic liking for what is esoteric and symbolic. The Shan Van Vocht is a peasant song made at the time when the Irish were expecting help from revolutionary France, in 1798.

Padraic Colum (1881–1972). *Anthology of Irish Verse*. 1922.
<http://www.bartleby.com/250/43.html>, consulté le 3 août 2013

ANNEXE 4

128. Kathleen-Ni-Houlahan

By James Clarence Mangan (Translated)

LONG they pine in weary woe, the nobles of our land,
Long they wander to and fro, proscribed, alas! and banned;
Feastless, houseless, altarless, they bear the exile's brand,
But their hope is in the coming-to of Kathleen-Ni-Houla-han!

Think her not a ghastly hag, too hideous to be seen, 5
Call her not unseemly names, our matchless Kathleen;
Young is she, and fair she is, and would be crowned a queen,
Were the King's son at home here with Kathleen-Ni-Houlahan!

Sweet and mild would look her face, O none so sweet and mild, 10
Could she crush her foes by whom her beauty is reviled;
Woollen plaids would grace herself and robes of silk her child,
If the King's son were living here with Kathleen-Ni-Houlahan!

Sore disgrace it is to see the Arbitress of Thrones
Vassal to a *Saxoneen* of cold and sapless bones! 15
Bitter anguish wrings our souls—with heavy sighs and groans
We wait the Young Deliverer of Kathleen-Ni-Houlahan!

Let us pray to Him who holds Life's issues in his hands—
Him who formed the mighty globe, with all its thousand lands;
Girding them with seas and mountains, rivers deep, and strands, 20
To cast a look of pity upon Kathleen-Ni-Houlahan!

He, who over sands and waves led Israel along—
He, who fed, with heavenly bread, that chosen tribe and throng—
He, who stood by Moses, when his foes were fierce and strong—
May He show forth His might in saving Kathleen-Ni-Houlahan.

Padraic Colum (1881–1972). *Anthology of Irish Verse*. 1922.
<http://www.bartleby.com/250/128.html>, consulté le 3 août 2013

ANNEXE 5

By the Rising of the Moon

And come tell me Sean O'Farrell tell me why you hurry so
Husha buachail hush and listen and his cheeks were all a glow
I bare orders from the captain get you ready quick and soon
For the pikes must be together by the rising of the moon

By the rising of the moon, by the rising of the moon
For the pikes must be together by the rising of the moon

And come tell me Sean O'Farrell where the gath'rin is to be
At the old spot by the river quite well known to you and me
One more word for signal token whistle out the marchin' tune
With your pike upon your shoulder by the rising of the moon

By the rising of the moon, by the rising of the moon
With your pike upon your shoulder by the rising of the moon

Out from many a mud wall cabin eyes were watching through the night
Many a manly heart was beating for the blessed warning light
Murmurs rang along the valleys to the banshees lonely croon
And a thousand pikes were flashing by the rising of the moon

By the rising of the moon, by the rising of the moon
And a thousand pikes were flashing by the rising of the moon

All along that singing river that black mass of men was seen
High above their shining weapons flew their own beloved green
Death to every foe and traitor! Whistle out the marching tune
And hurrah, me boys, for freedom, 'tis the rising of the moon

'Tis the rising of the moon, 'tis the rising of the moon
And hurrah, me boys, for freedom, 'tis the rising of the moon

Background: This song relates to the Rebellion of 1798. The air is an O'Carolan melody also known as "Wearing Of The Green" and the lyrics were written by J. K. Casey (1846 - 1870) a Fenian from Mullingar.

http://www.thebards.net/music/lyrics/Rising_Of_The_Moon.shtml, consulté le 27 mars 2012

ANNEXE 6

Appendix: Hy-Brasail

The Isle of the Blest

Gerald Griffin (1803–1840)

“From the Isles of Aran and the west continent often appears visible that enchanted island called O’Brasil, and in Irish Beg-ara, or the Lesser Aran, set down in cards of navigation. Whether it be reall and firm land kept hidden by speciall ordinance of God, as the terrestriall paradise, or else some illusion of airy clouds appearing on the surface of the sea, or the craft of evill spirits, is more than our judgments can sound out. There is, westward of Aran, a wild island of huge rocks, (Skira Rocks) the receptacle of a deale of seales thereon yearly slaughtered. These rocks sometimes appear to be a great city far off, full of houses, castles, towers, and chimneys; sometimes full of blazing flames, smoak, and people running to and fro. Another day you would see nothing but a number of ships, with their sailes and riggings; then so many great stakes or reekes of corn and turf; and this not only on fair sun-shining dayes, whereby it might be thought the reflection of the sun-beamse, on the vapours arising about it, had been the cause, but alsoe on dark and cloudy days.”—O’Flaherty’s *West Connaught, Irish Archæological Society’s Publications*.

ON the ocean that hollows the rocks where
ye dwell
A shadowy land has appeared, as they tell;
Men thought it a region of sunshine and rest,
And they called it Hy-Brasail, the isle of the
blest;
From year unto year, on the ocean’s blue rim,
The beautiful spectre showed lovely and dim;
The golden clouds curtained the deep where
it lay,
And it looked like an Eden, away, far away!

A peasant who heard of the wonderful tale
In the breeze of the Orient loosened his sail;
From Ara, the holy, he turned to the west,
For though Ara was holy, Hy-Brasail was
blest.
He heard not the voices that called from the
shore,
He heard not the rising wind’s menacing
roar;
Home, kindred, and safety he left on that day,
And he sped to Hy-Brasail, away, far away!

Morn rose on the deep, and that shadowy isle
O’er the faint rim of distance reflected its
smile;
Noon burned on the wave, and that shadowy
shore
Seemed lovelily distant, and faint as before;
Lone evening came down on the wanderer’s
track,
And to Ara again he looked timidly back;
O, far on the verge of the ocean it lay,
Yet the isle of the blest was away, far away!

Rash dreamer, return! O ye winds of the
main,
Bear him back to his own peaceful Ara again.
Rash fool! for a vision of fanciful bliss,
To barter thy calm life of labor and peace.
The warning of reason was spoken in vain;
He never revisited Ara again!
Night fell on the deep, amidst tempest and
spray,
And he died on the waters, away, far away!

Henry Wadsworth Longfellow, ed., *Poems of Places: An Anthology in 31 Volumes*.
Ireland: Vol. V. 1876–79.

<http://www.bartleby.com/270/2/135.html>, consulté le 30 juillet 2013

ANNEXE 7

“The Present State of Irish letters”, 1947

[script d’une intervention de Johnston dans une émission de radio sur ce thème]

I will be perfectly frank when I say that I am bored with Yeats, Shaw, Wilde and Synge – and even more with Lady Gregory – and I don’t intend to mention them once. It seems to me that “the present state of Irish literature” must mean the novels of Kate O’Brien, the poems of Paddy Kavanagh, the political philosophy of Sean O’Faolain, and the plays of Micheal MacLiammoir. [...]

I am more interested in the impact of Irish writers on the world outside, than I am on their effect on one another [...] I’ve got no quarrel with my home. I like it, and will always be coming back to it, so long as it lets me in. [...] I have a filial pride in my Grannie Granuaile that makes me irritated when I see signs of an inferiority complex in other Irishmen, who worry too much about what other people think of us. [...] We have given more than our share of great men to the counsels of the world. [...] If we agree not to mention Y, S, W and S – or even LG – we are then faced with the responsibility of asking ourselves what contribution have present Irish writers got to make to the world today? The old names of world importance are gone. Can The Bell and the Talbot Press and the Gate Theatre Productions take their place? And if they are going to try, what should their line be?

About ten years ago, I remember in Irish theatrical circles there was a boom in something that was called “PQ” [peasant quality]. We were going to go back to the land and find there the true genius of the people. This was going to be Ireland’s contribution to the world picture. I was always a bit sceptical about it myself, because it seemed to me to be a defeatist attitude, epitomised by the Aran Islanders being filmed by an interested and respectful film company, who had just done the Esquimos, and was later going on to the Balinese. Surely Ireland, that in its day has taught North West Europe how to worship, and in a later century has taught the English-speaking world how to write prose, had a greater destiny than that! [...] All that the mist-that-does-be-on-the-bog gives me is hay fever. [...]

[Johnston goes on to comment on same problem with stereotypes elsewhere]

Now I have tried to underline my point that this lethargy of original thought is not purely an Irish problem. We are not a stupid or backward race in a world brimming with new ideas. On the contrary, we are just one of many peoples afflicted with the universal malady that we don’t really know where we’re going from here. But with this important distinction. It seems to me that we Irish have a better chance of snapping out of it than most other peoples have at present. We have a detached viewpoint towards most of the problems confronting the world. Compared with nearly everybody else our minds and our judgments have not been distorted by the passions that were let loose by the war. [...] It is one of our oldest clichés to say that mankind stands at the crossroads. [...] But really, I do feel that there is some justification for the use of the phrase today – now that we have provided ourselves with an easy means of race suicide, and have a system of international anarchy that makes the process almost automatic.

It seems to me that the only solution is something in the nature of a miracle, and that this miracle, if it ever happens at all, will be the appearance of the International man – the man who knows where he comes from and is not ashamed of the fact, but does not allow that knowledge to influence his judgment as to what is best for the human race. [...] Now is it too much to ask that our own writers [...] should [...] turn their free intelligence – their minds comparatively unsullied by propaganda – from the problems of the noble peasant to the question of human survival? We have always been political heretics, and having fought the cause of small nationalities during the Imperialism of the 19th century – and having won our point, thank God – is it too much now to hope that Ireland can once again fly in the face of world tendencies and produce the International man? I suppose it is. Yet if we can't, I don't know who can. [Johnston proceeds to comment on the Irish international stand: staying out of WW2 disasters, being involved in a diaspora, integrating everywhere, and Catholicism being an expression of the international idea.] Must we then persist in the pursuit of this thing that is to break up civilisation if allowed to go much further?

[Johnston then mentions a psychiatrist's view that the problem facing man is becoming too heavy to be born, which accounts for the spreading of the Death wish in our subconscious minds despite our fear of death in our conscious mind.] Now, with the Death Wish around, it seems to me that the question of who are our friends and who are our foes becomes a matter of startling clarity. It is a division which has nothing to do with race, religion, language, personal taste, class or educational background. If you like being alive you are on one side in the struggle. If you are thinking of giving up and have surrendered to a distaste for the human race, you are on the other. [...] We are faced today with a problem of survival which is all the more exciting because it is dangerous and all the more interesting because it is international. [...] Ireland is in a singular position of being able to do something about it if she chooses. She is not suspect in the world outside, and anything that her writers have to say that does not bear merely on domestic problems of 1906, is likely to be listened to. It is not the moment for Parnell, nor is it the moment for leprechauns. It is the moment for miracles. And the miracle that I would like to see above all others, is the sea-divided Gael roaring the place down not for the abolition of one Partition but for the abolition of all.

UUC/MS/B2iib

ANNEXE 8

“Identity”, St. Patrick’s Cathedral, Sept. 1977

Opening address, 10th International Conference on Industrial Design

[...] The dictionary gives us very little help in trying to define just what Identity consists of – or maybe too much. “The quality or condition of being the same” – a very limited description of what we ought to be talking about. [...] So it is my intention this morning to make use of the word in quite an opposite way – in the sense popularised by Schilling – not as an expression of sameness but of difference – as the condition that serves to identify an object or its holder as something peculiar to itself. This applies [...] to human personality and is embodied in the first question of life: Who am I? – a problem that many of us spend the rest of our years trying to answer, often without success. [Johnston here describes the way a baby discovers his or her body and realizes this is his or hers.] From this we go on trying to find out a satisfactory answer to the inevitable next question, “I know that this is me: but what am I?” [...] Our friends and acquaintances may have many views on the subject, but they all speak with different voices. Even if we keep a diary [...] in the course of time [...] we realise that all through our lives we have only been playing various roles and imagining ourselves in various parts, but most of it has been playacting. Subjectivity is the trouble – the thing that keeps us from recognising ourselves at all. Yet subjectivity is the natural way of viewing ourselves, and, who knows, without it what schizophrenic horrors we might have to endure – in seeing ourselves through the eyes of others. So maybe it is just as well for personal Identity to remain a Myth. [...]

Then there is, of course, this matter of National Identity, which is not subjective at all and consequently much easier to define and achieve. [Johnston makes a few jokes about England being bored with easy acquisition, France’s monarchs and Austerlitz, the US as “a cradle of liberty and opportunity” best exemplified by the inscription “In God we trust” on Five Dollars bills]

On the other hand, turning at last to our own country, Ireland, we find that far from having lost any credible image of ourselves as is the case with most of these less [??] countries that I have mentioned, our peculiar curse lies in the fact that we have too many conflicting senses of Identity and no design whatever in their presentation. To begin with it should be noted that there is no typical Irishman – or woman for the matter of that. Some would have you believe that the Irishman is a gay, feckless spendthrift, careless with his money, and generous to fault towards both friend and foe. Others tend to insist that he is a highly dangerous character, impervious to anything in the nature of a joke, unduly addicted to religion, and very bigoted with regard to anybody else’s personal faith. Although it takes all sort to make the world, neither of these generalities are actually true, or at any rate true enough to form a viable image. Yet if we make a list of celebrated Irishmen who have made a name familiar to the rest of the world, it is difficult to pick on anything that they all

have in common. Is the typical Irishman Wolfe Tone, or Swift, or Shaw, Joyce, Robert Emmet, Pearse, Parnell, Oscar Wilde or De Valera. [...]

The fact is, of course, that so far from being tired of ourselves like so many of the others, it is still open to Ireland to discover her own Identity – an exhilarating process [...]. Behind this podium and above the stalls of the choir you will have noticed hanging in all their beauty the banners of the Knights of St. Patrick together with their swords and helmets. As a matter of decor they are very impressive. As a matter of history they should not be taken any more seriously than the helmets, which were certainly never worn, any more than the swords were ever wielded. In fact, at this date and age I have serious doubts that anybody knows who any of them were [...]. In short they look lovely but have no present significance. Nevertheless the day may come when they might be replaced by some equally beautiful but more relevant banners designed in our Office of Arms to represent a selection of the greater names who in the past have shed some honour on our country, beginning I would hope, with Yeats and going on, maybe to include some other recipients of the Nobel Prize. Although this can hardly be regarded as an expression of Industrial Design it would at least assist us in the creation of an acceptable image of National Identity.

TCD/MS/10066/51/103

ANNEXE 9

Thomas Moore. 1779–1852

143. **At the Mid Hour of Night**

AT the mid hour of night, when stars are weeping, I fly
To the lone vale we loved, when life shone warm in thine eye;
And I think oft, if spirits can steal from the regions of air
To revisit past scenes of delight, thou wilt come to me there,
And tell me our love is remember'd even in the sky.

Then I sing the wild song it once was rapture to hear,
When our voices commingling breathed like one on the ear;
And as Echo far off through the vale my sad orison rolls,
I think, O my love! 'tis thy voice from the Kingdom of Souls
Faintly answering still the notes that once were so dear.

Padraic Colum (1881–1972). *Anthology of Irish Verse*. 1922.
<http://www.bartleby.com/250/143.html>, consulté le 3 août 2013

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES :

A- OUVRAGES DE DENIS JOHNSTON

1) Œuvres étudiées : les pièces pour la scène

a- Editions utilisées :

The Old Lady Says "No!" (1929), *The Moon in the Yellow River* (1931), *The Golden Cuckoo* (1939), *The Dreaming Dust* (1954), *The Scythe and the Sunset* (1957), dans *Selected Plays by Denis Johnston*, « Irish Drama Selections 2 », Gerrards Cross, Bucks., Colin Smythe Ltd, Washington, D.C., The Catholic University of America Press, 1983.

Storm Song (1934) and *A Bride for the Unicorn* (1933), Londres, Jonathan Cape, 1935.

Blind Man's Buff (1936), Londres, Jonathan Cape, 1938.

Strange Occurrence on Ireland's Eye (1956) dans *Collected Plays of Denis Johnston*, Vol. 2, Londres, Jonathan Cape, 1960.

A Fourth for Bridge (1947), *Tain Bo Cuailgne* (1956) dans *The Dramatic Works of Denis Johnston*, Vol. 2, Gerrards Cross, Colin Smythe Ltd, 1979.

b- Autres éditions :

The Moon in the Yellow River and *The Old Lady Says "No!"*: *Two Plays*, Londres, Jonathan Cape, 1932.

The Moon in the Yellow River, Londres, Jonathan Cape, 1935.

The Old Lady Says "No!" in *Plays of Changing Ireland*, ed. C. Canfield, New York, Macmillan, 1936.

The Golden Cuckoo and Other Plays (The Dreaming Dust, A Fourth for Bridge), Londres, Jonathan Cape, 1954.

The Collected Plays, 2 vol., Londres, Jonathan Cape, Boston, Little Brown, 1960.

- Vol. 1 : *The Old Lady Says "No!", The Scythe and the Sunset, A Fourth for Bridge.*
- Vol. 2 : *The Moon in the Yellow River, The Dreaming Dust, Strange Occurrence on Ireland's Eye.*

The Dramatic Works, 2 vol.

- Vol. 1 : *The Old Lady Says "No!", The Scythe and the Sunset, Storm Song, The Dreaming Dust, Strange Occurrence on Ireland's Eye*, Gerrards Cross, Colin Smythe, Toronto, Macmillan of Canada / Maclean Hunter, 1977.
- Vol. 2 : *A Bride for the Unicorn, The Moon in the Yellow River, A Fourth for Bridge, The Golden Cuckoo, Nine Rivers from Jordan, Tain bo Cuailgne*, Gerrards Cross, Colin Smythe, Atlantic Highlands, N. J., 1979.

The Old Lady Says "No!" (1929), ed. C. St Peter, Washington D. C., The Catholic University of America, et Gerrards Cross, Bucks., Colin Smythe, 1992(a).

2) Autres œuvres publiées :

- a- Pièces destinées à d'autres média :

The Dramatic Works of Denis Johnston, Vol. 3 (The Broadcast Plays), Gerrards Cross, Colin Smythe Ltd., 1992(b).

- b- Récits autobiographiques :

Nine Rivers from Jordan, Boston, Atlantic Monthly Press, 1955.

Orders and Desecrations: The Life of the Playwright Denis Johnston, éd. R. Johnston, Dublin, The Lilliput Press, 1992(c).

- c- Biographie :

In Search of Swift, Dublin, Hodges Figgis, 1959.

- d- Critique littéraire :

John Millington Synge, New York et Londres, Columbia University Press, 1965.

- e- Autre prose :

The Brazen Horn, Dublin, The Dolmen Press, 1976.

- f- Livrets d'opéra :

Six Characters in Search of an Author (adaptation de la pièce de Pirandello, musique de Hugo Weisgall), Bryn Mawr, Penna., Merion Music, 1957.

Nine Rivers from Jordan, (adaptation de son témoignage de guerre, musique de Hugo Weisgall), Bryn Mawr, Penna., Theodore Presser, 1968, puis *Denis Johnston's Dramatic Works*, Vol. 2, Gerrards Cross, Colin Smythe Ltd., 1979.

g- Film :

Guests of the Nation, film muet, première adaptation de la nouvelle de Franck O'Connor, en collaboration avec Mary Manning, 1935.

3) Œuvres non publiées

a- Documents personnels et manuscrits confiés par Denis Johnston à l'Université d'Ulster, Coleraine :

UUC/ MS/A1-B50, dont notamment :

A.5 Tape Recordings

- (a) *Finnegans wake*. Tape of drama version
- (b) Denis Johnston reading from his own works.
- (c) Three broadcasts, 1952

B.2 (ii) Literary and Critical

- (a) Radio Eireann. 1955-1956. Scripts for weekly talks on the Dublin Theatre.
- (b) Talks on literary and political figures :
 - The Present State of Irish letters, 1947.
 - The Dublin Drama League, nd.
 - Looking back. Denis Johnston: a child of Dublin (to be broadcast 6 July 1941).
 - Letters to a young dramatist, nd.
 - Writing a play, nd.
 - Producing a play nd.

B.5 *The Moon in the Yellow River*

- (a) Radio production script
 - (b) RTE production script
- B.10 *The Old Lady Says "No!"* (Sound production script)
B.19 *Riders To The Sidhe* (Spoof script of parody on Synge)
B.20 *The Scythe and the Sunset* (1 radio and 1 T.V. script)

B.24 *A Bride for the Unicorn* (Typescript of production at Mt. Holyoke College)

B.25 *The Golden Cuckoo*

B.26 *Weep for the Cyclops* (TV script)

B.27 *Ulysses in Nighttown* (James Joyce)

(Précision de Rory Johnston : « by Marjorie Barkentin », « List of Works », <https://www.facebook.com/pages/Denis-Johnston-Irish-playwright/288041527979963>)

B.28 *Finnegans Wake* (James Joyce)

(Précision de Rory Johnston : « An arrangement for the Theatre by Mary Manning rewritten by DJ in 1959 », « List of Works »,

<https://www.facebook.com/pages/Denis-Johnston-Irish-playwright/288041527979963>)

B.29 *The Ireland's Eye Murder* (Radio script)

b- *The Denis Johnston Collection* : documents personnels et manuscrits confiés par les enfants de Denis Johnston à Trinity College, Dublin (1985)

TCD/MS/10066/1-518, dont notamment :

1-26 Dramatic works: plays for stage, radio, television and screenplay treatments

- 2/1-7 : *The Old Lady Says "No!"*
- 3/63-64 : notes pour préfaces à *A Bride for the Unicorn*
- 6/1-3 : *Blind Man's Buff* (ébauches pour une adaptation radiophonique)
- 8/10 : notes sur *The Golden Cuckoo*

27-56 Prose works

51 Lectures, speeches, addresses

- 51/2-16: lectures on Beckett (1973-75)
- 51/24 : notes sur son oeuvre
- 51/47 : lecture on Yeats's Noh Plays, Dublin College Summer School, 1976
- 51/51 : miscellaneous notes for lectures
- 51/52-55 : notes sur l'*Abbey Theatre*
- 51/56 : « Lecture on the Gate Theatre »
- 51/57-61: notes sur le théâtre irlandais, et notamment « The Irish Theatre » et « The Irish Cultural Renaissance as a Cultural and Social Force », 1965 talk at Brandeis University, MA. (TCD/MS/10066/51/58-59)
- 51/77 : « Experiment and Tradition in Irish Writing »
- 51/95 : notes sur *The Táin*
- 51/103 : « Identity », St. Patrick's Cathedral, Sept. 1977, Opening address to 10th International Conference on Industrial Design

52 Articles and minor works

- 52/1 : notes « for an Introduction to Denis Johnston's Dramatic Works »
- 52/7 : « The Impact of International Drama »

57-246 Diaries and notebooks

252-286 Tapes and records

299 Photographs

- 518-552 : *The Old Lady Says "No!"*
- 563-654 : *The Moon in the Yellow River*
- 695-772 : *A Bride for the Unicorn*

- 783-801 : *Storm Song*
- 952-968 : *The Dreaming Dust*
- 970-1002: *Táin Bo Cuailgne*

300 Drawings and cartoons

301 Theatre programmes, handbills, playbills, posters and catalogues

- 13 : 1st Abbey production of *The Old Lady Says "No!"*, 1977
- 193 : *The Moon in the Yellow River*, Lewes Theatre Club Newsletter, 1961

4) Chapitres d'ouvrages critiques

« The Making of the Theatre », *The Gate Theatre - Dublin*, éd. B. Hobson, Dublin, The Gate Theatre, 1934.

« Television: the Present and the Future », *Penguin Parade*, 2nd series, no. 1, éd. J. Morpurgo, West Drayton, Penguin Books, 1947.

« A Short View of the Progress of Joyceanity », *A Bash in the Tunnel*, éd. J. Ryan, Brighton, Clifton House, 1970.

« Introduction » to *The Voice of Shem: Passages from Finnegans Wake by James Joyce, Freely Adapted for the Theatre* by Mary Manning, Londres, Faber & Faber, 1958.

« Did You Know Yeats? Did You Lunch with Shaw? », *A Paler Shade of Green*, éd. Des Hickey et Gus Smith, Londres, Leslie Frewin Publishing Limited, 1972. Edition américaine sous le titre *Flight from the Celtic Twilight*, New York, Bobbs-Merrill, 1973.

« On 'The Dublin Gate Theatre, 1928-1938' », *Enter Certain Players: Edwards-MacLiammoir and The Gate 1928-1978*, éd. P. Luke, Dublin, The Dolmen Press, 1978.

5) Articles

« Sean O'Casey: an Appreciation », *Living Age*, vol. 329, n° 4267, Avril 1926.

« A National Morality Play », *Motley*, Dublin, Mars 1932, sous le pseudonyme E. W. Tocher.

« Towards a Dynamic Theatre », *The Gownsmen*, Cambridge, 8 juin 1935.

« Yeats as dramatist », *The Irish Times*, Dublin, 13 juin 1935.

« Theatre or Cinema », *The Listener*, Londres, 11 Septembre 1935.

« The World we Listen in », *Radio Times*, Londres, 23 Octobre 1936.

« 'The Young Roscius': a Boy of Regency Days », *Radio Times*, Londres, 12 février 1937.

- « The Theatre in Ireland », *One Act Play Magazine and Radio Drama Review*, Boston, octobre 1937.
- « Public Opinion: A National Morality Play », *The Bell*, Dublin, March 1941.
- « Shaw: the Man and his Work », *The Irish Times*, Dublin, 26 juillet 1941.
- « Dublin Theatre », *The Bell*, Dublin, November 1941.
- « Drama – The Dublin Theatre », *The Bell*, Dublin, February 1942.
- « Juno and O’Casey », *Radio Times*, Londres, 3 mai 1946.
- « Mr. Shaw, we Wish you Well », *The Listener*, Londres, 1er août 1946.
- « It’s So Good There’ll Be Trouble », *Radio Times*, Londres, 13 septembre 1946.
- « Behind the Television Cameras », *English Digest*, Londres, octobre 1946.
- « Sean O’Casey: Realist or Romantic », *The Listener*, Londres, 17 octobre 1946.
- « Television and the BBC », *The Spectator*, Londres, 22 juillet 1949.
- « A Decade in Retrospect, 1939-49 », *The Month New Series*, vol. 3, no. 2, Londres, 1950(a).
- « Joxer in Totnes », *Irish Writing*, Cork, décembre 1950(b).
- « Waiting with Beckett », *Irish Writing*, Cork, printemps 1956.
- « Letter to a Young Dramatist », *The Listener*, Londres, 30 août 1956.
- « Our First Film », *Creation*, Dublin, novembre 1958.
- « What’s Happened to the Irish », *Theatre Arts*, New York, juillet 1959.
- « That’s Show Business », *Theatre Arts*, New York, février 1960.
- « The College Theatre – Why? », *Theatre Arts*, New York, août 1960.
- « Humor – Hibernian Style », *The New York Times*, 5 février 1961.
- « Needed: New Perspectives for the Theatre », *Theatre Arts*, New York, December 1962.
- « Dream Theatre », *Smith Alumnae Quaterly*, Northampton, Ma., hiver 1963.
- « Sean O’Casey », *The Nation*, New York, 5 octobre 1964.
- « Policy for the Abbey Theatre », *Hibernia*, Dublin, 15 mai 1970.

« Giants in those Days of Shaw, De Valera and Sir William Haley », *Irish University Review*, Dublin, printemps 1978.

B- AUTRES SOURCES PRIMAIRES

1) Sources bibliographiques

a- Sources irlandaises :

BOUCICAULT, D., Robert Emmet, dans *Selected Plays by Dion Boucicault* (1987), « Irish Drama Selections 4 », Gerrards Cross, Buckinghamshire, Colin Smythe, 2010.

BECKETT, S., *The Complete Dramatic Works*, Londres, Faber & Faber, 1990.

— *En attendant Godot* (1952), Paris, Les Éditions de Minuit, 1997.

CANFIELD, C., ed., *Plays of Changing Ireland*, New York, Macmillan, 1936.

CARROL, P. V., *Death Closes All*, Londres, Samuel French Ltd., 1947.

CARSON, C., *The Táin*, Londres, Penguin Classics, 2007.

COLUM, P., ed., *Anthology of Irish Verse*, 1922, <http://www.bartleby.com/250/>, consulté le 3 août 2013.

COOKE, J., ed., *The Dublin Book of Irish Verse 1728-1909*, Dublin, Hodges Figgis & co., Ltd, 1909.

EMMET, R., *Speech from the dock* (1803), <http://www.robertemmet.org/speech.htm>, consulté le 24 janvier 2007.

GREGORY, A., *Cuchulain of Muirthemme* (1902), Gerrards Cross, Colin Smythe, 1976.

— *Lady Gregory's Journals*, vol. 2 [1925-32], ed. D. J. Murphy, Gerrards Cross, Smythe, 1987.

— *The Rising of the Moon* (1907), dans *Selected Plays by Lady Gregory*, « Irish Drama Selections 3 », Gerrards Cross, Colin Smythe, 1993.

JOHNSTON, J., *Truth or Fiction?*, Londres, Headline Review, 2009.

JONES, M., *Stones in his Pockets* (1996), Londres, Nick Hern Books, 2006.

JOYCE, J., *Dubliners* (1914), Londres, Penguin, 1996(a).

— *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), Londres, Penguin, 1996(b).

— *Ulysses* (1922), Londres, Penguin, 2000.

— *Finnegans Wake* (1939), Oxford, O.U.P., 2012.

KINSELLA, T., *The Táin*, Dublin, The Dolmen Press, 1969.

LONGFORD, E., *Yahoo* (1933), *Plays of Changing Ireland*, ed. C. Canfield, New York, Macmillan, 1936.

MACARDLE, D., *Ann Kavanagh*, New York, Los Angeles, S. French Inc., 1937.

O'CASEY, S., *Juno and the Paycock* (1925), *Plays 1*, Londres, Faber and Faber, 1998(a).

— *The Shadow of a Gunman* (1923), *The Plough and the Stars* (1926), et *The Silver Tassie* (1928), *Plays 2*, Londres, Faber and Faber, 1998(b).

O'CONNOR, F., *Guests of the Nation* (1931), *Collected Stories*, New York, Vintage Books, 1981.

ROBINSON, L., *The Dreamers*, Londres et Dublin, Maunsel & Co. Ltd., 1915.

— *Patriots* (1912), *Selected Plays by Lennox Robinson*, « Irish Drama Selections 1 », Gerrards Cross, Colin Smythe, 1982.

SHAW, G. B., *John Bull's Other Island* (1904), Teddington, The Echo Library, 2006.

— *Pygmalion* (1914), Londres, Penguin Books, 1957.

— *Heartbreak House* (1919), Teddington, The Echo Library, 2006.

SWIFT, J., *Gulliver's Travels* (1735), Oxford, O.U.P., 1998.

— *The Prose Works of Jonathan Swift*, Vol. VI: *The Drapier's Letters* (1734), CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012.

SYNGE, J.M., *The Aran Islands* (1901), Harmondsworth, Penguin Books, 1992.

— *The Shadow of the Glen* (1905), *The Playboy of the Western World* (1907), *The Well of the Saints* (1908), *The Playboy of the Western World and other plays*, New York, O. U. P., 1998.

WILDE, O., « The Young King », « The Critic as Artist », *The Collected Works of Oscar Wilde*, Ware, Wordsworth Editions, 1997, pp. 245-256 et 963-1016.

YEATS, W. B., *The Land of Heart's Desire* (1894), www.online-literature.com/yeats/land-of-hearts-desire/1/, consulté le 20 décembre 2006.

— *Writings on Irish Folklore, Legend and Myth*, Londres, Penguin Books, 1993.

— *Cathleen Ni Houlihan* (1902), *On Baile's Strand* (1904), *The Green Helmet* (1910), *At the Hawk's Well* (1916), *The Dreaming of the Bones* (1931), *The Only Jealousy of Emer* (1919), *The Words upon the Window-Pane* (1930), *The King of the Great Clock-Tower* (1934), *The Death of Cuchulain* (1939), *Selected Plays*, Londres, Penguin Books, 1997(a).

- *Autobiographies*, Dublin, Gill and Macmillan, 1955.
- *The Collected Letters of W. B. Yeats, vol. 2: 1896-1900*, W. Gould, J. Kelly, D. Toomey (eds), Oxford, Clarendon Press, 1997(b).
- « Ego Dominus Tuus », « The Tower », « Into the Twilight », *The Major Works*, Oxford, O.U.P., 2001.

b- Autres :

- BAUDELAIRE, C., *Les Fleurs du mal* (édition de 1861), Paris, Gallimard, 1997.
- BLAKE, W., *The Collected Poems*, ed. W. B. Yeats (1905), Londres, New York, Routledge Classics, 2005.
- BUNYAN, J., *The Pilgrim's Progress* (1678), Oxford, New York, Oxford University Press, 2008.
- CAPEK, *The Land of Many Names*, Londres, George Allen and Unwin Ltd, 1926.
- DANTE, *La Divine comédie* (1321), Paris, Flammarion, 2010.
- GIBRAN, K., *The Prophet*, New York, A.A. Knopf, 1923.
- KAUFMAN, G. S., CONNELLY, M., *Beggar on Horseback* (1924), New York, Horace Liveright Publisher, 1933.
- KEATS, J., *Endymion* (1818), *The Norton Anthology of English Literature*, Vol. 2, Sixth Edition, éd. M. H. Abrams, New York and London, W. W. Norton & Company, (1962) 1993, p. 771-775.
- MALLARMÉ, S., *Crise de vers* (1886), *Œuvres Complètes*, Vol. 2, Paris, Éditions de La Pléiade, 2003.
- PIRANDELLO, L., *Six Personnages en quête d'auteur* (1921), Paris, Garnier-Flammarion, 2007.
- SHAKESPEARE, W., *Love's Labour Lost* (1598), Oxford, O.U.P., 1990.
- *A Midsummer Night's Dream* (1600), Oxford, Oxford University Press, 1998.
- *Hamlet* (1603), Oxford, Oxford University Press, 1987.
- *Macbeth* (1623), Londres, Penguin Books, 1995.
- *King Lear* (1623), « The Arden Shakespeare », Walton-on-Thames, Thomas Nelson and Sons Ltd, 1997.
- *As You Like It* (1623), Oxford, O.U.P., 2008.

SHELLEY, M., *Frankenstein* (1818), Londres, Penguin Books, 1992.

SHELLEY, P. B., « Ode to the West Wind », *The Norton Anthology of English Literature*, Vol. 2, Sixth Edition, éd. M. H. Abrams, New York and London, W. W. Norton & Company, (1962) 1993, p. 676-678.

STRINDBERG, A., *Le Songe*, Paris, L'Arche, 2006.

— *La Sonate des spectres*, Paris, L'Arche, 1997.

TOLLER, E., *The Machine-Wreckers* (*Die Maschinenstürmer*, 1922, tr. A. Dukes), *The Blind Goddess* (*Die blinde Göttin* 1932, tr. E. Crankshaw), in *Seven Plays*, New York, Liveright Publishing Corporation, 1936.

— *Plays One: Transformation, Masses man, and Hoppla, We're Alive!*, London, Oberon Books, 2000.

2) Sources filmiques

CHAPLIN, C. *Modern Times* (1936), MK2,

FLAHERTY, R. J., *Man of Aran* (1934), Home Vision Entertainment, 2003.

LANG, F., *Metropolis* (1927), MK2, 2004.

SOURCES SECONDAIRES

A- BIOGRAPHIE

ADAMS, B., *Denis Johnston: A Life*, Dublin, The Lilliput Press, 2002.

B- ÉTUDES CRITIQUES

1) Monographies

BARNETT, G., *Denis Johnston*, Boston, Twayne Publishers, 1978.

CARENS, J. F., *Denis Johnston*, Lewisburg, Pa., Bucknell University Press, 1976.
[Ouvrage répertorié dans notre édition de référence (Ronsley 1983, 411) mais introuvable. Rory Johnston précise : « Ronsley lists a book by James F. Carens, Bucknell University Press 1976, but cannot recall the source of the information and there is no trace of this book elsewhere », « Research on Denis Johnston », <https://www.facebook.com/pages/Denis-Johnston-Irish-playwright/288041527979963>]

FERRAR, H., *Denis Johnston's Irish Theatre*, Dublin, The Dolmen Press, 1973.

Page internet créée par V. Girel-Pietka et R. Johnston le 7 novembre 2012 et mise en ligne le 11 mars 2013:

<https://www.facebook.com/pages/Denis-Johnston-Irish-playwright/288041527979963>

2) Articles et recueils d'articles

CANFIELD, C., ed., « A Note on the Nature of Expressionism in Denis Johnston's Plays », *Plays of Changing Ireland*, New York, Macmillan, 1936.

CAVE, R.A., « Johnston, Toller and expressionism », Ronsley, ed., Gerrards Cross, Buckinghamshire, Colin Smythe, Barnes and Noble Books, Totowa, New Jersey, 1981, p. 78-104.

EDWARDS, H., « Denis Johnston », *The Bell*, vol. 13, n°1, October 1946, p. 7-18.

— « An Appreciation », Ronsley, ed., Gerrards Cross, Buckinghamshire, Colin Smythe, Barnes and Noble Books, Totowa, New Jersey, 1981, p. 1-3.

FERRAR, H., « Robert Emmet in Irish Drama », *Eire-Ireland*, vol. 1, n°2, 1966, p. 19-28.

FLOT, M., « *The Moon in the Yellow River* de Denis Johnston : texte et représentation », *Études Irlandaises* n°11, décembre 1986, p. 93-109.

— « Représentations de la folie dans le théâtre de Denis Johnston », *L'Irlande : Imaginaire et Représentation*, éd. G. Logez-Carpentier, Lille, Presses Universitaires de Lille 3, 1997.

— « L'Écriture dramatique de Denis Johnston : une voix multiple », *Voix et langues dans la littérature irlandaise*, éd. A. Goarzin et S. Jousni, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 53-63.

GIREL-PIETKA, V., « 'Winds of Change' in *The Moon in the Yellow River* and *The Dreaming Dust* by Denis Johnston: staging identity in a crisis », *Journal Of Franco-Irish Studies*, Vol. 1: Iss. 1, Article 8, septembre 2013, <http://arrow.dit.ie/jofis/vol1/iss1/8>

— « *A Bride for the Unicorn* : quand Denis Johnston crève l'horizon de la scène irlandaise », communication présentée au Congrès SAES 2010 (« L'Horizon »), remaniée et acceptée pour publication à paraître (*Beyond the Horizon : Re-imagining Ireland*, actes de l'atelier « Irlande », éd. M. Boisseau et P. Collombier-Lakeman).

— « Looking for oneself in Denis Johnston's plays: authorities in crisis and self-authorship », communication présentée au Colloque SOFEIR 2012 (« Authority/-ies in Crisis »), remaniée en vue de la publication à venir.

HOGAN, R., « The Adult Theatre of Denis Johnston », *After the Renaissance: a Critical History of the Irish Drama since "The Plough and the Stars"*, Macmillan, 1968.

— « Denis Johnston's Horse Laugh », *'Since O'Casey' and Other Essays on Irish Drama*, Irish Literary Studies 15, Gerrards Cross, Buckinghamshire, Colin Smythe, et Totowa, New Jersey, Barnes and Noble Books, 1983.

KILROY, T., « *The Moon in the Yellow River*, Denis Johnston's Shavianism », Ronsley, ed., Gerrards Cross, Buckinghamshire, Colin Smythe, Barnes and Noble Books, Totowa, New Jersey, 1981, p. 49-58.

MCHUGH, R., « The Plays of Denis Johnston », Ronsley, ed., Gerrards Cross, Buckinghamshire, Colin Smythe, Barnes and Noble Books, Totowa, New Jersey, 1981, p. 178-183.

MCNULTY, E., « Parody, Metatheatre, and the Postmodern Turn: A Secret History of Irish Drama », in *Drama and the Postmodern: Assessing the Limits of Metatheatre*, ed. D. K. Jernigan, Amherst, NY, Cambria Press, 2008, 61-84.

MACLIAMMÓIR, M., « Yeats, Lady Gregory, Denis Johnston », *The Bell*, vol 6, n°1, April 1943.

MORASH, C., « Denis Johnston's Swift Project: 'There Must Be Something Wrong with the Information' », *The Canadian Journal of Irish Studies* 33:2, Fall 2007.

MURRAY, C., « The Golden Cuckoo : 'a very remarkable bird' », Ronsley, ed., Gerrards Cross, Buckinghamshire, Colin Smythe, Barnes and Noble Books, Totowa, New Jersey, 1981, p. 105-118.

— « Into the Twilight: Robinson, Johnston, Carroll », *Twentieth-Century Irish Drama: A Mirror up to Nation*, Syracuse University Press, 2000.

O'BRIEN, J., « Expressionism and the Formative Years: Insights from the Early Diaries of Denis Johnston », *The Canadian Journal of Irish Studies*, Vol. 15, n° 1, July 1999, p. 34-57.

PILNY, O., « Up the Living Departed! Denis Johnston's *The Old Lady Says 'No!'* », *Irony and Identity in Modern Irish Drama*, Prague, Litteraria Pragensia, 2006.

— « Doing justice to Swift: Denis Johnston's Solution in Diverse Modes », manuscrit à paraître, mentionné avec la permission de son auteur (courriel privé du 15 septembre 2013).

PONS, E., AXELRAD, J., « Études Critiques: rénovation de la biographie swiftienne », *Études Anglaises* 14, n° 4, 1961, p. 314-20.

POULAIN, A., « Unlocking Robert Emmet », communication présentée au Congrès SAES 2012.

RONSOLEY, J., ed., *Denis Johnston: a Retrospective*, Gerrards Cross, Buckinghamshire, Colin Smythe, Barnes and Noble Books, Totowa, New Jersey, 1981.

SCHRANK, B., « The Low and the Lofty: A Comparison of Sean O'Casey's *The Plough and the Stars* and Denis Johnston's *The Scythe and the Sunset* », *Modern Language Studies*, Vol. 11, Winter 1980-1981, p. 12-16.

ST. PETER, C., « Denis Johnston, the Abbey and the Spirit of the Age », *Irish University Review*, Vol. 17, n° 2, August 1987, p. 187-206.

VANCE, N., « Saying “No” to Robert Emmet », in Anne Dolan, Patrick M. Geoghegan and Darryl Jones (eds.), *Reinterpreting Emmet. Essays on the Life and Legacy of Robert Emmet*. Dublin, UCD Press, 2007.

3) Thèses doctorales

O'REILLY, V., *Vision and Form in the Works of Denis Johnston*, University of Toronto, 1979.

ST PETER, C., *Denis Johnston's The Old Lady Says 'No!': The Glorious Nationvoice*, University of Toronto, 1979.

4) M. A. Theses / Mémoires de DEA et Master 2

COBEY, P. M., *The Plays of Denis Johnston*, University College Dublin, 1962.

GIREL, V., *Voix de la mémoire et mémoire dévoyée dans The Old Lady Says No!, The Moon in the Yellow River, A Bride for the Unicorn, The Dreaming Dust*, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2007.

GOURNAY, J. F., *Denis Johnston's Theatre: a Presentation and Main Themes*, Université Lille III – Charles De Gaulle, 196? [sic]

MATTHEWS, P. J., *Denis Johnston: Post Colonial Dramatist*, University College Dublin, 1991.

QUINN, T. S., *The Expressionism of Sean O'Casey and Denis Johnston*, University College Dublin, 1974.

ROTHBERG, L., *A Critical Study of the Literary Work of Denis Johnston*, New York University, 1957.

OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

A- SUR LE THÉÂTRE

1) Le théâtre irlandais

ANGEL-PEREZ, E., POULAIN, A., *Endgame, ou le théâtre mis en pièces* (2009), Paris, PUF, 2010.

BRENNAN, P., ET DUBOST T., « New Voices in Irish Theatre: An Interview with Thomas Kilroy », *Etudes Irlandaises*, 26.1, printemps 2001.

— « The Anglo-Irish Imagination », *L'Irlande – Imaginaire et représentation*, éd. G. Logez-Carpentier, Presses Universitaires de Lille 3, 1997.

BROWN, T., « The Counter-Revival 1930-60 : Drama », *The Field Day Anthology of Irish Writing*, Vol. 3, S. Deane (ed.), Derry, Field Day Publications, 1991.

CANFIELD, C., ed., *Plays of Changing Ireland*, New York, Macmillan, 1936.

CLARK, B. K., FERRAR, H., *The Dublin Drama League 1918-1941*, Dublin, The Dolmen Press, 1979.

EDWARDS, H., *The Mantle of Harlequin*, Gerrards Cross, Colin Smythe Ltd, 1958.

EDWARDS, P., *Threshold of a Nation: A Study in English and Irish Drama*, Cambridge, CUP, 1979.

FALLON, G., « Drama of Lost Leaders », *Irish Monthly* 65, 1937, p. 769-76.

— « Words on a National Theatre », *Irish Monthly* 66, 1938, p. 631-638.

— « The Abbey Theatre Speaks », *Irish Monthly* 76, 1948, p. 88-92.

GENET, J., *Le Théâtre de William Butler Yeats*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1995.

— *Anthologie du théâtre irlandais*, Presses Universitaires de Caen, 1998.

GREGORY, A., *Our Irish Theatre: a Chapter of Autobiography* (1913), Gerrards Cross, Smythe, 1972.

GRENE, N., *Synge: A Critical Study of the Plays*, London, Macmillan, 1975.

— *The Politics of Irish Drama* (1999), Cambridge University Press, 2002.

GRENE, N., MORASH, C., *Shifting Scenes: Irish Theatre-Going 1955-1985*, Carysfort, 2008.

HOBSON, B., éd., *The Gate Theatre – Dublin*, Dublin, The Gate Theatre, 1934.

HOGAN, R., *After the Renaissance: a Critical History of the Irish Drama since "The Plough and the Stars"*, New York, Macmillan, 1968.

— *'Since O'Casey' and Other Essays on Irish Drama*, Irish Literary Studies 15, Gerrards Cross, Buckinghamshire, Colin Smythe, Totowa, NJ, Barnes and Noble Books, 1983.

HOGAN, R., KILROY, J., *Modern Irish Drama – The Irish Literary Theatre 1899-1901*, Dublin, The Dolmen Press, 1975.

— *Modern Irish Drama II – Laying the Foundations 1902-1904*, Dublin, The Dolmen Press, 1976.

— *Modern Irish Drama III – The Abbey Theatre: the Years of Synge 1905-1909*, Dublin, The Dolmen Press, 1978.

HOGAN, R., BURNHAM, R., POTEET, D. P., *Modern Irish Drama IV – A Documentary History, The Rise of the Realists 1910-1915*, Dublin, The Dolmen Press, 1979.

HOGAN, R., BURNHAM, R., *Modern Irish Drama V – The Art of the Amateur 1916-1920*, Portlaoise, The Dolmen Press, 1984.

— *Modern Irish Drama VI – The Years of O’Casey 1921-1926: A Documentary History*, Gerrards Cross, Colin Smythe, 1992.

HUNT, H., *The Abbey: Ireland’s National Theatre 1904 – 1979*, Dublin, Gill and Macmillan, 1979.

KIBERD, D., *Synge and the Irish Language* (1979), Dublin, Gill and Macmillan Ltd, 1993.

— « Synge, Yeats, and Bardic Poetry », *Yeats: an Annual of Critical and Textual Studies*, vol. 16, ed. R. J. Finneran, University of Michigan Press, 1998, p. 33-57.

KURDI, M., *Codes and Masks: Aspects of Identity in Contemporary Irish Plays in an Intercultural Context*, Francfort, New York, Peter Lang, 2000.

LLEWELLAN-JONES, M., *Contemporary Irish Drama and Cultural Identity*, Bristol, Intellect Books, 2002.

LONGUENESSE, P., *Yeats dramaturge, la voix et ses masques*, Presses Universitaires du Septentrion, 2012.

MACLIAMMÓIR, M., *All for Hecuba*, York, Methuen, 1946.

— *Theatre in Ireland*, Dublin, The Three Candles, 1964.

MATTHEWS, P.J., *Revival*, Cork, Cork University Press, 2003.

MAXWELL, D., *A Critical History of Modern Irish Drama 1891-1980*, Cambridge University Press, 1984.

MCNULTY, E., « Parody, Metatheatre, and the Postmodern Turn: A Secret History of Irish Drama », *Drama and the Postmodern: Assessing the Limits of Metatheatre*, ed. D. K. Jernigan, Amherst, NY, Cambria Press, 2008, 61-84.

MORASH, C., *A History of Irish Theatre 1601-2000*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

MURRAY, C., *Twentieth-Century Irish Drama: a Mirror up to Nation*, Syracuse University Press, 2000.

O’DRISCOLL, ed., *Theatre and Nationalism in 20th Century Ireland*, Oxford University Press, 1971.

PILKINGTON, L., *Theatre and the State in Twentieth-Century Ireland*, London and New York, Routledge, 2001.

— *Theatre and Ireland*, England, Palgrave Macmillan Ltd., 2010.

PILNY, O., *Irony and Identity in Modern Irish Drama*, Prague, Litteraria Pragensia, 2006.

POULAIN, A., « La Nation défigurée : l'envers du décor dans *The Well of the Saints* », *Études irlandaises* n°33, vol. 1, printemps 2008, pp. 69-79.

— « The Inhuman Body as War-Machine: Yeats's Cuchulain Plays », communication présentée à la journée d'études sur Yeats, Caen, janvier 2012.

RABEY, D. I., *British and Irish Political Drama in the 20th Century: Implicating the Audience*, Londres, Macmillan, 1986.

ROBINSON, L., *Ireland's Abbey Theatre: a History 1899-1951*, London, Sidgwick & Jackson Limited, 1951.

WELSH, R., *The Abbey Theatre 1899-1999: Form and Pressure*, Oxford, O. U. P., 1999.

WORTH, K., *The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett*, New Jersey, Humanities Press Inc, 1978.

2) Histoire et théories du théâtre

ABIRACHED, R., *La Crise du personnage dans le théâtre moderne* (1978), Paris, Gallimard, 1994.

ANGEL-PEREZ, E., *Le Théâtre anglais*, Paris, Hachette, 1997.

— *Voyages au bout du possible*, Paris, Klincksieck, 2006.

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 1999.

ARTAUD, A., *Le Théâtre et son double* (1938), Paris, Gallimard, Folio Essais, 1998.

BABLET, D., JACQUOT, J., *L'Expressionnisme dans le théâtre européen* (1971), Paris, Éditions du CNRS, 1984.

BANU, G., *Les Mémoires du théâtre*, Arles, Actes Sud, 2005.

BARTHES, R., *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963.

BLOCH, E., « Entfremdung et Verfremdung, aliénation et distanciation », *Travail théâtral*, Lausanne, La Cité, n°11, printemps 1973.

BRECHT, B., *L'Art du comédien*, Paris, L'Arche, 2003.

- CARRUTHERS, L., *Reading Everyman*, Neuilly, Atlande, 2008.
- CORMANN, E., « Coudre, découdre, en découdre... Devenirs rhapsodiques », Plana & Soumac (ed.) 2010, p. 237-245.
- CRAIG, G., *De l'Art du théâtre* (1905), Paris, Circé, 1998.
- DANAN, J., « Dialogue narratif, dialogue didascalique », Ryngaert 2005, 41-45.
- ELAM, K., *The Semiotics of Theatre and Drama* (1980), London, New York, Routledge, 2005.
- ESSLIN, M., *The Theatre of the Absurd* (1961), Londres, Methuen, 2001.
— *Mediations: Essays on Brecht, Beckett and the Media* (1962), Londres, Eyre Methuen, 1980.
- HOPES, J., LECOSSOIS, H., *Théâtre et nation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- ISELIN, P., ANGEL-PEREZ, E., éd., *Poétiques de la voix – Angleterre, Irlande, États-Unis*, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2005.
- JACQUART, E., *Le Théâtre de dérision*, Paris, Gallimard, 1998.
- JERNIGAN, D. K., ed., *Drama and the Postmodern: Assessing the Limits of Metatheatre*, Amherst, NY, Cambria Press, 2008.
- KENNEDY, A., *Six Dramatists in Search of a Language* (1975), Cambridge, Cambridge University Press, 1976.
- NIETZSCHE, F., *La Naissance de la tragédie* (1871), Paris, Le Livre de Poche, 2010.
- PAVIS, P., *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1980.
- *Vers une Théorie de la pratique théâtrale, Voix et images de la scène* (1982), Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.
- *La Mise en scène contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2008.
- PEARLMAN, A. R., « Introduction », *Plays One* (Toller), London, Oberon Books, 2000.
- PENNINGTON, M., UNWIN, S., *A Pocket Guide to Ibsen, Chekhov, Strindberg*, Londres, Faber and Faber, 2004.
- PLANA, M., SOUMAC, F., *Les Relations musique-théâtre : du désir au modèle*, Actes du colloque international IRPALL, Paris, L'Harmattan, 2010.
- RYNGAERT, J.-P., éd., *Nouveaux territoires du dialogue*, Actes Sud, 2005.
- RYNGAERT, J.P., SERMON, J., *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil, Editions Théâtrales, 2006.

SARRAZAC, J.-P., *L'Avenir du drame*, Belfort, Circé, 1999.

— *Critique du théâtre*, Paris, Editions Circé, 2000.

— *Jeux de rêves et autres détours*, Paris, Editions Circé, 2004.

— *Lexique du théâtre contemporain*, Belval, Circé, 2005.

— « Le Partage des voix », Ryngaert 2005, p. 11-16.

SZONDI, P., *Théorie du drame moderne* (1965), trad. S. Muller, Paris, Editions Circé, 2006.

UBERSFELD, A., *Lire le théâtre* (1977), Paris, Belin, 1996.

— *Lire le théâtre II : l'école du spectateur* (1981), Paris, Belin, 1996.

— *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996.

B- SUR D'AUTRES MOUVEMENTS ARTISTIQUES

1) En Irlande :

CORKERY, D., *Synge and Anglo-Irish Literature* (1931), Cork, Mercier Press, 1966.

CLEARY, J., *Literature, Partition and the Nation State: Culture and Conflict in Ireland, Israel and Palestine*, Cambridge, C. U. P., 2002.

DEANE, S., *Celtic Revivals*, Wake Forest University Press, 1985.

— *The Field Day Anthology of Irish Writing*, Derry, Field Day Publications, 3 vol., 1991.

IMHOF, R., *A Short History of Irish Literature*, UNI Wissen, Ernst Klett Verlag, 2002.

KENNEDY, B. P., *Dreams and Responsibilities: The State and the Arts in Independent Ireland*, Dublin, Arts Council of Ireland, 1991.

— “The Failure of the Cultural Republic 1922-39”, *Studies*, Dublin, spring 1992, p. 14-22.

KIBERD, D., *Inventing Ireland: the Literature of the Modern Nation* (1988), Londres, Vintage Book, 1996.

— *Irish Classics*, Londres, Granta Books, 2000.

LEERSEN, J., *Mere Irish and Fíor-Ghael*, Cork, Cork University press, 1996.

LLOYD, D., *Anomalous States: Irish Writing and the Post-Colonial Moment*, Dublin, The Lilliput Press, 1993.

MILLS HARPER, M., « 'How else could the god have come to us?': Yeatsian Masks, Modernity, and the Sacred », *Nordic Irish Studies*, vol. 6, 2007, pp. 57-72.

RAFROIDI, P., *L'Irlande et le romantisme*, Presses Universitaires de Lille, 1972.

RONSLY, J., *Myth and Reality in Irish Literature*, Waterloo, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1977.

RUBENSTEIN, M., *Public Works – Infrastructure, Irish Modernism and the Postcolonial*, University of Notre dame press, 2010.

SPOO, R., *James Joyce and the Language of History*, Oxford, OUP, 1994.

WHITE, HARRY, *Music and the Irish Literary Imagination*, Oxford, Oxford University press, 2008.

2) Ailleurs :

BACKÈS, J.-L., *Musique et littérature, Essai de Poétique comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

BACKÈS, J.-L., Coste, C., Pistone, D., eds, *Littérature et musique dans la France contemporaine*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001.

BAKHTINE, M., *La Poétique de Dostoïevski* (1929), Paris, Seuil, 1998.

BALTRUSAITIS, J., *Les Perspectives dépravées* (tome 2 : *Anamorphoses*), Paris, Flammarion, 2008.

BRADBURY, M., & MCFARLANE, J., eds, *Modernism: a Guide to European Literature 1890-1930* (1976), London, Penguin, 1991.

BRETON, A., *Manifestes du surréalisme* (1924), Paris, Gallimard, Folio Essais, 2011.

CHILDS, PETER, *Modernism*, Londres, Routledge, 2000.

CORVISIER, A., *Les Danses macabres*, Paris, PUF, 1998.

DELEUZE, G., *Francis Bacon : logique de la sensation* (1981), Paris, Seuil, 2002.

ECO, U., *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1979.

EISNER, L. H., *L'Écran démoniaque* (1973), trad. E. Losfeld, Paris, Le Terrain Vague, 1975.

FESTA-MCCORMICK, D., « *The Myth of the Poètes Maudits* », dans *Pre-text / Text / Context : Essays on Nineteenth-Century French Literature*, Mitchell, R. L. (éd.), Columbus, Ohio State University Press, 1980, 199-215.

GROSSMAN, E., *La Défiguration*, Paris, Editions de Minuit, 2004.

HODEIR, A., *Les Formes de la musique* (1951), Paris, Presses Universitaires de France, 2008.

HUTCHEON, L., *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1995, 2000.

MARINETTI, F.T., « Manifeste du futurisme », Paris, *Le Figaro*, 20 février 1909.

— « Manifeste technique de la littérature futuriste », 1912, <http://ebookbrowse.net/marinetti-manifeste-technique-de-la-litterature-futuriste-doc-d42083278>, consulté le 27 février 2012.

MATIUSI, L., « Musique sans musique », dans *Littérature et musique dans la France contemporaine*, eds Backès, J.-L., Coste, C., Pistone, D., Presses Universitaires de Strasbourg, 2001.

MUNBY, J., *Public Enemies, Public Heroes*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 1999.

PATER, W. H., *The Renaissance: Studies on Art and Poetry* (1873-1893), University of California Press, 1980.

QUINNEY, L., *William Blake on Self and Soul*, Harvard University Press, 2010.

RIMBAUD, A., *Lettres du voyant*, Genève, Librairie Droz, 1975.

SINGER, J., *Blake, Jung, and the Collective Unconscious*, Nicolas-Hays, 1986.

SYMPHER, W., *Loss of the Self in Modern Literature and Art*, London, Greenwood Press, 1979.

TOPIA, A., « Le Programme et le revenant : Joyce, Blake et ‘the daughters of memory’ », *Mémoires perdues, mémoires vives*, eds M.C. Lemardeley, C. Bonafous-murat, A. Topia, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006.

VERLAINE, P., *Les Poètes Maudits* (1884), http://poetes.com/textes/ver_poemau.pdf, consulté le 14 mai 2011.

WHITE, HAYDEN, *Metahistory: The Historical Imagination of 19th Century Europe*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1973.

C- SUR L'HISTOIRE

1) En Irlande :

BROWN, T., *A Social and Cultural History of Ireland* (1981), London, Harper Perennial, 2004.

CONNOLLY, C., *Theorizing Ireland*, England, Palgrave Macmillan, 2003.

DELANTY, G., O'MAHONY, P., *Rethinking Irish History: Nationalism, Identity, Ideology*, London, Macmillan, 1998.

DEUTSCH, R., *Les Républicanismes irlandais*, Rennes, Terre de Brume Éditions, Presses Universitaires de Rennes, 1997.

DOLAN, A., GEOGHEGAN, P. M., JONES, D., eds., *Reinterpreting Emmet. Essays on the Life and Legacy of Robert Emmet*, Dublin, UCD Press, 2007.

FOSTER, R., *Modern Ireland: 1600-1972* (1988), Londres, Penguin Books, 1998.

HUTCHINSON, W., *La Question irlandaise*, Paris, Ellipses, 2001.

HYDE, D., « The Necessity for De-Anglicising Ireland », 1892,
<http://www.gaeilge.org/deanglicising.html>, consulté le 16 juillet 2013.

KOTSONOURIS, M., *Retreat from Revolution: The Dáil Courts 1920-1924*, Dublin, Irish Academic Press, 1994.

LECKY, W.E.H., *The Leaders of Public Opinion in Ireland* (Swift, Flood, Grattan, O'Connell), New York, Appleton, 1876.
<http://archive.org/details/leadersofpublico1876leck>, consulté le 12 juillet 2013.

LYONS, F. S. L., *Ireland since the Famine* (1963), Londres, Fontana, 1985.

LLOYD, D., *Ireland after History*, Cork, Cork University Press, 1999.

MAIGNANT, C., *Histoire et civilisation de l'Irlande*, Paris, Nathan, 1996.

MITCHELL, A., *Revolutionary Government in Ireland: Dáil Eireann 1919-1922*, Dublin, Gill and Macmillan, 1995.

REGAN, J. M., *The Irish Counter-Revolution 1921-1936: Treatyite Politics and Settlement*, Dublin, Gill and Macmillan, 1999.

Sur « l'affaire Ireland's Eye » : <http://www.irelandoldnews.com/Cavan/1852/Kirwan.html>, consulté le 28 juillet 2013.

2) Ailleurs :

CHAPOUTOT, J., *L'Age des dictatures (1919-1945)*, Paris, PUF, 2008.

DELANTY, G., *Inventing Europe: Idea, Identity, Reality* (1995), Londres, Macmillan Press Ltd, 2002.

GUIFFAN, J., *Histoire de l'Europe au XX^e siècle*, (tome 2 : 1918-1945) Paris, Editions Complexes, 1999.

HAUTCOEUR, P.-C., *La Crise de 1929*, Paris, Éditions La Découverte, 2009.

KINDLEBERGER, C. P., *La Grande crise mondiale 1929-1939*, Paris, Economica, 1988.

RICHARD, L., *Le Nazisme et la culture* (1988), Bruxelles, Éditions Complexe, 2006.

C- SUR LE LANGAGE

AUSTIN, J. L., *How To Do Things With Words*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1962.

BARTHES, R., *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), Paris, Seuil, 1972.

COMPAGNON, A., *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

DELEUZE, G., *Différence et répétition* (1968), Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

DELEUZE, G., GUATTARI, F., *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

DERRIDA, J., *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972(a).

— *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972(b).

ECO, U., *La Structure absente*, Paris, Mercurus de France, 1984.

— *Le Signe*, Paris, Le Livre de Poche, 1992.

GENETTE, G., *Figures I* (1966), Paris, Seuil, 1976.

— *Figures II* (1969), Paris, Seuil, 1979.

— *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

— *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

JAKOBSON, R., *Essais de linguistique générale*, tome 1 : *Les Fondations du langage* (1963), Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.

MOUNIN, G., *Introduction à la sémiologie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1970.

SEARLE, J.R., *Les Actes de langage*, Paris, Hermann, 1972.

SAUSSURE, F., *Cours de linguistique générale* (1913), Paris, Grande Bibliothèque Payot, 1995.

WHITE, H., *Tropics of Discourse*, John Hopkins University Press, 1990.

D- SUR L'IDENTITÉ : CONSTRUCTION ET CRISE

1) Études postcoloniales :

ANDERSON, B., *Imagined Communities* (1983), London, Verso, 2006.

ASHCROFT, B., GRIFFITHS, G., TIFFIN, H., *The Empire Writes Back* (1989), London, New York, Routledge 2005.

FANON, F., *Peau noire, masques blancs* (1952), Éditions du Seuil, 1971.

— *Les Damnés de la Terre* (1961), Paris, La Découverte, 2002.

HALL, S., « Cultural identity and diaspora », *Framework* 36, 1989, p. 222-237.

— *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*, éd. M. Cervulle, trad. de C. Jaquet, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

HARRIS, W., *The Womb of Space: the Cross-Cultural Imagination*, Westport, CT, Greenwood, 1983.

HOBSBAWN, E., *Nations et nationalisme depuis 1780* (1990), Paris, Gallimard, Folio Histoire, 1992.

HOBSBAWN, E., Ranger, T., *The Invention of Tradition* (1983), Cambridge, C.U.P., 2010.

SAID, E., *Culture and Imperialism*, Londres, Chatto and Windus, 1993.

THIESSE, A. M., *La Création des identités nationales* (1999), Paris, Seuil, 2001.

2) Études philosophiques :

ARENDT, H., *Condition de l'homme moderne* (1961), Paris, Calmann-Lévy, 1980.

BERGSON, H., *Matière et mémoire* (1939), Paris, PUF, 2004.

CAMUS, A., *Le Mythe de Sisyphe* (1942), Paris, Gallimard, 1997(a).

— *L'Homme révolté* (1951), Paris, Gallimard, 1997(b).

DERRIDA, J., *Spectres de Marx*, Paris, Éditions Galilée, 1993.

DUNNE, J. W., *Le Temps et le rêve (An Experiment With Time 1927)*, tr. E. de Veauce, Paris, Seuil, 1948.

KRISTEVA, J., « Le Sujet en procès : le langage poétique », dans *L'Identité* (1977), éd. C. Lévi-Strauss, Paris, PUF, 2008.

- *Étrangers à nous-mêmes* (1988), Paris, Gallimard, Folio Essais, 2007.
- LÉVI-STRAUSS, C., éd., *L'Identité* (1977), Paris, PUF, 2008.
- LYOTARD, J.-F., *La Condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.
- *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988.
- NANCY, J.-L., *Identité : Fragments, franchises*, Paris, Galilée, 2010.
- NIETZSCHE, F., *Ainsi parlait Zarathoustra* (1880), Paris, Folio Essais, 2010.
- *Le Crépuscule des idoles* (1888), Paris, Folio Essais, 2011(a).
- *Ecce Homo* (1888), Paris, Mille Et Une Nuits, 2011(b).
- RICOEUR, P., *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000), Paris, Seuil, 2003.
- *Soi-même comme un autre* (1990), Paris, Seuil, 1996.
- RENAN, E., *Qu'est-ce qu'une nation ?* (1882), Paris, Mille et une Nuits, 2010.
- ROSSET, C., *Loin de moi* (1999), Paris, Éditions de Minuit, 2004.
- SCHOPENHAUER, A., *Le Monde comme volonté et comme représentation* (1819), Paris, PUF, 2004.
- TAINÉ, H., *De l'intelligence* (1870), Paris, L'Harmattan, 2005.
- 3) Études sociologiques :
- CAMILLERI et al., *Stratégies identitaires*, Paris, PUF, 1990.
- DUBAR, C., *La Crise des identités : l'interprétation d'une mutation* (2000), Paris, PUF, 2010.
- ERIKSON, E., *Enfance et société* (1950), Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1966.
- *Adolescence et crise. La Quête de l'identité* (1968), Paris, Flammarion, 1972.
- KAUFMANN, J.-C., *L'Invention de soi* (2004), Paris, Hachette Littératures, 2007.
- TAP, P., « Relations interpersonnelles et genèse de l'identité », *Annales*, UTM, *Homo*, n°XVIII, 1979.

4) Études psychanalytiques :

BOLLAS, C., *The Shadow of the Object. Psychoanalysis of the Unthought Known*, New York, Columbia University Press, 1987.

DEJOURS, C., *Souffrance en France*, Paris, Seuil, 2000.

FREUD, S., *L'Interprétation du rêve* (1900), *Œuvres Complètes* tome IV, Paris, PUF, 2004.

— *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* (1905), Paris, Gallimard, Folio Essais, 1992.

— *Dora. Fragment d'une analyse d'hystérie* (1905), Paris, Payot, coll. "Petite Bibliothèque Payot", 2010.

— *Névrose, psychose et perversion* (1914), Paris, PUF, 1999.

— *L'Inquiétante étrangeté* (1919) *et autres essais*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2003.

— *Le Moi et le ça* (1923), Paris, Payot, coll. "Petite Bibliothèque Payot", 2010.

— *Inhibition, symptôme et angoisse* (1926), Paris, PUF, 2005.

HOMER, S., *Jacques Lacan* (2005), Londres et New York, Routledge, 2010.

JUNG, C. G., *Dialectique du moi et de l'inconscient* (1928), Paris, Gallimard, 1986.

— *Sur l'interprétation des rêves* (1941), Paris, Le Livre de Poche, 2000.

— *Les Racines de la conscience* (1954), Paris, Le Livre de Poche, 1995.

LACAN, J., « Le Stade du Miroir », 1949

<http://espace.freud.pagesperso-orange.fr/topos/psych/psysem/miroir.htm>, consulté le 6 juillet 2011.

— *Le Séminaire*, tome 11 : *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), Paris, Seuil, 1990.

MCDUGALL, J., *Plea for a Measure of Abnormality*, New York, International University Press, 1978.

WALLON, H., *Les Origines du caractère chez l'enfant. Les Préludes du sentiment de personnalité* (1949), Paris, PUF, 2002.

E- GÉNÉRAL

La Bible, <http://www.info-bible.org/lsg/INDEX.html>

BELFIORE, J.C., *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 2003.

BONNEFOY, Y., éd., *Dictionnaire des mythologies*, Paris, Flammarion, 1981.

REY, A., *Dictionnaire historique de la langue française* (1992), Paris, Dictionnaire Le Robert, 2000.

INDEX DES NOTIONS

- aliénation, 25, 109, 201, 208, 245, 269, 394, 465
- déconstruction, 46, 62, 158, 193, 294, 301, 306, 427
- défiguration, 26, 37, 40, 57, 291, 424
- désidentification, 26, 87, 88, 112, 126, 128, 138, 353, 376, 386, 423, 478
- désidentité, 26, 34, 35, 159, 289, 353
- dialogisme, 308, 416
- différance, 23, 161, 172, 425
- étranger, 8, 13, 22, 36, 40, 59, 92, 97, 101, 116, 137, 146, 170, 173, 175, 176, 178, 179, 188, 193, 212, 224, 270, 280, 288, 317, 424, 479
- hantologie*, 69, 73
- humanisme, 32, 355, 357, 359, 364, 394, 431
- icône, 13, 39, 53, 95, 201, 208, 214, 412
- identification, 21, 22, 23, 24, 26, 36, 40, 41, 46, 52, 74, 87, 88, 112, 155, 158, 163, 166, 198, 265, 291, 299, 354, 411, 418, 420, 423
- idole, 39, 41, 88, 89, 111, 148, 152, 205
- indécidable, 168, 169, 207, 289, 353, 426, 431
- inhumain, 199, 473
- machine de guerre, 168, 169, 172, 201, 202, 215, 289
- martyre, 69, 80, 108, 126, 150, 312, 330
- masque, 34, 83, 84, 88, 89, 127, 128, 147, 163, 178, 231, 232, 235, 237, 248, 250, 286, 344, 347, 355, 377, 378, 405, 418, 430, 431
- miroir, 7, 21, 24, 27, 40, 41, 111, 115, 127, 163, 219, 220, 221, 232, 243, 335, 410, 422, 474, 479
- performatif, 9, 49, 52, 75, 79, 80, 86, 128, 149, 151, 177, 206, 209, 259, 425
- poète maudit, 128, 147, 305, 400, 408, 412, 432
- polyphonie, 30, 279
- rêve, 71, 78, 81, 105, 109, 148, 165, 168, 169, 217, 218, 219, 220, 224, 227, 228, 229, 230, 232, 254, 259, 273, 281, 283, 306, 308, 323, 332, 344, 426, 429, 472, 474
- rhapsode, 37, 292, 294, 297, 306, 315, 323, 394, 395
- spectral, 39, 69, 72, 77, 152, 158
- spectralité, 34
- survie, 37, 201, 202, 207, 213, 215, 295, 330, 351, 356, 364, 394, 399, 410, 430
- symphonie, 216, 301, 319, 427, 479

INDEX DES NOMS

- Abirached, 25, 33, 49, 68, 77, 295, 302, 341, 410, 426, 427, 465
- Anderson, 35, 472
- Austin, 51, 79, 471
- Bakhtine, 279, 287, 291, 295, 308, 353, 468
- Baudelaire, 128, 156, 458
- Brown, 42, 43, 90, 95, 98, 450, 463, 469
- Camus, 5, 6, 116, 119, 137, 157, 421, 472
- Davis, 47, 67, 439, 480
- Deleuze, 40, 169, 172, 188, 199, 201, 204, 207, 289, 299, 317, 426, 468, 471
- Derrida, 23, 46, 69, 73, 80, 154, 161, 168, 303, 312, 337, 424, 471, 472
- Duffy, 47
- Dunne, 165, 263, 324, 327, 472
- Elam, 34, 39, 83, 323, 466
- Emmet, 5, 12, 13, 29, 56, 57, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 119, 130, 148, 151, 152, 154, 155, 157, 177, 182, 183, 207, 220, 222, 223, 227, 228, 229, 230, 276, 301, 302, 303, 304, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 314, 316, 319, 331, 337, 339, 356, 413, 424, 430, 435, 448, 456, 460, 461, 462, 470, 480, 481
- Foster, 5, 6, 13, 17, 50, 121, 124, 200, 274, 470
- Freud, 16, 165, 217, 218, 224, 227, 239, 241, 245, 323, 474
- Gonne, 50
- Grattan, 5, 6, 13, 54, 76, 77, 78, 80, 98, 99, 100, 101, 124, 150, 183, 228, 229, 230, 235, 307, 311, 312, 315, 470
- Grene, 7, 29, 50, 71, 120, 463
- Hall, 195, 234, 261, 265, 327, 366, 381
- Iselin, 74, 466
- Joyce, 30, 55, 72, 73, 91, 105, 220, 448, 452, 453, 454, 456, 468, 469
- Jung, 148, 369, 370, 394, 396, 469, 474
- Kaufmann, 87, 128, 473
- Kristeva, 52, 83, 86, 111, 472
- Lacan, 24, 40, 41, 111, 423, 474
- Liotard, 199, 201, 202, 207, 213, 355, 473
- Mallarmé, 56, 128, 193, 458
- Marinetti, 193, 195, 469
- Matthews, 3, 7, 30, 33, 43, 96, 462, 464
- Moore, 7, 66, 103, 104, 106, 302, 339, 449
- Murray, 7, 9, 28, 334, 401, 461, 464
- Nietzsche, 16, 39, 75, 86, 88, 158, 205, 299, 423, 466, 473
- O'Casey, 7, 11, 12, 20, 30, 31, 36, 43, 50, 61, 68, 83, 99, 107, 120, 135, 193, 298, 313, 412, 454, 455, 457, 461, 462, 463, 464
- Pearse, 13, 90, 122, 124, 141, 177, 448
- Pirandello, 32, 101, 162, 164, 283, 345, 346, 347, 348, 349, 354, 355, 399, 427, 452, 458

Poulain, 1, 3, 126, 203, 314, 461, 462, 465

Pound, 60

Richard, 111, 282, 358, 471

Rimbaud, 216, 217, 469

Rosset, 24, 45, 112, 127, 129, 426, 473

Sarrazac, 33, 37, 40, 167, 168, 180, 217, 218, 261, 280, 281, 288, 291, 292, 294, 295, 308, 352, 416, 426, 429, 467

Schopenhauer, 240, 241, 246, 473

Shakespeare, 7, 53, 62, 77, 148, 325, 338, 341, 399, 422, 458

Shaw, 53, 54, 151, 173, 174, 179, 189, 343, 445, 448, 454, 455, 456, 457

Strindberg, 25, 29, 101, 216, 217, 218, 219, 220, 230, 256, 258, 262, 263, 320, 459, 466, 479

Swift, 19, 28, 31, 32, 33, 124, 247, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 284, 285, 286, 287, 319, 322, 337, 339, 340, 341, 343, 344, 345, 347, 348, 349, 350, 355, 367, 389, 415, 424, 448, 451, 457, 461, 470, 479

Synge, 6, 10, 12, 13, 19, 20, 36, 49, 71, 79, 82, 183, 330, 445, 451, 452, 457, 463, 464, 467

Todhunter, 55, 308

Ubersfeld, 34, 51, 114, 300, 467

Wallon, 24, 40, 422, 474

Yeats, 5, 6, 7, 10, 13, 14, 20, 29, 36, 42, 49, 50, 53, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 64, 81, 95, 107, 150, 153, 156, 162, 163, 170, 182, 203, 204, 212, 231, 232, 251, 277, 282, 286, 289, 298, 311, 317, 342, 343, 358, 445, 448, 453, 454, 457, 458, 461, 463, 464, 465

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|----|
| REMERCIEMENTS | 3 |
| INTRODUCTION | 5 |
| CONTEXTE CULTUREL : LE THÉÂTRE NATIONAL IRLANDAIS..... | 6 |
| CONTEXTE HISTORIQUE : ENTRE GUERRES ET DÉCHIREMENTS | 15 |
| DENIS JOHNSTON : UN DRAMATURGE QUI « DIT ‘NON !’ » | 17 |
| LA CRISE DE L’IDENTITÉ | 21 |
| ÉTAT DE LA CRITIQUE : UNE ŒUVRE MÉCONNUE..... | 28 |
| LE THÉÂTRE DE LA CRISE | 33 |
| | |
| PREMIÈRE PARTIE : LE CRÉPUSCULE DES ICÔNES | 39 |
| | |
| CHAPITRE 1 : LES IDOLES PROFANÉES | 47 |
| | |
| I- QUAND DIRE, C’EST DÉFAIRE | 52 |
| A- « The old lady » : une anti-Cathleen..... | 53 |
| B- Création nationale ou danse macabre ? | 58 |
| | |
| II- LA DÉFAITE DU DIRE | 63 |
| A- « a nation’s voice » : incar-nation ou alié-nation ?..... | 63 |
| B- « Nothing but bloody words » | 75 |
| C- Bas les masques !..... | 80 |
| | |
| CHAPITRE 2 : IDENTITÉ COLLECTIVE ET DÉIDENTIFICATION INDIVIDUELLE | 87 |
| | |
| I- CRITIQUE DE L’ÉPURE : LA « MACHINE À TUER » | 90 |
| A- Langue nationale et langue populaire..... | 90 |
| B- L’art : fondement ou victime de l’identité nationale ? | 97 |

| | |
|--|-----|
| II- « L'HÉMORRAGIE DU SENS ET DES [SIGNES] »..... | 112 |
| A- Des Costumes et des hommes | 113 |
| B- Impuissance et échec | 119 |
| | |
| CHAPITRE 3 : LE THÉÂTRE DE LA RÉSISTANCE | 127 |
| | |
| I- « UNE GRANDE DÉCLARATION DE GUERRE » AU « TROP DE FORME »..... | 128 |
| | |
| II- LA RÉSISTANCE DES « POÈTES MAUDITS »..... | 136 |
| A- « L'Oiseau rare » qui résiste à l'absurde | 136 |
| B- <i>Shadowdance</i> : le manifeste d'une poétique de la résistance | 148 |
| | |
| DEUXIÈME PARTIE : L'IDENTITÉ EN JEUX | 161 |
| | |
| CHAPITRE 1 : DOUBLE JEU ET ANTI-JE | 170 |
| | |
| I- LA SCÈNE : MACHINE À CRÉER..... | 172 |
| A- Figures de l'étranger et étrangeté des figures..... | 175 |
| B- La « Querelle des Anciens et des Modernes »..... | 189 |
| | |
| II- DEVENIR-HUMAIN..... | 200 |
| | |
| CHAPITRE 2 : « JE EST UN AUTRE » | 216 |
| | |
| I- « DE L'AUTRE CÔTÉ DU MIROIR » | 219 |
| II- LE SYMBOLISME DE LA LICORNE..... | 233 |
| | |
| CHAPITRE 3 : LE JE(U) RÊVÉ | 255 |
| | |
| I- DES PERSONNAGES EN QUÊTE DE SENS..... | 257 |
| A- <i>The Moon</i> : un premier pas vers Strindberg | 258 |
| B- Le Chemin de Colchide | 261 |
| | |
| II- À LA RECHERCHE DE JONATHAN SWIFT | 274 |

| | |
|---|-----|
| TROISIÈME PARTIE : LE THÉÂTRE DE L'IDENTITÉ : UNE POÉTIQUE DE LA RECHERCHE | 291 |
| CHAPITRE 1 : LA COMPOSITION THÉÂTRALE | 297 |
| I- RÔLE DE COMPOSITION ET COMPOSITION DES RÔLES..... | 299 |
| A- De la rhapsodie à la symphonie..... | 301 |
| B- Paysages sonores | 319 |
| II- LE BRICOLAGE DU THÉÂTRE | 323 |
| A- Le Créateur polymorphe..... | 323 |
| B- La Résurrection | 337 |
| CHAPITRE 2 : LA RECHERCHE FORMELLE UNE QUÊTE IDENTITAIRE: | 352 |
| I- LE PROCÈS D'UN THÉÂTRE AVEUGLANT | 358 |
| A- Poétique de l'aveuglement | 360 |
| B- Politique de l'aveuglement..... | 369 |
| II- QUAND CHERCHER, C'EST SE CRÉER | 386 |
| A- « Transformation » | 386 |
| B- Le Mouvement du texte | 394 |
| C- L'Identification au « mouvement de l'image » | 410 |
| CONCLUSION | 421 |
| ANNEXES | 433 |
| ANNEXE 1: ROBERT EMMET'S SPEECH FROM THE DOCK | 435 |
| ANNEXE 2 : POEMS BY THOMAS OSBORNE DAVIS | 439 |
| ANNEXE 3 : "THE SHAN VAN VOCHT"..... | 441 |
| ANNEXE 4 : "KATHLEEN NI HOULAHAN" | 442 |
| ANNEXE 5 : BY THE RISING OF THE MOON | 443 |
| ANNEXE 6 : <i>POEMS OF PLACES</i> | 444 |

| | |
|---|-----|
| ANNEXE 7 : “THE PRESENT STATE OF IRISH LETTERS” (1947)..... | 445 |
| ANNEXE 9 : “AT THE MID-HOUR OF NIGHT” | 449 |
| BIBLIOGRAPHIE | 451 |
| INDEX DES NOTIONS | 487 |
| INDEX DES NOMS | 488 |

LA CRISE DE L'IDENTITÉ DANS LE THÉÂTRE DE DENIS JOHNSTON

La question de l'identité est au cœur de l'œuvre de Denis Johnston. Son théâtre revient de manière insistante sur l'histoire irlandaise, en particulier sur le processus de fabrication des mythes républicains qui transforment les meneurs des insurrections en héros de la nation, et dévoile l'écart entre les aspirations de ces grandes figures romantiques et les préoccupations fort terre-à-terre de ses contemporains au lendemain de la création de l'État Libre d'Irlande. La nation, telle qu'il la met en scène, semble s'être érigée sur les ruines de l'« identité irlandaise » telle que l'exaltaient les artisans de la Renaissance littéraire. Par ailleurs, Johnston met en crise la notion d'identité à l'échelle individuelle en interrogeant, par de nombreuses expérimentations dramaturgiques, notamment la sollicitation constante des jeux de rôles et de la métathéâtralité, le personnage de théâtre traditionnel. Son théâtre fait la part belle à cette « crise du personnage » en laquelle Robert Abirached voit la marque du théâtre moderne. Notre hypothèse est que ces deux aspects de la dramaturgie johnstonienne sont les deux volets complémentaires d'une même critique du paradigme identitaire, dont il conviendra de définir les enjeux et les modalités. Nous analysons conjointement les stratégies idéologiques et esthétiques que Johnston met en œuvre dans l'ensemble de ses pièces pour la scène, et montrons qu'en démantelant les représentations figées d'une hypothétique « irlandité » pour mieux rendre à l'Irlande une identité multiple et mouvante, le dramaturge est peut-être, paradoxalement, l'un de ceux qui ont le mieux servi le projet des fondateurs du théâtre national irlandais.

STAGING IDENTITY IN A CRISIS: DENIS JOHNSTON'S DRAMATIC WORKS

Denis Johnston's dramatic works question the notion of identity. They all focus on the history of Ireland and more especially on the way Irish rebels have been turned into national icons, although the materialistic culture developing in the young Irish Free State is at odds with the ideals of those Romantic figures. In his view, national identity has fossilized into clichés that jeer at the Irish Literary Revival. At the same time, his plays destabilize the notion of identity on an individual level, unsettling conventional stage characters. He stages the "crisis of the character" which, according to Robert Abirached, modern drama is concerned with. I argue that those two aspects of Johnston's work are the two sides of one and the same critique of the failure of conventional drama to convey identity on the stage. Studying the ideology that underpins Johnston's aesthetic experiments, I intend to show that the dramatist turns out to have paradoxically served the purpose of the founders of Irish national drama: he disfigures the clichés which supposedly embody Irishness, and thus allows the nation to imagine again its multifaceted identity.

MOTS-CLÉS : Denis Johnston, Théâtre irlandais, Irlande, Identité, Crise, Dramaturgie, Modernisme, XX^e siècle