



Agôn

Revue des arts de la scène
Points de vue

Mojo Mickybo de Owen McCafferty

Hétérotopie de l'innocence juvénile trahie

Virginie Privas-Bréauté



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1494>

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Virginie Privas-Bréauté, « *Mojo Mickybo* de Owen McCafferty », *Agôn* [En ligne], Points de vue, Varia, mis en ligne le 13 décembre 2010, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1494>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

Mojo Mickybo de Owen McCafferty

Hétérotopie de l'innocence juvénile trahie

Virginie Privas-Bréauté

- ¹ En 1967, Michel Foucault évoquait l'existence d'« espaces autres », qu'il nommait « hétérotopies » et qu'il qualifiait de « sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur [d'une] culture [donnée] sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables¹». Je propose ici d'étudier dans quelle mesure cette idée novatrice s'appliquerait au théâtre, notamment au théâtre nord-irlandais contemporain, puisqu'il me semble que nous sommes les spectateurs d'une période où les contours du théâtre en Irlande du Nord doivent être retracés. J'ai choisi d'analyser la pièce de Owen McCafferty (1953-), *Mojo Mickybo*, écrite en 1998 et jouée pour la première fois au Andrews Lane Studio de Dublin le 14 octobre de la même année, précisément pour sa qualité expérimentale. Dans cette pièce en un acte, Mojo se rappelle l'été de ses 10 ans à Belfast, ville sous tension où les conflits s'annoncent. Alors qu'à l'époque, son unique préoccupation est de jouer au cowboy avec son ami Mickybo, il est, lui aussi, rattrapé par la réalité des Troubles nord-irlandais. Amis au début de la pièce, les deux jeunes garçons deviennent ennemis car ils n'appartiennent pas à la même communauté. Owen McCafferty propose ici une nouvelle version de la question nord-irlandaise vue à travers des yeux d'enfants, mais filtrée rétrospectivement par un adulte. Puisqu'elle fut écrite en 1998, et publiée en 2002, sa pièce pourrait offrir un point de vue post cessez-le-feu, voire post-accord du Vendredi saint, sur les Troubles. Cet accord signé le 10 avril 1998 est, en effet, souvent considéré comme l'étape la plus importante dans le processus de paix en Irlande du Nord : jusque-là, tous les accords qui avaient pu être signés n'étaient pas parvenus à faire l'unanimité auprès des populations catholiques et protestantes dans la Province. McCafferty, dramaturge né à Belfast avant cette période d'instabilité, aborde le sujet des affrontements, du sectarisme de son point de vue puisqu'il les vécut depuis leur origine. Néanmoins, la façon dont il en parle dans ses pièces diffère de celle que d'autres auteurs dramatiques nord-irlandais avaient choisie précédemment. Selon Michael Parker, dans son ouvrage *Northern Irish Literature 1975-2006, the Imprint of History*, « une nouvelle

génération d'auteurs est née, et commence à retracer les contours de la littérature nord-irlandaise² » ; Owen McCafferty en fait partie. Il convient alors de rechercher les indices qui nous permettent d'inscrire cette pièce dans un nouveau mouvement caractéristique du théâtre nord-irlandais de la fin du XXe siècle qui ne serait plus seulement réaliste en se penchant sur trois points d'analyse particuliers : la représentation (réaliste ?) des Troubles, le jeu des personnages et l'empreinte de l'auteur.

Une représentation réaliste des Troubles?

- 2 Dès la première scène, Mojo adulte, en qualité de narrateur, plonge les spectateurs dans l'atmosphère de l'époque. Il explique : « belfast³, l'été 1970, la chaleur fait fondre le tarmac, les bus brûlent d'éclat, et les parieurs boivent de l'essence dans des bouteilles de lait, voilà ce qu'était l'aire de jeux de mojo et mickybo⁴ » (MM, 9). De cette unique phrase ressortent les thèmes clés de la pièce : la chaleur, la violence, le jeu, le télescopage de la réalité et de la fiction, le monde des adultes et celui des enfants, et ce, dans un langage bien particulier. Cette annonce présente aussi et surtout l'année et le lieu de l'action. Il s'agit de Belfast au début des Troubles. La capitale nord-irlandaise va d'abord être dépeinte comme une ville sous tension. Les Troubles nord-irlandais sont évoqués à travers les dialogues naturalistes des personnages⁵, mais également dans les didascalies de l'auteur⁶ ; l'intensité de la violence entre les hommes est, quant à elle, véhiculée par la gestuelle des acteurs et dans les rapports de force qui s'instaurent entre les personnages campés par les deux acteurs. McCafferty recrée l'atmosphère de l'époque de manière réaliste, comme les auteurs de la période des Troubles avant lui. En revanche, dans *Mojo Mickybo*, il existe un second niveau de violence, une violence propre aux enfants, celle qui vous fait cracher sur les gens ou voler des vélos. McCafferty scinde la réalité en deux, celle des adultes et celle des enfants, division qui ne correspond pas tout à fait à celle qui oppose la réalité à la fiction, autre thème qu'il aborde, mais qui correspond plus à une superposition des deux réalités qui parfois se télescopent. Les frontières entre ces mondes sont en effet loin d'être hermétiques. Si dans *Mojo Mickybo*, le réel et le fictif se rejoignent puis s'éloignent tout au long de la pièce de manière et lui donne ainsi rythme et profondeur, la réalité des enfants étant fréquemment rattrapée par celle des adultes.
- 3 Puis, ce n'est pas tant avec l'éclairage que l'auteur joue pour faire de cette ville un lieu obscur où les enfants ne sont pas les bienvenus ; il misera plutôt sur l'opposition intérieur/extérieur que le genre dramatique lui permet de mettre en avant par le truchement d'accessoires, certes peu nombreux, visant à créer le décor convenu dans ses rares didascalies. Depuis le début des Troubles, les dramaturges ont montré à quel point la violence extérieure s'est infiltrée dans les intérieurs⁷, et s'est banalisée⁸. Les maisons ne sont plus que des refuges précaires, et dans la pièce de McCafferty, les enfants doivent trouver une solution pour échapper aux tensions extérieures auxquelles ils sont d'abord indifférents. Si d'après Michael Parker, « le foyer familial évoque la protection et la proximité mais non la chaleur de l'affection ou l'intimité⁹ », ce n'est, en effet, pas au sein du giron familial que les enfants vont pouvoir trouver amour et chaleur humaine¹⁰. C'est l'un auprès de l'autre, quitte à se recréer une famille, qu'ils vont trouver du réconfort. Aussi, Mojo et Mickybo se réfugient parfois dans un cinéma tenu par un dénommé Sidney qu'ils appellent « oncle sidney¹¹ », comme s'ils appartenaient tous deux à la même famille. Dans ce cinéma, ils peuvent visionner – de manière illégale puisqu'ils ne peuvent payer

leur ticket – des films et en particulier le western qu'ils affectionnent tant « butch cassidy et le kid¹² ». f

- 4 Il nous semble intéressant de nous référer ici à la notion d'« hétérotopie » telle qu'elle fut explicitée par Michel Foucault. Dans une conférence tenue en 1967, Foucault identifiait, en effet, les hétérotopies comme des espaces qui ont « la curieuse propriété d'être en rapport avec d'autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis¹³ ». Il donnait les exemples du théâtre et du cinéma comme lieux privilégiés :

L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. C'est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres; c'est ainsi que le cinéma est une très curieuse salle rectangulaire, au fond de laquelle, sur un écran à deux dimensions, on voit se projeter un espace à trois dimensions¹⁴.

- 5 Ces lieux sont, pour Foucault, des espaces où le public devient spectateur de sa propre condition, voire de ce que pourrait / aurait pu être son existence, d'autant plus lorsque la manière d'aborder un sujet y est naturaliste. De cette façon, le théâtre ou le cinéma renvoient au spectateur son image à la manière d'un miroir. Pour Foucault, le miroir, « utopie puisque c'est un lieu sans lieu », fonctionne aussi comme une hétérotopie, devenant ainsi un espace intermédiaire entre les deux notions :

Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. [...] Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas¹⁵.

- 6 Ainsi, le corps de l'acteur théâtral dans *Mojo Mickybo* devient un miroir pour le public puisque sa présence sur scène inscrit l'existence du spectateur dans le réel tout en lui conférant une dimension irréelle, cet acteur ne jouant, au bout du compte, que le rôle virtuel que le dramaturge, le metteur en scène, lui a attribué. De la même façon, les acteurs de cinéma, et en particulier ceux du film américain « Butch Cassidy et le Kid » font office de miroirs pour les deux enfants nord-irlandais dans la pièce de McCafferty, notamment lorsqu'ils s'identifient à eux.
- 7 Si les deux enfants se réfugient au cinéma pour fuir le réel, ils se retrouvent parfois aussi dans une cabane qu'ils construisent pour se cacher de leurs ennemis jurés, Gang the Wank et Fuck Face, deux autres préadolescents qui leur défendent d'entrer sur leur territoire. Si l'on suit l'idée de Foucault, alors une cabane d'enfants peut être là encore un lieu hétérotopique dans la mesure où elle est l'espace concret où tous les désirs et fantasmes des enfants se réalisent. C'est ainsi que la pièce de McCafferty, en emboîtant plusieurs lieux hétérotopiques en un lieu pareillement hétérotopique, illustre cette théorie et permet de réunir en un seul espace plusieurs lieux antithétiques.
- 8 Owen McCafferty dépeint aussi la capitale nord-irlandaise comme une ville divisée. Ici, le dramaturge ne faillit pas à la tradition dramaturgique nord-irlandaise. Lorsqu'il s'agit de localiser les enfants, Mojo dit qu'il vient d'en haut de la rue¹⁶, qu'il va à l'école de son

quartier, tandis que Mickybo vient de l'autre côté du pont¹⁷, et que ceux qui vivent près de chez lui chassent ceux qui habitent en haut de la rue (MM, 20). Seul un spectateur averti prend conscience de la différence, autre que géographique, qui sépare les deux garçons, car le dramaturge a pris le soin de ne jamais nommer leur confession religieuse. Toutefois, il glisse quelques indices dans son œuvre pour faire comprendre que les enfants n'ont pas grandi dans le même environnement. Ainsi, le Major à qui s'adresse Mojo en rentrant chez lui un soir lui dit « dieu bénisse l'ulster »¹⁸ (MM, 36), expression qui appartient à la rhétorique protestante et trahit son appartenance à cette congrégation religieuse ; des didascalies précisent ensuite que Mojo narrateur fredonne la balade orangiste « the sash » (MM, 45) ; Mojo se souvient enfin comment il fut qualifié de « bâtard d'orangiste »¹⁹ (MM, 49) par son ami Mickybo dont le père venait d'être tué par des membres de sa communauté en cet été 1970. Alors que les enfants avaient franchi les barrières sectaires qui les tenaient à distance, ils se voient finalement eux aussi confrontés à la réalité des Troubles. Ainsi, à partir de ces analyses, il est possible de remarquer que Belfast, telle qu'elle est représentée dans *Mojo Mickybo*, balayée par les Troubles, devient un lieu hétérotopique, où plusieurs tensions viennent se cristalliser. Cette tension se retrouve également sur le plan du jeu des personnages.

Le jeu des personnages

- 9 Mojo narrateur se souvient que les deux enfants prenaient un malin plaisir à imiter la réalité des adultes. Effectivement, même s'ils restent des enfants dont le silence peut être acheté avec de la crème glacée, on peut cependant voir, en étudiant l'utilisation des accessoires dans la pièce, que ces enfants se servent d'un bout de bois en guise d'arme à feu (MM, 11 et 20) et qu'ils fument des cigarettes en cachette (MM, 21 et 27). Or, ce n'est pas uniquement par souci de mimétisme que ces deux enfants transposent la réalité, notamment celle des Troubles à travers le western qu'ils s'amusent à reproduire, c'est aussi par pur plaisir du jeu. Gardons à l'esprit qu'il s'agit d'enfants de 9-10 ans. Le jeu occupe une place prépondérante dans cette pièce de McCafferty, comme dans d'autres pièces nord-irlandaises. Sans aller jusqu'à affirmer, comme certains critiques, que Belfast devient un terrain de jeu pour ces deux jeunes garçons – quoique – il est possible de penser que c'est par le jeu qu'ils mettent à distance la réalité nord-irlandaise, et, par la même occasion, l'appréhendent. De la même façon, c'est à travers le jeu que le dramaturge aborde la question des Troubles. En effet, si nous nous référons à la théorie de Johan Huizinga telle qu'il l'a exprimée dans son ouvrage, *Homo Ludens, Essai sur la fonction sociale du jeu*, le jeu devient acte d'existence, c'est par le jeu que nous accédons à l'existence. Il y a donc, dans la pièce, une autre tension dramatique qui s'installe entre le jeu, la capitale ulstérienne et les Troubles. Si sur scène, Mojo et Mickybo s'amusent à imaginer faire exploser un pont de Belfast, c'est, d'après leur logique d'enfants, plus pour prévenir d'autres meurtres que pour les perpétrer (MM, 35). Pour eux, ce pont, qui délimite le quartier protestant du quartier catholique, est un point de jonction entre les deux communautés et de ce fait alimente le conflit. L'auteur en profite pour introduire ici subrepticement la notion chrétienne de sacrifice ancrée dans les traditions communautaires nord-irlandaises et déjà exploitée par ses pairs précédemment. Pourtant, à l'image des deux cowboys qu'ils imitent, les deux enfants rêvent de partir pour la Bolivie, les États-Unis et l'Australie. Ils vont jusqu'à imaginer ces deux continents reliés par un pont ; il s'opère donc ici comme un déplacement de ce pont imaginaire censé

relier les deux communautés nord-irlandaises. Si pour Mojo et Mickybo, la mise en relation de communautés différentes reste essentielle, il est nécessaire de fuir cet environnement menaçant qu'est devenue leur terre natale et où une telle mise en relation est impossible. C'est dans ce souci de recherche de liberté que le champ lexical de l'exil émerge, autre thème traditionnel irlandais que McCafferty reprend. Les dialogues des personnages, avant tout, puis les indications scéniques permettront au public de réaliser que les deux acteurs occupent tout l'espace scénique afin de représenter leur désir de s'échapper de la situation. Si Mojo demande tout d'abord « je peux bouger ? c'est mieux quand je bouge²⁰ » (MM, 20), comme s'il devait obtenir la permission de bouger, il n'est ensuite que question de fuir, de s'enfuir, comme la récurrence du verbe « courir » (MM, 27 et 42) le laisse à penser. En plus du vocabulaire utilisé, la grammaire et la syntaxe choisies sont, elles aussi, révélatrices des tensions existantes dans cette œuvre. McCafferty s'est soucié de reproduire le plus fidèlement possible le langage d'enfants nord-irlandais. D'après ses propres mots, il écrit dans un « dialecte de Belfast exacerbé²¹ », car ce qui l'intéresse est « essayer de créer un nouveau langage dramatique de Belfast²² ». Par exemple, « wheeker », qui sonne comme le comparatif de supériorité de l'adjectif « wick », en argot nord-irlandais « mauvais », veut dire exactement le contraire dans la bouche des deux enfants²³. Ce langage hautement familier, et qui s'inscrit dans le texte sans grand respect de la ponctuation, sans majuscule, sans respect non plus pour les règles grammaticales, est un acte de résistance. De la même façon, notons que seuls deux acteurs sont présents sur scène comme il nous l'est précisé par le dramaturge lorsqu'il présente d'emblée ses personnages : « *Mojo Mickybo* est une pièce pour deux acteurs. Ils doivent se répartir les personnages comme ceci [puis Mc Cafferty donne la répartition]²⁴ ». (MM, 8). Ils doivent en effet camper dix-sept personnages en tout. Dans cette pièce minimaliste, ou compacte, les intonations de voix différentes, les changements vocaliques qui peuvent survenir, les mimiques sont autant d'indices qui se substituent aux costumes non prévus pour signaler le changement de personnage campé. Ces techniques, exploitées par une autre dramaturge nord-irlandaise, Marie Jones dans *Stones in His Pockets*, en 1992, dynamisent la pièce. De plus, il faut garder à l'esprit que ce sont deux acteurs adultes qui jouent le rôle d'enfants, autre technique déjà adoptée en 1989 par Christina Reid dans *The Belle of The Belfast City*, par exemple²⁵. McCafferty signale en début de pièce que les acteurs doivent idéalement avoir 30-40 ans. Ce décalage entre le physique, celui d'un adulte, et la mentalité représentée, celle d'enfants, semble incarner cette position hybride dans laquelle se place l'auteur. Le corps de l'acteur doit donc se faire le gardien à la fois de l'espace et du temps, puisque, ancrant la pièce dans la réalité de l'époque, il entretient la relation de communication avec le public. A nouveau, il nous paraît cohérent de revenir à la définition des hétérotopies telle que Foucault la précisait :

Les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies ; l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel²⁶.

- 10 La pièce de McCafferty illustre là encore cette idée de Michel Foucault, car le temps est une autre notion avec laquelle elle joue. En plus de ne verser au passé que l'histoire racontée par le narrateur, McCafferty indique que les acteurs jouent les événements de cet été 1970 comme s'ils se déroulaient au présent. Les enfants qu'ils incarnent interrompent leurs dialogues par des petites exclamations dépourvues de sens tel « mcmanus luigi riva - don del a vista - flemanco - bingo - bang bang bang... » (MM, 43). Ces interjections cassent le rythme de la pièce en renvoyant à bon nombre d'éléments

atemporels et indépendants les uns des autres. Le langage du corps, redoublant celui des mots, laisse transparaître le souhait de McCafferty, celui de créer de nouvelles formes théâtrales afin de provoquer la réflexion. Ainsi, le corps de l'acteur, sous la plume de McCafferty, devient lui aussi hétérotopique. Le fait que sa pièce ait été choisie pour être représentée par la compagnie théâtrale nord irlandaise Kabosh, toujours soucieuse de repousser les limites de la performance de manière innovante, visuelle et physique, renforce cet argument.

- 11 Enfin, c'est le discours du narrateur qui va cristalliser les tensions dans l'œuvre en se faisant le garant de la fusion du présent et du passé. Le narrateur n'est autre que Mojo adulte qui se remémore le passé. Selon Michael Parker, « l'empreinte du passé récent gravé « depuis des générations » dans les mémoires des familles et de la communauté émaille encore clairement les œuvres des poètes nord-irlandais, bien que les nouvelles conditions politiques et sociales depuis les cessez-le-feu ont pu entraîner une diminution des attentes et des pressions politiques exercées sur eux ²⁷ ». Ce passé récent occupe en effet une place importante chez Owen McCafferty. Son personnage principal, Mojo, confirme que le meilleur été qu'il n'ait jamais passé fut celui dans la cabane (*MM*, 49) en 1970. De la même façon, l'apparition du fantôme du père de Mickybo²⁸ montre que l'auteur se situe à la frontière entre la résistance au passé et l'attirance pour le futur ; si l'on en croit les mots de Stewart Parker, « les pièces de théâtre et les fantômes ont beaucoup de points communs. L'énergie qui provient d'un moment de conflit précis à un instant et dans un lieu particuliers semble les animer tous deux. Cependant, les pièces ont pour dessein de parvenir à une résolution, alors que les fantômes semblent être pris au piège de leur soif de vengeance²⁹ ». Il semble alors paradoxal de la part de l'auteur de se tourner vers le passé alors même qu'il souhaite le dépasser ; à moins que ce ne soit dans le but de mieux le déconstruire. Tom Maguire, dans *Making Theatre in Northern Ireland. Through and Beyond the Troubles*, explique en effet que se réapproprier le passé sert à contenir et en même temps à se mettre à distance de l'intransigeance des événements présents³⁰, dans le cas précis de McCafferty le conflit nord-irlandais.
- 12 L'utilisation de ce narrateur quelque peu brechtien³¹, dans la mesure où il s'adresse directement au public et vise à le faire réfléchir, à le remettre en question³², donne un rythme rapide à la pièce (*MM*, 39). Or, elle contraste avec le renvoi au passé qui enveloppe la pièce dans une sorte d'immobilisme, où la ville, personnifiée à maintes reprises³³, révèle une certaine nostalgie de la part de l'auteur.

L'empreinte de l'auteur

- 13 Interrogé sur *Mojo Mickybo*, le dramaturge explique que cette pièce fait état de l'absurdité du sectarisme, tel qu'il l'a connu alors qu'il n'était qu'un enfant de neuf ans, à Belfast³⁴. Le lieu exact de l'action est Ormeau Road, rue où il vivait en 1970. Certains personnages ont réellement existé ; pourtant l'auteur se défend d'avoir écrit là une œuvre autobiographique. En réalité, McCafferty a souhaité utiliser la perte de l'innocence juvénile comme prisme à travers lequel il est possible de constater les méfaits des Troubles,
- 14 Par ailleurs, la mise en relation de deux enfants de confession religieuse différente montre, malgré tout, son souhait de « jeter des ponts » entre les deux communautés, partagé par de nombreux intellectuels de la même époque. Pourtant, le dramaturge ne

cache pas son désespoir et son manque de foi en l'être humain, qui ne répond à la violence que par la violence. Interrogé sur le pessimisme que sa pièce dégage, il répond : « on a l'impression que la pièce est pessimiste parce qu'on sait qu'il s'en est suivi trente années de conflit ³⁵ ». Il semble rester sceptique vis-à-vis de la résolution du conflit. Il ajoute « il reste à savoir si l'on peut parvenir à une paix dépourvue de sectarisme. Il nous reste encore un long chemin à parcourir ³⁶ ». Il avoue aussi ne pas avoir tenu compte des cessez-le-feu et de l'accord du Vendredi saint lorsqu'il écrivit cette pièce. Le spectateur ne peut donc pas connaître son point de vue sur ces événements seulement à travers *Mojo Mickybo*.

- 15 Le dramaturge Martin Lynch nous apprend, dans un article qu'il a rédigé après s'être entretenu avec McCafferty : « on a fait l'éloge de McCafferty pour avoir trouvé des façons novatrices de dépeindre sa société, lorsqu'il a produit un théâtre dont le problème n'était pas les Troubles, mais où le doute et les incertitudes étaient tout de même présents ³⁷ ». Il est vrai que l'œuvre de McCafferty comporte toutes les caractéristiques d'une œuvre traditionnelle irlandaise, dont certains thèmes font écho à ceux exploités par d'autres dramaturges irlandais avant lui, mais est à la fois originale et novatrice du point de vue de sa structure. Il y est question d'interruption du temps linéaire, de fragmentation, de partage de locuteur, d'emphase sur l'image et le geste, d'intertextualité, de multiplicité des voix ³⁸. L'auteur est plus sensible aux questions familiales et domestiques qu'aux affaires nationales et historiques. Sa structure permet une multitude d'interprétations favorisées par un langage qui s'éloigne des formes traditionnelles. Cette œuvre illustre, en particulier, ce que Michel Foucault signifiait par « hétérotopie » et l'exploite pleinement. Ces techniques semblent avoir été sollicitées – même inconsciemment – par le dramaturge afin que le public soit mis à distance de la performance mais pas de la représentation. Il s'agit en effet, si l'on s'appuie sur les propos de Tom Maguire dans *Making Theatre in Northern Ireland ; Through and Beyond the Troubles*, de casser la relation première qui lie le spectateur aux conflits nord-irlandais ³⁹.
- 16 Christopher Morash explique que l'une des caractéristiques majeures du théâtre, plus que n'importe quel autre art en Irlande, est qu'il oscille toujours entre la tradition et l'innovation ⁴⁰. Owen McCafferty s'inscrit bien dans cette mouvance du théâtre nord-irlandais post-moderne et emprunte à Brecht sa technique du narrateur. Il fait honneur aux générations précédentes en reprenant de nombreux thèmes, mais montre aussi son souhait de s'en détacher en s'appuyant sur des procédés théâtraux originaux. Appliquée à cette pièce de McCafferty, la notion d'« hétérotopie » nous semble faciliter la compréhension du message ultime de l'auteur : en fusionnant les notions d'espace et de temps, il nous est possible de dresser un parallèle entre les individus que nous étions et ceux que nous sommes devenus. Une fois analysée, *Mojo Mickybo* nous semble donc annoncer timidement un nouveau courant littéraire au sein des dramaturges irlandais qui vont puiser leur inspiration dans d'autres auteurs de référence. Sa récente adaptation au cinéma sous le titre *Mickybo and me*, permet au texte de McCafferty de devenir une hétérotopie à son tour et à l'auteur de se faire connaître auprès d'un plus large public, qui adhèrera ou non à l'idée de Margaret Llewellyn-Jones, à savoir que la pièce est écrite avec « une authenticité ironique fortement déconstructive ⁴¹ ».

BIBLIOGRAPHIE

- Bardon Jonathan, *A History of Ulster*. 1992. Belfast, The Blackstaff Press, 2001.
- Corcoran Neil, *After Yeats and Joyce, Reading Modern Literature*. Oxford, Oxford University Press, 2003.
- Eagleton Terry, *The Function of Criticism: from the Spectator to Post-structuralism*. Londres, Verso, 1994.
- Erickson Jon, *The Fate of the Object, From modern Object to Postmodern sign in Performance, Art and Poetry*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995.
- Foucault Michel, « Dits et écrits », 1984, *Des Espaces autres* (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). In *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.
- Llewellyn – Jones Margaret, *Contemporary Irish Drama and Cultural Identity*. Bristol, Intellect Books, 2002.
- Maguire Tom, *Making Theatre in Northern Ireland. Through and Beyond the Troubles*. Exeter, University of Exeter Press, 2006.
- McCafferty Owen, *Mojo Mickybo*. Londres, Nick Hern Books, 2002.
- Morash Christopher, *A History of Irish Theatre, 1601-2000*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Parker Michael, *Northern Irish Literature 1975-2006, vol. 2 the Imprint of History*. New York, Palgrave MacMillan, 2007.
- Parker Stewart, *Plays 2 : Northern Star, Heavenly Bodies, Pentecost*. 1989. Londres, Methuen Contemporary Dramatists, 2000.
- Urban Eva, « The Performance of Power in *Convictions* ». In *Études irlandaises, Les Nouveaux irlandais/ The New Irish*, automne 2007, n°32.2, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, pp.173-183.
- Vasseur-Legangneux Patricia, *Les Tragédies grecques sur la scène moderne, une utopie théâtrale*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004.
- Compte-rendu en conversation avec Martin Lynch : http://www.culturenorthernireland.org/article.aspx?art_id=1894
- Compte-rendu pour le *Financial Times* : <http://www.compulink.co.uk/~shutters/reviews/03023.htm>
- Compte-rendu de Benedict Nightingale au Trafalgar studios. 2 juillet 2007 : http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/stage/theatre/article2011875.ece
- Notion d'hétérotopies par Michel Foucault : <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>

NOTES

1. Michel Foucault, « Dits et écrits », 1984, *Des Espaces autres*. p. 47.
2. Michael Parker, *Northern Irish Literature 1975-2006, the Imprint of History*. p. 225. Ma traduction de « a new generation of writers has emerged, one which is beginning to reshape the contours of Northern Irish literature ».
3. *Nota Bene* : tous les dialogues de la pièce sont dépourvus de majuscule.
4. « belfast – the summer of 1970 – the heat’s meltin the tarmac, the buses are burnin bright an punters are drinkin petrol outta milk bottles – this is where mojo and mickybo used to play ». Désormais, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention MM, suivie du numéro de page.
5. Pour en donner quelques exemples, nous retrouvons, à maintes reprises, les mots suivants : « the brits », « the troubles », « rubber bullets », « rioting » (MM, 31).
6. Il est question de « louder, sound of a rifle shot deafening ». (MM, 50).
7. Les dialogues font découvrir cette violence, notamment p.19.
8. « [...] how common violence has become outside and inside the domestic sphere ». In M. Parker, *ibid.* p. 233.
9. *Ibid.*, p. 231. Ma traduction de « home appears to be associated with protection and proximity but not with emotional warmth or intimacy ».
10. D’autant plus que Mojo se rend souvent chez Mickybo mais n’est jamais invité à pénétrer à l’intérieur.
11. « uncle sydney ».
12. « butch Cassidy and the sundance kid ».
13. M. Foucault, *ibid.*, p. 47.
14. *Idem.*
15. *Idem.*
16. « up the road ». (MM, 12)
17. « over the bridge ». (MM, 12)
18. « god bless ulster ».
19. « orange bastard ».
20. « Can I move ? It’s better when I move ».
21. Compte-rendu, « Belfast’s prizewinning playwright in conversation with Martin Lynch ». Ma traduction de « heightened Belfast dialect ».
22. *Idem.* Ma traduction de « trying to create a new Belfast theatrical speech ».
23. Exemple donné dans un compte-rendu écrit pour le *Financial Times* en mai 2003. Auteur non connu.
24. «*Mojo Mickybo* is a play for two actors. The actors should divide the characters as follows ».
25. Marie Jones et Christina Reid sont en outre deux dramaturges nord-irlandaises qui tentent d’insuffler une autre dimension au théâtre nord-irlandais à travers leurs pièces contemporaines.
26. M. Foucault, *ibid.*, p. 48.
27. M. Parker, *ibid.*, p. 226. Ma traduction de « while altered political and social conditions since the cease-fires may have led to a diminution in the political pressures and expectations placed on poets, the imprint of the recent past of “ancestral” communal and family memory is still clearly visible in their work ».
28. La scène de son apparition est surprenante ; le jeune garçon demande à son père « are you dead da ? », lequel lui répond : « i am that son ». (MM, 46-47).
29. S. Parker, *Plays 2: Northern Star, Heavenly Bodies, Pentecost*. 1989. Londres : Methuen Contemporary Dramatists, 2000, p. xiii. Ma traduction de. « Plays and ghosts have a lot in

common. The energy which flows from some intense moment of conflict in a particular time and place seems to activate them both. Plays intend to achieve resolution, however, whilst ghosts appear to be stuck fast in the quest for vengeance ».

30. « [...] Reappropriation of historical events, to contain and distance the immediacy and the intransigence of present events ». In T. Maguire, *Making Theatre in Northern Ireland. Through and Beyond the Troubles*. p.158.

31. Cf. M. Llewellyn-Jones, *Contemporary Irish Drama and Cultural Identity*, p.144. & E. Urban, « The Performance of Power in *Convictions* ». In *Etudes irlandaises*. p.180.

32. « Chez Brecht, le narrateur empêche le public de s'identifier aux personnages en le gardant à distance et apporte un point de vue, souvent politique, sur la fable ». P. Vasseur-Legangneux, *Les Tragédies grecques sur la scène moderne, une utopie théâtrale*, p. 153-154.

33. Mojo se rend compte que « belfast is gone mad » ; puis il soupire et la qualifie de « [...] a town with memories », (*MM*, 49).

34. Compte-rendu de Benedict Nightingale au Trafalgar studios, le 2 juillet 2007.

35. Entretien avec le dramaturge par messagerie électronique en février 2009. Ma traduction de « the play feels pessimistic because we know that there followed nearly 30 years of conflict ».

36. *Idem*. « Whether a peace free from sectarianism can be reached remains to be seen. We have a long way to go ».

37. Compte-rendu, conversation avec Martin Lynch. Ma traduction de « McCafferty has been praised for finding fresh ways to write about his society, producing drama which is not issue based Troubles work, but where uncertainty and violence are nonetheless present ».

38. M. Llewellyn - Jones, *ibid.*, p.16.

39. T. Maguire, *ibid.*, p.158.

40. C. Morash, *ibid.*, p.224.

41. M. Llewellyn - Jones, *ibid.*, p. 138. Ma traduction de « a strongly deconstructive ironic authenticity ».

RÉSUMÉS

Deux jeunes garçons de confession religieuse différente, Mojo et Mickybo, se partagent les répliques dans cette pièce en un acte de Owen McCafferty. Mojo se souvient : les deux enfants grandirent dans le Belfast des années 1970, ville anéantie, où violence et désordre régnaient en maître. Alors que leur seule préoccupation était de jouer ensemble, ils furent vite rattrapés par les Troubles nord-irlandais, et s'exposèrent rapidement eux aussi aux confrontations qui balayaient la capitale ulstérienne. Bien qu'amis au début de la pièce, ils finiront en ennemis, comme forcés par leur entourage.

A travers *Mojo Mickybo*, Owen McCafferty porte un regard neuf sur la situation nord-irlandaise des années 1970. Ecrite en 1998, publiée en 2002, sa pièce offre un point de vue post-accord du Vendredi saint sur les Troubles. Il est bien entendu question des affrontements entre républicains et loyalistes, entre catholiques et protestants, mais la façon dont l'auteur envisage d'en parler n'est pas conforme à la représentation réaliste choisie par d'autres auteurs nord-irlandais précédemment. Aussi, il conviendra de s'interroger sur les indices qui permettent à cette pièce de s'inscrire dans un nouveau mouvement théâtral en Irlande du Nord à la fin du XXe

siècle, mais aussi, et surtout, d'examiner les éléments qui en font une œuvre nouvelle, peut-être annonciatrice d'un nouveau courant dramatique en Irlande.

INDEX

Mots-clés : Foucault (Michel), hétérotopie