

Aliénations et guérisons dans *After Easter* (1994) de Anne Devlin

Virginie Privas-Bréauté



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/336>

DOI : [10.4000/lcc.336](https://doi.org/10.4000/lcc.336)

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique

Virginie Privas-Bréauté, « Aliénations et guérisons dans *After Easter* (1994) de Anne Devlin », *Les chantiers de la création* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 01 décembre 2014, consulté le 08 avril 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/336> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.336>

Aliénations et guérisons dans *After Easter* (1994) de Anne Devlin

Virginie Privas-Bréauté, Université Jean Moulin – Lyon 3

Anne Devlin fait partie de cette génération d'enfants nord-irlandais, héritiers du passé colonial de l'Irlande qui grandirent avec l'idée que l'Autre, le protestant (et, par extension, l'Anglais) devait, dans tout ce qu'il représentait, être ignoré dans le meilleur des cas, haï, dans le pire. Née en 1951 à Belfast dans une famille catholique, elle fut profondément affectée par l'atmosphère de ségrégation dans laquelle était plongée la Province. Néanmoins, sa vie de femme écrivain fut influencée par son père, Paddy Devlin, réputé pour afficher des idées socialistes et non nationalistes comme plus de la moitié des catholiques en Ulster qui désiraient la réunification de l'île. Après avoir écrit une première pièce de théâtre, *Ourselves Alone*¹ (1986) dans laquelle elle condamne le nationalisme qui, selon elle, nourrit le conflit plus qu'il ne tente de le résoudre, elle rédige *After Easter* en 1994, année charnière dans le processus de paix en Irlande du Nord. Alors que les paramilitaires républicains puis loyalistes proclament un cessez-le-feu, la dramaturge met en scène son profond désir de paix et de réconciliation entre les communautés catholiques et protestantes d'Irlande du Nord. Elle fait partager l'expérience de Greta Flynn qui quitte l'Ulster et ses Troubles² (exil symptomatique de la jeunesse nord-irlandaise) pour s'installer en Angleterre avec son mari. Quinze ans plus tard, elle revient en Irlande du Nord afin d'exprimer un dernier adieu à son père mourant. En parallèle, elle se voit confiée une mission à caractère religieux (distribuer des hosties dans les rues de Belfast) par un esprit qu'elle juge divin. Par le truchement de ce geste « transcendantal », Anne Devlin identifie la mission prophétique de Greta à l'un des rôles primitifs du théâtre, celui de purifier les passions. En effet, le retour sur sa terre natale, permettra à Greta non seulement de redéfinir son identité mais aussi d'envisager la future réconciliation entre les deux communautés qui s'affrontent. Après avoir étudié le sentiment d'aliénation qu'éprouve le personnage principal, nous évoquerons combien cette double impression d'être

¹ Traduction anglaise de *Sinn Fein*, slogan du parti politique nationaliste irlandais.

² Euphémisme utilisé par les médias puis repris par le gouvernement britannique en référence à la guerre opposant catholiques, protestants et soldats britanniques en Irlande du Nord depuis 1969. Il avait déjà été utilisé pendant la guerre civile de 1921.

étrangère à soi, d'être une étrangère chez soi, est partagée par la dramaturge qui quitta Belfast en 1974. Greta incarne donc cette schizophrénie anglo-irlandaise à laquelle l'auteure est particulièrement sensible. Elle revient pour exercer un pouvoir purificateur sur elle-même et sur ceux qui l'entourent, laissant ainsi transparaître l'espoir de guérison que nourrit Anne Devlin pour sa communauté.

1. Étrangère à soi

Dès la première scène de *After Easter* une conversation s'installe entre un psychiatre et sa patiente, Greta Flynn, autour des raisons de son internement. Le spectateur comprend d'emblée que la pathologie fait partie intégrante de l'intrigue, celle d'une femme nord-irlandaise exilée qui doit rentrer dans son pays natal pour sauver sa patrie. En 1979, Greta est partie pour l'Angleterre, où son mari, George, l'attendait. Elle explique que son exil a été motivé par l'amour qu'elle éprouve envers lui mais qu'elle a été contrainte de s'éloigner en raison des divergences d'opinion opposant ses parents irlandais à son époux anglais. Le spectateur apprend ainsi, dès le début de la pièce, que cette situation ne lui a pas permis de revenir à Belfast, chez ses parents, depuis de nombreuses années. Dans une conversation avec Aoife, l'une des ses sœurs, elle explique :

Aoife: Quand es-tu rentrée à la maison pour la dernière fois?

Greta : Cela fait vingt ans que je ne suis pas allée à Toome.

Aoife : Non, je veux dire, que tu as rendu visite à Papa et Maman ?

Greta : Belfast ? Ils n'aimaient pas George, alors je suis restée loin d'eux³.
(Devlin 7)

Greta s'est donc tenue à l'écart de ses parents et de l'Irlande du Nord. Pourtant, elle confie aussi que, depuis son départ, il lui a été impossible de se situer dans l'espace. Si elle a quitté l'Irlande du Nord, elle prétend ne jamais avoir atteint l'Angleterre. Selon ses propres mots : « J'ai quitté l'Irlande en 1979, mais je ne suis jamais arrivée en Angleterre. Je ne sais pas où je suis allée⁴ » (16). Or, dès la première scène de la pièce, le spectateur sait qu'elle a bel et bien vécu en Angleterre avec son mari et ses enfants.

³ Nous traduisons.

Aoife: When was the last time you were home?

Greta: I haven't been to Toome in twenty years.

Aoife: No, I mean to visit Mummy and Daddy?

Greta: Belfast? They didn't like George, so I stayed away.

⁴ "I left Ireland in 1979, but I never arrived in England. I don't know where I went."

Alors, l'incohérence de ce propos permet au public de déceler une première défaillance d'ordre psychologique chez Greta. En prenant de la distance vis-à-vis de sa terre natale, Greta semble en somme s'être éloignée d'elle-même : elle est progressivement devenue étrangère à elle-même. Elle se retrouve victime d'un premier type d'aliénation qui l'a conduite à perdre peu à peu une part de son identité. Et, comme pour confirmer cette transformation, dès le début de la pièce, elle refuse sa religion catholique et nie sa nationalité d'irlandaise. Elle indique dans un premier temps : « Je suis une catholique, une protestante, une hindoue, une musulmane, une juive⁵ » (7). Puis, elle s'exclame : « Moi. Je ne suis même pas une chrétienne. Je ne veux pas de cela, je ne veux pas être irlandaise. Je suis anglaise, française, allemande⁶ » (12). S'opère ici une séparation des éléments fondamentaux qui constituent son identité. Greta dissocie radicalement sa nationalité de sa confession religieuse ; pour elle, être irlandaise ne signifie pas être catholique et inversement. Elle adopte ici un point de vue parfaitement nouveau car, en Irlande, la religion constitue un puissant repère identitaire depuis des siècles⁷. Cet entrelacement du catholicisme et de la nationalité irlandaise a été l'une des autres raisons pour lesquelles elle s'est éloignée de l'Irlande du Nord. Le personnage de Devlin a décidé de s'affranchir des termes imposés par la société dans laquelle elle a grandi. Or, en quittant l'Irlande du Nord, elle a quitté aussi les Troubles, et elle en paie le prix fort puisqu'elle semble en avoir perdu ses repères. Selon Brendan MacGurk, dans un article intitulé "Commitment and Risk in Anne Devlin's *Ourselves Alone* and *After Easter*", Devlin s'intéresse ici aux bouleversements psychologiques individuels que peut engendrer une certaine instabilité extérieure⁸. Cette perte de repères se traduit essentiellement dans la pièce de Devlin par des visions extraordinaires ou des hallucinations d'ordre surnaturel dont est témoin Greta, et, parfois avec elle, le public. La dramaturge gomme les frontières qui séparent le réel du fantastique en proposant des rencontres d'un autre monde. À la scène 5, le fantôme du père de Greta récemment décédé lui apparaît. Une conversation se met alors en place entre eux, permettant au spectre de devenir un acteur à part entière et d'ancrer le trouble mental dont souffre

⁵ "I am a Catholic, a Protestant, a Hindu, a Moslem, a Jew."

⁶ "Me. I'm not even a Christian. I don't want this - I don't want to be Irish. I'm English, French, German."

⁷ Il est possible de retenir le XVII^{ème} siècle, date des colonisations (appelées « plantations ») de l'Irlande par les anglais protestants, comme repère historique.

⁸ "Anne Devlin deals, to a large degree, with the semantic breakdown between the person and her context. She is concerned with the tensions within a personal identity which is framed by an imposed communal identity which is itself challenged." (MacGurk 50).

Greta dans la réalité extérieure, faisant du public un témoin, sinon un confident, de ce type d'aliénation. Outre l'apparition inattendue de ce fantôme, ce sont d'autres visions qui troublent l'esprit imaginatif du personnage. Ainsi, Greta est persuadée d'avoir vu apparaître une silhouette que Aoife qualifie d'emblée de dame blanche⁹. Cet être immatériel, dont le mythe a été repris fut par les familles catholiques et qui présage la mort d'un proche, appartient à la superstition et au folklore irlandais. Toutefois, Greta confie à Elish, sa cousine nonne dans un couvent de Belfast, qu'elle ne croit pas avoir vu une dame blanche, mais plutôt le diable:

Il y a deux nuits de cela, lorsque j'étais chez ma sœur à Londres, une silhouette apparut éclatante devant moi. Là devant moi, suppliant, hurlant, tremblant au pied de mon lit. J'ai prétendu que c'était une dame blanche. Mais ce n'était pas plus une dame blanche que moi. Nous savons toutes les deux ce que j'ai vu¹⁰.
(26)

Le protagoniste précise encore que ces visions lui livrent souvent un message à interpréter et revêtent parfois un caractère religieux. Ainsi prévient-elle sa sœur :

Greta: Ce sont les grands messages religieux que je reçois qui m'inquiètent vraiment.

Aoife : Quels grands messages religieux ?

Greta: Sortir les hosties des églises et les distribuer aux gens dans les files d'attente de bus¹¹. (15-16)

Nous pouvons penser que ces expériences mystiques sont de simples créations de l'esprit. Néanmoins, elles peuvent devenir inquiétantes lorsqu'elles trahissent une déficience mentale aiguë. Si ces hallucinations sont la plupart du temps de purs produits de l'imagination vivace, elles sont, quelque fois, le fruit d'un esprit cliniquement déficient. Effectivement, hallucinations et visions peuvent être, dans certains cas, le reflet d'une pathologie mentale sévère chez un être humain qui perd tout rapport de sens entre signifiant et signifié¹², comme c'est le cas de Greta d'après MacGurk. Les didascalies de l'auteure, les propos du personnage principal ainsi que son attitude déterminent le degré de souffrance mentale qu'elle endure et nous

⁹ Ma traduction du terme irlandais *banshee*.

¹⁰ "Two nights ago at my sister's flat in London, a figure burst in on me. Stood there beseeching, wailing, shivering at the foot of my bed. [...] I pretended it was a banshee, but it was no more a banshee than I am... We both know what I saw."

Un peu plus haut, Elish lui avait même confirmé : "It was the Devil you saw." (25).

¹¹ Greta: It's when I get the big religious messages that worries me.

Aoife: What big religious messages?

Greta: Take the communion out of the churches and give it to the people in the bus queues.

¹² Voir Valentina Witoszek & Patrick F. Sheeran. "Irish Culture: the Desire for Transcendence". p.79.

indiquent que, plus qu'une simple perte de repères identitaires, elle est confrontée à un dédoublement de personnalité. L'auteure nous expose, en effet, à plusieurs reprises, en didascalie, que Greta souffre d'un certain trouble mental. À l'occasion de ce passage, tandis qu'elle entonne une ballade écossaise, Greta s'interrompt brusquement, puis change de voix pour se réprimander :

Mon bébé vit de l'autre côté de l'océan.
Mon bébé vit de l'autre côté de la mer.
Mon bébé vit de l'autre côté de l'océan.
Oh ramenez-moi mon bébé.
(*Prend une voix différente*) Arrêtez de chanter¹³. (5)

Si elle a été internée en hôpital psychiatrique, comme nous l'apprenons dès la première scène, c'est à cause de sa conduite incohérente, et si elle reste enfermée, c'est pour ne pas tenir des propos pleins de bon sens. Son psychiatre, le Dr Campbell, le lui rappelle:

Greta : Mon mari ne veut pas de moi.
Campbell : C'est la raison pour laquelle vous vous êtes jetée sous un bus ?
Greta : Je n'ai pas fait ça.
Campbell : Si, Greta. Vous devez partager mon avis sur ce fait réel. Un bus est un objet matériel – il n'existe pas que dans votre tête, il roule vraiment sur les routes. Et ceci est votre corps, et il est réel et si vous mettez votre corps devant un bus qui roule, ce dernier vous tuera¹⁴. (3)

Greta ajoute que son geste n'était pas suicidaire ; il lui permettait de protester contre l'ennui. Elle ne paraît pas être en parfaite adéquation avec la réalité. Pourtant, elle semble en être consciente, paradoxalement. Une dialectique du corps, voire du cœur, et de l'esprit s'installe alors dans l'œuvre de Devlin. Effectivement, Greta justifie elle-même sa dualité à travers une confession à sa cousine :

Greta : ... Je suis morte.
Elish : Tu es morte ?
Greta : Et dans ma douleur ma voix m'abandonna. Je fis l'expérience de ma propre mort.
Elish : Pourquoi ne pas l'avoir dit plus tôt ?
Greta : Je ne pouvais pas. J'avais peur. J'aimais mon mari et je ne savais pas

¹³ My bonny lies over the ocean.

My bonny lies over the sea.

My bonny lies over the ocean.

Oh bring back my bonny to me.

(*In a different voice*) Stop that singing.

¹⁴ Greta: My husband doesn't want me.

Campbell: Is that why you threw yourself in front of a bus?

Greta: But I didn't.

Campbell: You did, Greta. We have to agree about this piece of reality. A bus is a very substantial thing – it is not in your head, it is out there on the road. And this is your body, and it is real and substantial and if you put your body in front of a moving bus it will kill you.

comment le lui dire. Donc j'ai gardé ça dans une autre pièce et j'ai vécu dans une pièce extérieure à ma vie, je suppose¹⁵. (26).

Greta a fait l'expérience de sa propre mort et cette mort spirituelle permet, dans une certaine mesure, d'expliquer ce dédoublement de personnalité. Dès lors, il lui a semblé vivre en parallèle de la vie qu'elle aurait dû mener, d'où cette impression de ne jamais avoir atteint l'Angleterre. Toutes ces manifestations surnaturelles concordent donc à mettre en évidence le processus de distanciation qui s'est opéré au plus profond d'elle-même. Cette dualité peut être l'un des symptômes d'une pathologie mentale encore plus sérieuse. Effectivement, à ne plus savoir qui elle est, à être au beau milieu d'un conflit qui oppose deux communautés sur un même territoire, à se retrouver entre deux nations, l'Irlande et la Grande-Bretagne, Greta pourrait bien avoir sombré dans une espèce de schizophrénie anglo-irlandaise. Elle semble prise au piège d'une spirale de la folie qui s'aggrave davantage.

2. Schizophrénie

La schizophrénie est en grande partie caractérisée par une rupture de contact avec le monde ambiant et le retrait de la réalité¹⁶. Greta produit en effet des idées délirantes, des convictions erronées que personne d'autre ne partage mais qu'elle pense vraies. Elle est convaincue qu'une voix d'origine divine lui ordonne de distribuer les hosties dans les rues de Belfast, elle espère ne pas être Jean-Baptiste ni la Vierge Marie et, à la scène 7, l'avant-dernière scène, elle dit entendre les rires d'un bébé qu'elle est la seule à percevoir. Puisqu'elle est persuadée que ses visions et hallucinations sont réelles, alors qu'elles ne le sont pas, son entourage, sain d'esprit, ne comprend pas son comportement. Par conséquent, elle fait l'objet de moqueries, principalement émises par Manus, son frère cadet, qui la surnomme "Mme Blavatsky" (33) en hommage à la fondatrice d'un courant ésotérique, la théosophie. En outre, Greta éprouve de multiples difficultés à distinguer le réel de l'imaginaire. Par exemple, à la scène 4, elle entend de

¹⁵ Greta: ... I died.

Elish: You died?

Greta: And in my grief my voice left me. I experienced my own death.

Elish: Why didn't you speak out before?

Greta: I couldn't I was afraid. I loved my husband and I had no context for dealing with this. So I shut it in another room and I lived in the outer room of my life I suppose.

¹⁶ http://www.psychanalyse.fr/fr/dico-psy/schizophrénie_112.htm lu le 20/04/2010

la musique, qu'elle pense être la seule à ouïr, puisque certaines de ses hallucinations sont auditives. Or, Manus joue bel et bien du violon. Aussi Helen, sa seconde sœur très pragmatique, la corrige-t-elle¹⁷.

Le discours de Greta est parfois décousu : elle parle en parallèle des autres protagonistes et développe une sorte de récit secondaire. Le protagoniste s'enferme ainsi dans une sorte d'autisme dramatique, comme à l'occasion de ce passage, où les effets de lumière viennent renforcer l'impression d'isolement :

Helen : Toi et ta fichue dame blanche.

(Obscurité, seule Greta est dans la lumière.)

Greta : Après quelques temps, quand tout était redevenu calme, je remettais mon lit à sa place et je m'endormais. Et il arrivait, qu'au beau milieu de la nuit, elle revenait dans ma chambre, comme une furie et elle restait debout là, tremblante et apeurée elle-même. Et je devais la raccompagner jusqu'à son lit. C'est arrivé seulement cet été là, j'avais treize ans, et tous les autres étaient partis. Ça ne s'est plus jamais produit. Et je n'ai jamais su pourquoi...

*(La lumière revient sur Aoife et Helen, qui sont restées.)*¹⁸ (19).

Greta reprend, et complète, une anecdote qu'elle avait commencé à confier au public dans la première scène. Néanmoins, ces apartés, dans ce contexte précis de représentations des troubles mentaux, pourraient présager le désir de guérison du malade. En effet, il se peut que Greta se remémore ces épisodes à voix haute pour tenter de s'expliquer ses maux, dont l'origine coïncide d'ailleurs avec le début des Troubles en Irlande du Nord dans les années 1970. Derrière cette apparente schizophrénie, le personnage tente une fois encore de distinguer catholicisme et nationalité irlandaise, comme si le problème provenait de la confusion des deux concepts. Cette scission donne une perspective nouvelle sur l'Histoire de l'Irlande et autorise Anne Devlin à s'inscrire dans un projet de quasi-révisionnisme. Effectivement, Jochen Achilles a écrit, dans un article intitulé "Homesick for Abroad: the Transition from National to Cultural Identity in Contemporary Irish Drama", que l'Histoire de l'Irlande vue par le théâtre contemporain irlandais permet de se mettre à

¹⁷ Greta: Listen. I hear music.

Helen: We can all hear music Greta. (36).

¹⁸ Helen: You and your bloody banshee!

(Darkness, only Greta is lit).

Greta: After a while, when everything was quiet I'd pull the bed away from the door and go to sleep. And it would happen that in the middle of the night she'd come bursting in - and she'd stand there, trembling and frightened herself. And I'd have to put her back to bed. It only happened that summer when I was thirteen and the others were away. It never happened any other year - and I never knew why...

(Light on Aoife and Helen, who have remained).

distance de l'Histoire réelle mais aussi de prendre conscience de l'étranger en soi¹⁹. Si nous pouvons supposer que l'Histoire de l'Irlande a particulièrement problématisé les relations à l'Autre, alors, grâce à *After Easter*, Devlin laisse entendre qu'elle partage l'idée de Julia Kristeva quand elle écrit qu'il faut reconnaître l'étranger en soi avant de détester l'étranger à l'extérieur de soi : « Étrangement, l'étranger nous habite : il est la face cachée de notre identité, l'espace qui ruine notre demeure, le temps où s'abîment l'entente et la sympathie. De le reconnaître en nous, nous nous épargnons de le détester en lui-même » (Kristeva 9). Ainsi, Greta doit apprendre à reconnaître l'étranger qui sommeille en elle puis l'accepter. Et si elle se fait la voix de l'Irlande, comme elle en est convaincue, si elle en est l'allégorie, comme le propose Devlin, alors, la théorie de Kristeva, appliquée à l'Irlande du Nord, remettrait en question la haine, voire l'indifférence, éprouvée réciproquement par les deux communautés religieuses. En parallèle, cette théorie implique un autre type d'aliénation pareillement représentée dans l'œuvre dramatique : le sentiment d'être en terre étrangère dans son pays natal, autre sentiment que le protagoniste ressent.

3. Etrangère chez soi

Si la communauté protestante d'Irlande du Nord a pu se sentir étrangère sur son propre territoire²⁰, c'est avant tout du sort des catholiques dont il est question dans *After Easter*. À travers l'expérience des parents de Greta, contraints de quitter leur demeure familiale pour s'installer à Belfast, l'auteure rappelle ce sentiment d'être dépossédé de sa terre que de nombreux catholiques partagent²¹. Quant à l'aversion que peuvent

¹⁹ "Contemporary Irish drama makes us, perhaps for the first time, aware of the outside history within the history of Ireland, and thus, by extension, of the otherness within us all." (Achilles 447).

²⁰ Les protestants, qui s'étaient sentis soutenus par le gouvernement britannique, ont eu tout le loisir de réaliser à quel point ils pouvaient être « trahis » par les Anglais et ont commencé à se méfier des nationalistes à qui le gouvernement semblait allouer plus de privilèges dès le début du XX^e siècle. Eux aussi sont les victimes d'un autre type d'aliénation qui prend naissance dans le désaccord des unionistes avec la politique appliquée par le gouvernement britannique en Irlande du Nord. Les mesures politiques que prit Westminster envers la question irlandaise tout d'abord, puis nord-irlandaise, ne satisfaisaient guère les protestants et approfondissaient davantage leur sentiment d'aliénation vis-à-vis des Anglais. Alors que la décision du gouvernement à vouloir accorder une autonomie relative à l'Irlande avait largement amorcé ce sentiment au début du XX^e siècle, l'accord de Hillsborough, signé entre Londres et Dublin en 1985, est un exemple de trahison de la part des britanniques envers les protestants d'Irlande du Nord et ébranla l'équilibre unioniste. Voir Wesley Hutchinson, « Les nouvelles Institutions nord-irlandaises : généalogie de quelques idées fixes ». (*Sources. Revue d'Études Anglophones*. Automne 2000) p. 16.

²¹ Aoife: She [mummy] never got over losing the land.
Manus: An acre of stony ground.

éprouver certains catholiques envers le gouvernement britannique, elle se traduit chez Devlin par le refus catégorique des parents de Greta d'accepter son mariage avec un Anglais protestant, ce qui a conduit à leur éloignement géographique. Cet exil a accru son sentiment d'aliénation vis-à-vis de sa terre d'origine. C'est pourquoi, lorsqu'elle revient en Irlande du Nord pour assister au décès de son père, Greta se sent incomprise. L'aliénation dont cette Nord Irlandaise est victime fait particulièrement écho à la situation qu'a vécu Anne Devlin depuis son départ de l'Irlande du Nord. En effet, alors qu'elle s'était engagée aux côtés de son père dans un combat pour les droits civiques en Irlande du Nord, la dramaturge quitte Belfast au cœur des Troubles pour s'installer avec son époux, en Allemagne dans un premier temps, où elle enseigne l'anglais, puis en Angleterre (Birmingham) dès 1978 pour se consacrer à l'art dramatique. Dans son œuvre théâtrale, Devlin dépeint le destin de femmes catholiques irlandaises évoluant à Belfast, tout comme elle avant son départ. Le spectateur peut également retrouver des éléments rappelant que la dramaturge vit bien entre l'Irlande et l'Angleterre ; Devlin l'a confirmé au cours d'un entretien : « Je me situe bel et bien entre la Grande-Bretagne et l'Irlande, entre ces deux rivages²². » (Chambers *et al.* 122). Pourtant, alors que ses pièces ont remporté de vifs succès outre-Manche, *After Easter* n'a pas reçu l'accueil escompté lorsqu'elle a été représentée en novembre 1994 à Belfast. Bien qu'attendue avec impatience au Festival des Arts de la capitale, les journaux ont publié de multiples mauvaises critiques à son égard dès le lendemain de sa première représentation au *Lyric Players Theatre*²³. Interrogée sur les raisons de cette réception négative partagée par de nombreux critiques locaux, la dramaturge se défend ainsi :

L'un des problèmes les plus graves lorsqu'il s'agit d'écrire à propos de la politique du Nord est que si vous n'avez pas vécu en Irlande du Nord pendant les Troubles, les gens pensent que vous n'avez aucun droit d'en parler. Vous ne devriez pas profiter du théâtre pour en parler, aussi, il existe une certaine résistance à votre encontre selon l'endroit où vous avez choisi de vivre. Cette attitude prédomine chez les journalistes là-bas, qui vous détestent pour être

Aoife: All the same. They were forced out.

Helen: Are there any Catholics left there?

Manus: They were on the wrong side of the river for Catholics. (*AE*, p. 67).

²² "I am definitely in between Britain and Ireland, between these two shores."

²³ Charles Fitzgerald, journaliste pour le *Newsletter*, la condamna en ces termes: "Anne Devlin's worthy and wordy play, *After Easter*, was signalled a success from the Royal Shakespeare Company's Stratford. In the hands of director Bill Alexander at the Lyric, it is, in my opinion, trite, copycat, long, boring – a production that makes a mockery of my great hopes that the Lyric might at last have a worthwhile Festival event on its hands. It is, I feel, yet another Lyric festival fiasco and we've had our fair share of those."

partie, pour revenir et leur dire ce qu'il se passe²⁴. (Chambers *et al.*, 117)

Certains journalistes nord-irlandais n'épargnent nullement Anne Devlin, car, pour eux, elle a fui les Troubles. En tentant d'expliquer, voire de s'expliquer, la situation nord-irlandaise à travers des personnages emblématiques de la crise que sa Province traverse, Anne Devlin s'est donc aliénée et a été aliénée de la société ulstérienne. Le retour sur sa terre d'origine l'a plongée dans la douloureuse situation d'étrangère dans son propre pays, souffrance qu'elle évoque dans sa pièce. Aussi, si son personnage entame une thérapie, c'est pour se libérer de cette schizophrénie anglo-irlandaise qui l'habite, et qui, dans une certaine mesure, habite l'auteure.

À travers un théâtre fidèle à la réalité²⁵, Anne Devlin démontre que la situation d'entre-deux dans laquelle Greta s'est retrouvée (entre l'Irlande et l'Angleterre, entre son mari et sa famille), l'a progressivement éloigné non seulement de l'Autre, représenté ici par les préjugés que sa mère nourrit envers les protestants, mais aussi d'elle-même, clivage que les Troubles ont davantage creusé. Elle a émis le souhait de s'affranchir de la violence, de la haine et de la terreur qui balayaient les rues de Belfast en s'en éloignant physiquement, exil que l'auteure a également connu. Lorsqu'elle revient, pourtant, la situation n'a guère changé. Effectivement, les Troubles n'ont pas cessé. Ainsi la dramaturge véhicule-t-elle le mal-être profond qui habite les personnages, puisque nous nous apercevons que Greta n'est pas la seule à souffrir de la situation. À l'image de ce monde dans lequel ils évoluent, les protagonistes de la pièce vivent dans un univers replié sur lui-même où la communication n'est possible que par l'affrontement. Les échanges verbaux, empreints de cruauté et d'agressivité, et la violence physique rencontrée dans le texte, illustrent les tensions qui règnent au dehors. Dans la scène suivante, le spectateur assiste impuissant à une violente dispute entre Aoife et sa mère :

Aoife : Il était mon père et je le touche si je veux.

(Elle se penche pour l'embrasser).

(Rose la repousse).

Rose : Il est mon mari, pas le tien !

²⁴ "One of the major problems of writing about politics in the North is that if you haven't lived there throughout the Troubles, they feel you have no right to write about them. You shouldn't be coming back to them with plays, and so there is a resistance to where you have chosen to live. This kind of attitude is more prevalent among the journalists there, who actually resent you for going away and coming back and telling them what is happening."

²⁵ De nombreuses scènes évoquent l'atmosphère de haine, de terreur, de violence, qui régnait à cette époque à Belfast.

Aoife : Je suis sa fille. Tu es seulement sa femme.
 Rose : Seulement sa femme ! Qu'est-ce que tu dis ?
 Aoife : On est son sang, pas toi !
 Helen : Aoife !
 Aoife: Et les liens du sang sont plus forts.
 Rose : Je suis ta mère.
 Aoife : On s'en fiche pas mal de ça.
 Helen : Aoife, arrête tout de suite.
 Aoife : Il était à la fois un père et une mère pour moi !²⁶ (63).

Les Troubles eurent un impact considérable sur la dramaturge et son désarroi transparait derrière un texte volontairement fragmenté, déconstruit. Le temps, transgressé, est lui aussi aliéné²⁷. De nombreux retours en arrière, véritables « monologues du souvenir »²⁸, viennent en effet perturber le déroulement chronologique de l'histoire. De la même façon, sous le récit principal de la pièce se cachent plusieurs récits secondaires, qui, en émaillant le texte, font perdre au temps sa linéarité. Ces récits secondaires prennent le relais des dialogues principaux. Il revient donc au spectateur d'en reconstituer le récit à partir de ses bribes parsemées au fil du texte et d'en retrouver la cohérence. L'espace est lui aussi fragmenté. Outre l'abolition des frontières entre l'espace public et l'espace privé que permet l'art théâtral, l'implication du spectateur dans le théâtre de Devlin, l'articulation des mondes réel et imaginaire par le truchement de fantômes, et l'abolition des frontières censées séparer la réalité de la fiction soulignent la transgression spatiale. En donnant une représentation réaliste du monde extérieur et en lui conférant une dimension symbolique²⁹ dans un même temps, la dramaturge fait éclater l'espace. Devlin

²⁶ Aoife: He was my daddy. I can touch him if I like.

(*She goes over to kiss him.*)

(*Rose pushes her away.*)

Rose: He's my husband, not yours!

Aoife: I'm his daughter. You're only his wife.

Rose: Only his wife! What are you saying?

Aoife: We're his blood love, not you!

Helen: Aoife!

Aoife: And blood love is stronger.

Rose: I'm your mother.

Aoife: Not much of that either.

Helen: Aoife, Stop it.

Aoife: He was both a mother and a father to me!

²⁷ Au sens brechtien du terme, l'aliénation est une technique qui vise à dé-familiariser un mot, une idée, un geste, de manière à ce que le spectateur les redécouvre sous un angle nouveau.

²⁸ Termes empruntés à Brigitte Gauthier in Brigitte Gauthier, *Harold Pinter, the Caretaker of the Fragments of Modernity*. (Paris : Ellipses, 1996). p. 125.

²⁹ Entre Enfer et Paradis, entre Babylone et la Nouvelle Jérusalem.

bouleverse tant les règles de l'art dramatique afin d'en appeler à une reconsidération de son théâtre. Elle lui confère une mission réparatrice qui renvoie à celle de son personnage principal. Si Greta revient sur sa terre natale, c'est dans un espoir de guérison.

4. Espoir de guérison

L'écriture est, pour Anne Devlin, un acte de repossession. S'épancher à travers son théâtre lui permet donc de rendre justice à sa communauté qui, nous l'avons vu, s'est sentie comme dépossédée. Après avoir écrit des nouvelles ou des scénarios télévisés, Anne Devlin révèle au cours d'un entretien, qu'elle a fini par se consacrer à l'art dramatique pour trois raisons principales : sa dimension publique, son absence de censure, sa contribution au canon littéraire³⁰. Synthétisées, ses trois idées dénotent la volonté de l'auteure de créer des personnages, des situations qui, à travers un échange en toute intimité avec le spectateur, doivent provoquer une réflexion durable en lui. En plus de la représentation des Troubles nord-irlandais sur scène devant un public averti et concerné, le départ de Greta et son attitude irrévérencieuse envers le catholicisme (elle affirme ne plus croire ni en la religion ni en Dieu) doivent être vécus comme un châtement au sens religieux du terme. Le protagoniste avoue à ses sœurs que son « maître » la punit parfois :

Aoife : Que se passe-t-il ?

Greta : Mes douleurs sont revenues.

(Elle souffre atrocement, elle se laisse tomber à terre, à genoux. Helen prend rapidement du paracétamol dans son sac. Elle l'apporte à Greta avec un verre d'eau.)

Aoife : Ca c'est l'effet du brandy dans un estomac vide.

Greta : Pas du tout. C'est parce que je vous dis tout ça. Il me punit. Oh, s'il vous plait...

(Elle se tord de douleurs sur le sol. Elle prend le médicament.)

Greta : Il sait. Je ne compte pas lui obéir et il me fait mal³¹. (16)

³⁰ "I like going to the theatre, it's a public conversation. A short story is a private one. As for TV – well, I am currently writing for television, I haven't given up on it. I went into the theatre for the same reason I'll go back to it – there is less censorship. It is Literature. When you create a character in the theatre you are adding to the literary canon". (Chambers *et al.* 107).

³¹ Aoife: What's wrong?

Greta: My pains are back.

(She is in agony, she drops to her knees on the floor. Helen moves quickly to her bag to get some paracetamol. Brings it with a glass of water to Greta.)

Aoife: That's brandy on an empty stomach.

Greta: It's not. It's because I'm telling you about it. I'm being punished. Oh please –

Ce passage, aux airs de tragédie grecque, rappelle sans équivoque le principe de catharsis que recommandait Aristote dans *Poétique*³². De plus, à l’instar de la cousine de Greta qui lui révèle craindre pour sa vie³³, le spectateur devra lui aussi réfléchir à sa condition face à ce spectacle de douleur. La dramaturge l’invitera au respect du gouvernement, des lois et, par extension, de l’Autre. Elle se fera, à travers son écriture, guérisseuse de cette société nord-irlandaise profondément aliénée. Pour ne plus avoir à souffrir et pour ne plus voir souffrir sa communauté mais aussi le peuple nord-irlandais, son personnage se sacrifiera, obéira à celui qui lui confia cette mission et l’exécutera : elle distribuera les hosties dans les rues de Belfast en vue de réconcilier les gens entre eux – catholiques et protestants indifféremment. L’objectif de Greta est ici de leur permettre de communier, de les inviter à recevoir le Christ, accepter l’Autre en eux. Elle se substitue au prêtre et célèbre l’Eucharistie. Son rôle se veut donc cathartique puisqu’elle doit purifier l’Irlande du Nord de ses conflits ancestraux de cette façon. Il semblerait que pour Anne Devlin, la religion doit reconstruire ce qu’elle a détruit. Et, pour que le but de cette mission soit bien compris de tous, le geste de Greta s’accompagne d’un message écrit sur lequel il est possible de lire : « Il n’est que pure hypocrisie de la part des Eglises d’Irlande de condamner la violence et de garder les écoles séparées. Elles doivent cesser la séparation d’éducation immédiatement. Nous devons avoir des écoles intégrées à partir de l’âge de 5 ans...³⁴ » (49). Ces écoles dites « intégrées » prônent, en effet, la mixité religieuse en Irlande du Nord, mais ne sont pas acceptées et reconnues par l’ensemble des Églises et concitoyens nord-irlandais en 1994. Or, dans une perspective de réconciliation entre catholiques et protestants, une éducation conjointe serait le remède afin d’en terminer avec ces préjugés et cette haine de l’Autre qui paralysent la Province. Dans la pièce, si la mission de Greta n’affectera pas la population nord-irlandaise outre mesure, cet acte purificateur lui permettra tout de même d’apaiser les tensions qui la troublaient sur le

(She is writhing in agony on the floor. She takes the pill.)

Greta: It knows I’m not going to obey it and it’s hurting me.

³² Aristote explique que, au théâtre, « nous avons plaisir à regarder les images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, par exemple les formes d’animaux parfaitement ignobles ou de cadavres ». Il nomme ce principe la « catharsis », ou purification. Il vient libérer le spectateur de sa crainte et de sa pitié. Aristote, *Poétique*, 48 b 9, cité in Jean-Jacques Roubine. *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris : Dunod, 1990, pp. 5-12.

³³ Elle lui avoue : “I fear for you terribly” (30).

³⁴ “It is rank hypocrisy of the Churches in Ireland to condemn violence and to keep the schools apart. They must end separate education at once. We must have integrated schools for five-year-olds...”

plan personnel, *After Easter* se refermant sur un tableau de sérénité : Greta, de retour en Angleterre, retrouvera ses enfants.

Anne Devlin utilise ainsi l'écriture dans le but de purger les hommes de leurs rancœurs et de la haine qui sclérosent la Province, réconcilier les gens avec eux-mêmes d'abord, puis entre eux. Pour atteindre cet objectif, elle tente de déconstruire les éléments sur lesquels est assise la culture irlandaise, en dissociant le catholicisme et la nationalité irlandaise, symbolisés par la dualité de Greta, par la scission du corps, du cœur, et de l'esprit. Il s'agirait ensuite de reconstruire cette identité, à commencer par redéfinir certains termes tels que « catholicisme » ou « irlandais ». L'écrivain joue là un rôle primordial pour Devlin comme elle a pu l'expliquer : « Je pense sincèrement que l'écriture peut changer les gens [...] L'écrivain est un prophète : il doit anticiper la tournure que les événements prennent³⁵ ». (Chambers *et al.* 119). À l'instar de Devlin, certains intellectuels de la Province considèrent l'artiste comme un prophète, voire un messie des temps modernes, venu rétablir l'ordre et la paix dans la Province. Leur première démarche consiste à permettre de franchir les barrières sectaires pour redonner toute leur humanité à des individus « pulvérisés »³⁶, ayant fait l'objet d'une expérience traumatisante, voire déshumanisante, dans une société en crise.

³⁵ "I do believe that writing can change people. [...] The writer is like a prophet: he/she has to anticipate where everything is going."

Ouvrages cités

- Achilles, Jochen. "Homesick for Abroad: the Transition from National to Cultural Identity in Contemporary Irish Drama". *Modern Drama*. Volume XXXVIII, n°4, hiver 1995 : 435-449.
- Chambers, Lillian. Ger Fitzgibbon & Eamonn Jordan, *Theatre Talk: Voices of Irish Theatre Practitioners*. Dublin: Carysfort Press, 2001.
- Devlin, Anne. *After Easter*. London: Faber & Faber, 1996.
- Fitzgerald, Charles. "Problems Stir on the Front Home". *Newsletter*, Lundi 5 Novembre 1994.
- Gauthier, Brigitte. *Harold Pinter, the Caretaker of the Fragments of Modernity*. Paris: Ellipses, 1996.
- . *Harold Pinter et les dramaturges de la fragmentation*. Paris : L'Harmattan, 2002.
- Hubert, Marie-Claude. *Les grandes Théories du théâtre*. Paris : Armand Colin, 1998.
- Hutchinson, Wesley. « Les nouvelles institutions nord-irlandaises : généalogie de quelques idées fixes ». *Sources. Revue d'Études Anglophones*. Automne 2000 : 12-23.
- Kennedy-Pipe, Caroline. *The Origins of the Present Troubles in Northern Ireland*. London: Longman, 1997.
- Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard, 1988.
- MacGurk, Brendan. "Commitment and Risk in Anne Devlin's *Ourselves Alone* and *After Easter*". *The State of Play: Irish Theatre in the Nineties*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1996.
- Roubine, Jean-Jacques. *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris : Dunod, 1990.
- Witoszek Walentina & Patrick F. Sheeran. "Irish Culture: the Desire for Transcendence". *Cultural Contexts and Literary Idioms in Contemporary Irish Literature*. Gerrards Cross : Colin Smythe, 1988.

³⁶ Notion empruntée à Julia Kristeva (, 2002, 52).