

Article

« Régionalisation et mondialisation dans le théâtre irlandais depuis 1990 »

Patrick Lonergan

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 40, 2006, p. 12-25.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041649ar>

DOI: 10.7202/041649ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Patrick Lonergan
Université nationale d'Irlande, Galway

Régionalisation et mondialisation dans le théâtre irlandais depuis 1990

Selon le *Foreign Policy Magazine*, l'Irlande serait aujourd'hui le pays le plus mondialisé au monde (AT Kearney/Foreign Affairs, 2002). L'évolution du théâtre irlandais, depuis le début des années 90, reflète nettement cette transformation : certaines de ses pièces sont présentées sur la scène internationale, des compagnies ainsi que des pratiques théâtrales étrangères sont produites en Irlande, et les écrivains irlandais se penchent désormais sur des thèmes d'intérêt mondial plutôt que national ou local. Or depuis 1990, paradoxalement, cette mondialisation suscite un intérêt de plus en plus marqué des compagnies irlandaises pour un théâtre régional, mais qui demeure susceptible de franchir les frontières qu'elles soient régionales, nationales ou internationales. Ce « régionalisme mondial » auquel vient s'ajouter la mobilité, « facteur de stratification le plus puissant et le plus convoité¹ » de la société contemporaine (Bauman, 1998 : 9), n'ont pas manqué de provoquer un certain nombre de conflits entre les compagnies de théâtre et leur public immédiat. Le présent article a pour but de décrire à partir de l'exemple de quatre créations récentes quelques-uns de ces conflits et de montrer ce que la dramaturgie irlandaise a fait pour tenter de les régler.

En Irlande, comme en Europe, la régionalisation, conséquence de l'érosion de la souveraineté nationale, s'est traduite par le transfert du pouvoir politique des capitales nationales aux centres régionaux. Il faut rappeler ici que la République d'Irlande n'a été divisée en deux régions politiques qu'en 2000 : la première comprend Dublin, Cork et les autres comtés urbanisés et riches des côtes est et sud-est du pays; la deuxième, surnommée la région « BMW », désigne la frange défavorisée des régions centrales et des comtés de

l'ouest, d'où le sigle ironique de BMW, formé des premières lettres des termes anglais « *border* », « *midlands* » et « *west* ». Beaucoup ont perçu la création de la région BMW non pas comme une tentative de dissémination de l'organisme politique, mais bien comme une tentative cynique du gouvernement irlandais pour conserver les subventions de l'Union européenne, en dépit de la richesse générale relative de l'Irlande.

Toutefois, l'échec de la régionalisation politique en Irlande n'a rien à voir avec le succès des politiques de régionalisation ou de décentralisation culturelle du Conseil des arts de l'Irlande, lesquelles ont permis, à partir des années 70, la construction de nombreux théâtres et l'établissement de compagnies partout dans le pays. Christopher Morash constate qu' : « [e]n fondant l'*Irish Theatre Company* en 1974 – une compagnie de tournée financée par l'État – le Conseil des arts de Dublin a fait un premier pas vers la décentralisation² » (2002 : 253). Il ajoute que :

[...] malgré la qualité du travail de la ITC, on reconnaissait, en 1981, qu'il n'était plus vrai que les petites villes de l'Irlande ne disposaient pas des compétences et des spectateurs nécessaires à la survie de leurs propres théâtres, argument qui justifiait auparavant la pratique de trimballer équipement d'éclairage et de son partout dans le pays. Il y avait tout simplement trop de petits groupes un peu partout dans l'île qui n'attendaient qu'une subvention pour se professionnaliser. La création de cet appui a entraîné un changement radical qui allait transformer complètement la géographie du théâtre irlandais³ (p. 253).

Le Druid Theatre (Druid), fondé en 1975 dans la ville de Galway, sur la côte ouest, fut le premier exemple de ce changement radical vers la régionalisation. Il fut suivi de près par la création d'autres compagnies, notamment Passion Machine à Dublin, Island Theatre à Limerick, Red Kettle à Waterford et Corcadorca à Cork, dont la mission était de se rapprocher de leur public et qui ont été créées en réaction au sentiment que la production théâtrale était excessivement centralisée à Dublin. En effet, avant 1975, les seuls théâtres subventionnés de l'Irlande étaient l'Abbey et le Gate, tous deux situés dans cette ville. Les spectateurs des régions ont rejeté les pièces présentées par une compagnie de théâtre de tournée créée pour pallier la centralisation, même s'il s'agissait d'une initiative légitime. Il leur semblait qu'on les jugeait dignes de recevoir du théâtre, mais pas d'en créer. La modification des politiques du Conseil des arts à partir des années 80 proposait que les communautés locales devaient bénéficier de moyens nécessaires à la création de leurs propres théâtres dans la mesure où les créations métropolitaines ne reflétaient pas forcément leurs valeurs ou leurs intérêts.

Ce processus s'est accéléré pendant les années 90, période à laquelle le Conseil des arts de l'Irlande a commencé à délaisser le financement du théâtre de tournée pour subventionner un plus grand nombre de compagnies et de salles de théâtre locales. En

1990, il ne consacrait que 4,5 millions d'euros au théâtre; neuf ans plus tard, ce budget était passé à 6 millions d'euros dont une grande partie était allouée au développement d'une infrastructure régionale (Arts Council, 1990-2003). Cette augmentation a été lourde de conséquences. Par exemple, en 1990, le Conseil a accordé des fonds à seulement trente-trois compagnies et salles de théâtre. Presque toutes ces dernières étaient situées dans les centres urbains de Cork, de Dublin, de Galway, de Limerick, de Sligo et de Waterford. De plus, presque toutes les organisations subventionnées proposaient les mêmes styles de production. Sans nier l'importance de compagnies telles que Charabanc, Druid, Field Day et Rough Magic – sans parler de l'Abbey et du Gate –, il est à noter que le théâtre était, à l'époque, presque entièrement consacré à la production naturaliste de textes irlandais et de classiques internationaux. Le seul champ de spécialisation subventionné était le théâtre en milieu scolaire que pratiquaient des compagnies telles que Second Age, TEAM et Meridian.

Toutefois, en 2002, on comptait 67 salles et compagnies subventionnées, ce qui constituait une augmentation de plus de 100 p. 100 en une seule décennie (Arts Council, 2003). Une infrastructure régionale a été mise en place dans vingt des vingt-six comtés de la République d'Irlande qui ont maintenant au moins un diffuseur ou une compagnie de théâtre. De nouvelles salles ont été ouvertes dans les communautés situées en banlieue de Dublin. De plus, les compagnies produisent désormais des œuvres de plus en plus diverses, y compris des productions expérimentales. Le Druid, le Rough Magic, l'Abbey et le Gate reçoivent toujours des fonds, mais dans le cadre d'un secteur regroupant des compagnies dont le mandat est de découvrir de nouvelles méthodes de travail et de développer de nouveaux publics. Mentionnons par exemple Barrabas, Blue Raincoat, Corn Exchange et Loose Canon, dont le travail est centré sur le mouvement; Calypso, pour l'exploration des formes politiques et la question de la marginalisation; Fabulous Beast et Cois Céim, dans le domaine de la danse théâtre.

La décentralisation du théâtre irlandais n'est pas un phénomène nouveau. Comme l'a montré Christopher Morash, du XVIII^e au XX^e siècle, l'île entière constituait un réseau de tournée « régional » et saisonnier pour les producteurs londoniens (Morash, 2002 : 44, 105). La montée du nationalisme culturel au début du XX^e siècle a transformé la définition même du terme « régionalisation » : la fondation de l'Abbey Theatre en tant que théâtre national de l'Irlande en 1904 a suscité la création de l'Ulster Literary Theatre (fondé en novembre 1904) et d'un théâtre semblable à Cork en 1908. Ces initiatives, tout en s'inscrivant dans le mouvement de théâtre national, adoptaient aussi une perspective régionalisée. Il s'agissait de traiter de préoccupations spécifiquement régionales, tout en offrant aux communautés locales la possibilité de juger des interprétations imposées par les centres métropolitains, pour les dénoncer ou les accepter. La régionalisation adoptait ainsi à la fois une position d'inclusion et de distanciation. Mais ces initiatives ont fait long feu,

et dès 1920 le théâtre professionnel se limitait de façon générale aux centres urbains de Dublin et de Belfast; ailleurs dans le pays grandissait un mouvement amateur important, qui allait se développer partout en Irlande jusqu'aux années 70.

L'évolution du théâtre régional irlandais, au cours du dernier quart du XX^e siècle, est étroitement liée à l'influence de la mondialisation sur la distinction des espaces culturels en tant que « centres » et « périphéries ». En ce sens, Franco Moretti et Pascale Casanova croient tous deux que le système actuel de la littérature mondiale est un système unitaire, mais constitué de parties inégales. Plus spécifiquement, ce premier déclare que le système est « *un et inégal* : avec un centre et une périphérie (ainsi qu'une semi-périphérie) liés dans une relation de plus en plus inégale⁴ » (2000 : 56; c'est l'auteur qui souligne). Il en va de même dans le domaine du théâtre à propos duquel Rustom Bharucha observe que la mondialisation entraîne là aussi une relation inégale entre ces deux types d'espace. Se penchant sur les pays en développement, il fait remarquer que le transfert de productions culturelles dans l'ouest est régi par la propriété intellectuelle et le droit d'auteur. Il oppose ces pratiques au « piratage culturel » pratiqué dans les périphéries qui a mené à leur assimilation par le centre.

Les propos de Rustom Bharucha, Pascale Casanova et Franco Moretti masquent néanmoins le fait que la relation entre centre et périphérie n'est plus simplement géographique ou physique, car ce sont des notions qui existent aussi à l'intérieur des frontières nationales. La marchandisation de la culture des jeunes afro-américains vivant en milieu urbain par les multinationales américaines et l'assimilation de la rhétorique féministe à un divertissement de masse sont autant d'exemples de « piratage culturel » (voir Gilroy, 2001 : 242-278; Greer, 1999 : 136-144). En fait, la délimitation entre les deux est attribuable à l'impact de la *mobilité* sur la production de la culture. Le centre social d'une société mondialisée est caractérisé par la mobilité; la périphérie, par l'immobilité. Si la mondialisation a nécessairement entraîné une augmentation des personnes d'une frontière à l'autre, ses modalités sont loin d'être les mêmes pour tous. Comme le soutient Zygmunt Bauman, la mobilité a atteint « le rang de la valeur la plus convoitée – et la liberté de se déplacer, marchandise perpétuellement distribuée de manière éparse et inégale, devient vite le facteur de stratification de notre époque de fin de modernité ou postmoderne⁵ » (1998 : 3).

Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que, pour tirer profit des occasions de tournées et de coproductions, les compagnies de théâtre tentent de plus en plus de se débarrasser de la « tyrannie des édifices⁶ » (Peter, 2001 : 12). Ce faisant, et parce que la mobilité favorise la stratification – ou la formation du centre et de la périphérie –, elles courent le risque de négliger leur localité d'origine en se concentrant trop sur les tournées. Cela montre

l'importance croissante de la *localisation*, résultat paradoxal de la mondialisation, qu'explique en ces termes Anthony Giddens : « la transformation locale est partie tout aussi intégrante de la mondialisation que l'extension latérale des liens sociaux dans le temps et l'espace⁷ » (1990 : 64). Un tel phénomène comporte des risques. Selon Zygmunt Bauman, en raison de la mondialisation « [l]es localités perdent leur capacité de donner et de négocier un sens et dépendent de plus en plus d'actions d'attribution et d'interprétation de sens hors de leur portée⁸ » (1998 : 2-3).

Une situation qui implique un centre mobile et une périphérie statique remet en question la valeur du bâtiment de théâtre où l'on peut produire ou accueillir des produits de théâtre mobiles, mais qui est ancré dans l'espace. Les théâtres peuvent réagir à cette situation de deux façons : soit en capitulant devant la promotion de la mobilité en accueillant des produits de théâtre mobiles; soit en créant du théâtre qui explore les modes de représentation et de réception locales. En pratique, cependant, la plupart des compagnies de théâtre tentent d'établir un équilibre entre ces positions avec des succès divers.

Il est donc raisonnable de considérer que la force du théâtre régional de l'Irlande provient du désir de se positionner contre les tendances homogénéisantes de la mondialisation. Toutefois, la situation économique de la scène irlandaise ne permet qu'à un nombre très limité de compagnies professionnelles de survivre en dépendant exclusivement de spectateurs locaux. La population de l'Irlande est relativement petite, et c'est seulement à Dublin, et dans une moindre mesure à Belfast, qu'une compagnie peut générer assez de revenus pour ne pas avoir besoin de diffuser ses spectacles lors de tournées ou dans le cadre de festivals internationaux.

Même si la régionalisation du théâtre irlandais peut être perçue comme une réaction positive à la mondialisation, la mobilité qu'elle suppose a instauré une tension entre les compagnies et les communautés locales. La nécessité économique de présenter en tournée partout en Irlande et, le cas échéant, à l'étranger aussi, les oblige à produire des œuvres en fonction d'un public plus vaste et donc plus éloignées des préoccupations de leurs concitoyens.

Ce phénomène ressort clairement de l'analyse de quatre productions exemplaires d'un théâtre régionalisé et mobile. *Charlie* de John Breen (2003) par le Yew Tree Theatre, *Pigtown* de Mike Finn (créée en 1999) par l'Island Theatre Company, *Disco Pigs* d'Enda Walsh (créée en 1996) par la Corcadorca Theatre Company, *Shiver* de Declan Hughes (2003) par la Rough Magic Theatre Company illustrent ainsi les tentatives récentes de compagnies de théâtre pour créer des pièces à la fois ancrées dans une communauté, mais également susceptibles de faire l'objet de tournées.

Charlie de John Breen, création de la compagnie Yew Tree Theatre de Mayo, traite d'un sujet d'importance nationale, la carrière de Charles J. Haughey, ancien et controversé *Taoiseach* (premier ministre). La première a eu lieu à Ballina, dans le comté de Mayo, suivie d'une tournée de l'Irlande en 2003 au cours de laquelle elle a remporté un succès commercial et critique. La carrière de Charles Haughey domine la politique irlandaise moderne. Bon nombre de ses politiques ont été déterminantes pour l'économie de l'Irlande, comme pour la communauté artistique qu'il a fortement appuyée. Toutefois, au milieu des années 90, le scandale éclate : il se serait rempli les poches alors qu'il était au pouvoir et prêchait la rigueur financière. John Breen n'est pas le seul à avoir mis en scène ces révélations : Sebastian Barry a fait de même avec *Hinterland* (2002) et, quoique plus indirectement, Marina Carr, avec *Ariel* (2002). La pièce de John Breen représente donc un bon exemple d'un théâtre en prise avec l'actualité politique irlandaise des années 70 et 80. Cependant, l'action de la pièce est contextualisée au travers d'une série de retours en arrière qui se passent, quant à eux, dans un hôtel de Mayo.

« C'est ma belle-mère, Tess Kane, qui m'a donné l'idée d'écrire cette pièce », a écrit John Breen :

Tess m'a raconté une histoire qu'elle avait entendue au sujet d'une visite qu'avait rendue Charles Haughey à un petit fermier lors du lancement de ce qui devait devenir le *Ceide Fields Interpretive Centre* [à Mayo]. Il avait récemment reçu les chefs de l'Europe pour un banquet à Dublin, et Tess m'a raconté ça pour illustrer le concept du charisme politique : que M. Haughey était aussi à l'aise avec Kohl, Thatcher et Mitterand qu'il l'était avec un petit fermier de Ballycastle' (2003 : 5).

L'aisance et l'entregent, qui caractérisaient Charles Haughey, servent de prétexte au déplacement de la pièce elle-même qui présente de l'intérêt aussi bien pour les spectateurs à l'échelle nationale que pour ceux de Mayo. La production de cette pièce était donc un choix judicieux de la compagnie.

Cette production ne fournit pas seulement un exemple de la mobilité interculturelle, elle la dénonce. Une scène clé montre le ministre avec son conseiller répétant l'allocution qu'il s'apprête à prononcer devant les habitants de Ballyokane, dans le comté de Cork :

CHARLIE : Oui, Ballyokane. Je devrais être au courant de quelque chose, PJ?

PJ : Non patron.

CHARLIE : C'est qui l'ennemi?

PJ : Eh bien, Skibbereen ne leur plaît pas trop¹⁰

(Breen, *Charlie*, acte 1^{er}, scène v).

Conscient de la rivalité entre son auditoire et la population d'une autre ville du comté de Cork, il se lance dans une apologie de Ballyokane : « Il y a longtemps que j'attends de venir à Ballyokane¹¹ », déclare Charles Haughey, puis se lance dans un long récit qui se passe de commentaires :

Nous demandions conseil à ce grand homme au sujet d'affaires importantes de l'État. Une grande tâche devait être accomplie et nous nous inquiétions de ne pas avoir dans le pays l'expertise et la volonté nécessaires à sa réussite. Le président DeValera nous a dit, de sa voix basse presque sainte : « Il nous faut un homme de Ballyokane. » Ce à quoi a répondu le grand Sean Lemass en riant : « Oh oui, les hommes de Ballyokane sont les meilleurs. Nous étions certainement cuits, sans eux, cette fois-là, chef. » Et ils m'ont raconté tous les deux une histoire terrifiante du temps qu'ils ont passé ensemble pendant la guerre d'indépendance. Un temps où il n'y avait plus d'espoir. Pensez-y : deux futurs *Taoiseach* blottis l'un contre l'autre pour se garder au chaud dans une grange de Cork. Des troupes hostiles grouillant dans tout le pays. Plus de munitions ni de nourriture. Des hommes blessés gémissant tout autour d'eux. Puis, un garçon entre dans la grange. Il est accompagné. De gens de Ballyokane. Les femmes soignent les blessés et donnent à manger aux combattants affamés. Les hommes montent à Dev et Lemass l'emplacement des troupes. On trouve des munitions et des fusils. On récite un rosaire, puis la colonne est réarmée et renforcée par de braves hommes de Ballyokane. Lemass a déclaré : « Ballyokane nous a sauvés, cette fois-là. Il nous faudra ces hommes-là, encore une fois. » La révérence de ces hommes pour ce souvenir, pour cet endroit, m'a frappé. Nous nous sommes remis au boulot, mais quelques minutes plus tard, Dev a lancé son crayon et s'est exclamé : « ministre Haughey, je crois que nous avons clairement montré que les hommes de Ballyokane sont des gens d'honneur, mais je vous demanderais de ne jamais vous fier à un *slieveen* de Skibbereen¹². » (Breen, *Charlie*, acte 1^{er}, scène V)

Cette tirade offre un modèle saisissant du discours que doivent tenir les artistes ou les politiciens en tournée pour établir un rapport direct avec leurs auditoires locaux. Les praticiens du théâtre de tournée ont souvent recours à ce genre de tactique. Par exemple, Peter Brook a expliqué comment sa production du *The Mahabharata* (créée en 1985) visait à gagner l'estime de ses spectateurs locaux : « Une fois arrivés dans une ville, les acteurs apprennent rapidement une petite partie du texte en espagnol ou dans la langue locale quelconque » parce que :

[]Le fait de réciter ne serait-ce que quelques lignes d'une pièce – surtout d'une pièce comique qui permet de s'adresser directement aux spectateurs – dans la langue du pays transforme radicalement la relation avec les spectateurs puisque ces derniers savent qu'ils l'intéressent, que tu essaies de communiquer avec eux¹³ (Brook, 1996 : 52-53).

La force de *Charlie* de John Breen est que sa combinaison du « national » et du « local » constitue un excellent exemple d'un produit de théâtre transférable, et que son choix de sujet en dénonce toute la démagogie.

L'une des pièces irlandaises qui a le plus « circulé » au cours des années 90 est *Disco Pigs* d'Enda Walsh, qui a non seulement connu un succès international, mais qui a soulevé l'enthousiasme de Cork, ville où elle a été créée et où se déroule l'action. Contrairement au reste de l'Irlande, Cork n'a pas vraiment participé à la renaissance théâtrale des années 90. Ses deux principaux théâtres, le Cork Opera House et le Everyman Palace Theatre, sont surtout des diffuseurs où les productions se limitent aux reprises pour touristes de classiques irlandais ou à des spectacles de Noël. Nombreux sont ceux qui ont vu dans la production de *Disco Pigs* par la compagnie locale Corcadorca un hommage rendu à la ville et à son dialecte. Comme l'a déclaré Johnny Hanrahan, metteur en scène et critique de Cork :

Rien n'a jamais été écrit au sujet de la ville de Cork qui lui donne autant de vie que la représentation [d'Enda Walsh] dans *Disco Pigs*. Chaque spectateur a senti le pouvoir de la poésie ardente d'Enda Walsh [...] Par sa rude poésie, Enda Walsh a donné une forme physique, politique et romantique à Cork et, du même coup, a électrisé la ville qui relâche ses énergies jusque-là refoulées dans les personnages et les spectateurs¹⁴ (2001 : 96-97).

Malgré cette inscription dans la communauté locale, le succès international de *Disco Pigs* a transformé la relation d'Enda Walsh avec sa ville natale. La pièce a fait un triomphe au Festival international d'Édimbourg et a été présentée en tournée à Toronto, à Budapest, à Bonn, à Londres, à Leeds, à Copenhague, à Berlin, à Brighton, à Melbourne, à Adélaïde, à Coventry, à Bristol et à Manchester. Elle a ensuite été traduite dans de nombreuses langues européennes. Elle a connu un succès tout particulier en Allemagne, où son argot régionalisé a été comparé aux dialectes bavarois. Kirsten Sheridan a aussi porté la pièce à l'écran en 2001, dans un scénario d'Enda Walsh qui s'est ainsi assuré une place sur la scène internationale. Il a quitté Corcadorca pour s'installer à Londres et, depuis 1997, a travaillé sur plusieurs textes commandés par des compagnies irlandaises et européennes : *Bedbound* pour le Festival de théâtre de Dublin (1999) et *The New Electric Ballroom* pour le Munich Kammerspiele (2004). Druid, à Galway, a présenté une mise en lecture de sa pièce *The Walworth Face* en 2004 et Plaines Plough a créé *The Small Things* à Londres en 2005. Le succès d'Enda Walsh avait beau être ancré dans la relation de sa pièce avec Cork, ce succès l'a conduit à délaisser le local pour l'international.

La compagnie Rough Magic a produit des pièces dont l'action se situe dans toutes les régions de l'Irlande, tout en entretenant une relation particulière avec Dublin, notamment en raison de ses productions des textes de Declan Hughes, cofondateur de la compagnie. *Digging for Fire* (1991) fut l'une des premières pièces irlandaises à présenter des Irlandais dans un milieu cosmopolite urbain et à s'inspirer de références culturelles internationales plutôt que de l'iconographie irlandaise traditionnelle. Dans *Shiver* (2003), un passage iconoclaste particulièrement cinglant ridiculise les représentations traditionnelles de

l'identité irlandaise et tourne en ridicule la poésie de Seamus Heaney : « Bien, tu vois », dit l'un des personnages, « c'est de ça qu'on en a eu assez, Kevin : les mères mortes et l'épluchage de patates et les fermes et les garçons et le sexe... tout ce vieux sexe paysan... Seamus Heaney est un péquenaud¹⁵ » (Hugues, 2003 : 43).

Shiver, qui traite de la transformation de Dublin pendant la période d'expansion économique du « Celtic Tiger Boom », est centré sur plusieurs couples : Richard et Jenny sont revenus des États-Unis pour établir une entreprise *point-com* en Irlande; Marion et Kevin sont en désaccord à propos de la décision de ce dernier d'arrêter d'enseigner pour s'occuper de leur nouveau-né. Si le titre *Digging for Fire* (littéralement « Creuser à la recherche de feu ») rend compte du dynamisme et de la curiosité de ses jeunes personnages ainsi que du caractère volatile de leurs relations, *Shiver* (« Frisson ») évoque l'insécurité et l'isolement de couples plus âgés au fur et à mesure que leur vie se défait comme se dégrade l'économie irlandaise, gravement marquée par les attaques du 11 septembre aux États-Unis, et par l'effondrement après 2000 des investissements dans les actions de technologie de l'information.

Shiver traite des questions qui se sont posées à la classe moyenne de l'Irlande au tournant du dernier siècle. La société pour laquelle Marion travaille l'encourage à acheter des actions. La pièce souligne le lien ainsi établi entre les profits de l'employeur et la vie privée de Marion. Dans la même ligne, en créant leur site Web, Richard et Jenny ne cherchent qu'à atteindre un statut social qui leur permettra d'ignorer l'alcoolisme de Jenny. *Shiver* évalue donc d'un œil critique la doctrine dominante de la période du « Celtic Tiger Boom » selon laquelle la valeur d'une personne dépend de sa contribution à l'économie irlandaise.

Ce thème était particulièrement pertinent en 2003 pour Dublin qui vivait les conséquences d'une première récession économique depuis la période du « Celtic Tiger Boom ». La mise en scène proposée par Rough Magic faisait en sorte que les spectateurs deviennent complices des malheurs des personnages, par l'intermédiaire d'adresses. Que les personnages et les spectateurs partagent les mêmes valeurs et le même statut social est une des clés du spectacle : lorsqu'un des couples annonce qu'il attend un enfant, les spectateurs se devaient d'accueillir cette nouvelle comme s'ils socialisaient avec des amis. La scénographie, conçue et éclairée par John Comiskey, occupait tout le centre de l'espace du Project Arts Centre, plaçait les spectateurs des deux côtés de la salle, les rendant témoins non seulement de l'action de la pièce, mais aussi des réactions des autres spectateurs. La production était conçue pour encourager les spectateurs de Dublin à participer collectivement à la création d'une œuvre qui leur était non seulement destinée mais dont ils étaient le sujet.

Au chapitre de la mobilité, cette mise en scène souffrait néanmoins de l'impossibilité de transporter son décor, comme de la trop grande proximité qu'elle établissait entre les spectateurs et la distribution. Enfin, la pièce contient un nombre relativement élevé d'allusions et de plaisanteries spécifiquement locales, difficiles d'accès pour les spectateurs de l'extérieur de Dublin, et certainement inaccessibles pour ceux hors de l'Irlande. Pour toutes ces raisons, *Shiver*, tout en étant une pièce régionale, voit sa critique se limiter dans sa mobilité.

Par contre, *Pigtown* de Mike Finn, créée par l'Island Theatre Company, est une production très mobile qui met en valeur sa ville d'origine, Limerick, tout en pouvant toucher un grand nombre de spectateurs. Le discours de Tommy Clock, charcutier et narrateur de la pièce, souligne le désir du dramaturge de chanter les éloges de cette ville :

Je trotte dans les rues et les ruelles de cette petite ville. Je passe devant chez Dick Devane et la cathédrale, le bureau des douanes et sous l'horloge de Cannock. Elle a une minute de retard – comme toujours. La rue George devant moi – brumeuse, silencieuse et vide. Ma ville. Pigtown. Les charcutiers sont l'ossature de cette ville, ne l'oubliez pas! [...] Tous les matins, on marche, comme les figurants d'une peinture de Lowery, vers les palais de pierres et de tuiles. Shaw's, O'Mara's, Denny's, Matterson's. Lieux saints du bacon mince de Limerick. [...] Les couronnes de l'Europe remplissent leurs bedaines royales du bacon et du jambon de Limerick, pendant que les couples de Limerick se font la cour et rêvent leurs rêves au-dessus de pattes de cochon achetées chez Tracey enveloppées dans le *Chronicle* de la semaine d'avant. Le bacon de Limerick, célèbre du Québec à Queensland, et le charcutier était roi!¹⁶ (Finn, 2000).

La première caractéristique de ce discours est l'incantation des noms de lieux, technique qui donne aux spectateurs locaux le sentiment de leur mise en valeur. Pour ceux qui ne connaissent pas bien Limerick, ces références relèvent d'une utilisation poétisée de la langue dont l'allitération de la phrase « *the Cathedral, past the Custom House and under Cannock's Clock* » (« la cathédrale, le bureau des douanes et sous l'horloge de Cannock ») est un bon exemple.

La combinaison de noms de lieux locaux et de références internationales constitue l'autre caractéristique clé de ce discours. Le mérite du porc de Limerick ne réside pas seulement dans le fait qu'il est aimé des habitants locaux, mais plutôt que les « têtes couronnées de l'Europe remplissent leurs bedaines royales du bacon et du jambon de Limerick », célèbre du « Québec à Queensland ». Le succès de *Pigtown* à Limerick, à Dublin et à New York peut donc être porté au compte du talent de Mike Finn pour passer du local au mondial.

Ces quatre exemples montrent différentes modalités de la mobilité imposée par la mondialisation. *Charlie* de John Breen est compréhensible pour les spectateurs de toute l'Irlande, mais probablement pas pour ceux d'ailleurs. *Shiver* de Declan Hughes rend hommage à sa localité, mais d'une façon qui rend difficile son transfert à d'autres lieux. *Pigtown* de Mike Finn loue aussi sa localité, mais d'une manière qui permet des modes de réception par divers types de spectateurs. Finalement, Enda Walsh a peut-être fait l'éloge de Cork avec *Disco Pigs*, mais la diffusion de son œuvre s'est avérée si fructueuse qu'elle a mis un terme à la relation que cet auteur entretenait avec sa ville.

Ce n'est donc pas la mondialisation en tant que telle, mais plutôt les réponses de chacun à ce phénomène, qui peuvent faire l'objet de jugements qualitatifs ou éthiques. En général, les théâtres ont réagi de manière positive à la mondialisation en adoptant de nouvelles techniques et en faisant preuve d'une grande capacité d'adaptation ainsi que d'un haut niveau de professionnalisme. La « marchandisation » du théâtre irlandais est souvent perçue comme un phénomène négatif. Il ne faudrait pas toutefois en négliger le fait qu'il offre à l'écriture, littéraire ou dramatique, un nouvel environnement qui stimule la créativité.

Traduction de Sara Migneron, revue par Dominique Lafon

Notes

1. « *most powerful and most coveted stratifying factor* ».
2. « *The Arts Council in Dublin made a partial move towards decentralisation in 1974 when it established the Irish Theatre Company, a state funded touring group* ».
3. « *In spite of the quality of the ITC's work, by 1981 it was acknowledged that hauling light and sound around the country could no longer be justified by the argument that smaller Irish towns and cities lacked the expertise and audiences to support their own theatres. There were, quite simply, too many small groups spread throughout the island who waited only for the tiniest subsidies to turn professional. When that support came, it brought about a seismic shift that would utterly transform the geography of Irish theatre.* »
4. « *one and unequal : with a core, and a periphery (and a semiperiphery) that are bound together in a relationship of growing inequality* ».
5. « *the rank of the uppermost among the coveted values – and the freedom to move, perpetually a scarce and unequally distributed commodity, fast becomes the main stratifying factor of our late-modern or postmodern times* ».
6. « *tyranny of buildings* ».

7. « *local transformation is as much part of globalization as the lateral extension of social connections across time and space* ».

8. « *Localities are losing their meaning-generating and meaning-negotiating capacity and are increasingly dependent on sense-giving and interpreting actions which they do not control* ».

9. « *The idea for writing this play was given to me by my mother in law, Tess Kane [...] Tess told me a story she had heard about a visit Charles Haughey paid to a small farmer when he launched a project that was to become the Ceide Fields Interpretive Centre [in Mayo]. He had recently hosted the leaders of Europe at a banquet in Dublin, and Tess told me this story to illustrate the concept of political charismas: that Mr Haughey was equally at home with Kohl, Thatcher and Mitterand, as he was chatting to a small farmer in Ballycastle.* »

10. « CHARLIE : *Right Ballyokane. Anything I should know PJ?*

PJ : *No boss.*

CHARLIE : *Who's the enemy?*

PJ : *Well they're not too fond of Skibbereen.* »

11. « *I have been looking forward to coming to Ballyokane for a long time* ».

12. « *We were asking the great man's advice about some important matters of State. There was some great task in hand and we were concerned that we didn't have the expertise and will in the country to see it through. President DeValera said, in his hushed almost saintly voice. "What we need is a man from Ballyokane." At that the Taoiseach, the great Sean Lemass, chuckled and said, "Oh yes, The men in Ballyokane are the finest. Our goose was rightly cooked that time without them Chief." And between them they told me a hair raising story of their time together in the war for independence. When all hope was lost. Think of it : two future Taoisigh huddling together for warmth in a barn in Cork. The country swarming with hostile troops. No ammunition or food. Wounded men moaning all around them. Then a boy comes into the Barn. He has some people with him. People from Ballyokane. The women tend the wounded and feed the ravenous fighting men. The men show Dev and Lemass the disposition of the troops. Ammunition and guns are found. The rosary is said, and the column is rearmed and reinforced by brave men from Ballyokane. Lemass said. "Ballyokane saved our bacon that time. I wish we had those men again." I was struck by the reverence those men had for that memory, for this place. We got back to work but a few minutes later Dev threw down his pen and said, "Minister Haughey while I think we have made it clear that the men from Ballyokane are full of honour, I would ask you never to trust a slieveen from Skibbereen".* »

13. « *Coming into a city the actors rapidly learn a bit of the text in Spanish or whatever the local language is [...] In a play, particularly in a comic play where you can talk directly to the audience, even a few phrases of the language of the country make a great difference in one's relation with the audience, because the audience know that you are interested in them, that you are trying to make contact with them* ».

14. « *With Disco Pigs [Walsh] represented Cork in a way that brings it more fully alive than anything else ever written about it. Everybody who saw it felt the power of Walsh's scalding poetry [...] In this rough poetry it seems to me that Walsh has embodied Cork, physically, politically, romantically and in doing so has created an electric city, which releases pent-up energies of the place in his characters and in his Cork audiences.* »

15. « *that's what we've had enough of, Kevin, dead mummies and peeling potatoes and farms and boys and fucking... all that old tweedy fucking... Seamus Heaney is made of tweed* ».
16. « *I'm skipping up the streets and lanes of this town. Up past Dick Devane's and the Cathedral, past the Custom House and under Cannock's Clock. It's a minute slow – again. George's street before me – misty, silent and empty. My town. Pigtown. The pork butchers are the back bone of this town and don't you forget it! [...] Every mornin' we march, like extras from a Lowery painting, toward the stone and tile palaces. Shaw's, O'Mara's, Denny's, Matterson's. Shrines to the Limerick rasher. [...] The crowned heads of Europe line their regal bellies with Limerick bacon and ham while the courtin' couples of Pigtown dream their dreams over pig's toes from Tracey's wrapped in last week's Chronicle. Limerick Bacon, famous from Quebec to Queensland and the pork butcher was king.* »

Bibliographie

- ARTS COUNCIL (1990-2003), *Annual Reports, 1989-2002*, Dublin, The Arts Council.
- AT KEARNEY/FOREIGN AFFAIRS (2002), *The 2002 A. T. Kearney/Foreign Policy Magazine Globalization Index*, Washington DC, Foreign Policy.
- BAUMAN, Zygmunt (1998), *Globalization: The Human Consequences*, Cambridge, Polity Press.
- BHARUCHA, Rustom (2000), *The Politics of Cultural Practice – Thinking Through Culture in an Age of Globalization*, Londres, Athlone Press.
- BREEN, John (2003), « Inspiration for *Charlie* », note du programme de *Charlie*, Mayo, Yew Tree Theatre.
- BREEN, John (2003), *Charlie*, manuscrit inédit.
- BROOK, Peter (1996), « Peter Brook in Conversation with Michael Billington at the Royal Exchange Theatre, Manchester, 18 March 1994 », dans Maria M. Delgado et Paul Heritage (dir.), *In Contact with the Gods? Directors Talk Theatre*, Manchester, Manchester University Press, p. 52-53.
- CASANOVA, Pascale (1999), *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil.
- FINN, Mike (2000), *Pigtown*, manuscrit inédit, texte retravaillé après la création en 1999.
- GIDDENS, Anthony (1990), *The Consequences of Modernity*, Cambridge, Polity Press.
- GILROY, Paul (2001), *Against Race*, Cambridge, Harvard University Press.
- GREER, Germaine (1999), *The Whole Woman*, Londres, Doubleday.
- HANRAHAN, Johnny (2001), « Theatre in Cork/Cork in Theatre », dans Dermot Bolger (dir.), *Druids, Dudes and Beauty Queens*, Dublin, New Island, p. 91-103.
- HUGHES, Declan (2003), *Shiver*, Londres, Methuen.
- MORASH, Christopher (2002), *A History of Irish Theatre, 1601-2000*, Cambridge, Cambridge University Press.

MORETTI, Franco (2000), « Conjectures on World Literature », *New Left Review*, vol. 2, n° 1 (janvier-février), p. 54-68.

PETER, John (2001), « Bloodbath at the RSC », *Sunday Times*, 18 novembre, p. 12.

WALSH, Enda (1997), *Disco Pigs*, Londres, Nick Hern Books.