

Idéologies déviantes dans la renaissance du théâtre irlandais

S. E. Wilmer

Number 15, Spring 1994

Sous d'autres soleils... un même théâtre

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041195ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041195ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Wilmer, S. E. (1994). Idéologies déviantes dans la renaissance du théâtre irlandais. *L'Annuaire théâtral*, (15), 35–47. <https://doi.org/10.7202/041195ar>

S.E. Wilmer

Idéologies déviantes dans la renaissance du théâtre irlandais¹

Au début du siècle, à Dublin, des mouvements populaires de masse se servirent du théâtre comme d'un outil de propagande dans leur lutte d'éviction de l'idéologie dominante de l'Empire britannique. Cette période de l'histoire irlandaise est passablement complexe, mais je vais tenter de la simplifier quelque peu, pour fins d'analyse, en la ramenant à quatre mouvements: le mouvement nationaliste, le mouvement littéraire irlandais, le mouvement socialiste et le mouvement suffragiste, qui coïncidaient largement avec les notions d'identité nationale, d'identité culturelle, de classe et de sexe. Derrière ces mouvements se profile la force de la religion: d'une part, l'opposition entre le spirituel et le séculier, et d'autre part, de façon plus importante, entre Catholicisme et Protestantisme.

Le mouvement nationaliste avait plus de prise sur l'imagination populaire, s'étant enraciné pendant des siècles d'oppression de la part de l'Empire britannique. En dépit de nombreuses divisions au sein de leur mouvement, les nationalistes se servirent du théâtre comme moyen d'établir un fort sentiment d'identité nationale et comme moyen de suggérer la façon de parvenir à l'existence en tant que nation. Ainsi donc, entre autres initiatives, ils passèrent au peigne fin l'histoire de l'Irlande, en quête de figures héroïques s'étant insurgées contre les Britanniques et encouragèrent l'écriture de pièces à leur sujet — notamment Wolfe Tone, Robert Emmet (spécialement en 1903, année

¹ D'après un article publié dans *Krino*, n° 13, 1992, pp 83-92.

marquant le centenaire de sa mort), et d'autres personnages plus anciens comme Hugh O'Donnell.

Pour sa part, le mouvement littéraire irlandais visait à surmonter un sentiment d'infériorité culturelle (entretenu dans le pays par l'impérialisme culturel britannique) en préconisant un retour aux légendes et à la mythologie irlandaises. L'un et l'autre de ces mouvements caressaient l'idée de pièces en langue irlandaise, interdites par les Britanniques à l'époque même où la Ligue gaélique tentait de revivifier la langue et la culture irlandaises. Même si les idéaux des nationalistes et ceux du mouvement littéraire irlandais se confondaient largement, ce dernier eut dès les premiers jours tendance à être dominé par des Protestants qui voulaient préserver leur rôle prépondérant dans la négociation d'une nouvelle identité culturelle en remontant à l'ère préchrétienne, où le problème du sectarisme religieux ne s'appliquait tout simplement pas. Ainsi, Douglas Hyde mit l'accent sur l'importance de favoriser l'écriture de pièces en gaélique (il en signa plusieurs lui-même, notamment *Casadh an tSugain* qui fut montée en 1901 par l'Irish Literary Theatre). W.B. Yeats écrivit des pièces traitant de personnages mythologiques irlandais comme *Cuchulain*, en partie dans le but de détourner le nationalisme du Catholicisme.

Le mouvement socialiste utilisa lui aussi le théâtre pour servir sa propre cause en rehaussant le statut du travailleur au sein de la société. Entre 1912 et 1916, particulièrement lors de la grève de Dublin puis du lock-out (1913 et 1914), des pièces furent écrites et une troupe de théâtre fut mise sur pied pour attirer l'attention sur la situation lamentable de la classe ouvrière. En un sens, le mouvement des travailleurs venait en conflit avec certains des objectifs des nationalistes et du mouvement littéraire irlandais en formant une allégeance avec les travailleurs britanniques et en faisant planer la menace d'une lutte de classes contre tous les capitalistes. Mais d'un côté, James Connolly, un des dirigeants du mouvement, aida à former la Irish Citizens's Army, d'abord en vue de parer à toute attaque contre les travailleurs, mais aussi pour lutter en faveur du nationalisme.

Le quatrième mouvement — celui des suffragistes — particulièrement dans les années 1912-1915, présenta des pièces traitant de la condition des femmes, prenant dans certains cas spécifiquement parti en faveur du droit de vote pour les femmes. Sur le plan idéologique, il se trouvait en conflit avec les trois autres mouvements en ce que ces derniers, même s'ils comptaient des femmes dans leurs rangs, ne soutenaient pas nécessairement le droit de vote pour les femmes. Les suffragistes étaient également divisés entre eux sur la question de savoir s'ils voulaient obtenir le droit de vote au Parlement irlandais ou au britannique, et s'ils appuieraient ou non les buts poursuivis par les socialistes.

Ainsi donc, à Dublin, le théâtre du début du siècle constituait une tribune animée pour le débat idéologique. Les nationalistes, par le biais d'organisations comme les Daughters of Erin de Maud Gonne, la compagnie de théâtre irlandais Cumann nGaedheal d'Arthur Griffith, le Theatre of Ireland dirigé par Edward Martyn, l'Independant Dramatic Company du comte et de la comtesse Markievicz, le St. Enda's College de Padraic Pearse et l'Irish Theatre dirigé par Thomas MacDonagh et James Plunkett rue Hardwicke, aussi bien que nombre de groupes moins prestigieux, mirent en scène des pièces traitant de thèmes nationalistes. Au début du siècle, «Dublin était folle de théâtre dans toute l'acception du terme. Presque chaque citoyen dans la ville était un amateur de théâtre, car il n'y avait pas beaucoup d'autres formes de divertissement». Ce qui était particulièrement vrai concernant ceux qui œuvraient au sein du mouvement nationaliste.

La plupart des cercles nationaux littéraires, politiques ou autres, étaient associés avec des groupes de théâtre dans les jeunes années du mouvement d'art dramatique. Nombre de jeunes nationalistes apparaissaient sur scène avec des troupes d'amateurs, et de nombreux cercles politiques, sous l'égide de la CumannnnanGaedheal d'Arthur Griffith, s'étaient affilié des sociétés d'art dramatique dans le but d'amasser des fonds, ou encore de disséminer de la propagande.

L'un des enjeux majeurs du débat pendant les toutes premières années du siècle tournait autour du contenu et de la forme d'un théâtre irlandais nationaliste. Dans *Behind the Scenes*, Adrian Frazier identifie diverses façons d'aborder

le nationalisme qui entrent en contradiction avec l'orientation de Yeats à l'Irish National Theatre Society, ou même de Maud Gonne que Frazier range dans la catégorie «révolte contre la tyrannie britannique». En 1902, les Daughters of Erin créèrent la pièce la plus nationaliste de Yeats, *Cathleen ni Houlihan*, avec leur fondatrice Maud Gonne interprétant la figure principale qui appelle les jeunes Irlandais à mourir pour elle. L'année suivante, elles montèrent *The Saxon Shillin* de Padraic Colum, texte qui se voulait une protestation contre le recrutement d'Irlandais dans l'armée britannique. Les Daughters of Erin montèrent également des tableaux vivants, forme d'agit-prop avant la lettre. Selon le *Bean na hEireann* (le journal des Daughters of Erin),

le tableau le plus amusant et le plus frappant caricaturait une statue de la reine Victoria représentant l'Empire britannique. On y voyait Britannia trônant sur des sacs d'argent, tenant d'une main un ossement de squelette en guise de sceptre et de l'autre un crâne. Groupés autour d'elle, on voyait ses sergents recruteurs, policiers et détectives, connus localement comme étant des serpents domestiqués et des percepteurs d'impôt.

Les Daughters of Erin évoquaient également dans d'autres tableaux des mythes celtiques et des personnages historiques. Ainsi que le rappelle Padraic Colum,

il s'agissait de scènes tirées de mélodies de Moore — des tableaux vivants portés par la musique. Dans *Avenging and Bright Fall the Swift Sword of Erin*, l'auditoire voyait en une minute une émouvante Deirdre, un roi renfrogné et de jeunes héros déterminés à ne pas tolérer la moindre trahison. Je me trouvais dans l'auditoire de quelque grande salle consacrée au nationalisme et au gaélicisme quand j'aperçus le tableau *Silent O Moyle by the Roar of Thy Waters* et observai l'enchantement des enfants de Lir.

La compagnie de théâtre irlandaise Cumann na nGaedheal d'Arthur Griffith, à laquelle firent faux bond Dudley Digges et Maire Quinn à la suite d'une querelle au sein de l'Irish National Theatre Society concernant la décision de monter l'œuvre de Synge en 1903, présenta une série de pièces nationalistes comprenant *Cathleen ni Houlihan* et *Robert Emmet* de Henry Connell, *Pleusgadh*

na *Bulgoide* (*The Bursting of the Bubble*), une pièce bilingue de Douglas Hyde, et *A Man's Foes* de James Cousins. L'*United Irishman* de Griffith imprima nombre de pièces nationalistes, notamment *Saxon Shillin* de Colum, ainsi que *Dawn*, une pièce de Maud Gonne qui ne fut pas jouée.

Constance Markiewicz, que Maire nic Shiubhlaigh tenait pour «l'idole de toute jeune fille ayant la moindre étincelle de nationalisme» était également une figure de proue du théâtre nationaliste:

Madame Markiewicz était pour nous tous un flambeau. Elle n'a jamais eu son pareil. Lorsqu'elle vint pour la première fois à Dublin en 1900, elle était à L'InginidhenahEireann l'une des travailleuses les plus actives, et c'est là que je fis sa connaissance. Madame était de toutes les premières, commentant les pièces et y jouant; plus tard, elle en mit quelques-unes en scène lorsqu'elle lança en ville sa propre troupe de théâtre. Elle écrivit également beaucoup pour la scène, et toutes ses pièces furent des succès, même s'il ne s'agissait pas de chefs-d'œuvre. Elles avaient toutes un thème à saveur nationaliste, et comportaient pour la plupart une énorme distribution; lorsque madame écrivait une pièce, elle écrivait des rôles pour tous les membres de sa troupe.

La pièce de son époux intitulée *The Memory of the Dead*, et qui traitait de l'insurrection de 1798, marqua le lancement de la troupe au Gaiety en 1910, mais, de l'avis de Maire nic Shiubhlaigh,

la troupe commença à décliner peu après 1912 lorsque le comte Markiewicz quitta Dublin, et que le travail de la comtesse au sein de l'Irish Citizen Army commença d'accaparer la majeure partie de son temps.

La Gaelic League, qui dans les premières années du siècle avait prôné l'écriture de pièces en langue irlandaise, mit sur pied une troupe de théâtre permanente pour produire des pièces dont un bon nombre étaient des traductions des grands succès de l'Abbey Theatre, mais elle ne devait pas survivre à l'insurrection de Pâques.

Padraic et son frère William Pearse, qui en 1909 fondèrent le St. Enda's College pour promouvoir leur engagement idéologique envers le nationalisme et le bilinguisme, virent dans la promotion des activités théâtrales du collège un volet important de cette éducation. Avec de très jeunes acteurs, ils connurent d'importants succès dans la présentation de pièces écrites principalement par Padraic Pearse lui-même. Les pièces prenaient l'affiche sur le campus du collège, avec parfois la collaboration des membres du Theatre of Ireland, mais à plusieurs reprises ils se produisirent à l'Abbey Theatre, par exemple dans une production de Pearse intitulée *An Ri (The King)*, et en 1911 dans *An Pais*, un mystère de la Passion écrit par Pearse et joué par les élèves des écoles jumelées de St. Enda et St. Ita. Pearse écrivit également *The Singer*, une pièce qui par son appel au sacrifice dans le combat nationaliste, n'était pas sans rappeler *Cathleen ni Houlihan*.

L'Irish Theatre de la rue Hardwick, qui était dirigé par d'ardents nationalistes comme Thomas MacDonagh et James Plunkett, aussi bien que par le propriétaire terrien catholique Edward Martyn, produisit des pièces irlandaises qui ne traitaient pas de paysannerie (notamment des pièces de Thomas MacDonagh et de son frère John), de même que des pièces en gaélique et d'autres d'auteurs étrangers comme Tchekov, Ibsen et Strindberg. Des troupes de théâtre amateur moins prestigieuses, plus spécifiquement vouées à la dissémination de propagande nationaliste, montaient d'anciennes pièces aussi bien que des nouvelles. Le Queens Theatre de la rue Brunswick contribua lui aussi à ce mouvement en montant nombre de mélodrames patriotiques et nationalistes comme la pièce *In Dark '98* de P.J. Bourke. Même si l'on critiqua le caractère à la fois forcé et commercial des mélodrames de Bourke, une de ses pièces du genre, intitulée *For the Land She Loved*, se fraya un chemin jusqu'à l'Abbey Theatre en novembre 1915.

L'Irish National Theatre Society, qui déménagea à l'Abbey Theatre en 1904, fut en butte aux attaques des nationalistes et du mouvement littéraire irlandais. Lorsque Padraic Colum proposa sa pièce *The Saxon Shillin* à l'Irish National Theatre Society (qui ouvrit la voie à l'Abbey Theatre), s'il faut en croire l'un des acteurs, cela «faillit tout jeter dans un état que Fluther Good qualifierait de 'state

of chassis', et incita un poète à lever les bras au ciel en déclarant que l'Irish Theatre allait sombrer dans une mer de coups de poing». Le refus de monter *The Saxon Shillin* força Maud Gonne et Arthur Griffith à quitter la Society et, selon Colum, rompit tout lien entre le théâtre et le Cumann na nGaedheal. La décision de monter *The Playboy of the Western World*, malgré l'évidente opposition des nationalistes, amena William Boyle à demander par écrit à Yeats de retirer ses pièces de l'Abbey Theatre «en guise de protestation contre votre tentative — au risque de provoquer une émeute — d'imposer une pièce au public de Dublin malgré ses protestations contre une représentation aussi grossièrement déformée de notre paysannerie occidentale». Joseph Holloway, un incondicional du théâtre à Dublin, notait tristement dans son journal: «Le glas vient de sonner pour l'Abbey en tant que théâtre irlandais. Ce fut là le plus terrible coup porté à la National Theatre Society puisqu'elle se vit accorder la protection de la police.» Ce qui n'empêcha toutefois pas l'Abbey Company, ainsi qu'elle devint connue, de monter nombre de pièces nationalistes comme *Patriots*, *The Dreamers* et *The Lost Leader* de Lennox Robinson, *The Rising of the Moon* de Lady Gregory, et bien sûr, *Cathleen ni Houlihan*. Si bien que les œuvres patriotiques et nationalistes furent reprises de plus en plus souvent, contrairement à d'autres genres de pièces, parce que l'auditoire l'exigeait ainsi. En 1912, par exemple, les pièces le plus souvent à l'affiche furent *Patriots*, *Cathleen ni Houlihan* et *The Rising of the Moon*. Ce qui fit dire plus tard à Lennox Robinson que les deux dernières pièces «firent plus de rebelles en Irlande qu'un millier de discours politiques ou une centaine d'ouvrages raisonnés». (Il est également intéressant de noter que *Cathleen ni Houlihan* tenait l'affiche le lundi de Pâques 1916.)

Le mouvement littéraire irlandais, qui en 1899 soutint la mise sur pied de l'Irish Literary Theatre de Yeats, encouragea l'écriture de pièces sur les légendes celtiques comme le cycle *Cuchulain* de Yeats, et en vint éventuellement à privilégier l'art pour l'art de préférence à la propagande nationaliste. Il monta à l'Abbey des pièces montrant une mentalité préchrétienne telle que Synge l'évoquait dans l'imagerie païenne qu'il lui arrivait de placer au milieu d'une communauté chrétienne. La décision prise en 1905 de créer un conseil d'administration incluant Yeats, Gregory et Synge, et de former une troupe professionnelle d'acteurs pour remplacer ce qui avait été un collectif démocrati-

que d'acteurs et d'auteurs engagés montrait que le mouvement littéraire irlandais l'avait emporté dans une lutte pour l'hégémonie sur les tenants d'un théâtre nationaliste. Il s'ensuivit une «sécession» d'acteurs nationalistes — Mary et Frank Walker formèrent avec Padraic Colum, Padraic Pearse, George Roberts, Maire Garvey, le Theatre of Ireland ayant à sa tête Edward Martyn. Mary Walker (Maire nic Shuibblaigh) écrivit plus tard au sujet de cette scission:

À l'époque, il ne m'est jamais venu à l'idée que la National Theatre Society soit une entreprise purement théâtrale. Il s'agissait simplement d'une composante d'un mouvement national plus vaste dont la plupart d'entre nous faisons partie. Même au risque de le voir éventuellement stagner et mourir, j'aurais alors justement préféré que le théâtre mène seul son combat et soit administré uniquement de l'intérieur comme une composante subsidiaire de ce mouvement.

La politique de Yeats, qui afficha sa classe en faisant référence aux Catholiques de la petite bourgeoisie dans l'auditoire comme étant «la populace», visait à faire passer le théâtre du stade populiste au stade élitiste, et ce faisant, il s'aliéna nombre d'amis nationalistes. Padraic Pearse avait le sentiment que l'Abbey Theatre fonctionnait beaucoup trop selon des principes basés sur l'ascendance, et des membres de la compagnie se plaignaient d'être sous la coupe d'étrangers. Cela découlait en partie du fait qu'Annie Horniman assortissait sa subvention à l'Abbey de la condition que le théâtre ne soit pas utilisé à des fins politiques. On pourrait dire de Yeats qu'il était moins en accord avec les valeurs catholiques petites-bourgeoises des nationalistes formant à l'origine sa compagnie qu'il ne l'était avec l'élite intellectuelle anglo-irlandaise. Il préférait aller son propre chemin, miser sur des subventions de l'extérieur, recourir à des directeurs de théâtre étrangers et élaborer une politique artistique autonome. Yeats se fit des ennemis de tous les côtés, défiant les Britanniques en montant *The Shewing of Blanco Posnet*, une pièce de Shaw frappée d'interdit et en mettant à l'affiche des pièces qui déplaisaient également à son auditoire nationaliste irlandais.

Le mouvement socialiste favorisait les activités culturelles pour accroître le sentiment de solidarité. Delia Larkin, qui était la sœur de Jim Larkin et directrice

de l'Irish Women Workers' Union, fonda en 1912 une troupe de théâtre devant se produire au Liberty Hall sous le nom de Irish Workers' Dramatic Company. «À l'occasion de Noël 1912 la troupe, avec Delia en vedette, joua deux soirs, avec quatre pièces en un acte. Le jour de la Saint-Patrice, en 1913, la troupe joua encore, deux soirs d'affilée, trois pièces en un acte.» L'une des pièces jouées le lendemain de Noël 1912 et intitulée *Victims* était de A.P. Wilson, un acteur du Nord qui devint directeur de l'Abbey et qui écrivit également *The Slough* (au temps du lock-out de 1913) qui fut jouée en 1914 à l'Abbey. Pendant le lock-out, la troupe fit une tournée à l'étranger pour réunir un fonds de grève. Pareillement, James Connolly aimait bien utiliser le théâtre à des fins de propagande ou pour relever le moral des troupes. C'est alors qu'il écrivit *The Agitator's Wife*. À l'époque où se produisit le soulèvement de Pâques 1916, Connolly poussait à bout la patience de ses camarades syndiqués en se rangeant encore plus à fond dans le camp nationaliste. Le dimanche des Rameaux, une semaine avant le soulèvement, non seulement commanda-t-il que soit hissé un incendiaire drapeau irlandais au-dessus du Liberty Hall, au milieu d'une grande cérémonie aussi bien que d'une controverse, mais encore fit-il aussi jouer une pièce nationaliste en trois actes qu'il avait écrite et intitulée *Under Which Flag*. Sean Connolly, un acteur de l'Abbey qui avait tenu le rôle principal, mourait une semaine plus tard, lors du soulèvement.)

Les suffragistes montèrent des pièces féministes controversées d'Ibsen et de Shaw telles que *The Lady from the Sea* et *Mrs. Warren's Profession*, aussi bien que des pièces traitant spécifiquement du droit de vote des femmes, c'est-à-dire *How the Vote was Won* de Cicely Hamilton, et *Votes for Women* d'Elizabeth Robins. Francis Sheehy Skeffington, époux de Hanna Sheehy Skeffington qui dirigea l'Irish Women's Franchise League, signa sa propre pièce sur la lutte des femmes pour le droit de vote en Irlande, qu'il intitula *The Prodigal Daughter* et qui fut mise en scène en avril 1914, en plus d'être publiée dans l'*Irish Citizen* (le principal journal partisan du droit de vote pour les femmes, dont il était le rédacteur en chef). Ils montèrent également un événement théâtral intitulé *Pageant of Famous Women* avec défilé de nombreux tenants du droit de vote pour les femmes, aussi bien que nombre de scènes évoquant les femmes héroïques des temps passés.

Il arrivait à l'occasion que des membres de mouvements idéologiques particuliers empiètent sur le territoire de l'un ou l'autre de leurs pendants pour servir leurs propres desseins. Le mouvement des partisans du droit de vote pour les femmes distribuait régulièrement ses brochures à l'Abbey Theatre qui, ainsi que je l'ai mentionné, était un lieu de rendez-vous que se disputaient les nationalistes et le mouvement littéraire irlandais. Les membres du mouvement nationaliste ne se privaient pas de protester, aussi bien à l'Abbey que dans d'autres théâtres, lorsqu'ils trouvaient que les pièces présentées étaient offensantes sur le plan idéologique. Le départ de Maud Gonne et autres collègues au beau milieu de la pièce *The Shadow of the Glen*, et les émeutes qui ponctuèrent *The Playboy of the Western World*, n'avaient rien de la réaction spontanée et tout du geste politique délibéré de nationalistes qui étaient convaincus que de telles représentations visaient à torpiller leur propre mouvement. Des nationalistes comme Constance Markievicz organisaient des manifestations pour huer les pièces pro-britanniques ou témoignaient de leur solidarité aux représentations de pièces pro-irlandaises. Padraic Colum évoque, à propos de la production de *The Twisting of the Rope* de Hyde:

Le Gaiety Theatre — le dernier balcon en tout cas — était bondé de jeunes hommes et de jeunes femmes militant au sein de sections de la Gaelic League. Ils profitaient des entractes pour entonner des airs nationaux. (À cette époque, il se trouvait presque toujours au balcon quelque belle voix en mesure de chanter — et très bien — un air qui était ensuite repris par l'auditoire.)

Du point de vue idéologique, les mouvements n'étaient pas étanches et l'on pouvait noter un chevauchement considérable entre les divers membres. James Connolly prêta son appui aux tenants du droit de vote pour les femmes en 1914, et il prit part au soulèvement de Pâques en 1916. Padraic Pearse et Thomas MacDonagh appuyèrent ouvertement Larkin et Connolly. Constance Markievicz se joignit en diverses occasions à tous et chacun des quatre mouvements. Les suffragistes, dans le but peut-être de rendre leur message plus percutant auprès des nationalistes et du mouvement littéraire irlandais, arborèrent les macarons des trois autres mouvements lors de leur *Pageant of Famous Women* en 1914. Des héroïnes irlandaises marquantes comme Anne Devlin (qui refusa de trahir Joseph

Emmet) et des personnages mythologiques comme Maeve, la reine guerrière, et Deirdre étaient célébrées en même temps que des féministes militantes. La distribution de la pièce *The Prodigal Daughter* incluait les acteurs nationalistes Maire nic Shiubhlaigh et Maire Perolze. L'Abbey Theatre, qui était dominé jusqu'à un certain point par la nébuleuse idéologie celtique, monta des pièces nationalistes, suffragistes et socialistes. (Qui plus est, le mouvement littéraire irlandais était en passe d'échapper à l'emprise des Protestants à cause d'idéologues comme D.P. Moran qui amorcèrent le virage vers l'hégémonie catholique.) Même s'il accentua son glissement du nationalisme vers le mysticisme au cours de la deuxième décennie du siècle, Yeats n'en cessa pas pour autant de soutenir de temps en temps des œuvres nationalistes à l'Abbey, notamment par le biais de représentations de bienfaisance au profit de la St. Enda's School. Selon Maire nic Shiubhlaigh, Pearse «disait souvent que Yeats était l'un des rares hommes en Irlande à faire œuvre utile pour le nationalisme irlandais». Évidemment, Pearse autorisait les élèves de son collègue à se produire à l'Abbey.

Il est surprenant aujourd'hui, quand on regarde en arrière, de constater le rôle prédominant du théâtre dans le débat idéologique qui a marqué le début du siècle. À côté d'autres critères, le seul fait de dresser la liste des dirigeants des divers mouvements en portant attention à leur engagement théâtral est très révélateur. Au sein du mouvement nationaliste, parmi les chefs qui furent tués au cours du soulèvement de Pâques ou par la suite, Padraic Pearse, Thomas MacDonagh et Joseph Plunkett, aussi bien que James Connolly étaient tous des dramaturges. Padraic Pearse se servit du théâtre au St. Enda's où il enseignait, et son frère joua au Theatre of Ireland ainsi qu'à l'Irish Theatre. Thomas MacDonagh et Joseph Plunkett dirigèrent, rue Hardwicke, l'Irish Theatre où ils jouèrent également. John MacDonagh, frère de Thomas, joua lui aussi à l'Irish Theatre pour lequel il écrivit des pièces. Constance Markievicz écrivit des pièces, joua au Theatre of Ireland ainsi que dans les productions de son époux au Gaiety Theatre, notamment dans la pièce féministe *Eleanor's Enterprise* de George Birmingham. Elle joua également dans le *Pageant of Famous Women*, dont elle assumait en partie la mise en scène. Maud Gonne joua dans *Cathleen ni Houlihan* de Yeats et écrivit sa propre pièce nationaliste, intitulée *Dawn*. Parmi les dirigeants du mouvement littéraire irlandais, bien sûr, Douglas Hyde, W.B.

Yeats, J.M. Synge et Lady Gregory écrivirent des pièces et dirigèrent l'Abbey Theatre. Et parmi les suffragistes, Hanná Sheehy Skeffington joua dans un pageant et son époux Francis écrivit une pièce en plus de signer régulièrement des critiques sur les représentations de l'Abbey Theatre.

Parallèlement, les acteurs de théâtre étaient fortement impliqués dans le débat idéologique. Maire nic Shiubhlaigh disait de la National Dramatic Society de W.G. Fay (préceuse de l'Abbey qui mit en scène la première représentation de *Cathleen ni Houlihan*): «Peu d'entre nous sommes devenus professionnels. La plupart des membres joignaient les rangs de la société simplement parce qu'elle s'inscrivait dans le nouveau mouvement national.»

Dans une lettre adressée à Lady Gregory en 1904, Synge se plaignait de voir se développer au sein de la troupe de l'Abbey une «coterie catholique néo-patriotique dont la progression pourrait s'avérer néfaste». La famille Walker, dont cinq membres œuvraient au sein du théâtre lors de la première de *Cathleen ni Houlihan*, était une famille catholique fortement nationaliste. Le père, un imprimeur-compositeur, imprima des publications radicales clandestines tandis que sa fille, Maire nic Shiubhlaigh, militait au sein des Irish Volunteers. Elle quitta l'Abbey à la suite d'une tournée aux États-Unis en 1911 et 1912 pour renouer avec la politique nationaliste. Elle s'explique par la suite:

À ce moment-là, bien que j'adorais le théâtre et que l'idée de le quitter me faisait horreur, je m'intéressais davantage au mouvement nationaliste et aux petits cercles politico-culturels comme le *Inginidhe-na-hEireann* où, pour moi, le théâtre avait connu ses premiers balbutiements. J'étais comme des centaines de jeunes hommes et femmes de Dublin à l'époque: je brûlais du désir d'œuvrer par tous les moyens à ma disposition à l'indépendance nationale complète de l'Irlande. Et ce par-dessus tout. C'était le grand objectif de ma vie et je tenais pour dangereux de me livrer à toute autre occupation qui m'en aurait détournée.

* * *

Ainsi donc, le théâtre se situait au cœur même du débat idéologique à Dublin au début du siècle. Mais en fin de compte, c'est le mouvement nationaliste qui l'emporta au détriment de tous les autres. Peut-être la force du Catholicisme qui prit de l'ascendant sur le nationalisme se constitua-t-elle en adversaire trop puissant contre le socialisme et le suffragisme. Les femmes en vinrent à obtenir le droit de vote, mais leur statut social ne s'en vit pas moins qualifier par Helena Molony de «triste simulacre d'émancipation»² dans le statut d'indépendance réelle que l'État, lui, a finalement obtenu.

(Traduction: Jean-Guy Laurin.)

² L'auteur est redevable à Maire nic Shiubhlaigh dont l'œuvre intitulée *The Splendid Years* a été une précieuse mine de renseignements.