Document generated on 10/12/2024 3:13 a.m.

L'Annuaire théâtral
Revue québécoise d'études théâtrales

« Pauvres enfants d'Ève en exil » : Tom Murphy et la syntaxe de l'histoire

Paul Murphy

Number 40, Fall 2006

Le théâtre irlandais au carrefour des modernités

URI: https://id.erudit.org/iderudit/041653ar
DOI: https://doi.org/10.7202/041653ar

See table of contents

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)
1923-0893 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Murphy, P. (2006). « Pauvres enfants d'Ève en exil » : Tom Murphy et la syntaxe de l'histoire. *L'Annuaire théâtral*, (40), 72–84. https://doi.org/10.7202/041653ar

Article abstract

In the plays *Bailegangaire* (1985) and *A Thief of a Christmas* (1985), Tom Murphy explores questions linked to the representation of working-class rural women who were subject to class and gender hierarchies during the British colonial administration of Ireland, as they were under the postcolonial Catholic bourgeois nationalist government. Paul Murphy defends the point of view that Tom Murphy creates forums in which repressed discourses may contradict official hegemonic catholic nationalist and bourgeois readings. The author of this article moves beyond a reading of Irish theatre grounded in identitarian paradigms of nation and nationalism, and engages with ethical issues of class and gender subordination. He thus participates in a contemporary debate specific to Irish historiography surrounding the antagonistic relationship that opposes nationalism and revisionism.

Tous droits réservés © Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2006

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Paul Murphy
Université Queen, Belfast

« Pauvres enfants d'Ève en exil » : Tom Murphy et la syntaxe de l'histoire

Dans *Bailegangaire* de Tom Murphy, le personnage de la grand-mère, Mommo, prie et se lamente :

> Je vous salue Reine divine [...] Mère de pitié [...] Le salut de nos vies [...] Notre douceur et notre espérance [...] À vous nous pleurons [...] Pauvres enfants d'Ève en exil [...] À vous nous envoyons nos soupirs [...] En deuil et en pleurs dans cette vallée des larmes[1] (Murphy, 1993 : 168-169).

Cette prière doit être entendue non seulement comme une supplique, mais aussi comme le cri des femmes de la classe ouvrière qui, dans les communautés rurales irlandaises, ont été victimes des structures sociales mises en place par le gouvernement colonial britannique, puis à nouveau marginalisées par le gouvernement postcolonial catholique et bourgeois. Une analyse montre comment, dans les pièces *Bailegangaire* et *A Thief of a Christmas*, Tom Murphy s'oppose à l'histoire officielle irlandaise en présentant des discours que la « tempête du progrès[2] » (Benjamin, 1992 : 249) moderniste a relégués aux marges de l'histoire. Cette analyse s'inscrit dans le débat concernant l'historiographie irlandaise, en particulier dans l'antagonisme entre « nationalisme » et « révisionnisme », et permet d'affirmer que Tom Murphy réalise une synthèse dialectique du passé et du présent en présentant l'Histoire à travers une multiplicité d'histoires. Donner la parole aux exclus du discours officiel, c'est contredire l'hégémonie du nationalisme catholique bourgeois, c'est renouveler la lecture traditionnelle du théâtre irlandais centrée sur les paradigmes identitaires pour prendre en compte la domination des classes et des sexes, aussi importante politiquement que la question nationale en Irlande.

L'histoire de *Bailegangaire* se déroule en « 1984, [dans] la cuisine d'une chaumière[3] » (p. 90) située près de la frontière qui sépare Mayo et Galway, dans l'ouest de l'Irlande. La pièce est axée sur les souvenirs de Mommo en particulier ceux reliés à des événements vieux de trente ans : « Et personne ne m'empêchera! Raconter ma belle histoire... Oui, ce qui a valu à l'endroit appelé Bochtan – et à ses grands habitants – son nouveau nom : *Bailegangaire*, l'endroit sans rire[4]. » (p. 92) En effet, *Bailegangaire* a pour sous-titre : « The Story of *Bailegangaire* and how it came by its appellation » (p. 89) ou « L'histoire de *Bailegangaire* et ce qui lui a valu son nom », et l'histoire de Mommo est en fait une reconstitution des événements qui se déroulent dans *A Thief of a Christmas*, pièce à laquelle Tom Murphy donne le sous-titre : « The Actuality of how *Bailegangaire* came by its appellation » (p. 171) ou « La vraie façon dont *Bailegangaire* a reçu son nom ». Le récit de Mommo établit un lien intertextuel entre les deux pièces et brise la linéarité temporelle plus manifeste dans *Bailegangaire*, pièce qui se déroule en 1984, car il évoque les événements constitutifs de l'intrigue de *A Thief of a Christmas*, pièce qui se déroule pendant les années 50. Tom Murphy utilise ce lien pour donner à voir comment s'écrit l'Histoire, comment l'effet des événements traumatiques de *A Thief of a Christmas* perturbe les relations entre Mommo, Mary et Dolly dans *Bailegangaire*. En juxtaposant le passé et le présent, Tom Murphy établit le dialogue entre tradition et modernité. En peignant, dans *A Thief of a Christmas*, la dure réalité des conditions dans lesquelles vivaient les paysans à l'époque préindustrielle de la jeune République, il contredit la vision nostalgique[5] présentée, dans les années 50, par Eamon de Valera[6] – un révolutionnaire nationaliste qui a marqué l'histoire de l'Irlande. Ce qui ne l'empêche pas, dans *Bailegangaire*, de prendre position contre la vision modernisante de l'administration Sean Lemass[7], allié politique d'Eamon de Valera à qui on doit d'avoir amorcé l'expansion économique de l'Irlande dans les marchés mondiaux des années 60 puis dans la jungle du capitalisme multinational des années 80.

Dans *A Thief of a Christmas*, Tom Murphy s'oppose non seulement à la vision d'Eamon de Valera qui conçoit l'Irlande comme un lieu idyllique et pastoral, mais aussi à la représentation mythique de John Millington Synge selon laquelle l'ouest de l'Irlande serait le dernier vestige d'une culture gaélique originelle incarnée par des paysans vivant depuis toujours en symbiose avec la nature[8]. Comme le constate Luke Gibbons :

> [L]'idéalisation de l'existence rurale et la valorisation de la vie communautaire d'une simplicité primitive sont les produits d'une sensibilité urbaine – des fictions culturelles imposées à ceux qu'elles prétendent représenter [...] [C]e sont des écrivains, des intellectuels et des chefs politiques de la ville qui ont créé l'Irlande romantique et perpétué le mythe que c'est en se déplaçant de plus en plus vers l'ouest que l'on découvre l'Irlande[9] (1996 : 85).

Tom Murphy est, lui aussi, un de ces intellectuels, mais il est issu de la région présentée dans ses pièces et non un écrivain provenant du centre métropolitain. Sans chercher à valoriser la notion de terroir, ce rappel permet de montrer ce qui sépare Tom Murphy d'un John Millington Synge, touriste culturel qui n'a fait qu'un bref séjour dans l'ouest de l'Irlande, alors que Murphy est né à Tuam, dans le comté de Galway, où il a résidé durant de longues années.

Les événements de *A Thief of a Christmas* se déroulent dans un bâtiment servant de pub et de magasin général de la ville de Bochtan, dont le nom signifie littéralement « endroit pauvre ». Le tout est « assez primitif » et « on a affaire à des paysans oubliés et négligés[10] » (p. 175), et la suite des événements fait ressortir la pauvreté comme thème dominant de la pièce. L'action est centrée sur « le concours de rire[11] » (p. 215) organisé entre un héros local, Seamus Costello, et un étranger de passage, Seamus O'Toole. Le concours lancé comme un défi prend une dimension économique à la suite d'un pari engagé entre Costello et l'usurier bégayant John Mahony, qui est aussi propriétaire du magasin :

> COSTELLO : [...] Je suis tanné que tu me prennes pour un im-imbécile. La ferme au complet contre rien à toi si je perds. [...]
> JOHN : S-s-s-si tu perds pas?
> COSTELLO : Je garde la ferme et t'auras à me donner cent livres[12] (p. 212-213).

Lorsque les autres villageois commencent à parier leur propriété et même leur source de revenus sur Costello, le jeu se transforme en un combat quasi mythique entre Costello, champion des paysans pauvres, et Mahony, l'usurier exploiteur de leur misère.

L'étranger Seamus O'Toole agit autant à titre de catalyseur que de concurrent, et s'il accepte de participer au concours, c'est plus pour combattre la misère que pour s'enrichir. L'étranger et sa femme, Brigit, sont en deuil. Le couple, en route vers la maison, où leurs trois petits-enfants les attendent, a enduré bien des années d'épreuves. Mais leur inquiétude est à son comble quand les « trois bâtons de sucre d'orge[13] » qu'ils ramenaient pour leurs petits-enfants sont piétinés dans la bousculade du concours : « FEMME DE L'ÉTRANGER : Les bonbons! [...] Les enfants! Mes petits-enfants! Les enfants que la mort a placés entre mes mains[14]! » (p. 207) C'est pour le personnage une insulte ultime qui lui fait lancer un défi à Costello :

> FEMME DE L'ÉTRANGER : (*Se parlant*). Je ne renonce plus [...] (*À JOHN*). Vous pouvez décréter! – (*À COSTELLO.*) Vous pouvez décréter! – (*À son mari.*) Ils peuvent tous décréter! mais je n'endurerai plus les affaires! (*À COSTELLO.*) Och hona-ho 'gus hah-haa! Il vous lance un défi[15] (p. 207).

Ce défi réveille dans la mémoire collective de la communauté de Bochtan le traumatisme historique causé par des difficultés économiques. Mommo nous apprend que certains de ses enfants sont morts en tentant de sauver du bétail :

> J'avais neuf fils [...] Et pour le bien d'une vieille brebis piégée par l'inondation j'ai perdu Jimmy et Michael [...] Et Pat mon premier-né [...] Marié la veuve contre mon gré [...] Et quand il est revenu chercher les deux moutons à lui [...] Tu les auras pas, je lui ai dit, et je l'ai renvoyé, infirme, à sa veuve [...] Et il était mort en dedans de six mois[16] (p. 232-233).

Pendant le concours de rire, l'histoire de Mommo devient exemplaire des malheurs des villageois dont les voix se mêlent en un chœur évocateur de catastrophes :

> LES AUTRES : Gens perdus à l'Amérique!
> Bras perdus à la batteuse!
> Récoltes ruinées!
> Mauvaises moissons!
> Mauvais marchés!
> Comment garder un pied en avant de l'autre!
> Péritonite!
> Et la fièvre jaune, la fièvre noire, la scarlatine!
> Os de poulet!
> Des ronces pour vous crever les yeux!
> Ou pour battre les enfants!
> Leur apprendre des manières quand on a rien pour les nourrir!
> Malchance, malheurs!
> Et y s'en préparent d'autres!
> FEMME DE L'ÉTRANGER : Qu'on nous les envoie! (*Au ciel*[17]) (p. 235-236).

Dans *Tom Murphy : The Politics of Magic*, Fintan O'Toole prétend que ce récit

> présente le geste classique nietzschéen du rire provocateur de l'homme devant la mort, mais en inverse le sens politique et théâtral. Pour Nietzsche, ce rire de provocation de Dieu symbolise la tragédie ainsi que la division qui sépare le héros de la foule indigne. Pour Tom Murphy, il s'agit à la fois d'un geste théâtral qui transcende la tragédie pour entrer dans l'humour noir, et du moment où la foule, la populace de l'histoire, devient collectivement héroïque[18] (1994 : 239).

Si ce geste est nietzschéen, il est aussi benjaminien puisque Costello incarne la représentation métonymique des « paysans oubliés et négligés[19] » (1994 : 229) qui « fait exploser le continuum de l'histoire[20] » (Benjamin, 1992 : 254). Son rire audacieux et bruyant fait éclater le récit d'Eamon de Valera qui marginalise les histoires troublantes des paysans au profit d'une Histoire idyllique et totalisante. L'effort suprême de Costello lui coûte la vie, mais son dernier soupir libère de la tyrannie économique exercée par Mahony tous les villageois. La mort de Costello est à la fois catharsis et rédemption puisque la

représentation du traumatisme historique des villageois vainc momentanément les forces de la terreur économique.

Dans *Bailegangaire*, Tom Murphy présente lui aussi une critique politique, celle de l'administration Sean Lemass, qui a propulsé l'Irlande sur les marchés mondiaux des années 60 pour faire atterrir le jeune État dans la jungle économique des années 80. Le commentaire sardonique d'un des personnages souligne le désillusionnement qui a suivi ce rêve de progrès et d'expansion économique. Le système économique hiérarchique du présent postcolonial est tout aussi marginalisant que celui du passé colonial : les travailleurs sont aussi impuissants devant la société multinationale que leurs prédécesseurs l'étaient devant l'armée britannique coloniale. Les difficultés économiques représentées dans *Bailegangaire* trouvent un corollaire dans le comportement libertin de Dolly : « DOLLY entre. Elle s'étire. (Elle a eu des relations dans un fossé, un encadrement de porte, une vieille remise ou autre[21]) » (p. 128). Qui plus est, elle est enceinte d'un enfant illégitime, fait dévoilé au public lorsqu'elle : « décide d'enlever son manteau pour constater l'effet qu'aura d'exposer sa grossesse[22] » (p. 136). En menaçant de se faire avorter illégalement, Dolly intervient de façon dramatique dans les politiques culturelles contemporaines de l'Irlande : « Il y a quelques sensations qui sont sorties de la campagne pendant les dernières années, mais mon grand plan : je vais leur montrer ce qui peut arriver dans un champ dans la noirceur de la nuit. Je vais accepter ma vie[23]. » (p. 152) Cette réplique fait écho au combat de Fintan O'Toole :

> En 1983, un violent débat au sujet de l'avortement a déchiré le pays, et tout ce qu'on entendait dans le langage public pendant la majeure partie de l'année était les termes « utérus » et « fœtus ». En 1984 et 1985, le pays a été cloué sur place par un tribunal d'enquête public qui a duré huit mois, sur l'affaire dénommée « les bébés du Kerry », puisqu'une jeune femme qui avait enterré son enfant illégitime dans son jardin a avoué avoir tué un autre enfant dont elle ne pouvait être la mère[24] (O'Toole, 1993 : x).

Cette crise éthique rappelle un traumatisme évoqué dans l'histoire racontée par Mommo :

> Les non-baptisés et mort-nés dans des boîtes à souliers plantées [dans la terre], le Lisheen piétiné doucement au beau milieu de la nuit pour faire le trou réglementaire – deux pieds de profondeur, pas plus, pas moins – trop peur du champ, hanté par les bébés, ou pour prier [...] laissant leurs paquets païens seuls pour toujours[25] (p. 164).

L'Irlande s'est peut-être modernisée, mais les anciens dilemmes sociaux et économiques reviennent hanter la nouvelle conscience sociale, quelles que soient les distances qu'elle a prises avec un sentimentalisme politique arriéré.

Le désillusionnement des années 80 qui marque la fin du rêve des années 60 est aussi présenté de façon émouvante dans la situation difficile de Mary, la petite-fille aînée de Mommo. Mary est partie de chez elle dans les années 60 pour devenir infirmière en Angleterre, ce qui a créé une tension avec sa sœur Dolly, restée à la maison pour s'occuper de Mommo. Toutefois, Mary est loin d'avoir connu en Angleterre une terre promise, et son histoire met en cause le mythe de prospérité économique qui a pris fin avec l'éclatement de la « bulle » des années 80. Ainsi, Mary se trouve projetée dans un état de confusion et de désespoir total, ne sachant plus qui elle est, ni ce qu'elle devrait faire, d'autant plus que Mommo ne la reconnaît plus :

> MOMMO : Mademoiselle?... Je vous connais? [...]
> MARY (*À MOMMO*) : ... Non, vous me connaissez pas. Mais j'ai déjà été ici, et je me suis sauvée pour essayer d'effacer ici. J'ai pas eu la vie facile. [...] Je suis donc revenue en pensant que je trouverais – quelque chose – ici ou, sinon, j'arrangerais tout, Mommo[26]? (p. 152-153)

Pour ne pas succomber à son « sentiment croissant de solitude et de démoralisation[27] » (p. 92), Mary décide d'aider Mommo à terminer son histoire afin de résoudre les troubles émotionnels qui tourmentent sa famille. Sa persévérance est attisée par le désir que Mommo la reconnaisse comme sa petite-fille : « MARY : Essayez de deviner. Oui, Mommo? – Oui, Mommo? – S'il vous plaît – qui suis-je[28]? » (p. 157) La tension dramatique est parallèle à celle de *A Thief of a Christmas* puisque le point culminant et la catharsis finale ne sont atteints que lorsque la peine et le traumatisme historique sont avoués et représentés :

> MARY : [...] [E]t ils ont emmené Tom à Galway, où il est mort... Deux matins plus tard – et il venait tout juste de mettre la bouilloire sur le crochet – n'est-ce pas que grand-papa, l'étranger, est tombé lui aussi, tranquillement en s'évanouissant... Mommo?
> MOMMO : Ça l'a finalement rattrapé. [...] Pauvre Seamus[29] (p. 169).

En permettant à sa douleur de faire surface, Mommo admet le traumatisme historique, et peut enfin reconnaître sa petite-fille :

> MOMMO : À vous nous pleurons. Oui? Pauvres enfants d'Ève en exil. [...] À vous nous envoyons nos soupirs... Pour vot' maman et papa et grand-papa au ciel. [...] En deuil et en pleurs dans cette vallée des larmes. (*Elle redonne la tasse à Mary.*) Et certainement qu'une larme, c'est pas une si mauvaise chose, Mary, et est-ce qu'on n'a pas tout ce qu'on a besoin ici, nous deux.
> MARY (*Des larmes de reconnaissance lui montant aux yeux; avec ferveur*) : Oh oui, Mommo[30] (p. 169-170).

Ainsi Tom Murphy dément-il la vision modernisée de l'Irlande, dans *Bailegangaire*, comme il dénonce l'idéalisation nostalgique de son passé dans *A Thief of a Christmas*. Cependant, ce processus de déconstruction ne constitue pas une fin en soi, mais une étape nécessaire à un vaste projet de reconstruction et de revitalisation du passé historique au service du présent et de l'avenir.

La façon de représenter le passé historique, en particulier les événements traumatisants, est la clé du débat sur l'historiographie irlandaise mené entre historiens nationalistes et révisionnistes.

Tom Murphy adopte une position postrévisionniste dans un grand nombre de ses pièces, en particulier dans *Famine*, une pièce qui se déroule au cours des années 1840 alors que le mildiou de la pomme de terre cause la mort de milliers d'Irlandais, et dans laquelle le dramaturge retrace la mort lente et inévitable d'une communauté villageoise. Malgré tous ses efforts, le chef du village, John Connor, impuissant à sauver la vie de ses amis et de sa famille, ne peut qu'être témoin de leur mort. Dans la même optique, *A Thief of a Christmas* se présente comme une description objective des événements qui ont « vraiment valu son nom à Bailegangaire ». Or, en réalité, cette description s'inscrit dans une vaste construction dramatique qui intensifie leur effet traumatisant. L'historiographie irlandaise tout comme la pièce *Bailegangaire* soulignent le fait que tout discours historique est nécessairement, et par définition, une narration ou une histoire produite dans des circonstances culturelles et historiques précises. Dans son récit, Mommo raconte des événements qui se sont produits dans les années 50, mais ce récit, l'histoire même, n'existe qu'en fonction de l'époque à laquelle se déroule la pièce, soit 1984. L'opposition entre passé et présent n'est plus pertinente lorsqu'on accepte que les événements ou « faits objectifs » du passé n'existent pas à l'extérieur de la narration qui les reconstruit. Comme l'affirme Kevin Whelan, le passé et le présent sont « constamment imbriqués » (p. 175) dans tout discours historique.

C'est seulement en reconnaissant que les traumatismes du passé sont étroitement liés aux difficultés du présent que le processus de réconciliation peut commencer dans *Bailegangaire*. Tom Murphy contredit une vision nostalgique et essentialiste du passé ainsi que le mythe de la modernité en se concentrant, dans les deux cas, sur le traumatisme historique révélé par l'histoire de Mommo. Parallèlement à cet engagement thématique, Tom Murphy traite de la question de l'identité nationale en théâtralisant le désir désespéré de Mary de finalement rentrer « chez elle ». La situation du personnage est caractéristique de l'aporie poststructuraliste qui confond toute notion d'identité établie :

> MARY (*À elle-même*) : Donne-moi ma liberté, Mommo ... Quelle liberté? Pas de liberté sans structure... Où est-ce que je peux aller? ... Comment est-ce que je peux partir (*En regardant vers le haut et autour des poutres*) avec tout ça? ... Et ça a pas marché avant, pour moi, n'est-ce pas? ... Je suis revenue[31] (p. 120).

Peu étonnant donc que sa tentative de fuite en Angleterre ait ramené Mary en Irlande où elle espérait retrouver un foyer et se retrouver elle-même : « MARY : [...] (*Elle boit, puis, en gémissant comme MOMMO le ferait.*) Je veux rentrer chez moi, je veux rentrer chez moi. (*Nouveau ton de voix, le sien, frustrée.*) Moi aussi, moi aussi. *Chez moi.* (*Avec colère.*) C'est où, Mommo[32]? » (p. 121)

Une réponse poststructuraliste à cette question serait d'affirmer que sans abandonner les notions essentialistes d'identité culturelle, il faut s'en libérer pour se permettre ensuite de la réinventer. S'il est nécessaire de déconstruire une fiction culturelle dans un moment de crise, il est aussi nécessaire de la reconstruire. Ce que cette lecture sous-estime radicalement, c'est le besoin premier et fondamental de structure, ou même de l'illusion d'une structure, qu'il s'agisse d'une structure économique dans le genre de celle qui sous-tend *A Thief of a Christmas* ou d'une structure ontologique comme dans *Bailegangaire*, le besoin précède la structuration et en constitue le principe de base.

C'est ce besoin de structuration qui est créé par l'opposition entre essentialisme et historicisme, entre nationalisme et révisionnisme, et illustré par la situation de Mary dans *Bailegangaire* que résume cette affirmation : « Il doit y avoir quelque chose, un avenir pour moi, quelque part[33]. » (p. 160) Tom Murphy ne cède pas au relativisme convenu de la pensée structuraliste, mais se concentre plutôt sur le traumatisme ontologique de trois femmes privées de leurs droits de représentation, en une synthèse entre le passé (Mommo), le présent (Mary) et l'avenir (l'enfant à naître de Dolly). L'intégrité structurelle de cette synthèse ou de ce *modus vivendi*, fondée sur les besoins variés de structuration de trois femmes, est un exemple de ce que Georg Wilhelm Friedrich Hegel appelait *Sittlichkeit* ou la « vie éthique[34] », que Terry Eagleton a élargie afin d'inclure des notions de « réalisation de soi » et d'« épanouissement de soi[35] » (1990 : 412-413) :

> [L]e plus grand exemple d'épanouissement de soi libre et réciproque est connu traditionnellement comme étant l'amour; et nombreux sont ceux qui, sur le plan de la vie personnelle, sont convaincus que ce mode de vie représente la plus haute valeur humaine. Ils n'arrivent tout simplement pas à voir le besoin, la façon ou la possibilité d'étendre cette valeur à toute forme de vie sociale[36] (p. 413).

C'est au point de rencontre entre le personnel et la politique que Tom Murphy agit de façon novatrice dans le contexte irlandais. Il dépasse les paradigmes d'identité nationale pour envisager l'éthique des relations interpersonnelles. L'avenir de Mary dépend du

souvenir du passé de Mommo; elles doivent être réunies pour finalement permettre au passé et au présent de coexister :

> MOMMO : [...] Et certainement qu'une larme, c'est pas une si mauvaise chose, Mary, et est-ce qu'on n'a pas tout ce qu'on a besoin ici, nous deux. (*Et elle se place pour dormir.*)
> MARY (*Des larmes de reconnaissance lui montant aux yeux; avec ferveur*) : Oh oui, Mommo[37] (p. 169-170).

Comme l'a remarqué Fintan O'Toole, Mary « a trouvé deux choses qu'aucun autre personnage de Tom Murphy n'a jamais trouvé : un refuge et un chez-soi[38] » (1994 : 248). Mais Mommo et ses petites-filles, les « Pauvres enfants d'Ève en exil », ne rentrent pas de leur exil vers l'Éden essentialiste du passé irlandais, pas plus qu'elles ne le quittent pour un utopique avenir.

Dans *Bailegangaire*, le traumatisme historique est d'abord exorcisé, pour servir ensuite à la fois au présent et à l'avenir. Le lien intertextuel établi par Mommo avec les événements de *A Thief of a Christmas* donne une voix à des discours marginalisés, dans un récit qui rétablit le passé traumatique en une syntaxe historique dans laquelle le traumatisme présent peut être surmonté. La syntaxe historique est elle-même fondée sur une syntaxe interpersonnelle, l'entente entre les trois femmes de la pièce *Bailegangaire*, dans laquelle l'épanouissement personnel et individuel dépend très directement de celui du groupe, ce qui illustre la fonction de l'amour comme fondement éthique du désir humain. Il constitue rien de moins qu'une réaction opportune au relativisme poststructuraliste.

Traduction de Sarah Migneron, revue par Dominique Lafon

Notes

1. Toutes les citations renverront à cette édition, sauf indication contraire. « *Hail Holy Queen* [...] *Mother of Mercy* [...] *Hail our lives* [...] *Our sweetness and our hope* [...] *To thee do we cry* [...] *Poor banished children of Eve* [...] *To thee do we send up our sighs* [...] *Mourning and weeping in this valley of tears.* »
2. « *storm of progress* ».
3. « *1984, the kitchen of a thatched house* ».
4. « *An' no one will stop me! Tellin' my nice story ... Yis, how the place called Bochtan - and its graund (grand) inhabitants - came by its new appellation, Bailegangaire, the place without laughter.* »

5. Les termes « essentialisme » et « zeitgeist » [traduction libre de « *epochalism* »] sont délibérément placés en relation dialectique dans l'ensemble du présent article, tels que définis dans le livre *The Interpretation of Cultures* de Clifford Geertz (1973). Selon Clifford Geertz, l'essentialisme puise « les racines d'une nouvelle identité » dans « les mœurs locales, les institutions en place et l'unité des expériences communes – [dans] la "tradition", la "culture", la "personnalité nationale" ou même la "race" », tandis que l'historisme parle d'une conscience « des grandes lignes de l'histoire de notre époque, en particulier de ce que l'on considère comme étant la direction générale et le sens de cette histoire » (p. 240-241).
6. Eamon de Valera (1882-1975) : né à New York d'un père espagnol et d'une mère irlandaise; élevé dans le comté de Limerick; s'est joint à la Ligue gaélique en 1908 et aux *Irish Volunteers* en 1913; dernier commandant du soulèvement de Pâques 1916 à avoir déposé les armes; aurait échappé à l'exécution aux mains des Britanniques en déclarant sa citoyenneté américaine; président de *Sinn Féin* de 1917 à 1926 et des *Irish Volunteers* de 1917 à 1922; président du premier *Dáil Éireann* en avril 1919; s'est rendu en Amérique pour obtenir la reconnaissance des États-Unis et de la Société des Nations de la République d'Irlande; élu président de la République d'Irlande en août 1921; a démissionné le 9 janvier 1922 à la suite de la ratification du Traité anglo-irlandais par le *Dáil* et a créé le parti anti-traité *Cumann na Poblachta*; a démissionné de la présidence de *Sinn Féin* en mars 1926 et fondé *Fianna Fáil* en novembre 1926; a dirigé le premier gouvernement *Fianna Fáil* à titre de président du Conseil exécutif de 1932 à 1937; devenu *Taoiseach* (premier ministre) et ministre des Affaires externes de 1937 à 1948 et ultérieurement ministre de l'Éducation de 1937 à 1940; a perdu les élections de 1948 et est redevenu *Taoiseach* de 1951 à 1954 et de 1957 à 1959; président de la République d'Irlande de 1959 à 1973. Le but d'Eamon de Valera à partir de 1916 jusqu'à sa mort en 1975 était d'établir une République d'Irlande composée de trente-deux comtés. Sa vision de la culture et de la société irlandaise est le mieux illustrée dans son émission radiophonique de la fête de la Saint-Patrick de 1943 qui contient la célèbre évocation d'un « pays où la campagne serait illuminée par de confortables fermes, où les champs et les villages vibreraient des sons du travail, des jeux d'enfants forts, des épreuves de jeunes athlétiques et du rire de belles jeunes filles. »
7. Sean Lemass (1899-1971) : né dans le comté de Dublin; s'est joint aux *Irish Volunteers* en 1915 et a combattu dans le *GPO* lors du soulèvement de Pâques 1916; interné de 1920 à 1921; s'opposait au Traité anglo-irlandais de 1921 et a été emprisonné en 1923; *TD* de la ville de Dublin de 1924 à 1969; cofondateur et organisateur de *Fianna Fáil* en 1926; ministre de l'Industrie et du Commerce dans chacun des Conseils du ministre d'Eamon de Valera de 1932 à 1959; *Tanaiste* (vice-premier ministre) de 1945 à 1948 et *Taoiseach* de 1959 à 1965; reconnu pour avoir rétabli le libre-échange avec la Grande-Bretagne en 1965 et ouvert l'économie irlandaise au capitalisme du marché libre. A démissionné du poste de *Taoiseach* en 1966.
8. Voir Paul Murphy (2003).
9. « *idealizations of rural existence, the longing for community and primitive simplicity, are the product of an urban sensibility, and are cultural fictions imposed on the lives of those they purport to represent* [...]

it was urban based writers, intellectuals and political leaders who created romantic Ireland, and perpetuated the myth that the further west you go, the more you come into contact with Ireland. »

10. « *quite primitive* » et « [*w*]*e are dealing with a neglected, forgotten peasantry* ».

11. « *laughing competition* ».

12. « COSTELLO : [...] *I'm sick of being called a f-fool by you. The whole farm to you for nothing if I lose.* [...] JOHN : *F-f-f-if yeh don't lose?*
COSTELLO : *I keep the farm and you'll be givin' me a hundred pounds.* »

13. « *three sticks of rock* ».

14. « STRANGER'S WIFE : *The sweets!* [...] *The children! My grandchildren! The children that death left in my care!* »

15. « STRANGER'S WIFE : (*To herself*). *I'll renege matters no longer* [...] (*To JOHN*). *You can decree!* – (*To COSTELLO.*) *You can decree!* – (*To her husband.*) *All others can decree! but I'll-bear-matters-no-longer!* (*To COSTELLO.*) *Och hona-ho 'gus hah-haa! He's challengin' yeh.* »

16. « *I had nine sons* [...] *An' for the sake of an aul' ewe was stuck in the flood was how I lost Jimmy an' Michael* [...] *An' Pat who was my first born* [...] *Married the widdy against my wishes* [...] *An' when he came back for the two sheep* (*that*) *were his* [...] *You'll not have them, I told him, and sent him back, lame, to his strap of a widdy* [...] *An' he was dead within six months.* »

17. « OTHERS : *Those lost to America!*
Arms lost to the thresher!
Blighted crops!
Bad harvests!
Bad markets!
How to keep the one foot in front of the other!
Per'tonitis!
An' fever, yellow, black an' scarlet!
Chicken-bones!
Briars to take out your eyes!
Or to bate the children with!
Put smacht (*manners*) *on them when there's nought for their bellies!*
Miadh, misfortunes!
An' there's more to come!
STRANGERS WIFE : *Send them!* (*To the heavens*). »

18. « *enacts the classic Nietzschean gesture of man's defiant laughter in the face of death but reverses its political and theatrical meaning. For Nietzsche, that God-defying laughter is a mark of tragedy and of the hero's division from the unworthy crowd. For Murphy, it is a theatrical move beyond tragedy into black comedy, and the moment at which the crowd, the great unwashed of history, becomes collectively heroic.* »

19. « *forgotten and neglected peasantry* ».

20. « *blasts open the continuum of history* ».

21. « DOLLY *comes in. She stretches herself. (She has had her sex in ditch, doorway, old shed or whatever.)* »
22. « *decides to take of her coat and see what effect flaunting her pregnancy will have* ».
23. « *The countryside produced a few sensations in the last couple of years, but my grand plan : I'll show them what can happen in the dark of night in a field. I'll come to grips with my life.* »
24. « *In 1983, the country was rent by a fierce debate about abortion, its public language dominated for most of a year by wombs and foetuses. In 1984 and 1985, the country was riveted by an 8-month long public tribunal of inquiry into the so-called Kerry Babies case, in which a young woman whose own child out of wedlock had been buried by her in her garden had confessed to the murder of another child that could not have been hers.* »
25. « *The unbaptised an' stillborn in shoeboxes planted, at the dead hour of night treading softly the Lisheen to make the regulation hole – not more, not less than two feet deep – too fearful of the field, haunted by infants or to pray.* [...] *leaving their pagan parcels in isolation forever.* »
26. « MOMMO : *Miss?...Do I know you?* [...]
MARY (*To* MOMMO) : ... *No, you don't know me. But I was here once, and I ran away to try and blot out here. I didn't have it easy.* [...] *So I came back, thinking I'd find – something – here, or, if I didn't I'd put everything right, Mommo?* »
27. « *increasing sense of loneliness and demoralization* ».
28. « MARY : *Try a guess. Yes, Mommo? – Yes, Mommo? – Please – who am I?* »
29. « MARY : [...] *and they took Tom away to Galway, where he died ... Two mornings later, and he had only just put the kettle on the hook, didn't grandad, the stranger, go down too, slow in a swoon...Mommo?*
MOMMO : *It got him at last.* [...] *Poor Seamus.* »
30. « MOMMO : *To thee do we cry. Yes? Poor banished children of Eve.* [...] *To thee do we send up our sighs...For yere Mammy an' Daddy an' grandad is (who are) in heaven.* [...] *Mourning and weeping in this valley of tears. (She is handing the cup back to* MARY.) *And sure a tear isn't such a bad thing, Mary, and haven't we everything we need here, the two of us.*
MARY (*Tears of gratitude brim to her eyes; fervently*) : *Oh we have, Mommo.* »
31. « MARY (*To herself*:) *Give me my freedom, Mommo ... What freedom? No freedom without structure ... Where can I go? ... How can I go (Looking up and around the rafters.) with all this? ... And it didn't work before for me, did it? ... I came back.* »
32. « MARY : [...] (*She has a drink : then, whimpering as* MOMMO *might.*) *I wanta go home, I wanta go home. (New tone, her own, frustrated) So do I, so do I. Home. (Anger) Where is it, Mommo?* »
33. « *There must be something, some future for me, somewhere.* »
34. « *ethical life* », voir Hegel (1955).
35. « *self-realization* » et « *self-fulfilment* ».
36. « [*T*]*he fullest instance of free, reciprocal self-fulfilment is traditionally known as love; and there are many individuals who, as far as the personal life goes, have no doubt that this way of life represents, the highest human value. It is just that they do not see the need, method or possibility of extending this value to a whole form of social life.* »

37. « MOMMO : [...] *And sure a tear isn't such a bad thing, Mary, and haven't we everything we need here, the two of us.* (*And she settles down to sleep.*)
MARY (*Tears of gratitude brim to her eyes; fervently*) : *Oh we have, Mommo.* »
38. « *acquired something that no Murphy character has ever had before - a home and a refuge* ».

Bibliographie

BENJAMIN, Walter (1992), « Theses on the Philosophy of History », *Illuminations*, Londres, Fontana Press, p. 245-255.

EAGLETON, Terry (1990), *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, Blackwell.

GEERTZ, Clifford (1973), *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books.

GIBBONS, Luke (1996), *Transformations in Irish Culture*, Cork, Cork University Press.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1955, c1952), *The Philosophy of Right*, Chicago, Encyclopædia Britannica, §§ 142-164, §§ 182-188, §§ 194-195, §§ 201-202, §§ 205-208 et §§ 255-258.

MURPHY, Paul (2003), « J. M. Synge and the Pitfalls of National Consciousness », dans Brian Singleton (dir.), *Theatre Research International*, vol. 28, n° 2 (été), p. 125-142.

MURPHY, Tom (1973), *The Morning After Optimism*, Cork, Mercier Press.

MURPHY, Tom (1993), *A Thief of a Christmas* et *Bailegangaire*, dans *Murphy, Plays: Two*, Londres, Methuen.

O'TOOLE, Fintan (1993), « Introduction », dans *Murphy, Plays: Two*, Londres, Methuen.

O'TOOLE, Fintan (1994), *Tom Murphy: The Politics of Magic*, Dublin, New Island Books, Nick Hern Books.

WHELAN, Kevin (1996), *The Tree of Liberty: Radicalism, Catholicism and the Construction of Irish Identity 1760-1830*, Cork, Cork University Press.