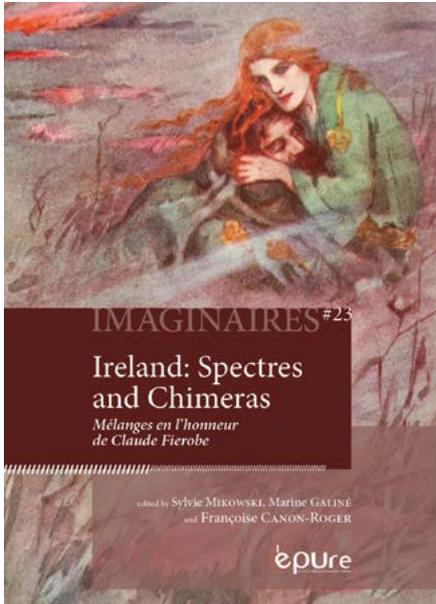


“Plays and ghosts have a lot in common” : les fantômes
de Stewart Parker et Brian Friel

	Auteur(s)	Martine PELLETIER
	Revue	<i>Imaginaires</i> (ISSN 1270-931X)
	Numéro	23 (2021) : « Ireland: Spectres and Chimeras »
	Directeur(s) du numéro	Sylvie MIKOWSKI, Marine GALINÉ & Françoise CANON-ROGER
	Pages	58-70
	DOI de l'article	10.34929/imaginaires.vi23.24
	DOI du numéro	10.34929/imaginaires.vi23
	Édition	ÉPURE - Éditions et presses universitaires de Reims, 2021
Licence	<p>Ce document est mis à disposition selon les termes de la licence <i>Creative Commons</i> attribution / pas d'utilisation commerciale / partage dans les mêmes conditions 4.0 international</p> 	

Les ÉPURE favorisent l'accès ouvert aux résultats de la recherche (*Open Access*) en proposant à leurs auteurs une politique d'auto-archivage plus favorable que les dispositions de l'article 30 de [la loi du 7 octobre 2016 pour une République numérique](#), en autorisant le dépôt [dans HAL-URCA](#) de la version PDF éditeur de la contribution, qu'elle soit publiée dans une revue ou dans un ouvrage collectif, sans embargo.

Chapter four

“Plays and ghosts have a lot in common”

Les fantômes de Stewart Parker et Brian Friel



MARTINE PELLETIER

ICD - EA 6297, Université de Tours



Résumé: Cet article s’attache à explorer les liens entre théâtre et spectralité que deux dramaturges nord-irlandais contemporains, Stewart Parker et Brian Friel, proposent dans leurs œuvres. Les *Three Plays for Ireland* de Parker, écrites et jouées dans les années 1980, à un moment de grande tension politique en Irlande du Nord, montrent une histoire irlandaise conflictuelle et violente, hantée par des fantômes assoiffés de vengeance ; son travail dramatique tente de les exorciser par la compréhension, l’espoir, l’humour et l’amour, pour échapper à la paralysie et au ressassement. *Faith Healer* (1980) et *Dancing at Lughnasa* (1990), deux des œuvres les plus célèbres de Brian Friel, sont des pièces de mémoire qui peuplent la scène de fantômes nous faisant entendre « toutes ces voix mortes » pour reprendre la belle formule de Samuel Beckett. Brian Friel convoque sur la scène de la mémoire et du théâtre tant dans *Faith Healer* que dans *Dancing at Lughnasa*, un passé qui ne passe pas, des deuils impossibles.

Parker et Friel nous offrent par la magie de ce rituel ancien qu’est le théâtre, des pièces qui hantent et qui elles-mêmes sont hantées : par des productions mémorables, par d’autres textes... Que l’on songe au fantôme bienveillant de Tchekhov, consubstantiel du théâtre de Friel ou au pastiche de dramaturges irlandais dans *Northern Star*. On ne s’étonnera pas que *Faith Healer* ait fasciné Laurent Terzieff, lui pour qui « le théâtre est avant tout le lieu où se rencontrent le monde visible et le monde invisible, le lieu où mes fantômes espèrent bien rencontrer ceux du public ».

Mots-clefs: Brian Friel, Stewart Parker, Laurent Terzieff, *Faith Healer*, *Dancing at Lughnasa*, *Northern Star*, *Pentecost*, théâtre irlandais, fantômes

DANS l'introduction à sa trilogie pour l'Irlande, le dramaturge nord-irlandais Stewart Parker écrivait, peu avant sa mort prématurée à 47 ans en 1989 : « *Plays and ghosts have a lot in common. The energy which flows from some intense moment of conflict, in a particular time and place, seems to activate them both. Plays intend to achieve resolution, however, whilst ghosts appear to be stuck fast in the quest for vengeance*¹. » Du fait de la recherche que je mène actuellement sur la réception française de l'œuvre de Brian Friel², une autre référence s'est rapidement imposée à moi. En 2001, dans son « Manifeste pour le théâtre » Laurent Terzieff qui, le premier, permit au public français de découvrir Friel grâce à une adaptation de *Faith Healer*³, revendique ce lien intime entre théâtre et spectralité :

Pour moi, le théâtre est avant tout le lieu où se rencontrent le monde visible et le monde invisible, le lieu où mes fantômes espèrent bien rencontrer ceux du public, sinon, ce que je propose, restera, c'est le cas de le dire, « fantomatique ». C'est le lieu où se rencontrent l'action concrète et l'imaginaire, où la présence vivante et réelle de l'acteur se conjugue avec la réflexion et la poésie, la conscience et l'inconscient du rêve, c'est le lieu de communion du visible et de l'invisible, je ne récuse pas la connotation religieuse de la formulation⁴.

Brian Friel (1929-2015) et Stewart Parker (1941-1988) appartenaient à deux générations différentes ; ils étaient tous deux Nord-Irlandais, bien que natifs et résidents de deux villes différentes, Derry et Belfast. Ils se sont côtoyés notamment par l'intermédiaire de la compagnie théâtrale Field Day, fondée par Friel et l'acteur belfastois Stephen Rea en 1980. C'est pour Field Day que Parker – qui avait de longue date une relation professionnelle et amicale avec Rea⁵ – écrivit sa dernière pièce, *Pentecost*, créée au Guildhall de Derry le 23 septembre 1987. Parker vécut toute sa vie dans l'ombre de la mort : amputé d'une jambe à l'âge de 19 ans il devait décéder à 47 ans d'un cancer de l'estomac. Sa carrière fut courte mais pleine :

1. Stewart Parker, *Three Plays for Ireland*, Birmingham, Oberon, 1989, p. 9.
2. Voir notamment Martine Pelletier, « Brian Friel on the French stage: From Laurent Terzieff to Women Directors of Dancing at Lughnasa », *Ilha do Desterro*, 73(2) (The Irish Theatrical Diaspora), 2020, p. 85-97 (doi:10.5007/2175-8026.2020v73n2p85).
3. Terzieff crée « Témoignages sur Ballybeg » en 1986 au théâtre du Lucernaire. Le texte de l'adaptation de Pol Quentin est publié dans *L'Avant-Scène Théâtre* (n° 785, 1^{er} mars 1986). En 2005 il mettra en scène « Molly », adaptation de *Molly Sweeney* au théâtre de la Gaîté-Montparnasse, dans une traduction d'Alain Delahaye. En 1984 Jean-Claude Amyl avait monté « La Dernière Classe », adaptation de *Translations*, mais la pièce, malgré une publication du texte à *L'Avant-Scène Théâtre* (n° 756, 15 octobre 1984) était passée pratiquement inaperçue.
4. Laurent Terzieff, *Seul avec tous*, Paris, La Renaissance, 2010, p. 188.
5. Voir notamment la biographie de Parker, par Marilyn Richtarik, *Stewart Parker. A Life*, Oxford, Oxford U.P., 2012, p. 137-138, 244, 305-307. Stephen Rea a rendu un bel hommage à son ami en mettant en scène *Northern Star* dans une production *in situ* de Field Day et Tinderbox à la First Presbyterian Church de Belfast en 1998, dans le cadre du bicentenaire du soulèvement des Irlandais-Unis de 1798.

il écrivit pour la radio, la télévision, la scène, se passionna pour la critique musicale.

Les trois pièces pour l'Irlande de Parker sont encore peu connues et n'ont jamais fait l'objet de représentations professionnelles en France ; elles n'en sont pas moins passionnantes dans leurs mises en scène des fantômes de l'histoire irlandaise, comme nous le verrons. J'aborderai ensuite deux des œuvres les plus célèbres de Brian Friel, *Faith Healer* (1980) et *Dancing at Lughnasa* (1990), pour analyser comment ces « pièces de mémoire » (*memory plays*) peuplent la scène de fantômes et nous font entendre « toutes ces voix mortes » comme l'écrivait Samuel Beckett⁶, une réplique d'Estragon reprise en écho par Frank McGuinness à propos de *Faith Healer*⁷. Brian Friel convoque sur la scène de la mémoire et du théâtre, tant dans *Faith Healer* que dans *Dancing at Lughnasa*, un passé qui ne passe pas, des deuils impossibles. Il transforme la représentation en un espace-temps sacré où le rituel d'exorcisme nécessaire peut avoir lieu. Ces fantômes ne sont pas ceux de la littérature fantastique ou du mélodrame victorien ; ils ne sont ni sanglants ni violents, mais plutôt intimes et familiers. Pourtant, leur capacité à hanter personnages et spectateurs n'en est pas moins puissante et troublante.

Le théâtre et les fantômes ont bien partie liée comme l'affirme Parker. Que l'on pense au paradoxe de l'incarnation théâtrale où l'acteur donne littéralement corps à des ombres, des êtres de mots devenus chair dans la lumière des projecteurs, pour peupler une scène désespérément vide sans eux, soir après soir, pour notre plus grand plaisir, dans l'attente, et peut-être même encore, à notre époque un rien cynique et désabusée, dans l'espoir d'une possible catharsis. Terzieff encore : « C'est [avec Roger Blin] que m'est apparu ce pouvoir du théâtre de rendre l'invisible présent et communicable. Tout coexistait, le réel et l'irréel, le concret et l'impalpable, les vivants et les fantômes⁸ ». Présentant *Témoignages sur Ballybeg*, l'adaptation française de *Faith Healer*, dans *L'Avant-Scène Théâtre*, Jean-Luc Toula-Breyse voyait « trois êtres fantomatiques [qui] traversent leurs souvenirs comme ces bourgades galloises ou écossaises aux consonances magiques⁹ » ; il citait les propos de Terzieff pour qui dans cette pièce « les fantômes de l'auteur rejoignent mes fantômes et ceux du public, ils sont à la fois très particuliers et pourtant universels¹⁰ ». Partons à la rencontre de ces fantômes très irlandais donc mais qui pourtant, par la grâce et la magie du théâtre, peuvent devenir les nôtres.

6. Réplique d'Estragon dans *Waiting for Godot*. Samuel Beckett, *The Complete Dramatic Works*, Londres, Faber & Faber, p. 58
7. Frank McGuinness, « *Faith Healer: All the Dead Voices* », *Irish University Review*, 29(1) (Brian Friel), Spring/Summer 1999, p. 60-63 (<https://www.jstor.org/stable/25511529>).
8. Terzieff, *Seul avec Tous*, op. cit., p. 108.
9. *L'Avant-Scène Théâtre*, n° 785, op. cit., p. 42.
10. *Ibid.*, p. 43.

Les trois pièces pour l'Irlande de Parker sont, par ordre chronologique de création, *Northern Star* (1984), *Heavenly Bodies* (1986) et *Pentecost* (1987). Toutes trois figurent des fantômes identifiés comme tels dans le script. *Northern Star* traite du soulèvement de 1798 et se concentre sur la figure historique de Henry McCracken, un des meneurs de cette insurrection républicaine à l'issue tragique. Une indication scénique situe l'action, avec une ironie caractéristique : « *Ireland the continuous past* ». Dans ce passé continu qui lie les violences de 1798 à celles, bien contemporaines, des *Troubles* des années 1960 à 1990, Parker propose une exploration dramatique sensible et exigeante de ce que l'on peut appeler « *the unfinished business of Irish Republicanism* », un mouvement républicain qui n'a pu aboutir et poursuit sa quête d'une république irlandaise par des moyens souvent bien sanglants. Henry et sa compagne Mary ont trouvé refuge dans une maison hantée par une « mariée fantôme » (« *the Phantom Bride* »), dont nous apprenons la tragique histoire dès la scène d'ouverture : son mari ayant été assassiné dans un meurtre sectaire juste avant ses noces, elle se pendit en robe de mariée et depuis l'on dit que « *any man that looks her straight in the eye is a dead man* » (p. 16). Mort et sexualité, frustration et vengeance sont réunies dans cette figure aussi séductrice que prédatrice, une Irlande privée de la consommation de son union heureuse, avatar d'un trope connu de la littérature et de l'histoire irlandaises mais aussi bien plus universelle, mêlant Eros et Thanatos... Juste avant la fin de ce premier acte, tandis que Mary chante doucement, la mariée fantôme revient : « *As the song continues, [McCracken] turns upstage to face her. She kisses him, and then with a predatory leap, clamps her bare legs round his waist and her arms round his neck.* » (p. 50). C'est pourtant avec Mary que nous retrouvons McCracken au lit, au début de l'acte deux, troublé et incrédule car lui, l'homme des Lumières et de la Raison, pense avoir vu la mariée fantôme à laquelle il ne saurait croire :

McCracken: I could have sworn to God I saw her myself, down there, in the very house.

Mary: Sure why wouldn't you? Isn't it her house?

McCracken: I can't stand my own mind! The one thing I always cherished. The men of Reason, logic and reason, and now I keep seeing the most damnable things, shadows and moonshine, when I most need to be clear and true. What have I to do with ghosts?

Mary: There's no escaping them in this homeland. We're well used to the walking dead, we have more spooks than living bodies round these parts. What of it? There's no harm in seeing ghosts. There's just no call to turn into one, before your time. (p. 51-52)

À la Raison qui refuse le surnaturel et donc les fantômes, Mary oppose une conception plus ancienne, plus spirituelle du monde ; elle ancre ces apparitions et visions dans un cadre familial (« *these parts, this*

homeland ») et non hostile ou inconnu (« *the most damnable things* »). Le fantôme échappe aux formes de connaissance et de compréhension raisonnables. Pour Mary, la présence des spectres est une donnée, non une menace ou une aberration. Henry va être arrêté par les soldats anglais qui répriment la rébellion. Il est marqué par une mort imminente et il n'y a dans la pièce aucun suspense : nous savons que ce héros du soulèvement de 1798 est bien mort, condamné à la pendaison, et que son sort allait inspirer de nouveaux sacrifices. L'image de l'union de McCracken et de la mariée fantôme évoque inmanquablement la belle et impitoyable, l'inconsolable et insatiable Kathleen à laquelle les hommes d'Irlande sacrifient leur vie dans ce passé continu (« *bridegroom to the goddess* », comme l'a formulé Seamus Heaney dans « *The Tollund Man* », en 1972) où rebellions et représailles s'enchaînent, au fil des siècles, dans l'attente vaine d'une résolution (*closure*). Le constat de l'échec du soulèvement des Irlandais-Unis est formulé un peu plus tard, non sans ironie, par le protagoniste lui-même : « *We hadn't the ghost of a chance* » (p. 57).

D'autres fantômes hantent cette œuvre étonnante : ceux des auteurs irlandais dont Parker pastiche le style pour donner à chaque scène de la tragédie de McCracken une résonance littéraire spécifique¹¹, s'inscrivant dans une lignée, une tradition théâtrale. Parker rend ainsi un bel hommage au talent de dramaturges – tous de tradition protestante libérale d'ailleurs, comme McCracken – dont les ombres bienveillantes donnent au spectateur avisé le plaisir du jeu de la reconnaissance. Ce « ventriloquisme théâtral » que Homi Bhabha n'avait pas encore rendu populaire dans le monde de la critique répond également selon lui à un impératif dicté par une histoire contestée, comme il l'expliquait dans le programme de la pièce :

So how to write an Ulster history play? – since our past refuses to express itself as a linear, orderly narrative, in a convincing tone of voice? Tune into any given moment from it, and the wavelength soon grows crowded with a babble of voices from all the other moments, up to and including the present one. I have tried to accommodate this obstinate, crucial fact of life by eschewing any single style, and attempting instead a wide range of theatrical ventriloquism¹².

Le second volet de la trilogie, *Heavenly Bodies*, dont je ne traite pas ici, poursuit cette exploration du passé de la littérature irlandaise en prenant pour personnage central le dramaturge Dion Boucicault. Pas de mariée fantôme dans cette pièce mais un violoniste, « *the phantom*

11. On reconnaîtra, dans le désordre, Richard Brinsley Sheridan, Oscar Wilde, Dion Boucicault, George Bernard Shaw, John Millington Synge, Sean O'Casey et Samuel Beckett. On pourrait ici parler d'une forme de mimétisme (*mimicry*), concept que Homi Bhabha allait bientôt identifier comme un élément caractéristique des cultures coloniales et postcoloniales, notamment dans *The Location of Culture* (London/New York, Routledge, 1994).
12. Richtarik, *op. cit.*, p. 256.

fiddler », qui trouve sa place dans l'univers théâtral et fantastique du mélodrame victorien à la Boucicault. Ce fantôme serait le père du dramaturge, mais aussi une projection de sa propre frustration, « *Boucicault setting out to avenge himself on the world, for being illegitimate, for being Irish* » selon Marilyn Richter¹³.

La facture réaliste de *Pentecost* (1987), dernier volet de la trilogie et dernière pièce écrite par Parker peu avant sa mort, amène à la création d'un fantôme bien différent mais néanmoins désigné comme tel dans les indications scéniques sinon dans la distribution. Lily Mathews était la locataire de la maison ouvrière d'un quartier protestant de Belfast dans laquelle Marian et ses amis vont se retrouver, au beau milieu de la grève loyaliste de 1974 contre le projet d'accord de Sunningdale qui prévoyait un partage de pouvoir entre catholiques et protestants, nationalistes et unionistes. Marian traverse une grave crise personnelle et souhaite se séparer de son mari, Lenny. Ce dernier vient d'hériter de la maison et le fantôme de Lily va s'opposer à l'intrusion de la trop catholique Marian dans une maison que nous sommes invités à voir comme le symbole de la classe ouvrière protestante nord-irlandaise et de sa résistance intransigeante à toute revendication susceptible d'affaiblir la cause unioniste. Marian est le seul personnage capable de voir le fantôme de Lily, ce qui ouvre la possibilité – rationnelle – de voir Lily non comme un spectre mais comme une projection née de l'imagination de Marian après sa lecture du journal intime de la vieille dame :

Lily Mathews, in Sunday coat and hat and best handbag, appears in the shadowy doorway leading from the pantry.

Lily: I don't want you in my house.

Marian keeps her eyes on the knitting pattern: on guard but not entirely frightened, aware that her mind is playing tricks on her

Marian: You needn't try to scare me, Lily. (p. 155)

Les deux femmes vont faire ensemble le chemin qui mène du conflit ouvert, de l'opposition absolue, à la reconnaissance d'un deuil partagé et à une forme d'acceptation, voire de rédemption, dans une pièce dont la langue et l'inspiration sont profondément évangéliques :

Marian: You think you're haunting me, don't you? But you see, it's me that's actually haunting you. I'm not going to go away. There's no curse or hymn that can exorcise me. So you might as well just give me your blessing and make your peace with me. (p. 180)

13. *Ibid.*, p. 293.

Marian découvre le secret de Lily et ensemble elles vont se libérer des douloureux fantômes du passé, l'enfant mort de Marian et l'enfant adultérin abandonné par Lily : « *Marian takes Lily's hand and holds it against her own heart. Forgive me Lily* » (p. 197). L'idée, un peu folle, de Marian de préserver la maison comme un monument à la gloire de Lily Mathews et des femmes des quartiers ouvriers de Belfast en la confiant au National Trust est abandonnée ; la maison ne doit pas rester dans un passé mortifère, un lieu hanté ; il faut au contraire l'ouvrir pour accepter une vie nouvelle, faire de la place à ce qui pourra advenir et non s'enfermer dans un passé marqué par la culpabilité et la haine : « *That was the wrong impulse. A mistaken idea. It would only have been perpetuating a crime... condemning her to life indefinitely. I'm clearing most of this out. Keeping just the basics. Fixing it up. What this house needs most is air and light* » (p. 202). Marian poursuit, devenue porte-parole d'un dramaturge pour qui l'accord anglo-irlandais de 1985 offrait une réelle opportunité non d'enterrer le passé mais bien de faire confiance à l'avenir. Marian, comme mue par l'Esprit Saint (*holy ghost*), a la révélation d'un pardon possible et d'une vie nouvelle, libérant les fantômes des victimes innocentes de leur servitude et d'un ressentiment éternel :

Personally, I want to live now. I want this house to live. We have committed sacrilege enough on life, in this place, in these times. We don't just owe it to ourselves, we owe it to our dead too...our innocent dead. They're not our masters, they're only our creditors, for the life they never knew. We owe them at least that – the fullest life for which they could ever had hoped, we carry those ghosts within us, to betray those hopes is the real sin against the Christ, and I for one cannot commit it one day longer. (p. 208)

Avec ces fenêtres qu'elle ouvre en grand sur le plateau, littéralement et métaphoriquement, les ténèbres recèdent, la lumière l'emporte sur l'ombre, la vie sur la mort, pas dans l'oubli mais dans le pardon, condition nécessaire pour permettre aux morts de ne pas errer comme des revenants en quête d'une vengeance mortifère. Peut-être pouvons-nous avec Marian (qui vit ici une sorte d'assomption, d'élévation...) mettre enfin un terme au cycle de la « rétribution » évoqué par le dramaturge à propos des fantômes des trois pièces et de l'histoire de l'Irlande. *Pentecost*, pièce écrite par un homme d'à peine 45 ans pourtant au seuil de la mort, suggère une circulation des fantômes qui ouvre sur une rédemption, la possibilité de vivre avec le passé et ses pertes, avec ses morts et ses deuils, sans y sacrifier le présent et l'avenir. Si « toutes les pièces sont des pièces pour fantômes¹⁴ », le théâtre peut aussi contenir « les fantômes implacables de

14. « *All plays are ghost plays* » (Stewart Parker, *Dramatis Personae and Other Writings*, Gerald Dawe, Maria Johnston et Clare Wallace (dir.), Prague, Litteraria Pragensia, 2008, p. 25).

l'histoire¹⁵ » et nous placer non du côté du désir de mort mais du côté du jeu et de la vie¹⁶. La performance, au sens du performatif, est un acte de foi en l'homme et en son pouvoir de pardonner créant, pour reprendre les termes de Stewart Parker, un théâtre « qui pourrait laisser entrevoir une vision de l'avenir¹⁷ ».

Le deuil rendu possible de l'enfant mort de Marian et Lenny offre une transition aussi aisée que douloureuse vers *Faith Healer*¹⁸ de Brian Friel, car l'ombre de l'enfant mort-né de Grace et Frank Hardy, image récurrente de la stérilité, d'un avenir avorté, hante cette pièce comme l'ombre du bien-nommé Christopher plane sur *Pentecost*. À propos de ce qui reste comme une œuvre majeure de Friel et du théâtre irlandais, le dramaturge Frank McGuinness, lui aussi fort doué pour le dialogue avec les ombres de l'histoire irlandaise (*Observe the Sons of Ulster Marching towards the Somme*) écrivait en 1999 :

Beckett in Waiting for Godot spoke of the dead voices, speaking together, each one to itself. In Faith Healer, Brian Friel speaks not of dead voices but with them. [...] Bit by bit it dawns that Frank and Grace speak as ghosts. The certainty of that information comes from the evidence of the only survivor from this unholy trinity, Teddy the showbiz veteran, teller of many incredible fictions, but obsessed by only one truth, the love of Frank and Grace Hardy, that inspired his absolute love for both of them. When Teddy speaks, the dead voices disappear. A living voice is heard, but it is only speaking of death as well. Frank returns to the stage to die his death. As in Greek tragedy the violent action occurs offstage, reported by a messenger. But here the messenger is the man of action, the man of suffering himself, speaking from the grave¹⁹.

Chez Brian Friel la mémoire a clairement partie liée au spectral. C'est bien souvent en évoquant ce dont l'on se souvient, celles et ceux qui nous ont quittés mais qui sont néanmoins toujours avec nous, par la grâce – ou la malédiction – du souvenir, qu'il fait théâtre. *To remember everything is a form of madness*²⁰... Avant *Faith Healer*, Brian Friel avait mis en scène des personnages déjà morts, dont il nous révélait le statut indirectement : *Freedom of the City* (1974), *Living Quarters* (1977) ont des mises en scènes élaborées qui nous amènent inéluctablement vers une fin annoncée ;

15. « Drama... can contain the conflicts and contradictions, the cruelty and the killings, the implacable ghosts, the unending rancour, pettiness and meanness of spirit, the poverty of imagination and evasion of truth which unites our two communities in their compact of mutual impotence and sterility – all in a single image. » (*Ibid.*, p. 26).
16. « To assert the primacy of the play-impulse over the deathwish ». (*Ibid.*, p. 27).
17. « begin to hint at a vision of the future. » (*Ibid.*, p. 26).
18. Brian Friel, *Faith Healer*, Londres, Faber & Faber, 1980. Édition utilisée ici : Loughcrew, Gallery Press, 1991.
19. McGuinness, « *Faith Healer: All the dead voices* », *op. cit.*, p. 62-63.
20. Réplique de Hugh dans *Translations*, Londres, Faber & Faber, 1981, p. 67.

celle des trois manifestants de Bloody Sunday, exécutés à la scène finale mais dont nous avons vu les corps enlevés dès la première scène ; celle de Frank Butler, qui se suicidera sans que sa famille puisse empêcher son geste, ce qui les contraint à ré-imaginer à l'infini, à remettre en scène sous la direction de Sir, ces jours où ils auraient pu changer le cours des choses mais ne l'ont pas fait. Le super metteur en scène pirandellien, Sir, est né comme il l'explique lui-même d'une nécessité psychique propre aux personnages/protagonistes de la tragédie (« *out of some deep psychic necessity*²¹ » incarnant là encore un besoin de résolution (*closure*) car le présent est paralysé, parasité par un passé qui ne passe pas. Pourtant, paradoxe bien connu du théâtre, en scène ni Frank ni les trois manifestants ne sont joués comme des fantômes ou des morts ; ils apparaissent au contraire bien réels et vivants, incarnés par des acteurs de chair et de sang dont le statut ontologique, en apparence, ne diffère pas de celui des autres personnages...

Faith Healer est une pièce pour trois voix : celle du guérisseur, Frank Hardy, qui encadre par ses deux monologues les interventions de sa femme – qu'il préfère appeler sa maîtresse – Grace, et de son agent, Teddy le cockney. Une citation d'Avery Gordon s'applique à la perfection à cette œuvre austère et troublante : « *The ubiquity of ghost stories is connected to the recognition that history is always fragmented, and perspectival and open to contestations for control of the meaning of history*²² ». Le spectateur en fait l'expérience absolue et bouleversante car Frank, Grace et Teddy viennent chacun leur tour nous livrer leur version des faits qui ont conduit à la mort de Frank, un soir en Irlande, puis au suicide de Grace, un autre jour, à Londres. Des versions contradictoires où la victime elle-même revient d'entre les morts pour nous préciser les circonstances de sa disparition, son exécution, voire sa passion. Trois portraits de Frank en guérisseur, en mari, amant, fils, ami, figure christique, bouc émissaire. C'est donc la voix d'un mort qui encadre la pièce et nous fait entendre encore toutes ces voix mortes... Si le fantôme est bien un emblème de la perte, une absence sensible, marquée dans le monde tangible et visible, alors *Faith Healer* est, à chaque représentation, l'invocation rituelle de deux, sinon trois fantômes. Dès que j'invoque le nom de Frank Hardy, les ombres/fantômes de Donal McCann, l'acteur irlandais qui a créé le rôle de Frank en Irlande dans une incarnation d'une rare puissance et justesse, et de Laurent Terzieff qui mit en scène et interpréta cette pièce en France – s'imposent à moi. Frank Hardy, le guérisseur, apparaît, tiré des ténèbres d'un plateau sombre. Sa litanie de noms de villages gallois qui se meurent, puis l'évocation de reliques de rituels abandonnés (*harvest thanksgiving*, *Christmas decoration*) convoquent un monde postchrétien dont les survivants, ceux qui viennent à lui, un par un, cherchent la guérison ou plus

21. Brian Friel, *Living Quarters*, Loughcrew, Gallery, 1992, p. 11.

22. Avery Gordon, *Ghostly Matters: Haunting and the sociological Imagination*, Minneapolis, Minnesota U.P., 1997, p. 8.

probablement la certitude rassurante qu'ils sont inguérissables. Il voit en eux les envoyés de la foule innombrable et menaçante de celles et ceux qui ont presque, mais pas encore totalement, perdu l'espoir, une armée muette d'ombres menaçantes et sinistres qui pourraient le poursuivre, l'anticipation de l'inéluctabilité de son ultime sacrifice :

The crippled and the blind and the disfigured and the deaf and the barren... Sometimes I got a strange sense that they weren't there on their own behalf at all but as delegates, legati, chosen because of their audacity; and that outside, poised, mute, waiting in the half-light, were hundreds of people who held their breath while we were in the locality. And I sometimes got the impression, too, that if we hadn't come to them, they would have sought us out. (p. 17)

Ces mots résonnent étrangement aux oreilles de celles et ceux qui ont lu *Apprendre à perdre*, un récent essai du philosophe et écrivain Vincent Delecroix :

Ce qui est perdu peuple le monde à la manière d'un fantôme [...] La mondialisation est au fond une accumulation de pertes, c'est même là son secret honteux... La manière que nous avons de vivre avec les fantômes, de leur parler, de faire en sorte qu'ils soient là mais ne reviennent pas sous forme de revenants, c'est-à-dire de spectre qui viennent accuser l'existence présente, est une question éminemment politique²³.

Les régions où circulent Frank et ses acolytes sont bien celles qui sont abandonnées et leurs occupants ceux qui sont marginalisés par le progrès, la modernité. Mais un autre fantôme hante la pièce et notamment le monologue de Grace : celui de l'enfant mort-né et enterré en Écosse près du village de Kinlochbervie. Il est le secret, le refoulé :

Kinlochbervie's where the baby is buried. And he never talked about it afterwards; never once mentioned it again; and because he didn't, neither did I. So that was it. Over and done with. A finished thing. Yes. But I think it's a nice name Kinlochbervie – a complete sound – a name you wouldn't forget easily... (p. 24)

Pas d'oubli possible même si ce fantôme n'est jamais matérialisé sur scène ; la détresse de Grace, puis les détails donnés par Teddy garantissent que cette image reste avec nous, comme elle reste avec eux. Grace est donc hantée par deux fantômes, celui de son bébé mort-né (« *the black-faced, macerated baby that's buried in a field in Kinlochbervie in Sutherland in the*

23. Vincent Delecroix, *Apprendre à perdre*, Paris, Payot-Rivages, 2019. Texte cité dans *L'Obs*, n° 2876, 19 décembre 2019, p. 111-114.

north of Scotland », p. 28) et celui de son mari, dont la mort violente est un traumatisme dont elle ne se remet pas malgré l'injonction du docteur qui la suit et lui prescrit les somnifères dont elle fera une overdose volontaire et fatale : « *Of course you've had a traumatic experience Mrs Hardy; absolutely horrific. But it's over, finished with* » (p. 22). Si, selon Cathy Caruth, « être traumatisé, c'est être possédé par une image ou un événement situé dans le passé²⁴ », Grace est indéniablement traumatisée, comme l'était Marian, mais elle ne parvient pas à dépasser ce traumatisme, à vivre avec la mort de Frank, à vivre sans lui : « *Frank, finding some kind of sustenance in me... finally he drained me [...] I need him to sustain me in that existence – O my God, I don't know if I can go on without his sustenance. Fade to black* » (p. 32). Il faudrait, dans le monde moderne, nous dit Delecroix, ironique, « “réussir son deuil”, paraît-il, nous défaire au plus vite de ce qui est perdu... Épouvantables injonctions, peur archaïque des fantômes²⁵ ». Grace n'y parvient pas et nous comprenons bien pourquoi elle vit toujours avec ses fantômes, qu'elle choisit de rejoindre. Il revient à Teddy, au monologue suivant, de nous apprendre le suicide de Grace. Quand Frank revient pour son ultime monologue c'est pour clore le récit et nous dire comment un matin, de retour en Irlande à Ballybeg, au terme d'une nuit de célébration et de beuverie, il s'est avancé dans la cour vers une mort certaine qui lui garantit non la résurrection christique mais une forme de résolution, qui ouvre la possibilité de cette résurrection théâtrale pour nous spectateurs :

And as I walked I became possessed of a strange and trembling intimation: that the whole corporeal world – the cobbles, the trees, the sky, those four malign implements – somehow had shed their physical reality and had become mere imaginings [...] that even we had ceased to be physical and existed only in spirit, only in the need we had for each other. The maddening questions were silent – at long last I was renouncing chance. (p. 54-55)

Vincent Delecroix toujours : « Ce qui est perdu, c'est-à-dire ce qui flotte entre l'être et le non-être, ce qui hante mais n'est pas, échappe aux ontologies binaires être/non-être. Que fait-on de ce truc étrange ?²⁶ » *Dancing at Lughnasa* (1990) nous propose une possibilité de transformation de « ce truc étrange ».

Dancing at Lughnasa est la *memory play* par excellence ; on peut la placer, comme le font nombre de critiques, aux côtés de *Our Town* de Thornton Wilder et de *The Glass Menagerie* de Tennessee Williams. La structure de la pièce est remarquable. Tout est filtré par la

24. Cathy Caruth, *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins U.P., 1995, p. 5.

25. Delecroix, art. cit., p. 113.

26. *Ibid.*, p. 112.

conscience/présence de Michael, narrateur adulte qui se remémore son enfance à Ballybeg et en particulier l'été de 1936 dans le cottage où sa mère et ses tantes l'élevèrent, enfant illégitime d'un père séduisant mais absent. Sur scène et dans la perception du spectateur, passé et présent coexistent, mais Michael et les sœurs Mundy n'existent pas sur le même niveau temporel ; preuve en est que dans les scènes de 1936 l'enfant est une absence, un vide que le Michael adulte comble depuis le bord du plateau en lançant quelques répliques avec sa voix d'adulte. Michael est hanté par ses souvenirs : « *A dream music that is both heard and imagined; that seems to be both itself and its own echo; a sound so alluring and so mesmeric that the afternoon is bewitched, maybe haunted, by it* » (p. 71). En se remémorant ces jours d'été, sa mère, ses tantes, il leur redonne vie, nous faisant parfois oublier que ce que nous voyons sur scène n'est que la projection, plus ou moins fidèle, de souvenirs partiels, déformés par le temps et colorés par sa culpabilité d'être parti : « *And when my time came to go away, in the selfish way of young men I was happy to escape* » (p. 71). Est-ce cette fuite, combinée à son illégitimité, qui le condamne à ressasser ces souvenirs, comme l'affirme Prapassaree Kramer :

Michael's performance as narrator and producer of his play is affected not only by his need to "legitimize" himself as a "love-child" but by his need to expiate guilt. Friel offers us the spectacle of Michael presenting his memories of 1936 [...] to highlight the process – familiar from so many of Friel's dramas – by which memory, fallible but creative, serves both to haunt and fortify the fragile ego²⁷.

Toujours est-il que *Dancing at Lughnasa*, pièce remarquable et grand succès international, fait passer ces femmes courageuses de Glenties²⁸ de l'ombre de la mort et de l'oubli, à la lumière dorée d'un été sans fin, de la scène intime de la mémoire à l'espace sacré et partagé de la scène de théâtre. Ceci est d'autant plus poignant que Friel a reconnu le caractère partiellement autobiographique de la pièce. Et d'autant plus fort que *Dancing at Lughnasa* a marqué le changement radical de la place de la femme dans la société irlandaise à partir des années 1990.

Parker et Friel, comme tant d'autres dramaturges d'Irlande et d'ailleurs, nous offrent par la magie de ce rituel ancien qu'est le théâtre, des pièces qui hantent et qui elles-mêmes sont hantées ; hantées par les actrices et acteurs qui ont incarné les protagonistes et les ont amenés à la vie de la scène ; hantées par des productions mémorables ; hantées par d'autres textes, des échos délibérés d'œuvres antérieures : que l'on songe

27. Prapassaree Kramer, « *Dancing at Lughnasa: unexcused absence* », *Modern Drama*, 43(2), Summer 2000, p. 178.

28. La pièce est effectivement dédiée « *In memory of those five brave Glenties women* », sachant que la famille maternelle de Friel était originaire de Glenties, petite ville chère à l'auteur qu'il transmuta en Ballybeg.

au fantôme bienveillant de Tchekhov, consubstantiel du théâtre de Friel ou au pastiche de dramaturges irlandais dont les accents résonnent dans *Northern Star*. Quand Benoît Lavigne a monté *Guérisseur* à Paris en 2019, il concluait sa note d'intention par cette invocation : « À travers cette production je voulais me souvenir de Laurent Terzieff et Pascale de Boysson qui en 1986 créaient ce texte en France, ici au Lucernaire, sous le titre *Témoignages sur Ballybeg* et dont l'aventure théâtrale, l'exigence et l'engagement sont pour moi, en toute humilité, le chemin à suivre²⁹ ». Chacun à leur manière, Parker et Friel, dans leur relation au passé, à la mémoire, à l'histoire et à leurs fantômes, spécifiques et universels, valident ce que dit Régine Robin sur « le passé ouvert dans ce qu'il a encore à nous dire et dans ce que nous avons encore à lui dire³⁰ » en Irlande et partout ailleurs.

Martine Pelletier est maître de conférences à l'université de Tours et membre de l'équipe de recherche ICD (EA 6297). Elle est l'auteur du livre *Brian Friel : Histoire et histoires* publié au Septentrion en 1997 ainsi que de nombreux articles sur le théâtre irlandais contemporain, notamment *The Cambridge Companion to Brian Friel* sous la direction d'Anthony Roche (2006), *Irish Literature Since 1990: Diverse Voices*, Michael Parker et Scott Brewster (dir.), (Manchester U. P., 2009), *Irish Drama. Local and Global Perspectives*, Nicholas Grene et Patrick Lonergan (dir.), (Carysfort, 2012). Elle a rédigé les préfaces aux onze traductions françaises par Alain Delahaye des pièces de Brian Friel parues aux éditions L'Avant-scène Théâtre entre 2009 et 2010. Ses publications les plus récentes sont, avec Carine Berbéri, *Ireland : Authority and Crisis*, paru en 2015 dans la collection « Reimagining Ireland » chez Peter Lang, et, avec Valérie Peyronel, le numéro spécial des *Études irlandaises*, « La Crise ? Quelle crise ? » (hiver 2015).

29. Benoît Lavigne, Note d'intention pour sa mise en scène de « Guérisseur » de Brian Friel, dans la traduction d'Alain Delahaye, au théâtre du Lucernaire, première le 31 janvier 2018 (<http://www.lucernaire.fr/spectacles-passes/2164-guerisseur.html>, consulté le 5 mars 2020).

30. Régine Robin, *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, p. 56.