

O'CASEY : NATIONALISME ET INTERNATIONALISME

Dans le cas de O'Casey, contrairement à Synge, cette relation interceltique, si relation il y a, sera complètement dans le sens Irlande-Bretagne, encore que certaines pièces anglo-irlandaises ne manquent pas de références à la matière celtique, mais essentiellement du domaine gaélique. Toutefois, O'Casey reste d'abord un auteur politique, intéressé par les événements contemporains la plupart du temps, et prenant appui sur la société irlandaise - "a city Synge" (McHugh). Nous examinerons donc le parcours de Sean O'Casey, puis sa vision de la révolution irlandaise dans *The Plough and the Stars* en particulier, avant de voir ce qui caractérise l'adaptation récente de cette oeuvre en breton (*An Arar hag ar Stered*).

En fait, plusieurs oeuvres de O'Casey concernent la révolution irlandaise : c'est la "trilogie dublinoise" (*The Shadow of a Gunman*, *Juno and the Paycock*, outre la pièce citée - jouées respectivement en 1923, 1925, 1926 par l'Abbey Theatre), traitement artistique personnel et subjectif de la révolution dans son idéologie et dans ses développements historiques, sans compter les nombreuses références à ces divers événements dans ses monumentales Autobiographies (I & II - "3,5 million words in all" - Krause). Ces pièces sont parmi les plus jouées (ainsi y avait-il eu, en 1963, 410 représentations de cette pièce, et 341 de *Juno*...).

DE CASEY A "Ó CATHASAIGH"

O'Casey a connu, en effet, un parcours "militant" avant de devenir le grand dramaturge critique et rebelle du milieu du siècle. Né en 1880 à Dublin, dans une famille protestante pauvre, et même d'une extrême pauvreté, il habita dans un de ces taudis (slums) ou tenements (mis en scène dans la pièce), où vivaient en majorité des catholiques. Mais certains protestants y demeuraient aussi, tels Bessie Burgess (une protestante unioniste et loyaliste véhémente) dont on peut penser qu'elle doit certains traits à la mère de l'écrivain, de même que le personnage de la fillette Mollser, atteinte de tuberculose, rappelle l'état précaire du jeune "John", lui-même malade et atteint d'une cécité presque totale dans sa jeunesse, ne se nourrissant d'après son témoignage autobiographique que de thé et de pain sec, notamment après la mort de son père qui plongea la famille (treize enfants dont huit décédés) dans le plus grand dénuement, le jeune John vivant pour ainsi dire dès lors abandonné là en compagnie de sa mère.

Cet environnement misérable et peuplé, mais empreint d'une certaine fraternité et en tous cas d'une humanité certaine, a eu sans doute une influence décisive sur le caractère, puis sur l'oeuvre de Sean O'Casey. C'était, d'ailleurs, celui de la moitié de la population de Dublin à la fin du XIX^e siècle, mal logée donc, souvent victime de maladies ou d'épidémies et où l'alcoolisme était également très présent (alors que la population de Dublin était pour moitié au moins classée "indefinite and unproductive class"), dans le dénuement matériel et la promiscuité - "slum tenements" qui étaient souvent des ruines d'anciens immeubles (mansions) de la petite ou moyenne noblesse (gentry & nobility) qui les avaient désormais abandonnés (et où s'entassaient jusqu'à 15 personnes par immeuble, et environ 21 000 personnes ainsi logées, selon Pearse). C'est ce qu'il dénonçait, en effet (*Irish freedom*, 1913): "I calculate that one third of the people of Dublin are underfed; that half the children attending Irish primary schools are ill-nourished... I suppose there are 20,000 families in Dublin whose domestic economy milk and butter are all but unknown; black tea and dry bread are their staple diet. There are many thousand fireless hearths in Dublin on the bitterest days of winter"... Monde dur et cruel, où la seule tendresse visible et le seul réconfort venaient des femmes et plus précisément des mères, y compris certaines femmes dites de "mauvaise vie", comme le suggère la pièce. Car il est certain que ces années d'enfance furent déterminantes pour l'avenir du jeune Casey - "the crucial experience of his life", selon D. Krause. Il le connaît lui-même (*Inishfallen Fare Thee Well* - autobiographie, p. 287): *Wheresoever he would go, whomsoever he would meet, be the places never so grandiloquent and rich, the persons never so noble in rank and origin, he, O'Casey, would ever preserve, ever wear - though he would never flaunt it- the tattered badge of his tribe*".

Il n'est guère étonnant que le jeune Casey rêvât d'une vie meilleure, plus heureuse, mais il

était surtout épris de liberté intellectuelle, plutôt que de réussite ou de richesse matérielle, à une époque où le souvenir de Parnell (disparu en 1890) était très important, lui qui avait été le leader de la nation irlandaise et la grande espérance des Irlandais (cf. "Ireland's greatest son", "Ireland's uncrowned king"), sorte de nouveau Cuchulainn des temps modernes, héros déchu toutefois, pire, trahi par ses concitoyens ("the stupid Irish", dira O'Casey) inféodés à l'Église catholique et à ses préjugés... Et cette fracture entre O'Casey et l'Irlande, accentuée chez lui par les hésitations maternelles sur ces sujets, demeurera profonde, de même que chez un écrivain comme James Joyce (cf. certains passages de *Dubliners* et surtout du *Portrait of the artist as a young man*), autre exilé volontaire rejeté par le nouvel Establishment irlandais (cf. le tollé - "row" - soulevé en 1958 après la condamnation de J. Joyce et de Sean O'Casey par l'Archévêque !).

Le jeune Casey, alors simple "manual labourer", s'intéressera donc assez vite à la politique irlandaise, dans un Dublin populaire marqué par la revendication du Home Rule et où se multipliaient les groupes militants, voire para-militaires au tournant de ce siècle. Il s'impliquera à la fois dans les luttes politiques et dans les mouvements de revival ou renaissance gaélique qui étaient alors en plein essor. Ainsi, en 1900, à l'âge de vingt ans donc, il se mit à l'étude de l'irlandais, et en 1903 il rejoindra la Gaelic League (Conradh na Gaeilge en irlandais), changeant son patronyme et même parfois son nom de famille (puisqu'il se nommait à l'origine John Casey, fils de Michael Casey, originaire de Limerick), pour devenir Sean O' Casey, selon le mode et la mode gaélique (Ó < ua : descendant de, à côté de Mac - fils de... - ou Ní fille de...), nom orthographié Ó Cathasaigh à l'occasion. Il a raconté comment il se mit à l'étude de l'irlandais dans un manuel qu'on lui avait donné (*Pictures in the Hallway*, p. 324): "The tram-conductor he had heard singing about Wolfe Tone, the night of the illuminations, had given it [book] to him during a theatrical night in the stable of Hill Street, saying, I couldn't make anything out of it; but you're young, and everyone should know the language of his country".

La Gaelic League avait été fondée en 1893 à Dublin par Douglas Hyde (né en 1860, mort en 1949), poète et spécialiste de littérature irlandaise, qui deviendrait le premier président de la République proclamée en 1916, de façon éphémère comme l'on sait. Ses principes étaient radicaux sur le plan linguistique, et d'inspiration nettement nationaliste: *The Necessity for De-Anglicising the Irish Nation* (Hyde, 1892). Le "gospel" de cette nouvelle organisation était donc: speak Irish ! Ou pour reprendre l'expression de Patrick Pearse (1879-1916, autre figure marquante du nationalisme linguistique, mais aussi politique - cf. sa déclaration reprise dans la pièce de Sean O'Casey): "Don't praise the Irish language; speak it !" L'impact de la Gaelic League était relativement important alors: ainsi, en 1897, on dénombrait 43 "branches" locales de l'organisation et l'ouvrage du Père O'Growney, *Lessons in Irish*, avait déjà été vendu à environ 32 000 exemplaires. Notons (P. Ó Fearáil, *The story of Conradh na Gaeilge* [konra:(g) nĕ ge:liN], Dublin, p. 7) que la dimension interceltique existait bel et bien chez ces nouveaux "Ligueurs" : "The second Oireachtas was held in May, 1898, and was attended by delegates from the Welsh Eisteddfod, the Scottish Comunn Gaidhealach and the Breton Association...". La question centrale était alors l'enseignement de l'irlandais à l'école, et le mouvement gaélicisant dont c'était la revendication principale se développait rapidement. Ainsi, en 1900, l'on comptait 120 branches, dont neuf dans la seule agglomération dublinoise. Cependant des tensions se faisaient jour au sein même de l'organisation entre partisans du seul Home Rule (bientôt voté) et les nationalistes "purs et durs" comme Douglas Hyde (op. cité, 14). Ainsi en 1901, *An Claidheamh Soluis* [un klejav solĕs], organe de la Gaelic League, attaquait les partis politiques et traitait l' Irish Parliamentary Party de John Redmond de "huge anglicising agent" (p. 16). La progression était alors pourtant constante: 227 branches en 1901, 412 en 1902 (alors que 135 000 exemplaires du manuel avaient été vendus). Mais 1903 et 1904 furent les dernières années de cette progression fulgurante ("mushroom growth"), et il est généralement admis que le déclin de Conradh na Gaeilge commença peu après le succès de sa campagne d'opinion (de 1908) pour rendre l'irlandais obligatoire dans l'examen d'entrée à l'Université (p. 39). Ainsi, le nombre de branches, qui avait approché le chiffre de mille (964) en 1906, était-il tombé à 588 en 1909, puis à 388 en 1913. De même, le nombre d'écoles enseignant l'irlandais était-il passé de 3 000 en 1909 à 1 600 en 1913 (p. 42). L'importance de la Gaelic League

est soulignée par Douglas Hyde (en 1923) : "we openly preached the doctrine of an 'Irish Ireland' as distinguished from an Anglo-Irish Ireland, which we stigmatised as third-rate and vulgar. The Gaelic League grew up and became the spiritual father of Sinn Fein, and Sinn Fein's progeny were the Volunteers who forced the English to make the treaty. The Dail is the child of the Volunteers, and thus it descends directly from the Gaelic League, whose tradition it inherits" (p. 46). C'est également l'opinion de Michael Collins, autre leader historique de la guerre d'indépendance: "Irish history will recognise in the birth of the Gaelic League en 1893 the most important event of the nineteenth century, I may go further and say, not only the nineteenth century, but in the whole history of our nation. It checked the peaceful penetrations and once and for all turned the minds of the Irish people back to their country" (p. 46).

Juqu'en 1913, O'Casey fut donc un Gaelic Leaguer, doublé d'un Sinn Feiner (ou "Shinner" - cf. Nats), présentant même "a scheme to reorganize the Gaelic League" - FF p. 16), et la notion du Gael est alors au centre de son existence.

Une des premières rencontres avec un Gaelic Leaguer a été mise en scène par O'Casey lui-même (Pictures in the Hallway, p. 336) dans le dialogue suivant, où apparaît clairement ce lien organique entre revendication linguistique (autant historique que culturelle) et le nationalisme séparatiste:

"- God save you, said Johnny to him in Irish.

- I see you go with the Gaelic League, Johnny said, indicating the button on the other's coat.

- A Gael I am, he answered, without shame to myself or threat to you ...

- Do you believe, asked Johnny, that Ireland ought to be free, and that the English are our enemies ?

- I believe it indeed, he answered.

- And so do I ! exclaimed Johnny heatedly. Is sinn féin sinn féin, he went on, echoing the tram-conductor. He took Sean O'Connolly's hand and shook it warmly, I'm one with you, he said; Ireland must be free and the English Garrison must go !"

Semblable ironie se retrouve dans les paroles d'un Auxiliary à la fin de P & S : "you're a Selt...3 / "I believe in the gun allmighty" (FF 69).

Par ailleurs, le jeune homme qu'était désormais O'Casey s'intéressait logiquement au combat politique, nationaliste donc essentiellement, de l'époque, et suivait régulièrement jusqu'en 1914 les activités de l'I.R.B. - Irish Republican Brotherhood - organisation nationaliste et républicaine d'avant les scissions provoquées par la première guerre mondiale, puis la révolte de 1916. L'I.R.B. (ancienne organisation des Fenians), créée en 1858, et devenue souterraine, resta active jusqu'en 1916, en effet, où elle fut à l'origine du soulèvement armé de Pâques. Son but était l'indépendance totale de l'Irlande et l'instauration d'une République par la force des armes; la plupart des dirigeants de l'insurrection étaient membres de son supreme council (tels Pearse, Connolly, Plunkett, etc...).

Divers témoignages attestent de son militantisme nationaliste et gaélique, jusqu'en 1914. Ainsi, Desmond Ryan, dans Remembering Sion (1934, p. X) trace un portrait du jeune O'Casey: "He speaks first and very fluently and very eloquently in Irish, then launches into a violent Republican oration in English, stark and forceful, Biblical in diction with gorgeous tints of rhetoric and bursts of anti-English Nationalism of the most uncompromising style. He will have none of the Socialists who have turned in to heckle the lecturer and he rends them savagely and brushed their materialism aside". Ce que confesse d'ailleurs O'Casey lui-même (Drums under the window - autobiography - p. 549): "Sean knew them all. He had served in the secret I.R.B. and on the open Wolfe Tone Memorial Committee. He was their press steward, and was in charge of all publicity...". De même, de nombreux articles (cf. mémoire p. 13, 14...) font foi de cette idéologie exprimée parfois de façon assez simpliste chez O'Casey: "England and her Socialists have no new message for the Gael"... "The separatist movement is, from the lowest root to the uppermost bough, a democratic movement" etc...

Il écrivait alors, en effet, divers articles dans la presse nationaliste, défendant ce point de vue sans guère de nuances, et proposait même un schéma de réorganisation de la Gaelic League. Car il

se sentait être un Gael, suivant l'idéologie de cette époque. C'était d'ailleurs là un sentiment très largement partagé, tant dans l'intelligentsia (pensons à Yeats, Lady Gregory, mais aussi Synge, etc...) que dans la jeunesse irlandaise... Et ce stéréotype du Gael a, d'ailleurs, notons-le, été conservé dans les noms des partis qui dominent la vie politique irlandaise du siècle : Fine Gael (fine : famille), à côté de Fianna Fail (les guerriers de la destinée), organisations issues de diverses scissions nationalistes de l'ancien Sinn Féin.

Ce qui fait l'originalité de Sean O'Casey dans ce milieu globalement bourgeois, c'est d'être un homme du peuple, ou mieux un "fils du peuple", et même du menu peuple prolétaire, travailleur manuel lui-même au départ, devenu autodidacte, par hasard pour ainsi dire, puisqu'il n'avait pas eu l'heur d'apprendre à lire ni à écrire avant l'âge de seize ans - dans un milieu nationaliste par ailleurs très bien-pensant, et middle class, voire intellectuel. Ses doutes sur la vulgate nationaliste date de ces années 1913, voire même un peu plus tôt: malaise devant les bourgeois de la Gaelic League ("respectable, white-collared, trim-suited Gaelic Leaguers, snug in their selected branches" - D.U.W., p. 410); scepticisme aussi devant l'indifférence générale de la population ("Sean was growing tired. He saw how few gathered around Eire" - D.U.W., p. 547); enfin, réflexe de classe, pourrait-on dire, du moins d'après son témoignage: "Sean watched the broad backs of the navvies... Not one of these brawny boys had ever heard of Griffith or of Yeats. A good many of them had done seven years' service in the British Army and now served on the Reserve. Three pints of porter, one after the other, would light up the world for them. If he preached the Gaelic League to anyone of them, the reply would be, Aw, Irish Ireland, me arse, Jack" (D.U.W., p. 421).

C'est d'ailleurs le refus des nationalistes de s'envisager une alliance avec le prolétariat socialiste, et leur rejet d'amalgamer la question sociale à la question nationale, qui détermina le départ de Sean O'Casey de leur organisation et même de leur mouvance, tout en restant farouchement attaché à leur idéal (attachement à la cause et rejet de l'organisation - FF 22) dans un premier temps, déclarant ainsi à propos de l'I.C.A.: "we will be rebels; worse - we will be traitors, even terrorists to England..." (D.U.W., p. 610). Mais il démissionna bientôt de l'I.C.A. également, après que sa proposition (faite à leur dirigeante, la comtesse Markievicz) de choisir entre les Volunteers et l'I.C.A. ait été rejetée: "not the first time that O'Casey was to alienate himself from his contemporaries over a principle" (D. Krause, O'Casey, the man and his work, p. 23).

Cette année 1914 marquera donc une profonde rupture dans cet itinéraire nationaliste de Sean O'Casey - "from a physical-force Republican to so fierce a Labour Socialist" (FF 18). Alors que la situation mondiale s'aggravait et que la participation à la première guerre divisait le mouvement irlandais (quelque 95% des Volunteers avaient suivi Redmond et rejoint les Anglais partis se battre sur le continent pour la défense de "little poor Belgium", comme l'on disait alors de ce pays catholique !). O'Casey se rangeait du côté des socialistes de Connolly (qui en 1906 avait créé un modeste Socialist Party of Ireland, secondé en 1908 par le dirigeant syndical Jim Larkin, fondateur de l'Irish Transport and General Workers' Union, après avoir dirigé la grande grève de 1913), ainsi donc que de l'I.C.A. (Irish Citizen Army). Cette organisation (dont la bannière marquée de la charrue et des étoiles, représentait la paysannerie au travail ainsi que l'idéalisme spirituel, comme d'autres bientôt de la faucille et du marteau...), restait certes minoritaire (un millier de membres sur Dublin), mais paradoxalement elle participa en partie du moins à la révolte du lundi de Pâques 1916 (prise du bâtiment de la Poste de Dublin). Ceux-là y avaient été entraînés par le lyrisme de P. Pearse (dont la proclamation est reprise dans la pièce, mais ironiquement ici, puisqu'on l'entend d'un bistrot en compagnie d'une prostituée...), et étaient allés plus au "sacrifice" (mot essentiel du discours nationaliste de Pearse, y compris l'appel à verser le sang...) qu'au combat véritablement, quoique Connolly ne les ait rejoints qu'à contre-cœur, dit-on.

Ce sont ces événements qu'O'Casey analyse vraisemblablement en termes de "tragedy" (mot accolé au titre de la pièce), plutôt que de célébrer le triomphe à venir de la cause nationale ou du patriotisme irlandais. Contredisant ainsi totalement Yeats (qui avait écrit: "a terrible beauty has been born"): "no terrible beauty was to be born"... D'ailleurs, à partir de cette rupture, O'Casey ne cessera de dénoncer les leaders du mouvement nationaliste (tels Griffith, Hyde, et même

Connolly...).

Là est bien l'origine du dissensus qui ne cessera de grandir entre Sean O'Casey et les nationalistes irlandais, puis bientôt entre l'écrivain et l'État Libre institué dans ces années 20, après une terrible guerre civile il est vrai, à partir de 1919 (alors que la Dáil Eireann sera constituée par les élus majoritaires du Sinn Fein qui avaient remporté les élections de 1921, conduisant au nouveau statut de dominion de l'Eire, amputée des six comtés du Nord à majorité protestante et unioniste). D'où cette amertume dont sont empreintes les trois oeuvres dublinoises de l'auteur, fruit d'une véritable désillusion par rapport à l'engagement de sa jeunesse. A partir de là, la critique est assez divergente, puisqu'elle a produit trois types d'attitudes envers O'Casey (cf. *A collection of critical essays*, 1975): louanges ("playwright of the first order", "the failure of the would-be politician was the making of an artist" ...), attitude mitigée ("possibly overrated"), ou attaques personnelles envers l'homme qui s'est confié dans ses mémoires et n'a cessé de traiter de l'Irlande dans son théâtre, même sans y situer l'action, souvent de façon critique, voire pamphlétaire.

C'est à cette époque donc que Sean O'Casey entreprit d'écrire sa "trilogie dublinoise" consacrée à cette période tourmentée (*Shadow of a Gunman*, *Juno and the Paycock*, *The Plough and the Stars*, entre 1923 et 1926). L'écrivain connut rapidement le succès, malgré une contestation violente lors de certaines représentations ("riots", en anglais, comme dans le cas du *Playboy...* de Synge), notamment lors de la première de *The Plough and the Stars*. Bien sûr au prétexte que O'Casey trahissait la cause et caricaturait le brave peuple de Dublin (comme Synge avait été accusé de caricaturer le "paysan irlandais", une décennie plus tôt).

O'Casey n'en fut pas surpris outre mesure. Comment les héros de la guerre d'indépendance, les anciens combattants et les autres militants nationalistes de toujours, auraient-ils pu d'ailleurs applaudir à cette oeuvre où, au lieu de retrouver le rêve gaélique et la destinée de leur valeureux peuple des Gaels, n'apparaissait que gloriole, faux-semblant patriotique, spectacle de désolation ? C'est que la critique que O'Casey adressait à l'Irlande Libre était radicale et pour ainsi dire définitive. Pour lui, en effet, la nouvelle Irlande avait trahi l'idéal de la lutte qu'il avait mené aux côtés des nationalistes, notamment dans son rejet de la lutte des classes, ou tout au moins de lutte pour la justice sociale... Le pays était désormais dominé par l'Église catholique toute-puissante, les politiciens "pourris" issus de la lutte armée fratricide, et le nouveau business qui était leur allié. Il s'en éloignerait bientôt, avec un sentiment d'écoeurement, d'autant que Yeats et Lady Gregory avaient refusé, malgré l'appui de B. Shaw, de produire sa nouvelle pièce sur les horreurs de la "grande guerre", *The Silver Tassie*.

O'Casey décida alors de s'exiler: "It was time for Sean to go... He would be no more of an exile in another land than he was in his own. He was a voluntary exile from every creed, every party, and from every literary clique..." (*Inishfallen...*, p. 231, cf. FF 25). Il s'installera en Angleterre et y résidera jusqu'à sa mort à Torquay, Devon, en 1964. Et s'il continuera de traiter de cette question irlandaise (notamment dans ses *Autobiographies* - plus de 1 300 pages), dans ce qui deviendra largement une "fancy Ireland", dit-on, il écrira surtout désormais des pièces antifascistes et communistes (ex. *Red Roses for Me*, *The Star Turns Red...*), voire anti-cléricales, puisque telle seront ses choix idéologiques - notons qu'il soutiendra la répression de la Hongrie par l'Armée Rouge en 1956 -, dans un genre plus expressionniste (sous l'influence de Brecht ou de dramaturges comme O'Neill, voire même de Beckett - tous deux d'origine irlandaise, notons-le).

L'HOMME PRIS DANS LE TOURBILLON DE L'HISTOIRE

Il suffit pour saisir la parenté entre la pièce *The Plough and the Stars* et les événements réels de tracer un bref synopsis de l'action :

. (acte 1) L'action se passe au mois de novembre 1915 dans un quartier pauvre, et même misérable de Dublin. Un maçon, Jack Clitheroe, semble avoir choisi la voie de l'héroïsme irlandais, participant au combat des nationalistes armés. Sa jeune épouse, Nora, s'occupe de son confort matériel. En apparence, tous deux filent le parfait amour. Le jeune couple héberge un vieil oncle, Peter Flynn,

ancien Forester (membre d'un mouvement patriotique folklorique pour l'essentiel), ainsi qu'un cousin, (The) Covey, jeune ajusteur fêru de marxisme communiste, ou du moins ce qu'il croit et espère l'être, de façon simpliste et caricaturale. Peter et Covey se querellent constamment pour des petits riens, tel un vieux couple qui s'ennuie. Les autres locataires de ce tenement entrent et sortent avec une aisance déconcertante : Bessie Burgess, fruitière protestante et loyaliste, dont le fils se bat en France dans l'armée anglaise; Mrs Cogan, femme de ménage, et sa fille tuberculeuse, Mollser. Nora tient avant tout à s'arracher à ce milieu, fait de pauvreté et de promiscuité assez sordide, pour tenter d'acquérir une certaine respectabilité sociale. Au début de cet acte, Fluther Good, un charpentier jovial et modérément patriote, répare la porte de l'appartement, précisément. A la fin de l'acte, apparaît le capitaine Brennan de l'Irish Citizen Army (créée d'abord pour protéger les grèves ouvrières, mais allant participer de façon active à la révolte de 1916, sous la conduite du dirigeant syndicaliste James Collolly), venu chercher Jack Clitheroe pour une manifestation patriotique où sera prononcé un serment de fidélité à la future République irlandaise.

. (acte 2) Le soir de cette même journée, dans un bar de quartier, qui est un point de rencontre de différentes sortes de Dublinois. C'est là qu'intervient le personnage de Rosie, jeune prostituée "professionnelle" (qui déclenchera l'émeute lors de la première à l'Abbey Theatre); elle déplore que cette journée perdue, tant les hommes sont occupés et pris par cette ferveur patriotique qui les anime... Cet acte est, en fait, construit sur un fort contraste: à la vulgarité du bar et au caractère trivial des conversations de bistrot qui s'y tiennent, s'oppose à l'extérieur l'idéalisme exalté et auréolé du prestige des héros célébrés par l'orateur que nous entendons discourir et que nous entrevoyons même de dos à la fenêtre. Acclamé, il exige des sacrifices pour l'Irlande, dont l'impôt du sang en quelque sorte; mais le peuple dans le café semble de moins en moins prêt à accepter cet avenir. Les paroles de l'orateur extérieur (BN 33) reprennent toutes celles prononcées par Partick Pearse, commandant de l'armée des Volunteers - volontaires irlandais -, qui participèrent bientôt à l'insurrection dublinoise, et le contraste est saisissant, finalement, entre cette rhétorique annonciatrice de mort et "l'humanité" de la pauvre Rosie...

. (acte 3) L'action se déroule au tout début de la semaine de Pâques 1916. Les insurgés se sont emparés des quelques points stratégiques de la ville, et ils ont proclamé la République irlandaise. Une canonnière anglaise tire des obus sur l'hôtel de la Poste, quartier général des nationalistes. Des scènes de pillage ont lieu autour du tenement misérable, chacun tentant de profiter au mieux de la situation chaotique...

. (acte 4) Le samedi 29 avril 1916, alors que le dernier carré des résistants est regroupé autour de Patrick Pearse et de James Connolly à l'hôtel de la Poste. Les héros du drame sont rassemblés dans leur dernier refuge, l'appartement de Bessie Burgess, la tonitruante unioniste du début, seule survivante ou presque. Mollser est morte, l'enfant de Nora mort-né, et celle-ci est devenue folle, après la mort de son Jack. Bientôt, les troupes anglaises, qui font irruption sur la scène, vont donner l'assaut final contre le Poste Centrale...

Les thèmes développés par la pièce, comme par les deux autres de la "trilogie dublinoise" sont donc cohérents et tournent autour d'un pacifisme extrêmement pessimiste: dans un contexte de lutte nationaliste (selon la doctrine du nationalisme irlandais de l'époque, qu'il s'agisse de 1916 dans *The Plough and the Stars*, de 1920 dans *The Shadow of a Gunman* avec les *Black and Tans*, ou de la guerre civile des années suivantes 1920-1924, dans *Juno and the Paycock*), s'installe un monde de violence qui envahit bientôt l'espace scénique tout entier (cf. martial orders, raids, shots, etc...) ainsi qu'une insécurité grandissante, alors que le patriotisme plus ou moins flamboyant des uns et des autres se révèle pour ce qu'il est vraiment: l'illusion de l'héroïsme (cf. les paroles très forte de Dora, ou de Davoreen, "poltroon and poet"). Les vrais héros ne sont donc point ceux que l'on croyait (les Brennan, Jack, Flynn, ni même sans doute un révolutionnaire naïf comme *The Covey* - "a little ignorant yahoo of a red flag Socialist", selon Fluther), autant de "mock-heros" (Krause), sortes de décalques dérisoires du passé héroïque des Irlandais justement, mais les "anti-héros" que sont les femmes (comme chez Brecht - *Mother Courage*): "the women are his Ireland" (note Krause). On pourrait y ajouter le personnage de Fluther (qui rappelle le héros de Ulysses), Fluther "knight-errant

of the tenement", dans la mesure où il développe cette notion de "survie" centrale chez O'Casey. Dans un monde où s'opposent essentiellement la vie (et cet instinct de survie propre aux femmes) d'une part, et d'autre part le chaos ambiant, ce fameux "chassis" (verbal error) de *Juno and the Paycock* : "the whole world 's in a terrible state of chassis" (comme le souligne Boyle), ou (comme le déclare Davoreen dans *The Shadow of a Gunman*) "the country is gone mad"... Voyons de quelle façon cette thématique est dramatisée ici.

Le tableau que trace O'Casey des événements dublinois est donc particulièrement sombre, pessimiste et critique à la fois. Sans doute, son propos était-il d'abord de mettre en lumière les souffrances d'une population aux prises avec une situation de guerre, telle qu'il l'avait vécue probablement. Ne reste, en effet, après les envolées lyriques des personnages et surtout de l'orateur à peine caricaturé, qu'un spectacle de misère et de destruction, mais surtout la mort injuste d'innocents, victimes de ce que J. Jordan appelle en l'occurrence "the injustice of man with man".

La dramatisation de l'action tout au long de la pièce apparaît donc comme une sévère condamnation du développement de cette violence, d'origine clairement nationaliste - du moins en partie, puisque le "colonialisme" anglais n'est guère évoqué, sauf par les soldats à la fin de la pièce. Violence qui, gagnant d'abord les cœurs, envahit bientôt la scène, au point d'être extrêmement palpable pour le spectateur. La bataille, tant souhaitée et tant célébrée en paroles (cf. la scène du bistrot où Jack, exalté par la foule et les discours, s'écrie après ses compagnons, en crescendo: "Death for Ireland"...) dans les premiers moments de la pièce, ne débouche, en effet, que sur la défaite et l'auto-destruction: mort de Jack, comme de l'enfant de Nora, de Mollser, de Bessie, démente de Nora, etc... O' Casey se montre particulièrement sévère pour ceux qui ont entraîné la population dans cette triste et mortelle aventure: Brennan et les autres sont autant d'anti-héros, ou de faux-prophètes, qui croyaient devenir des libérateurs héroïques et ne font qu'entraîner leurs semblables vers la mort. Le vrai héros de Sean O'Casey n'est autre que le peuple, c'est-à-dire les humbles ou les prolétaires si l'on veut, exploités et ici martyrisés, mais dont certains réussissent à survivre grâce à la solidarité et à une ténacité apprise dans les difficiles luttes de la vie quotidienne antérieure (le pillage étant même ici une forme légitime de "reprise individuelle", si l'on veut). C'est donc individuellement, et compétement à contre-emploi (ex. Bessie Burgess) que les personnages de la pièce atteignent à un certain héroïsme, qui n'a plus rien à voir avec la variante guerrière et fallacieuse du début. Et ce sont les femmes qui forment le plus gros bataillon de ces nouveaux héros: elles parviennent, malgré les bombardements, le chaos, et la perte des leurs, à offrir une résistance certaine au malheur, grâce à cette faculté de survie qui les caractérise, et à leur esprit d'entraide et de générosité, toute maternelle (cf. "The safety of her brood is the true morality of every woman", *IRISH TIMES*, 1926). Alors que les hommes, dans leur grande majorité, succombent en victimes expiatoires (sacrifiées à leur propre erreur de jugement, par leur fanatisme) dans cette guerre stupide, ou bien au mieux (Fluther Good, Covey) restent comme paralysés par la répression qui s'abat sur la ville.

Il est bien évident que Sean O'Casey était "revenu" sans illusion aucune, si l'on peut dire, de cette "révolution de 1916", pourtant fondatrice de l'identité politique de l'Irlande du XX^e siècle: "a fierce patriot who suffered the Great Disillusionment" (& "ex Nat" - Seumas, FF 36). Et voilà bien la nature du contentieux qui se développera entre O'Casey et nombre de ses compatriotes et anciens compagnons, qui plus est. On lui reprochera dès lors souvent d'avoir été lui-même timoré ou hésitant au moment de ces sanglants événements de 1916. Ce qu'il traduira dans une expression du *Shadow of a Gunman* : "poet and poltroon, poltroon and poet"... Les moins sévères de ces critiques le traiteront plutôt de "poor Sean", avec une nuance de mépris, tandis que ses supporters en faisaient "our Sean". De même, dans l'introduction d'une récente traduction de la pièce de Yeats, Kathleen Ni Houlihan (personnage mythique de la tradition irlandaise - cf. origine de l'anglais hooligan dans un sens péjoratif, par rapport aux braves houlihan qui secourent Kathleen! - pièce créée pour et par Maud Gonne en 1902), ai-je remarqué ce jugement sur O'Casey (*AL LIAMM*, 1994, n° 284-285, p. 284): "Ha Sean O'Casey e-unan, ur pismiger hag ur c'hwerous ma oa unan, ne c'hellas ket tremen

hep he menegiñ meur a wech en e vuhezskrid, betek bezañ rondonus a-benn ar fin. Hi a zo, evit an holl Iwerzhoniz, arouez o broadelouriezh. Evit O'Casey e oa ivez, daoust dezhañ bezañ kavet a-hend-all meur a abeg e mennoziou e genvroidi"...

Car la fin du militant, et son échec quasi-personnel en quelque sorte, coïncidait avec la naissance d'un grand écrivain, dramaturge marquant de la nouvelle génération de l'Abbey Theatre, puis bien au-delà. Et comme l'écrivit Franck O'Connor à son sujet, ses critiques les plus acerbes, exprimées à de multiples reprises dans toute son oeuvre théâtrale, n'étaient-elles pas autant adressées à ce romantique qui sommeillait en lui-même, et qui en avait fait un patriote irlandais de la première eau d'ailleurs, qu'aux militants et partisans d'une cause qu'il avait défendue, puis combattue ? Ce qui signifie que l'oeuvre, et la pièce en question particulièrement, sont une sorte d'analyse a posteriori et même d'auto-critique (selon la formule de Roger McHugh sur les pièces dublinoises), comme s'il avait éprouvé le besoin de ressasser sans cesse des "péchés de jeunesse", surtout étant donné ses nouvelles convictions progressistes. Pour autant, la portée de ses pièces dépassent le simple cadre irlandais et atteignent à l'universel, grâce à une forme d'humanisme désespéré : "Politics was the occasion of his plays, morality was their subject" (Seamus Deane, 1975). Universalisme et humanisme donc, mais dans une veine pessimiste, assurément: "O'Casey offers no solution; he proposes no remedy; he suggests no hope" (M. Krutch, 1953)...

L'ADAPTATION DE O'CASEY EN BRETON

Notons d'abord que la troupe du Pays Pagan, Strollad ar Vro Bagan, troupe semi-professionnelle du Nord-Finistère, qui a traduit et produit la pièce en 1992-1993, avait une certaine expérience de ce genre de sujets. Une de leurs premières productions, en 1976, avait été consacrée à un tableau sur la situation socio-culturelle de la Bretagne des années 70, alors en pleine effervescence "nationalitaire" de l'après 68. Mieux encore, elle s'était attaquée en 1984-1985, avec un égal succès médiatique et populaire, à un évènement dramatique mais "tabou" de 1943: l'assassinat par un partisan F.T.P. (après un vote des militants communistes, et ? sur ordre de Londres) du chef de file des bretonnants catholiques, l'abbé Perrot, directeur de la revue FEIZ HA BREIZ (Foi et Bretagne) depuis 1900, et créateur de l'association culturelle bretonne et catholique BLEUN-BRUG, qui était un personnage central de ce "bloc agraire" bas-breton, tout-puissant jusqu'alors, et séduit par Vichy. La pièce était centrée autour de l'action de l'abbé Perrot, martyr de la cause bretonnante pour beaucoup encore aujourd'hui, mais simple "collaborateur" pour les anciens résistants, et l'action retraçait la montée des idées nationalistes et le choc des idéologies dans le cadre du second conflit mondial entre fascistes et communistes... Autant dire que ce travail original prédisposait, si l'on peut dire, la troupe de Goulc'han Kervella à s'intéresser à ce sujet également controversé.

A noter encore que la pièce de O'Casey fut jouée en divers endroits à l'initiative de comités de jumelage entre la Bretagne et l'Irlande (qui sont nombreux), ou dans le cadre de fêtes interceltiques, comme si pour certains animateurs de ces échanges, il était important que la voix - discordante tout de même ! - de Sean O'Casey vienne nuancer les poncifs de l'histoire officielle de la République, qui sont les plus répandus, me semble-t-il. Ce fut également le cas lors de la première au théâtre de Morlaix, où la représentation fut suivie d'un débat, notamment avec Roger Faligot, journaliste spécialiste des problèmes irlandais actuels et auteur depuis d'un livre sur le sujet, La harpe et l'hermine.

Avant de caractériser brièvement la mise en scène et les choix opérés à cette occasion, voyons d'abord la traduction elle-même.

La langue de Sean O'Casey n'a pas été sans poser de multiples problèmes de traduction, qui ne peut d'ailleurs être souvent ici qu'une transposition. La variante d'Anglo-Irish utilisée par O'Casey est, en effet, essentiellement dublinoise, c'est-à-dire faite de réminiscences phonologiques ou syntaxiques de l'irlandais (les Casey, comme tant d'autres, étant issus de souche paysanne depuis environ deux générations), mais aussi d'un parler propre, urbain et argotique, dont il est difficile de trouver des équivalents en Bretagne ou en breton. L'alchimie est, en fait, très subtile entre deux

éléments ainsi définis parfois : "colloquial speech and rhetoric (from balladry...)".

Le problème de l'anglo-irlandais en général est d'ailleurs posé là. Parlons-en un instant. Alan J. Bliss estime (1971, p. 35) que si l'anglais est présent en Irlande depuis quelque 800 ans au moins, sa variante actuelle fut réintroduite par les armées de Cromwell et leurs descendants, après 1650. L'usage plus ancien se serait éteint, en effet, avant 1600. Le nouvel apport resta longtemps l'apanage de la nouvelle classe, dite "the Ascendancy", et, isolé comme il l'était géographiquement et socialement, tendit à conserver des archaïsmes de ce XVII^e siècle (pensons à l'anglais de Shakespeare, qu'admirait beaucoup O'Casey) qui disparaissaient de l'anglais de Grande-Bretagne. C'est à partir du début du XIX^e siècle que l'anglais gagna du terrain et prit une importance grandissante en Irlande, surtout après la Grande Famine, d'autant que l'éducation était moins exclusivement réservée à cette caste aisée et que l'anglais seul avait le prestige de l'enseignement et du pouvoir, sans compter qu'il était bien nécessaire désormais dans une perspective d'émigration pour beaucoup, etc...

Comme nous l'avons noté dans le cas de Synge, les tournures syntaxiques héritées du gaélique d'Irlande ont généralement des correspondances en breton, car on les retrouve dans toutes les langues celtiques. D'où une certaine facilité de traduction en les transposant tout simplement (ex. on a *dead man and he dead* se rendra sans problème aucun par un *den marw hag eñ marw...*). On pourrait trouver d'autres exemples (pensons à l'expression *A Gael I am* de l'autobiographie), etc...

Concernant le lexique, la tâche est moins aisée, car il s'agit souvent de termes à connotations multiples, ironiques ou humoristiques. Le choix des traducteurs a donc été de rendre le texte dans un breton relativement standard pour leur région, qui assure la compréhension du plus grand nombre (ex. p. 27: "*Atao e sao cheu er vro-mañ pa vez ano eus relijion*"), en essayant de garder la verve de certains personnages par des transpositions ou des métaphores équivalentes, dans un autre contexte (rural, maritime). Ainsi, *derogatory* (le mot fétiche de *Fluther: there's nothing derogatory with him...*) est-il rendu par un cocasse "*recto-verso*" (ex. "*un dra recto-verso eo, memes tra !*"), emprunt tel quel au... latin - j'allais dire au français ! - qui est sans doute un mot entendu dans quelque situation par l'acteur, à moins qu'il ne leur ait été suggéré par l'emploi décalé que fait O'Casey lui-même de "*vice-versa*" (*idem* - traduction). La tâche est plus aisée dans le cas de termes idiolectiques, comme le "*mollycewels*" ("*moliselluloù hag atomoù*"), révélateur du marxisme élémentaire et mal bouilli de Covey. De même, (p. 48) "*laket an ambargo war ar hig*". Notons, sinon, le recours à des termes expressifs (ex. p. 25 "*un Iwerzonad, un anglich, ur boch pe ur haher kraoñ...*"), voire triviaux: "*cheñch soubenn*" / *gwreg* p. 21, *trimilhasti, c'hwiti* (p. 25 & 27), & "*lapoused Rosko*" ! Etc... ou ainsi de suite !

Par delà cet aspect lexical, la traduction a souvent recours à divers éléments du légendaire celtique qu'on l'Irlande et la Bretagne en commun: "*bro an anaon*" (p.78), notamment dans le discours de Mrs Cogan qui est pénétrée de ces intersignes ("*sinalioù*"), et autre figures de la mort ("*anaon*", "*ankou*" - p. 124), dont O'Casey fait un usage fort ironique en forme de contrepoint.

Quant à l'adaptation dans sa mise en scène, qui est le point le plus important tout de même, voyons quels ont été les parti-pris de la troupe bretonnante. Notons d'abord que, contrairement aux riots de Dublin, l'accueil du public et de la presse locale fut bon, voire chaleureux et flatteur, autant que je puisse en juger. Un des seuls reproches vient de la disparité du jeu des acteurs dans une troupe qui, à son corps défendant, n'est professionnelle que pour partie (quatre comédiens, je crois, sur un total d'une douzaine ici). Un des points forts de la mise en scène est pourtant le jeu corporel, particulièrement les scènes de bagarre (surtout entre femmes ici, comme le crêpage de chignon dans le bar), fort réussies. Une autre qualité est l'éclairage de la scène, passant du bleu au rouge final, qui donnait véritablement le ton de la tragédie à ce qui sinon frisait parfois le comique *commedia del arte*. Un autre point à noter est la mise en relief des ballades en début de chaque acte, par un chanteur présent sur scène devant une fresque historique des événements, alternant telle ballad irlandaise patriotique et des chants de soldats anglais, comme à la fin de la pièce. Ce qui ne laisse pas de renforcer ce côté tragique ou même tragiquement dérisoire d'un tel dénouement. Ceci est d'autant mieux vu que, selon les critiques de O'Casey, celui-ci était particulièrement attentif à

l'utilisation de ce type de balladry dans de nombreuses pièces. Quant au décor, il est de type réaliste, quoique le réalisateur ait préféré alléger ce qu'avait prévu Sean O'Casey dans ses notations: "lakaat kêr Dulenn war-wel e kement arvest en ur ziskouez tammoù eus al lec'hioù ma tremen an traou, ha n'eo ket an ti penn-da-benn nag ar straed penn-da-benn... En arvest diwezhañ e tremen an traou e kalatrez an ti... ur ranndi daouhanteret gant ar brezel... diouzh un tu (arched) ar wirionez, ha diouzh an tu all bed ar follentez pe an di-wir (Nora); e-kreiz "frailh" ar brezel..." (lizher prevez, 1993).

Reste une question essentielle qui porte sur l'interprétation sous-jacente à la mise en scène: la pièce *The Plough and the Stars* doit-elle aussi souvent donner lieu à rire, plus qu'à sourire d'ailleurs, ainsi qu'elle le fait dans la version bretonnante, pour le plus grand plaisir du public d'ailleurs apparemment. Nous avons déjà noté que le sous-titre de la pièce est bien "A tragedy", comme le prouvent les diverses éditions de langue anglaise. O'Casey était bien un réaliste, du moins selon l'opinion de la plupart de ses critiques, mais non pas un naturaliste cependant, malgré son côté pessimiste, à cause de cet idéalisme déçu qui imprègne ces pièces. Que signifie donc "A tragedy" ? Est-ce la définition du genre de la pièce, ou un propos plus idéologique sur son contexte dublinois? L'alternance entre le rire et les larmes, comme entre la farce et le pathétique, inciterait plutôt à un voir du "tragi-comique", et telle semble être la réaction du public, tout à tour ému et rieur, de même que des journalistes qui connaissaient la pièce.

A ma question sur le sujet - à propos d'un article en langue bretonne sur cette adaptation (AL LIAMM n° 277, 1993), G. Kervella m'a dit être parti de l'analyse de P. Murray sur sa mise en scène (1988): "'The Plough and Stars' is not an easy play to classify. The categories commonly invoked by critics - comedy, tragedy, tragi-comedy - do not on their own provide adequate accounts of its overall effects. There are large elements of all these in the play, but there are also large elements of farce, melodrama, the drama of ideas, and some anticipation of the drama of the absurd. O'Casey's early critics also detected the influence of the cinema and the music-hall revue, although O'Casey pointed out that he knew nothing about the cinema and had never seen a revue in his life. O'Casey himself describes his play as a tragedy, but it satisfies few of the criteria traditionally associated with the tragic form. The following is an attempt to isolate some of the main literary forms commonly invoked in discussion of *The Plough and the Stars*. etc..."

Si nous avons longuement cité ce passage, c'est que l'interprétation (tragique, comique, ou tragi-comique...) est liée à l'idéologie même de la pièce, et à l'idée que peut s'en faire un Breton bretonnant d'aujourd'hui.

Le jeu de l'adaptation bretonnante va donc du rire aux larmes - celles abondantes de Nora, figure véritablement pathétique, comme le dit Murray, après avoir été l'agaçante amoureuse du premier acte - à côté du rire franc d'un Fluther, dans la tradition (toute shakespearienne) du bouffon, pour un "humour progressant au bord des larmes" (selon W. Knight). Ce qui somme toute correspond tout à fait à l'optique d'un écrivain qui entend déboulonner de pseudo-héros nationaux, lesquels ne sont à ses yeux que de faux héros, voire de faux durs, à l'exception de l'héroïsme au quotidien des femmes, comme nous l'avons vu. Car l'œuvre de Sean O'Casey conserve un certain didactisme (à la manière des "pastorales" qu'il avait apprécié dans sa jeunesse, estime Robert Hogan, ou des anciennes morality plays...), sans oublier cet aspect "mélo" des productions qui avaient enchanté sa jeunesse.

Le rire, toutefois, et ce fut très net dans les diverses représentations que j'ai pu voir, reste confiné aux deux premiers actes, espace encore protégé de la guerre à venir, et propre donc au mock-heroic comme à l'humour corrosif, qui dut plutôt à l'époque causer quelques rires jaunes...

Rire en pleurant, ou au lieu de pleurer, n'était-ce pas là le bon, voire le seul moyen de gagner les coeurs du public dublinois des années vingt, pour cette catharsis en forme d'auto-accusation ? Telle serait, selon d'autres analyses, la stratégie de Sean O'Casey dans la pièce. Cet aspect, dit-on, ravit effectivement les Dublinois, comme si cette distance ou ce décalage constituait une forme de défense contre les rancoeurs et les souvenirs pénibles qui s'attachaient à ces événements et qu'on ne voulait pas raviver. Ainsi, le comique et la farce, comme l'humour et une certaine bonne humeur populaire, servaient-elles de filtre pour tempérer la cruauté de l'éclairage que portait O'Casey sur

l'histoire la plus récente: they are fascinated by them, but the tragic side makes them laugh hysterically (as if willy-nilly they could not let sadness overpower them...)" (Pr Peter Walkie, 1939).

Il semble donc que cette interprétation bretonne soit en cela fidèle à celles de Dublin, en particulier, puisqu'aussi bien ici, il ne saurait s'agir de heurter de front une sensibilité bretonne qui peut être parfois une susceptibilité, mais d'instruire en riant - en ur c'hoarzhin kelenn - selon la vieille devise des capucins !

Cette lecture bretonne de la pièce de O'Sasey, devenue An Arar hag ar Stered, correspond donc à la démarche de la troupe du Pays Pagan, emblématique d'une mouvance bretonne de la fin du XX^e siècle, qui a elle-même dépassé les contradictions des trois emsav (mouvements bretons) de ces cent dernières années. Il s'agissait d'une part d'entériner le dépassement du nationalisme breton de l'entre-deux-guerre qui avait fait, nous l'avons dit, une véritable fixation idéologique sur le modèle du Sinn Fein dans sa variante de 1916 (travail de "deuil" effectué par le choix et le traitement de la mort de l'abbé Perrot, notamment), tout en nuançant la fascination durable qu'exerce l'Irlande sur les Bretons, comme les Français d'une certaine façon, sans rien oublier de la "leçon" de cette (tragi-)comédie bien représentée par la critique à la fois désespérée et chaleureuse de Sean O'Casey envers ses concitoyens et leurs illusions, après le lyrisme des grandes espérances. Travail de mémoire donc, d'une certaine façon, grâce à un effet tout spéculaire (entre Bretagne et Irlande). Mais il s'agissait aussi, plus généralement, de présenter une vision universaliste de l'histoire dite nationale (et nationaliste) de l'Irlande, dans un nouveau contexte européen et mondial, où s'exacerbent les tensions ethniques et où la guerre redevient souvent à l'ordre du jour - même si le traitement de ces problèmes par O'Casey est moins exhaustive qu'on pourrait le souhaiter: ainsi son approche peu élaborée de la première guerre mondiale, vue sous l'angle loyaliste, même s'il n'est guère utilisé que pour concourir au portrait décapant de tel ou tel personnage. Certaines scènes de La Charrue et les Étoiles ne font-elles pas penser irrésistiblement aux images de la Bosnie ou de la Tchétchénie... dont les média nous rendent compte (?) quotidiennement ? Mais enfin, l'esprit critique (et auto-critique) de O'Casey a aussi ses limites, celle d'un progressisme, devenant anti-fascisme, puis communisme stalinien, qui à son époque aurait bien eu besoin d'un semblable traitement. Puisqu'il est vrai que les débordements nationalistes actuels ont un certain rapport avec un bon demi-siècle de stalinisme qui est derrière nous ! Mais c'est une autre histoire... Et le recours à une pièce irlandaise située en 1916 a surtout valeur de symbole: celle d'une permanence du thème de la guerre, d'où l'actualité du message de Sean O'Casey, dans un autre contexte, tant dans l'espace que dans le temps.

*

cf. Sean O'Casey : A collection of critical essays , Thomas Kilroy, PRENTICE-HALL , New Jersey, 1975;
& Patrick Murray "Classifying The Plough and the Stars", THE EDUCATIONAL COMPANY, 1988;