REVEL NICE
REVUES ÉLECTRONIQUES DE L'UNIVERSITÉ DE NICE

http://revel.unice.fr



Pour citer cet article :

Martine Pelletier,
" Marie Jones et Gary Mitchell : deux Belfastois à Londres ",
Cycnos, Volume 18 n°1,
mis en ligne le 19 septembre 2008.
URL : http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1689

Voir l'article en ligne

AVERTISSEMENT

Les publications du site REVEL sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin.

L'université de Nice-Sophia Antipolis est l'éditeur du portail REVEL@Nice et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.
L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Revel.

REVEL revues électronique de l'UNS - plate-forme pepiniere

Marie Jones et Gary Mitchell : deux Belfastois à Londres

Martine Pelletier

Université de Tours, France.
Martine Pelletier, maître de conférences à l'université de Tours, est l'auteur du livre *Brian Friel : Histoire et Histoires* publié par Septentrion en 1997 ainsi que de nombreux articles sur le théâtre irlandais pour *Coup de Théâtre*, *Études Irlandaises*, *Sources*, *The Irish University Review*. Un ouvrage sur Brian Friel est à paraître chez Maunsell (U.S.A.) en 2002.

Irish playwrights have long had pride of place on the London stage. This article analyses the recent emergence of two dramatic voices from Belfast in the English capital, and the reasons for their somewhat unexpected triumphant reception by a most eager audience. Marie Jones's *Stones in His Pockets*, due to transfer to Broadway in the spring, skilfully mixes pathos and humour in a celebration of theatricality. A small-budget, two-actor production, this play exposes the impact of the Hollywood film industry and its exploitative, distorting nature, on a small rural Irish community. In a radically different mode, Gary Mitchell, who also hails from the Protestant heartlands of Belfast, has brought to the Royal Court audiences plays of unremitting darkness, stark portrayals of a community under siege threatened by its own fears and violence. Mitchell's talent resides partly in his ability to devise very tight plots addressing burning issues like the ongoing reform of the R.U.C. in *The Force of Change*. London spectators and critics have so far reacted very warmly to such works for different reasons, ranging from sheer curiosity – in particular in the case of Mitchell's forays into the largely unexplored loyalist consciousness – to the romantic attraction of somewhat worn-out clichés of Irishness revisited by Jones. At a time when English theatre seems to be looking for new ways forward, those two Belfast voices come to testify to the impressive vitality of Irish theatre, of the Northern variety, offering London audiences both entertainment and food for thought.

Voilà déjà longtemps que l'Irlande a droit de cité sur les scènes anglaises ; d'aucuns oseraient même affirmer que les dramaturges, acteurs et metteurs en scène originaires de la verte Erin ont largement contribué au développement de la scène londonienne. Ces dernières années ont confirmé la popularité des œuvres irlandaises à l'affiche des théâtres publics ou privés, populaires ou alternatifs (*fringe*) de la capitale britannique : les classiques indémodables comme Wilde, Shaw, Synge, O'Casey et Beckett mais aussi les auteurs contemporains, d'Ulster ou de la République, Brian Friel et Tom Murphy en tête. Certains auteurs entretiennent même avec les scènes londoniennes des relations de travail très privilégiées à l'instar de Frank McGuinness qui fait régulièrement créer ou transférer ses œuvres au Royal Court, au Royal National Theatre, au Hampstead Theatre, à la Royal Shakespeare Company, au Barbican ou encore au Donmar Warehouse. Le phénomène semble s'être encore accentué sur les scènes publiques depuis le milieu des années 1990 avec l'arrivée de la "Leenane Trilogy" de Martin McDonagh au Royal Court, présentée dans son intégralité en 1997 en association avec Druid Theatre, Galway, dans une mise en scène de Gary Hynes. Celui que la critique saluait comme un Synge irrévérencieux et post-moderne s'installait d'ailleurs en résidence au Royal National Theatre en 1997 rédigeant *The Cripple of Inishmaan*, premier volet d'une nouvelle trilogie dont la deuxième partie, *The lieutenant of Inishmore*, a été jouée en mai 2001 à Stratford. McDonagh voyait apparaître un rival en la personne du jeune Conor McPherson qui remporta avec *The Weir* au Royal Court un succès inattendu confirmé sur

plusieurs saisons et tournées de 1997 à 1999. Comme Billy Roche (*The Cavalcaders* en 1994 au Royal Court après la trilogie de Wexford au Bush entre 1988 et 1991) ou Sebastian Barry (*The Steward of Christendom* au Royal Court 1995 et *Our Lady of Sligo* en 1998 au National), McPherson reprend le flambeau d'une tradition de dramaturges raconteurs, à la différence du talent moins lisse de McDonagh dont l'œuvre suggère une vision plus sombre du monde, un univers grotesque et caricatural, mais également un spectacle saturé de sa propre théâtralité. Les pièces de McDonagh, tout comme le récent *On Raftery's Hill* de Marina Carr (en tournée à Londres été 2000) font depuis quelque temps l'objet d'une controverse en Irlande. Accusées de renforcer les divisions et fractures résultant d'une post-colonialité non avouée ou mal digérée, ces œuvres offrent à un public "métropolitain" l'image caricaturale d'une Irlande rurale dégénérée où s'expriment et s'incarnent les passions les plus viles, les désordres les plus violents, inceste et parricide en tête. De telles représentations ne laissent pas d'inquiéter certains critiques irlandais préoccupés de l'impact possible de ces images ; ainsi Vic Merriman dans un récent article prend à parti McDonagh et Carr en raison de leur propension à imaginer l'Irlande comme "a benignted dystopia"[1]. Des voix se sont élévées pour regretter que ce soient justement les œuvres de McDonagh ou Carr qui soient désormais offertes comme "typiquement irlandaises" à un public anglais ou américain, au risque de renforcer les pires stéréotypes. Même si l'on peut aussi estimer que l'authenticité ou la fidélité à une réalité extra-scénique ne saurait être le critère le plus pertinent dans l'évaluation d'une œuvre dramatique il serait intéressant de savoir plus précisément si ce qui faisait rire et accourir les spectateurs à Londres et à New York était le talent indéniable de McDonagh, sa capacité à créer une théâtralité ludique et grinçante ou bien la satisfaction de voir s'animer des clichés raciaux remontant à la période coloniale et susceptibles d'alimenter les pires préjugés racistes. Les esprits moins chagrins se divertiront de l'effet de mise en abyme ou en spectacle produit par une telle situation : Dublin regarde Londres (ou les États-Unis) regarder l'Irlande et s'inquiète de l'image renvoyée, résultat prévisible de la popularité toujours plus grande des "produits culturels" irlandais, elle-même conséquence du phénomène diasporique.

Les ironies subtiles de la situation (McDonagh est irlandais pour tous, bien que citoyen britannique né à Londres…) ne manquent de nous renvoyer, à un autre niveau, à la réalité complexe des circuits de production commerciaux et artistiques unissant l'Irlande à la Grande-Bretagne ; ainsi assiste-t-on au développement d'accords de co-production entre le National et l'Abbey, le Royal Court et le Druid, permettant la création ou le transfert à Londres d'œuvres jugées dignes d'intérêt, et la dilution des frontières pour des œuvres en langue anglaise, immédiatement accessibles à Dublin, Londres, voire New-York, du moins en surface. On se doit, même si c'est un cliché, de saluer la vitalité du théâtre irlandais qui sait tirer parti de telles conditions et élargir son audience, désir bien légitime et étape nécessaire lorsqu'on habite une île de cinq millions d'âmes et qu'on s'exprime en anglais.

Au fil des années le public londonien s'est révélé des plus réceptifs, laissant à penser qu'au-delà d'un phénomène de mode culturelle, ce succès est dû à la force d'un théâtre qui croit encore en lui-même, d'un théâtre d'idées et d'acteurs, capable de générer l'événement sur scène, sans négliger l'intérêt que suscitent des œuvres mettant en scène sous des formes plus ou moins polémiques les relations entre Londres, Belfast et Dublin dans un contexte politique de crise puis de quête d'une résolution négociée après 1994 et les cessez-le-feu. C'est dans une telle perspective que je souhaiterais inscrire cette étude de l'émergence de deux voix belfastoises qui se sont imposées à Londres sur les scènes du Royal Court et du West End pendant la saison théâtrale 2000, en présentant une image double et contrastée de l'Irlande, Sud et Nord, et en invitant le public à réagir à des idées sans renoncer à leur mission de divertissement.

---

[1] Vic Merriman, "The Theatre of Tiger Trash", *Irish University Review*, 29, 2 (Autumn–Winter 1999).

Marie Jones a su séduire un public très large grâce à *Stones in His Pockets*, une pièce sympathique et émouvante, originale par sa forme plus que par sa thématique, alors que Gary Mitchell, dont la dramaturgie est des plus conventionelles, a conquis public et critiques par son honnêteté dérangeante et ses interrogations d'une actualité brûlante. Le succès de *Stones in his Pockets* à Belfast en juin 1999 puis en tournée à Dublin n'a pas étonné. Que la pièce s'installe au Tricycle à Londres, scène alternative qui a traditionnellement accueilli diverses productions d'outre Canal Saint-Georges relevait d'une logique tout aussi prévisible. La surprise est venue de l'accueil extatique réservé par les spectateurs londoniens, qui a valu au spectacle un succès commercial inattendu et un transfert au West End (New Ambassadors) à l'été 2000, en pleine saison touristique, et la publication par Nick Hern des scripts de *Stones* et d'une œuvre antérieure, *A Night in November*[2]. La réussite tant critique que commerciale de la pièce a été concrétisée par l'obtention du titre de "best comedy" aux "Evening Standard Theatre Awards" (novembre 2000) accompagné d'un nouveau transfert au Duke of York's cette fois, et la promesse d'une production à New-York au printemps 2001, preuve que la pièce mérite aujourd'hui d'être considérée comme un bon investissement. *Stones* assied la réputation de Marie Jones sur les scènes anglaises après le succès obtenu par *A Night in November* en 1995[3] et confirmé plus récemment par *Women on the Verge of HRT*, dont le script n'a pas encore été publié. Ces différentes pièces ont toutes été créées au Lyric Theatre de Belfast avant de partir en tournée à travers l'Irlande puis à Londres, suivant en cela un parcours classique pour les auteurs nord-irlandais. Le prolifique Gary Mitchell a vu varier grandement les lieux de créations de ses pièces : Belfast pour *Independent Voice*, *Tearing the Loom* en 1998, *Marching On*, en juillet 2000, Derry pour *Energy*, en septembre 1999, Dublin pour *As the Beast Sleeps* et *In A Little World of Our Own*, montée à l'Abbey avant de partir au Donmar Warehouse en 1997 et enfin Londres avec *Trust* créée au Royal Court / RNT Studio en mars 1999 et *The Force of Change* au Royal Court, en avril 2000, avec une reprise en novembre de la même année. L'aisance avec laquelle le travail de Mitchell trouve preneur en République autant qu'en Grande-Bretagne, sa trajectoire fulgurante, du théâtre alternatif à la reconnaissance officielle à Londres, attestent de la qualité et de l'intérêt de son théâtre. En 1998-99 Mitchell prenait la suite de McDonagh comme écrivain en résidence au RNT et il vient de se voir octroyer à trente-quatre ans £ 30,000 et le titre de dramaturge le plus prometteur.

Jones et Mitchell viennent des quartiers loyalistes de Belfast et font figure d'exceptions dans une communauté qui se défie de la représentation théâtrale et du forum qu'offre la scène. Traditionnellement ce sont les nationalistes / républicains nord-irlandais qui ont cherché à donner une expression artistique à leurs revendications ou troubles identitaires, ce dont Mitchell a bien conscience : "Protestants don't write plays, you see. You must be a Catholic or a Catholic sympathiser, or a homosexual to do that. No one in our community does that, because playwriting is a silly, pretend thing"[4]. Une perception qu'il convient désormais de nuancer au vu de l'éclosion de nouveaux talents, héritiers de Stewart Parker et Graham Reid, Jones et Mitchell en tête.

Le succès de *Stones in His Pockets*, la première des œuvres de Jones à ne pas avoir pour cadre l'Irlande du Nord, néanmoins présente par le biais du personnage de Charlie, tient avant tout à un remarquable numéro d'acteurs. Marie Jones est actrice avant d'être dramaturge, co-fondatrice de Charabanc, troupe populaire féminine montée à Belfast dans les années 80. Son amour du métier d'acteur et des défis à relever transparaît aisément dans *Stones* où les deux comédiens se partagent une douzaine de rôles, masculins et féminins, multipliant les

[2] Marie Jones, *Stones in His Pockets and A Night in November* (Londres : Nick Hern Books, 2000).

[3] L'acteur Dan Gordon qui avait créé, en 1994, le rôle de Kenneth McAllister dans *A Night in November* (Belfast et Londres) figurait aussi à l'affiche de *In A Little World of Our Own* de Mitchell en 1997 (version tournée nord et sud).

[4] "Loyalist to the truth", entretien avec Fiachra Gibbons, *Guardian Weekly* (20–26 avril 2000), p. 15.

changements de gestuelle, d'attitude, d'accent et de voix pour le plus grand plaisir d'un public enthousiaste qui a réservé, soir après soir, une ovation aux deux comédiens — Sean Campion et Conleth Hill — réservant leurs applaudissements les plus nourris à leur gigue endiablée ("the concentration and commitment put into the dancing is worth a ticket alone"[5]). Cette scène de danse a les allures d'un clin d'œil à cette autre danse qui avait séduit les foules à Dublin, Londres et New-York au début des années 90, celle des cinq sœurs du *Dancing at Lughnasa* de Brian Friel. Le texte de Jones dans cette version est servi par la mise en scène rigoureuse de l'acteur Ian McElinnhey qui orchestre ici un retour aux sources d'un théâtre de complicité avec le public, sans grands moyens (décor, costumes et accessoires sont réduits au strict minimum, voire inexistants) mais appuyé solidement sur le talent et la chaleur communicative de Campion et Hill, deux acteurs d'exception : "Still the best performances in town"[6].

La pièce fonctionne au carrefour de deux codes, de deux modes : le réalisme sociologique et psychologique d'une part et l'affichage de la théâtralité d'autre part. *Stones* est marquée au coin d'un réalisme apparent respectant les conventions du genre (des personnages crédibles, une intrigue, un espace-temps reconnaissable) même si l'on entre de plain-pied dans le monde de l'illusion par le biais de la célébration enthousiaste d'une théâtralité débridée symbolisée par les métamorphoses constantes des deux acteurs et l'absence quasi-totale d'accessoires et autres outils du théâtre naturaliste. En guise de supports visuels, le spectateur ne se voit offrir qu'une rangée de paires de chaussures bien alignées (métonymie de la salle des costumes où les figurants bavardent en se changeant avant et après chaque prise de vue mais aussi marque flagrante de ce monde de l'illusion, théâtrale et cinématographique, dans lequel nous sommes invités à pénétrer) et une toile de fond figurant un ciel bleu à peine troublé par quelques nuages blancs, rappel de l'écran de cinéma et de son pouvoir de représentation, tant mimétique que symbolique. L'acteur est ainsi mis au défi de suppléer, par sa capacité à solliciter l'imagination du spectateur, le manque de repères et supports conventionnels. Si le procédé peut désorienter dans les premières minutes, le plaisir a tôt fait de l'emporter chez le spectateur sensible à un dépouillement qui nous renvoie au pouvoir de l'acteur porteur du texte dramatique, à travers sa gestuelle et sa diction, recréant cette rencontre centrale et magique, cet échange premier, constitutif de l'acte théâtral lui-même…

Le spectateur apprend vite à reconnaître les codes employés par les deux acteurs pour signifier une nouvelle incarnation : un geste de la tête, une main passée dans les cheveux pour la belle Caroline Giovanni ; une démarche voutée, une voix chevrotante et un accent irlandais très marqué ("you have to keep your nose clean for thon one has a gob on her that would turn milk") et voilà Mickey, le vétéran du tournage de *L'Homme Tranquille* ; les signes visuels et auditifs convergent pour créer l'illusion d'une autre présence en scène et s'assurer la complicité d'un spectateur activement entraîné à suivre ces métamorphoses. Changements de lieux (le pub, la caravane de Caroline, la maison des Harkins, l'église etc.) et fluctuations chronologiques (*flashbacks*) s'imposent avec facilité et sans aide autre que les indications, nombreuses et claires, du texte et, sur scène, le jeu des acteurs.

Stones met en scène — et en cause — le cinéma, et les illusions que génère cette moderne et omniprésente industrie du rêve. La juxtaposition théâtre et cinéma rappelle l'emploi satirique que fait McDonagh du septième art et en particulier du tournage du film *Man of Aran* dans *The Cripple of Inishman*, sans toutefois chercher à rivaliser avec la cruauté et la verve parodique de ce dernier. Grâce à un procédé d'inversion de perspective connu mais toujours efficace (cf. le *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* de Stoppard) la marge devient le centre de perception : les héros de *Stones*, Jake et Charlie, travaillent comme figurants sur le tournage, dans le comté de Kerry, d'une superproduction anglo-américaine dont la vedette est

[5] Cité dans l'annonce publicitaire du spectacle, *Time Out*, août 2000.
[6] *The Guardian*, cité dans la publicité du spectacle, *Time Out*.

Caroline Giovanni, la star holywoodienne du moment. À la base du script de Jones figure la reconnaissance du rôle ambigu que l'Irlande joue dans un imaginaire consumériste et multinational, stigmatisé par le biais du film — affligeant de banalité — au tournage duquel Jones nous convie. La pièce duplique, et tire nombre d'effets comiques et théâtraux, de la confusion culturelle et linguistique — "been that many film stars playing Irish leads everybody thinks that's the way we talk here now" (p. 14) — caractéristique des plateaux de tournage d'une telle production [7] : le plateau de *The Quiet Valley* réunit une star américaine et son garde du corps écossais, un metteur en scène anglais et ses deux assistants irlandais, une collection d'autochtones du Kerry — dont Jake juste rentré des États-Unis — sans oublier Charlie, un Nord-Irlandais qui a fui Ballycastle après la faillite de son magasin de vidéo causée par la concurrence déloyale d'un commerce de la chaîne "Extra Vision", avatar d'une mondialisation galopante dont les symptômes sont partout en évidence. Jones se délecte à fournir à chacun de ses personnages un idiolecte et les acteurs s'emploient joyeusement à reproduire les multiples accents.

Dans la première scène, Charlie se présente comme une victime de la violence politique, un fugitif menacé par l'IRA ; irrité par les questions de Jake et du cuisinier il s'exclame : "What is this, the caterer gettin' on like he was trained by the R.U.C. and you by the Special Branch […]. No fear of gettin' homesick anyway" (p. 9). Cette piste se révèle bien vite un leurre destiné à tromper tant l'interlocuteur dramatique, Jake, que le spectateur : les raisons de la fuite de Charlie n'ayant rien de politique le public peut prendre conscience de sa crédulité, ou de l'étendue de son conditionnement… Avant de filmer chaque nouvelle scène de *The Quiet Valley*, Aisling, l'ambitieuse troisième assistante du réalisateur, explique aux figurants, en termes simplistes et sur un ton uniformément condescendant, ce que l'on attend d'eux. Cette stratégie permet au spectateur de se faire une idée du scénario qui évoque les pires mélodrames sentimentaux et les clichés les plus éculés sur l'Irlande du dix-neuvième siècle :

> On Action I want you all to cheer Rory as he emerges from the Big House… This is very important… It is the final scene where Rory is now the owner of the Big House… Because he has married Maeve and you know he is going to hand back the land to the people. Big smiling faces and real joy… Remember it's the big Happy Ending. (p. 36)
>
> Quiet everyone, settle; when you are ready we will do the eviction scene; that is, Rory and his family being evicted. (p. 43)

L'ordre aléatoire dans lequel les scènes sont filmées souligne le ridicule d'une intrigue conventionnelle avec ses passages obligés ; il faut chercher une autre logique née des besoins non du scénario du film mais de la progression du texte dramatique, de la nécessité d'inscrire, en contrepoint de la dimension comique et satirique de la pièce, des éléments plus tragiques. À la fin du premier des deux actes, le rideau retombe sur l'annonce du suicide du jeune Sean Harkin, un des cousins de Jake. Comme les autres garçons du coin, Sean a abandonné son premier rêve, devenir fermier, au profit d'ambitions irréalistes et mortifères plus conformes à l'air du temps ; voilà bien longtemps que les enfants n'aspirent plus à un avenir "normal" rappelle Brother Gerard, l'instituteur, dans un flashback : "Tell you the truth he was as normal as the rest when it came to that… they wanted to be rock stars, film stars, footballers… if one of them had said a teacher or a dentist I would have dropped dead with the shock"(p. 42). Consumé par la drogue et perdu dans ses rêves — "virtual reality. That kept him going, drugs and movies" (p. 46) — Sean est obsédé par le monde magique représenté par l'équipe de tournage. Rejeté et humilié par Aisling qui refuse de l'embaucher, puis par Caroline, effrayée par cet individu hagard qui cherche à l'approcher dans le pub, Sean choisira la mort par noyade, revenant sur la grève remplir ses poches de pierres, pour ne rien laisser au hasard… On peut lire dans cette image violente et pathétique une cruelle inversion du conte

[7] On pense à nombre de films "irlandais" récents comme *Michael Collins* ou *Dancing at Lughnasa* et à leurs incontournables vedettes ou producteurs américains…

traditionnel : les cailloux dans les poches ne permettent pas au petit poucet de rentrer chez lui, bien au contraire, elles garantissent la mort.

Le schéma de la pièce est binaire tant sur le plan structurel (deux actes, deux acteurs, une succession de dialogues…) que sur le plan thématique (le théâtre et le cinéma, l'appartenance et l'exil, richesse et pauvreté, valeurs spirituelles, valeurs matérielles, Kerry et le reste du monde…), et l'esthétique dominante est celle du reflet, du regard, de l'image renvoyée, surtout si cette image n'est qu'illusion, surtout si le miroir se révèle miroir aux alouettes. Pour reprendre les propos d'Aisling décrivant le premier plan à tourner : "The next shot is a close up on reacting to you… then we will turn the camera and have you reacting to Maeve" (p. 10) ce que Jake résume en une formule simple pour l'édification d'un Charlie perplexe :

> JAKE : What are we supposed to do?
> CHARLIE : Look at her lookin' at us looking dispossessed (p. 14)

Cet emboîtement caricatural, cette mise en abyme du regard, renvoient certes à la situation du spectateur qui observe deux acteurs de théâtre jouer le rôle d'une équipe de tournage faisant du cinéma sur une scène de théâtre qui utilise un écran de cinéma comme toile de fond ; mais au-delà de cette circularité ludique et largement auto-référentielle apparaît une situation "subalterne" dans laquelle se côtoient illusion d'activité et réalité de l'impuissance, acteurs et spectateurs du drame de l'exploitation coloniale. La pièce peut être lue comme une dénonciation de l'exploitation simpliste par le film du stéréotype du paysan irlandais misérable dans un contexte qui recrée précisément les mêmes rapports de force ; les victimes d'hier et d'aujourd'hui se retrouvent également exploitées, répétition au présent d'une insulte passée : "Mickey has watched his whole way of life fall apart around him… and now all it's worth is a backdrop for an American movie"(p. 45). Dans ce jeu de figuration, l'identité s'avère toujours plus fluctuante ou problématique — "half of America here is playing Irish people" (p. 13) — tandis que le regard de l'autre conditionne l'être du subalterne : Hollywood regarde l'Irlande et par son regard la refaçonne en fonction de ses propres besoins et valeurs, et des lois du marché… L'Irlande n'a de réalité, dans cette économie du paraître, qu'en tant qu'image fabriquée, susceptible de modifications infinies, une malléabilité qui peut aller jusqu'à l'invisibilité, la disparition :

> CHARLIE : So then it's us lookin' dispossessed, luking at her with loads of land.
> JAKE : Nah, it's not us they want, it's the Blasket Islands.
> CHARLIE : *(looks around)* Bloody amazing.
> JAKE : Yeah… They'll get a big shot of the Blaskets and the peasants, then Rory comes over the hill behind us like he is walking out of the sea. When he has his line, the lot of us disappear, even the Blasket Islands. (p. 15)

On ne saurait mieux dire le caractère fantasmagorique de l'Irlande vue de l'extérieur, d'un espace et d'une communauté ramenés au statut de commodités dans une économie de l'illusion, surtout si l'on se souvient que les Blasket Islands, sanctuaire et symbole de l'Irlande rurale gaélophone furent évacuées sur ordre gouvernemental dans les années 50, une disparition programmée… Comme pendant la période coloniale dépeinte dans le film, la puissance économique repose entre les mains des autres ; Jake, Charlie et la communauté entière sont placés dans une situation de dépendance économique et psychologique. Les figurants tendent à regarder l'équipe de tournage comme les paysans étaient censés regarder la riche Maeve — comme des sauveurs — et ce malgré le mépris affiché à leur encontre. Ce mépris est particulièrement sensible chez ceux qui s'emploient activement à nier leur identité irlandaise, Simon présenté dans les indications scéniques comme *Ambitious Dublin 4 type* — "Get this lot back to work. Use a cattle prod if you have to" (p. 10) — et Aisling, *young, pretty and anxious to impress those above her, no interest in those beneath* — "The natives are a bit restless" (p. 42). Si Simon et Aisling cherchent à se différencier des locaux, Caroline cultive, à des fins publicitaires ou par désœuvrement, l'illusion d'une appartenance bien

improbable : “I do get a real feeling of belonging here you know that”, immédiatement niée par le “you people” de la phrase suivante : “You people are so simple, uncomplicated, contented” (p. 15). Ses relations avec Jake (“a sex object with an accent”), ses propos à la sortie de l’enterrement (“we are all very shocked by the events. I just want to get my car please”, p. 51), trahissent la nature essentiellement parasitaire et inauthentique de son rapport à l’Irlande et aux autres, son incapacité à aller au-delà de l’image qu’elle projette pour éprouver une émotion vraie. On retrouve dans les discours de Clem, le réalisateur anglais, et de ses assistants, le même paternalisme indifférent, la même exploitation égoïste des ressources et des gens, bien vite internalisée et exprimée par Jake après l’enterrement de son cousin, pendant le tournage de la scène de l’éviction où les paysans sont censés regarder passivement sans tenter de résister à la violence qui leur est faite : “Defeated broken men. Oh that’s no problem… Typecast” (p. 43). La situation n’est retournée que par l’inscription de ces jeux de regards et de ces rapports de domination dans une œuvre qui adopte et valide la perspective des marginalisés, faisant de leur point de vue son point de vue, et dans une large mesure le nôtre.

Stones In His Pockets ne se veut pourtant pas, en dernière analyse, une pièce sombre et manichéenne, mais une comédie dont l’ultime message est un message d’espoir. À l’instar de Mickey, qui a accédé à la célébrité locale grâce au tournage de *L’Homme Tranquille*, Charlie paraît trouver une identité dans cette industrie de l’image. Il tenait un magasin de vidéo, il a écrit un scénario qu’il rêve de voir filmé un jour pour le grand écran et le voilà figurant dans un film. Contrairement à Jake, il ne cesse de s’émerveiller du spectacle qui l’entoure, sans perdre son sens de l’humour : “So it is us looking dispossessed at her hand, pretending it’s Maeve on a horse looking sorry for us… I’m gonna miss all this” (p. 33). À Jake rapportant le désenchantement cynique de la belle Caroline — “She said the movies are shit” — il rétorque : “She gets six mill a picture and she thinks it’s shit, I am gettin’ forty smackaronies and I think it’s class” (p. 3). C’est sur une double image d’affirmation que se clôt le spectacle. L’image de la complicité de Jake et Charlie, triomphant de leurs démons, reprenant confiance en leur vision et leurs moyens grâce à leur description enthousiaste du premier plan du film qu’ils réaliseront un jour — subversion carnavalesque de leur domination — en hommage à Sean et à ces vaches débonnaires [8] qu’il aimait tant, symboles de ruralité et de simplicité :

> CHARLIE : So all you see is cows, every inch of screen, cows
> […] Fartin’, ‘atin’, dungin’… mooin’
> JAKE : Big dirty fat brutes… lukin’ at ye… wide shots.
> CHARLIE : Yes, mid shots
> JAKE : Yes. Close ups.
> BOTH : Yes. (p. 59)

On le constate, Jones n’échappe pas totalement au piège de la célébration nostalgique d’une Irlande rurale gardienne des vraies valeurs, par opposition à la superficialité de l’univers cinématographique et de la société consumériste en passe de s’imposer, en Irlande et ailleurs. La pièce est sauvée de la mièvrerie par l’humour et l’énergie des répliques, autant que par la forme adoptée qui, en multipliant les changements de rôles limite l’identification du spectateur et la profondeur des portraits psychologiques et suggèrent une esthétique plus fragmentée, en dépit de la dérive narrative du texte clairement perceptible dans la seconde partie où les informations s’accumulent, racontées et non présentées dramatiquement. En cela, et malgré son recours à une théâtralité qui ne peut se réaliser pleinement qu’en représentation, Jones manifeste son appartenance à la tradition verbale dominante du théâtre irlandais.

Une tout autre facette de l’Irlande, urbaine et non rurale, est proposée par Mitchell qui excelle — certains diraient s’obstine — à mettre en scène un univers peu connu de l’extérieur, résistant à toute mythification romantique, celui de la frange loyaliste de la communauté

[8] En plein scandale de la vache folle, on peut déceler une intention ironique, un clin d’œil facétieux avec la présence de ces sympathiques ruminants sur les affiches du spectacle et sur la couverture du texte de la pièce.

unioniste / protestante d'Ulster en s'appuyant sur une écriture dramatique dépouillée mais efficace. Les spectateurs, tout comme les rares critiques de Mitchell, lui reconnaissent cette force de persuasion, cette aptitude à interpeler le public en usant de codes d'une grande simplicité et parfaitement accessibles, largement issus de la culture télévisuelle contemporaine. Son œuvre est fortement teintée d'éléments autobiographiques avoués, voire revendiqués par l'auteur, lui-même issu du quartier ouvrier loyaliste de Rathcoole et brièvement membre actif de l'U.D.A., association paramilitaire loyaliste illégale depuis août 1992. Mitchell est bien un phénomène et ce à plus d'un titre : par ses origines, son parcours idiosyncratique, sa focalisation sur des situations et personnages rarement représentés sur scène, par sa revendication d'une identité britannique et non irlandaise. À l'inverse de Marie Jones qui confessait dans une interview récente : "It has taken me a long time to consider myself Irish but I do now"[9]. Mitchell rejette énergiquement l'étiquette de dramaturge irlandais : "I don't think of myself as Irish in any way. It annoys me when I see my plays in the Irish section in bookshops. I ask why I am not in the British section"[10]. Une affirmation nuancée dans un autre entretien au cours duquel il expliquait que son activité d'écrivain participe du désir de contrecarrer la suprématie du récit nationaliste :

> There is a fundamental crisis in Protestant culture. We have been going through an extremely depressing loss of identity, loss of culture and, worst of all, loss of a future. The past has been hijacked by the other side. They seem to have this huge mythic past, while the Protestant community has this little crappy one. We're hugely divided. When you have an enemy who is succeeding on every level, you need a new strategy. We need a new beginning, a reinvention. We have to recognise our Irishness without giving up our Britishness [11].

Britannique, un peu irlandais, Mitchell se définit aussi en termes d'affiliation religieuse : "I describe myself as a Protestant writer. I believe in the dignities of Protestantism, in it being a radical force in the world, being truthful, being loyal"[12]. Le contexte politique actuel a grandement contribué à sa récente popularité car la République connaît un regain d'intérêt pour une culture qui semble enfin sortir de son mutisme et les liens entre l'Ulster et la Grande-Bretagne n'ont jamais été aussi distendus, générant en retour un intérêt nouveau, fruit d'un vague sentiment de culpabilité autant que d'une réelle ouverture à l'altérité.

Les titres des pièces de Mitchell appellent à une lecture emblématique, à commencer par ses débuts avec *Independent Voice* (1994) ou *In a Little World of Our Own* et sa suggestion d'un enfermement inévitable, d'un fonctionnement quasi-autiste. *In a Little World* et *Trust* plaçaient le microcosme familial, incarnation métonymique de la communauté toute entière, au cœur de la lutte entre des formes de loyauté rivales. Il parvenait ainsi à créer une impression de claustrophobie jouant d'un espace restreint qui répond à une liberté de mouvement et de pensée restreinte. Loyauté et trahison hantent son œuvre et la connaissance intime que Mitchell possède du milieu, des craintes et modes de fonctionnement de la communauté dépeinte, fait de lui un des premiers, sinon le premier dramaturge à rendre avec force et conviction cet imaginaire unioniste hanté par la peur du changement et la mentalité de siège. L'écriture de Mitchell, si elle peut parfois paraître trop homogène et, pour tout dire, trop plate (il a parfois été comparé à Mamet dont l'un des talents réside précisément dans la force de conviction d'une langue familière adaptée à la scène) possède d'indéniables qualités. Il sait bâtir des intrigues solides et créer des personnages forts, permettant à l'ensemble de porter le poids des lourdes interrogations et des multiples questions que ses œuvres soulèvent sans mettre en danger la cohérence de son univers dramatique. À cet égard, le mode réaliste, voire

---

[9] "Belfast's Active Voice", entretien avec Eileen Battersby, *The Irish Times* (24 juin 1999).

[10] Bruce Arnold, "The State of Irish Theatre", in *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*, ed. by Eamonn Jordan (Dublin : Carysfort Press / Arts Council, 2000), p. 64.

[11] Entretien avec Fiachra Gibbons, *Guardian Weekly* (20–26 avril 2000).

[12] Arnold.

documentaire, qu'il privilégie d'œuvre en œuvre atteste de son désir de porter à la scène une vérité plus qu'une fiction, d'interpeler le spectateur et de le faire réfléchir.
The Force of Change [13], son plus récent succès sur les scènes anglaises, reprend le motif d'une division interne génératrice de violence et de destruction, tant physique que spirituelle, en s'attachant non à la famille cette fois, mais à un autre groupe traditionnellement uni et solidaire, la police nord-irlandaise. La Royal Ulster Constabulary est aujourd'hui confrontée à un défi : la nouvelle situation politique amène la nécessité d'une profonde et difficile réforme de ce service, la remise en cause d'un fonctionnement ancestral accusé d'être sectaire et machiste. Adoptant la forme d'un huis-clos étouffant Mitchell s'attaque au problème des liens troubles unissant les forces de sécurité et les paramilitaires protestants, une question qui a fait l'objet d'enquêtes au plus haut niveau dans les années 80. La pièce attire l'attention par sa construction extrêmement serrée avec deux actes divisés chacun en sept scènes et le respect absolu des unités de lieu, d'action et de temps, le temps de l'intrigue et le temps de la représentation coïncidant presque parfaitement. Les six personnages, cinq hommes et une femme, deux suspects et quatre policiers évoluent dans deux salles d'interrogatoire, A et B, et le couloir entre les deux pièces qui fonctionne comme un sas. Chacun des actes contient deux ou trois scènes d'interrogatoire et plusieurs conversations entre les policiers chargés de l'enquête.
La première scène permet une exposition claire des enjeux et de la situation. Dès la première réplique de Bill, le vieux policier bougon, le spectateur perçoit ses rapports conflictuels avec Caroline, sa supérieure hiérarchique : "Interview started at whenever she arrives"(p. 3). Cette défiance est confirmée dès l'arrivée de Caroline et le premier échange où s'exprime l'antipathie mutuelle des deux membres de la R.U.C. tout en informant le spectateur de la situation : un individu, Stanley Brown, suspecté d'appartenir à la U.D.A., organisation paramilitaire protestante, est retenu en garde à vue aux fins d'interrogatoire ; il reste cinq heures avant sa remise en liberté, cinq heures pour le faire avouer. Le compte à rebours est déclenché et l'on retrouve cet ingrédient capital des intrigues de Mitchell, le suspense. Les deux autres policiers, Mark et David doivent interroger Rabbit, un petit délinquant suspecté de vol de voitures et de *joyriding* qui pourrait impliquer Brown et permettre sa condamnation. Caroline, sur le point d'obtenir une promotion, se confie à Mark, avec qui elle entretient d'excellents rapports : elle se sent jalousée, observée par ses collègues et pense qu'au cas où l'interrogatoire de Brown n'abourait pas, cet échec pourrait être retenu contre elle, ce dont Mark doute : "I think you're maybe just getting a little bit paranoid" (p. 6). Mark promet de tout faire pour obtenir du jeune Rabbit des informations qui aideraient Caroline.
Accusé d'avoir intimidé les témoins de ses activités criminelles, Brown s'enferme dans un mutisme absolu que Caroline s'avère incapable de briser malgré tous ses efforts. Bill ne l'aide guère, sans que l'on puisse décider s'il ne comprend pas sa technique d'interrogation, comme il l'a clamé plus tôt en l'accusant, à demi-mot, d'incompétence, ou s'il ne souhaite pas lui apporter un concours efficace pour d'autres raisons. Le doute s'installe, d'autant plus que Bill s'est déjà fait remarquer par une plaisanterie sectaire entendue dans son pub habituel, suggérant un environnement idéologique où de tels propos sont courants et acceptables. Le silence provocateur, le petit sourire hautain de Brown ne manquent pas de suggérer la supériorité arrogante de celui qui ne craint pas la loi. Seule la remarque de Caroline sur le recours de la U.D.A. à des *joyriders* semble le troubler l'espace d'un instant. Dépitée, la jeune femme interrompt l'interrogatoire et quitte la pièce après avoir confisqué le paquet de cigarettes. Seul avec Stanley, Bill offre à ce dernier une de ses cigarettes… L'obscurité se fait sur la salle A et l'attention se déplace vers l'autre salle où Mark et David interrogent Rabbit. L'aisance avec laquelle le duo déstabilise le suspect contraste violemment avec l'inefficacité de l'interrogatoire précédent, même si le jeune homme continue de nier sa participation aux

[13] Gary Mitchell, *The Force of Change* (Londres : Nick Hern Books and Royal Court Instant Playscripts, 2000).

activités de la U.D.A. Nouveau changement d'éclairage et retour à l'autre salle pour quelques secondes et un coup de théâtre. Stanley sort brièvement de son mutisme pour parler à Bill, révélant les contacts illicites entre les deux hommes et la menace qui planne sur Caroline :

> STANLEY :I want name and address. Phone number if possible. Car — make, model, colour and registration.
> BILL : Who for ?
> Stanley : Her
> BILL : What ?
> STANLEY : Just get it. (p. 38)

Au lever du rideau, nous retrouvons Mark parlant à Caroline pendant leur pause déjeûner ; Mark évoque l'époque où il travaillait avec un officier catholique : "You think you have problems. This guy thought everybody was watching him, everybody was out to get him" (p. 44). Le but de ces réminiscences est clair : établir un parallèle entre la situation des femmes et celle des catholiques deux groupes victimes de la discrimination pratiquée par la R.U.C. avec la bénédiction des autorités. Dès son retour, Bill sollicite, avec une insistance suspecte, l'autorisation de voir Stanley Brown en tête-à-tête, ce que Caroline refuse, lui laissant néanmoins prendre l'initiative de l'interrogatoire. Bill se lance alors dans un long discours destiné à manifester sa compréhension des objectifs d'organisations paramilitaires protestantes comme l'U.D.A. Il confesse ses craintes quant au processus de paix — "I don't think it is a peace protest for a start. I think it is a Nationalist process. I think it's playing in to the hands of the enemies of Ulster" (p. 49) — et traite le rapport Patten sur la future réforme de la R.U.C. de plaisanterie, le tout avec une telle sincérité que Caroline confirme avec une pointe d'ironie : "Come on Stanley, talk to Bill, he's your friend" (p. 51). Elle-même avait joué cette carte plus tôt lors du premier interrogatoire, regrettant la dérive criminelle d'une organisation dont les objectifs de départ étaient honorables :

> An organisation established solely with one aim to serve and protect the Unionist population of Northern Ireland. Nothing too much wrong with that but that was the seventies and things were different then. What has this great Protestant organisation become? A bunch of half-wit criminals like you (pp. 21–22).

La sonnerie d'un téléphone portable interrompt l'exercice, révélant à Caroline la collusion entre les deux hommes, Bill ayant prêté son propre appareil à Stanley. Sous la pression de Mark et de David, le vieux policier avoue avoir rendu divers services aux paramilitaires depuis que ces derniers lui ont prêté l'argent dont il avait besoin. Pris dans l'engrenage Bill s'est laissé corrompre. Face à de telles révélations, les réactions des trois autres policiers divergent, suggérant des priorités et des modes de lectures du conflit différents. David s'inquiète de l'impact qu'un tel scandale aurait sur le service : "This can't leave this room […] I'm serious, look at the TV, they're all over us. This would be another nail in our coffin. This has to stay between us"(p. 60). Il juge infondées les craintes de Mark quant à la sécurité de Caroline et de sa famille puisque ces hommes ne sauraient s'en prendre à d'autres protestants, une logique à laquelle Mark ne croit plus. L'intransigeance de Caroline, écœurée et effrayée par ce qu'elle vient de découvrir et déterminée à dénoncer Bill publiquement, pousse David dans ses derniers retranchements. Il dénonce les nouvelles règles du jeu :

> We can't go on promoting people to the top just because of their sex or their religion. It's wrong. Very wrong. […]. People like me need to be at the top, Caroline, and I am not saying that from a macho point of view or from a Protestant point of view. I'm saying I deserve to be at the top, serving and protecting the people of Northern Ireland because I am the best man for the job. No one knows more about our enemies than me.
> I know them all, I know how they live, I know where they live. I know how they think, how they operate and I know how to keep them in line and break them when they step out of line. Besides me, what are the options? Women running everything and for four days out of every month we forget about judges and juries and just shoot anybody who looks like a criminal. We can't have that any more than we can have Catholics in charge of security. I mean they think every Protestant in the world

> is guilty of everything from the Famine to Bloody Sunday You can't handle this, you can't handle Bill, you can't handle a case, a simple open and shut case, you let it slip through your hands. You're only here because you've got tits and you know it. Me, I'm here and I will always be here because tits don't get the job done, balls do. (pp. 69–70)

Mark et Caroline retournent interroger Rabbit ; pourtant, au moment où Mark va obtenir, par la violence psychologique et physique, les aveux de Rabbit permettant l'implication de Brown, Caroline l'arrête, incapable de cautionner l'emploi de telles méthodes. Mitchell nous laisse libres de décider si elle a ou non raison de s'en tenir à ses principes au risque de laisser un coupable sortir libre du poste, si son refus de cautionner "les méthodes qui fonctionnent" révèle la faiblesse dont parlait David ou au contraire symbolise la probité et les qualités éthiques qui manquent aujourd'hui encore à la R.U.C. Suit l'ultime scène dans laquelle David et Bill confrontent Stanley Brown. Le jeune policier passe à l'offensive et accuse : "When I look into your eyes I see a reflection of every I.R.A. man you claimed to be protecting us from." (p. 76) Comme dans *Trust*, Mitchell brosse le portrait de paramilitaires loyalistes qui n'ont plus même besoin de l'I.R.A. pour justifier leur existence et leurs activités, qui évoluent désormais dans un système clos où il n'y a plus besoin de la réalité de l'ennemi. Ils en sont devenus le reflet grotesque et dangereux, décrédibilisant leur cause en sombrant dans la criminalité :

> DAVID : Did you ever think in your thirty years that it would come to this Bill ?
> BILL : We're supposed to be on the same side Stanley. I joined the police to fight the I.R.A. and I'm sure you joined the U.D.A. for the same reason.
> DAVID : The I.R.A. must be laughing their heads off at us. Loyalist feuds in Portadown. The L.V.F. taking on the U.V.F. and now this. U.D.A. members threatening police officers. Where will it end ?
> STANLEY : If we're all on the same side what am I doing in here? Why are you not out there catching I.R.A. men?
> DAVID : We can't really prosecute them for laughing Stanley. (pp. 81–82)

Stanley va sortir libre mais David l'avertit : si quoi que ce soit arrive à Caroline il ne s'embarrassera pas de scrupules ; sa loyauté à sa collègue l'emportera sur toute considétation de justice et de respect de la loi. Il répondra à la violence par la violence. C'est à lui, le plus jeune des policiers, l'avenir de la R.U.C., que Mitchell donne le dernier mot dans une ultime réplique qui témoigne de la dette de Mitchell envers une tradition du thriller ; ce "How safe do you feel now?" s'adresse en premier lieu à Brown bien sûr mais également au public et, par-delà la scène, à la communauté unioniste d'Ulster et à ses sympathisants. Au moment où Patten posait sur le bureau du Premier Ministre britannique son rapport sur la future réforme de la R.U.C., Mitchell s'attaque avec une honnêteté dérangeante à un sujet tabou sans offrir à son public de résolution confortable. Aucun de ses personnages n'a le monopole de la vérité et tous doivent composer avec leurs préjugés, leurs ambitions, leurs principes. Si Marie Jones, dans *A Night in September*, montrait avec optimisme et une certaine naïveté l'éveil d'un bigot protestant à une conscience de l'inanité des divisions sectaires, Mitchell ne laisse jamais le spectateur échapper au huis-clos et rêver d'une ouverture vers l'autre.

L'univers sombre, violent, menaçant de Mitchell diffère en bien des points de celui de Jones, tout comme la théâtralité affichée de l'une semble s'opposer à l'hyper-réalisme quasi-documentaire de l'autre. Mais l'on retrouve chez ces deux auteurs une remarquable capacité à engager l'attention, l'émotion et l'intelligence du spectateur. Mitchell n'hésite pas à offrir aux Londoniens un théâtre en prise directe avec l'actualité et une lecture belfastoise des changements politiques qui affectent l'Ulster tandis que Jones mise sur l'humour pour traiter de la transformation problématique de l'Irlande à l'ère de la mondialisation et du tigre celte. La reconnaissance de la qualité de ces œuvres et du talent de leurs auteurs à Londres tant qu'à Belfast et Dublin, laisse bien augurer de l'avenir d'un théâtre nord-irlandais capable de se

renouveler pour séduire un vaste public sans renoncer à son identité et à ses préoccupations spécifiques.