HAL
open science

De l'Utilisation de la musique dans le théâtre contemporain en Irlande du Nord Les pièces de Christina Reid (Tea in a China Cup, 1983), Stewart Parker (Pentcost, 1987) et Marie Jones (A Night in November, 1994)

Virginie Privas-Bréauté

To cite this version:

Virginie Privas-Bréauté. De l'Utilisation de la musique dans le théâtre contemporain en Irlande du Nord Les pièces de Christina Reid (Tea in a China Cup, 1983), Stewart Parker (Pentcost, 1987) et Marie Jones (A Night in November, 1994). Atelier-Théâtre, 2013, pp.19-27. halshs-00935798

HAL Id: halshs-00935798

https://shs.hal.science/halshs-00935798

Submitted on 15 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

De l'Utilisation de la musique dans le théâtre contemporain en Irlande du Nord

Les pièces de Christina Reid (*Tea in a China Cup*, 1983), Stewart Parker (*Pentecost*, 1987) et Marie Jones (*A Night in November*, 1994)

Virginie Privas-Bréauté
Université Jean Moulin – Lyon 3

Musique et chant font partie intégrante du spectacle théâtral depuis ses débuts puisque la tragédie grecque classique différenciait les parties parlées des parties chantées et l'alternance du chant du chœur et du dialogue avec les comédiens assurait le rythme de la pièce et en définissait la structure. Pierre Grimal rappelle en effet dans son ouvrage *Le Théâtre antique :*

> La tragédie grecque présente une structure obligée, à laquelle elle restera fidèle jusqu'à la fin. Un premier caractère est le contraste entre l'expression parlée et l'expression lyrique (psalmodiée et chantée). Ce contraste se marque dans l'emploi de mètres (c'est-à-dire de rythmes et de vers) différents[1].

De la même façon, musique et théâtre comptent de manière exceptionnelle en Irlande dans la mesure où ils ont joué et jouent encore un rôle dans le façonnement et l'affirmation de la culture irlandaise. Le théâtre nord-irlandais contemporain, héritier de la tradition théâtrale occidentale, compte ainsi de multiples pièces dans lesquelles la musique occupe une place centrale. Pourtant, elle y pose d'emblée un problème d'ordre culturel car il existe deux types de musique dans cette partie du monde où la population est divisée en deux communautés. Effectivement, depuis la partition[2] de l'île en 1921, la communauté protestante en Irlande du Nord revendique son attachement à la Couronne britannique tandis que la communauté catholique restée en Ulster ne cache pas son désir d'être unie à la République[3] et d'être considérée comme irlandaise et non britannique. On trouve ainsi en Irlande du Nord une musique « protestante », parfois qualifiée de « loyaliste »[4], et une musique traditionnelle irlandaise, folklorique, que nous rangerons du côté catholique, par commodité, et qui peut parfois attiser un sentiment nationaliste. Cette tension musicale se retrouve naturellement dans l'art dramatique.

Nous avons choisi d'étudier trois pièces de dramaturges belfastois, Christina Reid (1942-),

1 P. Grimal, *Le Théâtre antique*, p. 43.
2 Le sud de l'île obtenait ainsi une certaine autonomie tandis que le nord restait britannique.
3 L'Irlande est une république depuis 1949.
4 Les Loyalistes constituent le groupe activiste militant pour le maintien de l'union de l'Irlande du Nord avec la Grande-Bretagne.

Stewart Parker (1941-1988) et Marie Jones (1951-), qui grandirent pendant la période des Troubles[5] dès 1969 et assistèrent à la montée des tensions entre les deux communautés en Irlande du Nord. Puisque les trois dramaturges sont concernés par la représentation artistique des identités nationales, nous nous proposons ici d'analyser les fins auxquelles ils utilisent la musique dans leurs pièces respectives : *Tea in a China Cup* (1983), *A Night in November* (1994) et *Pentecost* (1987). Il s'agit d'observer s'ils ont recours à la musique que leur a légué leur tradition protestante de manière à marquer le clivage entre les deux populations ou si les mélodies qu'ils ont choisies participent à atténuer les tensions dans une perspective de réconciliation entre Catholiques et Protestants. Nous nous pencherons particulièrement sur les sens politiques et religieux que peuvent revêtir les airs musicaux qu'ils incorporent à leurs œuvres puisqu'il existe une véritable utilisation idéologique de l'art musical en Ulster. Nous vérifierons enfin si la musique permet aux dramaturges et à leur communauté nord-irlandaise de s'affranchir ou non du sectarisme dans une perspective de redéfinition d'une seule et même identité irlandaise.

La musique comme marqueur identitaire

Marie McCarthy nous apprend dans *Passing it on/ The Transmission of Music in Irish Culture* qu'au XIXème siècle, les habitants de l'Ulster, par opposition aux habitants du sud de l'Irlande, étaient réputés pour associer la musique des tambours et des fifres avec celle des canons de la guerre. Ainsi, la musique permettait au protestantisme (presbytérianisme plus précisément) du nord de l'Irlande de revêtir un caractère politique[6]. Alors, si l'on garde à l'esprit que ces instruments peuvent être associés à l'ordre d'Orange[7], on remarque que, dans les pièces de Reid, Parker et Jones, les chants politiques prennent une couleur orange et rappellent sans cesse les liens historiques entre l'Irlande du Nord et la Grande-Bretagne.

5 Nous appelons « Les Troubles » la période qui couvre les années 1969 à 1998 en Irlande du Nord et qui connut une résurgence des tensions entre les communautés catholiques et protestantes quant à la question de leur identité et de la gestion de la Province.

6 M. McCarthy, *Passing it on. The Transmission of Music in Irish Culture*, p.59 : « Their ear is formed to the melody of fife and drum, supported by the sound of fire arms by way of bass. In this perception of musicality, politics and religion were linked inextricably ». / «ils sont habitués à entendre les fifres et les tambours, sur fond sonore d'armes à feu en guise de contrebasse. Cette perception de la musicalité les a naturellement conduits à entremêler la politique et la religion».

7 Organisation créée en 1795 en hommage à Guillaume d'Orange, roi protestant et époux de Marie Stuart, fille aînée du roi britannique Jacques II. Il imposa le protestantisme comme religion d'Etat après la bataille de la Boyne (Irlande) en 1689. L'Ordre d'Orange est composé exclusivement d'hommes de confession protestante et se positionne contre la propagation du catholicisme romain en Irlande.

Dans la pièce de Marie Jones, *A Night in November*, le personnage principal, Kenneth McCallister, protestant, assiste au match de football qui opposa l'Irlande du Nord à la République d'Irlande dans le cadre de la coupe du monde 1994. Pour encourager leur équipe, mais aussi surtout pour provoquer, voire humilier, leurs adversaires et affirmer leur territoire (le match se déroule à Belfast), les supporters de l'Irlande du Nord n'entonnent que des airs musicaux à teneur politique et à portée historique. De cette façon, ils marquent encore plus l'opposition entre les deux parties de l'île que ne l'aurait fait une simple compétition sportive. Ils commencent par chanter l'hymne britannique pour confirmer leur identité, puis entonnent des textes injurieux de type : « Irlande du Nord, Irlande du Nord, allez les gars, montrez-leur à ces bâtards de papistes comment on joue au football »[8]. Ils jettent encore à la figure des supporters et joueurs du Sud la formule « la bourse ou la vie »[9] qui rappelle la tradition gaélique d'Halloween, mais, qui, prononcée à cette occasion, prend un sens particulièrement offensif comme nous l'apprend Eamon Jordan dans un article intitulé « Kicking with Both Feet ? : Marie Jones's *A Night in November* ». Elle renvoie en effet à un massacre causé quelques semaines auparavant par des paramilitaires loyalistes (et donc protestants)[10] dans un pub de Greysteel au cours duquel sept personnes furent tuées. Les hooligans nord-irlandais poursuivent même leur chant par « Sept pour Greysteel, zéro pour l'Irlande»[11]. Enfin ils récitent la ballade orangiste *The Sash my Father wore*[12], qui retrace la victoire du Protestant Guillaume d'Orange contre le roi britannique catholique Jacques II en 1689.

Ce chant est également mentionné dans l'œuvre de Parker[13] par l'un de ses personnages musiciens, Lenny. De la même façon, la pièce de Christina Reid, *Tea in a China Cup*, s'ouvre avec le son d'un groupe de musiciens orangistes qui répète dans les rues de Belfast pour la commémoration de la victoire de Guillaume d'Orange le 12 juillet, comme chaque année depuis 1795. Les deux personnages principaux, Beth et Sarah, sa mère, confortablement assises dans leur salon, écoutent le morceau qu'ils jouent. Sarah fredonnera à son tour le passage qui encourage à pendre le Pape[14]. Ce chant ainsi que d'autres ballades orangistes

8 M. Jones, *A Night in November*, p. 70 : « Northern Ireland, Northern Ireland, come on lads, show them Papish bastards how to play futball… ».
9 M. Jones, ibid., p. 71: « trick or treat ».
10 E. Jordan, « Kicking with Both Feet ? : Marie Jones's *A Night in November* », p. 52 : « Usually for Halloween, the use of the phrase 'trick or treat' is given here a new register and significance by the massacre, weeks previously, at the Rising Sun Bar, Greysteel, county Derry, when loyalist paramilitaries entered a pub and uttered that phrase, before shooting dead 7 of the public house's customers. »
11 M. Jones, op. cité, p.71 : « Greysteel seven, Ireland nil ».
12 M. Jones, ibid, p.72.
13 S. Parker, *Pentecost*, p.175.
14 C. Reid, *Tea in a China Cup*, p. 3: « Up come the man with the shovel in his hand, and he says boys go no

constitueront un leitmotiv dans la pièce de Reid ; elles lui donneront un rythme comme pour confirmer régulièrement l'appartenance à cette communauté que constituent les Protestants nord-irlandais et le sentiment de fierté à en faire partie qui en émane.

A travers ces morceaux qui émaillent les textes des trois dramaturges, sont entremêlées les dimensions politiques et religieuses. Même si ces airs ne sont pas religieux à proprement parler puisque ce ne sont pas des airs chantés lors de cultes, ils revêtent effectivement un sens religieux. Si l'on écoute plus attentivement les paroles des ballades orangistes, il nous est possible de percevoir cette dimension. Ainsi, dans *The Sash my Father wore*, un couplet demande à l'auditeur de prier pour les Orangistes[15]. Ou encore, dans un autre chant orangiste intitulé *The Green Grassy Slopes of the Boyne* que chante Sarah dans *Tea in a China Cup*, nous entendons les chanteurs remercier Dieu d'avoir envoyé le roi Guillaume aux Protestants en Irlande afin de mettre fin au catholicisme[16]. Il est donc possible de mettre en lumière l'importance de ces groupes orangistes en Irlande du Nord qui non seulement permettent aux joueurs et à ceux qui les écoutent d'affirmer leur identité, qu'elle soit familiale, communautaire ou sociale, mais renforcent les idéologies puisqu'ils se produisent lors de commémorations officielles et manifestations locales.

En contre point, certains hymnes religieux sont passés dans le registre politique à cause de leur fréquente utilisation séculaire. L'entrelacement du politique et du religieux atteint ainsi son paroxysme avec l'hymne chrétien *Oh God our Help in Ages Past* qu'entonne Lily, la défunte propriétaire des lieux dans *Pentecost* revenant hanter sa maison pour en chasser les nouveaux occupants. Cet extrait écrit en 1719 par Isaac Watts se trouve dans un recueil intitulé *The Psalms of David* et fut repris en Irlande du Nord dans un premier temps en septembre 1912 par une congrégation massive de fidèles protestants venus célébrer le culte mais aussi se prononcer contre la mise en place du « *Home Rule »* (une autonomie relative) en Irlande. Il fut ensuite chanté pour le jour de la Pentecôte en 1974, à l'occasion de la victoire

---

farther, for we'll get a great big rope and we'll hang the bloody Pope, on the twelfth of July in the morning »./ « Voici que vient l'homme la pelle à la main, et il dit n'allez pas plus loin les gars car nous allons trouver une grosse corde solide et nous pendrons cette saleté de Pape le douze juillet au matin».

15 « For it's now I'm going to leave you, good luck to you I'll say,/ And when I'm on the ocean deep, I hope for me you'll pray/ I'm going to my native land, to a place they call Dromore,/ Where on the twelfth I long to wear the Sash my Father Wore ». / « Car c'est maintenant que je te quitte, et je te souhaite bonne chance, Et quand je serai au plus profond de l'océan, j'espère que tu prieras pour moi, je retourne sur ma terre natale, à cet endroit qu'ils appellent Dromore, et où le douze juillet j'ai hâte de porter l'écharpe que portait mon père.»

16 « On the banks of that beautiful river/ Where the bones of our forefathers lie,/ Awaiting the sound of the trumpet/ That call them to glory on high;/ In our hearts we will cherish their memories/ And in one common brotherhood join/ and praise God who sent us King William,/ To the green grassy slopes of the Boyne »./ « Sur les rives de cette belle rivière, où gisent les dépouillent de nos ancêtres, dans l'attente du son des trompettes, qui les appellent à la plus haute gloire; dans nos cœurs, nous chérissons leur mémoire, et nous nous rassemblons en une seule et même fraternité, et remercions Dieu de nous avoir envoyé le roi Guillaume, sur les pentes verdoyantes de la Boyne ».

des ouvriers loyalistes (protestants) qui avaient paralysé la Province britannique pendant 14 jours afin que soit détruit le gouvernement de partage des pouvoirs entre Catholiques et Protestants en Irlande du Nord. Lily ne chante donc pas cet air gratuitement puisque le moment de la pièce de Parker est précisément celui de la grève de ces ouvriers.

Dans son œuvre, Parker n'oublie pas que cette grève en particulier, mais aussi toute la période des Troubles, eurent un effet dévastateur sur Belfast, vidant les rues de ses habitants. L'image qu'il en donne est celle d'une ville progressivement rendue silencieuse[17]. Les silences et pauses, fréquemment utilisés en musique, et rencontrés dans les trois pièces contrastent nettement avec ces interludes musicaux, qui célèbrent la joie de ceux qui les jouent et de ceux qui les écoutent. Et si les dialogues peuvent être considérés comme des paroles de musique sans accompagnement, alors ils donnent un rythme aux pièces et sont, à leur tour, chargés de sens.

Dans *A Night in November*, c'est un silence de mort[18] qui suit immédiatement le but marqué par l'équipe de la République d'Irlande et Marie Jones précise que les supporters du Nord sont réduits au silence[19]. Alors qu'ils devraient faire exploser leur joie, les Irlandais eux aussi se taisent, comme par peur des représailles. Dans *Tea in a China Cup,* les silences qui s'installent entre les divers personnages, notamment entre Sarah et Beth, sont réservés à des moments de recueillement et enveloppent les deux femmes dans une douleur commune, celle d'avoir perdu un être cher ou celle d'approcher de la mort (Sarah est sur le point de mourir). Néanmoins, dans *Culture Biblique*, Olivier Millet et Philippe de Robert considèrent que « le silence […] peut être un moyen d'exprimer une sorte d'effroi sacré, produit par un effet de présence, la présence de quelque chose de plus qu'humain, de "divin"»[20]. Alors, ce silence a un double sens. S'il peut renvoyer à l'absence de vie dans un lieu dévasté et rongé, il peut dans un même temps, évoquer une sorte de présence effrayante, certes, mais aussi rassurante, celle de Dieu. Il pourrait donc, par extension, conduire à un certain apaisement des tensions puisque les deux communautés qui s'opposent en Irlande sont déistes. Ce silence marque alors la possible transition entre l'état de conflit et la paix. Partie intégrante de la musique, il ne sert pas uniquement à marquer les tensions dans le théâtre de Parker, Reid et Jones. Les dramaturges font en effet une toute autre utilisation des mélodies qu'ils ont choisi

17 S. Parker, op.cité, p.209 : « The streets gradually silenced ».
18 M. Jones, op. cité, p. 73 : « A deathly silence ».
19 M. Jones, ibid., p. 73 : « The billy boys are silenced ». L'adjectif "billy" qualifie les Protestants puisqu'il s'agit du diminutif de William, soit Guillaume d'Orange.
20 O. Millet et P. de Robert, *Culture biblique*, p. 366.

d'insérer dans leurs œuvres, elles « exerce[nt] un rôle cathartique, produisant, après l'émotion provoquée par l'écoute, un état de bien-être »[21]. La plupart des personnages principaux des trois pièces proposent en effet de s'affranchir du sectarisme et ne voient pas les sons orangistes comme des airs promouvant la paix. Les auteurs se penchent donc sur d'autres moyens pour faire comprendre au spectateur que la musique peut participer à cette réunification communautaire.

Dépassement du sectarisme grâce à la musique

Comme nous l'évoquions plus haut, les fifres et tambours renvoient à une musique traditionnellement protestante. D'autres instruments de musique, tels les violons (*fiddles*), sont associés à la tradition musicale irlandaise catholique. Dans *Pentecost*, les deux musiciens, Lenny, catholique, et Peter, protestant, jouent respectivement du trombone et du banjo. Il s'agit donc de deux instruments atypiques pour une oreille irlandaise, qu'elle soit protestante ou catholique.

En plus d'utiliser des instruments atypiques, les musiciens jouent des morceaux de jazz et de blues. L'incorporation de ces styles musicaux illustre cette envie de se détacher du sectarisme qui paralyse la Province britannique et de s'ouvrir sur le monde extérieur. Au tout début de la pièce, Lenny joue *I can't get started* sur son trombone, titre qui renvoie à la situation d'immobilisme dans laquelle Belfast se trouve. Cette chanson fut interprétée par, entre autres, Billie Holliday et Ella Fitzgerald, deux fabuleuses chanteuses afro-américaines. Le personnage de Jones, Kenneth, se met quant à lui à chanter *King of the Road,* hit américain chanté en 1965 par Roger Miller, alors qu'il s'envole pour New York afin d'assister à l'un des matchs de la République d'Irlande. Le choix de cette chanson n'est pas sans faire écho à la soif de liberté qui l'émoustille, lui qui échappe physiquement à l'univers désolant qu'est devenu Belfast, et sa vie. Le rêve américain est donc encore bien présent à la fin du XXème siècle, les États-Unis représentent cette terre d'exil que les Irlandais peuvent rejoindre. Pourtant, ce départ physique, cette distanciation, ramènera le personnage de Jones un peu plus près de l'Irlande. Il comprendra, là-bas, à quel point il se sent irlandais dans son for intérieur, même si, dans ce cas très précis, il est un Nord-Irlandais protestant, ce qui le place dans une situation peu banale puisqu'il est censé appartenir à la communauté protestante et doit se sentir britannique. Le processus d'absorption auquel il va se soumettre va essentiellement passer par le sport et les chansons visant à encourager les joueurs de football de l'équipe de la

21 M.C. Hubert, *Le Théâtre*, p. 23.

République d'Irlande. Aussi, Kenneth chantera avec les autres supporters de l'équipe d'Irlande «We're all part of Jackie's army »[22], où le Jackie en question n'est autre que l'entraîneur de l'équipe nationale irlandaise, Jack Charlton. Cet air, dont le titre est *Put'em Under Pressure,* est particulièrement chargé de sens pour un citoyen irlandais. En effet, son refrain est copié sur le rythme de *God Save Ireland*, hymne national non-officiel de l'Etat libre d'Irlande de 1919 à 1926 avant d'être remplacé par l'hymne officiel *Amhrán na bhFiann*, que Kenneth chante aussi au début du match comme la coutume sportive le veut. Les autres petites paroles sans musique que les supporters apprendront à Kenneth ne seront constituées que d'une ligne car elles ne visent qu'à encourager les joueurs et « sont faciles à retenir quand les supporters sont saouls »[23] comme le souligne un personnage qui ne manque pas d'humour. Ces mélodies, dont le contenu contraste nettement avec celui des airs dont il avait l'habitude, permettront à Kenneth de se sentir vivant et libre, loin du sectarisme d'Irlande du Nord auquel il ne veut plus être mêlé.

Le personnage principal de Christina Reid, Beth, quant à elle, réalise qu'elle a toujours éprouvé une certaine réticence à l'idée d'obéir à l'éducation stricte que sa mère protestante lui inculquait. Le spectateur apprend qu'elle contrecarra ses ordres et se lia d'amitié avec une jeune fille catholique de son âge, Theresa Duffy. Les deux jeunes amies nourrissaient les mêmes rêves dont celui de rencontrer l'amour et de vivre dans l'abondance. Aussi, une mélodie que chantait Theresa lorsqu'elle avait 11 ans, reviendra trois fois dans la pièce pour rappeler à Beth combien la vie ne l'a pas gâtée. Les paroles de ce jeu d'enfants chanté n'ont en outre aucune portée historique ni politique[24]. Cette chanson clôt la pièce, laissant au spectateur le soin d'imaginer combien Beth pourra vivre par et pour elle-même puisque, une fois sa mère décédée, elle avouera, ou plutôt, elle s'avouera, que son mari, endetté, l'a quittée pour de bon. Cette chansonnette, bien loin de plonger Beth dans une profonde nostalgie, l'ouvre sur l'avenir, à l'inverse des ballades orangistes auxquelles se raccrochait sa mère et qui les refermaient toutes les deux sur le passé. Nous pouvons alors imaginer que cette chanson marque la prise de conscience de Beth qu'il est possible de se mettre à distance des antagonismes que sa communauté nourrit pour se rapprocher d'une certaine sérénité.

Le message que ces trois pièces livrent est effectivement de retrouver un état de bien-être, un état de plénitude. Il s'agit alors de s'affranchir de sa communauté dans une espèce de

22 Que nous pouvons traduire par «nous sommes tous des membres de l'armée de Jackie».
23 M. Jones, op. cité, p.106 : « They are easy to remember when you're drunk » .
24 C. Reid, op. cité, pp. 26, 53, 65 : « On the hill there stands a lady, who she is I don't know, all she wants is gold and silver, all she wants is a nice young man ». / « Sur la colline, il y a une jeune fille, je ne sais qui elle est, tout ce qu'elle veut c'est de l'or et de l'argent, tout ce qu'elle veut c'est un gentil jeune homme ».

déconstruction des éléments qui en constituent l'identité pour enfin pouvoir la reconstruire. Dans les trois pièces, cette prise de conscience passe par la musique, mais aussi par la religion comme ne l'oublient pas les auteurs. Mais c'est une religion vidée de la dimension historique que certains Nord-Irlandais lui ont conféré siècle après siècle. C'est ainsi que Stewart Parker a recourt à un hymne populaire emprunté par le registre chrétien, *Just a closer Walk with thee*, où il n'existe aucune indication historique ou politique, et qui ne souffre donc d'aucune connotation en Ulster. Cette ode à Jésus-Christ, encourageant le rapprochement des hommes et de Dieu, est choisie par Lenny à la fin de *Pentecost* pour rappeler une anecdote qu'il avait précédemment fait partager à ses amis, prisonniers comme lui de cette grève dans la maison de Lily. Il y racontait comment, assis aux côtés d'une chanteuse fredonnant cette mélodie, il avait assisté à une scène de baignade de religieuses. Aussi, Parker précise dans les didascalies que Lenny joue très souvent du trombone au premier étage de la maison de Lily, laissant ainsi en descendre le son[25]. L'impression véhiculée est que cette musique quasi-céleste devient la trace visible de l'existence invisible de Dieu, dont le message serait qu'Il n'a pas oublié les Nord-Irlandais. Cet indice ouvre la voie à un dénouement heureux de la pièce. Alors qu'elle touche à sa fin et que les personnages ont dévoilé leurs secrets enfouis, Lenny accorde le vieux banjo de Peter[26], comme si le but ultime était de trouver la note universelle qui unira ces Nord-Irlandais. Cette image est corroborée par le passage extrait de la Bible que récite Ruth, celui de la Pentecôte, tandis que Lenny se remet à jouer *Just a closer Walk with thee* sur son trombone et que Marianne décide que la maison a besoin de lumière et d'air frais. La pièce s'achève sur cette ouverture sur l'extérieur, sur l'autre, illustrée par un geste (Ruth ouvre la fenêtre) et renforcée par une image visuelle : le ciel s'éclaircit[27].

Quant à Kenneth, il réalise à la fin de *A Night in November* au moyen d'un rythme ternaire fort de signification : « Je suis libre… je suis Protestant… je suis irlandais »[28]. Son identité a été redéfinie : il peut se sentir irlandais tout en étant protestant.

Il apparaît, à travers ces trois œuvres, que si la musique traditionnelle protestante orangiste marque le clivage entre les deux communautés, un autre type de musique, dénuée de toute connotation, de tout renvoi politique, peut contribuer à apaiser les tensions qui subsistent en Irlande du Nord. Le but ultime de l'utilisation de cette musique atypique, selon les dramaturges, est de faciliter l'intégration des Protestants nord-irlandais au sein de l'Irlande

25 S. Parker, op.cité, p. 221 : « The sound of Lenny's solo trombone suddenly blares out from upstairs ».
26 S. Parker, ibid., p. 238 : « You're in tune now ».
27 S. Parker, ibid., p. 245: « The sky above the back yard has been growing light ».
28 M. Jones, op. cité, p. 108 : « I am a free man… I am a Protestant man… I am an Irish man ».

dans une perspective de redéfinition de leur identité. Parker, Reid et Jones démontrent que cette identité irlandaise est indépendante de la dénomination religieuse de chacun. Dès le début des Troubles, dans les années 1970, certains Nord-Irlandais, contemporains des dramaturges ici étudiés, prirent des mesures éducatives anti-sectaires et permirent à leurs concitoyens, qu'ils soient protestants ou catholiques, de jouir de la musique traditionnelle irlandaise. Plusieurs projets éducatifs tels « the primary school Irish traditional music project » ou la série de cours en école primaire « Sing a song and play it »[29] avaient pour but d'aider les instituteurs qui souhaitaient avoir recours à du matériel musical traditionnel. Ils leur permettaient de reconnaître que la musique pouvait transcender les divisions sociales, politiques et religieuses. Bien plus que de rapprocher les communautés en Irlande du Nord, la musique est même considérée comme un dispositif artistique efficace pour traverser la frontière qui sépare le Nord du Sud et le théâtre se charge de livrer un message similaire.

Bibliographie

Grimal, Pierre, *Le Théâtre antique*. Collection « Que sais-je ? » 1978. Paris : Presses Universitaires de France, 1994.

Hubert, Marie-Claude, *Le Théâtre*. Paris : Armand Colin, 1993.

Jones, Marie, *Stones in his Pockets*, and *A Night in November*, Londres : Nick Hern Books, 2006.

Jordan, Eamon, « Kicking with Both Feet ?: Marie Jones's *A Night in November* ». In *The Irish Review*. Good Friday Agreement Anniversary. N°38, Spring 2008, pp. 49-60.

McCarthy, Marie, *Passing it On. The Transmission of Music in Irish Culture*. Cork University Press, Cork: 1999.

Millet, Olivier et Philippe de Robert, *Culture biblique*. Paris : PUF, 2001.

Parker, Stewart, *Plays 2 : Northern Star, Heavenly Bodies, Pentecost*. 1989. Londres : Methuen Contemporary Dramatists, 2000.

Reid, Christina, *Plays 1: Tea in a China Cup, Did you hear the one about the Irishman?, Joyriders, The Belle of the Belfast City, My Name, Shall I tell you my Name?, Clowns*. Londres : Methuen Contemporary Dramatists, 1997.

29 M. McCarthy, op. cité, p. 151: « Some of the first efforts to introduce Irish traditional instrumental music into primary education came from the North of Ireland. Under the auspices of the Armagh Pipers' club, Brian and Eithne Vallely published a series entitled "Sing a Song and Play it" in 1975, consisting of a complete three-year course of Irish music and song suitable for children. »/ « Certains des premiers efforts pour introduire la musique traditionnelle irlandaise dans les écoles primaires provenaient de l'Irlande du Nord. Sous les auspices du club de joueurs de pipeau du comté d'Armagh, Brian et Eithne Vallely éditèrent une série intitulée "chante une chanson et joue-là" en 1975, cours complet de musique et de chants irlandais adaptés aux enfants sur trois ans ».

Virginie Privas-Bréauté est docteur en études anglophones et enseigne l'anglais par le théâtre et le jeu dramatique à l'Université Jean Moulin – Lyon 3. Dans ses articles scientifiques, elle étudie les outils qui permettent aux dramaturges irlandais et écossais de redéfinir les identités communautaires ainsi que de retracer les contours des théâtres nationaux. Sa thèse de doctorat est consultable en ligne : http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/44/12/04/PDF/These.pdf

Le **conflit nord-irlandais**, également connu sous l'euphémisme **« les Troubles »**, commença à la fin des années 1960 pour se terminer officiellement par la signature de l'accord du Vendredi Saint en avril 1998. Ces trente années virent s'opposer les Nationalistes et les Unionistes sur le plan politique, les Républicains (l'IRA et autres groupuscules formés à partir de cette organisation) et les Loyalistes sur le plan activiste, et les Catholiques et les Protestants sur le plan confessionnel. L'enjeu majeur de ce conflit concernait le droit à la justice civique pour les Catholiques, communauté qui se sentait délaissée par le gouvernement britannique, ou qui en refusait le contrôle (dans certains cas). Si les Nationalistes ne purent pas obtenir un rapprochement avec l'Irlande, ils tentèrent alors, avec le soutien de certains membres de la communauté protestante, de mettre en place un gouvernement de partage des pouvoirs afin que les deux communautés obtinssent les mêmes droits.

Stewart Parker (1941-1988) était un dramaturge issu de la classe ouvrière protestante. Il grandit dans les quartiers est de Belfast, là où le sectarisme se faisait particulièrement ressentir. Or, il ne partageait pas les idées unionistes et loyalistes, et se sentait plutôt héritier de la tradition anglo-irlandaise. Dans ses œuvres, il retrace les liens tissés entre les cultures anglaise et irlandaise dans le but de montrer la richesse de cet héritage. Il se souciait de représenter artistiquement la foi qu'il nourrissait pour le genre humain. Sa dernière pièce de théâtre, *Pentecost*, fut traduite en français par Jérôme Hankins en 1996 et éditée aux éditions Théâtrales. Il rédigea aussi des poèmes, recueillis dans *Paddy Dies*, ainsi que des scenarii pour les télévisions britannique et irlandaise.

Marie Jones (1951-) est un auteur dramatique née dans une famille protestante de Belfast. Elle fut d'abord actrice à Belfast dans les années 1970 avant de s'apercevoir que peu de pièces étaient écrites par et pour des femmes. En 1983, elle créa, avec quatre autres actrices, une compagnie théâtrale, « Charabanc company », pour laquelle elle commença à écrire des pièces. Dans ses œuvres, Jones calque le destin de ses personnages sur son expérience personnelle et articule les notions de féminisme et nationalisme de manière artistique. Sa pièce la plus connue à l'international est *Stones in his Pockets* (1996), traduite en français par *Des cailloux plein les poches* par Attica Guedj et Stephen Meldegg pour une mise en scène au théâtre Labruyère (Paris) en 2003.

Christina Reid (1942-) commença à écrire des nouvelles avant de se lancer dans l'écriture dramatique. Dans ses œuvres, dont plusieurs ont été primées (telle *The Belle of the Belfast City*, 1989, qui remporta le prix *George Devine*), elle s'inspire de sa propre expérience pour dépeindre la vie de gens de Belfast, et plus particulièrement de femmes belfastoises, et s'interroge sur le poids du passé colonial de l'Irlande du Nord et la montée du sentiment nationaliste en Ulster.