



Variations sur le thème de l'émigration : l'exemple de Friel et de Murphy

Logez-Carpentier Godeleine

Pour citer cet article

Logez-Carpentier Godeleine, « Variations sur le thème de l'émigration : l'exemple de Friel et de Murphy », *Cycnos*, vol. 15.2 (Irlande - Exils), 1998, mis en ligne en juillet 2008.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/379>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/379>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/379.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118

ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-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, au texte intégral, aux outils de recherche, 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, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel 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 d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

Variations sur le thème de l'émigration : l'exemple de Friel et de Murphy

Godeleine Logez-Carpentier

Université Charles de Gaulle - Lille III
Professeur à l'université Charles de Gaulle - Lille III, Godeleine Logez-Carpentier est l'auteur d'une thèse (non publiée) sur *Charles J. Kickham, écrivain, (1828-1882)*. Elle a publié divers articles sur la littérature irlandaise et contribué à de nombreuses traductions d'œuvres d'écrivains irlandais. Elle a réédité en 1990 *L'Irlande sociale, politique et religieuse* de Gustave de Beaumont. Elle s'intéresse surtout à la représentation de la société et des problèmes sociaux dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles et travaille actuellement sur le théâtre irlandais contemporain.

Important changes took place in Ireland in the sixties, both in society and drama, all reflected in the way dramatists such as Friel and Murphy dealt with the theme of emigration during the decade. Following the social changes that affected the patterns of emigration, after stressing the inevitability of exile, they went on to underlining its futility before ending up envisaging new possibilities for the Irish of staying at home or of coming back from exile. Simultaneously they abandoned the socio-realistic approach of the theme that prevailed among earlier dramatists to use emigration as a means of exploring the very nature of man. Thus, probing his situation, the returned emigrant, often becoming an exile among his own people, is led to a journey within himself far more pregnant dramatically than the geographical journey which in the first place had taken him to another country.

Introduction

L'émigration — ou l'exil, ce second terme à la charge affective plus forte étant souvent utilisé comme synonyme du premier par les Irlandais — est un thème récurrent dans le théâtre irlandais du XX^e siècle, de Lennox Robinson à Friel et Murphy, en passant par Louis D'Alton, J. J. Molloy et J. B. Keane pour ne citer que les plus représentatifs¹. Si je consacre cette communication aux deux géants que sont Friel et Murphy, c'est qu'à mes yeux, ils occupent une place significative eu égard au traitement de ce thème et à son évolution. En effet, ils écrivent leurs premières pièces sur l'émigration à une époque marquée par d'importants changements tant sur le plan de l'histoire du théâtre que sur celui de l'histoire sociale.

Au début des années soixante, les dramaturges irlandais qui pendant longtemps avaient pris pour modèle Ibsen et s'étaient attachés à décrire l'homme dans ses rapports avec la société emboîtent désormais le pas à Strindberg et tentent de représenter sur la scène une vision plus métaphysique de l'homme, plus universelle aussi. Leur sujet devient donc l'homme face à lui-même, et non plus face à la société.²

Simultanément sur le plan social, les années soixante marquent pour l'Irlande le début d'une période de développement économique et de relative affluence, ce qui n'est pas sans répercussions sur l'ampleur du phénomène migratoire tant sur le plan quantitatif que qualitatif. Après la période 1956-1961 où l'émigration, essentiellement vers la Grande-

¹ Voir : Christopher Murray, *Twentieth-century Irish Drama, mirror up to nation* (Manchester : Manchester University Press, 1997), pp. 165–166.

² Ce que Friel résume ainsi : “The only concern of the modern dramatist is man in society, in conflict with community, government, academy, church, family — and essentially in conflict with himself”.

Bretagne, alla jusqu'à dépasser les records atteints pendant la *Land War*, le phénomène connut une période de relative accalmie avant de reprendre quelques décennies plus tard.

Si l'on considère les pièces de Friel et de Murphy sur l'émigration appartenant à cette décennie se dégage alors une évolution dans l'approche du thème qui suit l'ordre chronologique de l'écriture et peut se résumer ainsi³. Dans les premières pièces l'émigration est présentée comme un fléau social inévitable (Murphy, *On the Outside*, 1959). Puis c'est sa futilité qui est soulignée dans une oeuvre comme *A Whistle in the Dark* (Murphy, 1960), portrait d'une famille émigrée à Coventry, tandis qu'avec *A Crucial Week in the Life of a Grocer's Assistant* (Murphy, 1958/1969)⁴, certainement, et *Philadelphia, Here I Come!* (Friel, 1964), dans une moindre mesure, se laissent entrevoir des possibilités de ne pas émigrer. Enfin, des pièces comme *The Loves of Cass McGuire* (Friel, 1966) et *Conversations on a Homecoming* (Murphy, 1972 / 1985)⁵, puis plus tard *Bailegangaire* (Murphy, 1986) montrent la désillusion de l'émigrant qui revient au pays et se cherche d'autres solutions⁶.

Ce schéma nous amène à nous poser un certain nombre de questions sur la personnalité du candidat à l'émigration, sa destination et les alternatives possibles.

La géographie de l'exil

Première question : quel est cet ailleurs qui attire les candidats à l'émigration ? Est-il possible de dresser une carte géographique fiable de l'exil d'après les pièces de Friel et de Murphy ?

Si la Grande-Bretagne est une des destinations possibles, surtout chez Murphy (les "fooleens that's running back and over to England" auxquels la mère de John Joe fait allusion dans *A Crucial Week* (p. 68) ; les Carney dans *A Whistle*), contrairement à la réalité que j'ai soulignée dans mon introduction, comme dans la réalité du XIX^e reflétée dans la littérature, la destination privilégiée par les personnages de Friel reste les États-Unis. Nourrie des anciennes visions véhiculées par les ballades, par exemple celles que chantent le père dans *A Crucial Week* ou les amis de Michael dans *Conversations*, vue d'Irlande, la destination de l'émigrant est imaginée comme un pays de cocagne, un eldorado. L'image de l'Amérique, ce "land of opportunity", est une image si parfaite de la réussite et du rêve américain, est tellement idéalisée qu'elle en devient outrancière, caricaturale. On pense aux nombreux clichés auxquels se raccroche Gar (*Philadelphia, passim* ; ex. pp. 19, 22 : le *self-made man*, p. 36...), à l'Amérique de la tante Lizzie avec ses grands appartements et ses voitures climatisées, ses TV couleur et ses congélateurs (*id.*, p. 63), à celle qu'imaginent les amis de Michael dans *Conversations* qui ne peut être qu'un pays où l'argent coule à flot et où les filles tombent immédiatement aux genoux du premier immigrant, de préférence irlandais, qu'elles rencontrent.⁷

³ J'emprunte à Fintan O'Toole cette typologie qu'il développe dans *The Politics of Magic: The Work and Times of Tom Murphy* (Dublin : Raven Arts Press, 1987). Elle peut décrire, selon moi, avec autant de pertinence l'œuvre de Friel.

⁴ Cette pièce, écrite en 1958, fut d'abord refusée par le Théâtre de l'Abbaye qui ne la créa qu'en 1969.

⁵ Il s'agit de la seconde version considérablement remaniée d'une pièce écrite en 1972 et intitulée à l'origine *The White House*. Cette seconde version fut créée au théâtre de l'Abbaye en 1985.

⁶ Toutes les références se font aux éditions suivantes : Pour les pièces de Murphy : *On the Outside*, *On the Inside* (Dublin : Gallery Press, 1976), *A Whistle in the Dark* dans *A Whistle in the Dark and Other Plays* (Methuen, 1989), *A Crucial Week in the Life of a Grocer's Assistant* (Dublin : The Gallery Press, 1978), *Conversations on a Homecoming* et *Bailegangaire* dans *Plays two* (Methuen, 1993) ;

Pour les pièces de Friel, *Philadelphia, Here I Come!* (London, Faber, 1965) et *The Loves of Cass McGuire* (Faber, 1967).

⁷ Les mêmes clichés sur "the American bird" hantent les rêveries de Gar (*Philadelphia*, p. 48 [Private Gar évoque une Amérique où il pourra jouir de "great big sexy dames and night clubs and high living and films and dances", pp. 87-88]).

L'inévitabilité de l'exil

Deuxième question : qui sont ces émigrants pour qui l'émigration apparaît toujours comme une fatalité ? Pourquoi sont-ils contraints de quitter leur terre natale ?

Alors qu'on peut affirmer que l'émigration était un fléau qui touchait toutes les classes sociales jusqu'au début du XX^e siècle, qu'elle était un moyen d'échapper à des désastres économiques ou politiques tels que la Grande Famine ou la Guerre civile — réalité à laquelle Friel et Murphy font allusion dans *Translations* ou dans *Famine* par exemple — il apparaît que celles-ci ne sont plus toutes également touchées au milieu du XX^e siècle. Si Liam dans *Conversations* est un exemple de nouveau riche, symbole de la réussite économique et sociale, qui peut vivre une vie matérielle confortable en restant en Irlande, nombreux encore sont les exclus, les laissés-pour-compte de la société d'affluence, condamnés à rester en marge, "on the outside", de l'autre côté du mur, qui est d'ailleurs un symbole récurrent dans l'oeuvre de Murphy. Frank et Joe dans *On The Outside* assistent en spectateurs impuissants et frustrés à la réussite de quelques-uns et pour eux, l'émigration est la seule échappatoire possible.

Mais plus encore que de la pauvreté matérielle, de l'incapacité à se procurer les nouveaux biens de consommation qui commencent à arriver sur le marché, ces candidats à l'émigration sont victimes d'un mal plus profond qui fait de leur exil un exil du désespoir. Friel comme Murphy nous présentent des personnages immatures, victimes, pour reprendre une autre métaphore de Murphy, d'une famine affective, intellectuelle et spirituelle. Les raisons qui les poussent à émigrer, on les trouve certes en partie dans les conditions socio-économiques qui sont les leurs, mais surtout, et c'est en cela que réside l'originalité du traitement du thème de l'émigration chez des dramaturges comme Friel et Murphy qui dépassent la dimension purement sociologique du thème pour y ajouter une dimension nouvelle, une dimension métaphysique, il faut surtout les chercher dans cette aliénation fondamentale dont leurs personnages sont les victimes. Ceux-ci ont d'ailleurs beaucoup de mal à cerner ces raisons, à les mettre en mots. Même si chacun des épisodes mis en scène dans *Philadelphia* présentait un exemple concret de son aliénation, à la question finale de son double, "Why do you have to leave ? Why ? Why ?", Gar ne sait que répondre en balbutiant "I don't know. I-I-I don't know" (*Philadelphia*, p. 110). Comme le voyageur de Montaigne, il sait ce qu'il fuit, mais pas ce qu'il cherche. Mais il est clair néanmoins pour le spectateur que s'il quitte Ballybeg, c'est tout compte fait moins pour des raisons économiques que parce qu'il recherche inconsciemment un ailleurs où il croit pouvoir vaincre le mal-être fondamental qu'il ressent en Irlande. Ainsi *Philadelphia* dépasse le cadre de la simple pièce sur l'émigration ou même sur le thème de l'incommunicabilité, comme elle a été fréquemment décrite. En subvertissant le thème traditionnel qui ne lui sert que de point de départ, Friel débouche sur une investigation de la solitude fondamentale de l'être humain. Il transcende le commentaire sociologique pour explorer une vision subjective, pour montrer l'angoisse existentielle qu'entraîne la décision de partir, pour s'interroger sur la quête métaphysique de l'homme.

La même démarche, mais à un degré moindre et avec une résolution différente, apparaissait déjà dans la pièce de Murphy, *A Crucial Week in the Life of a Grocer's Assistant*. Il faut préciser ici que l'écriture de cette pièce est antérieure à celle de *Philadelphia*, bien que le public ne la découvrit qu'après celle de Friel, d'où la moindre attention qui lui fut souvent portée. En effet, écrite en 1958, elle fut rejetée par le Théâtre de l'Abbaye qui ne la créa que quelque dix années plus tard, en 1969, c'est-à-dire cinq ans après que le public eut découvert la pièce de Friel.

Dans cette comédie où la révolte prend une valeur cathartique, John Joe, le personnage principal, confronté à la même situation et aux mêmes questions que Gar, décide quant à lui de rester en Irlande, après être parvenu à exprimer ce que Gar ne ressentait que confusément,

après avoir compris la nature de son aliénation. La nature de ses rapports avec son entourage, qui est d'abord formulée sur le plan de l'inconscient dans une séquence expressionniste (le rêve sur lequel s'ouvre la pièce), puis passe au plan de la conscience dans une scène traitée sur le mode réaliste (la scène 9 de la rupture avec Mona), éclaire sa dialectique qui fait écho au pourquoi de Gar :

It's not just a case of staying or going. It's something to do with Frank, and Pakey, and others like me who left. And others like Miko and Mullins and me who stayed.
It's something to do with that. (pp. 70–71)

Lui veut être libre de choisir, ce qu'il ne pourra faire qu'après avoir littéralement hurlé sur la place publique tous les secrets de sa famille et de sa communauté afin de mieux exorciser l'hypocrisie ambiante qui, il l'a compris, en permettant aux pauvres de s'entredévorer, de pérenniser des attitudes sociales dignes du XIX^{ème} siècle, est la source de toutes les autres formes d'aliénation. Sa violente révolte (pp. 80–81) lui laisse entrevoir une alternative à l'émigration qui, puisqu'elle ne peut plus désormais être considérée comme une fatalité socio-économique, n'apparaît plus comme inévitable.

Il faut toutefois souligner ici que les John Joe sont rares dans le théâtre des années soixante et que, plus que les tourments du candidat potentiel à l'émigration capable de lui trouver une alternative, ce sont les tourments de celui qui a finalement opté pour cette solution que représentent surtout ces deux dramaturges. Inévitable ou pas, l'exil est une solution dont la réalité souligne la futilité.

La futilité de l'exil

Grande en effet est la distance qui sépare le rêve, la destination telle qu'elle avait été imaginée, de la réalité vécue au quotidien à laquelle l'émigrant est confronté et dont il est difficile de reconnaître les limites devant la famille, les voisins ou amis restés en Irlande ; il est bien plus commode d'entretenir l'illusion de la réussite.

Les exemples abondent chez Friel et Murphy où l'on voit les émigrés aux prises avec les mêmes difficultés matérielles et économiques que celles qu'ils avaient espéré fuir en quittant l'Irlande. Ainsi de Cass qui, toute sa vie, a travaillé de longues heures pour un salaire de misère dont, comble d'ironie, elle envoyait régulièrement une partie à sa famille en Irlande, bien mieux lotie qu'elle. Mais il est aussi d'autres échecs plus inavouables encore que l'absence de réussite matérielle. Dans *A Whistle in the Dark*, Michael a du mal à révéler à son père la nature peu reluisante tant socialement que moralement du travail que font Harry et Iggy :

Straight talking, Dada. Harry has a couple of women working for him. You know, you know what I mean. He even suggested I give him the front room for his business. And Iggy is foreman of a heavy-digging job just outside town, and under Harry's supervision he sacks and hires Harry's clients, mostly darkies and men that find it hard to get work. And then, every pay-day, they collect a pound or two apiece off all that Iggy hired. (p. 44)

Ces derniers, gibiers de potence en puissance, risquent bien de connaître un jour ou l'autre le même sort que Frank, le frère de John Joe que sa conduite peu exemplaire a conduit tout droit en prison (*A Crucial Week*, pp. 67–68). Mieux vaut dans ce cas cacher le plus longtemps possible la vérité aux voisins toujours avides de scandales et, lors d'un éventuel retour au pays, fabuler pour se protéger soi-même ou conserver un mutisme prudent comme le fait Michael dans *Conversations* face à Peggy qui, n'ayant pas perçu l'ironie de son propos et que Tom n'arrive pas à faire taire, suggère une autre version du sort de Casey, un ancien de la bande, une version moins glorieuse certes mais plus proche sans aucun doute de la réalité :

PEGGY Do you ever meet anyone from round here over there, Michael ?
MICHAEL Oh, I met Casey.
PEGGY Aa did yeh, Joe ? D'yeh hear that, love ? How's he getting on ?
MICHAEL Fine. Getting the dollars regular every week, hot and cold

water in his room, and paying no income tax.
 PEGGY Indeed we heard the opposite —
 TOM Hold it a second, Peg —
 PEGGY Someone who saw him over there —
 TOM A minute, Peg —
 PEGGY No shirt, an old pullover, no heels to his shoes.
 TOM Why do you always reduce everything !
 PEGGY ...Well it was you told me. (pp. 77–78)

On est loin des “success stories” qui peuplaient les rêves de tous les émigrants en puissance. Pourtant si l’émigration se révèle être fondamentalement un leurre, un miroir aux alouettes, une source de désillusion, ce n’est pas avant tout dans les conditions de vie matérielles de l’émigrant, ni même dans son statut social qu’il en faut chercher la raison profonde. La futilité de l’exil est due essentiellement au fait que, même s’il était possible d’échapper à la pauvreté matérielle, il n’est jamais possible d’échapper à soi-même. Dès lors, on peut peut-être donner un autre sens à l’ultime question de Gar. Ses espoirs concernant l’Amérique ne sont qu’un transfert maladroit et superficiel de ses déceptions vis-à-vis de l’Irlande. En fin de compte, où qu’il se trouve, il lui sera impossible d’échapper à lui-même. Dans ses bagages où, selon Private, il a amassé tout un lot de “memories and images and impressions that are going to make you bloody miserable” (p. 54), il emporte aussi sa propre personnalité. La fuite vers un ailleurs géographique ne peut constituer un remède à son mal-être existentiel. Nul ne peut échapper à l’emprise de son passé, de son identité.

Simplement suggérée dans *Philadelphia*, cette constatation est au cœur de *A Whistle in the Dark*. Même à Coventry où ils ont émigré, les frères Carney n’ont pas réussi à se libérer de leur passé, de l’emprise de la famille tribale, de l’emprise de leur culture irlandaise. Dans leur “pays d’accueil”, ils ont recréé un microcosme irlandais où l’exil n’a fait qu’exacerber la violence fratricide au quotidien, une violence physique beaucoup plus marquée dans les pièces de Murphy que dans celles de Friel, une violence qui conduit à la déshumanisation. La tragédie finale où Michael, le héros de la pièce, le seul qui ait véritablement tenté de s’intégrer à la société anglaise, devient le meurtrier de son jeune frère, souligne le caractère illusoire de toute tentative d’assimilation, souligne la futilité de l’exil.

Le retour de l’émigrant

N’ayant réussi à échapper ni à la misère matérielle, ni surtout à lui-même, l’émigré, toujours en quête de son identité, choisit alors fréquemment de revenir en Irlande. Ce motif, caractéristique des pièces de la fin de la décennie tant chez Friel que chez Murphy, a des résonances particulières chez ce dernier qui vécut personnellement cette situation. Après avoir passé quelque dix années à Londres⁸ et malgré le succès qu’il y connaît avec en particulier *A Whistle in the Dark* en 1961, il ressent un besoin irrésistible de retourner en Irlande qu’il explique précisément en termes d’identité :

I had to come back, because London was nothing to me — a sort of limbo where I was not English and not Irish. I had to come back, like the hero of a certain '30s play, to find the facts and face them.⁹

Que les candidats au retour, occasionnel ou définitif, soient des personnages secondaires comme Pakey Gavey dans *A Crucial Week* de retour d’Angleterre pour les obsèques de son père, ou des personnages principaux comme Michael dans *Conversations*, leur démarche trahit les mêmes préoccupations que celles de leur créateur. Elle leur est dictée par un besoin irrésistible de retrouver leurs racines, par leur attachement à l’Irlande, à leur pays, à leur foyer, par l’espoir de retrouver un sentiment d’appartenance. Néanmoins, elle se solde

⁸ Il quitte Dublin en 1958 après le rejet de sa pièce *A Crucial Week* et y retournera en 1969 quand le Théâtre de l’Abbaye accepte finalement de créer sa pièce.

⁹ Interview publiée dans le *Irish Times* du 20 mars 1972, citée par C. Murray, *op. cit.*, p. 167.

généralement par les mêmes désillusions que le voyage en sens inverse et c'est dans les choix faits par leurs personnages respectifs pour exorciser cette désillusion que Murphy et Friel divergent le plus.

Lorsque Michael, "acteur raté" revient dans son village de l'Ouest qu'il a quitté quelque dix années auparavant, tous ses amis sont là pour l'accueillir dans le "sanctuaire" où il cherche refuge, le pub pompeusement baptisé autrefois "la Maison blanche" par J. J., émule de Kennedy dont il partage et admire l'idéalisme. Mais la fête — image inversée de l'*American wake* — prend vite des tonalités plus grinçantes que réjouissantes dans ce monde où les espoirs, les aspirations et les souvenirs de Michael sont confrontés en permanence aux désillusions de ceux qui n'ont pas quitté l'Irlande. Michael qui cherche à renouer avec les aspirations et l'enthousiasme jadis générés par J. J. se trouve très vite placé en porte-à-faux par ses anciens amis qui le rejettent et le considèrent désormais comme un étranger. Lorsqu'ils l'interrogent sur les raisons de son retour, ses explications nébuleuses formulées de manière impersonnelle les laissent sceptiques d'autant plus qu'on sent qu'il n'y croit pas vraiment lui-même :

TOM But you didn't tell us. What brought you back ?
 MICHAEL I told you. Lost horizons.
 TOM Wha ! (First wonderings : Can he be serious ?)
 MICHAEL No.
 TOM Hmm ?
 MICHAEL No, you'd be surprised at how dicked-up one can get — I mean, how meaningless things can become for one — occasionally of course — away from one's — you know.
 TOM I suppose 'one' can. (*Conversations*, pp. 12–13)

Mais au fur et à mesure que ses illusions sur J. J., qui n'apparaît d'ailleurs jamais dans la pièce, s'effritent, Michael prend de mieux en mieux conscience de la signification profonde de son retour au pays et aussi de l'échec auquel est vouée sa quête d'un refuge dans une Irlande qui en dix ans s'est transformée, s'est américanisée et où même son rêve d'une idylle rédemptrice avec Anne, la fille de J. J., ne peut aboutir. Alors qu'aux deux tiers de la pièce, il déclarait encore "I'm not sure what I came home for, but I think I'm finding out" (p. 59), à la fin de la pièce, ses yeux se sont dessillés, "I know why I came home for" (p. 86) déclare-t-il alors tout en comprenant que la seule alternative qui lui reste désormais est de repartir en exil en assumant sa solitude.

Le retour de Michael en quête de réconciliation avec lui-même et avec son passé s'est transformé en un "exil dans son propre pays", situation dramaturgique plus prégnante que l'exil traditionnel car l'exclusion y prend une dimension existentielle. Mary dans *Bailegangaire* connaît un temps le même type de situation qui se résoud néanmoins finalement de manière beaucoup plus positive, beaucoup plus optimiste. Après plusieurs années passées en Angleterre, elle est revenue en Irlande, non pas sous la contrainte, mais tout simplement parce qu'elle en avait envie, qu'elle "wanted to come home" (p. 114). Le mot "home" qu'elle emploie ici et répète à l'envi souligne le besoin qu'elle ressent d'être reconnue par les siens et en particulier par Mommo qui persiste à la traiter comme une étrangère :

MOMMO Where is she ? Miss !
 MARY (off) Miss ! Miss is coming ! [...] Miss : as if I didn't exist. (p. 114)

Exilée dans son propre pays, dénuée d'identité, Mary ne connaîtra le salut que lorsque Mommo, qu'elle aura forcée à raconter jusqu'au bout l'histoire de la ville d'où le rire a disparu, la reconnaîtra enfin et qu'elle-même, adoptant le style de la vieille femme, en fournira l'épilogue, renouant ainsi avec l'histoire de leur famille et la culture traditionnelle qu'elle avait un moment rejetée. Le langage, un temps source indirecte de tous les malheurs, devient l'instrument de la rédemption.

C'est encore le langage qui sauvera Cass après son retour d'exil dans *The Loves of Cass McGuire*, la dernière pièce que je veux évoquer ici. Mais avec Friel, on est loin du langage instrument de la connaissance du réel, de la réappropriation de son identité, seule alternative véritable à l'exil. Cass revient en Irlande après cinquante-deux années d'exil mais la période de joie extatique qu'elle connaît est de courte durée. Son retour, comme celui de Michael, est un retour vers un monde de désillusions, vers une réalité aussi sordide que celle qu'elle vient de quitter mais qu'elle refuse d'affronter, qu'elle refuse d'admettre. Insatisfaite de son présent, bien différent du rêve auquel elle se raccrochait pendant son exil, insatisfaite de son passé, exilée au milieu des siens, elle cherchera refuge dans un autre ailleurs, pas géographique cette fois, mais un ailleurs intérieur, une utopie intime, où elle parviendra à recréer, par le rêve, l'imagination et l'illusion, un monde plus vivable. Lorsque, dans le troisième acte, elle prend place dans la bergère pour se lancer comme Trilbe et Ingram avant elle dans une rhapsodie, comme eux elle réarrange et falsifie son passé décevant, elle en transforme les personnages, les lieux et les événements pour les intégrer dans un monde cohérent et mirifique. Comme le souligne Friel dans les didascalies :

She takes the shabby and unpromising threads of her past life and weaves it into a hymn of joy, a gay and rapturous and exaggerated celebration of a beauty that might have been. (p. 7)

Pour exorciser le passé et le présent et peut-être aussi pour être mieux à même d'affronter l'avenir, elle se recrée une "vérité subjective", une histoire intérieure bâtie sur le rêve et l'imagination. La pertinence de cette démarche ne se vérifie pas seulement dans le cas de l'émigration. Elle est caractéristique du personnage frielien confronté à l'échec fondamental, sous quelque forme que ce soit et dont l'émigration n'est qu'un des avatars. L'ultime refuge de ces personnages c'est toujours dans l'illusion, dans l'affabulation qu'ils le trouvent, dans une émigration vers leur monde intérieur.

En guise de conclusion

Les subtiles variations mises en évidence dans le traitement du thème de l'émigration chez ces deux écrivains également reconnus aujourd'hui sont révélatrices de deux tempéraments différents. Ainsi au pessimisme nostalgique de Friel, on peut opposer dans une certaine mesure l'optimisme rédempteur de Murphy malgré l'omniprésence de la violence, qu'elle soit physique ou verbale. Mais au-delà de ces variations, ce qui frappe surtout c'est la similitude de leur démarche. Chez l'un comme chez l'autre, l'approche socio-réaliste du thème se transforme au fil des pièces en une approche plus subjective, révélatrice de la quête fondamentale de l'homme. Au voyage vers un ailleurs géographique se substitue peu à peu un motif autrement plus riche et plus intéressant sur le plan dramaturgique : le voyage au fond de soi-même. Comment s'étonner alors que ni chez l'un ni chez l'autre, on ne trouve d'émigrés heureux ?