

**REGARDS IRLANDAIS SUR LA RUSSIE**  
**(SEAMUS HEANEY, PAUL DURCAN, BRIAN FRIEL)**

SOPHIE OLLIVIER

L'idée d'une affinité spirituelle et littéraire entre l'Irlande et la Russie, implicite chez Frank O'Connor et Sean O Faolain, est exprimée de façon très nette par Seamus Heaney dans les essais qu'il a consacrés à Ossip Mandelstam ainsi que par Paul Durcan dans son recueil de poèmes *Going Home to Russia*. Quant au dramaturge Brian Friel, qui a adapté des pièces de Tchekhov, il a été surnommé « le Tchekhov irlandais<sup>1</sup> ».

Né en 1939 dans une famille de paysans catholiques du comté de Derry<sup>2</sup>, Seamus Heaney est le poète majeur de la renaissance nord-irlandaise. Le retour au foyer (*Death of a Naturalist*, 1966) devient dans *Door into the Dark*, 1969, une recherche sur le langage qui reconstruit les notions traditionnelles d'identité. Pour Seamus Heaney le retour à la terre-mère est à la fois besoin d'unité, d'harmonie et exploration inquiétante du monde mythique et onto-

---

1. Richard Pine, *The art of Brian Friel*, Dublin, 1998, 55.

2. Seamus Heaney est un des premiers à bénéficier de l'Education Act de 1947 qui ouvre l'éducation à la minorité catholique du Nord. Il enseigne à Queen's University jusqu'en 1972, date à laquelle il quitte Belfast pour Glanmore dans le comté de Wicklow.

logique des tourbières (*Wintering Out*, 1972 ; *North*, 1975 ; *Field Work*, 1979). Exilé et barde errant (*Sweeney Astray*, 1983), le poète refuse de faire un choix entre imagination créatrice et engagement (*Station Island*, 1984). Mais il doit voir le monde de la vie quotidienne sous un jour nouveau (*Seeing Things*, 1991).

Lorsque, dans sa préface du *Crane Bag Book of Irish Studies* (1977-1981), Seamus Heaney cite les paroles de Czeslaw Milosz : « J'étais écartelé [...] entre deux pôles : la contemplation d'un point immobile et l'ordre de prendre une part active à l'histoire. », il définit par là même la tension qu'il discerne en lui-même entre « politique et transcendance » et la conscience de sa « double responsabilité<sup>3</sup> ». Ces préoccupations, pour employer le terme qui sert de titre à son livre d'essais écrits entre 1968 et 1978, se retrouvent dans le fameux poème « Exposure » qui clôt le cycle *North* et peut être tenu pour le manifeste d'une nouvelle poétique. Ce n'est pas par hasard si le poème fait référence au cycle *Tristia* écrit par Mandelstam entre 1916 et 1920 :

As I sit weighing and weighing  
My responsible tristia.  
(OG 143)

À un moment charnière de son itinéraire poétique, Seamus Heaney se tourne vers le grand poète russe et lui consacre deux essais. L'un, « Hope, Faith and Poetry », paru en 1974, sera inclus dans *Preoccupations*, l'autre, plus substantiel, « Ossip and Nadezhda Mandelstam », paru en 1987, sera inclus dans *The Government of the Tongue* (1988).

Dès 1974 Seamus Heaney perçoit Mandelstam comme un modèle. Dans ce premier essai résonne avec force l'idée que la poésie de Mandelstam est historique non parce qu'elle est « un diagramme d'attitudes politiques » (*Pr* 219), mais parce qu'elle a su garder « les gens éveillés » (*Pr* 217). En travaillant la langue russe sur sa lyre, comme le barde du *Dit d'Igor*, Mandelstam s'est érigé en continuateur des chants moyenâgeux de la terre russe et a ainsi « servi son peuple » (*Pr* 218).

Le second essai retrace l'itinéraire du poète russe. En guise d'introduction, Seamus Heaney emprunte à Nadezhda Mandelstam les

3. Seamus Heaney, préface du *Crane Bag Book of Irish Studies*, Dublin, Blackwater Press, 1977-1981, 5.

premières phrases de son livre *Contre tout espoir* (1970). Il rend hommage à la ténacité, au dévouement et au talent de la femme de Mandelstam, gardienne d'un héritage sacré (il la compare à un prêtre irlandais, traqué durant la période des Lois pénales, qui amenait la pierre d'autel en lieu sûr), témoin et juge implacable d'un système de terreur. Ses livres (elle a écrit un second ouvrage de souvenirs en 1974) éclairent une œuvre qui fascine Seamus Heaney. Chanter ses propres tourments inextricablement liés aux problèmes de l'époque et devenir ainsi la voix de son peuple, telle est, pour le poète irlandais, la fonction de Mandelstam et telle doit être celle de tout poète.

Curieusement Seamus Heaney ne semble pas intéressé par les poèmes de la période moscovite (1930-1934) dans lesquels Mandelstam chante « le face à face » avec le siècle<sup>4</sup> ou bien par *Les Vers au soldat inconnu* (1937), que Mandelstam considérait, « aux dires de sa femme », comme « le couronnement de son œuvre<sup>5</sup> ». Il mentionne, par contre, le fameux poème « le Cocher du Phaéton » consacré à Staline et le présente en une phrase percutante : « David avait affronté Goliath avec huit couplets lapidaires issus de son lance-pierres. » (GT 72).

C'est sur le premier cycle de poèmes intitulé *Pierre* (1909-1915) que se concentre l'attention de Seamus Heaney. S'appuyant sur le travail (traduction, introduction, notes) de Robert Tracy, il s'attache à déceler les raisons qui ont poussé Mandelstam à rompre avec le symbolisme. Après la désagrégation du symbolisme en 1910, quelques poètes issus des rangs des symbolistes, N. Goumilev, S. Gorodetski, A. Akhmatova, O. Mandelstam créent en octobre 1911 un groupe littéraire, « l'Atelier des poètes ». Un nom est donné l'année suivante au nouveau mouvement, celui d'acméisme, du grec « akmé », pointe, apogée. Contre les symbolistes qui voulaient mener « a realibus ad realiora », les acméistes préconisent la netteté, l'équilibre, la solidité, le contact avec la réalité. Il est clair que le poète irlandais se sent proche d'un mouvement qui prône « le retour aux choses de ce monde », « la clarté classique et méditerranéenne<sup>6</sup> » (GT 77). Seamus Heaney exalte la

4. Nikita Struve, *Ossip Mandelstam*, Paris, Institut d'études slaves, 1982, 54.

5. *Ibid.*, 213.

6. Heaney reprend la définition de l'acméisme donnée par Clarence Brown, un des premiers traducteurs et commentateurs de Mandelstam.

primauté donnée par Mandelstam au mot, à la fois logos et matériau de construction, son « amour furieux pour le monde physique », sa perception du poème comme « une structure animée, un équilibre de forces, une architecture » (GT 77).

À l'intérieur du cycle *Pierre* Seamus Heaney fait un choix. Les grands poèmes dits « architecturaux », « Hagia Sophia », « Notre Dame »..., dont « la plupart des gens intéressés par Mandelstam connaissent l'importance » (GT 80) sont laissés de côté. Pour mieux saisir « leur force corroborante », il estime qu'il faut se tourner vers d'autres poèmes moins connus. D'une part, il aime « les poèmes consacrés au tennis, aux glaces et aux films muets » (GT 79). À la différence de Clarence Brown qui les tient pour des « poèmes vides<sup>7</sup> », il y trouve un bouillonnement de vie, un amour du concret, « un élan salubre » qui sont à son goût et qui lui permettent de saisir l'impact que le cycle a pu avoir sur les lecteurs de l'époque (GT 80). C'est aussi avec un plaisir évident qu'il cite les deux premières strophes du poème humoristique « Dombey and Son » (1913) dans lesquels Mandelstam fait allusion aux sonorités sifflantes de la langue anglaise.

Seamus Heaney est attiré d'autre part par deux autres poèmes du cycle, qu'il cite en entier dans son essai : « Des loriots sont aux bois » (1914) et « Nuit d'insomnie. Homère. Voiles tendues. » (1915). En 1974, il soulignait « la froideur parnassienne » du premier. En 1981, il dit avoir été séduit par son charme, grâce à la nouvelle traduction de W.S. Merwin et Clarence Brown. Seamus Heaney « maudissait » son « ignorance du russe » (Pr 219). Mais, en tant que poète et traducteur de poésie<sup>8</sup>, il savait qu'il fallait être fidèle au rythme et au mètre de façon à « préserver la base métaphorique de la construction » et sentait fort bien que dans certaines traductions de Robert Tracy « les associations et les jeux de mots », « si caractéristiques du russe », avaient disparu alors que dans celle du poème « Nuit d'insomnie. Homère. Voiles tendues. » la transposition en anglais avait été faite avec un grand talent (GT 79). Il semble que Seamus Heaney ait choisi ces deux poèmes non seulement pour leur charme incantatoire mais aussi pour les

7. Clarence Brown, « On reading Mandelstam », *Sobranie sotchinenij*, by Ossip Mandelstam, Washington, Inter-Language Literary Associates, 1967, vol. 1, 7.

8. Heaney a traduit le poème médiéval *Buile Suibhne*, des passages de Dante et d'Ovide et le *Beowulf*.

rapports que Mandelstam y tisse entre la nature et la poésie. Le poète irlandais retrouve l'identification « très shakespearienne » de l'art et de la nature dans *Le Voyage en Arménie* (1933) : « C'est un hymne à la réalité de la poésie comme pouvoir aussi véritablement présent dans la nature des choses que le pouvoir de la croissance elle-même. » (GT 86)

Dans les deux poèmes cités par Heaney ainsi que dans de nombreux poèmes de Mandelstam, la pratique poétique se double d'une réflexion sur la pratique du poème ou sur la pratique poétique en général. « La quête d'une place spécifique dans un monde en gestation liée à la quête de soi en tant que poète, le décryptage du monde inséparable de l'interrogation sur le langage (le regard sur le monde éclairant l'aventure du mot)<sup>9</sup> » se font par le biais et à l'intérieur de poèmes, souvent de poèmes-manifestes, qui allient théorie et pratique. Cette alliance se retrouve dans certains poèmes de Seamus Heaney : « Old Smoothing Iron », « Making strange », « From the Republic of Conscience », « Squarrings »... Ainsi, plonger son regard dans les profondeurs sombres d'un puits, c'est chercher les sources de l'inspiration (« Personal Helicon », *Death of a naturalist*). Le critique Noël Corcoran détecte « la présence cachée » de Mandelstam dans les « Glanmore Sonnets », qui sont au centre de *Field Work*, et dont les images « toutes crépusculaires et iambiques » lui semblent directement inspirées de celles du poème « Des loriots sont aux bois<sup>10</sup> ».

À côté de la réflexion théorique intégrée à la création poétique on trouve aussi chez Mandelstam de nombreux essais consacrés au verbe poétique. Il était naturel que Seamus Heaney, lui-même maître dans l'art de l'essai littéraire, soit particulièrement intéressé par ceux de Mandelstam. Il tient l'essai « De la nature du mot » (1922) pour « une récapitulation de ses premières idées » et cite avec délectation un passage dans lequel Mandelstam attaque « avec espièglerie » les correspondances prônées par les symbolistes entre la rose et le soleil, la jeune fille et la colombe (GT 78). Un autre essai est commenté assez longuement par Seamus Heaney. Il s'agit de « Humanisme et temps présent », publié en 1923 dans le sup-

9. Sophie Ollivier, « Poésie et manifeste chez Ossip Mandelstam », in *Réflexion théorique et communication esthétique*, Nantes, CRINI, 1994, 402.

10. Noel Corcoran, *A Student Guide to Seamus Heaney*, London, Boston, Faber and Faber, 1986, 144.

plément du journal allemand *La Veille*, dont Aleksej Tolstoj était le rédacteur (il sera giflé par Mandelstam pour avoir donné l'ordre de battre sa femme). Cet essai intéresse Seamus Heaney dans la mesure où il révèle une foi profonde dans la tradition européenne de l'humanisme et l'espoir, bientôt perdu, que la révolution n'est qu'un moment transitoire. La sympathie de Seamus Heaney est évidente pour un homme qui a gardé intacte sa fidélité à l'égard des valeurs de l'humanisme et qui les défendra avec un courage inébranlable, dénonçant avec une véhémence sarcastique l'ordre social dans *La Quatrième Prose*, œuvre que le poète irlandais qualifie de « furieuse, elliptique, cathartique » (GT 81).

Parmi les essais de Mandelstam, c'est évidemment *L'Entretien sur Dante* (1934) qui devait retenir l'attention de Seamus Heaney. L'intérêt passionné que voue ce dernier à Dante est bien connu et a fait l'objet de nombreux commentaires. Il commence à traduire *La Divine Comédie* trois ans après son départ d'Irlande du Nord en 1975. Quelques-unes de ses traductions sont incorporées à *Field Work* et à *Seeing things. Station Island* est la descente, en compagnie de James Joyce, au royaume des morts où il dialogue avec les ombres de ses amis, de ses voisins, d'un cousin assassiné... Dans l'essai « Envies and Identifications : Dante and the Modern Poet » (1985) Heaney donne les raisons qui l'ont incité à se pencher sur *La Divine Comédie* : Dante est pour lui le poète qui a su allier « politique et transcendance » et résoudre la tension entre deux appels, « la fidélité à l'expérience collective et la reconnaissance de l'émergence du moi<sup>11</sup> ».

La prédilection pour Dante, l'exilé de Ravenne, se retrouve chez Mandelstam. Celui-ci se tourne vers Dante au printemps 1933, durant son séjour à Moscou, un an avant son exil à Voronej. Comme Heaney, il est séduit par les sonorités de la langue italienne : « Il venait d'apprendre l'italien, écrit Akhmatova dans ses *Mémoires*, et ne se passionnait que pour Dante, en récitait par cœur des pages entières<sup>12</sup>. » En été 1934, durant son séjour en Crimée, dans le décor qui lui est cher, il écrit son fameux *Entretien sur Dante*. L'Italie du Moyen Âge lui apparaît comme le lieu de l'exil et de la souffrance. Assimilant, comme Heaney, son destin d'exilé de l'intérieur

11. « Envies and Identifications : Dante and the Modern Poet », *Irish University Review*, printemps 1985, 18, 19.

12. Cité par Struve, 272.

à celui de Dante, il comprend le désir de ce dernier de revoir Florence, ville inaccessible, comme l'est devenu Saint-Petersbourg pour lui-même, et le mot Toscane lui rappelle le mot russe « toska », qui signifie nostalgie. Second et dernier manifeste en prose de Mandelstam (le premier, *Le Matin de l'Acméisme*, a été écrit en 1912), *L'Entretien* est le credo esthétique et philosophique du poète. Parler de Dante est en quelque sorte un prétexte pour parler de lui-même. Il le fait avec feu et passion, dans une langue qui est une cascade d'images et d'aphorismes. Pour toucher à la matière poétique de Dante, pour saisir le travail par à-coups du poète et la transmutation du mot arraché à la chose, bref, pour tenir compte de l'élan poétique de Dante, il faut, selon Mandelstam, se l'approprier.

Cette « fantaisie étonnante sur la création poétique » (GT 94) a enchanté Seamus Heaney. L'idée maîtresse de l'essai, selon laquelle la poésie est non le reflet de la réalité extérieure mais une force autonome régie par ses lois propres, est la sienne, comme est sienne l'idée que chez Dante la langue n'est pas « gouvernée » par des règles, par un système rigide, métrique, social ou politique, qu'elle est à la fois locale, « vernaculaire » et universelle, et que Dante ne doit pas être canonisé (Heaney engage à ce sujet une polémique avec T.S. Eliot). *L'Entretien* est un « hymne » au pouvoir de l'imagination poétique, le plus grand que connaisse Heaney (GT 95). C'est son propre Dante qu'il voit à travers celui de Mandelstam : « le maître de l'impulsion et de l'instinct, « un bûcheron qui chante dans les bois sombres du larynx », une machine volante qui fabrique en plein vol ses propres machines, un chef d'orchestre dont la baguette est « une formule chimique dansante », selon l'expression de Mandelstam, une ruche d'abeilles... (GT 95). Il aime la définition que donne Mandelstam du mot chez Dante : « un faisceau dont le sens se projette dans diverses directions » (GT 77). Enfin, la démarche de Mandelstam lui est proche : être à l'affût de l'impulsion fondamentale qui est à l'origine du poème ainsi que des balbutiements qui constituent sa phase initiale, accorder une importance de premier plan à l'oralité d'un poème depuis sa naissance jusqu'à sa récitation finale. En une formule saisissante Seamus Heaney exalte cette descente au cœur de la création : « Mandelstam transporte Dante du Panthéon au palais » (GT 93, 94).

Mandelstam est une figure de proue dans l'œuvre de Seamus Heaney. Le poète irlandais se sent proche d'un homme qui, dès l'enfance, avait le sentiment « de ne pas appartenir » à un monde défini et tenait « le concept anglais » du « home » pour un concept « plus révolutionnaire que la révolution française » (GT 81). Le nom de Mandelstam apparaît jusque dans le discours du prix Nobel où Heaney cite le poème « Exposure » en entier, se situant ainsi dans la lignée des émigrés de l'intérieur, tels Mandelstam et Akhmatova dont l'action politique s'accomplit avec une arme spécifique, celle de l'art.

Toutefois la « *tristia* » que revendique Heaney dans son poème n'est pas tout à fait celle de Mandelstam. *Tristia* est le titre des élégies qu'Ovide écrivit durant son exil aux bords de la mer Noire. Le nom d'Ovide est lié, pour Mandelstam, à celui de Pouchkine qui, dans des vers célèbres, avait comparé son exil dans le Sud à celui d'Ovide. Mandelstam a recours à l'élégie et à l'image mythologique pour exprimer sa descente aux enfers de l'amour, de la révolution, du mot poétique menacé. Le cycle *Tristia* est un grand chant d'adieu. Seamus Heaney dit aussi adieu à une période de sa vie, mais il se sent coupable d'avoir « échappé au massacre » (OG 453). Mandelstam chante l'amour de la vie et la peur qui l'étreint face à la cruauté de l'époque, la nécessité de lui faire face et de prendre congé du passé. L'exil de Seamus Heaney implique quitter volontairement un monde de violence<sup>13</sup>, celui de Mandelstam assumer sa place dans un monde où régnait la terreur.

Malgré ces différences les affinités entre les deux poètes sont manifestes : le maniement de la langue en tant qu'outil qui permet de fouiller les couches profondes du passé, le besoin de se tourner vers les œuvres littéraires de l'époque ou des siècles antérieurs, d'en disposer à sa guise, de souder le présent au passé, l'amour sensuel de la terre... Heaney a aimé cet homme traqué, cet errant sujet à des crises de neurasthénie, comme Sweeney, ce poète qui a proclamé : « Tu ne tueras point. » (GT 23) et a su garder intacte sa foi dans l'homme.

---

13. Selon Darcy O'Brien, Heaney n'aurait compris la portée de son acte que plus tard. D. O'Brien, « Seeing Things », *Seamus Heaney : The Shaping Spirit*, Newark, University of Delaware Press, 1996, 174.

Paul Durcan, né à Dublin dans une famille qui a ses racines dans le comté de Mayo, publie ses premiers vers *Endsville* en 1967 en collaboration avec Brian Lynch. Dans ce volume ainsi que dans *O Westport in the Light of Asia Minor* (1975), qu'il écrit seul, il allie lyrisme, sarcasme et humour dans une série d'attaques contre les institutions irlandaises. Il aime lire sa poésie en public et fait des tournées de lectures aux États-Unis, en URSS, en Yougoslavie. *Teresa's Bar* (1976), *Sam's Cross* (1978) dépeignent l'innocence menacée, *Jesus, Break His Fall* (1980) la fragilité humaine, *The Berlin Wall Café* (1985) les relations difficiles entre hommes et femmes. Satire féroce, tendresse, comique caractérisent *Going Home to Russia* (1987). *Daddy, Daddy* (1980) explore les relations entre pères et fils. Le dernier recueil de vers de Paul Durcan est consacré au Brésil. Durcan est à la fois poète populaire, musicien et barde.

Si pour Seamus Heaney « le sens du lieu » est lié à l'Irlande, à son héritage grec et latin ainsi qu'à ses mythes ancestraux, au « discours vivant du paysage » dans lequel il est né<sup>14</sup>, pour Paul Durcan, « le sens du lieu » est lié à une topographie et une toponymie foisonnantes, non seulement irlandaises mais américaines, anglaises, polonaises ou russes<sup>15</sup>. Sa notion du « home » est mouvante. Il va « chez lui » en Russie comme il va « chez lui » dans le Mayo (*Going Home to Mayo*).

Le titre du poème *Going Home to Russia*, où l'accent est mis sur le déplacement et le lieu de la destination, est paradoxal et provocateur. Les premiers vers confirment cette première impression. La Russie est le lieu où le poète, qui se proclame « dissident irlandais », va chercher une liberté absente dans son pays :

We Irish have had our bellyful of *blat*  
 And *blarney* more than our share  
 Of the *nomenclatura* of Church and Party,  
 The *nachalstvo* of the legal and medical mafia.

- 
14. Selon Richard Kearney, Heaney cherche son identité en explorant la langue, et la quête d'un « home » est pour lui « une préoccupation métaphorique ». Richard Kearney, *Transitions*, Dublin, Wolfhound Press, 1996, 36.
15. En 1983, Paul Durcan se rend en Russie avec Anthony Cronin (il lui dédie le poème « The Prodigal Son »). En 1985, il participe à un colloque d'écrivains à Léninegrad. En septembre 1986, il retourne en Russie pour un séjour de six mois.

Going down the airbridge, I slow my step  
Savouring the moment of liberation [...]  
(GHR 65)

Le poète prend ainsi le contre-pied des formulations courantes sur la Russie :

Freedom-they prunch-is what you have in the West  
Freedom-they prunch- is what you do not have in Russia.  
(GHR 72)

Le droit à la santé, à l'éducation... existe non en Irlande, proclame-t-il, mais en Russie :

Goodbye to the conscientious politicians in Ireland  
Who believe in the Right of the Few to Free Speech  
But not in the Right of the Many to Work and Health,  
Housing, Transport, Education, Art.  
(GHR 66)

En fait, dès le début se fait jour en filigrane une certaine analogie entre les deux pays, qui détruit l'hymne chanté en l'honneur de la Russie. La dictature de l'église catholique est comparée à celle du parti :

A mitre who fails to keep a pig in its poke  
Will get the message pronto on the golf club telephone :  
« Bishop Comfy-Central Committee of Commerce here-  
Your pups in the pulpits must poke the pigs-  
The last thing we want is freedom for the people. »  
(GHR 67)

Les allusions à l'oppression qui règne en Russie se feront de plus en plus insistantes dans le livre<sup>16</sup>. Que va donc chercher en Russie le poète ? Une réponse semble être donnée dès le premier poème, éponyme du titre du recueil :

Going home to Russia to be with you-  
Dark secret of life ;  
Going home to Russia to be with you-  
Svetka in the snow.  
(GHR 68)

Mais le ton badin incite le lecteur à ne pas prendre très au sérieux l'histoire d'amour avec Svetka, comme d'ailleurs les autres

16. Dans « Diarrhea Attack at Party Headquarters in Leningrad » (GHR 94), Durcan raconte avec un humour caustique sa propre expérience : il a été expédié en Irlande sans armes ni bagages.

rencontres amoureuses dont le poète s'attache à souligner l'aspect érotico-burlesque.

La liberté amoureuse est certes une des motivations du voyage. Mais il en est une autre, présentée cette fois sur un ton plus grave. Le poète vient en Russie rendre hommage aux écrivains et artistes qui sont entrés en lutte avec le pouvoir. Leurs noms parsèment le livre, et certains poèmes leur sont dédiés. Deux sont des poètes de la génération du dégel : Evtouchenko et Voznessenski. Deux sont des exilés : Tarkovski et Soljenitsyne, que le poète implore, sur un ton mi-badin mi-sérieux, de revenir en Russie. On trouve aussi dans le livre les noms d'Akhmatova, Mandelstam, Boulgakov...

À ces noms, liés à la Russie soviétique, peut être rattaché celui de Niko Piromanachvili (1862-1918), dit Pirosmán, peintre géorgien autodidacte, dissident par rapport aux peintres académiques de son temps. Le poète emploie le ton burlesque qui lui est habituel pour faire une déclaration d'amour à « la Belle d'Ortatchala à l'éventail<sup>17</sup> » dont Pirosmán, qui en était amoureux, a brossé un portrait coloré et naïf. Dans le long chant de cinq strophes qu'il lui consacre il se présente comme un homme proche de Pirosmán, sinon un primitif, du moins « un primitif sophistiqué », amoureux d'une chanteuse de café, vagabond et rebelle comme lui. Écrire un poème « à la mémoire de N. Pirosmán » implique défier l'autorité. S'appropriant la manière naïve et fantastique du peintre, Durcan ridiculise Brejnev qui, le jour de Pâques, lui aurait dit :

Jesus, it's May Day !...  
(GHR 87)

Sous forme de prières burlesques adressées à « Notre Dame de la Place rouge », à « la Glace en hiver »..., il parodie les slogans d'un régime qui a renié la religion ancestrale de la Russie :

Hammer and Sickle, pray for us  
Mother of Intercourse, pray for us.  
Taxi at Dawn, pray for us.  
(GHR 87)

Le poème « Peredelkino at the grave of Pasternak », long chant de vingt-cinq quatrains, à la fois humoristique et émouvant, est l'axe du livre. Au cimetière de Peredelkino, aux abords de Moscou,

17. Ortatchala était un jardin situé dans les environs de Tbilissi. Les « Belles d'Ortatchala » faisaient l'objet de rixes mortelles.

se produit la rencontre entre le poète irlandais coiffé de la traditionnelle casquette irlandaise en velours côtelé et le poète russe pourchassé par le pouvoir, la rencontre entre deux mondes, le monde slave et le monde celte. La méditation devant la tombe de Pasternak entraîne une méditation sur Art O'Leary, le héros de la fameuse lamentation (« keen ») irlandaise<sup>18</sup>, tué parce qu'il n'avait pas voulu vendre son cheval, conformément à la loi pénale de 1695 qui exigeait d'un catholique qu'il vende son cheval si on lui en offrait 5 livres, 5. Les deux hommes sont unis par leur résistance à l'oppression, et le cheval blanc devient l'image emblématique de la liberté :  

I am borne back to another railing'd grave  
 In Kilcrea in West Cork ;  
 « Lo Arthur Leary, generous, handsome, grave,  
 Slain in his bloom lies in this humble grave »  
 Slain in his bloom like you,  
 Lo Boris Leonidovich ;  
 Who died for the right to ride a white horse ;  
 You-generous, handsome, brave.  
 (GHR 78)

Un lien subtil se tisse entre les deux pays. La vision de Moscou qui nous est offerte parodie parfois la vision stéréotypée transmise par les médias. Mais derrière les saillies burlesques se profile un amour profond pour le peuple russe, souffrant et opprimé, comme le peuple irlandais l'a été pendant longtemps. Une teinte religieuse colore certains passages du livre. L'image d'un « Jésus rouge », inspirée peut-être de celle du Christ marchant à la tête des gardes rouges dans *Les Douze* de Blok, éclaire l'affirmation, à première vue paradoxale, selon laquelle :

At the heart of atheism God is at home [...]  
 (GHR 78)

Jésus est avec les opprimés, les victimes des purges et des camps. Il est présent dans les hôpitaux psychiatriques, auxquels Paul Durcan donne le nom générique de « House on the Docks » ou « House 1937 ». La défense de la subversion s'exprime dans un langage lui-même subversif. Un grotesque frisant l'obscénité envahit le poème consacré à la Terreur : « The Fairy Tale of 1937 ».

18. « The Lament for Arthur O'Leary », *Irish University Review* 2, Spring 1971, 198-210.

À la fin du poème, « the House on the Docks » devient la maison de prostitution où le poète voudrait s'introduire et être la prostituée qui baiserait les pieds de Jésus. La glorification de Jésus, inspirée des Évangiles, se veut triviale et choquante par souci de ne pas révéler une prise de position passionnée.

On retrouve cette même tonalité dans « The Prodigal Son (after Rembrandt) » avec l'image mi-burlesque mi-émouvante du père. Le retour en Irlande, assimilé au retour du fils prodigue, n'est possible que grâce à un acte de purification spirituelle et de repentir, condition indispensable à l'instauration de nouveaux rapports d'amour avec le père. Le voyage, l'exil temporaire rendent plus tangibles les liens avec la terre natale et confèrent à la quête un caractère existentiel :

We had no life together-or almost none.  
 Yet you made me what I am-  
 A man in search of his Russia.  
 (GHR 95)

La quête d'identité est indissociable de la quête du sens de la vie et implique un choix redoutable :

O Russian Knight at the crossroads !  
 If you turn to the right you will lose your horse ;  
 To the left, your head ;  
 If you go straight on, your life.  
 If you were me-which you are-  
 Knight at the Crossroads,  
 You would go home to Russia this very night.  
 (GHR 95)

Le poète intègre dans son œuvre un passage très connu du conte russe *Le Tsarévitch Ivan, l'oiseau de feu et le loup gris*<sup>19</sup> et assimile la quête du héros à la sienne.

La méditation sur la tombe du musicien irlandais John Field<sup>20</sup>, située à la fin du recueil, confère peut-être sa véritable signification

19. Le texte russe est légèrement différent. L'inscription que lit le tsarévitch sur le poteau est la suivante : « Qui va tout droit aura faim et soif ; qui va à droite restera en vie et en bonne santé mais son cheval mourra ; et qui va à gauche sera tué mais son cheval restera en vie. » *Skazki, Iaroslav, « Terra », 1992, 3. Traduit par mes soins.*

20. De nombreuses personnes avaient souscrit à l'érection du monument. Dans son petit discours, John Field donne surtout des noms de femmes : Maria, Agathe, Louise (GHR 101). L'épithaphe, inscrite sur la tombe, avec ses fautes d'anglais notées avec humour par le poète (« the idiosyncratic syntax »), fait partie intégrante du poème.

au leit-motiv énigmatique du livre. « Going Home to Russia », c'est rendre hommage à un Irlandais exilé pour toujours en terre étrangère, en le ressuscitant grâce à l'art de la parole poétique. Lors de sa visite au cimetière de Vedenskoe (« John Field's Dressing-Gown with Onion Domes and Spires »), le poète entend son compatriote lui murmurer quelques mots. Il lui prête sa voix dans le dernier poème « John Field Visits His Seventy-Eight Year Old Widowed Mother<sup>21</sup> », point d'orgue final d'un voyage initiatique devenu un pèlerinage aux sources.

Né en 1929 à Omagh dans le comté de Tyrone, Brian Friel est un dramaturge d'Irlande du Nord, auteur depuis les années soixante d'une trentaine de pièces, *Philadelphia, Here I Come* (1964), *Living Quarters* (1977), *Aristocrats* (1979), *Translations* (1980), *Making History* (1988), *Dancing at Lughnasa* (1990), *Molly Sweeney* (1994)... Une première phase de son activité théâtrale s'inscrit dans le cadre de Field Day, compagnie théâtrale du Derry, qu'il fonde avec Stephen Rea en 1980 et qui cesse pratiquement d'exister en 1993. Field Day, dont l'objet est d'unir spectacle et réflexion théorique, est au cœur des débats sur l'identité, l'écriture, les rapports entre politique et littérature. Les membres de Field Day tendent à se démarquer à la fois du nationalisme et du révisionnisme irlandais et veulent créer « la cinquième province », un espace mystique et culturel. Confronté, au sein de Field Day, à « la suprématie du politique<sup>22</sup> », Friel tend à prendre ses distances avec la compagnie et à répudier l'histoire. Celle-ci a lieu moins à l'intérieur qu'en marge de ses pièces. Le critique Fintan O' Toole écrit à propos des dernières pièces de Brian Friel que ce dernier « cherche un temps qui est en dehors de l'histoire, un temps personnel, le temps de nos vies<sup>23</sup> ».

21. Le poème est fondé sur un épisode réel. Le 31 juillet 1831, John Field, venu rendre visite à sa mère âgée de 78 ans, la trouva morte dans son lit. Le nocturne en mi bémol, le premier nocturne de John Field (1814), fut, comme le note le musicien dans le poème, revu et corrigé après cette visite. Patrick Pigott, *The Life and Music of John Field*, London, Faber and Faber, 1973, 117.

22. Martine Pelletier, *Le théâtre de Brian Friel*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1997, 278.

23. Fintan O'Toole, « Marking Time » in *The Achievement of Brian Friel*, ed. Alan Peacock, Gerrards Cross, Coln Smythe, 1992, 202.

À la fin des années soixante-dix, alors qu'il écrit *Aristocrats*, sa pièce la plus tchékhovienne, il se tourne vers Tchekhov et Tourguénev. Il adapte *Three Sisters* de Tchekhov dont la première a lieu au Guildhall de Derry le 8 septembre 1981 dans une production de Field Day, *Fathers and Sons* de Tourguénev qu'il transforme en pièce dont la première a lieu au Lyttleton Theatre, South Bank, de Londres le 8 juillet 1987, *A Month in the Country* de Tourguénev dont la première a lieu au Gate Theatre de Dublin le 4 août 1992 et *Uncle Vanya* de Tchekhov dont la première a lieu au Gate le 6 octobre 1998.

S'interrogeant sur les raisons de son attirance pour les œuvres de Tchekhov et de Tourguénev, Brian Friel suggère plusieurs réponses : « Je ne sais pas trop pourquoi je trouve les Russes du XIX<sup>e</sup> siècle si sympathiques. Peut-être parce que les personnages agissent comme si leurs certitudes étaient aussi fortes que jamais, même si au plus profond d'eux-mêmes ils savent que leur société est en train de se dissoudre et que l'avenir ne va ni les accueillir ni les héberger. Peut-être un peu comme les gens de ma propre génération en Irlande. Ou peut-être je trouve les Russes sympathiques parce qu'ils n'attendent rien de l'amour mais s'y investissent entièrement. Ou peut-être m'attirent-ils parce qu'ils semblent espérer que leurs problèmes disparaîtront simplement s'ils se mettent à en parler<sup>24</sup>. »

Les similitudes entre la situation sociale de l'Irlande et de la Russie au XIX<sup>e</sup> siècle sont frappantes : les paysans russes comme les paysans irlandais avaient le sentiment de ne pas appartenir au même monde que leurs maîtres. En Irlande comme en Russie régnait le même pressentiment d'une catastrophe imminente. Friel développe dans ses pièces des thèmes typiques de la littérature russe : désagrégation de la cellule familiale, fin de la société rurale et de l'ère des propriétaires terriens, ennui de la vie provinciale, désillusions d'une société close sur elle-même, échec des relations de couple et des rapports entre pères et fils... La pièce *Living Quarters*, avec ses trois sœurs et leur frère, fait irrésistiblement penser à la pièce de Tchekhov. Le village fictif de Ballyberg, dans lequel se déroulent à partir de 1980 les pièces de Friel et qui s'inspire de Glenties où Friel passait ses vacances, est un espace symbo-

---

24. Catalogue du *Festival Friel*, National Library of Ireland, Dublin, 21.5.99-10.7. 99.

lique proche de celui où évoluent les personnages de Tchekhov, « l'archétype d'un monde en voie de disparition<sup>25</sup> ». Comme ceux de Tchekhov et de Tourguénev, les personnages de Friel appartiennent à une période de transition, ils connaissent le mal de vivre, le déchirement entre le rêve et l'action, le désir de s'arracher au passé et l'incapacité d'agir de façon décisive.

La technique dramatique de Tourguénev et surtout de Tchekhov constitue, selon Friel, un modèle pour le théâtre irlandais. « Il a façonné un nouveau type de situation dramatique, écrit-il à propos de Tchekhov, et un nouveau type de personnage dramatique où pour la première fois les éléments psychologiques et poétiques créent un théâtre d'états d'âme et où l'action réside dans l'émotion intérieure et le désarroi secret et non dans les événements extérieurs<sup>26</sup>. » La technique de Friel est éminemment tchékhovienne par l'importance donnée moins à l'intrigue qu'à l'atmosphère, où l'humour s'unit à une tendresse mélancolique. Dans le chapitre d'un livre consacré à Brian Friel, qu'il intitule de façon significative « La Russie de Friel », le critique Richard York souligne les similitudes entre les deux écrivains : « Les rythmes dramatiques des deux dramaturges sont semblables : ils peignent de la même façon le décousu de la conversation, la récurrence sonore de sujets obsédants, les moments imprévisibles où le personnage s'exprime de façon incontrôlée, les monologues angoissés et sombres. L'ensemble tend à une exhibition solennelle de soi au cours de laquelle se mêlent maladroitement sentiments privés et sociabilité publique. Il y a chez Friel et chez Tchekhov une dramaturgie de la perte, de l'occasion manquée, de la force d'inertie<sup>27</sup>. »

Les pièces russes de Friel prennent leur place dans son théâtre. *Three Sisters* annoncent *Dancing at Lughnasa*, où les sœurs Mundy sont partagées entre le sentiment d'échec et l'espoir d'une nouvelle vie. *Uncle Vanya* prolonge cette pièce écrite huit ans auparavant. *Fathers and Sons* est une sorte de pont entre le « homecoming » d'Owen dans *Translations* et le départ de Hugh O'Neill dans *Making History*, pièce écrite un an après l'adaptation du roman de Tourguénev et avec laquelle, rompant un silence de cinq ans, Friel

25. Pelletier, *op. cit.*, 130.

26. Préface, *A Month in the Country*, Loughcrew, Gallery Books, 1992.

27. Richard York, « Friel's Russia » in *The Achievement of Brian Friel*, *op. cit.*, 164.

clôt le débat entamé dans *Translations* et choisit de privilégier l'homme privé.

L'adaptation des pièces classiques s'inscrivait dans la stratégie de Field Day qui voulait les jouer dans les endroits les plus reculées de l'Irlande, rendre accessible à un public irlandais un théâtre « souvent présenté comme ardu et parfois ennuyeux » et pour cela le remanier afin de lui « donner une pertinence nouvelle dans un contexte différent<sup>28</sup> ». Il se produit une irlandisation des classiques, qui n'a pas manqué d'être souvent critiquée. « Les membres de Field Day concevaient l'adaptation comme un projet politico-culturel cohérent auquel ils ont contribué par la pratique et la théorie. Ce faisant, ils ont participé à l'élargissement du patrimoine irlandais en commanditant des œuvres originales mais aussi en adaptant pour un public contemporain des pièces étrangères, classiques pour la plupart, qui leur semblaient apporter des éléments de réflexion nécessaires pour comprendre ou plus exactement pour appréhender esthétiquement autant que politiquement la crise contemporaine<sup>29</sup>. »

Le travail d'adaptation des œuvres russes par Brian Friel a ceci de particulier qu'il constitue un acte de création en rapport étroit avec ses recherches esthétiques. Friel trouve chez les écrivains russes des éléments qui lui sont proches, et il a appelé sa traduction de Tchekhov « un acte d'amour ». En outre sa démarche a un caractère subversif qui réside « dans l'acte même d'adaptation plutôt que dans le contenu de la pièce choisie [...]»<sup>30</sup>. Se tournant vers des écrivains qu'il tient pour ses maîtres, Friel veut rompre avec la manière anglaise de jouer les pièces russes, c'est-à-dire, comme il le dit lors d'une interview à l'*Irish Times* (5 septembre 1981), introduire « plus de réalité dans le jeu et dans les mots ». D'ailleurs, les versions irlandaises de Tchekhov sont très à la mode en Angleterre, et ce n'est pas par hasard si la Cour royale de Londres a commandé au dramaturge Thomas Kilroy sa brillante version de *la Mouette*. Brian Friel ne sait pas le russe, et c'est à partir de traductions anglaises qu'il fait sa propre traduction. Les ouvrages de George Steiner, notamment *After Babel* (1975), qu'il découvre au moment où il commence à traduire *Three Sisters*, lui ouvre des

---

28. Pelletier, *op. cit.*, 272.

29. *Ibid.*, 274.

30. *Ibid.*, 272.

perspectives sur les implications de la traduction. Le problème de la traduction, de la distance entre l'émotion et le discours, devient un thème central dans son théâtre. Le passage d'une langue à une autre est vu comme un acte de violence dans *Translations*, où Brian Friel retrace le moment où le service cartographique de l'État vient en Irlande changer les noms de lieux irlandais. S'approprier une œuvre traduite par les Anglais, c'est en quelque sorte se réapproprier l'anglais. Il s'agit d'un acte subversif de recréation, de résistance à la domination de l'anglais.

Brian Friel irlandise ses pièces russes en mettant dans la bouche de ses personnages des tournures irlandaises : « God be good to us », « God save us », « no home to go », « That fire has me ruined », « you put the heart across me », « thick as poundies »... Sonya dans *Uncle Vanya*, dit qu'elle est « eejit », c'est-à-dire idiote selon la prononciation irlandaise. Un exemple d'irlandisme typique est : « out in the bogs ». Les « bogs » ou tourbières sont une composante essentielle de la nature et de l'histoire irlandaises ; elles jouent un rôle essentiel dans la poésie de Seamus Heaney. Les références à la vie irlandaise sont nombreuses et tendent à supplanter les références à la vie russe. C'est ainsi que dans l'acte I de *Three Sisters* Irina parle de concile de comté, d'éleveurs de moutons... Friel modernise Tchekhov en introduisant un personnage « punk », le serviteur, dans *Fathers and Sons*.

La musique est éminemment présente dans les pièces russes de Friel, comme dans ses pièces irlandaises. Mais il se refuse à se servir de la musique russe, comme ont pu le faire les Pitoeff en France. Dans *Fathers and Sons* Beethoven confère à la pièce une atmosphère solennelle et surannée. Les nocturnes de John Field soulignent l'atmosphère romantique et passionnée de *A Month in the Country*. « Won't you buy my pretty flowers ? », que joue et chante Tuzenbach dans *Three Sisters* (TS 12), commente le thème de l'amour impossible. Ce thème revient comme un leitmotiv dans la pièce. Au deuxième acte Friel note dans ses indications scéniques qu'une jeune fille fredonne cet air dans le lointain, accompagnée par un accordéon : « La musique est lente, lancinante et triste. » (TS 38) Vershinin et Masha dansent et chantent une chanson dont les paroles soulignent la nature de leur amour : « We wield to love at every age/ And fruitful are its pains. » (TS 77) Chebutykin, à qui la mère des trois sœurs a préféré un autre

homme, chante son chagrin : « There was I, waiting at the church [...] » (TS 114).

Friel transforme parfois le caractère des personnages. Vanya est plus amer, plus désespéré, le professeur n'est pas un pédant, Hélène est plus attiré par Astrov, qu'elle embrasse « passionnément » au moment de son départ, et plus acerbe à l'égard de Sonya. Bazarov devient un personnage frielien, proche de Keeney dans *Volunteers* (1975) ou de Skinner dans *The Freedom of the City* (1973), un homme qui veut être compris et aimé par une société traditionnelle.

Les transformations les plus importantes résident dans la technique dialogique. Il a souvent été souligné que les personnages tchékhoviens sont centrés sur eux-mêmes et ne semblent pas s'adresser aux autres personnages. Dans l'adaptation de Friel ils s'extériorisent davantage. Friel transforme le discours monologique d'Irina dans l'acte I de *Three Sisters* en y insérant des réponses de Chebutykin (TS 13). Cette technique, qui se retrouve tout le long de la pièce, change l'atmosphère ainsi que notre perception des personnages et de leurs rapports. Les réactions des personnages sont plus fortes que chez les écrivains russes. Masha appelle Solyony : « A twisted little pup » (TS 16). Solyony se moque de Tuzenbach en le comparant à un canard : « Quack-quack... » (TS 13). Vershinin répond grossièrement à Tuzenbach.

Enfin, pour terminer cette étude rapide du travail d'adaptation de Brian Friel<sup>31</sup>, je dirai que ce qui m'a le plus frappée lorsque j'ai assisté à la première d'*Uncle Vanya* à Dublin est le mélange subtil de nostalgie et d'humour ainsi que les réactions très vives du public irlandais prêt à plaindre Vanya lorsqu'il arrive avec son bouquet de fleurs et trouve Elena et Astrov en train de s'embrasser, aussi bien qu'à rire, notamment de certains personnages dont Friel a accentué le côté comique. Par exemple, Maria Voynitsky est ridicule parce

31. Il convient de noter que Friel donne plus d'importance aux rapports entre serveurs et maîtres. Dunyasha et Anfisa emploient un langage religieux émaillé de tournures irlandaises et sont très prisées du public irlandais. L'adaptation de *Fathers and Sons* demanderait une étude particulière. Le changement de genre a entraîné une condensation et une localisation de l'action ainsi qu'une réduction du temps et de l'espace. Le thème central est différent de celui du roman de Tourguénev. Friel met l'accent sur la fidélité envers une cause politique et envers la famille. Une des particularités de la traduction de Friel est qu'en général il ajoute plus qu'il ne retranche et allonge les finales.

qu'elle est présentée comme une anarchiste, obsédée par les pamphlets politiques. De même, Telegin, que sa femme a quitté pour aller vivre avec un Allemand, fait rire, car il est obsédé par tout ce qui est allemand : les habits, la langue, l'accent (qu'il imite constamment), la musique... Son heureux rival s'appelait « Waffles » (celui qui parle pour ne rien dire), d'où le surnom que tout le monde lui donne. Telegin, joué par Eamon Morrissey, fut le clou de la soirée. Friel s'est souvenu que Tchekhov ne voulait pas que le public verse trop de larmes en voyant ses pièces. Malgré certains changements, il est resté fidèle à l'esprit de ses maîtres russes tout en touchant une corde sensible chez les spectateurs irlandais.

Le regard irlandais sur la Russie est en fait un regard sur l'Irlande. Issu d'un monde où régnaient la haine et la violence, Seamus Heaney a aimé un poète dont l'art est à la fois une force autonome dans le monde et une arme contre la terreur. Révolté contre les institutions de l'état irlandais, Paul Durcan trouve en Russie un esprit dissident qui lui est proche. Quant à Brian Friel, les adaptations d'œuvres russes l'ont aidé à traduire l'esprit à la fois national et universel du malaise irlandais. Par la méditation sur un poète russe, par la transcription poétique d'un voyage, par la réécriture d'œuvres russes, chacun, à sa façon, a cherché à définir son appartenance à son pays, à « inventer l'Irlande », selon la belle expression de Declan Kiberd qui sert de titre à son ouvrage récent consacré à la littérature irlandaise.

Selon Lévinas, la tentation est grande de réduire l'autre au même, mais la vérité se trouve dans l'écart qu'il y a entre soi et l'autre ainsi que dans la nécessité de respecter l'altérité<sup>32</sup>. L'autre (la Russie) ne peut qu'éclairer, l'espace d'un instant, une quête dont l'aboutissement mènerait à la stagnation.

*University College,  
Dublin*

---

32. Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, Paris, Kluwer Academic, 1971.

**Sigles employés**

Pour Paul Durcan :

GHR : *Going Home to Russia*, Belfast, the Blackstaff Press, 1987.

Pour Brian Friel :

TS : *Three Sisters*, Dublin, Gallery Press, 1981.

UV : *Uncle Vanya*, Loughcrew, Gallery Press, 1998.

Pour Seamus Heaney :

GT : *The Government of the Tongue*, London, Faber and Faber, 1988.

OG : *Opened Ground*, London, Faber and Faber, 1998.

Pr : *Preoccupations*, London, Faber and Faber, 1980.

Les citations extraites des textes anglais ont été traduites par nos soins. Les extraits de poèmes ainsi que le titre des œuvres, des revues et des chansons ont été conservés en anglais. Pour les noms des personnages dans les pièces russes de Brian Friel nous avons gardé la transcription anglaise.