

La question de l'identité sexuelle dans *The Crying Game* (1992), de Neil Jordan, ou la métaphore d'un discours politique sur l'Irlande du Nord

Estelle Epinoux
Université de Limoges (France)



Synergies Royaume-Uni et Irlande n° 4 - 2011
pp. 173-186

Résumé : Dans *The Crying Game* (1992), Neil Jordan propose une image du genre, ou plus exactement des genres, comme identité sexuelle fabriquée, comme réalité culturelle et sociale. Le genre apparaît tout d'abord comme un espace de représentation binaire dans lequel les personnages sont représentés dans leur espace culturel et géographique distincts. Un autre niveau de lecture du film permet de percevoir le genre comme représentation évolutive, qui ne répond plus seulement à des critères binaires, mais aussi hybrides. Neil Jordan fait ainsi réfléchir sur la complexité de l'être humain, dépassant par là même la question de la différence dans le contexte nord irlandais.

Mots-clés : cinéma, genre, Irlande du Nord

Summary: In *The Crying Game*, Neil Jordan gives an image of gender, or more precisely of genders, as constructed sexual identities, as social and cultural realities. At first glance, gender is presented through a space of binary representations within which the characters behave according to their respective cultural and geographical spaces. When analysing the film at another level, gender turns out to be a changing representation that no longer corresponds to binary but to hybrid criteria. Thus, Neil Jordan makes the viewer think about the complex nature of the human being, going beyond the question of difference within the context of Northern Ireland.

Keywords: cinema, gender, Northern Ireland

The Crying Game (1992) de Neil Jordan est un film palimpseste qui propose différents niveaux de lecture qui s'entrecroisent et se nourrissent. Le présent article s'intéressera à la manière dont la question du genre - comme identité sexuelle fabriquée - est abordée dans le cadre nord-irlandais; cette association procurant au film une dimension binaire qui se retrouve d'ailleurs à différents niveaux de sa construction. C'est le conflit nord-irlandais comme point de départ du film qui lui confère ses ancrages culturel et politique. Bien que le propos du réalisateur ne soit pas explicitement politique, il a pourtant de nombreuses résonances politiques qui transparaissent au travers d'une étude des identités sexuelles des personnages et donc de la sphère privée. Au-delà d'un seul propos centré sur l'identité sexuelle, ce sont également, à travers elle, les identités politique, idéologique et nationale qui sont abordées, liant étroitement la question de genre à celle de nation, dans leur lutte respective pour un territoire corporel et géographique. Comme l'expliquent les géographes féministes A. Blunt et G. Rose: « the idea of place operates at

the abstract level of the nation [...] The term remapping is used to draw attention to ideas of landscape and the ways in which they are held to issues of gender in the negotiation of ideas concerning Irish identity »¹ (Blunt et Rose, 1994 : 228)

Un premier niveau de lecture du film fait apparaître un espace de représentation binaire, dans sa construction et par son image des hommes et des femmes. Les personnages sont représentés dans leur espace culturel et géographique distincts, façonnés par leur environnement, reliant étroitement « place » et « nation » (Zilliax, 1995 : 25-51). La lecture de ces identités sexuelles dans le contexte nord-irlandais s'enchevêtre avec des réalités culturelle et politique précises.

Neil Jordan approfondit ce rapport entre environnement et identité sexuelle pour proposer un autre niveau de lecture, qui permet de percevoir le genre comme une image évolutive, qui ne répond plus seulement à des critères binaires et dans laquelle public et privé se mélangent. S'opère alors un brouillage des identités sexuelles qui ouvrira de nouveaux espaces de réflexion quant à leur définition.

Ce travail sur les identités sexuelles et leur environnement ouvre une réflexion sur la dimension individuelle et personnelle des personnages ainsi que sur les identités politique ou nationale dans le contexte nord-irlandais; le cadre politique restant omniprésent du début à la fin du film.² L'interaction entre sphère politique/publique et sphère personnelle/privée est au cœur du film avec un va-et-vient constant entre les deux.³

L'objectif de cet article - qui aura pour références les théories d'études postcoloniales et culturelles sur le genre et l'hybridité - sera de mettre en évidence comment cette étude conjointe entre identités sexuelles et contexte nord-irlandais permet à Neil Jordan de dépasser une réflexion uniquement centrée sur la question de la définition des identités sexuelles de ses personnages, afin de proposer un discours métaphorique plus large sur les relations humaines et la différence dans le contexte nord-irlandais.

***The Crying Game*: une construction binaire**

Dans *The Crying Game* (1992), des Républicains irlandais doivent accomplir une mission pour l'IRA, qui consiste à capturer un soldat britannique afin de l'échanger contre un Républicain emprisonné en Irlande du Nord. Une amitié naîtra entre le soldat capturé, Jody, et son geôlier, Fergus. De celle-ci découlera la suite du film. Fergus devra exécuter son prisonnier, mais avant cela, ce dernier lui demandera de s'occuper de sa petite amie, Dil, qui se révélera être un homme plus tard dans le film.

Le film sort en Grande-Bretagne en octobre 1992, alors qu'apparaissent les prémises d'un processus de paix dans le conflit nord-irlandais.⁴ En 1988, les leaders républicain et nationaliste Gerry Adams (Sinn Féin) et John Hume (SDLP) se rencontrent officiellement, Adams qualifiera d'ailleurs cette démarche comme étant : « The beginning of the most significant discussions in formulating a new peace initiative in the North of Ireland » (Coogan, 1996 : 395). Les Républicains sont également enclins à trouver un accord de paix.⁵ Le 17 avril 1991, des pourparlers entre partis débutent à Stormont et s'achèvent le 3 juillet (Coogan, 1996: 552). Le 21 avril 1991, les paramilitaires loyalistes annoncent un cessez-le-feu qui durera jusqu'en juillet. La lutte armée menée par l'IRA évolue également à cette période. A partir des années 1970, l'IRA commence à mener des attaques dans la

campagne, s'en prenant à ses ennemis qui ne sont pas en service, désarmés, dans des bars, ou chez eux. En 1985, en six mois, l'IRA tue onze hommes de la RUC, huit policiers réservistes, un soldat et deux membres de l'UDR (Bishop et Mallie, 1988:146). L'épisode de l'enlèvement de Jody à la campagne fait écho à cette transition dans la stratégie républicaine, qui a dû s'adapter à la réaction britannique face à sa lutte. C'est dans ce contexte de mouvement vers un processus de paix que se situe *The Crying Game*, alors que l'IRA n'a pas atteint son objectif de réunification de l'île et que les questions de la fin des discriminations et du respect des identités culturelles se font plus pressantes.

Dans *The Crying Game*, la question des identités - politique, religieuse, nationale ou idéologique - est posée de manière détournée, voire implicite, à travers l'étude de l'identité sexuelle des personnages. La question du genre - comme identité sexuelle fabriquée - est envisagée comme étant une réalité culturelle et sociale : « to refer to any social construction having to do with male/female distinction, including those constructions that separate "female" bodies from "male" bodies » (Nicholson et Seidman, 1995: 40). Dans le cadre de cette étude, le genre est considéré comme une donnée évolutive : « by differentiating gender from sex, gender could be theorized as the cultural or social elaboration of the latter and as such amenable to change » (McDowell, 1999 : 14). Cette approche à la fois sociale et culturelle du genre permet également de relier ce concept au contexte dans lequel il s'ancre et se définit. C'est au regard du contexte nord-irlandais que seront étudiées les différentes spécificités des identités sexuelles des personnages du film.

Dans *The Crying Game*, l'identité sexuelle répond, à un premier niveau de lecture, à une division claire entre les hommes et les femmes, présentés comme appartenant à deux ensembles distincts. Le genre se lit visuellement, il est une construction qu'il est possible de décrypter. Les caractéristiques physiques extérieures nous permettent de repérer qui est homme et qui est femme. Le genre se donne à voir au spectateur par l'intermédiaire de ce que les personnages perçoivent de leur interlocuteur. Le corps est un espace de représentation que l'on peut déchiffrer aisément, du moins jusqu'aux deux tiers du film. Dil et Jude (la seule femme du groupe armé de l'IRA dans le film) sont assimilables à des femmes par leurs habits : jupes, talons, maquillage, cheveux longs. Le genre est visible, tout comme pourrait l'être l'appartenance à un groupe ethnique. Dans le film, les hommes sont représentés dans un environnement qui leur est communément attribué : Fergus travaille sur un chantier de construction, Jody et Fergus sont soldats, et Peter commande un groupe de l'IRA. Quant aux femmes, elles sont aussi rattachées à des activités qui leur sont souvent et traditionnellement confiées : Dil est coiffeuse, elle chante dans un cabaret, et Jude, au début du film, tente de séduire Jody avec ses « atours ». Jude se comporte en femme séductrice et faible. Chaque personnage tient d'ailleurs à conserver les signes extérieurs visibles de son identité d'homme ou de femme. Lorsque Fergus tente d'enlever le maquillage de Dil, celle-ci refuse, souhaitant garder ce signe extérieur qui lui permet de se construire en tant que femme dans le regard de l'autre. De la même manière, dans la rue, Fergus refuse de tenir le bras de Dil afin de conserver aux yeux des autres son identité d'homme, car lui sait que Dil n'est pas une femme. Dans le cabaret, quand le barman prévient Fergus que Dil va chanter, il dit : « Je voulais vous prévenir qu'elle ... », n'osant pas dévoiler son identité, puis s'arrête et dans le plan suivant, Dil apparaît sur scène. Le domaine du privé est représenté, Dil se donne littéralement à voir sur scène. La représentation du genre apparaît comme une construction, une simulation, un élément externe qui est endossé, on peut dire que : « the body stands for the self itself » (Zilliax, 1995 : 36).

Dans sa construction, le film lui-même fonctionne suivant des axes de symétrie et des relations binaires. D'un côté se trouvent les amis, ceux qui, comme la grenouille dans l'histoire racontée par Jody à Fergus, sont des gens « bons », et ceux apparentés aux scorpions qui sont intrinsèquement « mauvais ». Les personnages répondent à deux catégories, ceux qui « dupent » et ceux qui sont « dupés » (Zilliax, 1995 : 36). Jude et Dil, dont les actions s'organisent autour de Fergus, sont deux rivales. Au début du film, les deux camps qui s'affrontent sont clairement établis : les soldats britanniques face à ceux de l'armée républicaine irlandaise ; puis les noirs et les blancs, les couples Jody/Jude, Jody/Fergus, Peter/Jude et Dil/Fergus. Il existe également un parallèle entre les actions des personnages, les cadres et le montage, accentuant l'impression de symétrie⁶ (Film Ireland, 1993 : 18). Fergus est souvent mis en abîme derrière un objet, un encadrement, laissant entrevoir deux espaces qui se chevauchent.

La musique du film accentue la division entre homme et femme, avec deux chansons qui donnent une représentation binaire des genres : *When a Man Loves a Woman*, qui ouvre le film, et *Stand by your Man* qui le termine. Ces deux chansons proposent un schéma amoureux traditionnel entre un homme et une femme⁷ (Percy Sledge, 1966). La chanson de Percy Sledge évoque la tromperie et l'aveuglement des personnes qui aiment (Zilliax, 1995 : 32). Mais dans le film, la femme qui « trompe » est un homme, et Neil Jordan joue avec cette division des genres, qui n'est respectée qu'en termes d'apparences physiques.

Cette représentation binaire se retrouve également dans la mise en contexte que le réalisateur en propose. Dans *The Crying Game*, le genre est abordé comme étant une construction culturelle et historique (Blunt/Rose, 1994 : 245). Le film se déroule entre deux lieux géographiques : l'Irlande du Nord et l'Angleterre, plus particulièrement Londres. Ces choix géographiques renforcent l'impression de binarité déjà présente avec l'image des identités sexuelles des personnages. Les hommes et les femmes sont représentés dans l'espace géographique où ils vivent et se définissent suivant ces espaces géographique et culturel précis. Dans le cadre nord-irlandais, l'image de ces identités permet de les relier à des réalités politique et culturelle données.⁸ En effet, les identités des personnages semblent être subordonnées à l'environnement : « identity becomes a spatial concept, one of physical, narrative or ideological location rather than inherence » (Zilliax, 1995 : 28). Le contexte façonne la construction de ces identités dans le sens où : « where you stand says everything about you, what you do, who you are, what you believe » (Zilliax, 1995 : 28). L'étude de ces identités sexuelles est le point de départ pour s'intéresser à l'articulation entre leurs spécificités et leur contexte, dans la mesure où : « sexual politics reveal broader political concerns » (Michel, 1993 : 34).

L'image de l'identité sexuelle des personnages varie suivant le lieu et le contexte de sa représentation : « what it means to be a woman or a man is context-dependent, relational and variable » (McDowell, 1999 : 23). Peter, Jude et Fergus sont des Irlandais qui sont présentés en Irlande, dès le début du film. Ils sont sur une plage, ensuite à la campagne, puis dans une maison située au milieu d'un bois. Le vert - couleur symbolique de la République d'Irlande - prédomine, ainsi que la nature.⁹ On voit des collines verdoyantes et on entend des oiseaux en fond sonore. Peter, Jude et Fergus sont représentés dans le cadre d'un espace rural, coupés du reste du monde. On accède à la maison où ils logent par des routes sinueuses. La maison dans laquelle les personnages gardent Jody prisonnier est marquée par plusieurs éléments de la culture irlandaise. Le début du film représente un espace rural historicisé et un espace familial, dans une ferme en pierre, et Jude servant le thé. A l'intérieur de ce qui ressemble à un cottage, au-dessus de la cheminée, on peut

voir un tableau de la vierge Marie. Jody est représenté comme un intrus dans ce monde, il y est captif et on l'empêche de voir ce qui s'y passe en lui enfilant une cagoule.

Dil, quant à elle, est présentée à Londres, uniquement dans un milieu urbain. On la voit dans un salon de coiffure avec d'autres personnes, dans un cabaret, puis dans son appartement. Dil est représentée à travers un cadrage essentiellement construit par des murs, des miroirs et des fenêtres, en l'occurrence celles de son appartement et du salon de coiffure. Elle apparaît dans une lumière artificielle de néons, dans la rue, dans son salon ou dans le cabaret où elle chante. La maison en Irlande du Nord, quant à elle, est présentée avec une lumière faite de nuances d'ombres et de gris. Le monde dans lequel Dil évolue est régi par le rythme de la ville. Dans la représentation qui est faite de l'Irlande du Nord, c'est le rythme naturel du jour et de la nuit qui prévaut. Lorsque Peter et Jude se rendent à Londres, ils changent d'espace et se sentent mal à l'aise. Ils sont représentés dans des espaces clos, dans une voiture, puis dans une chambre. Ils sont cadrés en plans larges dans la voiture. Ils ont peur dans cet environnement qu'ils méconnaissent et qu'ils n'arrivent ou ne souhaitent pas comprendre. D'ailleurs lorsqu'il s'aventure hors de la voiture, Peter se fait tuer. De la même manière, lorsque Fergus déménagera pour s'installer à Londres, il sera déstabilisé dans la perception qu'il a de ses identités personnelle et sexuelle.

Ce contexte géographique étant donné, le genre y est représenté, suivant la culture qui lui est attaché. Jude en est d'ailleurs un exemple assez frappant. Au début du film, c'est une femme d'apparence vulgaire, dont le but est de séduire un soldat britannique afin de le faire capturer par ses compagnons de lutte. Jude n'est alors qu'un objet sexuel. Elle est présentée dans un espace neutre, celui d'une fête foraine, semblable à celles que l'on peut trouver n'importe où en Europe. Ensuite, Jude apparaît dans la maison où résident les membres de l'IRA. Dans cet endroit, les identités sont imposées par l'IRA et par les codes sexuel, idéologique ou politique du lieu. Jude porte un pantalon et un pull de laine semblable à ceux fabriqués sur les îles d'Aran, ses cheveux sont détachés et elle n'a plus de maquillage. Elle est devenue une femme simple, « naturelle » pourrait-on dire. Son implication dans la lutte armée lui dicte la manière dont elle doit faire usage des différentes facettes de sa féminité. Elle se transformera en femme d'affaires lorsqu'elle devra aller à Londres pour y rencontrer Fergus. Elle est la femme caméléon qui s'adapte à l'environnement dans lequel elle évolue et auquel elle doit répondre. Elle s'intègre également dans un cadre cinématographique précis, celui de la femme fatale du film noir hollywoodien des années 1940 : femme cruelle et séductrice qui tue sans états d'âme. Jude est marquée par le contexte culturel et historique irlandais auquel elle appartient, tout d'abord par la lutte armée à laquelle elle voue sa vie, et ensuite par son prénom, à la religion catholique. En effet, Jude ou Judie pourrait évoquer une référence au traître Juda. Jude incarne la nation irlandaise, qui a d'ailleurs souvent été représentée sous les traits d'une femme ou d'une mère. Jude forme un couple avec Peter, le chef du groupe armé, par leur partage d'une cause et comme illustration d'un couple « traditionnel » irlandais. Jude apporte le thé et Peter représente la figure patriarcale. On les voit évoluer dans la cuisine, près de l'âtre. Mais Jude propose également une image de la femme irlandaise à mi-chemin entre la Cathleen Ni Houlihan du tableau de Sir Lavery et une femme émancipée, qui peut être violente et agressive sexuellement.¹⁰ Quant à Peter, les spécificités de son personnage sont étroitement liées au contexte culturel dans lequel il évolue, tout d'abord par son prénom, qui fait référence à la culture biblique. On peut comparer la mission de Pierre à celle de Dieu, qui se qualifie de 'pierre d'achoppement', de 'rocher qui fait tomber'; c'est là le rôle que se sont assignés Peter et ses acolytes sur le long terme : faire chuter le pouvoir britannique en

Irlande du Nord. Peter est également la pierre angulaire du groupe, il en est l'élément fondamental. Il est aussi celui qui a un cœur de pierre, et non un cœur de chair, étant résigné à faire assassiner Jody sans aucun état d'âme. Peter est celui dont le contexte de lutte armée définit une identité masculine, que l'on peut qualifier de stéréotypée. Il mène le groupe, il est autoritaire, de nouveau il représente la figure patriarcale. Quant à Fergus, ses identités de soldat et d'homme lui sont imposées par le contexte culturel dans lequel il a grandi et auquel il ne peut échapper. Il se demande d'ailleurs au début du film pourquoi il a fait le choix de s'engager dans la lutte armée. Sa réaction violente lorsqu'il découvre le sexe de Dil semble également être le résultat de son éducation catholique et de sa conception du travestissement et de l'homosexualité. En changeant de lieu de vie, de pays et de nom, il espère échapper à ses propres barrières morales ainsi qu'à la lutte armée dans laquelle il s'est engagé. Mais son passé le poursuit, car à la fin du film, il se retrouvera dans une prison anglaise pour y purger des crimes perpétrés au nom de l'IRA. Quant à sa sexualité, elle aura évolué à la fin du film.

Le brouillage des identités sexuelles

The Crying Game présente des personnages dont les identités sexuelles répondent à des critères binaires qui font écho à la division binaire de l'Irlande du Nord, mais au-delà de cette division, il donne également à voir des identités sexuelles qui se délitent, se brouillent et tout particulièrement lorsque la révélation du sexe de Dil est littéralement donnée à voir. A partir de cet épisode, la représentation des genres devient plus difficile à cerner, elle ne fait plus référence à une division binaire mais plurielle.

Le personnage autour duquel se concentre ce brouillage est celui de Dil, que l'on peut considérer comme une sorte de « passeur » : « transvestism is the hermeneutic of passing or crossing over » (Parker et al., 1992 : 140). Dil est le personnage par lequel se brouille la perception des genres. Jusqu'à la moitié du film, il n'existe aucun doute sur son sexe, du moins celui qu'elle donne à voir. C'est une belle femme, coiffeuse, chanteuse, présentée par Jody comme étant sa fiancée. Ce n'est qu'après la révélation de son sexe que les éléments du brouillage de son identité de femme apparaissent. On assiste à une crise de catégorie qui peut se définir comme une :

failure of definitional distinction, a borderline that becomes permeable, that permits border crossings from one (apparently distinct) category to another. The presence of a transvestite in a text, in a culture, signals a category crisis elsewhere. The transvestite is a sign of overdetermination - a mechanism of displacement. (Parker et al., 1992 : 140)

S'opère donc un « déplacement » des étiquettes et des définitions. De nombreuses métaphores signalent le passage vers ce nouvel espace du possible : traversée, eau, évolution des corps, des statuts sociaux, glissement d'un lieu géographique vers un autre. Ce brouillage de la perception des genres est lié au fait que le visible ne correspond plus, au cours du film, à l'image qui en est donnée au départ¹¹ (McDowell, 1999 : 22).

Fergus est un exemple frappant de cette déstabilisation. L'idée qu'il se fait de ses identités évolue suivant les lieux où il se trouve. Au début du film, ses orientations sexuelles semblent claires, puis au fur et à mesure qu'une amitié s'installe avec Jody, elles changent. Deux exemples illustrent cette transformation : tout d'abord lorsqu'il lui enlève sa cagoule, puis ensuite lorsqu'il aide Jody à uriner car il a les mains menottées. Une relation que l'on pourrait qualifier d'érotique s'installe entre les deux hommes, qui finiront par partager le même amour, la même femme. Lorsque Fergus est représenté hors d'Irlande, les barrières

de son inhibition sexuelle semblent tomber, il ne sait plus comment réagir face à Dil, ne sait plus quels sont les éléments qui constituent son identité sexuelle, qui est en phase de transition. Il ne souhaite pas être vu en compagnie de Dil sur le chantier où il travaille, mais en même temps il consent à repartir avec elle. Progressivement, il accepte son désir pour Dil, bien que perturbé par cette représentation de la femme, qui ne coïncide pas avec celle qu'il en a eu jusque-là. Fergus dit à Dil qu'elle n'est pas vraiment une femme et celle-ci de rétorquer : « details baby, details, gender is merely a manner of speaking » (Zilliax, 1995 : 32) Le genre est perçu comme un artifice externe, comme une construction, il est vécu de manière intérieure et personnelle. A plusieurs reprises Dil essaiera de faire comprendre cela à Fergus, mais les résistances culturelles, sociales et religieuses de ce dernier l'en empêchent. Fergus est également perturbé par le renversement de rôle que Jody lui impose progressivement lors de sa captivité. Il demande à Fergus de lui raconter une histoire, mais il refuse, c'est donc Jody qui va la lui raconter, créant par là même une relation de père ou mère à enfant. Mais Fergus participe pourtant à ce changement de rôle, il est celui qui, comme une mère, veille sur Jody et le nourrit.

La représentation du genre pour le personnage de Jude est également une donnée qui fluctue. Jude incarne différents rôles, tout d'abord celui d'un homme-soldat de l'IRA, elle est la seule combattante femme du groupe armé, puis elle sera femme fatale et castratrice. S'opère également un « brouillage » sur le corps : le camouflage des membres de l'IRA à Armagh, Jude qui passe de brune à blonde, Fergus qui devient Jimmy et maçon. Le film joue sur l'ambiguïté de l'image des genres en les donnant à voir comme « représentation » au sens de spectacle, les attributs de la femme apparaissant comme une mascarade. De fait, Jude et Dil se déguisent, elles modifient leur apparence pour tromper. Jude a recours à des comportements sexuels précis pour arriver à ses fins. Au cours du film, Fergus perd progressivement sa part de masculinité et accepte la part de féminité qu'il a en lui, essayant plusieurs fois, consciemment ou non, de s'identifier à Jody en prenant symboliquement sa place. Jude, au contraire, semble gagner en masculinité, elle est représentée dans un rôle généralement attribué à celui d'un homme violent et déterminé, alors que Fergus semble en proie à l'indécision.

De cette « crise catégorielle » mentionnée plus haut, se produit un déplacement vers un nouvel espace, celui du travestissement, qui devient espace du possible et indicateur de cette crise de catégorie (Lurie, 1999 : 52).

Fergus et Dil appartiennent à un espace de représentation du genre qui n'est pas définissable, qui est autre : « that space of thirdness is marked [...] by the presence of the transvestite » (Parker et al., 1992 : 125). Ressort de ce brouillage une zone de contact : « that space of the beyond » (McLeod, 2000 : 217), entre deux acceptions de l'identité sexuelle, qui pourrait être qualifiée d'hybride.¹² Ce terme d'hybridité, souvent employé dans le domaine de la littérature, trouve sa place dans cette étude avec la définition suivante: « hybridity works simultaneously, in two ways, “organically”, hegemonizing, creating spaces, structures, scenes and “intentionally”, diasporizing, intervening as a form of subversion, translation, transformation » (Young, 1995 : 25). C'est bien là cette notion de transformation qui se trouve au cœur du film, le travestissement devenant transformation des corps mais aussi des identités sexuelles, ouvrant par là même un nouvel espace du possible. Dans le domaine des études culturelles, la notion d'hybridité fait référence à ce qui rapproche, ce qui joint, ce qui disjoint et maintient séparé. Le film fonctionne d'après cette notion d'hybridité, sur celui qui est autre, l'un et l'autre à la fois. Dil comprend une partie femme et homme en elle, tout comme Fergus

ou Jude. Dil manipule ces frontières, elle bouleverse la catégorisation binaire des genres. Fergus et Jude endossent différents rôles. Dil aussi le fait lorsqu'elle se travestit, signalant par là même une indécision, prévenant tout processus de catégorisation. Elle n'est ni l'un ni l'autre, comme le résume le théoricien en sociologie et études culturelles, Robert Young: « hybridity makes difference into sameness, and sameness into difference, but in a way which makes the same and the different no longer simply different » (Young, 1998 : 91). Cet espace hybride où se situent les genres est représenté à l'écran avant tout par l'intermédiaire du cadrage. L'organisation de l'espace est déconstruite et ne répond plus uniquement à une dimension binaire. Fergus et Dil sont la plupart du temps représentés dans des espaces qui ressemblent à des frontières ou à des sas qui préfigurent deux représentations : celle de la femme et celle de l'homme. Fergus est assimilé à la grenouille de l'histoire de Jody, il devient cet animal amphibie, mot grec qui signifie vivre une double vie. Le film concrétise la frontière entre ses deux vies, tout en créant des passages qui les relient. Fergus vit en effet entre deux lieux, et deux vies, celle du présent et celle de son passé, avec Jody, qui le hante. Il traverse physiquement deux espaces géographiques lorsqu'il prend le bateau pour se rendre en Angleterre. Ce franchissement de frontières est un leitmotiv qui met en relief le double espace de vie de Fergus. Dil et Fergus sont également souvent cadrés dans des espaces clos, le salon de coiffure, l'appartement de Dil, mais ces espaces sont poreux. De nombreuses portes avec des rideaux séparant les espaces sont filmées, les personnages pouvant les franchir, elles sont fermées puis ouvertes. Dil est représentée dans son appartement à travers des vitres, Fergus peut la voir depuis le rez-de-chaussée. Fergus passera derrière les rideaux pour aller embrasser Dil, et Dil franchira une fenêtre pour entrer dans le bâtiment où travaille Fergus, pénétrant par là même dans un lieu uniquement occupé par des hommes.

Ce brouillage des identités sexuelles induit que les personnages ne sont: « neither one [...] nor the other [...] but something else besides which contests the terms and territories of both » (Young, 1995 : 22) Le brouillage des genres est aussi révélateur d'un autre type de brouillage qui y est étroitement associé mais de nature politique, religieuse ou nationale celui-là et qui relie le film à sa dimension politique. Et c'est là tout l'intérêt du film, qui montre que: « issues of gender and national identity intersect in multiple ways [...] with issues of race, place and national population » (Blunt et Rose, 1994 : 229). Le film s'intéresse à l'évolution et à la transformation des ces identités, le genre apparaissant comme métaphore d'un discours « racial et national » (Smith, 1997 : 164).

Le film, en accentuant l'éclatement de différentes identités, aborde les questions de la diaspora, des minorités et des identités politiques. L'interchangeabilité entre les personnages et les lieux accentue l'existence d'identités multiples. Par deux fois, Jody propose de réfléchir non seulement à la question de l'hybridité dans le domaine du genre, mais aussi et surtout à la question de la différence, des différences, non seulement de genre, mais aussi de couleur, de nationalité ou de communauté. Chaque personnage est donc confronté à une « crise de catégorie » qui révèle implicitement une situation politique. Comme le note T.P. Coogan, à partir du milieu des années 1980, les Républicains étaient considérés comme des « parias » (Coogan, 1996 : 392), tout comme Fergus, de part son appartenance à un groupe armé illégal ou encore Dil et Jody, dans un autre registre. Dil et Jody sont noirs, Jody vient des îles de la Barbade, il appartient à une diaspora, tout comme Fergus quand il se retrouve en Angleterre, appartient à la diaspora irlandaise. Leur appartenance à un espace culturel précis devient indéfinissable. Les personnages de Fergus et de Jody représentent le point de vue des immigrés qui remettent en question les cadres culturels existants. Le spectateur assiste à un brouillage des origines lorsque

Jody, avec un accent de Belfast, répète l'insulte qui lui a été faite: « Go back to your banana tree, nigger » et lui de répondre: « No...I come from Tottenham » (scénario, 1992 : 17). Le brouillage des origines, des appartenances culturelle et géographique est total: « the migrant realises that all systems of knowledge, all views of the world, are never totalising, whole or pure, but incomplete, muddled and hybrid » (McLeod, 2000 : 215). Suivant l'analyse de Philippa Levine, dans son ouvrage *Gender and Empire*, genre et nationalité se font écho: « Gender in the 18th/19th centuries was integral to the articulation of whiteness and to categories of difference, strengthening race and sex borders and defining imperial identities and national belongings » (Levine, 2004 : 78). Dans le film, cette question de la différence des catégories, qu'elles soient sexuelles, idéologiques ou nationales est présente et en proie à un éclatement. La séquence lors de laquelle Fergus rêve de Jody en train de jouer au cricket est assez intéressante et tout d'abord par la référence même à ce jeu. L'exemple du cricket est révélateur de l'imposition d'un certain contenu culturel et politique. Au XIX^e siècle ce sport incarnait : « the deepest ideological thoughts of colonials [...] cricket functioned as an agency of colonial oppression » (Beckles, 1998 : xvii). Dans le film, Jody s'est approprié ce jeu anglais, déplaçant par là même les codes culturels, faisant évoluer les rapports entre les colonisés et les colons et rendant du même fait les cultures perméables¹³(Beckles, 1998 : xvii). C'est bien une réappropriation de ce sport par Jody, puis par Dil (lorsqu'elle portera le pull de cricket de Jody à la fin du film), les représentants d'une « minorité ». Cette mutation d'identité culturelle ou cette réappropriation d'une partie de l'identité culturelle anglaise a suivi l'évolution du cricket qui fut : « creolized, politicized and ritualized within the context of the region's radical anticolonial tradition » (Beckles, 1998 : xvii). Jody incarne ce déplacement d'identités car on peut l'envisager comme suit : « the movie black cricket player, must be read in context of the "cricket resistance" in the 1960s that coincided with nationalist struggles in the Caribbean and foreshadowed the triumph of West Indian teams in the 1980s » (Lurie, 1999 : 59). Cette dimension politique recèle également une facette de l'identité culturelle de Jody qui peut incarner la présence coloniale britannique en Irlande, mais en même temps il apparaît comme ayant intégré ce jeu en devenant par là même : « an assimilated colonial » (Pramaggiore, 1999 : 93). Fergus et Jody sont rassemblés dans leur expérience commune, ils : « share cultural legacies of domination at the hands of the British » (Pramaggiore, 1999 : 93). Fergus contribue à renforcer ce brouillage concernant l'appartenance culturelle de Jody lorsqu'il lui lance, en regardant sa photo : « you should have stayed at home » (scénario, 1992 : 117). Mais où se trouve ce « foyer », à part peut-être dans un espace imaginaire? L'appartenance à une identité culturelle précise apparaît ici comme incluyente et excluante à la fois : « race, ethnicity and gender function to exclude them from being recognised as part of the nations's people » (McLeod, 2000 : 212).

Les identités sexuelle et nationale apparaissent comme des données superficielles et donc perméables. Jordan insiste sur la flexibilité de ces identifications (Zilliax, 1995 : 33) et son ultime objectif semble être de déceler les spécificités de la nature humaine, au-delà des identités, de quelque nature qu'elles soient, voire même de mener une quête d'humanisme (Handler, 1994 : 31). Lors d'une interview, Jordan lui-même a déclaré que son objectif premier était de montrer: « people freeing themselves from politics and can they find human beings under political definitions » (A film West Publication, 1997 : 9).

***The Crying Game*: une réflexion sur la différence dans le contexte nord-irlandais**

Le brouillage des identités sexuelle, politique et nationale permet à Neil Jordan de s'intéresser à la nature humaine de ses personnages. Il apparaît dans le film que : « Race

and gender obscure the specificities of individual subjects » (Zilliax, 1995 : 32), mais à plusieurs reprises, le réalisateur se recentre sur chaque personnage. Jody lance à Fergus: « be a Christian will you » (scénario, 1992 : 9), dépassant par là même toutes les barrières qui les séparent pour se recentrer sur leurs valeurs religieuses communes. Les questions d'identité sexuelle, politique ou nationale apparaissent comme des masques qui sont du ressort du visible et qui dissimulent des identités profondes. Neil Jordan insiste sur cette dimension humaine des personnages et sur sa démarche qu'il décrit comme suit :

I just wanted to make a film that examined the mentality of somebody who does the kind of things that some of those IRA people do. I didn't want to be telling lies or demonising anybody or anything. [...] I wanted to see how the hell this Stephen Rea character would react if he was faced with the human consequences of what he was doing, if he was put face to face with any of his victims. But that's the extents of my politics. (Film Ireland, 1993 : 17)

Au travers de ses personnages, Neil Jordan engage une réflexion sur la personne qui se trouve derrière les constructions politiques ou sexuelles. L'élément clef du film semble être l'histoire que Jody raconte à Fergus. Avec cette histoire de la grenouille et du scorpion, Jody explique que certaines personnes sont bonnes et d'autres mauvaises, que c'est là la nature même de l'être humain. Jody se place au-delà du genre pour parler des hommes et de leur nature, de l'invisible, du non-dit, qui pour lui prime sur les apparences, sur les signes extérieurs d'une appartenance à un genre, à un groupe ethnique ou à un camp politique donné. La lutte armée impose à Fergus et à Jody une identité de soldat, qu'ils ont choisie par dépit. Jody dit à Fergus : « You're not like them, it's not your nature ». C'est bien cette dimension humaine que Jody décèle en Fergus et qui l'intéresse. Ce qui sépare Jody et Fergus ce n'est qu'une question de camp adverse car ils sont unis par autre chose, par une fraternité simple qui naît et grandit. C'est l'acceptation de l'autre qui compte, malgré leurs différences. La relation que Jordan propose entre Fergus et Dil est inclusive. Dans le contexte nord-irlandais du tout début des années 1990, ce message revêt une dimension politique certaine malgré ce qu'en dit le réalisateur, le film insérant, selon Kevin Rockett : « [a] highly charged discourse on sexuality into the politics of nationhood » (Rockett et Rockett, 2003 : 142).

La dernière séquence du film, dans la prison, revient à cette dimension politique, Fergus étant considéré à travers son appartenance à un groupe armé, pour lequel il purge une peine. Comme il est mentionné plus haut, Neil Jordan déclarait : « It was a movie about people freeing themselves from politics and can they find human beings under political definitions » (A film West Publication, 1997 : 9). C'est bien là l'un des objectifs du film que de montrer des êtres humains qui réussissent à s'accepter et à se comprendre au-delà de leurs différences identitaires, fussent-elles sexuelles, nationales ou idéologiques. Mais comme le note Jordan lui-même, ces identités politiques existent, Jordan proposant une autre voie plus personnelle à suivre pour les personnages, au-delà de ce qui leur est imposé par un contexte donné. Les personnages sont comme « rattrapés » par cette réalité politique.

L'une des résonances entre *The Crying Game* et la situation nord-irlandaise se situe dans la démarche du réalisateur, qui vise à dépasser les idées reçues et les préjugés, toute une construction établie sur une division binaire du monde politique, culturel et mental. Jordan travaille sur les préjugés des uns et des autres et sur les idées fausses, comme lorsque Dil déclare: « they get the wrong idea » (scénario, 1992 : 53), ou encore quand Fergus entre dans le bar où : « he sees it as he should have seen it the first night as a transvestite bar » (scénario, 1992 : 70). Chacun voit ce qu'il veut dans l'autre, avec ses préjugés, et

sa perception des différences. Tout comme Jude qui lance à Fergus : « hello stranger » (scénario, 1992 : 80) car il est maintenant étranger à la lutte armée et physiquement hors de son pays. Dans son film, Jordan fait se côtoyer différentes perceptions et réactions vis-à-vis d'identités culturelles, sexuelles ou idéologiques diverses. Les interactions entre les unes et les autres permettent de proposer, métaphoriquement, une réflexion sur le dépassement du classement essentiellement binaire de la société nord-irlandaise car : « Physical binary reflects the political mapping of the troubles » (Hill, 1998 : 94).

Au travers d'une étude de l'identité sexuelle de ses personnages, Neil Jordan propose également une réflexion sur un apprentissage du respect des différences et de la tolérance et au-delà sur les identités nationale et politique. Cette prise de distance du politique afin de mieux l'analyser métaphoriquement, à travers l'identité sexuelle, apparaît comme une donnée libératrice qui permet de passer du physique à l'imaginaire. Les personnages cherchent à échanger des rôles prédéfinis par la société, rôles qui leur sont imposés, l'identité pouvant pourtant également apparaître comme « libératrice » (Rockett et Rockett, 2003 : 140). Le film porte sur cette : « mutability of identity » (Rockett et Rockett, 2003 : 139), Fergus est à la recherche d'une identité sexuelle, culturelle, sociale mais aussi nationale, car cette dernière est « déstabilisée » (Pramaggiore, 1999 : 88). Fergus se rapproche de certains personnages puis s'en éloigne, il franchit des frontières, fait un pas vers l'autre, vers l'acceptation de sa différence et de celle des autres. Dans le contexte nord-irlandais et dans cet espace de franchissement, d'accès à un autre espace que le sien, le concept d'hybridité revêt une dimension particulière, apparaissant : « à la jonction; [à cette] zone de contact des deux cultures, [qui] forme l'espace d'une recherche d'identité, un essai de définition de soi dans un nouveau contexte souvent recréé à partir d'une double inspiration, d'un double système de valeurs » (Hanquart, 2001 : 9). C'est bien dans cette zone de contact que se trouvent Fergus, Dil, Jody et Jude, dépassant et refusant une relation de type binaire : « offrant de nouveaux modes d'expérimentations et d'échanges culturels » (Hanquart, 2001 : 9). Cette relation d'un genre hybride que nous propose le réalisateur nous offre une perspective de compréhension élargie des êtres humains et de leurs relations qui fait écho à la situation nord-irlandaise des années 1980. L'accord d'Hillsborough (1985) aménage en effet les conditions d'une paix en Irlande du Nord, fondée sur le respect des identités catholique et protestante. L'accord fait référence au peuple d'Irlande « the people of Ireland » comme un tout composé de différences : « recognising and respecting the identities of the two communities in Northern Ireland » ; les notions de respect et de tolérance sont réaffirmées¹⁴ (Anglo-Irish Agreement, 1985). C'est bien le terme de droits de l'homme qui est mentionné dans l'article IV(ii) lorsqu'il s'agit de : « promoting reconciliation, respect for human rights » (Anglo-Irish Agreement, 1985). L'Irlande du Nord cesse de n'être que britannique pour se muer en une province hybride, mi-britannique, mi-irlandaise, le Taosieach ayant son mot à dire sur l'avenir de la province. Les frontières qui séparent les pays sont également celles qui les joignent et permettent une évolution vers un espace nouveau : « the beyond is an in-between site of transition » (McLeod, 2000 : 217). Ce nouvel espace devient celui du possible comme l'exprime John McLeod : « The space of the in-between becomes re-thought as a place of immense creativity and possibility » (McLeod, 2000 : 215). Malgré ces initiatives, l'accord ne règlera pas la question nord-irlandaise et la région connaîtra un regain de violence peu après. D'ailleurs, dans le film, la serre qui explose pourrait être la métaphore de cette situation. Cet espace que représente la serre, le lieu dans lequel on fait pousser des jeunes plants - métaphore d'un renouveau des relations entre les deux communautés

d'Irlande du Nord? - est réduit à néant par des tirs de l'armée britannique¹⁵ (Hill, 1998 : 96). Mais la serre est également cet endroit dans lequel on maintient enfermé, où l'on emprisonne et ne serait-ce pas là, symboliquement, ce carcan de valeurs, cette prison mentale des personnages, imposée par le contexte politique qui explose, pour laisser sa place à un nouvel espace hybride et ouvert à de nouvelles identités?

The Crying Game propose une réflexion sur les identités sexuelles qui aboutit à un débat plus large sur la nature humaine et sur les relations entre les hommes dans le cadre politique nord-irlandais. Cette démarche s'inspire du concept d'hybridité, dont la stratégie, de nature culturelle, apparaît également comme étant une stratégie de résistance à l'instar des écrivains postcoloniaux. Neil Jordan présente une métaphore de l'Irlande du Nord, avec deux communautés qui vivent autour de multiples frontières et qu'il essaie de franchir, car elles apparaissent comme étant perméables si l'on décide de les considérer comme telles. Dans ce cadre, les sphères privée et publique sont étroitement imbriquées, tout comme celles du genre, de l'appartenance nationale et politique. Le rapport étroit entre ces identités et leur cadre géographique est intimement lié, offrant une lecture des identités culturelles qui insiste sur le fait que : « in a postcolonial context identification with landscape and place is one of the prime sources of cultural identity » (Blunt et Rose, 1994 : 237). Dans cette démarche de réflexion sur les identités sexuelles et au travers de celle-ci, sur les identités nationale et culturelle, Neil Jordan fait en effet franchir plusieurs frontières à Fergus, et au parloir, seule une mince frontière de verre le sépare de Dil. Lorsque l'on sait l'importance du concept de frontière en Irlande du Nord, ce dernier plan semble apporter une note optimiste de la part du réalisateur, tant sur le dépassement de préjugés sexuel, culturel que national entre les personnages.

Filmographie

The Crying Game, Neil Jordan, 1992. Production : Palace Pictures, Channel Four, Eurotrustees. 112 min. 1992. (GB).

Sources

ANGLO-IRISH AGREEMENT 1985 between THE GOVERNMENT OF IRELAND and THE GOVERNMENT OF THE UNITED KINGDOM, <http://cain.ulst.ac.uk/events/aia/aiadoc.htm#a>. Avril 2009.

Beckles, H. McD. (1998) *The Development of West Indies Cricket*, vol 1, *The Age of Nationalism*. Jamaica : The Press University of the West Indies.

Bishop, P. et Mallie, E. (1988) *The Provisional IRA*. London : Gorgi Books.

Blunt, A. et Rose, G. (1994) *Writing Women and Space, Colonial and Postcolonial Geographies*. London : The Guildford Press.

Brinker-Gabler, G. et Smith, S. (1997) *Writing New Identities, Gender, Nation, and Immigration in Contemporary Europe*. Minneapolis : University of Minesota Press.

Cleary, J. (1996), 'Fork-tongued on Border Bit : Partition and the Politics of Form in Contemporary Narratives of the Northern Irish Conflict', *South Atlantic Quarterly*, vol. 95 n° 1 : 227-276.

Coogan, T.P. (1996) *The Troubles-Ireland's Ordeal 1966-1996 and the Search for Peace*. London : Arrow Books.

Derrida, J. (1998) 'The Politics of Friendship', *The Journal of Philosophy*, vol. 85, n° 11: 632-644.

Film Ireland (04/05/1993), 'Celtic Dreamer': 18.

La question de l'identité sexuelle dans *The Crying Game* (1992),
de Neil Jordan, ou la métaphore d'un discours politique sur l'Irlande du Nord

- Handler, K. (1994) 'Sexing *The Crying Game*, Difference, Identity, Ethics', *Film Quarterly*, vol. 47, n° 3: 31-42.
- Hanquart, E. (2001) *L'hybridité*. Ivry-sur-Seine : Turner, Editions A3.
- Hill, J. (1998) 'Crossing the Water : Hybridity and Ethics in *The Crying Game*', *Textual Practice*, vol. 12, n° 1: 89-100.
- Hill, J. (1987) 'Images of Ireland', in Rockett, R. Gibbons et L. et Hill, J. *Cinema and Ireland*, London : Routledge : 147-181.
- James, C.L.R. (1993) *Beyond a Boundary*. Durham : Duke University Press.
- Levine, P. (2004) *Gender and Empire*. Oxford : OUP.
- Lurie, S. (1999) 'Performativity in Disguise : Ideology and the Denaturalization of Identity in Theory and *The Crying Game*', *The Velvet Light Trap a Critical Journal of Film and Television*, n° 43: 51-62.
- Mackillop, J. (1999) *Contemporary Irish Cinema*. New York : Syracuse University Press.
- McLeod, J. (2000) *Beginning Postcolonialism*. Manchester : Manchester University Press.
- Massey, D. (1994) *Space, Place and Gender*. Cambridge : Cambridge Polity Press.
- McDowell, L. (1999) *Gender, Identity and Place, Understanding Feminist Geographies*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Michel, F. (1993) 'Racial and Sexual Politics in *The Crying Game*', *Cinéaste*, vol. 20, n° 1: 30-34.
- Neil Jordan, In Conversation with Michael Dwyer at the Galway Film Fleadh, Sunday, 13 July 1997. Dublin: A Film West Publication, The Complete Film Editing Service.
- Nicholson, L. et Seidman, S. (1995) *Social Postmodernism , Beyond Identity Politics* Cambridge : Cambridge University Press.
- Parker, A. et Ruso, M. et Sommer, D et Yaeger, P. (1992) *Nationalisms and Sexualities*. New York : Routledge.
- Prammagiore, M. (1999) 'Masculinity, Postcolonial Queens and the 'Nature' of Terrorism in Neil Jordan's *The Crying Game*' in Mackillop, J. *Contemporary Irish Cinema*. New York : Syracuse University Press.
- Rockett, K. et Rockett, E. (2003) *Neil Jordan, Exploring Boundaries*. Dublin : The Liffey Press.
- Rushdie, S. (1991) *Imaginary Homelands : Essays and Criticism 1981-1991*. New York : Granta.
- Scénario: http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/c/crying-game-script-screenplay.html. (Janvier 2009)
- Sledge, Percy (1966) 'When a Man Loves a Woman', <http://www.stlyrics.com/lyrics/thebigchill/whenamanlovesawoman.htm> Mai 2009.
- Smith, G. (1997) '*The Crying Game*: Postcolonial or Postmodern?', *Paragraph*, vol. 20, n° 2: 154-173.
- Young, R.J.C. (1995) *Colonial Desire, Hybridity in Theory, Culture and Race*. London : Routledge.
- Zilliax, A. (1995) 'The Scorpion and The Frog : Agency and Identity in Neil Jordan's *The Crying Game*', *Camera Obscura, Feminism, Culture and Media Studies*, 35: 25-51.

Notes

¹ Pour développer cette idée on peut également mentionner que « the primary physical site of the personal identity, the scale of the body is socially constructed. The place of the body marks the boundary between self and other in a social as much as a physical sense and involves the construction of a "personal space" in addition to a literally defined physiological space » (McDowell, 1999 : 40). Pour une analyse sur la relation entre sexualité et nationalisme irlandais, lire l'article

de M. Prammagiore qui développe l'idée que dans *The Crying Game*: « conflicts involving sexuality and Irish nationalism echo postmodern and postcolonial understandings of identity as a process of negotiating claims of gender, sexuality, race and nationality » (Mackillop, 1999: 85).

² Le film débute avec l'enlèvement d'un soldat britannique par l'IRA, on voit un assassinat perpétré par l'IRA et il se termine avec la dernière séquence dans une prison britannique où Fergus purge sa peine.

³ Certains critiques ont déploré que Neil Jordan n'aborde pas les raisons de la violence politique en Irlande du Nord dans son film et qu'il ait ainsi délaissé ou même schématisé la dimension politique (Cleary, Winter 96: 227-276 ; Hill, 1987:147-181).

⁴ Des thèmes comme ceux du respect des communautés ou de la fin de la discrimination et de l'intolérance sont réaffirmés en 1985 dans l'accord Anglo-irlandais, qui reconnaît les identités des deux communautés d'Irlande du Nord.

⁵ Jim Gibney, lors de la commémoration des cérémonies de Wolfe Tone en juin 1992, explique que l'intention des Républicains est de solliciter la paix. (Coogan, 1996 : 401).

⁶ Dans la construction même du film cette symétrie apparaît. Au début du film Jody s'allonge sur Jude, Fergus en fera de même avec Dil. Jude frappera Jody, Fergus frappera également Dil : « In the first half there's a series of events, and in the second a rather similar series of events takes place, except they're in a totally different context to the first half. [...] In the first half there's the kidnapping, and a kind of seduction between the two guys, and in the second half it's a similar situation between Fergus and the Dil character. He finds himself tied to the chair, he finds himself the recipient of violence. I wanted the second half to be the mirror of the first half » ('Celtic Dreamer', 1993: 8).

⁷ « When a man loves a woman down deep in his soul, she can bring him such misery if she plays him for a fool, he's the last one to know. Loving eyes can never see ». <http://www.stlyrics.com/lyrics/thebigchill/whenamanlovesawoman.htm> Mai 2009.

⁸ Une lecture postcoloniale met en évidence le lien existant entre genre et nation comme l'analyse Gerry Smith qui explique que : « gender as metaphor for racial and national discourse cannot be eschewed because it constitutes one of the fundamental rules of engagement in colonial discourse » (Smith, 1997: 164).

⁹ Les couleurs revêtent également une dimension symbolique dans les références identitaires en Irlande du Nord, suivant la communauté à laquelle vous appartenez, révélant encore un peu plus l'organisation binaire de ces identités.

¹⁰ Lady Lavery fut représentée en Cathleen en 1923 par Sir Lavery. La représentation de la demoiselle se rapprochait de celle du paysage auquel les anciens chefs se sentaient rattachés par un mariage symbolique. La femme irlandaise est également reliée à l'image des déesses : « Ireland represented as female sovereignty goddess figure of early Irish tradition. Personnification of this goddess in figures of Irish medieval literature, allegorization of Ireland as female in 18th century classical poetic genre: the aisling » (Blunt et Rose, 1994 : 229). Dans cet ouvrage, l'auteur fait référence au travail de l'artiste Kathy Prendergast qui relie corps et paysage, elle « raises connections between landscape and the female body between political control of landscape [...] and their bodies as landscapes of control and signifying use » (Blunt et Rose, 1994 : 234).

¹¹ « In the 1970s, poststructural and postcolonial theory deconstructed the very notion that gender is a stable construct at all ». Pour une étude approfondie (McDowell, 1999: 22).

¹² Le concept d'hybridité a tout d'abord été employé au XVIII^e siècle pour définir le classement humain suivant une échelle hiérarchique. Au XIX^e siècle, ces théories se sont concentrées sur la sexualité et le métissage.

¹³ Comme l'explique l'auteur au sujet du cricket : « blacks and others in turn saw this space as one which they could gradually encroach », (Beckles, 1998 : xvii).

¹⁴ « Reaffirming their commitment to a society in Northern Ireland in which all may live in peace, free from discrimination and intolerance », ANGLO-IRISH AGREEMENT 1985 between THE GOVERNMENT OF IRELAND and THE GOVERNMENT OF THE UNITED KINGDOM, <http://cain.ulst.ac.uk/events/aia/aiadoc.htm#a>. Avril 2009.

¹⁵ John Hill fait référence à cette serre en évoquant la symbolique des couleurs: « Greenhouse = Irish house. [...] It can also be called an orangery referring to the other part of the conflict ! », (Hill, 1998: 96).