

Cheminelements et ouvertures sur des espaces intimes : regards sur le théâtre de Thomas Kilroy

Thierry Dubost

Number 40, automne 2006

Le théâtre irlandais au carrefour des modernités

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041652ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041652ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dubost, T. (2006). Cheminelements et ouvertures sur des espaces intimes : regards sur le théâtre de Thomas Kilroy. *L'Annuaire théâtral*, (40), 57–71. <https://doi.org/10.7202/041652ar>

Article abstract

Thomas Kilroy's work is considered seminal in the field of contemporary Irish drama. Through his work, Kilroy challenges communal certainties: homosexuality, religion, deadly clannish beliefs are leitmotifs that mark his oeuvre. His association with Field Day Theatre Company—known for its political activism—is also studied in order to highlight his contribution to Irish theatre both as an artist and as a facilitator.

Thierry Dubost
Université de Caen Basse-Normandie

Cheminevements et ouvertures sur des espaces intimes : regards sur le théâtre de Thomas Kilroy

Figure majeure du théâtre irlandais contemporain, auteur de dix pièces et de quatre adaptations¹, Thomas Kilroy voit l'importance de son œuvre reconnue tant par la critique universitaire² que par les metteurs en scène³, même si une seconde adaptation de Pirandello⁴ et une pièce originale, *Blake*, sans doute son œuvre la plus aboutie, restent encore trop méconnues du public. C'est pourquoi, bien que son œuvre soit loin d'être achevée et sans qu'il puisse être considéré comme l'auteur de référence du théâtre irlandais dans la mesure où il a pris ses distances avec le réalisme de la dramaturgie nationale, son parcours théâtral et intellectuel atypique demeure digne d'analyse.

Je verrais mon écriture dramatique comme n'étant pas très typique par rapport à la scène théâtrale irlandaise contemporaine, dans la mesure où le genre de style qui prévaut, ou l'image de l'écriture théâtrale qui prévaut, est fortement réaliste. C'est un théâtre du réalisme contemporain, social, sociologique, ce que nous appelons en anglais du « *in your face realism* » (« réalisme en pleine figure »). Mon travail, à l'inverse, est fortement stylisé; il s'agit d'un théâtre de l'artifice qui peut avoir recours à des éléments réalistes, mais qui, *de facto*, demande à l'auditoire de suspendre son sens du réalisme⁵ (Brennan et Dubost, 2001 : 8).

Malgré sa démarche esthétique atypique, son approche dramaturgique est susceptible d'éclairer un certain nombre d'aspects du théâtre contemporain en Irlande, en particulier en ce qui concerne le rôle de l'écrivain et la manière dont un dramaturge situe son écriture par rapport au monde dans lequel il vit.

Analyser l'œuvre de Thomas Kilroy sous l'angle de son ouverture à de nouveaux espaces suppose que l'on garde présent à l'esprit le fait que le dramaturge ne saurait maîtriser l'ensemble des phénomènes à l'origine des liens de cohérence comme de rupture qui unissent un écrit fondateur et le contexte contemporain. Il s'agira donc d'examiner des cheminements « kilroyens » que prend l'inscription de l'écriture dans un monde, espace scénique, territorial au sens national et, plus largement, dans un territoire aux frontières indéfinies, qui s'impose dans son opposition à des traditions reconnues, mais qui, en définitive, renvoie aux idiosyncrasies du dramaturge.

Marqué par sa formation et ses fonctions universitaires – outre son statut de professeur invité dans plusieurs universités américaines, il a pendant longtemps enseigné en tant que professeur de littérature au Collège universitaire, Galway –, Thomas Kilroy a toujours accompagné ses productions théâtrales d'une réflexion sur l'art dramatique, notamment sur les œuvres d'autres écrivains. Par-delà les prises de position, cette démarche lui a quelquefois permis de définir des axes communs à des dramaturges, en particulier à propos des rapports entre texte littéraire et texte théâtral :

Nous écrivons des pièces, me semble-t-il, pour peupler une scène. C'est ce curieux désir qui consiste à faire bouger de véritables corps vivants, à leur donner une voix et l'étoffe d'un personnage, dans une conspiration ludique, qui distingue l'écriture théâtrale de toutes les autres formes d'écriture. C'est aussi l'élément qui rend si problématique la place du théâtre dans la littérature. C'est une forme d'écriture qui emploie des moyens physiques, le corps humain et son environnement physique, pour communiquer avec les autres. Intrinsèquement, le renoncement à la créativité au profit d'un tiers va à l'encontre du principe général de la méthode littéraire, laquelle repose sur un strict contrôle émanant d'une autorité unique⁶ (Kilroy, 1993 : 91).

Or le but qu'il assigne à l'écriture, à savoir de peupler une scène, laisse de côté deux questions essentielles : le rapport individuel à l'écriture et la réception des œuvres. Ce sont ces omissions qui donnent toute leur force à un aspect fondamental de l'activité théâtrale – celui d'une production collective liée à une mise en espace qui dépasse le travail de l'acteur.

Qui connaît un tant soit peu le théâtre de Kilroy comprendra que ses ambitions dramaturgiques ne se limitent pas à son désir de voir des acteurs se déplacer sur des planches au gré de son imagination. L'insistance avec laquelle il souligne le caractère collectif du travail théâtral suppose qu'il a pris note de l'absence partielle de contrôle de l'auteur par rapport à la gestion de son œuvre, non seulement dans sa diffusion, mais également dans la manière dont celle-ci sera interprétée. La position de Kilroy se distingue radicalement de l'intransigeance de Beckett ou de celle du plus célèbre dramaturge contemporain irlandais, Brian Friel. Kilroy récusé le diktat de l'écrivain et accepte que des partenaires donnent vie à ses œuvres dramatiques, quitte à prendre ses distances avec leurs

choix. Il admet donc que la mise en scène implique une certaine dépossession de son autorité de créateur⁷.

Cette conception de l'écriture dramatique est originale parce que fondamentale, presque primaire. L'article de 1993 fait écho à l'évolution qui a eu lieu depuis son article fondateur, « Groundwork for an Irish Theatre », de 1959, dans lequel Thomas Kilroy dénonçait l'indigence des productions irlandaises et suggérait aux futurs auteurs de s'attaquer à la scène avec davantage d'audace :

Cependant, aujourd'hui nos dramaturges souffrent plus souvent d'un défaut beaucoup plus grave qu'un simple manque de maîtrise technique. Ils tendent à esquiver les problèmes douloureux – parfois tragiques – d'une Irlande moderne qui subit des pressions sociales et idéologiques considérables. [...] Notre théâtre est incomplet, esseulé, et il ne remplit qu'une petite partie de sa fonction dans la société. Le dramaturge sérieux devrait jouer le rôle de commentateur des valeurs actuelles, en pratiquant l'espionnage au profit de tout le monde⁸ (Kilroy, 1959 : 195).

La réponse ne se fit pas attendre. Un critique invita Thomas Kilroy à ouvrir lui-même la voie à ces nouveaux espaces sociolittéraires, anecdote que le dramaturge savoure encore à présent, avec le double plaisir d'avoir su relever le défi et d'être désormais reconnu comme précurseur. Par rapport au théâtre irlandais moribond de la fin des années 50, il s'agissait pour lui d'ouvrir un nouvel espace mental qui obligerait des spectateurs assoupis dans la tiédeur du théâtre irlandais de l'époque à une confrontation stimulante, quelquefois brutale. L'implication de Thomas Kilroy dans la redéfinition des espaces scéniques du théâtre irlandais sera présentée ici par l'intermédiaire de quelques exemples significatifs.

Premier exemple : *The Death and Resurrection of Mr. Roche*, pièce qui reprend pour le dévoyer le rituel masculin du samedi soir : une fin de soirée alcoolisée après la sortie du pub. Les constructions identitaires se renforcent par l'échange de propos qui sont autant de masques imparfaits de malaises existentiels diversement partagés. Bière et whisky effacent provisoirement une commune fragilité et, par-delà les différences, les personnages conversent sur un mode où la virilité langagière construit un sentiment d'appartenance. Grâce au rire et à l'emploi de termes ambigus (gay), qui évoquent à peine des lignes de fracture, le dramaturge amorce, à l'insu du spectateur, un cheminement qui conduira à des révélations inattendues :

ÉTUDIANT EN MÉDECINE : C'est fini. Une fois que t'as été témoin à un mariage, t'es fichu.

KELLY : Oh, arrête ton cinéma!

SEAMUS : Eh, écoutez ça. Kelly, il a même chanté pendant le vin d'honneur.

ÉTUDIANT EN MÉDECINE : C'est vrai Kelly?

MYLES : (*Incrédule*) Il a chanté pendant le vin d'honneur?

SEAMUS : Exact. « Je suis un gai célibataire. » C'était cette chanson-là, Kelly, si je me souviens bien, pas vrai? (*Rires*)

KELLY : Oh, c'est exact. Et il y a vraiment de quoi rire. Il en faut peu pour vous amuser, vous autres. Je ne vois pas ce qu'il y a de drôle à ce qu'un type chante au mariage de son meilleur ami. Pas plus que je ne vois l'intérêt de débiter ses amis...

MYLES : (*Le buant*) Ouh! Ouh!

KELLY : Tu peux rigoler mon petit vieux! J'en ai rien à cirer. Je n'ai jamais eu honte de mes sentiments. J'suis pas complexé⁹ (Kilroy, 1968 : 18-19).

Partant de l'horizon d'attente du spectateur, une farce, écho parodique de « *Finnegan's Wake* », Kilroy, maître de la subversion, détourne subtilement la comédie en présentant un personnage qui ne cesse d'en dénigrer un autre à cause de son homosexualité qui se voit contraint de reconnaître avoir eu une relation intime avec lui. Kilroy met ainsi en cause une société qui étouffe sous l'emprise de ses interdits religieux et moraux. La force de la pièce réside dans son absence de registre polémique qu'on ne doit pas attribuer à la crainte d'une quelconque censure, mais plutôt au fait qu'une expression minimale de la faute et le refus d'écouter de la part d'un confident masculin ajoutaient à la déstabilisation du spectateur. L'impossibilité de se définir « comme homosexuel », paradoxalement confortée par la fulgurance de l'aveu, entache la comédie d'une noirceur ineffaçable. Malgré l'optimisme apparent de la scène finale, au cours de laquelle les personnages, en quête d'un élixir spirituellement réparateur, se préparent pour la messe, signe d'un retour à l'ordre et à la sérénité sociale, le commentaire auctorial inscrit en creux refuse de s'estomper. En insistant sur l'ordinaire et en confortant, apparemment, l'horizon d'attente du spectateur, Kilroy tend un piège au public qui se trouve malgré lui dépossédé d'une innocence souvent factice, et confronté à une vision critique de son monde.

Dès sa première pièce mise en scène, classique dans sa facture – car les innovations formelles viendront plus tard – [Kilroy] traite d'homosexualité. Ce sujet, tabou à l'époque, contraint le spectateur irlandais à la réflexion. Il le déstabilise par rapport à ses attentes – un réalisme de bon aloi, des réjouissances faciles – et, ce faisant, le dramaturge redéfinit le théâtre comme lieu de présentation des enjeux essentiels pour la nation. Insistant sur le bouleversement qui s'opère concernant la mise à l'épreuve de la pensée du spectateur, Jacqueline Genet résume bien l'importance de cette métamorphose : « La présentation d'une œuvre intellectuelle comme celle de Kilroy n'aurait pu être envisagée à l'*Abbey* pendant les vingt ans qui suivirent la mort de Yeats » (1939) (Genet et Fierobe, 2004 : 161).

Pour atteindre le but qu'il s'était fixé en 1959, il s'applique à dessiner un nouveau paysage théâtral irlandais. Dans *The O'Neill*, notamment, le coup de force se situe sur le plan intellectuel. La complexité de la création dramatique s'y affiche non seulement dans son rapport avec le sujet, mais aussi dans sa revendication de production potentiellement

déroutante et ambitieuse. Dès l'ouverture, grâce à ce qui s'apparente à du théâtre dans le théâtre, le dramaturge théâtralise ce qui ne devrait pas l'être, et transforme un événement historique en représentation imparfaite :

MOUNTJOY : (*Il lit.*) « Quatre : Que tous les statuts dirigés à l'encontre des Irlandais soient abrogés. »

CECIL : Véritable trahison, Mountjoy.

MOUNTJOY : On pouvait s'y attendre. Nous avons affaire à une guerre, Monseigneur, pas à une petite émeute sans importance.

CECIL : Mais cet individu voudrait se substituer à la Reine. Écoutez encore...

MOUNTJOY : Monseigneur, il en est toujours ainsi au paroxysme de toute rébellion.

CECIL : Quel calme pour quelqu'un qui vient d'être nommé Lord-député d'Irlande afin de réprimer cette insurrection.

MOUNTJOY : Bien au contraire. Jamais je n'ai été aussi perplexe de ma vie. Mais du moins, suis-je capable de reconnaître le danger lorsque je le rencontre. Oui, je suis perplexe. O'Neill et ses guerres me laissent perplexe. Croyez-vous que nous puissions reprendre au début?

CECIL : (*Avec irritation*) Je croyais que nous avions déjà vu tout cela.

MOUNTJOY : Une fois encore, peut-être. Je ne peux être satisfait tant que tout n'est pas clair dans mon esprit. J'aime les faits. Ce sont mes amis.

CECIL : (*Avec réticence*) Très bien. (*S'adressant à toute l'assemblée*) Reprenons encore une fois au début, s'il vous plaît, Messieurs! (*Un murmure de réprobation parcourt l'assemblée*)

O'NEILL : Faut-il que je recommence à nouveau?

CECIL : Je crains que oui. Il faut que nous recommencions une fois encore avant de pouvoir continuer¹⁰ (Kilroy, 1995 : 12).

Le théâtre est ici avant tout le terrain du jeu de l'incertitude et du changement de registre où, selon les éclairages, tout aspect ludique – le drapé de l'œuvre en quelque sorte – prend des allures de suaire. Ainsi, dans *The O'Neill*, la construction de l'« autre » par le regard social, doublée d'un point de vue sur l'histoire, instaure-t-elle une confrontation véritable avec le spectateur. Les retournements dramatiques et autres changements de perspective signalent une mise à distance d'événements dont la référence historique disparaît dans une théâtralisation qui semble en constituer l'essence. La scène devient donc le lieu d'une profonde remise en question identitaire autour de l'idée selon laquelle toute interprétation du monde et des êtres s'avère non seulement subjective, mais presque absurde dans son affirmation¹¹ (Dubost, 2001 : 13-28).

Avec *Talbot's Box*, Kilroy aborde la religion, autre sujet essentiel à l'identité irlandaise. Pour ce faire, il choisit Matt Talbot, figure très controversée, puisque certains Irlandais voient en lui un traître à la cause ouvrière, alors que d'autres le considèrent comme un saint. Alcoolique repent, Matt Talbot vécut, à l'insu de tous, une vie de pénitence. Au fil des ans, les chaînes qu'il avait nouées autour de son corps pénétrèrent dans sa chair et la

révélation *post-mortem* du martyr enduré pendant des années changèrent totalement son statut social. Dans la pièce, Kilroy interroge la sainteté du personnage. Il met en scène quelques épisodes de la vie de Talbot, ainsi que certaines des diverses prises de position individuelles et collectives qui suivirent sa mort. Le dramaturge s'attache ainsi à la manière dont la société réécrit l'histoire d'un individu et lui forge une identité, afin de l'inclure dans des cadres qui puissent lui être utiles.

DEUXIÈME HOMME : Nous étions là, des hommes d'affaires et des avocats parmi les plus éminents de Dublin; la crème de la crème, assis sur des chevaux là-bas à Enniskerry en train de parler de Matt Talbot, le saint-ouvrier. Vous ne savez pas? Vous ne savez pas ce que je vais vous dire? Dès demain matin, je vais accrocher son portrait dans l'usine; et un autre dans le secrétariat. Si les gens priaient davantage au lieu de défiler avec des pancartes, on aurait vite vaincu l'inflation dans ce pays, laissez-moi vous le dire!¹² (Kilroy, 1979 : 53)

Dans *Talbot's Box*, comme dans d'autres pièces, Kilroy met en lumière un certain nombre d'éléments sujets à controverse, mais il ne se présente jamais comme le détenteur d'une quelconque vérité. Plutôt que de juger explicitement des valeurs irlandaises, il interroge la société sur le bien-fondé de ses pratiques.

Passé le cap initial de la rupture avec le théâtre de divertissement, au profit d'une écriture scénique atypique chargée d'implications sociales, le regard critique de Thomas Kilroy continua à se porter sur les tensions identitaires de la société irlandaise. En 1988, il élargit son champ d'action en rejoignant « Field Day »¹³, dont l'approche dépassait un cadre strictement protestataire pour se fondre dans une expression dramaturgique parfois abstruse. La scène, antérieurement présentée comme lieu d'analyse des enjeux sociologiques, prit alors une dimension nouvelle. Avec « Field Day », l'espace théâtral était par définition politique, lieu de questionnement de visions historiques ou sociales établies. La volonté de la compagnie de rejoindre de nouveaux publics se voyait appuyée par une réflexion théâtrale novatrice et parfois déstabilisante.

Le fait de se déplacer dans l'ensemble de l'île s'affirmait alors comme un double acte politique. En effet, il ne s'agissait plus d'agir dans un confinement dublinois, mais d'étendre les bouleversements, y compris formels, à des lieux qui risquaient d'être écartés des évolutions scéniques : « Madame McAdam : L'autre question, naturellement, est la suivante : Que faisons-nous donc ici? Eh bien, vous savez, je crois que nous sommes tout simplement arrivés à un carrefour, quelque part en Ulster. Quelqu'un a parlé d'État Libre. Le nom nous a attirés. Alors nous voilà!¹⁴ » (Kilroy, 1991 : 1-2) Au cours de son discours introductif, Madame McAdam revient sur l'errance de sa troupe de théâtre. L'irruption des acteurs en ce lieu inhabituel – situation qui correspondait précisément à celle que vivaient les spectateurs des petites villes d'Irlande retenues par « Field Day » – constitue la première

étape d'une série de remises en question. Point qui ne pouvait échapper à l'attention des Irlandais de l'époque, il faut noter que la séparation de l'Irlande en deux entités politiques n'apparaît pas ici sous la forme d'une frontière, mais comme un carrefour. Ce lieu d'échange, territoire de tous les possibles, invalide implicitement la cohérence des divisions communautaires construites par les déchirements de l'Histoire. Avec optimisme et exaltation, Madame McAdam énonce non sans humour un projet politique réel dont le public qui assistait au spectacle était censé faire l'expérience. Le théâtre se donnait alors pour tâche de construire un autre monde, la cinquième province d'Irlande, imaginaire, qui balayerait d'un coup les ostracismes, les haines communautaires.

En raison de sa recherche de nouvelles approches scéniques et de nouveaux rapports entre le public et l'écrivain, la participation de Thomas Kilroy à « Field Day » apportait un démenti à une vision étroite mais commune de l'écrivain irlandais, vu comme « un monstre d'exubérance, par exemple, ou comme un génie naturel, peu instruit. Quant à la production irlandaise, elle est vue comme un flux naturel de mots, pur, sans lien fécond avec une intelligence¹⁵. » (Kilroy, 1992 : 141)

Son refus de se fondre dans les cadres prédéfinis de la génération spontanée du génie littéraire l'a conduit à adapter Ibsen, Pirandello et Tchekhov, dont l'intellectualité est patentée pour ouvrir le théâtre à des horizons méconnus. Ces adaptations, il convient de le noter, lui étaient commandées par des metteurs en scène, mais il les accepta pour diverses raisons. Le désir de Kilroy de travailler sur les œuvres de Pirandello s'explique par les convergences thématiques et esthétiques de leurs pièces qui sont telles qu'elles font de Kilroy une sorte de « Pirandello irlandais ». Pour ce qui est d'Ibsen et de Tchekhov – même si des affinités d'écriture existent également –, les points de rencontre se situent davantage sur un plan social. La découverte de Tchekhov proposée au spectateur passait par une rupture avec les approches traditionnelles et rompait avec la lecture orthodoxe construite au travers du prisme d'une culture britannique¹⁶ qui imposait au public irlandais une vision coloniale du théâtre tchekhovien.

D'alternative, l'adaptation de Kilroy est devenue quelquefois référence, telle celle de *La mouette*, qui fut montée aux États-Unis au cours de l'été 2001, bien que la pièce ait été mise en scène pour la première fois en 1981, au *Royal Court Theatre* de Londres. Il n'en demeure pas moins que l'investissement méthodique du dramaturge, dans la reconstruction d'une culture irlandaise, lui octroie une place nouvelle dans le paysage mental irlandais. Malgré la faible influence de sa démarche sur ses compatriotes, Thomas Kilroy substitue ostensiblement une rationalité constructive au registre de l'affectif, lié au statut de l'homme de lettres dans une vision stéréotypée.

Malgré quelques succès à l'étranger, Kilroy ne rencontre qu'une réception tiède en Irlande ou même connaît un échec avec *The Madame MacAdam Travelling Theatre*. L'homme meurtri prend alors le pas sur l'écrivain. Son irritation envers la société irlandaise résulte en partie de ce déficit de reconnaissance :

Ce que l'écriture irlandaise nous a dit avec constance, et ce qu'elle continue à nous dire aujourd'hui, est qu'une telle intégration est impossible; que, dans ce pays, la société en évolution est constamment restée en arrière des perceptions les plus fines de ses artistes, qu'elle s'est montrée – et continue à être – indigne de son art. Si cela est exact, cela traduit un appauvrissement profond de l'Irlande moderne. [...] Alors, peu importe sa bonne réputation publique et tout le récent mécénat en faveur des Arts, car il est extrêmement douteux que l'écriture irlandaise ait eu des effets importants sur le type de vie, le type de société que nous avons dans ce pays aujourd'hui¹⁷ (Kilroy, 1982 : 182).

Outre la volonté de ne pas sombrer dans les travers d'une affectivité qu'il dénonce, l'élargissement du propos à d'autres artistes indique qu'une blessure narcissique n'explique qu'imparfaitement l'exaspération de l'écrivain. Sa diatribe, d'une sévérité insigne, en devient plus intéressante. Elle présuppose que l'impossibilité d'une ouverture sur de nouveaux espaces mentaux résulterait des carences spirituelles d'un peuple caractérisé par son déphasage permanent avec ses élites artistiques. On songe notamment ici à la colère de Yeats, et son « *you have disgraced yourselves again* » (vous vous êtes encore déconsidérés vous-mêmes) à propos de la réaction négative du public de l'Abbey Theatre à *The Plough and the Stars* de Sean O'Casey, écho de la première manifestation négative à propos de *The Playboy of the Western World* de John Millington Synge. L'observation critique menée par le dramaturge reste néanmoins marquée par l'incertitude, car il sait fort bien que l'impact social de toute forme d'art se mesure difficilement. En outre, manque à l'analyse un facteur temps qui, notamment dans la réception des œuvres, joue un rôle fondamental.

Mais on ne peut nier le fait que le théâtre de Thomas Kilroy est d'un abord difficile comme le montre l'accueil qu'il a reçu dans d'autres pays. Avec courage, Thomas Kilroy dresse le bilan d'une impossible concordance entre des productions théâtrales complexes et la capacité de réception d'un public sans doute plus enclin à privilégier les plaisirs immédiats d'un réalisme sécurisant que d'absconses recherches théâtrales portant sur des sujets difficiles.

La reconnaissance de ce divorce – divorce paradoxal dans la mesure où un intérêt commun aurait dû réunir les deux partis – permet d'interroger plus avant la conception qu'a Kilroy de l'auteur dramatique, comme « dramaturge sérieux (jouant) le rôle de commentateur des valeurs actuelles ». Peut-être l'auteur s'est-il trop avancé dans le domaine précis de l'investissement collectif, sous-estimant la part déterminante que comportait – dans l'acte d'écriture – l'engagement personnel, intime, obscur? Faut-il voir

dans cet investissement le signe d'une interrogation sociale tellement profonde qu'elle recouvrait les questionnements personnels de l'écrivain et envahissait sa production dramaturgique? Probablement, en gardant à l'esprit que ce choix d'écriture n'était en rien sclérosant; d'ailleurs, la variété de ses productions témoigne des possibilités d'épanouissement théâtral qui furent les siennes dans ce territoire commun.

L'engagement de Thomas Kilroy, coïncidence temporelle entre un état social et une nécessité intérieure, semble désormais marquer le pas par rapport à sa situation d'écrivain aux prises avec le besoin de se dire et de s'approcher de sa propre histoire, fût-elle nébuleuse. En 1976, il avait déjà porté un éclairage marqué sur sa condition d'être en instance d'écriture, en mettant en scène un auteur dramatique, dans *Tea and Sex and Shakespeare*. Ce sujet ne répondait guère aux attentes sociales précédemment évoquées : « *Quand la pièce commence, Brien est "pendu" par le cou, accroché au plafond de son bureau. Pendant quelques brefs instants, nous devons croire qu'il est réellement mort. Puis il attrape derrière son dos une cigarette allumée sur laquelle il se met à tirer*¹⁸. » (Kilroy, 1998 : 13) L'extrait de la didascalie d'ouverture indique la manière dont le dramaturge souhaitait traiter son public.

L'humour repose sur l'imprévisible résurrection du pendu, hypothèse *a priori* exclue lors du premier regard. L'importance de cette image initiale, mise en garde qui constituait métaphoriquement une clé d'entrée dans la pièce, échappa au public de l'époque. *Tea and Sex and Shakespeare* fut un échec, probablement à cause de la démesure de l'effort conceptuel demandé au spectateur. Pour le public, les épisodes mis en scène correspondaient à une représentation potentiellement absurde de la réalité, alors que Kilroy les concevait essentiellement comme des images scéniques emblématiques de l'imaginaire de l'écrivain. Cette illustration déstabilisante de la pensée d'un créateur en souffrance donna naissance à une réflexion sur l'écriture qui se prolongea dans *The Secret Fall of Constance Wilde*, pièce centrée sur un autre portrait d'écrivain. « OSCAR : Tout ce que j'écris est autobiographique. En changeant les faits, naturellement¹⁹. » (Kilroy, 1997 : 25) Dans cette pièce, Kilroy relève plusieurs défis. Le premier, illustré par la citation précédente, consiste à donner une crédibilité littéraire au personnage d'Oscar Wilde. En second lieu, soucieux d'éviter la banalité, car il met en scène un écrivain célèbre dont, pour l'essentiel, les spectateurs connaissent la biographie, le dramaturge opère des changements de registres formels et thématiques. Le renouvellement esthétique s'affirme principalement grâce à la rupture avec la dramaturgie occidentale puisque, dans *The Secret Fall of Constance Wilde*, l'utilisation de marionnettes s'inscrit dans un cadre de référence japonais par l'intermédiaire de la tradition du *Bunraku*. Par ailleurs, l'accent mis sur la perspective féminine et la remise en question des rôles sociaux donnent à cette œuvre une force singulière.

Blake, pièce majeure consacrée à William Blake, inédite et jamais montée (Kilroy, 2002 : 159-163), prolonge cette évolution et participe d'un cheminement intérieur vers une découverte de soi qui traverse en filigrane ses autres œuvres. Point qu'il convient sans doute de noter, le dramaturge destine cette création à un public anglais. À ce propos, au cours d'un entretien, et alors qu'il travaillait sur cette œuvre, il avait mentionné cette décision inattendue, en la situant dans le cadre de la réception critique de la littérature irlandaise en Grande-Bretagne. Sous forme de boutade, songeant à la nationalité des spectateurs auxquels il s'adresserait, Thomas Kilroy avait déclaré en riant : « Je passe à l'ennemi²⁰. » (Brennan et Dubost, 2001 : 20) La plaisanterie souligne qu'il ne faut voir dans sa décision ni un reniement ni une trahison et qu'il ne faut pas plus en juger selon les termes d'un manichéisme dépassé. Le changement de cap confortait simplement sa liberté fondamentale d'écrivain et le travail sur un artiste lui permettait de plonger davantage dans ce qui le préoccupe le plus aujourd'hui, une recherche pratique sur la théâtralité. Quant à sa préférence marquée pour un auditoire britannique – indépendamment du fait que la pièce se déroule dans un asile psychiatrique, ce qui tend à lui donner un caractère universel –, Thomas Kilroy l'explique par les origines du poète.

The Shape of Metal, qui fut mise en scène à l'Abbey Theatre en 2003 par Lynne Parker, prolonge ces changements de perspective. Le dramaturge montre une artiste qui, à la fin de sa vie, revient sur son parcours de créatrice et met en parallèle son succès public et ses échecs personnels. Le personnage parsème ses discours de réflexions sur l'esthétique, mais, fondamentalement, elle interroge la condition inhumaine de l'artiste, marquée par une quête intérieure destructrice :

NELL : Je vois. L'échec. Toute la question est de mesurer l'étendue de ses échecs. C'est tout. Et de savoir comment vivre avec eux.

JUDITH : (*Exaspérée*) Maman!

NELL : (*Perdue dans les pensées*) Chaque sculpture doit contenir son propre échec. « Son propre échec. » C'est ce que Giacometti a dit ce jour-là, rue Hippolyte-Maindron, en 1938 ou au moins quelque temps avant la guerre d'Hitler²¹ (Kilroy, 2003 : 44).

Le constat n'est pas amer; il reste néanmoins problématique. Ici, la sculptrice incarne l'artiste dans son essence – en partie fantasmée, naturellement –, car elle implique un désir, un besoin vital de création. Cet élan créatif constitue la condition même de la survie de l'artiste, non seulement sur le plan de l'art, mais sur le plan humain. Cependant, dans l'ensemble des pièces où Kilroy met en scène des sculpteurs, des peintres ou des écrivains, il montre que créer signifie également détruire, d'où une double souffrance, qui résulte des tourments qu'un auteur inflige à ceux qui lui sont chers et aussi d'un impossible aveuglement. Les véritables artistes se définiraient alors par leur lucidité, par le regard sans concession qu'ils portent sur leurs productions, condition nécessaire – bien

qu'insuffisante – pour atteindre une excellence qu'ils savent être éphémère, voire hors de leur portée. Si l'on s'attache au rôle « politique » que Kilroy définissait pour les dramaturges, on constate qu'il prend indirectement en compte la dimension sociale de la création à travers la production d'œuvres d'art, mais *The Shape of Metal* renvoie principalement à des interrogations intimes que le dramaturge aborde par un autoportrait à peine masqué.

Sans que l'on puisse avancer que le changement d'approche de Thomas Kilroy ait pris un caractère définitif, il reste que ses cheminements variés posent la question de ses rapports à l'écriture et au public. Dans quelle mesure la relation fondatrice établie à l'origine entre le dramaturge et les spectateurs irlandais lui importe-t-elle encore aujourd'hui? À l'évidence, ce point restera sans réponse, sachant que ces métamorphoses conscientes, résultat partiel d'une démarche intellectuelle du dramaturge, sont probablement signifiantes sur plusieurs plans. Ainsi, l'ouverture sur un nouvel espace britannique (auquel tendent à se substituer des lieux d'accueil en territoire américain) ne se pose plus désormais en termes d'inféodation, mais constitue une étape utile vers des reconnaissances plus larges. Le dramaturge dénie à l'ancienne puissance colonisatrice le pouvoir d'édicter des normes, même implicites, et par conséquent Londres devient un lieu d'accueil privilégié, uniquement grâce à sa vitalité théâtrale. Certains points de repère politiques ayant perdu de leur importance, leur relégation au second plan incite donc à construire d'autres rapports à l'écriture. Certes, des tensions perdurent en Irlande, mais pour Thomas Kilroy, les enjeux sociaux majeurs de l'Irlande contemporaine ne nourrissent plus un sentiment d'urgence dans le champ de l'investissement dramaturgique. L'auteur suit-il son parcours en solitaire, ou une désaffection similaire se manifeste-t-elle ailleurs, et va-t-on à nouveau le qualifier de précurseur? Chez Tom Kilroy, dramaturge atypique aux cheminements intellectuels complexes, le repli sur soi et sur son art, condition paradoxale d'ouverture sur un nouvel espace intérieur, insondable, recèle probablement des leçons dont la signification se dérobe.

Notes

1. *The Death and Resurrection of Mr. Roche, The O'Neill, Tea and Sex and Shakespeare, Talbot's Box, Double Cross, The Madame MacAdam Travelling Theatre, The Secret Fall of Constance Wilde, The Shape of Metal, My Scandalous Life, Blake*; d'après Pirandello : *Six Characters in Search of an Author* (inédit) et *Enrico Cuatro* (inédit); d'après Tchekhov : *The Seagull*; d'après Ibsen : *Ghosts*.

2. Qui, en général, loue ses qualités d'auteur dramatique et la force des réflexions mises en scène, comme en témoigne la définition que propose Anthony Roche : « *I think of you as one of the few*

contemporary Irish writers who is also an intellectual » « J'estime que vous êtes l'un des rares écrivains irlandais qui soit également un intellectuel » (2002 : 151), [traduction libre].

3. Nous ne citerons ici que l'un d'eux, Patrick Mason, dans un entretien qui résume clairement un point de vue semble-t-il unanimement partagé : « *Kilroy is one of the most accomplished of writers, both as a novelist, as an essayist and a playwright* » « Kilroy est un écrivain extrêmement talentueux, à la fois comme romancier, essayiste ou auteur dramatique », entretien privé, septembre 2004, [traduction libre].

4. *Enrico Cuatro*.

5. Thomas Kilroy dans une entrevue : « *I would see my playwriting as not being very typical of the contemporary Irish theatre scene in the sense that the kind of prevailing style, or prevailing image of Irish playwriting is strongly realistic. It's social, sociological, a theatre of contemporary realism, what we say in English, "in your face realism". My work is, on the contrary, highly stylized, a kind of theatre of artifice, one which may use realistic elements, but which in effect, asks its audience to suspend its sense of realism.* »

6. « *We write plays, I feel, in order to populate a stage. It is this curious desire to move about actual living bodies, to give them voice and the mantle of character in a conspiracy of play, which distinguishes playwriting from all other kinds of writing. It is also the element which makes the place of Drama in Literature so problematical. This is a form of writing which employs a physical medium, that of the human body and its physical environment, to communicate with others. The very surrender of creativity to a third party runs counter to the whole principle of literary method which is based upon the strict control of a single authority.* »

7. Perspective que Tom Kilroy considère comme inhérente à l'écriture théâtrale, et qu'il envisage d'une manière positive : « *I've always learnt a great deal out of it [rehearsal]. It's like having a light thrown on something you thought you knew* » « J'ai toujours beaucoup appris au cours des répétitions. C'est comme si on apportait un éclairage extérieur sur quelque chose que l'on pensait connaître » (Battersby, 1997), [traduction libre].

8. « *More often however our dramatists to-day are guilty of a worse defect than mere lack of technical proficiency. They are inclined to shirk the painful, sometimes tragic problems of a modern Ireland which is undergoing considerable social and ideological stress. [...] Ours is a mateless, incomplete theatre and fulfilling only part of its function in society. The serious dramatist should fulfil the role of commentator on current values, practising espionage for everyman.* »

9. « MEDICAL STUDENT : *That's the end. Once you've been best man, there's no hope for you.*

KELLY : *Ah, climb down and walk!*

SEAMUS : *Hey, and listen. He even sang at the wedding reception, Kelly.*

MEDICAL STUDENT : *Is it Kelly?*

MYLES : *(Disbelievingly) He sang at the wedding reception?*

SEAMUS : *That's right. "A Bachelor Gay Am I." Wasn't that the song, Kelly, if I remember right? (Laughter)*

KELLY : *Oh, indeed. And you have a lot to laugh at. You're easily amused, the pack of you. I don't see what's the joke of a fellow singing at the wedding of his best friend. Nor do I see any good of running down your friends...*

MYLES : (*Jeering*) *Oho! Oho!*

KELLY : *Giggle away, me boyo! It doesn't knock a feather out of me. I've never been ashamed of me feelings yet. I don't have any complexes about myself.* »

10. Traduction française inédite, Godeleine Carpentier, *Le grand O'Neill*.

« MOUNTJOY : (*Reading*) *Four. That all statutes made against the preferment of Irish be rescinded.*

CECIL : *Absolute treason, Mountjoy.*

MOUNTJOY : *Oh, it was to be expected, wasn't it? I mean this is war, my lord, not just a minor riot.*

CECIL : *But this fellow would set himself up in place of the Queen. Listen to this –*

MOUNTJOY : *My Lord, you will get this at the climax of all rebellions.*

CECIL : *You are cool, for someone who has just been appointed Lord Deputy of Ireland to stamp this out.*

MOUNTJOY : *Quite the contrary. I was never as confused in my life. But at least I can recognize the danger when I meet it. But I am confused. I am still confused by O'Neill and his Irish wars. Do you think we might possibly begin at the beginning again?*

CECIL : (*Irritably*) *I thought we had covered all that.*

MOUNTJOY : *Perhaps just once more. I cannot be content until I have everything clear in my head. I like facts. They are my friends.*

CECIL : (*Grudgingly*) *Very well. (Aloud to the assembly) Let us begin at the beginning once more, please. Everybody now. (There is a disgruntled murmur from all present)*

O'NEILL : *Must I go back over all that, again?*

CECIL : *I'm afraid so. We must go back once more before we can go on.* »

11. Pour un développement plus précis de ce point, voir le chapitre « *The O'Neill* : premiers regards sur l'identité irlandaise ».

12. « SECOND MAN : *There we were! A group of the most prominent businessmen, and solicitors as well, of Dublin City. The crame of the crame. Sitting on horses out in Enniskerry talking about Matt Talbot, the workmen's saint! Do you know something? Do you know what I'm going to tell you? I'm going to put his picture up, first thing tomorrow, on the factory floor. And another one in the main office. If there was more praying and less marching around with placards we'd soon beat inflation in this country. I'm telling you that, now!* »

13. Marilyn Richtarik (1994) offre une excellente présentation de cette aventure intellectuelle.

14. « MADAM MCADAM : *The other question, of course, is this: What on earth are we doing here? Do you know, I believe we simply reached a crossroads somewhere in Ulster. Someone mentioned the Free State. The name beckoned. So here we are!* »

15. « *Certain stereotypes of Irish writing and the Irish writer have thereby become entrenched, the Irish writer as roaring boyo, for example, or as untutored, natural genius and Irish writing as pure, natural flow of words, untouched by a contaminating intelligence.* »

16. Il exprima clairement son opinion sur le sujet dans un article retraçant son travail : « *Max felt, and I agreed with him, that some English language productions of Chekhov tended towards a very English gentility where the socially specific Chekhov tended to be lost in polite vagueness.* » « Max estimait, et j'étais d'accord avec lui, que certaines productions de Tchekov avaient tendance à prendre un

caractère distingué, à l'anglaise, d'où il résultait que la spécificité sociale de Tchekov tendait à se perdre dans un flou de politesse » (Kilroy, 2000 : 80), [traduction libre].

17. « *What Irish writing has said to us, consistently, what it continues to say to us to-day is that such integration is impossible, that the evolving society in this country has persistently fallen behind the finer perceptions of its artists, that it has been and continues to be unworthy of its own art. If this is true it speaks of deep impoverishment in modern Ireland. [...] It does not seem to matter then that, despite its public reputation, despite all the recent patronage of the arts, it is extremely doubtful that Irish writing has made any significant impact on the kind of life, the kind of society which we have in this country today.* »

18. « *When the play begins Brien is discovered "hanging" by the neck, suspended from the "ceiling" of his room. For a few brief moments we are to believe that he is actually dead. Then he takes a lighted cigarette from behind his back and draws upon it.* »

19. « OSCAR : *Everything I write is autobiographical. With the facts changed, of course.* »

20. « *I'm selling out.* »

21. « NELL : *I see. Failure. It really is just a question of how great are one's failures. That's all. And how one lives with them.*

JUDITH : (*Exasperated*) *Mother!*

NELL : (*Lost*) *"The piece of sculpture must embody its own particular failure."* "Son propre échec" *That's what Giacometti said that day on the Rue Hippolyte Maindron, in 1938, or at least some time before the Hitler war.* »

Bibliographie

BATTERSBY, Eileen (1997), « Kilroy Is Here », *The Irish Times/Features*, jeudi 2 octobre.

BRENNAN, Paul, et Thierry DUBOST (2001), « New Voices in Irish Theatre : an Interview with Thomas Kilroy », *Études irlandaises*, n° 26-1 (printemps), p. 7-20.

CARPENTIER, Godeleine, *Le grand O'Neill*, traduction française de *The O'Neill* de Thomas Kilroy, inédit.

DUBOST, Thierry (2001), *Le théâtre de Thomas Kilroy*, Caen, Presses universitaires de Caen.

DUBOST, Thierry (à paraître), *The Plays of Thomas Kilroy*, Jefferson, McFarland.

GENET, Jacqueline, et Claude FIEROBE (2004), *La littérature irlandaise*, Paris, L'Harmattan.

KILROY, Thomas (1959), « Groundwork for an Irish Theatre », *Studies: an Irish Quarterly Review of Letters, Philosophy and Science*, n° 48 (été), p. 192-198.

KILROY, Thomas (1968), *The Death and Resurrection of Mr. Roche*, Londres, Faber & Faber.

KILROY, Thomas (1979), *Talbot's Box*, Loughcrew, Gallery Press.

- KILROY, Thomas (1982), « The Irish Writer: Self and Society, 1950-1980 », dans Peter Connolly (dir.), *Literature and the Changing Ireland*, Gerrards Cross, Colin Smythe, p. 175-187.
- KILROY, Thomas (1991), *The Madame MacAdam Travelling Theatre*, Londres, Methuen.
- KILROY, Thomas (1992), « A Generation of Playwrights », *Irish University Review*, vol. 22, n° 1 (printemps), p. 135-141.
- KILROY, Thomas (1993), « Theatrical Text and Literary Text », dans Alan J. Peacock (dir.), *The Achievement of Brian Friel*, Gerrards Cross, Colin Smythe, p. 91-102.
- KILROY, Thomas (1995), *The O'Neill*, Loughcrew, Gallery Press.
- KILROY, Thomas (1997), *La vraie vie de Mathieu Talbot*, trad. Denis Rigal, Bédée, Folle Avoine.
- KILROY, Thomas (1998), *Tea and Sex and Shakespeare*, Loughcrew, Gallery Press.
- KILROY, Thomas (1998), *Thé, sexe et Shakespeare*, trad. Godeleine Logez-Carpentier, Lille, Septentrion.
- KILROY, Thomas (2000), « The Seagull: an Adaptation », dans Vera Gottlieb et Paul Allain (dir.), *The Cambridge Companion to Chekhov*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 80-90.
- KILROY, Thomas (2002), « From Blake: A Play », *Irish University Review, Special Issue Thomas Kilroy*, vol. 32, n° 1 (printemps-été), p. 159-163.
- KILROY, Thomas (2003), *The Shape of Metal*, Loughcrew, Gallery Press.
- POULAIN, Alexandra, *Double Jeu*, traduction française de *Double Cross* de Thomas Kilroy, inédit.
- RICHTARIK, Marilyn J. (1994), *Acting Between the Lines: The Field Day Theatre Company and Irish Cultural Politics 1980-84*, Oxford, Clarendon Press.
- ROCHE, Anthony (2002), « An Interview with Thomas Kilroy », *Irish University Review. Special Issue Thomas Kilroy*, vol. 32, n° 1 (printemps-été), p. 150-158.