



# “Soi-même comme un autre”.

## Le monologue dans le théâtre irlandais contemporain

Pelletier Martine

### Pour citer cet article

Pelletier Martine, « “Soi-même comme un autre”. Le monologue dans le théâtre irlandais contemporain », *Cycnos*, vol. 15.2 (Irlande - Exils), 1998, mis en ligne en juillet 2008.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/380>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/380>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/380.pdf>

### *Cycnos, études anglophones*

*revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice*

ISSN 1765-3118

ISSN papier 0992-1893

### AVERTISSEMENT

*Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.*

*L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.*

# EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

## "Soi-même comme un autre". Le monologue dans le théâtre irlandais contemporain

Martine Pelletier

Université François Rabelais, Tours  
Martine Pelletier est maître de conférences à l'université François Rabelais de Tours depuis 1994 et titulaire d'un M. Phil en littérature irlandaise obtenu à Trinity College Dublin en 1990. Auteur de divers articles sur le théâtre irlandais contemporain, spécialiste de Brian Friel auquel elle a consacré sa thèse, publiée en 1997 par les Presses du Septentrion sous le titre, *Le Théâtre de Brian Friel*, elle travaille actuellement sur la compagnie théâtrale Field Day.

Taking exile as the condition of becoming estranged from oneself or indeed as Ricœur puts it, "seeing oneself as other," this article seeks to understand why the monologue has become a form so beloved of Irish playwrights in recent years. Plays by J. Johnston, C. McPherson, D. O'Kelly, M. Jones, D. Bolger and B. Friel suggest different theatrical and ontological approaches to identity though all have in common the exclusion of dialogue. Those first-person retrospective narratives, confirm the influence of the psycho-analytical model and/or the stream of consciousness technique (including the use of the audience as interlocutor or even mediator) in which the speaking subject is also the object of discourse, though it is because the two never fully coincide that a fruitful distance is introduced. Can one still regard such works as belonging to the theatre? Ultimately it is the audience's reaction which can demonstrate or question the theatrical nature of the plays.

Quelque peu surprise par la place importante occupée par des pièces-monologues (j'entends par là des pièces excluant tout dialogue entre deux ou plusieurs personnages, mais n'excluant pas la présence, simultanée ou successive de plusieurs acteurs/personnages sur scène) dans la production irlandaise contemporaine, j'ai souhaité emprunter le titre de l'ouvrage de Paul Ricœur *Soi-même comme un autre*<sup>1</sup> sans nécessairement le suivre dans ses analyses de ce qu'il nomme mêmété et ipséité, ("same" et "self"). Je retiendrai donc le paradoxe apparent et l'élégance de la formulation tout autant que la problématique de l'identité-altérité qu'elle suggère car l'exil peut aussi se concevoir comme une non-identité à soi-même, une non-reconnaissance de soi dans les représentations individuelles et collectives de soi et "des siens". Dire "je" est un exercice périlleux, souvent illusoire à l'époque de la fragmentation et de la remise en cause de l'intégrité du sujet, fictif ou non. Parler de "soi" c'est être simultanément sujet et objet d'un discours, ce qui ne va pas sans créer une distance et un effet dialogique malgré la forme monologuée. On a à plusieurs reprises souligné l'importance de l'écriture (pseudo) autobiographique dans la littérature irlandaise, domaine de recherche fécond. Je souhaiterais ici aborder certains aspects de ce dire-je(u) dans le contexte plus restreint du théâtre.

Une constatation empirique s'impose : nombre d'œuvres théâtrales récentes ont été écrites pour une seule voix, ou une succession de voix sans dialogue autre que celui qui s'instaure avec la salle. À l'évidence, divers facteurs de nature pratique, correspondant à des contraintes matérielles d'ordre économique, peuvent influencer sur le choix des dramaturges et la préférence accordée au monologue. Que des débutants écrivent des pièces nécessitant un personnel limité, un décor quasi-inexistant, cela ne surprendra guère. Conor McPherson illustre en partie

---

<sup>1</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre* (Paris : Le Seuil, "Points", 1990).

cette évidence<sup>2</sup>, lui qui, avec Martin McDonagh (dont la “Leenane Trilogy” triomphe aux États-Unis au point que *Newsweek*<sup>3</sup> lui consacre un article élogieux), est rapidement devenu l’un des deux jeunes prodiges irlandais de la scène londonienne. Il en va de même pour Marie Jones, se lançant en solo après la disparition de Charabanc, ou pour Eamon O’Kelly, qui s’est affirmé comme spécialiste du “one-man show” (*Bat the Father, Rabbit the Son ; Catalpa*) avant d’écrire pour plusieurs acteurs (*Asylum, Asylum*) et chez qui l’on discerne aisément l’influence des “stand-up comedians”.

Il me semble néanmoins que la multiplication des pièces-monologues ne saurait être entièrement et cyniquement réduite à de telles contraintes matérielles. Il serait regrettable de ne pas s’interroger sur les enjeux artistiques, ludiques et didactiques de tels choix lorsqu’ils deviennent relativement fréquents et non plus marginaux. Pourquoi le monologue est-il devenu ou redevenu (après Beckett) une stratégie théâtrale si répandue ? Y a-t-il transgression des limites du théâtre, brouillage des genres (théâtre, nouvelle, roman) ou au contraire redécouverte, grâce au dépouillement extrême d’une théâtralité essentielle, originelle ? Enrichissement ou appauvrissement ? Désir de naturalisme ou au contraire reconnaissance de l’artificialité ?

Il conviendra tout d’abord d’examiner certaines des œuvres en question. Le corpus est volontairement (et quelque peu arbitrairement) limité à quelques pièces récentes publiées (1990–1997) de six dramaturges (Dermot Bolger, Conor McPherson, Jennifer Johnston, Donal O’Kelly, Marie Jones et Brian Friel) ; je commencerai par les monologues “véritables”, figurant un seul acteur/personnage sur scène (et cela même si l’acteur/personnage en question joue plusieurs rôles) comme *Twinkletoes, Rum and Vodka, The Good Thief* et *St Nicholas*. Suivront une brève étude comparative de *A Night in November* et de *In High Germany* ainsi qu’une rapide discussion de la spécificité relative de *Catalpa*<sup>4</sup>. Ces pièces, en dépit de ressemblances formelles, ont des fonctionnements et atteignent des buts différents, ce que je tenterai d’illustrer avant d’envisager pour conclure le cas des monologues successifs ou enchevêtrés, à plusieurs voix que sont *This Lime Tree Bower* et *Molly Sweeney*<sup>5</sup>.

Pour l’essentiel, ces monologues se donnent comme récits au présent de moments passés et non scènes en plein déroulement : les divers narrateurs/protagonistes interprètent *a posteriori* et invitent le public à interpréter, une “histoire” qui est souvent une initiation, une quête, un moment de révélation à soi de soi-même et du monde, une prise, une méprise, voire une déprise de possession d’une identité. Dans *Twinkletoes* de Jennifer Johnston, la seule histoire au féminin parmi les pièces retenues, Karen, dont le mari a été emprisonné à vie pour activités terroristes, revient du mariage de sa fille et se trouve confrontée à sa solitude, forcée à un bilan douloureux par l’émotion et quelques verres de vodka. Son long monologue ponctué de gestes quotidiens ne manifeste aucune conscience explicite de la présence d’un public ; l’illusion est qu’elle se parle et que par là même elle parvient à un nouveau degré de lucidité sur sa situation qui lui permet de formuler ce qu’elle n’a jamais eu le courage d’avouer à son mari :

I want to have more kids. I want to love. Not just on Thursdays. Aye Declan, I love you. I lie well. You’ve fucking well ruined my life, Declan. That’s what I want to

---

<sup>2</sup> Il est néanmoins remarquable que ce soit *The Weir*, la seule des cinq pièces qu’il a publiées à ce jour qui n’utilise pas la forme du monologue, qui soit la plus populaire à Londres où elle vient d’être reprise.

<sup>3</sup> Jack Kroll, “The McDonagh Effect”. *Newsweek* (16 March 1998), p. 51.

<sup>4</sup> J. Johnston, *Three Monologues* (Belfast : Lagan Press, 1995) ; Conor McPherson, *This Lime Tree Bower* (Londres : Nick Hern Books et Dublin : New Island Books, en partenariat avec le Bush Theatre, 1996) et *St Nicholas & the Weir* (Londres : Nick Hern Books et Dublin : New Island Books, en partenariat avec le Bush Theatre, 1997) ; Marie Jones, *A Night in November* (Londres : Nick Hern Books et Dublin : New Island Books, 1995) ; Dermot Bolger, *In High Germany* (1990) in *A Dublin Quartet* (Harmondsworth : Penguin, 1992) ; Donal O’Kelly, *Catalpa* (Londres : Nick Hern Books et Dublin : New Island Books, 1997).

<sup>5</sup> Brian Friel, *Molly Sweeney* (Dublin : Gallery Press, 1994).

say.  
 And your own.  
 You're a hero.  
 Wear it well, I say.  
 I'm just a woman whose plastic shoes hurt

(*Twinkletoes*, p. 29)

Cette pièce, comme les deux autres qui figurent dans le même recueil, suggère une efficacité plus radiophonique que scénique à proprement parler, sans néanmoins préjuger de la qualité et du succès potentiel d'une production. Il n'y a pas de jeu explicite avec le public, contrairement à la stratégie récurrente de McPherson. Dans sa préface à *The Lime Tree Bower*, ce dernier explique :

These plays are set 'in a theatre'. Why mess about? The character is on stage, perfectly aware that he is talking to a group of people. [...] And what I have found out is that they work best when kept conversational, understated. That's what makes them believable. The temptation may be to launch into a one man 'performance', to 'act things out'. But such a performance will never be as interesting as one where the actor trusts the story to do the work.<sup>6</sup>

Il récidive dans la préface de *St Nicholas and The Weir* :

When two or more actors talk to each other on stage, it's easy for us to pretend they're not actually in the theatre. If it's good they could be anywhere. [...] But with one actor talking only to the audience, what we have in front of us is a guide. He's telling us about somewhere outside the theatre, not trying to recreate it indoors. The theatre is simply where we meet him. And if it's good we're reminded that we are in the theatre and we like being there. And that's full of mischief because we collude with the actor in a very direct way.<sup>7</sup>

Ces propos suggèrent la revendication d'une forme spécifique de théâtralité qui n'exclue pas un souci de vraisemblance, et le refus du spectaculaire, privilégiant le mode conversationnel ou, serait-on tenté de dire, confessionnel. En pratique, on pourrait résumer ce paradoxe par un déplacement de l'illusion mimétique : attirer l'attention sur l'artificialité de la situation d'énonciation, sur l'échange entre un acteur interprète et un public auditeur / complice, aboutit à mettre l'accent sur l'histoire contée, promue à la place centrale, sans interférences et sans diversions apparentes pour qu'elle puisse "faire le travail".

Les protagonistes de McPherson sont des personnages masculins dont nous découvrons les histoires (d'amour, d'alcool, de sexe, de violence, de possible rédemption) dans un décor extrêmement dépouillé. Le protagoniste de *Rum and Vodka* (1992) s'exclame dès les premières secondes : "I hate looking back at things I've done. So I'm always doing something new. That means that my memories are like being different people" (p. 9). S'instaure ainsi, par le biais de la nécessaire distance temporelle (je raconte maintenant ce qui est arrivé avant) une forme de dialogue avec soi-même comme avec un autre, celui que l'on a été, ou que l'on pense avoir été. Cette non-identité à soi du protagoniste qui se manifeste en scène et sur la page par le style paratactique, l'absence de liens y compris typographiques, entre les phases et phrases successives. La seule logique devient chronologique et associative. La pièce n'offre pas de clôture réelle, bien qu'il y ait retour au foyer conjugal, le rideau tombe sur une affirmation négative ("I couldn't bear it") et l'impression d'un parcours initiatique entre rêve, fantasme et cauchemar. Un mode similaire est adopté dans *The Good Thief* (1994), une sordide histoire de règlement de compte qui va amener la mort de tous les "innocents". Le protagoniste restera en vie, hanté par ses fantômes au terme d'une parabole sanglante, tout comme le personnage narrateur de *St Nicholas* (1997) après sa descente aux enfers.

Ces monologues, trop répétitifs à mon goût, invitent le public à suivre les narrateurs, bien peu fiables en vérité, au fil des méandres de leur quête, jouant moins sur une éventuelle et difficile identification que sur la force, l'étrangeté ou l'exemplarité de l'histoire racontée. Les

<sup>6</sup> McPherson, *This Lime Tree Bower*, p. 5

<sup>7</sup> McPherson, *St Nicholas*, préface.

personnages (qui au théâtre n'ont d'identité qu'en ce qu'ils disent et font) sont ici condamnés à n'être que des voix, même si, dans la pratique, l'acteur pourra aussi compter et jouer sur sa présence scénique. Ils sont un tissu de mots, ils sont ce qu'ils nous disent qu'ils ont fait, ils sont l'histoire, une histoire qu'ils nous livrent avec des commentaires plus ou moins éclairants, avec une lucidité plus ou moins douloureuse mais toujours, et c'est là la force essentielle de McPherson, dans un langage proprement théâtral, trouvant le juste équilibre entre langue parlée et stylisation. La voix des autres n'est pas totalement éliminée et le narrateur devient occasionnellement "ventriloque", dépositaire du discours d'autres personnages qu'il s'approprie / restitue / parodie par la voix ou qu'il garde étranger à lui par le biais de l'imitation. Il confirme ainsi la prépondérance au sein même du monologue d'une forme dialogique non représentée au sens théâtral du terme, mais ramenée à l'intériorité du personnage narrateur qui se crée et se recrée dans et par le langage, utilisant, manipulant "les autres", instaurant une interaction rétrospective. Cette triple énonciation permet de mieux percevoir comment, au lieu de renforcer l'illusion naturaliste, une telle mise en scène peut aboutir à désolidariser le corps de l'acteur, sa présence physique, de l'histoire racontée qui n'est sienne que "by proxy" ; d'où les risques encourus si l'histoire "ne fait pas son travail". McPherson accorde sa confiance au mécanisme, aux ressorts d'une bonne histoire, au point de se refuser (et à nous par la même occasion) nombre des ressources de son médium tout en continuant d'exploiter son ambiguïté constitutive. À mon sens, on confine ici à une forme de désincarnation du spectacle théâtral, à sa contamination par la narrativité déclinée sur les modes parallèles du discours direct et du discours rapporté. Pour parler des choix effectués ici, deux influences majeures me semblent perceptibles. D'une part la tradition orale ("storytelling"), l'art du conteur qui sait s'adresser à des publics variés et les attirer au cœur de son histoire sans perdre l'appréciation de la manière de dire (ce que McDonagh revendique lui aussi). D'autre part, et j'y reviendrai, le modèle psychanalytique paraît ici pertinent.

Je souhaiterais maintenant m'attarder sur une comparaison entre deux autres textes, *In High Germany* de Dermot Bolger, premier volet du diptyque intitulé *The Tramway End* et *A Night in November* de Marie Jones, actrice, auteur et co-fondateur de Charabanc, compagnie basée à Belfast dans les années 80 et dont l'objectif était la mise en scène dans des lieux divers de pièces reflétant les expériences des femmes en Irlande du Nord, une forme de théâtre communautaire et non conventionnel. Une lecture parallèle de ces deux textes soulignera certaines similitudes formelles mais permettra aussi de prendre la mesure des préoccupations divergentes entre Nord et Sud et cela malgré l'utilisation du monologue et le choix d'un motif symbolique identique, le *football*.

Chez Bolger, dont le point d'ancrage est Dublin, la République, c'est la dimension éclatée qui domine : Europe, *diaspora*, rupture, exil, renoncement nécessaire à la grande illusion national(ist)e. Le *football* devient catharsis, révélation d'une altérité irréductible, d'une fracture. Eoin prend conscience qu'être irlandais, quand on travaille en Allemagne, peut se réduire à soutenir l'équipe "nationale", elle-même objet de quolibets : "What do you call five Englishmen, three blacks, a Scot, an ape and a frog? The Irish soccer team" (p. 100). Tout comme son père allait travailler en Angleterre avant de trouver du travail en Irlande dans une multinationale, Eoin vit en Allemagne et sa compagne allemande est enceinte d'un enfant (il est sûr que ce sera un fils) avec lequel il craint de ne pouvoir partager son identité :

I knew it will be a boy, his high Irish cheekbones, raven-black hair standing out among the squads of German children like those in front of us. Will he believe me when I try to tell him of Molloy, [l'instituteur nationaliste pour qui le football était "a Brit sport, an English sport played by Englishmen"] of the three of us scrambling for the ball in that dirty concrete school yard? As I stood in that hostel, in the arse of nowhere, I seemed balanced on the edge of two worlds. Neither the Dublin I had come from nor the Hamburg I would return to felt real any more. (p. 103)

À une continuité illusoire (“We were the chosen ones, the generation which would make sense of the last seven hundred years [...] Some bastard somewhere along the line had been lying through their teeth to us”, p. 92) et potentiellement violente dans ses manifestations et revendications, Eoin, pris dans l’entre-deux d’un exil irréductible, oppose l’impossibilité de maintenir une amitié d’école autrement que par une éphémère communion dans le soutien à une équipe suivie à travers l’Europe jusqu’à un soir de défaite contre l’équipe des Pays-Bas, ce même soir où Eoin, seul sur le quai d’une gare, soliloque en attendant le train qui le ramènera vers ce qui lui sert de “chez lui”. Le monologue ici condense et encourage une réflexion dont les enjeux sont plus collectifs qu’individuels. Contrairement à McPherson, Bolger nous propose non le récit de ce qui est arrivé mais la représentation, le “re-enactment” par un seul acteur de diverses scènes du passé, avec les gestes, les accents, les paroles rapportées, les voix imitées permettant à l’acteur d’imposer une présence tant physique qu’émotionnelle plus variée, non univoque. Bolger opte pour une forme qui met en avant la subjectivité, l’individuel pour en révéler les failles et donner une valeur exemplaire facilement interprétable à l’histoire d’Eoin.

*A Night in November* de Marie Jones reprend le motif du *match* de *football* mais en fait une utilisation différente, plus prévisible et plus politique. La visée didactique de cette pièce, créée au *West Belfast Festival* quelques jours avant le cessez-le-feu de l’IRA le 31 août 1994, est par trop évidente. Ricœur mentionne que *se reconnaître dans* (valeurs, normes, idéaux) contribue à *se reconnaître à* ; l’expérience du protagoniste est précisément la privation brutale de cette capacité à se reconnaître. L’expression “être hors de soi” convient parfaitement à Kenneth Norman McAllister, le personnage-narrateur de la pièce. Lors du *match* opposant, à Belfast, l’équipe d’Irlande et l’équipe d’Irlande du Nord, pour une place à la Coupe de Monde à New-York en 1994, ce petit fonctionnaire protestant, dont la vie semblait bien réglée, refuse soudain de s’identifier à, de se reconnaître dans les supporters protestants hargneux dont Ernie, son beau-père, est la caricature. Lui qui humiliait à plaisir les chômeurs catholiques auxquels il avait affaire dans son travail, qui se délectait de son admission au club de golf alors que son supérieur, catholique, en était exclu, décline son identité un beau soir de novembre, prend ses distances avec lui-même, sa famille et sa communauté. Il part en quête d’un autre “moi” qu’il pourrait revendiquer sans honte. Pour devenir irlandais il doit d’abord renoncer aux éléments collectifs et individuels qui faisaient de lui un membre du groupe : son amour du golf, sa femme, son emploi, ses préjugés. Ce renoncement est présenté sans ambiguïté comme une victoire et non un exil douloureux ; il y a une certaine naïveté à présenter l’acquisition d’une nouvelle identité en des termes simplistes, comme si le processus était, somme toute, aisé : sur un coup de tête, Ken décide d’aller soutenir la République d’Irlande qualifiée pour la phase finale à New-York. Arrivé à Dublin, Ken fait la connaissance de Mick, un autre égaré en costume cravate qui va lui servir de mentor dans son expédition. Il liera aussi connaissance avec un de ces protestants du Sud merveilleusement intégrés dans la nouvelle communauté irlandaise, “Jack’s Army” (référence à J. Charlton, l’entraîneur anglais de l’équipe nationale) ; la nouvelle d’un attentat meurtrier à Belfast confirmera ce nouveau Ken dans son identité. Un peu comme Eoin faisait son deuil d’une Irlande qu’on avait tenté de lui imposer, Ken se dissocie des actes sanglants qui lui paraissent si absurdes vus de New-York :

Come in and have a drink Mick... I want you to drink with me, because tonight I can stand here and tell you that I am no part of the men who did that... [some guys were watching the match when a couple of gunmen came in and shot dead six of them] I am not one of them anymore... No, no one can point the finger at Kenneth Norman McAllister and say, these people are part of you... tonight I absolve myself... I am free of them Mick... I am free of it, I am a free man... I am a Protestant Man, I’m an Irish Man. (p. 47)

L'emploi des majuscules, la répétition de "I am" et de "Man" témoignent à l'excès de cette déclinaison d'identité ; Ken décline son ancienne identité et revendique une nouvelle façon de dire "je" qui lui permette d'accéder pleinement au statut d'homme sans renier sa foi. Identité en terme d'allégeance dans une pièce souvent drôle et émouvante qui met en scène une transformation rêvée, et somme toute peu problématique tant les termes du choix sont caricaturaux (bigots protestants, tant dans la classe ouvrière que dans la classe moyenne, contre catholiques chaleureux, accueillants et pacifiques). On ne s'étonnera pas que le public du *West Belfast Festival* ait été séduit par cette histoire qui se veut parabole, appel à une réaction communautaire similaire sinon identique. Alors que Bolger parle d'abandon, d'une identité en forme d'hybridation nécessaire, Jones plaide avec candeur pour une conversion quasi-miraculeuse. Sa technique est intermédiaire, mi-récit, mi-représentation. À la voix de Ken se superposent brièvement d'autres voix et loin d'être un interlocuteur statique, ce dernier manifeste ses émotions sur scène.

Toutes ces pièces-monologues ressortent, à des degrés divers, du mode confessionnel, entre religion et psychanalyse ; l'enjeu est l'acquisition d'une identité, d'une compréhension de soi, voire d'une rédemption au travers d'un récit, épique ou anecdotique, plus ou moins articulé, plus ou moins interprété. Le public est amené à se voir, au travers des expériences individuelles, comme lui aussi en quête de, et non en possession d'une identité stable. Il est l'interlocuteur choisi, reconnu (explicitement ou conventionnellement) à un double titre, pris à témoin, pris à parti dans un spectacle qui ne cherche plus à donner l'illusion qu'il est là pour un autre. Cette personnalisation, plus ou moins flagrante selon les pièces, de la relation d'échange avec la salle, accompagnée par la re-connaissance de soi comme autre que ce que l'on pensait ou l'acceptation d'une identité jusqu'alors déclinée, suggère un parallèle avec le parcours psychanalytique ; ces monologues rendent dicible et lisible une expérience qui resterait incompréhensible sans le secours de la structure narrative et de l'auditeur-médiateur qui la créent. On serait tenté d'appliquer ici au théâtre ce que Ricœur dit du roman : "Le récit construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée. C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage" (p. 175). Si l'histoire est bonne, le personnage acquiert une identité sinon une existence et dans ce procès la médiation du public, sa capacité à interpréter, est indispensable puisque, en l'absence de partenaires scéniques, il ne saurait y avoir d'autre instance validante.

Le *Catalpa* de Donal O'Kelly est un cas limite, c'est, à proprement parler un "one-man show" plus qu'un monologue, avec force mimiques, gesticulations, mise en scène d'une galerie de personnages par un moi protéiforme ; une invitation à un voyage imaginaire et néanmoins historique, à moins que ce ne soit l'inverse ! Guidés par Kidd, un scénariste raté, nous embarquons avec le capitaine Anthony et son équipage ("a motley crew") sur le "Catalpa" pour une audacieuse et secrète opération de sauvetage de prisonniers féniens en Australie. Difficilement racontable (ce qui est en soi l'indice d'une théâtralité autre que celle à laquelle nous avons été confrontés jusqu'ici), ce spectacle fait passer "logiquement" O'Kelly de la schizophrénie (*Bat the Father*) à ce qu'il nomme la polyphrénie : "What if this story and all these characters were to inhabit the mind of a screenwriter... and I get to play the whole damn lot !?" (p; 8). Matthew Kidd met en scène pour lui-même dans un misérable *bed-sit* dublinois le scénario du film que les producteurs d'Hollywood ("those tinseltown know-it-all morons from Hollywood", p. 12) viennent de rejeter. La disposition typographique, les onomatopées, les répétitions, les transformations affirment le pouvoir protéen de l'acteur, seul au milieu d'un espace dépouillé et simplement armé de quelques accessoires : "The main function of all these (props) is to kick-start the most important instrument of all : the audience's imagination" (p. 10) ; à en croire la critique, ce fut réussi. *Catalpa* résonne de dizaines de voix ; la tentation narcissique est détournée par une polyphonie délirante et parfaitement ludique (les mouettes, le vent, la mer...) On ne saurait imaginer un fonctionnement plus

différent des monologues contrôlés de McPherson, même si tous deux font bien entendu appel à l'imaginaire du spectateur en refusant de chercher à tout représenter, ce que toutes les pièces étudiées ici partagent. Mais en renonçant au mode confessionnel intimiste pour s'aventurer, sans prudence aucune sur le terrain de l'épopée nationalo-mythique, O'Kelly fait aussi apparaître la multiplicité des points de vue, la coexistence de plusieurs histoires dans l'histoire du "Catalpa", tout ce qui existe ou pourrait exister ou avoir existé en marge de l'histoire officielle. Comme Fintan O'Toole le fait justement remarquer, en Irlande il n'y a pas de pièces historiques mais des pièces sur l'histoire "perhaps because history still has a present tense"<sup>8</sup>. Il salue l'ingéniosité de O'Kelly :

What Donal O'Kelly manages to do is to abolish the distinction between showing and telling. The device of telling a movie allows him to be both actor and narrator, so that we forget to ask whether he is recounting a story or playing it out. And this ability is at the heart of the play's reflection on history. History tells a story; theatre enacts it before us. By doing both at the same time, he makes the difference between one form and the other, and thus between past and present, shrink to nothing. The result is a brilliant unravelling of the heroic epic and a subtle questioning of all kinds of official history.<sup>9</sup>

Tant sur le plan des procédés dramatiques mis en œuvre que d'un point de vue plus philosophique, *Catalpa* se distingue donc des pièces précédemment mentionnées et s'apparente davantage, dans le questionnement de la version intensément personnelle (sinon autorisée et fiable), aux monologues à plusieurs voix que nous allons brièvement évoquer avant de conclure.

*This Lime Tree Bower* de McPherson se compose de trois séries de monologues suivant une logique chronologique complémentaire : Joe, Ray et Frank se succèdent, toujours dans le même ordre et c'est Joe qui a le dernier mot, refermant le cercle. L'histoire racontée, une histoire d'amitié et de trahison, d'amour filial, de vol et de viol, une initiation douloureuse mais aussi fructueuse est racontée "collectivement". McPherson et ses protagonistes ont entièrement confiance en l'histoire qu'ils racontent et s'ils sont conscients que les interprétations peuvent varier, tout le monde est d'accord sur les faits. Ces trois histoires se complètent, se renforcent, s'éclairent et font converger trois crises vers des résolutions variées, plus ou moins satisfaisantes, laissant au spectateur le choix de tirer plusieurs "leçons" possibles (dont la première semble être que les femmes n'ont guère le beau rôle, nymphomanes hystériques et objets de désirs plus ou moins sadiques). *This Lime Tree Bower* est construit polyphoniquement, chacun assurant le relais, ajoutant, colorant le récit de l'autre sans jamais le remettre en cause, ce qui est confirmé par la coexistence pacifique des acteurs/protagonistes sur scène, "All remain on stage throughout and are certainly aware of each other" (p. 80). En une seule occasion, Ray est interrompu par Frank "I never heard that" "I've been saving it" (p. 118) confortant l'illusion d'une conversation à trois tout en attirant l'attention sur l'art de l'embellissement typique des bons conteurs. Cette absence de confrontation permet de contraster, sinon d'opposer, *This Lime Tree Bower* à *Faith Healer* ou même à *Molly Sweeney* de Friel.

Les récits successifs et contradictoires de *Faith Healer*, on s'en souvient, interpellent le spectateur, la vérité des faits demeure insaisissable et infiniment complexe à l'image des protagonistes et de leurs relations, de leur capacité d'interprétation, de leur besoin de se raccrocher à des fictions consolatrices. Seuls des témoignages divergents et non convergents peuvent rendre compte d'expériences intensément personnelles et intraduisibles dans le langage de l'autre. Cette opposition demeure, mais adoucie dans *Molly Sweeney* qui procède par juxtaposition de monologues. Cette fois pourtant il y a coexistence dans le même espace scénique des trois personnages, les monologues s'entrecroisent et les points de vue et

---

<sup>8</sup> Fintan O'Toole, "Exploding the story to meld many worlds into one tale". *Irish Times* (25 March 1997).

<sup>9</sup> *Ibid.*



interprétations divergent sans s'opposer de front. L'individualité de chacun demeure irréductible et seule la forme choisie permet de rendre justice à cette diversité. Ces pièces, à leur manière, attestent de l'abandon du mythe d'une vérité unique, univoque et compréhensible. En son lieu et place apparaissent des fragments, "une version des faits" plus ou moins intégrée, non point une scène représentée sur un mode naturaliste mais une reconstitution verbale volontairement artificielle et invérifiable, souvent lacunaire. Avec prudence, on pourrait mettre en parallèle la recrudescence de ce mode théâtral (un phénomène identique serait à étudier pour la fiction) et l'acceptation en Irlande (comme ailleurs) de l'impossibilité de se mettre d'accord sur une seule version de l'identité nationale, constatation transposée sur le mode interpersonnel dans la majorité des cas. Pluralisme réel ou dangereux relativisme post-moderne ? Le théâtre semble fort bien s'accommoder de ce risque, jouant sur les ambiguïtés sur scène et dans la salle.

Alors faut-il voir dans le monologue (qui on l'a dit n'est jamais vraiment et complètement "à une voix" mais déplace le dialogue à l'intérieur du discours ou vers la salle) un hymne confiant au pouvoir infini de l'acteur, capable de créer images et effets seul en scène ou plutôt un aveu de la suprématie de la forme narrative, une forme extrême de la grande tradition irlandaise du théâtre verbal ? Atteignons-nous ici le point culminant du théâtre ou sommes-nous face à un rejet inconscient du médium ? Faut-il voir dans la multiplication des monologues un retour à une forme extrêmement pure et dépouillée à l'origine du théâtre ou la soumission à la tyrannie du narratif primant sur l'événement théâtral multiforme ? À ce stade de notre survol les réponses resteront nécessairement nuancées. Parfois le monologue est un "one man/woman show" et seule la scène pourrait rendre justice à une performance exceptionnelle (*Catalpa, In High Germany*), parfois au contraire il semblerait que la radio soit le médium le plus approprié (Johnston) tant tout se passe dans la voix et les mots rendant le passage à l'image (montrée ou suggérée) difficile ou peu gratifiant.

Ce qui est certain est que, à l'exception de *Catalpa* (où est mis en scène ce qui aurait pu être et qui n'existe que dans l'imaginaire de Kidd), ces œuvres marquent le triomphe d'une technique et d'un contenu, le monologue intérieur, type "stream of consciousness" qui domine largement la création littéraire contemporaine mais aussi et, serais-je tentée de dire, surtout, le triomphe de la mémoire, de la rétrospection individuelles. Ces voix ont une puissance émotionnelle, trahissent une instabilité qui a partie liée avec la mémoire. Qu'on soit tenté d'y voir l'influence du modèle psychanalytique, le retour à l'oralité, du "story-telling" ou encore la recherche d'un mode conversationnel débarrassé des artifices du théâtre par la reconnaissance de l'artificialité de la situation théâtrale, il n'en demeure pas moins que tous ces sujets parlants qui hantent la scène et viennent nous dire "je", revendiquent ou abdiquent une identité, un retour à soi, la fin d'un parcours erratique à travers une construction essentiellement verbale que nous sommes conviés à partager et à interpréter. Au fil de ces monologues, dans leur diversité, c'est bien le théâtre lui-même qui cherche à se renouveler, qui revendique et se révèle dans sa variété irréductible.