



Jacqueline Genet et Elizabeth Hellegouarc'h (dir.)

Le processus de création chez les écrivains irlandais contemporains

Presses universitaires de Caen

De la page à la scène

Thomas Kilroy

DOI : 10.4000/books.puc.686

Éditeur : Presses universitaires de Caen

Lieu d'édition : Presses universitaires de Caen

Année d'édition : 1994

Date de mise en ligne : 20 décembre 2012

Collection : Littérature et civilisation irlandaises

ISBN électronique : 9782841334711



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

KILROY, Thomas. *De la page à la scène* In : *Le processus de création chez les écrivains irlandais contemporains* [en ligne]. Caen : Presses universitaires de Caen, 1994 (généré le 09 mai 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/puc/686>>. ISBN : 9782841334711. DOI : 10.4000/books.puc.686.

Ce document a été généré automatiquement le 9 mai 2019. Il est issu d'une numérisation par reconnaissance optique de caractères.

De la page à la scène*

Thomas Kilroy

- 1 Mon propos sera certainement quelque peu décousu, mais j'espère ne pas sortir du domaine qui nous intéresse, de cette zone située entre l'écriture sur la page et la représentation sur la scène, cet espace où une sorte d'activité créatrice se transforme en une autre, où l'écriture devient action. Parce que j'écris de la fiction tout autant que des pièces de théâtre, et parce que je suis en train d'écrire un roman en ce moment, je vais essayer de dire quelque chose de ces deux différentes formes d'écriture. Cette discussion appartient, elle aussi, au même domaine, ou du moins ce domaine offre-t-il un choix de mots, un vocabulaire pour en débattre, le vocabulaire des contrastes.
- 2 C'est le contraste entre le bureau et la scène, entre l'activité sédentaire à la table de travail, et l'activité très hautement physique de la répétition sur scène. Dans la mesure où l'acte d'écriture implique en lui-même l'acte de lecture (et tant de choses écrites dépendent de leur relecture), l'écriture, que nous acceptions de le reconnaître ou non, est conditionnée par la manière dont l'écrivain conçoit qu'elle sera finalement reçue. Un écrivain imagine ses lecteurs, un dramaturge son public. Et donc, une des différences entre écrire un roman et écrire une pièce de théâtre réside dans la différence entre la psychologie du lecteur isolé et la psychologie d'un public rassemblé.
- 3 Finalement et en guise d'introduction générale, j'ai réfléchi à l'une des caractéristiques de l'écriture théâtrale, qui pourrait paraître s'inscrire à contre-courant des principes mêmes de la méthode littéraire qui s'appuie, du moins c'est ce que l'on admet généralement, sur le contrôle absolu d'une seule et unique autorité. Aucun autre aspect de l'écriture dramatique n'étonne autant les autres écrivains que la manière dont le dramaturge, dans son acte de création, se soumet, apparemment, à autrui, à la communauté des gens qui contribuent à la production de la pièce, acteurs, décorateurs, metteurs en scène, etc. Les dramaturges, évidemment, ne considèrent pas du tout cela comme une reddition. Une pièce de théâtre sous forme écrite, est un appel, elle demande à être jouée, à être mise en scène. Et une pièce n'est lisible que lorsque le lecteur réussit à apporter lui-même cette dimension supplémentaire au texte, en fait, à créer un théâtre en imagination.
- 4 Changer de vitesse donc, passer de l'écriture de pièces de théâtre à celle de romans, c'est passer d'une écriture qui résonne à l'intérieur même d'une chambre d'écho, à une autre

qui s'épanouit dans le silence et l'intimité, dans le silence créateur du lecteur dont a parlé Sartre. Le changement est radical, impliquant des différences d'exigence en ce qui concerne le langage, la manière dont les personnages sont introduits, et l'utilisation du temps, le rythme de la narration. Nous parlons ici de deux types différents d'artifice.

- 5 Le maître japonais des pièces pour marionnettes au XVIII^e siècle, Chikamatsu, a déclaré un jour : « L'art est quelque chose qui se situe dans la marge étroite entre le réel et l'irréel. Il est irréel, et pourtant ce n'est pas l'irréalité. Il est réel, et pourtant ce n'est pas la réalité. Tout divertissement, concluait-il, c'est-à-dire tout plaisir que l'on tire de l'art – se situe entre les deux. »
- 6 Pour illustrer ce point il raconta l'histoire d'une grande dame de la cour qui avait été séparée de l'homme qu'elle aimait, car elle était enfermée au plus profond du palais des femmes. Elle ne pouvait plus que l'apercevoir de loin à travers les interstices des cloisons de papier qui les séparaient. Son besoin de lui était si grand qu'elle fit fabriquer une marionnette, à échelle humaine, qui était la réplique exacte de son amant. Celle-ci avait été fabriquée avec une telle ingéniosité que les pores de sa peau étaient visibles, et que chaque dent était à sa place. Quand la dame reçut cette poupée, son apparence de vérité et la perfection de l'image la glacèrent jusqu'aux os, et finalement la plongèrent dans un profond dégoût. Elle la jeta.
- 7 L'histoire, en fait, parle de l'art de la marionnette et du degré de stylisation que l'on devrait, ou non, respecter lorsque l'on fabrique une marionnette. Et elle prend peut-être une résonance particulière en ce qui concerne l'effet de distanciation propre au théâtre japonais du nô et du bunraku. Mais en tant qu'écrivains nous sommes tous des marionnettistes. En tant qu'écrivains nous manipulons pour produire un effet. La seule question est de savoir comment nous dissimulons nos mains. On affecte périodiquement de croire et de dire que l'artiste est un phénomène totalement naturel, un monstre divin créé par la nature, nullement contaminé par l'intention consciente de créer. Comme on l'a dit un jour, les mots d'un poème sortent d'une tête, pas d'un chapeau.
- 8 Dans les années soixante, beaucoup d'entre vous s'en souviendront, on a très largement discuté l'importance de cette intention chez un écrivain lorsqu'il compose une œuvre, et on a débattu pour essayer de savoir si une telle intention était importante pour la personne qui lit la page écrite ou pour le public assis dans un théâtre et assistant à une représentation. *L'illusion intentionnelle*, titre d'un célèbre essai de cette époque, a fait beaucoup de bruit. Partout on a beaucoup discuté, et avec chaleur, de l'interprétation. En particulier on s'est demandé dans quelle mesure une pièce de théâtre (ou un poème, ou un roman) devait exister par elle-même. Et, dans quelle mesure, une œuvre n'était pas, d'une manière discrète, un objet fabriqué. Eh bien la réponse à cela, celle qui convient pour la plupart des choses de la vie, c'est qu'elle est un peu des deux.
- 9 Ce n'est pas vraiment qu'un écrivain commence avec une intention précise. Ce qui est exact c'est que l'intention est soumise, avec le reste du bagage, au processus créatif, au flux des choses. Ce qui commence d'une manière peut conduire à quelque chose de totalement différent.
- 10 Il y a quelques années, j'ai essayé d'écrire une pièce sur une femme, une prostituée victime de mauvais traitements. Cette pièce était fondée sur une histoire que l'on m'avait racontée, celle de cette infortunée, errant dans les rues de Rathmines, après avoir été violemment maltraitée à la suite d'un viol collectif par un groupe d'hommes dans un appartement. J'avais trouvé cette histoire particulièrement prenante. Elle me semblait

révélatrice de la violence sexuelle à Dublin, dans le Dublin que j'avais connu dans les années cinquante, en particulier le Dublin des HLM, cette zone de poêles à frire, de bière brune en bouteilles, de phares de bicyclette et de rencontres maladroites entre gens de sexes opposés les samedis soir. Ce qui est intéressant c'est que j'ai passé beaucoup de temps à essayer d'écrire cette pièce, mais qu'elle me résistait. Il semblait y avoir quelque chose de mou en son centre, elle manquait de tranchant. J'avais bien une intention, c'est certain, mais elle semblait ne mener nulle part. Puis soudain, et je ne sais pas pourquoi, la femme est devenue un homme, un homosexuel, et la pièce s'est écrite d'elle-même en quelques semaines. Cette pièce, *La Mort et la Résurrection de M. Roche*, n'est pas, évidemment, une pièce sur l'homosexualité. C'est une pièce sur les hommes, des hommes sans femmes. Et j'avais besoin de prendre un chemin détourné pour aller en ligne droite.

- 11 Ce que j'essaie de faire ici, c'est souligner ce qu'il y a d'artificiel dans l'écriture, c'est, peut-être, parvenir un peu plus près de cette marge étroite dont parle Chikamatsu, et montrer comment celle-ci peut être habitée par des silhouettes inventées. Toute fiction, à un degré plus ou moins élevé, est de l'autobiographie avec quelques faits changés. Je pense qu'elle est tirée de ce que l'on pourrait appeler la biographie remodelée de l'auteur, biographie intérieure qui est à la fois émotionnelle et psychologique, et qui peut être totalement étrangère aux faits du vécu quotidien. C'est ce qui rend le mélange de la fiction et de l'autobiographie factuelle si hasardeux. J'irais même plus loin et dirais que plus une œuvre est vitale plus elle est pénétrée d'une personnalité spécifique, de ce que Henry James a un jour appelé « la qualité d'âme du metteur en scène ». La transformation des faits est ce qui est mystérieux, et quand elle est le mieux réussie, elle semble se faire avec une sorte d'indifférence impitoyable envers ce qui existe, afin de servir ce qui pourrait exister. Cela aide peut-être à expliquer un des grands paradoxes de l'histoire de l'art : comment il se fait que des personnes qui sont capables d'avoir un comportement monstrueux, sont également capables de créer une beauté sublime sur la page ou sur la scène.
- 12 De tant de manières différentes, la sorte de chose qui pousse un auteur à écrire, ne correspond pas au type de voyage que l'écrivain essaie de faire dans la vie quotidienne. Et à ce propos, nous devrions également reconnaître, parce que les écrivains sont eux-mêmes des lecteurs voraces, que ce qui est autobiographique, dans le sens où j'ai utilisé ce mot, inclut toujours les œuvres des autres. Le sac d'Autolykus fait partie de l'équipement de l'écrivain. Pour paraphraser John Updike, nous lisons afin de voir ce que nous pouvons voler. Au cœur de l'entreprise il y a donc une sorte de pillage culturel, un enterrement hâtif, des semailles répétées et furtives, un attachement au mensonge digne d'un criminel, et aussi une révolte splendide conduisant à mépriser toutes les conditions admises de cette vie, ainsi qu'un besoin immense de mettre en place une structure de remplacement.
- 13 C'est une chose artificielle donc, écrite, destinée à trouver sa pleine expression sur la page, ou destinée à prendre son essor de sur cette page et à trouver sa totale expression sur la scène. Ce que cela implique, c'est qu'un texte est, d'une manière ou d'une autre, fini, alors qu'un autre ne l'est pas. Mais, dire cela, serait perdre de vue qu'une pièce renferme en elle-même la totalité de son potentiel scénique. Sa théâtralité est déjà inscrite en elle, et je ne parle pas ici des indications scéniques et choses de ce genre. Par une sorte d'attribution naturelle, les mots d'une pièce invitent à la représentation, et cela parce que, au moment où il écrit, un dramaturge n'est pas seulement en train de créer un personnage, il entend essayer aussi, en même temps, un acteur qui joue le rôle de ce

personnage. Sans cette double fonction simultanée dans l'écriture, une pièce serait sans vie sur scène. Les personnages de théâtre sont des personnages de théâtre parce qu'ils ont été conçus dès le départ en vue d'une représentation.

- 14 Toutefois, si allusif que soit le style, le prosateur a scellé le langage et l'expérience sur la page imprimée. Il n'y a là, à moins d'une considérable adaptation, aucune place pour les talents d'interprète de l'acteur et du metteur en scène. Certains auteurs de fiction, c'est vrai, sont plus particulièrement doués pour la composition dramatique que d'autres. Dans le champ de la littérature irlandaise où la capacité pour l'autodramatisation est enracinée dans la culture, on rencontre cela plus souvent que dans la plupart des autres littératures. L'oralité est théâtrale. Mais c'est un trait secondaire de ces écrivains, une sorte de maniérisme.
- 15 Je veux maintenant me tourner vers deux caractéristiques spécifiques de l'écriture pour le théâtre. On peut les décrire comme étant des manières de limitation puisqu'elles font référence à l'intensification propre au théâtre, à la façon dont celui-ci restreint l'expérience en exigeant une concentration similaire du champ au moment de l'écriture. Je vais parler de celles-ci parce qu'elles m'ont posé des problèmes particuliers, et je crois que le problème essentiel a été que j'ai essayé d'importer au théâtre des techniques qui auraient mieux convenu au roman.
- 16 La première de ces caractéristiques est que les pièces de théâtre sont souvent écrites à grande vitesse. Il y a même une école de pensée qui affirme qu'afin d'être efficace une pièce doit être écrite d'un seul élan passionné. C'est comme si le rythme sur scène, hautement concentré et entraînant, devait être reproduit dans l'acte d'écriture lui-même. Comme je l'ai déjà indiqué, c'est ainsi qu'a été écrite ma propre pièce, *La Vie et la Résurrection de M. Roche*, une fois que la forme m'en est clairement apparue. Mais je travaille rarement ainsi.
- 17 Permettez-moi de vous donner deux exemples très connus, choisis dans le théâtre contemporain, du genre de chose dont je parle.
- 18 Dans son épouvantable livre, *Un meilleur type de personne*, John Osborne nous offre des extraits de son journal de poche, tels celui-ci : « 4 mai 1955, ai commencé à écrire *La Paix du dimanche*. Vendredi 6 mai, *La Paix du dimanche* (*Look back in Anger*), acte I, terminé. 17 mai, Acte II, sc. 1, terminé. Vendredi 27 mai, *La Paix du dimanche*, Acte II, terminé. Vendredi 3 juin, *La P. du d.*, terminé. »
- 19 Dans son livre *Les Courbes du temps* (*Timebends*), Arthur Miller décrit une expérience très similaire lors de l'écriture de *La Mort d'un commis voyageur*. Celle-ci est précédée d'un curieux rituel par lequel Miller, sous l'emprise d'une étrange compulsion, est amené à construire, à la main, une cabane dans les bois, où il s'installera pour écrire la pièce. Ce qui suit est, en quelque sorte, un accès de démence. Au début, en avril 1948, il n'avait que deux éléments, les deux premières lignes de la pièce et la certitude que l'intrigue comporterait une mort.

J'ai commencé à écrire un matin – j'ai travaillé toute la journée jusqu'à la nuit, puis j'ai diné et j'y suis retourné et j'ai écrit pendant quelques heures plus avant dans la nuit, entre minuit et quatre heures. J'ai sauté quelques passages qui, je le savais, ne me donneraient aucun mal à écrire, et je me suis concentré sur les parties qui exigeaient une mise en place plus musclée. Le lendemain matin, j'avais terminé la première moitié, le premier des deux actes. Quand je me suis couché pour dormir, je me suis rendu compte que j'avais pleuré – les yeux me brûlaient encore, et j'avais mal à la gorge d'avoir tout déclamé, en criant et en riant. J'allais être tout courbaturé à mon réveil, endolori comme si j'avais joué au football ou au tennis

pendant quatre heures, et cela au moment même où j'allais devoir m'apprêter à entamer une autre partie. Il allait falloir encore six semaines pour terminer l'acte II.

- 20 Ce que Miller offre en plus, à la différence d'Osborne, c'est la gestation derrière l'écriture à chaud, le ramassage des pièces et morceaux, le maraudage autour du matériau disponible, la crainte qu'il n'y ait pas moyen d'y pénétrer, le mélange de hasard et d'opportunisme qui conduit au point extrême, à l'instant où l'on sait, où l'on connaît la chose en quelque sorte dans sa totalité, si bien qu'on peut l'écrire avec frénésie de peur de la perdre. Parmi les bouts et les bribes utilisés par Miller, il y eut la découverte du nom Loman dans le film de Fritz Lang, *Le Testament du docteur Mabuse*, et l'effet qu'eut sur lui la première mise en scène à New Haven, de la pièce de Tennessee Williams, *Un tramway nommé désir*. De l'avis de Miller, Williams avait donné aux lettres américaines la liberté d'exprimer des sentiments avec la plus grande violence sur une scène.
- 21 Il y a de nombreux dramaturges qui peuvent témoigner avoir connu la même expérience que Miller, les larmes, les paroles, les cris et le reste. Les pièces de théâtre qui sont alimentées par un seul moteur sont plus susceptibles de bénéficier de ce genre de violente accumulation d'énergie et de sa libération explosive. Il n'y a aucun doute quant au type de puissance que cela peut réunir sur une scène de théâtre. Mon problème personnel est que je suis, en tant qu'écrivain, plus intéressé par une pièce qui se déroule sur plusieurs plans, le type de pièce qui essaie d'inclure plusieurs niveaux d'action et de leur donner une unité. Je dois avouer que mon intérêt pour cette sorte de pièce vient de mon intérêt pour la fiction où cette structure à niveaux multiples est courante.
- 22 Pour me tourner maintenant vers quelque chose de différent, la deuxième forme de limitation dont je veux parler à propos du théâtre : les dimensions matérielles de la scène ou de l'espace scénique. J'ai écrit ailleurs que les dramaturges écrivent des pièces pour peupler un espace vide. Je dis cela au sens littéral. Pour un dramaturge il n'existe aucun endroit aussi émouvant, aussi excitant pour l'imagination qu'une scène vide. Il n'y a pas non plus d'endroit plus désolé. C'est, en miniature, une représentation intense de tous les endroits déserts que la présence humaine ne vient pas réchauffer. Cette intensité cependant n'est pas naturelle mais artificielle, c'est une plateforme pour un « contrat partagé » selon les mots de Ben Jonson, qui s'anime sous le regard du spectateur, à portée de l'oreille de l'auditeur, et grâce à l'imagination impatiente d'un public.
- 23 Quelque part au cœur de tout cela se situe la dynamique de l'écriture dramatique et elle est très loin de l'endroit où la plupart des autres œuvres littéraires sont conçues et exécutées. La technique dramatique est tout ce qui rend un public impatient, puis s'efforce de répondre à cette impatience. Elle est inextricablement liée à un espace matériel, un endroit où l'on fait que les choses se passent, et ce sens de la scène doit être présent à chaque instant lorsqu'on écrit une pièce. Dans son sens le plus concret, il doit exister afin que le dramaturge puisse déplacer efficacement les personnages et les meubles ; dans son sens le plus profond, il intensifie le comportement humain.
- 24 C'est cela la « marge étroite » de Chikamatsu, celle qui a la propriété d'intensifier, de condenser les actions des hommes d'une manière qui peut paraître ridicule ou intolérable lorsque l'on quitte ses limites. C'est pour cette raison que certaines pièces apparaissent si mauvaises à la lecture, semblent être si mal écrites quand on les lit en fonction de critères extérieurs, extérieurs du moins à la boîte magique de la scène où elles trouvent leur totale crédibilité. A l'oreille du littéraire pur, leur rhétorique est trop ampoulée, leur conception des personnages projette une ombre trop grande pour être croyable. Parler de

ce type d'écriture demande clairement un tout autre vocabulaire que celui que nous employons pour parler d'un poème lyrique ou d'une œuvre de fiction en prose.

- 25 En tant que dramaturge je pense avoir résisté aux effets limitatifs de l'espace scénique, et en particulier à la tolérance limitée que la nature physique du théâtre impose à un public. J'ai passé beaucoup de temps, parfois sans vraiment réussir, à essayer de mettre cette tolérance à l'épreuve, toujours très largement parce que j'essayais de faire cette expérience avec des éléments qui ne s'intègrent pas facilement dans une pièce de théâtre. Et je continue de penser que cette tendance vient de la manière dont mon esprit a été conditionné par l'écriture romanesque.
- 26 Il y a quelques mois de cela j'ai commencé à écrire une voix. Au début je pensais que ce pourrait être une voix dans une pièce. Puis la voix a commencé à créer un contexte autour d'elle, contexte qui ne pourrait jamais s'intégrer dans un monologue dramatique. Il lui fallait le rythme d'une lecture silencieuse pour fonctionner. Il n'y avait pas place pour l'interprétation dramatique, et la succession peu rythmée des incidents indiquait que ceux-ci ne pourraient se développer sur une scène.
- 27 Je souhaite maintenant terminer en lisant une page du texte de cette voix imaginaire. Cette voix est celle d'un employé de banque maniaque et pédant, du nom de Quirke, qui habite une petite ville et est marié à une femme qui a sa propre fortune. C'est un homme sujet à des hallucinations qui viennent de ce qu'il traverse une crise en raison de l'informatisation de l'agence bancaire où il travaille. Les surfaces des objets se désintègrent devant ses yeux, mais pendant que cela se fait, il lui est permis d'accéder à des mystères cachés.
- 28 Quirke est dans son jardin.

J'étais dans le jardin avec Reilly, l'aide-jardinier, appuyé sur sa bêche. Il y avait un vieux prunus à côté de là et le chien Stitch était assis un peu plus loin, observant tout cela, l'image même de la méchanceté.

« Ça, c'est une saleté de buisson. » Reilly cracha sur les feuilles. « Plus on le taille, plus il pousse. »

Je me penchai pour voir comme si on m'y avait invité. Quel idiot ! L'écorce rugueuse sembla laisser perler une légère transpiration autour de ses écailles. Puis il y eut rapidement comme un battement, un étirement de la surface noueuse comme pour une ponte végétative, une éclosion, un abcès qui se perçait. Stupidement, je me penchai encore plus près.

Avant d'avoir pu bondir et me dégager, j'étais précipité avec une grande force à l'intérieur du bois. Je peux seulement décrire cela comme un conduit vertical, un effet de succion, ou peut-être comme une poussée ou un soulèvement qui me propulsa à l'intérieur et à travers cet élément. La chose était étonnamment poreuse, mais gardait cependant la consistance fibreuse du bois de charpente. Et ce qui était surprenant, plus que tout ce dont j'avais eu l'expérience dans ma vie, c'était la rapidité avec laquelle j'avançais et l'intense chaleur qui accompagnait mon mouvement. De toute évidence j'étais en train de me débarrasser de toute fragilité humaine tandis que je filais, traversant cette membrane ardente, sinon comment aurais-je pu supporter une telle vitesse, une telle chaleur ? La réponse, je crois, à cette remarquable insensibilité, est que plus j'avançais, plus je rapetissais. Avant même d'avoir atteint le nœud central, j'étais réduit à presque rien.

« T'nez votre tête droite, voilà c'est bien, hurlait Reilly. Vous v'nez tout simplement d'avoir le tournis, mon pôv'. Vous s'rez sur pied dans une minute. »

Pourquoi hurlait-il ? Avais-je donné quelque signe d'être sourd ? Il me tenait fermement aux épaules avec ses grosses mains d'argile. Titubant de ça de là, tous les deux, sur une brouette, je lui fis promettre de ne parler à personne de ce qui m'était arrivé dans le jardin. Il prit cette expression sérieuse et pieuse, si

typiquement irlandaise, qui me disait que tous les quidams du coin sauraient que son patron était tombé dans le buisson.

En rentrant à la maison, je racontai tout à ma femme.

« J'ai eu une vision dans le jardin, » lui dis-je, faiblement.

« Tu as eu une quoi ? Qu'est-ce que diable tu racontes encore, Dodo ? »

Je fus incapable de lui donner des détails qui auraient agrémenté la ridicule simplicité de cette première déclaration, bien que, comme vous avez pu le remarquer, j'eusse été parfaitement capable de le faire, nonobstant ce qui m'en a empêché.

NOTES

*. Traduction d'Annette GOIZET.