Document generated on 05/03/2024 9:59 a.m.

L'Annuaire théâtral
Revue québécoise d'études théâtrales

Le contexte contemporain de la critique théâtrale en Irlande ou « Martin McDonagh est-il un dramaturge irlandais »?

Sara Keating

Number 40, Fall 2006

Le théâtre irlandais au carrefour des modernités

URI: https://id.erudit.org/iderudit/041650ar
DOI: https://doi.org/10.7202/041650ar

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

Keating, S. (2006). Le contexte contemporain de la critique théâtrale en Irlande ou « Martin McDonagh est-il un dramaturge irlandais »? *L'Annuaire théâtral*, (40), 26–38. https://doi.org/10.7202/041650ar

Article abstract

The objective of this paper is to expose problems in contemporary Irish theatre studies that arise from the dominance of post-colonial discourse in the field. By using the critical anxiety surrounding questions linked to Martin McDonaghs institutional affiliations as a case study, this paper demonstrates how the reluctance to move beyond post-colonial constructs of national identity inhibits the discursive development of Irish theatre studies.

Tous droits réservés © Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2006

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Sara Keating
Collège Trinity, Dublin

Le contexte contemporain de la critique théâtrale en Irlande ou « Martin McDonagh est-il un dramaturge irlandais »?

La question posée dans le titre du présent article est presque accessoire à l'argument qui y sera invoqué. Cependant, elle résume la controverse qui existe dans le champ des études du théâtre irlandais contemporain concernant l'appartenance de Martin McDonagh à l'institution théâtrale irlandaise. Les réactions paradoxales suscitées par le travail de Martin McDonagh ne proviennent pas des pièces mêmes, mais plutôt de l'ambiguïté du jugement de la critique. C'est la réception de son œuvre, et non son œuvre elle-même, qui fait de Martin McDonagh une figure problématique. En plaçant la question de son « caractère irlandais[1] » au cœur de la discussion critique de ses pièces, les chercheurs ont noyé son travail dans un discours postcolonial d'authenticité nationale qui ne correspond pas aux tendances postmodernes qui caractérisent ses pièces. L'étude de cette réception est donc bien plus révélatrice de l'état actuel de la critique du théâtre irlandais contemporain que des pièces de Martin McDonagh.

L'analyse jette un éclairage sur la domination du discours postcolonial dans le domaine des études du théâtre irlandais ainsi que sur les problèmes particuliers qui surgissent lorsque cette tradition discursive est confrontée aux politiques transnationales de représentation avancées par la postmodernité. Une étude de cas, soit celle d'une « angoisse » d'ordre institutionnel qui traverse les écrits des critiques abordant l'œuvre de

Martin McDonagh, permettra de montrer que la réticence à utiliser des grilles autres que celles rattachées aux « politiques identitaires[2] » (Smyth, 1998 : 20) – quant à elles fortement liées à des préoccupations postcoloniales – empêche l'évolution des études du théâtre irlandais.

L'essai *Writing Ireland: Colonialism, Nationalism, Culture*, publié en 1988 par David Cairns et Shaun Richards, a introduit la pensée postcoloniale dans les pratiques courantes des politiques culturelles de l'Irlande en se proposant de déterminer les « façons dont la construction et la déconstruction des identités du colonisé et du colonisateur ont été modifiées par la relation entre les deux[3] » (1988 : 1). David Cairns et Shaun Richards emploient une logique gramscienne de libération des classes pour étudier les conditions de la construction de l'identité culturelle irlandaise; selon eux, le seul moyen de parvenir à la libération nationale et culturelle est de créer une « "contre-hégémonie" pour combattre l'autorité idéologique de la classe dominante[4] » (1988 : 14). Ils décrivent d'abord le processus de « création d'altérité[5] » – traduction de « *othering* » – qui a mené à l'établissement de l'identité coloniale britannique; ce faisant, ils identifient ce même procédé dans la construction de l'identité culturelle irlandaise, procédé qui caractérisait les fabrications culturelles nommées l'« Irlande » et le « caractère irlandais ».

Dans leur dernier chapitre, David Cairns et Shaun Richards empruntent la définition du projet postcolonial de Seamus Heaney, à savoir une recherche de « symboles qui correspondent à notre situation[6] » (1988 : 139). Ils identifient Seamus Deane, Declan Kiberd et Tom Paulin comme les intellectuels clés dans ce débat critique et concluent à la nécessité de revigorer la critique culturelle au moyen d'une réécriture (ou d'une relecture) des pratiques culturelles et politiques, en établissant un parallèle entre la critique et le projet postcolonial de récupération qui remplacerait les constructions culturelles homogènes du discours colonial (et anti-colonial) par une célébration de la diversité culturelle. Les deux auteurs s'appuient sur les idées de Seamus Deane pour affirmer qu'un tel processus « permettra la production de nouveaux textes et de nouvelles politiques, libres du caractère irlandais[7] » (tel qu'anciennement défini), mais tout de même « bien irlandais[8] » (au sens de Cairns et Richards) (Deane, cité par Cairns et Richards, 1988 : 148).

Declan Kiberd a certainement répondu à l'appel en 1995 avec son étude intitulée *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation*[9]. Après avoir examiné l'établissement de la culture irlandaise en tant que « fiction créée par les dirigeants de l'Angleterre en réponse à des besoins précis à un moment donné de l'histoire britannique[10] » (Kiberd, 1996 : 2), il se tourne vers Frantz Fanon et Ashis Nandy pour étudier la littérature irlandaise dans l'optique de la structure du postcolonialisme. Cette étude littéraire est

typique du projet politique postcolonial : l'auteur relance la destruction des « frontières hégémoniques et des déterminants qui créent des relations de pouvoir inégales à partir d'oppositions binaires telles que "nous et eux"[11] » (Gilbert et Tompkins, 1996 : 3), ainsi que la célébration de « l'hybridité de l'expérience nationale[12] » (Kiberd, 1996 : 7).

L'étude de Declan Kiberd aborde l'ensemble des œuvres canoniques (en théâtre : John Millington Synge, William Butler Yeats, Sean O'Casey et Brian Friel) et se termine par une courte réflexion sur l'avenir des études culturelles en Irlande où il affirme que l'élaboration d'une « méthode comparative[13] » (Kiberd, 1996 : 641) d'analyse est essentielle puisqu'elle permettrait de situer l'Irlande et le champ des études irlandaises dans un vaste cadre d'études culturelles, et qu'elle admettrait les différentes influences à l'œuvre dans les deux sens.

L'ouvrage de Declan Kiberd ainsi que l'étude de David Cairns et de Shaun Richards ont tous deux contribué à l'inscription du discours critique irlandais dans une perspective postcoloniale en promouvant une vision de la littérature irlandaise nourrie par les formes de culture anti-coloniales, par l'idéologie néocoloniale selon laquelle les méthodes d'hégémonie de la colonisation ont été reproduites et adaptées pour le bien de la « Nation », et par les textes postcoloniaux de résistance. Ces auteurs font tous appel aux pratiques littéraires postcoloniales pour détruire les constructions coloniales de l'Irlande et du caractère irlandais; or, ils négligent toutefois d'examiner l'essentialisme potentiel des pratiques littéraires (principalement nationales[14]) qu'ils étudient. À l'échelle mondiale, la transparence soignée du discours poststructuraliste permet peut-être le fonctionnement de la théorie postcoloniale[15], mais les choses sont moins claires en ce qui concerne la pratique postcoloniale dans le contexte irlandais.

Un essai de Victor Merriman intitulé « Decolonization Postponed: The Theatre of Tiger Trash », publié dans l'*Irish University Review* en 1999, s'attaque directement à la question. Ce dernier décrit d'abord l'évolution du postcolonialisme en se servant du modèle étapiste conçu par le chercheur nigérien Awam Amkpa, puis se penche sur le projet de décolonisation en analysant le théâtre irlandais contemporain. À partir de la proposition de Christopher Murray selon laquelle « en Irlande, la nation est donnée en représentation[16] » (Murray, 1997 : 7), Victor Merriman attribue un rôle public majeur aux artistes de l'État postcolonial, rôle qui exige leur acceptation de « la responsabilité de nommer les inconsistances, les contradictions et l'injustice de l'ordre social et de s'y opposer[17] » (Merriman, 1999 : 311).

Une fois les responsabilités attribuées, Victor Merriman se penche sur deux personnages clés du théâtre irlandais contemporain : Marina Carr et Martin McDonagh.

Il prétend que ces derniers n'ont pas accompli la tâche cruciale qui leur avait été assignée et qu'ils se sont complu plutôt dans un projet néocolonial apolitique. Victor Merriman ajoute qu'au lieu de se joindre pleinement « aux préoccupations et aux projets quotidiens de l'Irlande indépendante en devenir[18] » (Merriman, 1999 : 312), Marina Carr et Martin McDonagh refusent leur devoir envers l'Irlande contemporaine et présentent même une Irlande purement fictive. Selon le critique, l'« Irlande » de leurs pièces a été inventée pour défendre la supériorité coloniale, et Marina Carr et Martin McDonagh sont complices de la préservation de cette perception de l'Irlande et du caractère irlandais. Victor Merriman adopte ainsi la position éthique du critique postcolonial décrite par Gerry Smyth comme responsabilité de recouvrer « à la fois les réalités historiques de l'oppression coloniale et l'expérience soit de ses victimes, soit de ceux qui ont protesté contre son injustice[19] » (Smyth, 1998 : 26). L'Irlande contemporaine doit être sauvée des interprétations culturelles négatives présentées sur scène par ses oppresseurs.

De plus, Merriman s'érige en moraliste et juge que les pièces de Marina Carr et de Martin McDonagh constituent des parodies « amorales[20] » (1999 : 312) de l'Irlande contemporaine « qui n'ont pas cours dans un présent urbain[21] » (p. 314), elles feraient même renaître le « simien colonisé[22] ». En « travaillant trop fort à la démonstration de leur appartenance irlandaise[23] » et en « impliquant les spectateurs dans une vision particulière des pauvres, du passé et du caractère irlandais[24] » (*Ibid.*), les pièces participeraient au projet néocolonial. Il poursuit en affirmant que si le néocolonialisme ne fait que répéter les façons de faire du colonialisme, « ces pièces montrent la logique culturelle de telles répétitions[25] » (Merriman, 1999 : 312).

Or l'angoisse de Merriman fait se retourner contre lui ses propres accusations : McDonagh et Carr reprennent peut-être les modes de représentation coloniaux, mais sa propre position critique repose sur une logique de domination idéologique et culturelle à l'égard des pratiques littéraires postcoloniales aussi oppressive que l'était la censure culturelle coloniale et néocoloniale. En effet, si la critique postcoloniale est véritablement définie comme l'« assertion de la subjectivité culturelle sous des conditions néocoloniales[26] » (Merriman, 1999 : 310), en refusant à Carr et à McDonagh une subjectivité culturelle sous des conditions postcoloniales, Merriman se condamne lui-même en même temps qu'il victimise les dramaturges qu'il critique.

Comme l'indique l'affirmation de Colin Graham selon laquelle l'Irlande nationaliste n'existe que dans le futur (Graham, 2001 : ix), l'atteinte du pays présenté dans le discours postcolonial sur lequel Merriman semble fonder son argument n'est qu'un mirage, tant il est vrai que la décolonisation est continuellement reportée; cependant, le blâme pour ce retard doit tomber autant sur les épaules des critiques que sur celles des artistes.

La position de Merriman suit le diagnostic de Gerry Smyth qui fait du postcolonialisme (national) un « discours inverse [...] impliqué dans la reproduction et la survie de cela même qu'il dédaigne[27] » (Merriman, 1998 : 15). En fait, l'étude de Gerry Smyth vise à faire ressortir les tendances réflexives du théoricien postcolonial. En se concentrant sur le « principe métadiscursif[28] », Smyth problématise les « processus d'élaboration de sujets nationaux dans des contextes qui dépassent la notion habituelle selon laquelle une critique est un commentaire textuel[29] » (1998 : 98). Il poursuit en établissant un lien entre la théorie postcoloniale et les pratiques de la critique irlandaise des années 50. Il est essentiel d'appliquer ce genre de logique discursive claire aux pratiques contemporaines de la critique de la culture, car si le théoricien postcolonial doit demander : « À quel moment le postcolonialisme commence-t-il[30]? » (Loomba, 1998 : 9), dans le contexte de l'Irlande dite du « Celtic Tiger Boom », la question qui doit être posée est : « À quel moment le postcolonialisme prendra-t-il fin? » Toutefois, seule une pratique réflexive de la critique dépassant les limites de la « logique identitaire » – et j'ajouterais même ici « nationale » – qui ne fait qu'« entretenir la période postcoloniale[31] », comme dirait David Lloyd (1993 : 53), permettra l'émergence d'un autre discours.

Le cas de Merriman montre non seulement le besoin de revoir la définition de la culture irlandaise, comme le suggère un recueil d'essais intitulé *Reinventing Ireland: Culture and the Celtic Tiger*[32] (Cronin *et al.*, 2002), mais aussi celle des discours qui servent à étudier les pratiques culturelles contemporaines du pays. La réception ambivalente de l'œuvre de McDonagh est révélatrice des insuffisances de la théorie postcoloniale dans le contexte d'une Irlande mondialisée et postmoderne. Les pièces de McDonagh illustrent cet argument de trois façons : (1) en provoquant une controverse parmi les théoriciens, elles mettent à nu les lacunes d'une critique qui continue à lire la culture contemporaine à l'aune de la structure postcoloniale; (2) en se servant du canon de textes postcoloniaux et en le défiant du même coup, elles adoptent les caractéristiques et les fonctions intertextuelles de la représentation postmoderne; (3) par leur succès international, elles contribuent à la lecture du « caractère irlandais » contemporain en tant que produit culturel qui sert de bien de négociation et d'échange dans un univers mondialisé.

Le fait qu'il soit né de parents irlandais vivant en Angleterre place Martin McDonagh, en tant que figure publique, dans un espace liminal situé à l'extérieur de l'ordre culturel colonial et de l'ordre néocolonial; en vérité, ses pièces ne font même pas partie du projet postcolonial de décolonisation culturelle. Pourtant, actuellement en Irlande, la tendance est de les intégrer au cadre postcolonial nationaliste. Steve Wilmer, quant à lui, dénonce ce problème et réduit la controverse entourant le statut de McDonagh dans l'histoire du théâtre national à une question de nationalité[33]. Par exemple, les critiques américains le rangent habituellement dans la catégorie des dramaturges irlandais, que ce soit en le

qualifiant d'« Irlandais qui demeure à Londres[34] » ou de « natif du comté de Roscommon[35] » (Green, 1998), tandis que les commentateurs britanniques soulignent toujours son hybridité culturelle, au cas où le contenu de son œuvre porterait à croire en une citoyenneté irlandaise plutôt que britannique. Cependant, les critiques de l'Irlande, passant d'une position identitaire à l'autre, se servent de l'hybridité culturelle de Martin McDonagh pour défendre chacun leur idéologie. Ainsi, Fintan O'Toole décrit *The Beauty Queen of Leenane* comme « l'un des débuts les plus prometteurs d'un dramaturge irlandais en vingt-cinq ans[36] » (2003a : 159), tandis que Nicholas Grene soutient qu'il s'agit peut-être d'une « pièce irlandaise », mais qu'elle a été « écrite à Londres par un dramaturge irlandais de Londres[37] » (1999 : 262). En insistant sur le caractère hybride de la nationalité de Martin McDonagh, Grene prend délibérément position et remet en question la « légitimité » identitaire de la pièce. Or en niant l'autorité de Martin McDonagh à partir d'un concept plutôt flou d'« authenticité culturelle », la critique ne fait qu'exposer l'étroitesse de son conservatisme.

À une époque de mondialisation transnationale où le concept même d'authenticité culturelle est problématique et où les discussions autour de la nationalité sont remplacées par des questions de citoyenneté, l'idée que Martin McDonagh ne soit pas assez « irlandais » pour écrire une pièce qui se déroule en Irlande paraît absurde. Cependant, ses origines ne sont pas le seul problème auquel se heurte le critique postcolonial irlandais; les notions de « caractère irlandais » qu'il présente dans ses pièces contribuent aussi à lui aliéner les discours culturels adoptés par la critique postcoloniale (ou ce que Victor Merriman appelait le « présent urbain »).

Créée en 1996, c'est-à-dire au moment où la période de croissance commençait à se faire sentir, *The Leenane Trilogy* de Martin McDonagh présente une Irlande de fin de XXe siècle qui affronte les valeurs nationales conservatrices prônées par la critique irlandaise. Leenane est une zone frontalière, une terre rurale rude et abandonnée située en périphérie de l'Irlande moderne. La région est tenue à l'écart de la modernisation récente et accélérée du pays. Ses habitants connaissent peut-être la télévision, les cuisinières de luxe et les commodités de la vie moderne, mais ils ignorent toujours l'urbanité civilisée de l'Irlande contemporaine de Victor Merriman : des filles assassinent leur mère, des frères tentent de s'entretuer, et le seul médiateur potentiel de ce monde (le père Welsh-Walsh-Welsh) se suicide. Le seul boom qui atteint l'Irlande de Martin McDonagh est celui produit par l'explosion de la précieuse cuisinière d'un des personnages lorsque l'on tire dessus à coup de carabine.

Toutes les pièces de la trilogie se déroulent dans une cuisine de campagne quelque part dans l'ouest de l'Irlande, une indication visuelle immédiate d'un engagement avec la

tradition théâtrale du pays. Toutefois, le monde présenté sur scène ne doit pas simplement être reconnaissable, mais bien être délibérément trop familier, même si le décor indique qu'il s'agit une fois de plus d'une pièce typiquement irlandaise, comme d'ailleurs les citations de John Millington Synge, John B. Keane, Tom Murphy et compagnie[38]. Mais cette intertextualité est subversive puisqu'elle défie la tradition théâtrale qui la nourrit ainsi que le discours critique qui protège cette tradition.

Or la controverse qui entoure la réception des pièces de Martin McDonagh ne peut être réduite à une question de contenu. En effet, les sujets abordés par le dramaturge n'ont rien de nouveau : par exemple, les révoltes interfamiliales violentes, comme celles présentées dans *A Whistle in the Dark* de Tom Murphy pour arriver au parricide dans la pièce *The Lonesome West* (la troisième de la trilogie), ne sont pas sans rappeler la tentative manquée de Christy Mahon de tuer son père dans *The Playboy of the Western World* de Synge. On ne saurait réduire la question à une simple question de style non plus : la qualité excessivement mélodramatique de ses pièces lui a valu énormément de succès autant sur la scène nationale qu'internationale. La seule solution possible aux prétendus problèmes posés par l'œuvre de Martin McDonagh semble donc dériver de sa réception critique. Pour vérifier cette hypothèse, il est essentiel d'examiner la difficulté de réconcilier les buts politiques de la pensée postcoloniale avec la représentation postmoderne de l'Irlande actuelle.

Cette dispute fait écho au vif débat entre le discours postcolonial et le discours postmoderne auquel participent les deux camps de théoriciens de la critique. Ce débat n'a pas seulement touché à des questions de suprématie discursive, d'hégémonie idéologique et d'appropriation culturelle, comme voudrait le croire le théoricien postcolonial, éternellement acharné à détruire tout vestige ou réapparition des tendances de la répression coloniale. Par exemple, Linda Hutcheon et Arif Dirlik ont analysé les tensions caractérisant la relation entre les deux camps et en ont fait une question essentiellement politique. Les deux théoriciens remarquent que le détachement fondamental du postmodernisme en regard de la réalité matérielle et politique rend ce concept anhistorique; par ce fait même, le détachement s'oppose donc aux intentions du postcolonialisme et menace la fonction de base de ce mouvement, qui se veut un discours de résistance. De plus, les identités multiples et fragmentées du postmodernisme lancent un défi de taille au fondement même du nationalisme postcolonial et de ses pratiques culturelles : la quête du but ultime du postcolonialisme – la subjectivité cohérente – est continuellement entravée par le contexte postmoderne.

L'intertextualité, la parodie et le pastiche employés dans les pièces de Martin McDonagh correspondent tous aux modes postmodernes de représentation. Christopher

Morash reprend le diagnostic émis par Jean Baudrillard au sujet des politiques postmodernes pour affirmer qu'elles ne constituent, dans ces pièces, que « des copies qui ont oublié leurs originaux[39] » (Morash, 2002 : 269). Or conclure ainsi l'analyse de *The Leenane Trilogy* serait faire preuve du même manque de profondeur dont Martin McDonagh est souvent accusé par les critiques culturels qui mettent en doute la validité de ses représentations de l'Irlande. Martin McDonagh invite délibérément les spectateurs à aborder ses pièces par l'intermédiaire de la tradition théâtrale irlandaise; or, en exagérant et en satirisant les langues, les formes et les personnages traditionnels, il détruit les valeurs orales et éthiques – anti-coloniales ou postcoloniales – prônées par cette tradition et sur lesquelles elle repose. Par conséquent, les pièces de Martin McDonagh n'oublient pas tant leurs modèles, comme le prétend Christopher Morash, qu'elles les vident de leur signification originale.

Ce qu'il faut donc retenir, c'est que McDonagh déconstruit la fabrication de l'identité culturelle irlandaise en la réduisant à des produits, ce qui explique qu'il soit accusé de manque de profondeur. Il est vrai que les marqueurs commerciaux employés avec malice dans ses pièces, tels que les biscuits Kimberly et Mikados ainsi que les croustilles Tayto, deviennent des symboles de l'Irlande, mais l'absurdité même de leur évocation en tant que partie intégrante d'un héritage partagé souligne le ridicule des débats au sujet de l'authenticité de Leenane et de la compétence de McDonagh.

Cette affirmation ne cherche pas à nier que les pièces de Martin McDonagh ne rendent pas du tout les conditions réelles de l'Irlande contemporaine; une telle proposition serait à la fois malhonnête et naïve. Cependant, il est plus intéressant d'étudier ses pièces sous l'angle de leur relation avec les représentations de l'Irlande dans les discours littéraires, idéologiques et critiques du théâtre du XXe siècle. Par son refus de rebâtir les constructions culturelles qu'il déconstruit, Martin McDonagh expose le caractère superficiel sur lequel ses pièces reposent; le manque de profondeur y est délibéré. En outre, la réaction suscitée par ses pièces met en lumière la situation inquiétante de la critique irlandaise contemporaine, qui se préoccupe des politiques du postcolonialisme alors que dans l'Irlande d'aujourd'hui, la « culture en tant que critique sociale a été remplacée par la culture en tant que bien économique[40] » (Cronin *et al.*, 2001 : 2).

La suggestion de Merriman selon laquelle les pièces de McDonagh retardent le processus de décolonisation doit être remplacée par une rhétorique de nationalisme postcolonial d'une culture « déterritorialisée[41] » (Lonergan, 2003 : 28). Victor Merriman peut se servir du rôle d'artiste de Martin McDonagh pour calmer ses angoisses quant aux obstacles qui se posent à l'identité irlandaise postmoderne, mais il doit employer sa propre position idéologique pour s'attaquer aux réactions provoquées par les représentations de ses

pièces. En effet, l'Irlande décrite par Declan Kiberd comme une « fiction créée [...] en réponse à des besoins précis dans un moment donné de l'histoire britannique[42] » (1991 : 637) est constamment réinventée par les pratiques culturelles contemporaines ainsi que par celles de la critique; de plus, les critiques et les consommateurs, au même titre que l'artiste, doivent accepter leur rôle dans le processus de la construction « nationale ».

Dans son commentaire de la pièce *The Cripple of Inishmaan* présentée au New York Irish Arts Centre – la première pièce de Martin McDonagh à jouer sur Broadway (ou tout près de Broadway) – Fintan O'Toole pose la question suivante : « L'œuvre de Martin McDonagh peut-elle survivre en dehors de son élément natal[43]? » Sa réponse : un « oui incontestable[44] » (2003b : 183). En effet, le travail de Martin McDonagh a moins de poids aux yeux du nativisme postcolonial qu'à ceux des cercles sociaux et culturels d'un monde postmoderne et transnational. Si les théoriciens représentés par Victor Merriman ont raison et qu'il n'existe toujours pas de stratégies de décolonisation en Irlande, le critique culturel ainsi que l'artiste se doivent d'entrer dans les rangs de la mondialisation, au sein desquels le nativisme postcolonial serait remplacé par le multinationalisme hybride, adaptable autant à l'échelle locale que mondiale.

Par conséquent, la réaction ambiguë de la critique aux pièces de Martin McDonagh ainsi que les stratégies postmodernes de représentation adoptées par ce dernier dévoilent l'étroitesse de la définition de la nationalité en Irlande, les limites des stratégies de représentation de la tradition théâtrale et la faiblesse des outils de la critique postcoloniale utilisés pour déconstruire et remettre en question « l'authenticité » des pièces de Martin McDonagh. Or ce dernier s'est récemment détourné de l'Irlande vers l'Europe de l'Est comme espace représenté dans ses pièces; la réaction de la critique à sa dernière œuvre, *The Pillowman*, a été – quelle surprise! – fort équivoque. Toutefois, le refus de Martin McDonagh de préciser exactement le lieu de l'action est aussi très significatif. Il peut être interprété de deux manières : soit comme un moyen délibéré d'éviter la controverse qu'il a connue avec ses pièces d'Irlande, soit comme une façon de renforcer sa position postmoderne. Selon Arif Dirlik, il faut revenir au fondement premier de toutes les idéologies du discours : le pouvoir. Il insiste sur le fait que la critique postcoloniale doit se débarrasser du « couvert de la culture[45] » (1997 : 68) et embrasser la réalité matérielle contemporaine, ce qui lui fera découvrir que la subjectivité postcoloniale a été dépassée par les politiques transnationales du capitalisme mondial. Il affirme aussi que ce dernier mouvement est d'une importance majeure autant pour les « concepts sociaux et politiques » que pour les « concepts culturels ou épistémologiques[46] » (1997 : 73) du monde postcolonial d'aujourd'hui; mais c'est seulement en établissant un lien avec ces

premiers concepts changeants que nos outils culturels et épistémologiques de compréhension du monde pourront être reconstruits en fonction de la réalité contemporaine.

Traduction de Sarah Migneron, revue par Dominique Lafon

Notes

1.« *Irishness* ».
2. « *identitarian politics* ».
3. « *the ways in which the making and re-making of the identities of colonised and coloniser have been inflected by their relationship* ».
4. « *a "counter-hegemony" to combat the ideological control of the dominant class* ».
5. « *othering* ».
6. « *symbols adequate to our predicament* ».
7. « *will enable new writing, new politics, unblemished by Irishness* ».
8. « *securely Irish* ».
9. Note de la traductrice : ce titre se traduit littéralement par « Inventer l'Irlande : la littérature de la nation moderne ».
10. « *a fiction created by the rulers of England in response to specific needs at a precise moment in British history* ».
11. « *the hegemonic boundaries and the determinants that create unequal relations of power based on binary oppositions such as "us and them"* ».
12. « *the hybridity of the national experience* ».
13. « *comparative method* ».
14. Voir Smyth (1998 : 10-14) pour le sens du nationalisme dans un contexte postcolonial.
15. Voir Loomba (1998), chapitre 1 pour une analyse des erreurs potentielles d'une critique de la pratique postcoloniale; ou Spivak cité dans Harasym (1990), qui incorpore l'« essentialisme stratégique » dans son point de vue postcolonial. Pour d'autres théories sur ce sujet, voir Dirlik (1997), ou Hodge et Mishra (1994).
16. « *in Ireland the nation is staged* ».
17. « *accept responsibility for naming and opposing inconsistencies, contradictions and injustice in the social order* ».
18. « *implicated in the everyday concerns and projects of what independent Ireland is becoming* ».
19. « *both the historical realities of colonial oppression and the experience of those who either suffered its effects or protested its injustice* ».
20. « *amoral* ».

21. « *no currency in an urbane present* ».
22. « *colonised simian* ».
23. « *over-determined in their Irishry* ».
24. « *implicat(ing) audiences in particular stances toward the poor, the past and Irishness* ».
25. « *these plays demonstrate the cultural logic of such repetitions* ».
26. « *assertion of critical subjectivity under neo-colonial conditions* ».
27. « *reverse discourse* [...] *implicated in the reproduction and survival of that which it disdains* ».
28. « *meta-discursive principle* ».
29. « *processes of national subject formation in contexts beyond the usual notion of criticism as textual commentary* ».
30. « *When does the post-colonial begin?* »
31. « *maintains the post-colonial moment* ».
32. Note de la traductrice : ce titre se traduit littéralement par « Réinventer l'Irlande : la culture et le Tigre celtique ».
33. Le cas de « Martin McDonagh pose problème [...] par le fait qu'il a grandi à Londres et ne se rendait qu'occasionnellement en Irlande. Toutefois, parce que ses parents sont Irlandais, que ses pièces sont au sujet de l'Irlande et qu'elles sont régulièrement créées en Irlande, il est inclus dans le nouveau livre de Christopher Morash. » (Wilmer, 2004 : 19) (« *Martin McDonagh creates problems* [...] *in that he grew up in London and visited Ireland only occasionally. But because his parents are Irish, and his plays are about Ireland and are regularly produced in Ireland, McDonagh is included in the recent A History of Irish Theatre: 1601-2000 by Christopher Morash.* »)
34. « *London-based Irishman* ».
35. « *Roscommon County native* ».
36. « *one of the most auspicious debuts by an Irish playwright in the past 25 years* ».
37. « *Irish made play* » [...] « *made in London by a London-Irish dramatist* ».
38. Voir surtout Lanters (2000), et Lachman (2003).
39. « *copies that have forgotten their originals* ».
40. « *culture as social critique has given way to culture as economic commodity* ».
41. « *deterritorialised* ».
42. « *fiction created* [...] *in response to specific needs at a precise moment in British history* »
43. « *Can McDonagh's work survive outside its native element?* »
44. « *unquestionable yes* ».
45. « *the cover of culture* ».
46. « *social and political formations* » et « *cultural/epistemological formations* ».

Bibliographie

CAIRNS, David, et Shaun RICHARDS (1988), *Writing Ireland: Colonialism, Nationalism and Culture*, Manchester, Manchester University Press.

CRONIN, Michael, Luke GIBBONS et Peader KIRBY (dir.) (2002), *Reinventing Ireland: Culture and the Celtic Tiger*, Londres, Pluto.

DIRLIK, Arif (1997), *The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism*, Boulder, Westview Press.

GILBERT, Helen, et Joanne TOMPKINS (1996), *Post-colonial Drama: Theory, Practice, Politics*, Londres, Routledge.

GRAHAM, Colin (2001), *Deconstructing Ireland: Identity, Theory, Culture*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

GREEN, Blake (1998), « New Directions », *Newsday*, New York, p. 11.

GRENE, Nicholas (1999), *The Politics of Irish Drama*, Cambridge, Cambridge University Press.

HARASYM Sarah (édit.) (1990), *The Post-colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*, entrevues de Gayatri Spivak, New York, Routledge.

HODGE, Bob, et Vijay MISHRA (1994), « What is Post (-) Colonialism? », dans Laura Chrisman et Patrick Williams (dir.), *Colonial Discourse and Postcolonial Theory: A Reader*, New York, Columbia University Press, p. 276-290.

KIBERD, Declan (1991), *Field Day Anthology of Irish Writing*, Cork, Field Day Press, vol. 3.

KIBERD, Declan (1996, c1995), *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation*, Londres, Vintage.

LACHMAN, Michal (2003), « Happy and in Exile », dans Michael Boss et Eamon Maher (dir.), *Engaging Modernity: Readings of Irish Politics, Culture and Literature at the Turn of the Century*, Dublin, Veritas, p. 194-204.

LANTERS, Jose (2000), « Playwrights of the Western World: Synge, Murphy, McDonagh », dans Eileen Morgan, Shakir Mustafa et Stephen Watt (dir.), *A Century of Irish Drama: Widening the Stage*, Bloomington, Indiana University Press, p. 204-290.

LLOYD, David (1993), *Anomalous States: Irish writing and the post-colonial moment*, Dublin, Lilliput.

LONERGAN, Patrick (2003), « Recent Irish Theatre: The Impact of Globalisation », dans Fionnuala Dillane et Ronan Kelly (dir.), *New Voices in Irish Criticism 4*, Dublin, Four Courts Press, p. 19-29.

LOOMBA, Ania (1998), *Colonialism/Postcolonialism*, Londres, Routledge.

MERRIMAN, Victor (1999), « Decolonisation Postponed: The Theatre of Tiger Trash », *Irish University Review*, vol. 29, n° 2 (automne-hiver), p. 305-317.

MORASH, Christopher (2002), *A History of Irish Theatre 1601-2000*, Cambridge, Cambridge University Press.

MURRAY, Christopher (1997), *Twentieth Century Irish Theatre: Mirror up to Nation*, New York, Manchester University Press.

O'TOOLE, Fintan (2003a), « Review of "The Beauty Queen of Leenane" », dans Julia Furay et Redmond O'Hanlon (dir.), *Critical Moments: Fintan O'Toole on Modern Irish Theatre*, Dublin, Carysfort Press, p. 159-162.

O'TOOLE, Fintan (2003b), « Review of "The Cripple of Inishmaan" », dans Julia Furay et Redmond O'Hanlon (dir.), *Critical Moments: Fintan O'Toole on Modern Irish Theatre*, Dublin, Carysfort Press, p. 183-184.

SMYTH, Gerry (1998), *Decolonisation and Irish Criticism: The Construction of Irish Literature*, Londres, Pluto Press.

WILMER, Steve (2004), « On Writing National Histories », dans Steve Wilmer (dir.), *Writing and Rewriting National Theatre Histories*, Iowa City, University of Iowa Press, p. 17-28.