



Une passion queer : The Death and Resurrection of Mr. Roche de Thomas Kilroy

Alexandra Poulain

► To cite this version:

Alexandra Poulain. Une passion queer : The Death and Resurrection of Mr. Roche de Thomas Kilroy. Guyonne Leduc. Comment faire des études-genres avec de la littérature – Masquereading, 2014, 978-2-343-03412-6. hal-03876209

HAL Id: hal-03876209

<https://hal.science/hal-03876209>

Submitted on 19 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Alexandra Poulain

Sorbonne Nouvelle – Prismes (EA 4398)

Première pièce du dramaturge irlandais Thomas Kilroy, *The Death and Resurrection of Mr Roche* fut écrite dans les années 1960, et créée à l'Olympia Theatre dans le cadre du Festival de Théâtre de Dublin en octobre 1968, dans une mise en scène de Jim Fitzgerald. La pièce se déroule dans un univers entièrement masculin. Un soir, après la fermeture des pubs, quatre hommes poursuivent une soirée bien arrosée chez l'un d'eux, un certain Kelly ; lorsqu'il sont rejoints par Mr Roche, un homosexuel notoire accompagné d'un jeune homme très éméché, la soirée dérape et la violence homophobe qui jaillit soudain vire rapidement au lynchage : Mr Roche est tué puis, comme l'indique le titre de la pièce, il ressuscite. La pièce est en apparence de facture naturaliste, ancrée dans une réalité sociologique et géographique bien identifiable (tout se passe dans l'appartement quelque peu défraîchi de Kelly, dans le Dublin des années soixante, selon le rituel de la « soirée entre hommes »), mais ce naturalisme est fissuré par le motif de la résurrection du mort. La pièce s'inscrit ainsi dans une longue filiation de pièces irlandaises qui depuis la « Renaissance littéraire » (*the Irish Literary Revival*), le mouvement de nationalisme culturel qui se donne pour objectif de décoloniser culturellement l'Irlande à la fin du 19^e siècle, réécrivent inlassablement l'histoire de la Passion christique. Il convient donc de dire quelques mots de cette tradition.

Avant même de devenir une forme théâtrale avec les Passions médiévales, le dispositif de la Passion christique est par essence théâtral, au sens où il engage la vue, l'*opsis* : la croix est un tréteau vertical, où le corps supplicié s'expose aux regards, le temps de son agonie. Le spectacle de la crucifixion manifeste en premier lieu le pouvoir du politique, son emprise sur les corps et les esprits de ses sujets qui devront se plier à sa discipline ou en subir les conséquences. La Passion chrétienne renverse cependant ce dispositif au profit de la victime : c'est le sacrifice du Christ, bien plus que le pouvoir impérial, qui s'y donne à voir. D'objet exhibé par le pouvoir, le Christ en croix devient alors sujet de sa propre dramaturgie ; le Dieu chrétien témoigne de son passage sur terre en offrant lui-même aux regards le spectacle de son supplice, dont chaque représentation ultérieure, dans la liturgie et l'iconographie, réitère l'adresse : « ceci est mon corps ». Chaque représentation du Christ en croix, renouvelant ce renversement initial, fait ainsi entendre sa parole par delà la mort. Le spectacle de la Passion rend alors audible la voix minoritaire, contre-hégémonique, potentiellement révolutionnaire du Christ.

On comprend alors pourquoi ce dispositif, et toute la rhétorique sacrificielle qu'il mobilise, a connu un tel succès dans la tradition républicaine irlandaise. De fait, l'imaginaire martyrologique structure toute l'histoire des insurrections républicaines irlandaises, des premières tentatives de Wolfe Tone (1798) et Robert Emmet (1801) au Soulèvement de Pâques 1916 à Dublin sous l'égide de Padraic

Pearse et James Connolly ; on se souvient également des représentations de Bobby Sands en Christ qui apparurent sur les *murals* républicains de Belfast après sa mort au terme de sa grève de la faim en 1981. Chaque fois, des mouvements insurrectionnels écrasés par la force supérieure du pouvoir britannique sont interprétés, parfois par anticipation par les insurgés eux-mêmes, comme des sacrifices faits à la nation irlandaise. Une certaine rhétorique contre-insurrectionnelle a tenté attribuer la persistance de cet imaginaire sacrificiel à quelque fixation morbide¹ sans en reconnaître l'efficacité pragmatique. On sait que l'une des stratégies du discours colonial consiste à projeter sur le colonisé toute la violence inhérente au processus colonial lui-même : la constitution de l'Autre colonial en sujet sauvage, bestial, incapable de discipline, légitime l'entreprise « civilisatrice » de l'Empire tout en effaçant sa propre violence. En exposant son corps sacrifié, le martyr donne au contraire à voir la violence exercée sur lui par le pouvoir colonial, et légitimise ainsi son discours révolutionnaire. Le combat qui semble tourner court avec la victoire militaire du pouvoir colonial se prolonge dans le champ discursif : loin de signer sa défaite, la mort sacrificielle du révolutionnaire dévoile l'imposture du discours colonial et rend audible le discours insurrectionnel. L'échec militaire est un triomphe symbolique qui permet à la nation de se refonder autour du corps sacrificiel du martyr. Aux stéréotypes essentialistes du Celticisme² construisant le Celte comme irréductiblement féminin (donc émotif, irrationnel, voire hystérique), largement relayés par le discours colonial, les révolutionnaires répondent par une dramaturgie du corps où la masculinité s'exprime par la capacité d'affronter la mort : le corps masculin vaincu et martyrisé est ainsi, paradoxalement, l'index d'une hypermasculinité qui se révèle au moment même du sacrifice.

Or le théâtre irlandais réécrit frénétiquement cette scène de la Passion : parfois littéralement, en renouvelant le genre de la Passion médiévale qui met en scène la vie du Christ (*Calvary*, de Yeats, 1921 ; *The Story Brought by Brigit*, de Lady Gregory, 1924) ; parfois pour mettre en scène des héros révolutionnaires et martyrs (dans des formes allant du mélodrame à la tragédie) ; parfois de façon beaucoup plus détournée, dans des pièces qui ne gardent que les traces dispersées de l'histoire de la Passion, comme c'est le cas par exemple dans toute l'œuvre de Beckett. Mon hypothèse, qui relève d'une approche postcoloniale, est que ces réécritures, reprises, parodies au sens large de la Passion sont des réponses souvent ambivalentes au projet nationaliste, considéré à la fois comme libérateur dans sa dimension anticoloniale, mais aussi comme potentiellement hégémonique et producteur de nouvelles exclusions ou invisibilités à l'égard de mouvements et d'identités minoritaires (mouvements agraires, socialisme, féminisme³, identités de genre qui excèdent les catégories validées par l'état-nation). Les pièces qui réécrivent la Passion apportent donc des réponses ambivalentes au mythe

¹ Voir en particulier l'article de Richard Kearney, « Myth and Terror », *The Crane Bag* 2.1-2 (1977) : 125-39 et la réponse de David Lloyd dans *Irish Culture and Colonial Modernity, 1800-2000* (Cambridge : Cambridge University Press, 2011) : 120-122.

² Voir notamment Ernest Renan, « La Poésie des races celtiques », 1864 (Apt, L'Archange Minotaure : 2003) et Matthew Arnold, « On the Study of Celtic Literature » (Londres, Smith, Elder and Co. : 1867).

³ Voir David Lloyd, « Adulteration and the Nation », in *Anomalous States, Irish Writing and the Post-Colonial Moment*, (Durham : Duke University Press, 1993) : 88-124.

national envisagé comme fiction homogénéisante : d'un côté, elles rejouent le spectacle de la révolution-comme-Passion, qui crée du désir de nation ; de l'autre, elles le détournent, le remettent en jeu, afin d'introduire du multiple et du contradictoire dans le concept trop lisse de « l'identité nationale⁴ ».

Dans *The Death and Resurrection of Mr Roche*, le personnage éponyme est décrit par les autres convives bien avant son entrée en scène, lorsque les premiers arrivés chez Kelly se demandent où est passé Kevin, le jeune homme qui buvait en leur compagnie au pub :

Myles. (...) Last time I saw him he was in deep converse with your man, the queer, what's his name? Mr Roche—
Medical student. Right. Mr Roche. The queen of Dunleary⁵.

Mr Roche est d'emblée défini par son homosexualité constituée comme aberrante ('queer') et procédant d'une féminisation abjecte ('queen'). A la fin des années soixante, l'homosexualité est encore un tabou absolu en Irlande ; selon Kilroy lui-même, seul le caractère cosmopolite du Festival de Dublin, et la présence de journalistes et de spectateurs venus de l'extérieur, avaient rendue possible la création d'une pièce figurant un protagoniste explicitement homosexuel⁶. La pièce fut pourtant bien reçue et ne suscita aucune polémique ; au contraire, la critique passa sous silence le fait que la pièce aborde l'homosexualité, comme s'il ne s'agissait que d'une préoccupation périphérique. Lorsque la pièce fut reprise en 1989 à l'Abbey Theatre (le théâtre national d'Irlande), l'homosexualité était devenue un sujet d'actualité, car la campagne du sénateur David Norris pour la décriminalisation de l'homosexualité battait son plein⁷. La curieuse posture de dénégation des critiques qui avait prévalu vingt ans plus tôt persista cependant⁸. On constate donc une étrange congruence entre le sujet même de la pièce : le refoulement du désir homosexuel, et sa réception publique et critique, même en plein débat sur les droits des gays en Irlande. L'analyse du dramaturge homosexuel Frank McGuinness, qui vit dans la pièce 'one of the hardest and uncompromising statements [sic] on heterosexuality in the Irish theatre⁹', semble perpétuer cette attitude de dénégation : le personnage du 'queer' ne serait là que pour agir comme révélateur des failles d'une masculinité hétérosexuelle qui serait le véritable sujet de la pièce. Une telle formulation me semble valide, à condition toutefois d'être précisée : en

⁴ Evidemment le récit que je viens de proposer est lui-même une fiction homogénéisante — chaque pièce et surtout chaque spectacle, chaque mise en scène dans un lieu donné, à un moment donné, devant un public donné génère des possibilités d'adhésion, de reformulation ou de résistance différents au projet nationaliste qui par ailleurs n'existe pas en tant que tel, sous une forme unifiée et intemporelle.

⁵ Thomas Kilroy, *The Death and Resurrection of Mr Roche*, 1969 (Loughcrew, The Gallery Press : 2002) : 15. Toutes les citations renvoient à cette édition ; les numéros de page seront indiqués entre parenthèses.

⁶ Thomas Kilroy, « A Playwright's Festival », Éd. Nicholas Grene et Patrick Lonergan, *Interactions : Dublin Theatre Festival 1957-2007*, Irish Theatrical Diaspora Series : 3 (Dublin : Carysfort Press, 2008) : 9-19, 19.

⁷ Norris avait porté le cas devant la cour européenne des droits de l'homme qui condamna l'Irlande en 1988 ; la loi qui interdit l'homosexualité ne fut abrogée qu'en 1993. Voir Shaun Richards, « Subjects of 'the Machinery of Citizenship' : *The Death and Resurrection of Mr Roche* and *The Gentle Island* at the Dublin Theatre Festival », Éd. Nicholas Grene et Patrick Lonergan, *Interactions : Dublin Theatre Festival 1957-2007*, Irish Theatrical Diaspora Series : 3 (Dublin : Carysfort Press, 2008) : 61-74.

⁸ Lance Pettitt, « Gay Fiction – 2 », *Graph*, 7 (1989-90) : 13. Cité par Richards 63.

⁹ Cité dans Kilroy 2008 : 13 et Richards 65.

montrant l'effet produit par un homosexuel sur une communauté d'hommes qui se définissent comme hétérosexuels, la pièce met au jour la fragilité du concept même d'hétérosexualité — et déstabilise ainsi radicalement la construction, dans l'imaginaire nationaliste, d'une identité nationale prédiquée sur une masculinité nécessairement hétérosexuelle. A trop insister sur la déconstruction de l'hétérosexualité qu'opère la pièce, on court toutefois le risque de négliger l'importance du choix de Mr Roche, *the queer*, comme héros de cette nouvelle Passion irlandaise : que se passe-t-il quand le spectacle maintes fois rejoué de la Passion irlandaise se donne pour héros et martyr '*the queer*' — le pédé de service, la folle d'à côté ? On verra comment ce choix peu orthodoxe perturbe les tropes constitutifs du nationalisme irlandais et de sa construction paradoxale de la masculinité à vocation sacrificielle.

Emboitant d'abord le pas à Frank McGuinness, on peut dans un premier temps lire *Mr Roche* comme une pièce sur l'hétérosexualité irlandaise en crise. De fait, le rituel de la '*night out with the lads*' donne lieu à un déploiement d'attitudes masculines stéréotypées : blagues obscènes, allusions misogynes, concours de beuverie, puis déchaînement de violence homophobe. Une hiérarchie se dessine très rapidement parmi ces personnages, en fonction de leur degré de conformité avec un idéal implicite de masculinité hypersexualisée, moderne et économiquement agressive. C'est le dénommé Myles, auto-proclamé « directeur commercial » ('*sales manager*', 20 — en réalité simple vendeur de voitures) et '*B.L.*' ('*Bachelor of Lechery*') qui incarne apparemment le mieux cette « masculinité hégémonique¹⁰ » :

Myles. (...) 'Course I got to keep up an appearance for the job. Only eat in the right places. Clean shirts, clothes, shoes. Everything's got to be A1. The quality of the bird counts too. Can't be laying around any old whore. Bad for the image— (22)

La masculinité qui s'élabore ici relève explicitement de la performance, et se voit entièrement soumise au régime de l'*opsis* ('*appearance*', '*image*') ; l'identité sociale de Myles est prédiquée sur les détails de son costume et de ses accessoires, parmi lesquels '*the bird*', la poule, nécessairement de qualité supérieure, « compte aussi » pour parfaire le tableau d'une masculinité sexuellement active et forcément hétérosexuelle. On est loin cependant d'une performativité de genre joyeuse, créative et potentiellement subversive ; Myles emploie au contraire toute son énergie à jouer un rôle convenu dont le caractère factice devient rapidement manifeste. Son modèle est l'acteur américain Victor Mature, tel qu'il apparaît, entouré de son harem, dans les films hollywoodiens ; le nom de l'acteur fait ici office de commentaire sarcastique sur le personnage de Myles, qui, à la fin de la pièce, refuse de rester pour le petit déjeuner parce que '*the mammy will have it all nice and ready for me*' (76). Par

¹⁰ Au sens où l'entend R.W. Connell: 'Hegemonic masculinity can be defined as the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of the legitimacy of patriarchy, which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of women.' *Masculinities*, 1995 (Cambridge, Polity Press : 2005) : 77.

antiphrase, le nom de Victor Mature vide donc de toute substance tous les récits de prouesses économiques et sexuelles sur lesquelles il fonde une masculinité adulte. La fixation hollywoodienne de Myles suggère en outre que l'immatunité (culturelle) est aussi une condition nationale : l'Irlande récemment affranchie du joug britannique se cherche des icônes du côté de l'Amérique néo-coloniale. Un autre personnage, connu seulement sous l'appellation « l'étudiant en médecine », est lui aussi frappé d'une immaturité quasi pathologique qui confine à l'immobilisme : incapable de terminer un cycle d'études commencé il y a seize ans, il entre en scène en braillant une chanson paillarde de collégien. Les deux autres convives semblent figés dans des vies sclérosées, incapables d'aller de l'avant : Seamus, l'ami d'enfance de Kelly, le seul homme marié, très critique envers Myles et sa masculinité agressive, a cependant accepté de sacrifier au rituel de la beuverie entre hommes pour échapper le temps d'une soirée à l'hébertude conjugale dans son pavillon de banlieue, à Stillorgan (une banlieue du sud de Dublin dont le nom en dit long sur l'état de sa libido). Quant à Kelly, très impressionné par Myles et soucieux d'obtenir son approbation, il répète à l'identique sa routine de vieux garçon depuis dix ans, dans son studio défraîchi. Chacun incarne donc une version distincte d'une masculinité incertaine, figée et sans désir.

Des quatre, c'est Kelly qui se montre le plus virulent à l'encontre de Mr Roche, et qui tente d'abord de lui interdire l'accès de chez lui :

Kelly (*near hysterically*). Get him away, away to hell. Dirty, filthy pervert. (30)

Son « hystérie » homophobe se nourrit de rumeurs délirantes sur les mœurs des homosexuels :

Seamus. Who is he, anyway, this Mr Roche? (*Musing*) He's a homosexual, isn't that right? I'd never have known it.

Kelly. You know what he is. He hangs around Murray's pub.

Seamus. He's the first one I've ever spoken to. Strange. (*Pause.*) I didn't think Murray's was that kind of place.

Kelly. Oh, it's changed entirely since the old days, Seamus. Sure it crawls with them after dark. D'you know they can't keep ballcocks in the men's jacks down there?

Seamus. They what?

Kelly. What I say. Ballcocks. No sooner have they replaced one than it's ripped off by one of your queers. They must collect them or something. Like trophies. They carry on in there and afterwards steal the ballcock as a souvenir. S'fact.

Seamus. Lord save us! (60)

L'échange joue sur l'écart entre la naïveté de Seamus, pour qui les homosexuels sont encore des curiosités exotiques, et le délire paranoïaque de Kelly qui voit l'espace jadis familial du pub infesté par une prolifération répugnante dès la nuit tombée. Le passage rappelle la rhétorique antisémite qui fait des Juifs des cafards, et ce n'est pas un hasard si l'intrus homosexuel s'appelle Mr Roche (qui par homonymie convoque 'roach', le cafard). L'homosexuel, comme le Juif, est cette figure abjecte qui menace l'intégrité du corps national et promet de l'émasculer par contamination — on connaît la prégnance de la figure du Juif efféminé, donc (forcément) suspect d'homosexualité, dans le discours

d'extrême-droite¹¹. Derrière l'absurdité de l'histoire des homos collectionneurs de flotteurs de chasses d'eau, c'est évidemment un fantasme de castration qu'il faut entendre ici dans l'ordre du signifiant ('ball'/'cock' : toute la mécanique y passe).

Si Kelly est si terrifié par la menace symbolique que représente Mr Roche, on comprend rapidement que c'est parce qu'il n'a jamais su faire face à l'ambiguïté de son propre désir ; en particulier celui qu'il entretient envers Seamus, qu'il présente bruyamment comme son « meilleur pote » :

Kelly (to Medical student). He's the best pal I've ever had—
Seamus. Aw, Kelly—
Kelly. That's right! I'm not afraid to broadcast it. I'm not ashamed of my feelings. (17)

L'insistance avec laquelle Kelly clairotte qu'il n'a « pas peur » de ses sentiments désigne par antiphrase l'horreur qu'ils lui inspirent, et son incapacité à reconnaître qu'ils excèdent peut-être la simple amitié virile. Ses bruyantes gesticulations relèvent de ce qu'Eve Sedgwick a appelé la « panique homosexuelle », qui émane de la double contrainte ('double bind') adressée aux hommes entre la *prescription* de liens homosociaux étroits et la *proscription* du désir homosexuel, remarquablement peu différenciable des précédents¹². Le désir innommable fait pourtant retour dans deux séquences étranges, deux « performances » de Kelly qui déchirent la trame naturaliste de la pièce et sont autant de confessions voilées. La première est un flash-back (le seul de la pièce) au cours duquel Kelly se souvient avoir chanté au mariage de Seamus la chanson de James W. Tate, 'A Bachelor Gay Am I', dont le refrain se clôt par ces vers immortels :

When he thought that he was past love
It is then he met his last love
And he loved her as he never loved before. (19)

Ces vers se prêtent à une double lecture, favorisée par l'instabilité des pronoms personnels dans la chanson ('I' dans le titre et les couplets, 'he' dans le refrain). Selon une première lecture conventionnelle, Kelly chante l'histoire de Seamus qui vient de rencontrer la femme de sa vie ; il est cependant aussi possible d'entendre ici que Kelly parle de lui-même ('A Bachelor Gay Am I') et de ses sentiments pour Seamus, son dernier amour (féminisé : il faut bien brouiller les pistes), un amour singulier qui ne ressemble à aucun autre ('like he never loved before'). Dans la seconde séquence, Kelly récite sa 'party piece', la ballade américaine 'The Face Upon the Barroom Floor' : ce poème célèbre, adapté et publié en 1887 par Hugh Antoine d'Arcy, conte l'histoire d'un peintre devenu clochard alcoolique depuis que celle qu'il aime lui a été « volée » par un autre homme. Il propose de

¹¹ Voir à ce propos Ed Madden, *Tiresian Poetics: Modernism, Sexuality, Voice, 1888-2001*, (Cranbury, NJ, Associated University Presses: 2008): 197.

¹² Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, 1990 (Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press : 2008) : 186.

dessiner le visage de cette femme sur le sol d'un bar en échange de quelques verres, mais tombe raide mort dès que le portrait est esquissé. La scène où intervient le poème opère une nouvelle redistribution du triangle amoureux du théâtre bourgeois à la faveur d'un exercice de *gender-bending* : le poème, que Kelly récite publiquement avec force gesticulations, est implicitement adressé à Seamus (la belle du portrait) qui lui a été volé par son épouse (le rival dans le poème). Malgré ses efforts, Kelly est incapable de se souvenir de la chute — la mort du héros ; le passage est donc omis dans la pièce, mais si l'on connaît le poème, on comprend que l'ellipse désigne par omission à la fois l'inconcevable petite mort de l'extase amoureuse, et la mort psychique de Kelly incapable d'avouer son désir — autrement dit son entrée dans le placard. Cas limite de la crise de l'hétérosexualité irlandaise dont la pièce fait le diagnostic, l'hétérosexualité de Kelly ne se constitue que par la dénégation du désir homosexuel.

Tout à fait à l'opposé du spectre des masculinités que la pièce met en présence se trouve Mr Roche, dont l'homosexualité est connue de tous, sans qu'il ne la revendique ni la « performe ». Au contraire, le personnage de Mr Roche échappe au code naturaliste par sa neutralité : il est une sorte d'*Everyman* dont personne ne sait rien, sinon qu'il est 'the queer' (62). Mr Roche arrive tardivement chez Kelly avec le jeune Kevin, ivre mort, et la nature de leur relation demeure incertaine, même si pour les autres personnages il va de soi qu'ils sont amants. Mr Roche ne s'exprime pas sur sa sexualité, mais sa simple présence génère chez les autres une profusion de discours, en particulier chez Myles, comme s'il lui fallait absolument faire savoir que lui n'en est pas. Cela va de la parodie grossière ('My name is Roche, old man. I like boys and bottoms', 30) à la féminisation agressive ('Are you wearing your bra tonight, Agatha?', 41), en passant par la mise au point aussi brutale que superflue : '(...) But don't get me wrong, sweetheart. I may be liberal, OK, but I like mine straight. Real female, not female substitute, if you get me.' (38) Myles mobilise ici un pseudo-savoir *straight* sur la sexualité *queer*, et le met au service d'un projet de stabilisation de la binarité des genres (un homme ne peut être constitué en objet du désir d'un autre homme qu'en tant que 'female substitute') à l'évidence menacée par la seule présence de Mr Roche. Cette « menace » se concrétise au moment où Mr Roche sort de sa réserve, alors que les autres s'en prennent au jeune Kevin, pour demander qu'on le laisse en paix :

Mr Roche. I simply said leave him alone. He's only a boy.
 Kelly. You keep out of this, d'you hear? (...)
 Myles. That's right, Agatha. Leave this to the menfolks.
 Mr Roche (*in an undertone*). Men! (39)

C'est cette remarque dubitative, formulée *sotto voce*, qui met le feu aux poudres et déclenche le lynchage de Mr Roche : on voit à quel point la construction de la masculinité *straight* de Myles et de ses acolytes est fragile. La mise à mort qui s'ensuit se distingue toutefois d'un classique scénario de *gay-bashing* par le fait qu'aucun coup n'est porté : Mr Roche meurt de claustrophobie.

Le lynchage se passe en réalité en deux temps. Au début de la pièce, Kelly et ses amis (à l'exception de Seamus) enferment Kevin et Mr Roche, à peine arrivés, dans les toilettes, mimant leur supposé coït avec force gestes et bruits obscènes. La scène est éprouvante pour le public car elle se joue apparemment sur le registre de la farce, mais procède d'une violence à peine voilée : il s'agit déjà d'une agression homophobe qui s'arrête juste à temps quand Mr Roche, au bord du malaise, révèle qu'il est claustrophobe. C'est donc en toute connaissance de cause que ses agresseurs l'enferment une seconde fois, pour le punir d'avoir mis en cause leur masculinité. Il y a dans l'appartement de Kelly une sorte de cagibis en contrebas qu'il montre avec une certaine fierté et qu'il appelle 'the holy-hole' :

Kelly. (...) That's the holy-hole.

Myles. The — what?

Kelly (*Proud, showing them all*). Holy-hole. It's a sort of a cellar, with a few steps down. I keep the old sweeping-brush and various other accoutrements down there.

Myles (*entering the bathroom*). Well, for crying out loud— (17)

Une fois passée la réaction interloquée de Myles, personne ne s'étonne plus de ce nom, qui entre tout naturellement en circulation dans le dialogue. Or c'est dans ce 'holy-hole' que Kelly et ses amis enferment Mr Roche (seul cette fois) lors de la seconde agression, celle qui débouche sur la mort de Mr Roche. La claustrophobie de Mr Roche ('I can't stand enclosed spaces (...) Narrow doors walls, and so on. It's only when I feel that the door may never be opened—' (34-35)) renvoie métaphoriquement à la peur du placard, de la mort psychique qu'entraînerait la non-reconnaissance d'un désir non conforme. Mr Roche est ainsi construit comme l'envers de Kelly, qui après la mort de Mr Roche est obsédé par la réputation sulfureuse que pourrait lui valoir le fait de lui être associé :

Kelly (*Nervously*). It's the terrible reputation we'll get that worries me. Prison I can take. It's the bad names that leaves me wake at the knees. (...) I don't want it to come out. I don't want it to come out. (60-1)

Par son indifférence à l'enfermement ('Prison I can take') et sa phobie de l'*outing*, la posture de Kelly inverse terme à terme la claustrophobie de Mr Roche. Le 'holy-hole' serait donc une métaphore du placard, ce que plusieurs critiques ont suggéré¹³, tout en passant sous silence le caractère évidemment polysémique du signifiant qui complique singulièrement cette lecture. La scène relève également d'un régime métonymique où l'appartement de Kelly est comme l'extension de son corps ; l'enfermement de Mr Roche dans le 'holy-hole', à l'initiative de Kelly ('Shove him into the holy-hole !') participe donc à la fois, sur le mode métaphorique, d'une tentative de refoulement (la mise au placard de Mr Roche et du désir qu'il incarne) et, sur le mode métonymique, de son contraire — un gigantesque

¹³ Voir notamment Denis Sampson, « The Theatre of Thomas Kilroy : Boxes of Words », Éd. Jacqueline Genet et Richard Allen Cave, *Perspectives of Irish Drama and Theatre* (Gerrards Cross, Colin Smythe : 1991) : 130-39 et la conférence de Jose Laners, « 'Terrible Queer Creatures': Modernism, Revivalism, and Irish Drama » (conférence plénière non publiée donnée au congrès de Midwest ACIS, Fargo, ND, octobre 2011).

acting out, la spectacularisation d'un indicible fantasme de pénétration anale. Le 'holy-hole' laisse aussi entendre, par paronomase, le 'glory hole', le trou pour voir *et* ne pas voir : convoquant ainsi tout un imaginaire sexuel interdit, il désigne également sur le mode réflexif le régime très particulier de ce théâtre qui prétend tout montrer (selon l'esthétique naturaliste qui postule que tout est visible) mais qui ne montre en définitive qu'une totalité trouée (un 'holey whole') expurgée de l'irregardable désir qui fait pourtant retour dans tous les tropes qui arrachent la pièce à son prétendu naturalisme.

Enfermé dans le 'holy-hole', Mr Roche meurt, asphyxié. Au cœur de la nuit, Kelly resté momentanément seul avec Seamus finit par lui avouer qu'il connaît mieux Mr Roche qu'il ne l'a dit :

Kelly (*Head bowed*). God forgive me. I let him handle me. (63)

La formule est crue, mais occulte plus qu'elle ne révèle puisqu'il n'est question ni du désir de Kelly, ni de son véritable objet. Seamus, à qui s'adresse cet aveu masqué, refuse d'entendre ou entend trop bien au contraire, et prend congé précipitamment. Lui seul n'assistera pas à l'énigmatique résurrection annoncée par le titre : alors que l'étudiant en médecine et Kevin ont emporté son corps pour l'enterrer, il revient, hilare, et raconte comment, tel un dieu de la fertilité¹⁴, il est revenu à la vie tandis que des torrents de pluie s'abattaient sur la terre et que le jour se levait : 'Like the beginning of life itself' (74) L'épisode entretient un rapport parodique, mais aussi politique, aux *topoi* des rites de fertilité : le dieu de la fertilité est un homosexuel, c'est donc qu'il y a d'autres modalités de la fertilité (artistiques, politiques, intellectuelles etc.) que celle, littérale et hétérosexuelle, qui est validée par l'Eglise et l'Etat. Mais la scène parodie aussi explicitement la résurrection du Christ — témoin le retour surprise de Mr Roche chez Kelly :

Kelly leaps up and throws the door open. Mr Roche is the first to enter.

Kelly. Jesus!

Mr Roche. Not quite, my dear chap, but I am flattered by your mistake. (71)

La scène de la résurrection, qui rompt avec le code naturaliste de la pièce, met en acte l'échec de la mise au placard, le retour du refoulé homosexuel sur la scène irlandaise. Le corps abject revient en corps glorieux après sa mise au tombeau (le 'holy hole', c'est aussi, bien sûr, le Saint Sépulcre) : cette *Passion queer* réécrit l'éternel récit nationaliste de la Passion du héros-martyr, mais enrichit de possibilités inédites le paradigme figé de la masculinité sur lequel il repose. Elle rend ainsi visible la violence du projet homogénéisant et normalisant du nationalisme, et les sites de résistance à ce projet qu'il s'emploie à faire disparaître.

¹⁴ Sampson 132.

Et peu importe que Kelly n'ait fait un pas hors du placard que pour mieux y retourner. A la fin de la pièce, tandis que Myles rentre chez sa mère, Kelly et l'étudiant en médecine partent à la Messe (c'est dimanche) chez les Carmélites de 'St Mary's, Gayfield' (81). Malgré le nom prometteur du quartier, il s'agit à l'évidence d'un lieu d'endoctrinement dont la géographie et l'architecture reproduisent la structure du placard :

Kelly. The church is up off Morehampton Road there. You come to the long wall and it's down there beside the Royal Hospital for Incurables. (...) It's very peaceful. They're enclosed— (81)

Kelly échoue cependant à déloger Mr Roche, qui insiste pour demeurer chez lui jusqu'à ce que Kevin se réveille. Kelly parti, Mr Roche reste seul en scène, répond au téléphone (c'est Seamus, qui raccroche) puis reste simplement là, un étrange sourire aux lèvres. Cette fin énigmatique s'éclaire si on la considère comme une réponse à Yeats et Lady Gregory, une variation sur la figure des « étrangers dans la maison ». Dans la célèbre pièce *Cathleen ni Houlihan*, qui enflamma l'imagination des nationalistes irlandais à sa création en 1902, la « Pauvre Vieille Femme » qui allégorise l'Irlande dépossédée de ses terres se plaint d'avoir dû abandonner la maison-Irlande aux étrangers : 'Too many strangers in the house'. La fin de *The Death and Resurrection of Mr Roche* revisite ce passage mille fois ressassé du canon théâtral irlandais et en propose une parodie qui lui rend toute sa pertinence. De 'too many strangers in the house', on est passé à 'too many queers in the house' : trop pour pouvoir reconduire à l'identique, dans l'Irlande indépendante de l'après-guerre, la fiction d'une nation homogène débarrassée de ses marges. Dans *The Death and Resurrection of Mr Roche*, l'étranger, le 'queer' est lui-même le héros-martyr dont le sacrifice vient fertiliser les « quatre beaux champs » de Cathleen (les quatre provinces de l'Irlande), créer de nouvelles modalités de l'identité nationale et de la construction figée des genres sur laquelle elle repose. Il est le corps étranger, inassimilable, qui en demeurant dans la maison donne à voir ces autres modalités marginales de l'identité, que le projet nationaliste, parce qu'il est encore structuré par l'expérience du colonialisme contre laquelle il se constitue¹⁵, cherche à invisibiliser.

¹⁵ Voir l'analyse que fait David Lloyd de la « sclérose de la culture irlandaise » à la lumière de Frantz Fanon dans *Ireland After History* (Cork, Cork University Press : 1999) : 22.

Bibliographie sélective

Sources primaires

Thomas Kilroy, *The Death and Resurrection of Mr Roche*, 1969 (Loughcrew, The Gallery Press : 2002)

Sources secondaires

Connell, R.W. *Masculinities*. 1995. Cambridge, Polity Press : 2005.

Kearney, Richard. « Myth and Terror ». *The Crane Bag* 2.1-2 (1977) : 125-39.

Kilroy, Thomas. « A Playwright's Festival ». Éd. Nicholas Grene et Patrick Lonergan. *Interactions : Dublin Theatre Festival 1957-2007*. Irish Theatrical Diaspora Series : 3 (Dublin, Carysfort Press : 2008) : 9-19.

Kosofsky Sedwick, Eve. *Epistemology of the Closet*. 1990. Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press : 2008.

Lloyd, David. *Irish Culture and Colonial Modernity, 1800-2000*. Cambridge : Cambridge University Press, 2011.

—. *Anomalous States, Irish Writing and the Post-Colonial Moment*. Durham : Duke University Press, 1993.

—. *Ireland After History*. Cork, Cork University Press : 1999.

Madden, Ed. *Tiresian Poetics: Modernism, Sexuality, Voice, 1888-2001*. Cranbury, NJ, Associated University Presses: 2008.

Pettitt, Lance. « Gay Fiction – 2 ». *Graph*, 7 (1989-90)

Richards, Shaun. « Subjects of 'the Machinery of Citizenship' : *The Death and Resurrection of Mr Roche* and *The Gentle Island* at the Dublin Theatre Festival ». Éd. Nicholas Grene et Patrick Lonergan. *Interactions : Dublin Theatre Festival 1957-2007*. Irish Theatrical Diaspora Series : 3 (Dublin, Carysfort Press : 2008) : 61-74

Sampson, Denis. « The Theatre of Thomas Kilroy : Boxes of Words ». Éd. Jacqueline Genet et Richard Allen Cave. *Perspectives of Irish Drama and Theatre* (Gerrards Cross, Colin Smythe : 1991) : 130-39.