

ROBERT OWENSON (1744-1812)

ACTEUR ET DIRECTEUR DE THEATRE DUBLINOIS

Robert Owenson fit sa première apparition sur une scène dublinoise au mois d'Octobre 1776. Il se produisit pour la dernière fois dans la capitale irlandaise en Mars 1807.

Le suivre dans les différentes étapes de sa carrière, c'est découvrir la nature très particulière de l'activité dramatique, non seulement à Dublin, mais dans l'ensemble de l'Irlande à cette époque. C'est également prendre conscience du poids considérable de la vie politique sur le théâtre à cette période particulièrement riche de l'histoire de l'Irlande. C'est, enfin, observer les premiers efforts jamais réalisés pour donner à ce pays un théâtre national.

Né dans le Conté du Mayo en 1744, Robert Mac Owen (il devait angliciser son nom dans les années soixante) fit ses premières armes de comédien à Londres. Il y bénéficia de l'appui de son lointain cousin, Oliver Goldsmith qui lui permit d'obtenir son premier rôle sous la direction de Garrick. Il y connut un cuisant échec et ne remonta sur une scène londonienne que deux années plus tard, au théâtre de Covent Garden.

Les raisons qui poussèrent Owenson à retourner en Irlande en 1775 demeurent mystérieuses. Si l'on en croit sa fille, Richard Daly, qui avait alors la concession du Théâtre de Crow Street à Dublin avait vu Owenson jouer le rôle du Major O'Flaherty dans *The West Indian* de Cumberland. Séduit par son jeu, il lui aurait proposé de l'engager comme acteur et directeur adjoint de sa troupe.

C'est ce même rôle du Major O'Flaherty que tint Robert Owenson pour sa première apparition dublinoise. *Le Freeman's Journal* du 19 Octobre 1776 jugeait ainsi la performance de ce nouveau venu :

The character of *Major O'Flaherty* was performed by *Mr Owenson* with great spirit and propriety. His figure is perfectly well adapted, his brogue was characteristic and not too vulgar ; but his countenance did not appear old enough for a man who had seen *thirty years hard service*. The song he sung (sic) was taken from Mr M'Dermott's opera of *the Milesian*, and was received with great applause, though rather abruptly introduced. This gentleman will forgive me, if I hint, that although it is perfectly natural in man, when his mind is strongly agitated, to express its overflowing in his own *native* language, even when talking to people in an acquired one, yet his uttering phrases in *Irish* so very frequently, seemed rather a local compliment, than a judicious use of them, and might by some be construed into a clap-trap.

L'agacement du critique du *Freeman's Journal* vaut la peine que l'on s'y arrête. Il en dit long sur les libertés prises par les acteurs avec le texte. Il en dit plus encore sur les choix "culturels" de Robert Owenson. Avant que l'Irlande ne manifeste son identité spécifique sur le plan politique (on songe ici au Parlement de 1782), s'exprimer en gaélique, choisir un air extrait du *Milésien* et provoquer un tel enthousiasme parmi le public avait un sens. Dans cette coïncidence entre la phase d'émergence d'une conscience politique "nationale" sous l'influence d'hommes comme

Grattan et Curran et le retour à des valeurs culturelles nationales, on peut voir un avant-goût de ce qui se produirait à la fin du dix-neuvième siècle. Douglas Hyde, sa Ligue Irlandaise et sa campagne de "désanglicisation", Yeats et ses efforts d'instauration d'un théâtre national feraient alors écho au combat en faveur du *Home Rule* mené par Parnell.

Il convient également de s'interroger sur les rôles de *Stage Irishman* que Robert Owenson tint régulièrement à cette époque, soit sur les planches du théâtre du Crow Street, soit au théâtre de Smock Alley (dont la réouverture eut lieu en 1781). Jonah Barrington, dans ses *Recollections*, brosse de l'acteur un portrait qui complète heureusement celui proposé par le *Freeman's Journal* :

Mr Owenson... was at that time highly celebrated in the line of Irish characters, and never did an actor exist so perfectly calculated, in my opinion, to personify that singular class of people. Considerably over six feet in height, remarkably handome and bravelooking, vigorous and well-shaped, he was not vulgar enough to be *out of character* : never did I see any actor so entirely identify himself with the peculiarities of those parts he assumed. In the higher class of Irish characters - old officers, etc. - he looked well, but did not exhibit sufficient dignity ; and in the *lowest*, his humour was scarcely quaint and original enough ; but in what might be termed the *middle class of Paddies*, no man ever combined the look and manner with such felicity as Owenson. Scientific singing in not an Irish quality and he sang well enough (1)

Ce critère de dignité, de distinction, cette insistance sur la belle prestance ou bien sur une forme d'humour bien spécifique, cette défiance à l'égard de la vulgarité sont révélateurs de la manière dont les Irlandais eux-mêmes percevaient leur propre représentation sur la scène. On peut penser, ici encore, que le contexte général d'affirmation d'une identité nationale entraînait une perception spécifique du *Stage Irishman*. Là où une nation relativement sûre d'elle perçoit sa propre représentation dans un certain confort mental, un peuple dominé et méprisé voit, dans l'image que l'on donne de lui, une humiliation supplémentaire, une marque de plus du mépris dans lequel on le tient.

Il est clair que, sur ce point, le dix-neuvième siècle devait correspondre à une phase de pessimisme et de dépression avant que la dignité retrouvée permette que soient envisageables les représentations d'Irlandais proposées par des dramaturges comme Synge et O'Casey.

En 1784, Owenson investit le capital récemment hérité par sa femme (fille de l'ancien maire de Shrewsbury) dans un nouveau théâtre : le music hall de Fishamble Street qu'il rebaptisa *The National Theatre Music Hall*. Ce choix correspond à la première tentative jamais réalisé de donner à l'Irlande un théâtre national. Pas plus que celle effectuée plus d'un siècle plus tard par W.B. Yeats et Lady Gregory, elle ne saurait être dissociées de son contexte politique.

En 1782, Grattan et le Parlement de Dublin avaient voté ce que l'on appela la "Déclaration d'Indépendance", acceptée par le gouvernement britannique grâce à la pression exercée par les Volontaires irlandais. Pendant dix-neuf ans, l'Irlande allait pouvoir exercer une certaine forme de souveraineté nationale.

La comparaison entre la situation de la fin du dix-huitième siècle et celle de la fin du dix-neuvième doit, cependant, être quelque peu nuancée. En 1782, les Protestants, maîtres de l'Irlande, très certainement inspirés par les événements du continent Nord-Américain, rejettent la domination de la métropole et exigent de gérer leurs propres affaires. A la fin du dix-neuvième siècle, la nation catholique exprime son désir d'autonomie, voire d'indépendance. Les dix-neuf années qui précèdent l'Union législative marquent un rapprochement sans précédent entre Protestants et Catholiques s'achevant par la folle entreprise des Irlandais Unis. Un siècle plus tard, Parnell, le roi sans couronne de l'Irlande catholique, est Protestant et anglo-irlandais.

Les tentatives de création d'un théâtre national à ces deux périodes reflètent ces différences et ces similitudes. Alors que Yeats se détournerait des valeurs anglaises pour chercher la "véritable" Irlande, alors que Douglas Hyde irait jusqu'à rejeter la langue anglaise, c'est une identité culturelle de type colonial que proposait Robert Owenson au public dublinois en 1784. Dans ses *Memoirs*, Lady Morgan, la fille d'Owenson, donne une idée de ce que recouvrait l'adjectif "national" dans l'esprit de son père. Elle décrit en ces termes l'inauguration du *National Theatre Music Hall*, le 20 décembre 1784 :

The first performance was to be altogether national, that is, Irish, and very Irish it was. The play chosen was *The Carmelite*, by Captain Jephson, with an interlude from Macklin's farce of *The Brave Irishman*, and a farce of O'Keefe's, *The Poor Soldier*. The overture consisted of Irish airs ending with the Volunteer's March, which was chorussed by the gallery to an accompaniment of drums and fifes... My father wrote and spoke the prologue in his own character of an 'Irish Volunteer'. The audience was as national as the performance ; and the pit was filled with red coats of the corps to which my father belonged ; and the boxes exhibited a show of beauty and fashion, such as Ireland above all other countries could produce. What added to the *éclat* of the evening was the first appearance on any stage of an Irish lady of rank - the honourable Mrs Mahon - then known by the pretty cognomen of the 'bird of Paradise.' She was the daughter of Lord Perry, afterwards Lord Limerick. (2)

Les trois oeuvres choisies pour ce spectacle inaugural sont révélatrices de l'absence d'une authentique tradition dramatique irlandaise. *The Brave Irishman*, par exemple, est considéré par Micheál O'haotha comme "an early example of the type of boisterous knock-about who later became the typical Irishman" (3). Tous les historiens du théâtre irlandais soulignent d'ailleurs cette absence. Andrew Malone (1929) et Christopher Fitz-Simon (1983) y voient la conséquence d'une tradition littéraire orale propre aux pays celtiques. Le premier explique :

until the end of the nineteenth century Ireland had been without any national drama in either the Irish or the English languages. (4)

This peculiarity was not entirely confined to Ireland ; it may be found in all the countries which it is now fashionable to call Celtic. (5)

In Ireland recitation took the place taken by representation in other European countries. (6)

Dans ses *Familiar Epistles to Frederick J[one]s, Esq., on the Present State of the Irish Stage*, John Wilson Croker, en 1804, dénoncerait l'absence de drame national en ces mots :

But can we not *ourselves* produce
These novelties for Irish use,

COUP DE THEATRE n° 10
L'IRLANDE ET LES ARTS DU SPECTACLE, IRELAND AND THE PERFORMING ARTS

That we to foreign hands must roam,
For goods we us'd to make at home ? (7)

Comme ce serait le cas un siècle plus tard, le besoin de pièces nationales était très fortement ressenti au moment où l'identité irlandaise se manifestait dans le domaine politique. En cette fin de dix-huitième siècle, si l'Ascendancy portait au théâtre un intérêt réel, les futurs chefs révolutionnaires montaient eux aussi sur les planches comme le signale Andrex Malone :

Wolfe Tone, Robert Emmet, Lord Edward Fitzgerald, Napper Tandy were but a few of the patriotic heroes who roused the enthusiasm of Dublin audiences in the plays of Whitebread and his associates. These plays were Irish in theme and mood..., and almost for the first time gave to Ireland a drama which had some connection with the life and thought of the people. (8)

Christopher Fitz-Simon rappelle pour sa part :

In 1783 a philanthropic landlord, Richard Martin, built a small theatre in Kirwan's Lane [Galway]... The Martins obtained the services of Robert Owenson to organize their first season, a season in which Wolfe Tone played two parts, while staying as a houseguest. (9)

Sydney Owenson, dans son compte rendu de l'inauguration du *National Theatre Music Hall* déclare : "The audience was as national as the performance" et elle illustre son propos en évoquant les loges : "the boxes exhibited a show of beauty and fashion such as Ireland above all other countries could produce." Il y a là un élément qui confirme que la vision de la future romancière (et de l'ensemble de ceux qui, à l'époque, en Irlande, étaient mus par un sentiment national) était bien anglo-irlandaise au sens fondamental de cet adjectif.

C'est encore la fille de Robert Owenson qui nous permet de nous faire une idée du succès de ce premier théâtre national irlandais. Elle témoigne de la perception politique de ce succès grandissant. Elle nous instruit, enfin, des mesures, également politiques, qui permirent de fermer cet établissement jugé dangereux. "The National Theatre flourished", écrit la romancière.

Everybody took boxes, but few paid for them. Orders were given in profusion, when, lo ! in the midst of the apparent success of this rival to the great Royalities Government granted an exclusive patent for the performance of the legitimate drama to - Mr Daly ! with the additional honour of creating him deputy Master of the Revels, a distinction which had nearly fallen into abeyance. In a capital so dramatic as Dublin, the event made a great sensation, which, however, soon subsided, but not before my father's friends had devised legal grounds to sue for remuneration for his losses. (10)

Cette fermeture par les autorités était l'aboutissement d'un processus dans lequel seule la politique avait constitué un critère de jugement. Comme il est facile de l'imaginer, ce premier théâtre national irlandais fut immédiatement soutenu par les libéraux et attaqué par les conservateurs. Le *Freeman's Journal* mena une tenace campagne afin de tenter de dissuader le public de fréquenter le *National Theatre* de Robert Owenson. Celui-ci s'était d'ailleurs exposé aux représailles de ses adversaires en autorisant, le 16 avril 1785, une soirée, présidée par James Napper Tandy, en faveur d'un imprimeur nationaliste emprisonné.

La partie étant perdue d'avance, Owenson préféra négocier : une commission parlementaire lui accorda une indemnité de £ 300 par an à condition qu'aucun acteur professionnel ne se produise à Fishamble Street. Owenson devint alors l'adjoint de Daly à la tête du Théâtre Royal de Crow Street.

La carrière du premier théâtre national irlandais avait été brève, mais cette tentative avait clairement révélé le lien intime existant en Irlande entre le "culturel" et le "politique". John O'Donovan, cité par Fitzpatrick, le premier biographe de Lady Morgan, rapporte :

I have frequently spoken to old men... who saw Owenson hissed off the stage in Dublin for singing an Irish song - "The Drimmin-doo-deelish" - which he used to sing very well. But the Dublin audience in this time was strongly anti-Irish and Orange in their feelings. (11)

Au lendemain même de l'ouverture, le critique dramatique du *Freeman's Journal* reconnaissait de mauvaise grâce le succès remporté par Owenson auprès de la partie la plus populaire du public :

Were it not that the manager's *singular* and *forcible* merit in droning out *planxties*, and acting *spalpeen* characters, secured him a round of *heel-applause* from his good friends in the gallery, we should be apt to style the *Prelude* performed last night, a jumble of the greatest balserdash that ever insulted the stage. (12)

La fille de Robert Owenson, elle-même, devait dénoncer l'erreur commise par le musicien Tom Cooke, "encouraged... by perhaps taking the boisterous claps of an ignorant *Upper Gallery*, for the *universal* applause of the whole audience." (13)

Les années qui suivirent la fermeture du théâtre de Fishamble Street semblent avoir compté parmi les plus tranquilles et les plus prospères de la vie mouvementée de Robert Owenson. Son poste de Directeur adjoint du Nouveau Théâtre Royal de Crow Street lui permettait de vivre confortablement et de recueillir Thomas Dermody qui devait connaître quelque gloire en tant que poète mais qui, pour l'instant, en était réduit à la mendicité.

Après la mort de sa femme, en Juin 1789, Owenson entreprit de se rendre dans diverses villes irlandaises afin de s'y produire, louant les locaux de Fishamble Street à un groupe de comédiens amateurs. Ceux-ci, afin d'améliorer la qualité de leurs spectacles, engagèrent bientôt quelques acteurs professionnels, ce qui était contraire aux engagements pris par Owenson lors de la fermeture du *National Theatre*. La rente annuelle de 300 Livres fut donc perdue. C'est ce revers qui amena l'acteur à se tourner vers l'autre volet de l'activité dramatique irlandaise de l'époque : le théâtre privé de l'Ascendancy.

Micheál O'hAodha nous renseigne utilement sur cette tradition :

In the late eighteenth century and well into the nineteenth century, amateur theatricals were staged in the shadow, if not within the walls, of the big houses of the Ascendancy. These gentlemen players, like gentlemen jockeys, kept aloof from the more robust conditions of the commercial arena. Patrons of the arts like the Earl of Charlemont, Luke Gardiner, Thomas Connolly of Castletown, the Earl of Kildare and the Countess of Ely ran private theatres where their friends and guests could display their talents in the elegant Georgian surroundings. The most

famous was Kilkenny Theatre where Thomas Moore met his beloved Betsy Dyke. (14)

C'est précisément à Kilkenny que se rendit Robert Owenson à l'invitation du Marquis d'Ormond. Celui-ci se montra particulièrement généreux en faisant cadeau à Owenson d'un terrain en vue de la construction d'un nouveau théâtre. Il organisa également une souscription pour recueillir une somme correspondant à la moitié des frais à engager, l'autre moitié demeurant à la charge de Robert Owenson. L'argent, toutefois, ne fut guère prompt à venir et le bâtiment dut être hypothéqué avant même la fin de sa construction. Malgré ces difficultés, le nouveau théâtre fut inauguré au mois d'Août 1794.

La seconde saison n'avait pas pris fin qu'Owenson fut mis en demeure de rembourser l'hypothèque, ce qui lui était impossible. Il fut donc déclaré en faillite et se mit à voyager à travers l'Irlande pour tenter de vivre de son art. On retrouve sa trace à Cork, Derry, Sligo ainsi que dans quelques autres villes de province.

Mais les temps n'étaient plus guère au spectacle. L'opinion publique était désormais accaparée par la politique. La tension en Ulster était à son comble et un débarquement français en Irlande était de plus en plus sérieusement envisagé. La Société des Irlandais Unis s'était constituée à Belfast en 1791. En 1795, le clivage traditionnel entre Protestants et Catholiques avait pris une nouvelle dimension avec la création de la Société d'Orange. La même année, Fitzwilliam, le Lord Lieutenant, avait promis l'émancipation des Catholiques, ce qui lui avait valu de perdre son poste et avait provoqué le retour de Beresford, unanimement détesté des Catholiques et même des Protestants libéraux.

En 1796, le débarquement français échoua de justesse. Les événements qui suivirent sont trop tristement célèbres pour qu'il soit nécessaire de les évoquer. Dans ces conditions, Robert Owenson, déprimé et malade, renonça à exercer son art et s'installa à Dublin. Il semble qu'une fois éteinte la flambée de violence et votée l'Union avec la Grande Bretagne, Owenson ait été de nouveau impliqué dans une certaine activité dramatique en Ulster, en particulier dans les villes de Coleraine (1801) et d'Enniskillen (1803).

C'est en 1807 que Robert Owenson devait brièvement retrouver le devant de la scène. Sa fille Sydney, s'était rendue célèbre en publiant, fin 1806, *The Wild Irish Girl ; a National Tale*. Le *Freeman's Journal*, par la plume de John Wilson Croker avait attaqué cette oeuvre avec une telle virulence que l'on ne parlait plus à Dublin que de *The Wild Irish Girl*. Sydney décida alors de faire produire un opéra auquel elle travaillait depuis quelque temps. Cette oeuvre intitulée *The First Attempt, or the Whim of the Moment* et dont la musique est due à Tom Cooke, remporta un vif succès lorsqu'elle fut représentée à Dublin le 4 Mars 1807. Le prologue, composé par Joseph Atkinson, soulignait :

an old favourite of the Thespian art, Appears this night to take a daughter's part,

Une dernière fois, le succès ou l'échec se trouvait lié, pour Robert Owenson, à des circonstances politiques. Comme devait le signaler sa fille, "the success of my little opera was not due to its merits, it was a *pièce de circonstance*, and upheld by a party." (15) Le Gouvernement Whig tentait de ce concilier l'Irlande et il avait donné

J. BRIHAULT
ROBERT OWENSON

mission au Lord Lieutenant, le Duc de Bedford, de mettre un terme à l'anti-nationalisme manifesté jusque là par le Château. L'"affaire" de *The Wild Irish Girl* fournissait une occasion rêvée au pouvoir de tendre la main aux libéraux irlandais sans, pour autant, prendre de risque politique. Le Lord Lieutenant et sa cour assistèrent donc à la première de *The Whim of the Moment* et firent à Robert Owenson un triomphe qui visait en fait sa fille et, à travers elle, un parti.

Robert Owenson ne remonta plus sur les planches après 1807. Il mourut en 1812 après avoir paisiblement vécu ses dernières années chez sa fille cadette, Lady Clarke.

Si le souvenir de Robert Owenson mérite d'être évoqué, c'est essentiellement parce qu'il fut le premier à tenter de donner à l'Irlande un théâtre national. Il est certain que cette tentative ne pouvait être réalisée qu'à une période d'euphorie politique telle que celle qui prévalut de 1782 à 1798. Il faudrait un siècle avant qu'une situation comparable existe de nouveau et permette enfin la naissance et la survie d'un authentique théâtre national irlandais.

Owenson ne limita pas son action en faveur d'un art national au domaine dramatique. Il contribua largement au travail de recherche et de diffusion effectué par sa fille aînée dans le domaine musical. Sydney Owenson devait publier, en 1805 (soit trois ans avant que ne paraissent les célèbres *Mélodies Irlandaises* de Thomas Moore), un recueil intitulé *Twelve Original Hibernian Melodies, with English Words, Imitated and Translated from the Works of the Ancient Irish Bards* (Londres, Preston, 1805, 23 p.).

Enfin, il est certain que le rôle de pionnier joué par Lady Morgan dans le domaine du roman national irlandais ne saurait être dissocié de l'engagement politique et artistique de son père.

Jean BRIHAULT
Université de Rennes II

NOTES

- (1) Sir Jonah BARRINGTON : *Recollections of Jonah Barrington...*, Dublin, Talbot Press, 1918, xx-485 p., pp. 350-351.
- (2) Lady MORGAN : *Lady Morgan's Memoirs*, edited by W.H. Dixon & G. Jewsbury, Londres, W.H. Allen & Co, 1862, 2 vol., vol. i, pp. 23-24.
- (3) Micheál O'hAodha : *Theatre in Ireland*, Oxford, Blackwell, 1974, xiv-148 p., p. 6.
- (4) Andrew E. MALONE : *The Irish Drama*, Londres, 1929, New York, B. Blom, 1965, 351 p., p. 1.
- (5) Id., p. 4.
- (6) Id., p. 6.

- (7) John Wilson CROKER : *Familiar Epistles to Frederick J-s, Esq., on the Present State of the Irish Stage*, Dublin, J. Barlow, 1804, xix-78 p., p. 5
- (8) Andrew MALONE : op. cit., p. 17.
- (9) Lady MORGAN : op. cit., pp. 24-25.
- (10) William John FITZPATRICK : *Lady Morgan : her Career, Literary and Personal...*, Londres, 1860, xii-308 p., p. 167.
- (11) *Freeman's Journal*, 21 Décembre 1784.
- (12) Lady MORGAN : *A Few Reflections Occasioned by the Perusal of a Work, Entitled "Familiar Epistles..."*, Dublin, J. Parry, 1804, vi-7-77 p., p. 46.
- (13) Micheál O'hAodha : op. cit., p. 10.
- (14) Lady MORGAN : *Passages from my Autobiography ; an Odd Volume*, Londres, R. Bentley, 1859, xi-339 p., p. 61.