

Introduction

Elisabeth Angel-Perez

C'est au cœur du collectif d'artistes britanniques « The Apathists », dans lequel il côtoie Mike Bartlett et Duncan Macmillan, que Nick Gill commence à écrire. Auteur dramatique, musicien, performer, Nick Gill est un artiste protéiforme dont la posture, déjà révélée par son site internet www.nickgillplaywright.com/, toujours critique, souvent ironique, parfois empathique, s'illustre à travers l'ensemble de son œuvre.

Mirror Teeth (Dents Miroir), créée par Kate Wassenberg au Finborough Theatre en 2011, est la première pièce importante de Nick Gill. Il s'agit, selon l'expression maintenant consacrée, d'une « dark comedy » ou d'une « savage comedy »¹ qui donne à entendre une voix majeure tant politiquement que poétiquement. La scène satirique se réinvente sous sa plume. Si la langue acerbe et sans compromis ne manque pas de rappeler Caryl Churchill ou Martin Crimp, ou avant eux Joe Orton et Steven Berkoff, les situations de théâtre inventées, très concrètes, sont servies par un sens de la caricature et du cliché qui donne à la pièce la facture d'une comédie du pire. À mesure que la situation plonge dans l'absurde, elle reflète plus cruellement encore le monde contemporain et le rôle qu'y joue le Royaume-Uni. Véritable « State of the Nation Play »² cocasse, la pièce travaille sur

¹ Les concepts de « dark comedy » (comédie noire) et « savage comedy » (comédie sauvage) sont développés par J. L. Styan dans *The Dark Comedy: The Development of Modern Comic Tragedy*, Cambridge, Cambridge UP, 1962.

² La « State of the Nation Play » ou « pièce sur l'état de la nation » est un genre largement répandu au Royaume-Uni. Voir Michael Billington, *State of the Nation: British Theatre Since 1945*, London, Faber and Faber, 2009.

INTRODUCTION

l'identité britannique et son devenir à l'ère de la mondialisation. L'action, qui débute dans « l'une des plus grandes villes de Notre Pays » s'inscrit, en dépit de cet anonymat ironique, dans une géographie bien identifiable que confirme l'onomastique : la famille Jones est composée de Jane et de James et de leurs enfants John et Jenny, des noms qui renvoient à ces « little Englanders »³ dont la pièce cerne les manies, les obsessions et les phobies. Nick Gill écrit *Mirror Teeth* au moment de la transition entre les gouvernements néo-travaillistes de Tony Blair et Gordon Brown (1997-2010) et celui, conservateur, de David Cameron (2010-2016). Avant le Brexit donc, Gill travaille les concepts de nation et de valeurs nationales qu'on pensait éculés à l'heure des « constellations post-nationales »⁴. Incapable de s'extirper de la nostalgie de son passé colonial et fervente promotrice d'un néo-impérialisme économique, l'Angleterre à force de repli sur soi, n'est plus que la caricature d'elle-même. Comme la parodie que Caryl Churchill développe dans *Cloud Nine* (1979), sans la dimension brechtienne et réformatrice puisqu'au final le retour à l'ordre entérine le pire⁵, la pièce de Nick Gill déploie une langue en faillite qui fait rire jaune. À force d'expressions fossilisées et de situations stéréotypées qui s'ancrent dans une « anglicité » reconnaissable entre toute, la langue invente du neuf et surtout du vrai sur le monde globalisé, la famille, la xénophobie. C'est là le paradoxe et le tour de force de cette pièce : être rafraîchissante à force de clichés.

Le premier acte se passe dans « Notre Pays » et met en scène les Jones, une famille typiquement anglaise, structurée par le machisme du père, la phobie ethnique de la mère, la frustration sexuelle de la fille et le pédantisme du fils, jeune étudiant. On n'est pas loin de l'univers de *Little Britain*, c'est-à-

³ Les 'little Englanders' sont des citoyens britanniques qui pensent que l'Angleterre est supérieure aux autres pays et qu'elle ne devrait collaborer avec l'extérieur que si elle y trouve du profit (*Cambridge Dictionary*). Plus qu'au documentaire *Little England* (ITV, 2011), qui brosse le portrait d'Anglais expatriés, l'expression renvoie à la série comique satirique *Little Britain* (BBC, 2003-2006) de Matt Lucas et David Walliams.

⁴ Jürgen Habermas, *The Postnational Constellation: Political Essays*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2001.

⁵ Liliane Campos, 'Du concept psychiatrique à la métaphore théâtrale : le miroir de l'Autre dans les dramaturgies postcoloniales de Caryl Churchill et de Nick Gill', *Sillages critiques*, 18 (2014), <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/4124>, consulté le 6 décembre 2019.

INTRODUCTION

dire d'un univers qui croise le théâtre de l'absurde à la Ionesco et le *nonsense*⁶ anglais à la Lewis Carroll, avec un brin de réalisme social. Lorsque Jane et James annoncent, le repas familial à peine terminé, qu'ils vont se retirer à l'étage pour avoir « un rapport sexuel », le fils ne s'émeut pas et entreprend d'avancer son travail universitaire au son des ébats parentaux. Le deuxième acte entraîne la famille dans une « des plus grandes villes du Moyen-Orient », où parce qu'il vend des armes aux milices locales, Mr Jones a décidé d'emmener les siens pour y résider. Curieusement, la maison n'a pas changé, et les préjugés non plus. Le troisième acte se déroule dans le même pays et démarre par le récit cocasse d'un camouflage de cadavre, celui du petit ami noir de la fille Jones. Le ton est plus sombre et l'humour plus grinçant encore. C'est dans ce troisième acte que Nick Gill montre ce qu'il advient quand les préjugés deviennent des actes, tant au niveau politique (nettoyage ethnique), qu'au niveau sexuel. Le jusqu'au-boutisme capitaliste et impérialiste et le freudisme le plus caricatural sont à l'œuvre et permettent à l'extrême violence de cohabiter avec le rire : la comédie éclate alors comme la forme par excellence du tragique.

Mirror Teeth oscille donc entre farce et abjection, fait exploser les cadres et les tabous dans une jovialité grotesque et cynique. La pièce cependant, préserve le cadre de la comédie bien construite, s'articule autour d'une intrigue et de personnages. Nick Gill renoue avec un théâtre qui raconte des histoires, un théâtre qui repose sur le maintien de personnages nommés et psychologiquement et socialement identifiés, de dialogues qui font avancer la fable. L'intrigue, ancrée à la fois dans un ordinaire reconnaissable mais qui atteint rapidement le paroxysme de l'hénaurme, se construit en suivant une structure linéaire en trois temps, à la manière de la pièce-bien-faite qui enchaîne exposition, complication et dénouement. En revanche, Gill importe des décrochages de sens qui sont les marqueurs de l'absurde dans cette esthétique classique et codifiée qu'il vide donc de son sens. Tout comme la famille Jones prétend, en mangeant du ... poulet, découvrir un nouveau mets, la forme de la comédie de mœurs prend une saveur inconnue. Nick Gill livre donc une comédie sauvage dans laquelle se commettent les pires abominations ou les loufoqueries les plus extravagantes à l'intérieur du cadre

⁶ « Le *nonsense* anglais (ou non-sens), est une manière de jouer sur les mots qui vise, à partir d'effets tirés de leur sonorité, à remettre en cause la signification ou la logique du langage », *Dictionnaire de l'Académie française*, 9^{ème} édition.

INTRODUCTION

rassurant de la comédie de mœurs au préalable privée du projet rédempteur qui la porte. Lorsqu'on atteint le dénouement placé sous le signe d'un retour à l'ordre aussi grotesque que jovial, on est déjà arrivé à un point de non-retour dans l'horreur et tout ce que représente traditionnellement un dénouement a été soigneusement déconstruit. Il ne peut plus s'agir que d'une parodie qui condamne à une barbarie impunie et sans limite le monde globalisé qui est le nôtre. Contrairement à Sarah Kane qui dans *Blasted* fait sauter le décor à coup de bombe, Nick Gill opère donc sur le mode non pas de l'explosion mais de l'implosion et livre une pièce formellement innovante à force de tradition.

À la marge d'un genre comique qui ne reposerait ni tout à fait sur l'ironie, la parodie, le grotesque, ni même encore sur le *nonsense*, Gill élabore une esthétique de l'incongru qui a gagné au fil du temps ses lettres de noblesse avec des auteurs tels Rabelais, Jarry, puis Beckett. L'incongru (ce qui ne « congrue » pas donc, ce qui ne se rencontre pas⁷) n'a pas la pertinence logique du *nonsense*, ni la valeur métaphysique de l'absurde. En revanche, en faisant porter l'extrême sauvagerie par une forme résolument comique qui lui sied mal, il souligne plus avant encore monstruosité de la situation. L'incongru chez Gill n'est pas de l'ordre de l'ornement. Il est organique et structure tous les ressorts de la pièce : le décor naturaliste – la maison des Jones, nantie et bourgeoise, qui ancre la pièce dans l'esthétique de la comédie de mœurs – est déréalisé par les actions et les dialogues caricaturaux qui s'y tiennent et déclenchent un rire bergsonien.

James : ... Et comment vont nos deux enfants, John et Jenny ?

Jane : Oh nos deux enfants, John et Jenny, vont bien ; ils sont en haut, en attendant le dîner. (p. 27)

Ou encore

James : Le dîner est bientôt prêt ?

Jane : Oui, mon chéri.

James : J'appelle nos deux enfants, John et Jenny ?

Jane : Oui, vas-y.

⁷ congruer : cum [avec] + (g)ruer [se rencontrer], *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992, 2000, p. 850.