

L'étrange étranger dans l'œuvre d'Anthony Neilson : celui par qui le théâtre arrive.

**Agathe TORTI ALCAYAGA
Université Paris XIII**

En 1994, après la première de *Penetrators*, seconde pièce d'Anthony Neilson, Ian Herbert écrivit dans *Theatre Record* : "[this play] is so extreme, its horror so relentlessly described that I actually found myself wondering whether it should have been put on at all"¹. Quelle œuvre et quel auteur pouvaient bien effrayer la critique au point de lui donner envie de revenir aux temps si calmes d'une scène policée par la censure ? Qu'a donc de particulier cet auteur justifiant la citation biblique en titre de cette communication - citation évidemment trafiquée puisque le mot "théâtre" y remplace le mot "scandale" ? Depuis 1991 et sa première pièce, *Normal*, ce jeune dramaturge écossais se range parmi les voix du "*In Yer face Theatre*". On connaît la virulence des réactions d'incompréhension que ce mouvement peut susciter. De fait, la critique souligne régulièrement la violence, l'omniprésence du sexe et les abus de langage dans ses pièces. Pour autant, ces mêmes pièces sont régulièrement couronnées par "la profession" : *The Censor*², *Stitching*³, *The Wonderful World of Dissocia*⁴ notamment, furent récompensés par un certain nombre de prix. Toutefois, même de la part de ses détracteurs, le fil rouge que l'on retrouve dans tout commentaire sur cette œuvre est la reconnaissance de ses qualités proprement théâtrales. Ceci, Neilson le confirme lorsqu'il revendique son rejet de l'intellectualisme, et sa préférence pour un théâtre d'impact : "*Theatre should be an emotional experience - you should come out feeling something*."⁵ Cela ne veut pas dire que les montées d'adrénaline masquent chez lui la vacuité du propos, mais que pour Neilson, la réflexion commence par les tripes, et que l'art dramatique se prête à actionner cette manette particulière de notre fonctionnement fondé sur la raison, mais également sur les sentiments. Une pièce est donc, avant toute chose, un levier qui s'enclenche et qui met en mouvement une dynamique narrative. "*The story is the route by which your subconscious finds expression in the real*

world. Preoccupying yourself with the mechanics of a narrative frees you from your ego and allows something more truthful to come through. ... You will produce a truly dynamic thing: a play that speaks both to audience and to its creator".⁶ On sait que pour lancer une telle mécanique au théâtre, il est nécessaire de confronter une force actancielle à un obstacle. C'est là que, chez Neilson, on entre dans le vif du sujet – et plus précisément dans le vif du sujet du congrès SAES 2006.

On constate en effet que dans chaque pièce le point d'attaque actanciel est toujours l'intrusion d'un personnage fléché comme étranger au sein d'un corps constitué. Pour *Normal*, il s'agit de Peter Kurten lorsqu'il se tourne face au public et à son avocat. Les courtes scènes précédant ce moment ont établi son identité : "*the monster*",⁷ Kurten est l'étranger à l'humanité qui terrorisa Düsseldorf dans les années trente en y perpétrant d'abominables meurtres. *Penetrator* (dont on remarquera le titre) commence avec l'arrivée à l'improviste de Tadge, militaire en rupture de ban chez les colocataires Max et Alan. Or, à ce moment, le prologue a déjà ébauché une évocation générale de "l'étranger" sous la forme d'un auto-stoppeur doublé d'une voix off "*deep and subhuman*"⁸, débitant des horreurs pornographiques. *Year of the Family* s'amorce avec la présentation de deux étrangers que deux personnages font la démarche d'aller quérir pour les "importer" dans leur univers : Sid séduisant Claire, compagne de son père Dickie, pour en faire sa maîtresse, Fliss, demi-sœur de Claire, ramassant un clochard de la rue en qui elle veut reconnaître son père. Dans *The Night Before Christmas* l'étranger est carrément un extra-terrestre : un individu prétendant être un lutin du Père Noël capturé par le propriétaire d'un entrepôt de jouets dans lequel il s'était introduit. L'étranger de *The Censor* est à la fois une œuvre et son auteur, puisque la pièce s'ouvre lorsqu'une Miss Fontaine tente de faire revenir le Censeur sur son refus d'accorder un visa d'exploitation à son film, arguant que ce dernier n'est nullement pornographique, bien qu'il ne montre rien d'autre qu'un couple copulant dans un lit. *The Lying Kind* se met en marche avec l'entrée de deux *Bobbies*, Blunt et Gobel, terriblement conscients de leur nature intrusive, puisque leur mission, en ce soir de Noël, est d'apporter à un couple âgé l'horrible nouvelle que leur fille vient d'être tuée dans un accident d'auto. L'action de *Stitching*, enfin, démarre lorsqu'un petit étranger s'annonce dans le couple formé par Abby et Stuart sous la forme d'un bébé non attendu.

Une fois mis en contact avec l'élément étranger, les corps constitués

vont se trouver confrontés à une dimension supplémentaire dans leur lecture du monde. "L'étranger" existe. Ils ne peuvent le nier. Il est une anomalie, une exception qu'il faut bien admettre. Mais tout d'abord, cette aberration conforte l'assurance qu'ils ont de leur identité normative. Quels sont donc les "corps constitués en identité normative" que présente cette œuvre ? Il s'agit de toutes les formes que peut prendre une communauté. On trouve en effet, chez Anthony Neilson, l'éventail complet de la sociabilité, depuis le groupe d'amis d'enfance jusqu'à l'organisation économique et culturelle de notre société. C'est la norme sociale au sens large qui va, de prime abord, se trouver légitimée, lorsque l'étranger paraîtra. A un premier niveau par exemple, le couple amical Max et Alan, lorsque Tadge leur explique qu'il est poursuivi par de mystérieux *Penetrators* – "[Who] stick things up you. ... Up your arse.")⁹, réagit comme un seul homme et s'accorde à penser, sans se concerter, qu'il est "*Off his nut!*"¹⁰

A un niveau plus socialisé, le couple et / ou la famille forme un autre corps constitué. Abby et Stuart n'ont d'autre choix que d'envisager la transformation de leur propre couple en une famille – ce qui, initialement, renforce leur lien amoureux. Dans *Year of the Family*, les fantasmes familiaux de Fliss sont identifiés comme pure folie par Claire, de qui l'on apprend que le père de Fliss est en fait mort dans un accident de voiture il y a 20 ans. Cette clairvoyance l'assure en retour de sa propre santé mentale.

Claire [Sibling] rivalry? Why should I want to ... rival her? I'm not joking when I say she's mad. She's a fucking nutter.¹¹

Famille toujours, celle de Balthasar et de Garson dans *The Lying Kind* se resserre face à la mort que les deux étrangers font entrer en son sein ... Il faut dire que les euphémismes des délicats policiers ont fait croire aux vieux époux que c'était le décès de leur chienne qu'ils venaient annoncer. Leur fille, ils l'attendent toujours pour le réveillon, prêts à l'entourer, soudés face à ce coup du sort.

Au delà de la famille, la société dans son ensemble, en tant que système économique, politique, culturel, dont découlent des valeurs et une morale, forme, parmi les figures neilsoniennes récurrentes, le plus vaste des corps constitués. Comment appréhender un monstre pulsionnel comme Kurten, un film dont 35 minutes sont même trop *hard core* pour les *sex shops*, ou un individu – même déguisé en lutin – entrant par effraction dans une propriété privée ? La dimension sociale investie par l'étranger se replie sur son "système immunitaire", sur ses défenses établies. Face à Kurten, on met

un avocat. *"I was given the case as a gift ... it's true I knew everything of the law ... I did not have to prove him innocent, / just insane. / And he was surely that."*¹² Face au film qu'on lui présente, le Censeur a une réponse toute trouvée : *"... Whether your film is art, Miss Fontaine, or whether it's just pornography, is academic: there are things you just cannot legally show here, and that isn't a matter of opinion, it's a matter of law."*¹³ Face au lutin cambrioleur, il n'y a qu'une chose à faire : *"You are a bloke in an elf suit. I am calling the police, and then I'm going home."*¹⁴

Justice, censure, police ... malgré les institutions, le ver est dans le fruit. Cette nouvelle facette au réel que l'on pensait connu va initier, à son égard, un processus de questionnement irrépressible. Il est intéressant de remarquer que le dialogue des pièces de Neilson fourmille littéralement de questions. Les situations dramatiques imaginées forment toujours des armatures favorables au déploiement de ces interrogations : en tant qu'avocat de la défense, Wehner doit établir la biographie, la personnalité, le détail des crimes de son client à travers ses entretiens ; Max et Alan échafaudent milles hypothèses susceptibles d'expliquer le dérangement mental de leur ancien ami ; le clochard amnésique a, naturellement, envie d'en savoir plus sur ce Henry Baines que Fliss lui propose comme nouvelle identité ; le lutin, pour ne pas être emmené au poste, choisit la voie étroite : celle qui consiste à convaincre Gary, Simon et Cherry, qu'il n'est pas un voleur, mais bel et bien l'assistant du Père Noël – ce qui, on le comprend, soulèvera un certain nombre de questions ; Miss Fontaine pour persuader le Censeur que son film est autre chose que pornographique, choisit d'éduquer son regard par la bonne vieille maïeutique socratique – à savoir, par la mise en mouvement des questions et des réponses.

Censor Scene 1. ... Man is masturbated by woman. ... That is scene 1, isn't it? It's not a prologue? ...

Miss Fontaine Is that all you saw?

Censor There isn't much else to see.

Miss Fontaine Because your eye stops at the image.

Censor Most people's would.

Miss Fontaine Because they've lost the ability to see.

Censor And what is there to see in a penis exactly? ... What is the story of that? "¹⁵

Les efforts du Censeur sont d'ailleurs régulièrement repris par ses *"Sorry, I can't see that"*,¹⁶ systématiquement contrecarrés par les *"You will"*¹⁷ de

Miss Fontaine, qui permettent à ces interrogations de rebondir sans s'arrêter. Dramaturgiquement parlant, *The Lying Kind* est une longue chaîne de quiproquos. Or, le fonctionnement rhétorique du quiproquo n'est autre chose que la mise en dialogue décalé de questions et de réponses autour d'objets différents. L'épisode où le policier demande à Balthasar, réticent, d'aller identifier le corps "de la défunte" en donne un aperçu.

Balthasar ... Is this absolutely necessary? ... I'm sure it's her. Long hairs but patchy – you know; down below.

Blunt Down below?!

Balthasar Yes. You know ... smells a bit mangy –

Blunt Mr Conner, please! ... I know you weren't close but there is such a thing as respect for the dead. I doubt Mrs Conner would appreciate your talking in such a fashion now, would she?

Balthasar Well, no – she wouldn't. But then I was the one who smelled it.

Blunt I beg your pardon?

Balthasar Well me and the postman ..."¹⁸, etc.

Stitching, enfin, met en scène les rituels de questionnement d'Abby et de Stuart, rituels démultipliés dans leur situation présente à travers leurs échanges de petits papiers, leur rédaction de listes (colonne "pour", colonne "contre"), leurs retours aux questionnaires d'une agence de conseil conjugal précédemment consultée, questionnaires réutilisés à plus d'un titre, puisqu'ils tentent même, dans un deuxième temps, d'y répondre l'un pour l'autre.

Ce processus d'interrogation va entraîner les représentants des corps constitués beaucoup plus loin qu'ils ne s'y attendent. En effet, une fois la première posée, les questions vont non seulement briser les digues, se mettre à déferler, à s'emballer, mais elles vont également s'orienter vers le fondement de toute question, c'est-à-dire le fondement de toute réflexion, à savoir l'origine et la nature. Quelle est l'origine, la cause, la racine de l'inhumanité de Kurten, de l'invention des "*Penetrators*" par Tadge, de la projection œdipienne de Fliss, de la cécité du Censeur ? Quelle est la nature du lutin de *The Night Before Christmas* ? Les films de sexe peuvent-ils être autre chose que de la pornographie ? Et entre Abby et Stuart : s'agit-il d'amour ? d'habitude ? d'une relation de pouvoir ? Derrière le premier niveau dramaturgique enchaînant les gags à la Laurel et Hardy, ce que Neilson met en scène à travers les sommets d'atermoiements atteints par les deux policiers de *The Lying Kind*, c'est la certitude instinctive que le dévoilement de la vérité et de ses questions sans réponses ("Pourquoi notre fille ? Pourquoi nous ? Pourquoi la

mort ?”) est générateur de vraie souffrance.

Oh combien ! Car ce qui se découvre avec angoisse au bout de ces interrogations, ce qui prend corps dans la conscience densifiée par l'échange des questions et des réponses, c'est la découverte que le réel, dont la cohérence était jusque là tenue pour acquise, possède un en-deçà. Les étrangers ayant pénétré par effraction l'univers des corps constitués ouvrent une brèche par laquelle leurs représentants vont passer pour déboucher sur un envers du décor. Ainsi, la sécurité que procure l'amitié et qui s'exprime, chez Max et Alan, à travers les répétitions incessantes de leurs jeux codifiés, fondés sur des références communes : évocations des séries télévisées de leur jeunesse, jeux de rôles avec les animaux en peluche, reprises de chansons, de chorégraphies, etc. Tout cela s'évanouit lorsque Max obtient la preuve qu'Alan le trompe avec sa petite amie. Dans une tonalité moins tragique, Gary Simon et Cherry sont biens forcés d'admettre la douleur, toujours vivace en leur âge adulte, que cause à chacun d'eux la perte de l'innocence enfantine, après qu'ils aient connu ce que le lutin appelle le *"filthybusiness"*, et qui les éloigne pour toujours de la pureté de Noël.¹⁹ Sur un mode beaucoup plus noir, la froideur de la vengeance sur laquelle Sid s'appuie lorsqu'il torture Claire qui lui a enlevé son père et brisé sa famille ne tient pas longtemps sous la chaleur de l'amour vrai qu'il lui porte mais qu'il ne peut assumer. De même, les échanges d'Abby et de Stuart, fondés sur leur connaissance intime l'un de l'autre, ne les en emmènent pas moins à la constatation que : *"We don't trust each-other ... There's not one single shred of trust left between us and we're both to blame ..."*²⁰. Le monde stable de *Normal* et du *Censor*, régi par la loi et par la décence, se révèle construit sur des coulisses fort sombres, qui font de ses règlements des garde-fous destinés à contenir ses propres déterminations. Le Censeur censure parce qu'il se censure, et que censure-t-il en lui, ce sensible Censeur ? La scatophilie, dont la répression révèle la "stabilité" de sa vie comme une stase, tant dans son couple où sa femme se moque de lui, que dans son métier, l'office subalterne où il végète étant connue sous l'apte nom de *"The shit hole"*.²¹ Kurten est le produit de son époque de ruine où les miséreux s'entassent dans les taudis, se réfugient dans l'alcool, où la violence est le seul mode relationnel, où les exterminateurs de chiens errants enseignent aux jeunes garçons que la torture et le sang, ultime expression du pouvoir sur l'autre, peuvent procurer le sentiment vital d'exister. *"I was never / an innocent. ... On the whole it was to my advantage. / There is no place for innocence in this world."*²² A la fin de la pièce, Wehner

ne le contredira pas, lui que l'histoire amènera à servir sous l'uniforme nazi, comme des milliers d'autres hommes "normaux".

Le caractère lisse et propre du réel n'est donc qu'une surface fantasmée derrière laquelle des forces occultes sont au travail. Y croire, demeurer à la surface des choses, c'est se duper soi-même, c'est un enfantillage. L'étranger à la réalité des relations humaines et de leur expression sociale n'est pas l'inconnu par lequel toutes les pièces commencent. Lui n'est que la pierre de touche ; celui par qui le scandale – et le théâtre – arrivent. Le véritable étranger, c'est le représentant des corps constitués avant qu'il n'ait ouvert les yeux, comme le souligne ce petit échange entre Kurten et Wehner.

Kurten You chose to believe I am insane because you chose not to believe in evil yet you know that they are only terms of convenience and distant relation to truth. / Why do you support the structures you distrust?

Wehner Because without structure society would collapse.

Kurten There is no such thing as society."²³

Que cette découverte se fasse à partir du niveau social, large, ou du niveau familial / amical, étroit, l'histoire est la même. Certains personnages passent de l'autre côté du miroir, d'autres, non. Fliss, par exemple, ne sort jamais du rêve infantile où les petites filles font des pieds de nez à leur maman en épousant leur papa. Claire, oui. Et lorsque cette dernière demandera à son ancien amant Dickie de venir, "*dragged up to the nines*",²⁴ tenir le rôle de leur mère au réveillon de Noël, la distance ironique dont elle fera preuve mettra en valeur l'aveuglement béat de son aînée. Pareillement dans le couple. Lorsque les yeux d'Abby et de Stuart se dessillent vis à vis des liens qui ne les unissent plus, ils tentent (en vain) d'exorciser leur étrangeté l'un à l'autre en se lançant dans le mensonger jeu de rôles des rencontres anonymes entre le client et la prostituée. Max au contraire, s'arrache à l'enfance pour se ranger du côté des grandes personnes. Plutôt qu'une amitié fondée sur le partage des apparences, il préférera celle de Tadge, fondée sur la vérité des sentiments, même si ceux-ci se révèlent inconfortablement homosexuels. Ainsi, la rupture entre Wehner et ses parents emblématisera le fait qu'il ne se trouve plus dans la même dimension qu'eux. En tant qu'incarnation des valeurs sociales de l'Allemagne pré-nazie, sa famille n'existe plus pour lui. Son œil voit désormais "au-delà des images", tout comme celui du Censeur après que Miss Fontaine lui ait fait traverser les miroirs, reconnaître son obsession ... et l'ait obligé à la vivre. Comme Wehner, qui finira par commettre un crime "à la Kurten", lui aussi passera dans le territoire au-delà du collectivement

normé, et ouvrira les yeux sur la partie bestiale qui est en lui.

Les pièces d'Anthony Neilson sont-elles de simples revisitations, obsessionnellement déclinées, du moment où, grâce à ce que la vie nous apporte, on quitte l'enfance pour le monde des adultes ; le moment où l'on cesse de croire au Père Noël ? A un certain niveau, c'est indéniable. Pour autant, l'œuvre ne demeure pas repliée sur son propre "théâtre" (au sens psychanalytique du terme), mais le transcende grâce à des moyens proprement dramaturgiques qui tendent au spectateur les clefs à la fois de sa lecture et de son propos. Dans les premières pièces, *Penetrator*, *The Night Before Christmas*, *The Censor*, ces moyens sont encore intra-diégétiques. Les pièces sont d'une facture assez naturaliste, la lecture que le spectateur fait de l'élément étranger repose sur celle qu'en font les protagonistes, et évolue au gré des rapports qui les opposent. Ainsi, dans *The Night Before Christmas* on interprète volontiers, avec Gary, une série de petits miracles comme la preuve que l'intrus est bien tombé d'un traîneau céleste. Quelques minutes plus tard, le cynisme de Simon fait reculer ces miracles au rang de coïncidences, et nous doutons avec lui que ce type déguisé en lutin connaisse le Père Noël pour de vrai.

La plupart du temps, toutefois, les procédures de communication avec le public débordent franchement le cadre de la diégèse. Elles demandent à ce que le spectateur s'approprie activement la lecture du spectacle dans son ensemble. Cette question mériterait un développement à part entière, mais il est important de souligner tout de même une des marques de fabrique du théâtre d'Anthony Neilson, à savoir l'omniprésence du rappel.

Tout comme les enfants répètent des phrases rituelles pour se rassurer, Neilson, avec une discrétion qui les rend presque invisible, reprend incessamment les mêmes motifs d'une pièce à l'autre ou à l'intérieur d'une même œuvre – motifs visuels (comme les pantins, les marionnettes, les jouets, les déguisements, les changements d'échelle à travers des objets surdimensionnés ou des personnages sous-dimensionnés, les objets tournant autour de l'optique : photos, jumelles, cinéma) ; motifs verbaux (comme les répétition de chansonnettes, les répliques synchrones, les voix-off) ; personnages récurrents (comme les représentants de l'ordre, les "lads", les homosexuels, les prostituées) ; situations répétitives (comme les huis clos ou épisodes de Noël), etc.

Il n'est pas anodin que Neilson demande au spectateur cette mise en relation d'éléments répartis au fil des pièces (et même au fil de l'œuvre). Cette démarche s'exprime également dans la structure scénique. *Normal*,

Year of the Family et *The Censor*, par exemple, sont des *flash-backs* encadrés d'un prologue et d'une coda mettant en évidence l'évolution du regard entre le début et la fin du spectacle. Dans *Year of the Family* le prologue met en scène le repas de Noël vu à travers les yeux de Fliss. Tout semble normal : le père, la mère, les enfants. La coda en est une reprise exacte ... mais vue à travers la lucidité de Claire. La réalité de cette situation est que le père est joué par un clochard, la mère par son ancien amant, le frère par le fils de celui-ci. La lucidité devient une dimension supplémentaire, qui se révèle dans l'épaisseur du temps de la représentation. Dans *The Censor*, la présentation par fragments, tout au long de la pièce, de la dernière scène entre le Censeur et son épouse, inscrit la fable dans une temporalité qui a plus à voir avec la conscience qu'avec le temps au sens chronologique. L'action se déroule à la fois en *flash-back* et à la fois dans l'épaisseur de cette courte scène finale, qu'est la nouvelle lucidité du Censeur. Pareillement, *Stitching* a une séquence scénique totalement a-chronologique, qu'il faut littéralement "rapiécer" (*stitch together*) pour en lire la fable. Le spectateur doit être actif dans la reconstitution du temps pour en saisir le sens qui se tient caché dans son épaisseur.

Ce traitement dramaturgique n'est pas loin de la démarche épique – et les pièces d'Anthony Neilson, sous leur apparence plutôt naturaliste, flirtent bel et bien avec ce type de théâtre. Même si *Normal*, dotée de songs, d'adresses au public, de titres aux scènes, etc. est la seule pièce de l'œuvre méritant de plein droit ce qualificatif, l'omniprésence du rappel constitue un mécanisme de distanciation discrètement tissé dans la texture des pièces. Il semble qu'un effort herméneutique soit demandé au spectateur non pas pour lui transmettre un message véritablement politique, mais pour l'avertir quand-même que les discours dominants ne doivent pas être pris pour argent comptant. C'est comme si l'auteur voulait mettre entre ses mains les moyens que n'ont pas eu de prime abord Wehner, Max, Claire, Gary, Simon, Cherry, le Censeur, Abby, Stuart ... Neilson lui-même ? Cette hypothèse me semble confirmée par le cas de *The Lying Kind*, qui inclut, pour ainsi dire, le regard du spectateur dans sa propre diégèse, puisqu'elle est construite sur le double entendre. Dès la première minute, le public est mis en possession de la totalité de l'information situationnelle, puis invité à voir l'invraisemblable enchaînement de malentendus qui se développe, ce qui est à la fois très jouissif mais aussi très frustrant. Ce délicieux inconfort, que l'on pourrait rapprocher de la sensation que nous procurait la titillation d'une dent de lait avant qu'elle ne tombe, est

une sorte de signal d'alarme en direction du public pour maintenir éveillée sa conscience du caractère parcellaire, construit et projectif de la vision. Miss Fontaine a raison. Le regard s'éduque. Et Neilson, maître de la dynamique dramaturgique le sait bien.

Alors ? Faut-il avoir peur de l'étranger ? Faut-il avoir peur du scandale ? Faut-il avoir peur du théâtre, y compris dans ses formes les plus extrêmes ? Sans doute un peu, car il est toujours vertigineux de plonger notre regard dans le miroir qu'il nous tend, et qui lui-même nous renvoie notre regard le regardant le regarder, etc. La spécularité est néanmoins incontestablement le domaine de la scène, et tenter d'y échapper est aussi vain que de tenter d'arrêter grandir. A ceux des critiques qui ne "voient" pas l'intérêt des pièces d'Anthony Neilson, ou de tout le mouvement *In Yer face* et de ses efforts depuis les années 90 pour tenter de nous ouvrir les yeux sur l'in-montrable, on ne peut que répondre, avec Miss Fontaine : "*Don't worry. You will.*"

Bibliographie :

Œuvres d'Anthony Neilson:

Plays I : Normal, Penetrator, Year of the Family, The Night Before Christmas, The Censor, Methuen, London 1998.

The Lying Kind, Methuen, London, 2002.

Stitching, Methuen, London, 2002.

Ouvrages de référence :

Knowels, Ric, *Reading the Material Theatre*, CUP, Cambridge, 2004.

Kowzan, Tadeus, *Sémiologie du théâtre*, Nathan, Paris, 1992.

Pavis, Patrice, *L'analyse des spectacles*, Armand Colin, Paris 2005.

- *Le théâtre contemporain*, Nathan, Paris, 2002.

Sierz Aleks, London, Faber & Faber, 2000.

Notes

- 1 Ian Herbert, cité dans Sierz Aleks, *In-Yer-Face Theatre*, p. 76.
- 2 1997 Writers' Guild Award for Best Fringe Play, The Writer's Guild Award, The Time Out Award for Best Fringe Play.
- 3 2002 Herald Angel Award, Runner up Evening Standard Award, 2003 Time Out Award.
- 4 2005 Five Annual Scottish Critics' Awards.
- 5 Anthony Neilson, cité dans Aleks Sierz, *In Yer-Face Theatre*, London, Faber & Faber, 2000, p 66.
- 6 Anthony Neilson, Introduction à *Plays I*, London, Methuen, 1998, pIX.
- 7 *Normal*, Sc1, p 4.
- 8 *Penetrator*, Sc1, p 61.
- 9 *Ibid*, Sc4, p 85.
- 10 *Ibid*, Sc4, p 90.
- 11 *Year of the Family*, I, Sc5, p136.
- 12 *Normal*, Sc3, pp 5-6.
- 13 *The Censor*, Sc3, p 249.
- 14 *The Night Before Christmas*, p 200.
- 15 *The Censor*, Sc5, p 257.
- 16 pp 255, 274, 281.
- 17 pp 246, 256, 281.
- 18 *The Lying Kind*, II, pp 44-45.
- 19 *The Night Before Christmas*, p 210.
- 20 *Ibid*, Sc8, p 42.
- 21 *The Censor*, Sc3, p 250.
- 22 *Ibid*