

Joe Penhall et Nick Grosso : la légèreté de l'être

Nicole BOIREAU
Université de Metz

Il serait erroné de considérer "In-Yer-Face Theatre", le "théâtre du coup de poing"¹, comme un phénomène monolithique et uniforme. Le théâtre anglais des années quatre-vingt-dix est en effet sillonné de courants multiples et contradictoires, animés par des auteurs sachant prendre la mesure du monde qui les entoure. Parallèlement à la satire décapante d'un Steven Berkoff ou d'un Mark Ravenhill, en contrepoint des fulgurances expressionnistes de Sarah Kane, loin des univers glauques de Jez Butterworth et de la *drug culture*, une dramaturgie plus feutrée, ni catastrophiste, ni tourmentée, nous ramène vers des enclaves plus sereines. Nick Grosso et Joe Penhall proposent une écriture intimiste, transparente, centrée sur les contradictions du moi. Dans un théâtre subtil, souvent ironique et toujours dérangeant, ces deux auteurs montrent que le vide est à la fois dedans et dehors. La comédie de mœurs à l'anglaise connaît ici une de ses infinies variations, car si elle réactive une sensibilité adolescente, cette écriture discrète sait s'empresdre de férocité, et participe aussi, à sa manière, d'une esthétique de "la cruauté".

Nonobstant leurs différences fondamentales, les deux auteurs partagent une certaine acidité dans l'écriture et les situations. Si Nick Grosso travaille sur le mode léger, Joe Penhall opte pour une tonalité plus grave. Trois pièces, dont la thématique est commune, peuvent être rapprochées ici pour les besoins du propos. Les trois oeuvres se situent à Londres, dans les quartiers situés au nord de la Tamise, sur un arrière-plan socioprofessionnel aisé. Les deux titres de Nick Grosso, *Peaches* (1994, Royal Court Upstairs) et *Sweetheart* (1996, Royal Court Upstairs) promettent des amours romantiques adolescentes pour des jeunes filles au teint de pêche. Pourtant, les personnages ont tous dépassé vingt-cinq ans et sont, pour la plupart, engagés dans la vie professionnelle, dans le

monde très "branché", et très convoité, des médias. Ces pièces pourraient être sous-titrées : "La ronde des flirts". Dans *Sweetheart*, Charlie, qui ne fait rien, retrouve Ruby une ancienne amie, un soir dans une discothèque, mais il aime aussi sa compagne Tony (Tone) ; il livre ses hésitations à son ami Davey, qui, lui-même, a connu Maria et Monica, et vient de rompre avec Emma, car elle refusait d'acheter le disque qu'il aurait souhaité la voir acquérir. Les jeunes hommes, un peu transis, un peu perdus, ont quelque peine à voir clair dans leurs "idylles" avec ces jeunes femmes très volontaires. Dans ces deux premières pièces de Nick Grosso, des récits d'aventures amoureuses sont échangés en boucle, dans des scènes simplement juxtaposées, sans clôture, comme le note Aleks Sierz dans *In-Yer-Face Theatre*².

Le titre de la pièce de Joe Penhall, *Love and Understanding* (1997, Bush Theatre), est teinté d'ironie, car ses deux composantes, "amour" et "compréhension", ambiguës et fluctuantes à souhait, semblent avoir disparu au fond du puits. Dans cette pièce, Richie, journaliste freelance et momentanément sans travail, rentre d'Amérique centrale et s'incruste chez un couple d'amis, Neal et Rachel, deux médecins qui vivent maritalement. L'amical triangle sera décomposé et recomposé, au gré des caprices de l'envahissant Richie, manipulateur égoïste et sans scrupule.

Pour broser ces paysages sentimentaux, Grosso et Penhall privilégient la demi-teinte. Si la ronde des amours romantiques remonte en droite ligne à la comédie de Shakespeare, l'esprit caustique de Jonson sous-tend le discours des trois pièces. A preuve, dans ces trois exemples, un personnage parasite, ironiste, tire les fils du dialogue et prend les mots au pied de la lettre.

1. Les jeux de l'énonciation

Les deux auteurs fondent leur écriture sur des stratégies d'énonciation. Chefs-d'oeuvre de laconisme, les pièces jouent avant tout sur les signifiants de la langue parlée. Les dialogues lapidaires sont faits d'échanges courts et rythmés, de répétitions : "Maybe she likes em/ of course she likes em/ Well then. / she wouldn't buy em if she didn't like em/ Exactly / that's not the point/ What is? / The point is.../"³. Les dialogues sont parcourus de modulations, phonologiques et sémantiques : "buying the beers dear?"⁴ ou "Cheers Cherry"⁵. Les

modulations sémantiques renforcent le propos : "Pissed her off, freaks her out, freaks me out, freaks me out."⁶ ; "Where the fuck was this fucking bus stop?"⁷. Modulations sémantiques et phonologiques se cumulent parfois : "Frank: she misses me. I can understand that —I'm a very missable guy. /Johnny: miserable?/ Frank: *missable*."⁸

L'échange de lieux communs, dans une sorte de "degré zéro de la parole" résume l'action principale des trois pièces et les place dans une esthétique résolument hyperréaliste. Là où l'intérêt est avant tout dialogique, procédés linguistiques et stylistiques garantissent en effet de très forts effets de réel. Pourtant, et là n'est pas le moindre paradoxe, ces dialogues ciselés se trouvent vidés de leur substance, comme réduits à l'abstraction, virtuels en quelque sorte. Il en résulte des situations familières frappées d'étrangeté.

Le lieu commun offre un cadre communicationnel sécurisant, qui protège et permet de ne pas se découvrir⁹. Les replis du moi peuvent ainsi rester secrets, non identifiés. Observateurs amusés, mais caustiques, Charlie, Frank et Richie, commentent les choses les plus simples de la vie quotidienne, défamiliarisant les évidences, déstabilisant leur interlocuteur par des questions perfides : "Is she happy?" demande Richie à Neal à propos de Rachel, mettant ainsi en doute les capacités de Neal à rendre sa compagne heureuse¹⁰ ; question qui peut d'ailleurs être perçue comme la deuxième passe d'un duel où Neal, le premier, avait demandé (innocemment ?) à Richie des nouvelles de Nicky, son ancienne compagne, soulignant à gros trait les déboires sentimentaux de son "ami". Dans *Sweetheart*, Charlie se saisit du cliché de l'internat anglais et se plaît à déconcerter Kelly, son interlocutrice, par la mise en doute de l'amour de ses parents : "Kelly: I went to boarding school. . . . My mum sent me there. Charlie: Why? . . . Didn't she like you?"¹¹.

Priorité est donnée dans ces pièces au potentiel de manipulation inhérent à tout échange dialogué. Jouer sur les signifiants arme le piège de situations d'appropriation, qui visent à nier l'autre dans son existence : "Melinda or Belinda or something"¹², se demande Frank, qui confond parfois avec "Pippa", à l'instar de Charlie (qui s'auto-proclame "a sweetheart"¹³) qui hésite entre "Maria et Monica"¹⁴. Ils font apparaître les jeunes femmes comme interchangeable, les plongeant, d'une certaine manière, dans le néant, leur ôtant, avec la plus grande désinvolture, toute forme d'identité.

Si les jeux de langage déséminent l'énoncé, ils savent aussi créer l'émotion. Au creux des banalités échangées, entre les accords et les pièges, règne parfois l'harmonie ; une entente ténue se profile, s'installe et se maintient, puis se renouvelle sur une base floue ; enfin le plaisir et l'émotion partagés, souvent présents, jamais nommés, se font jour. Si le contenu référentiel est minime dans ces échanges, leur charge émotive peut être maximale. "Fuck", le mot clef du théâtre de "jeunes" pour les jeunes, "tic" de langage la plupart du temps, nous renseigne aussi sur l'étonnement, ou sur la colère. L'usage abusif des monosyllabes, fréquents dans la langue anglaise d'une manière générale, signale, dans le dialogue de théâtre, une asphyxie, une forme d'aphasie, ou difficulté à trouver le mot juste, mais aussi un désir réel d'extérioriser un affect sans pour autant pouvoir l'identifier. Cette communication indirecte masque une vérité personnelle¹⁵, rappelle George Gusdorf, car si la parole signale des béances, elle masque aussi des secrets.

La mise en scène du langage par lui-même, est le moteur de ce théâtre ludique où l'essentiel se joue en dehors des mots. Chez Nick Grosso et Joe Penhall, le langage semble se parler lui-même et suivre ses propres lois. Un métadiscours s'instaure. Investi d'une fonction réflexive, il polit ses effets et se tend à lui-même un miroir. Si, pour Roland Barthes, "personnage et discours sont complices l'un de l'autre. . les personnages sont des types de discours et à l'inverse le discours est un personnage comme les autres"¹⁶, ici, le langage se fait complice d'une personne qui n'a d'autre réalité qu'elle-même.

2. La tentation solipsiste

Cyniques, opportunistes, mais aussi vulnérables, les personnages des trois pièces (Charlie, Frank, Cherry, Richie, Neal) sont des électrons libres, textuellement présents, mais non-agissant, non-sujets d'une action, antihéros en quelque sorte, flottant dans un non-vouloir, n'exprimant que des désirs immédiats, mus par des pulsions, régressives sans doute, narcissiques certainement, mais sans clichés freudiens. Charlie, Frank, Richie, Rachel, Neal et les autres se complaisent dans une parole-miroir, parole nue, transparente, qui se reflète elle-même, "parole d'avant les mots", comme l'exprime Derrida à propos d'Artaud¹⁷. Le moi sans contenu se mire dans un discours privé de contenu lui aussi : "Kelly: what are your interests? / Charlie: interests? /

Kelly: Hobbies. / Charlie: Hobbies?/ Kelly: You know what hobbies are¹⁸. A la fois minimale et proliférante, cette parole traduit le refus d'exprimer directement la pensée ; elle piège aussi chacun dans ses incertitudes et ses contradictions.

Nick Grosso signale avec légèreté la disparition du sens : "Charlie: making sense... I mean everyone wants everyone to make sense but when they do no one's got a clue what they're on about."¹⁹ Le parler "ado" de ces grands enfants, qui ne s'appellent que par leur diminutif, est plus proche des comptines et du babillage enfantin que des conversations d'adultes (ne citons que "bennies", pour les cigarettes Benson & Hedges, et des propos tels que : "I can, I cancan . . . I'm a canny lad"²⁰). Dans *L'ère du vide*, Gilles Lipovetsky fait une analyse éclairante de ce ludisme, caractéristique de la post-modernité, retour sur soi, sur le rien, sur le désert d'un paysage intérieur toujours évanescents. Les personnages de Grosso et de Penhall partagent le même goût des promenades au grand air du pays de Galles, dans une région excentrée, loin des centres vitaux. Chez Grosso, ils jouent au cerf-volant, réactualisant le rêve archétypal de l'envol, de la liberté absolue, de l'abandon total. Nul enjeu social ou collectif ne semble les habiter, ce qui ne les dérange en rien.

Ces pièces ne jouent ni sur la dérision, ni sur l'inconscient. Leur stratégie est celle de l'effacement du monde de référence et des déterminations socio-historiques. Les personnages eux-mêmes sont escamotés ("I'm a person", dit Charlie dans *Sweetheart*²¹). L'ensemble tient par la vertu d'une parole fragile, d'une trame ténue, d'une dramaturgie épurée, en d'autres termes, il repose sur rien, il est comme en surplomb, sur un espace béant, à cheval sur le rien. Les électrons libres évoluent ainsi dans un monde déréalisé. La démarche d'Aleks Sierz, qui perçoit dans le théâtre de Grosso une "anatomie du vide"²², frappe par sa pertinence.

Passés maîtres dans l'art de la dérobade et dans l'esquive de la parole, les ironistes qui peuplent les pièces des deux auteurs, ont quelque peine à se constituer en sujets. Il est par ailleurs difficile de leur assigner une fonction dans la syntaxe des pièces, qui frappent pourtant par leur cohérence. Qui est le sujet de l'action, sur qui porte-t-elle ? Quel système de valeurs la sous-tend ? Qui en est le grand destinataire ? Pourquoi cette immobilité ? ce désir du rien ?

Cette écriture essentialiste ne s'interroge pas tant sur la nature du sujet que sur son mystère. La parole-miroir reflète narcissisme, dont on sait que l'étymologie est narcotique. Ce narcissisme est-il à voir comme une régression, ou bien une ascèse ? — car les repères sont brouillés — vers la passion du rien, le vertige de la table rase, le désir de pureté originelle, de renaissance peut-être, ou bien est-il refus d'un monde semblable à un désert ? est-il désir de mort ? Pour Georges Gusdorf, le renoncement à la parole ou au sens de celle-ci, est en effet assimilable à un désir de mort. C'est pourquoi ce théâtre du rien nous dérange.

3. Un théâtre dérangeant

Même si le concept "In-Yer-Face", selon les modalités définies par Aleks Sierz dans son ouvrage, n'opère pas vraiment dans les trois exemples retenus ici, leur esthétique de l'effritement met cependant leur lecteur-spectateur "à vif"²³. Même s'il porte en lui toutes les cassures du monde moderne, ce théâtre logocentrique à souhait, théâtre de la parole envahissante mais indirecte, semble se développer à l'écart du théâtre "du coup de poing", contre le théâtre de la cruauté entendu comme celui de la corporéité, celui "d'avant les mots" propre à Artaud. Il reste étranger aussi au théâtre classique de l'absurde, qui fait pourtant usage des mêmes procédés linguistiques. Voir en Grosso et Penhall les héritiers d'Harold Pinter, comme le suggèrent parfois les critiques anglais, est infiniment discutable, car dans le théâtre de Pinter, le drame originel se joue dans l'inconscient, sur "l'autre" scène, avant d'être relayé de manière symbolique, puis sublimé, par le langage. La scène de l'inconscient est absente chez Grosso et Penhall ; la parole y rarement symbolique. Le "non-dit" ne correspond ni au dissimulé, ni à l'occulté, mais à un mode de communication tantôt direct, tantôt indirect, où la parole lapidaire fait trébucher l'interlocuteur sur ses incertitudes. Frank a conscience de ces jeux dangereux : "I'm talking about games people play with each other — games that take place in the head"²⁴.

Tissé de présupposés jamais éclaircis et de sous-entendus parfois vitrioliques, le "non-dit" chez Grosso et Penhall maintient le spectateur en haleine, comme en équilibre, dans une situation de flottement, conscience d'un repli sur la sphère individuelle, sur le moi, sur l'identique. Les lieux fréquentés (pubs ou discothèques), toujours semblables à eux-mêmes, sont à l'image des lieux communs

interchangeables dans le fil du discours. Le présent se fige dans une permanence sans passé ni futur. Dans *L'ère du vide*, Gilles Lipovetsky rend efficacement compte d'une postmodernité qui instaure un éternel présent en abolissant l'Histoire. Chacun se love dans une mer étale de signifiants sans relief, dans un état de pure disponibilité, sans obstacle ni repère²⁵. Les rôles sociaux s'effacent, et avec eux l'altérité. Dans *Some Voices* (1994) et *Blue Orange* (2000), deux pièces admirablement écrites, Joe Penhall fait porter sa réflexion sur les incertitudes identitaires de la maladie mentale.

Alors que le théâtre des décennies précédentes faisait le procès des déterminismes et visait à déstabiliser le monde de référence, ce théâtre se situe bien dans notre monde quotidien, reconnaissable mais déserté, semblable à ces lieux vides, à ces tableaux en trompe l'oeil d'Edward Hopper. Nick Grosso et Joe Penhall ne nous renvoient ni à un théâtre psychanalytique ni à un théâtre psychologique, deux formes que récusent ceux qui veulent en finir avec l'illusion naturaliste. Ici, dans ce théâtre sans violence, le flottement existentiel est sans doute l'exposition d'une "lucidité"²⁶, conscience aiguë de l'absence d'un lien, humain ou social, mais où se fait jour la nécessité d'un sens. Dans *Peaches*, Frank aspire à un parler vrai, sans plaisanteries faciles ni jeux de pouvoir : "Proper talking like proper people! Without cracking jokes every minute and without putting the other one down"²⁷.

Ce discours virtuel, ce monde en trompe l'oeil, ce théâtre du rien, sans violence ni parti-pris jusqu'au-boutiste, miroir qui reflète l'indifférence de notre propre regard, est ce miroir vide auquel renvoie Gilles Lipovetsky²⁸. Plus encore, avec une discrétion feutrée ("not with a bang but a whimper"), ce théâtre à la fois ardent et sensible est un puissant cheval de Troie : il attire enfin au théâtre, et ce , de manière définitive, ce public rajeuni, qui fut l'enjeu de toutes les utopies du siècle précédent.

Notes

¹ Ma traduction.

² Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, London, Faber, 2001, p. 186

-
- ³ Nick Grosso, *Sweetheart*, London, Faber, 1996, p. 54.
- ⁴ Nick Grosso, *Peaches*, in *Coming on Strong, 'New Writing from the Royal Court Theatre'*, London, Faber, 1995, p. 5.
- ⁵ Ibid.
- ⁶ Joe Penhall, *Love and Understanding*, "Plays: One", London, Methuen, 1998, p. 169, "ça la rend dingue, ça m'rend dingue" (ma traduction).
- ⁷ *Peaches*, p. 48, "Putain, où était ce putain d'arrêt d'autobus ?" (ma traduction).
- ⁸ *Peaches*, op. cit., pp. 38, 40, "pitoyable", "inoubliable" (ma traduction).
- ⁹ Voir Le cliché, Gilles Mathis, éd., Toulouse, Presses universitaires du Mirail, Collection Interlangues-littératures, 1998.
- ¹⁰ Joe Penhall, *Love and Understanding*, op. cit., p. 170, "Ça baigne pour elle ?" (ma traduction).
- ¹¹ Op. cit., p. 79.
- ¹² *Peaches*, op. cit., p. 22.
- ¹³ *Sweetheart*, passim.
- ¹⁴ Ibid., pp. 51, 57, 62, 66.
- ¹⁵ *La parole*, Paris, PUF, collection "Quadrige", 1998, p. 81.
- ¹⁶ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 184.
- ¹⁷ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 352.
- ¹⁸ *Sweetheart*, op. cit., p. 84-85.
- ¹⁹ Ibid., p. 127.
- ²⁰ *Peaches*, op. cit., pp. 38-40.
- ²¹ *Sweetheart*, op. cit., p. 85.
- ²² *In-Yer-Face Theatre*, op. cit., p. 185.
- ²³ "Raw" est l'un des mots clefs du livre d'Aleks Sierz.
- ²⁴ *Peaches*, p. 45.
- ²⁵ Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983, "Folio-Essais", p. 78.
- ²⁶ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 356.
- ²⁷ Op. cit., p. 46,
- ²⁸ *L'ère du vide*, p. 79.