



"Du concept psychiatrique à la métaphore théâtrale : le miroir de l'Autre dans les dramaturgies postcoloniales de Caryl Churchill et de Nick Gill"

Liliane Campos

► To cite this version:

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*, 2014, *Le Théâtre et son Autre : Poétiques de l'altérité sur la scène anglophone contemporaine*, 18. hal-01292698

HAL Id: hal-01292698

<https://hal.science/hal-01292698>

Submitted on 23 Mar 2016

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.

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

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

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* [En ligne], 18 | 2014, mis en ligne le 01 juin 2014, consulté le 23 mars 2016. URL : <http://sillagescritiques.revues.org/4124>

Éditeur : Centre de recherches « Texte et critique du texte »

<http://sillagescritiques.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://sillagescritiques.revues.org/4124>

Document généré automatiquement le 23 mars 2016.

Sillages critiques est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

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

- 1 Lorsque *Mirror Teeth* est créée à Londres en 2011, la distribution demandée par Nick Gill souligne d'emblée les pathologies identitaires de la société britannique contemporaine. Portrait satirique d'une famille anglaise ordinaire, *Mirror Teeth* nous invite à découvrir les conséquences logiques et terrifiantes de sa xénophobie et de son capitalisme débridé. L'action suit un schéma comique classique de perturbation-résolution : dans le premier acte, le bonheur paisible des Jones est temporairement troublé par l'arrivée de Kwesi Abalo, le petit ami noir de leur fille. Aux cours des deux actes suivants, nous assistons à l'assimilation puis au meurtre de l'intrus, et enfin à la corruption du policier chargé de l'enquête. Les Jones sont tous joués par des acteurs blancs et portent tous quasiment le même nom (James, Jane, John et Jenny), jusqu'à la petite amie du fils, Jean Smith, qui est jouée par la même actrice que sa sœur. La sclérose identitaire est ainsi affirmée, et toute l'existence des Jones est régie par les stéréotypes qu'ils incarnent. L'onomastique et la distribution estompent les différences entre les personnages, jusqu'à ce que seule la couleur de peau les distingue et les oppose : Gill précise que les deux personnages noirs, Kwesi Abalo et le policier Hassan Corduroy, doivent être joués par un seul acteur. En effet la famille Jones les identifie avant tout par leur peau : « *you all look very similar* », dira vaguement Jane¹. La satire s'incarne ainsi dans la distribution, qui reflète le repli identitaire et le refus de l'Autre.
- 2 Nick Gill, qui a commencé à écrire pour la scène au sein du collectif d'écrivains *The Apathists*, s'inscrit ainsi dans la veine satirique du théâtre politique contemporain. Dans une filiation assumée, *Mirror Teeth* reprend l'idée du masque identitaire et les permutations ludiques explorées quelques décennies plus tôt par Caryl Churchill. Dans *Cloud Nine* (1979), Churchill peignait le portrait de la Grande-Bretagne des années 70 par le biais d'une famille victorienne à l'ère coloniale, et faisait jouer le serviteur noir par un acteur blanc et la mère de famille par un homme, car tous deux subissaient l'identité imposée par l'homme blanc. La distribution lui permettait ainsi de souligner les parallèles entre l'oppression sexuelle et coloniale, et de littéraliser l'idée du masque identitaire. Dans *Mirror Teeth* comme dans *Cloud Nine*, les schémas attendus sont subvertis, et le masque identitaire souligne les identités imposées par le regard de l'autre.
- 3 Cette étude propose d'aborder la pièce de Nick Gill par le biais de la dramaturgie de Churchill, et d'éclairer ainsi la nouvelle comédie anglaise par la manière dont elle traite de problématiques héritées de la génération post-brechtienne. *Mirror Teeth* semble en effet se construire en miroir face aux deux pièces explicitement post-coloniales de Churchill, *Cloud Nine* et *The Hospital at the Time of the Revolution*, écrite, quant à elle, au début des années 1970 et directement inspirée par les témoignages de Fanon sur l'hôpital psychiatrique d'Alger. Gill reprend les concepts et symptômes psychiatriques travaillés par Churchill, notamment la catatonie, l'épidermisation du trouble identitaire et le complexe de Prospero. Mais alors que dans *The Hospital* l'espace de l'hôpital psychiatrique se construisait par opposition à celui, pathologique, de la maison, dans *Mirror Teeth* on ne sort plus de l'espace domestique. La maison des Jones semble avoir assimilé et neutralisé le discours psychanalytique, les personnages n'hésitant pas à exprimer leurs désirs incestueux. Gill emprunte aussi à Churchill le principe dramaturgique de la transposition d'une famille d'un pays à l'autre, mais tandis que *Cloud Nine* déplace l'action entre ses deux actes de l'Afrique à l'Angleterre, *Mirror Teeth* suit la dynamique inverse, le premier acte se jouant dans « l'une des plus grandes villes de Notre Pays » et les deux suivants dans « l'une des plus grandes villes d'un pays du Moyen-

Orient ». Enfin la figure centrale de la jeune fille, qui cristallise les angoisses et les désirs de la famille, régresse de la parole au silence dans la dramaturgie de Gill, là où Churchill, dans ces deux pièces des années 70 du moins, privilégiait une progression relative et une libération de la parole. Si ces trois pièces s'approprient des concepts psychiatriques pour mieux en souligner la théâtralité, ce détournement est redoublé chez Gill d'une ironie noire qui tend à effriter toute visée thérapeutique de la satire, et qui se rapproche davantage des dystopies plus récentes de Churchill, notamment le monde en guerre de *Far Away*.

- 4 C'est donc une double réécriture qui fait l'objet de cette analyse : celle de Caryl Churchill par Nick Gill, et celle du discours psychiatrique par des pièces qui examinent la peur de l'Autre et ses conséquences identitaires. La dramaturgie de Gill peut être éclairée par les textes psychiatriques déterminants pour la poétique de Churchill, ainsi que pour le mouvement qualifié à l'époque d'anti-psychiatrie : d'une part les écrits de Frantz Fanon sur l'identité de l'homme colonisé, *Peau noire, Masques blancs* (1952) et *Les Damnés de la terre* (1961) d'autre part l'ouvrage de Ronald David Laing, *The Divided Self* (1960), qui remet en cause l'approche de la maladie mentale comme pathologie biologique, et cherche à comprendre celle-ci comme l'expression d'un malaise identitaire. C'est à la lumière de ces trois textes que la pièce de Gill est analysée ici, afin d'identifier les schémas psychologiques et psychiatriques qui circulent de Fanon et de Laing à Gill, en passant par Churchill. L'identité hyperthéâtrale qu'on observe dans *Mirror Teeth* peut être comprise comme une reprise des problématiques propres à Caryl Churchill, mais une reprise qui referme les possibles et nous enferme dans l'espace de la maison, dont Gill fait le lieu d'une régression potentiellement infinie.
- 5 Cette étude cherche tout d'abord à identifier les complexes et symptômes qui circulent entre ces pièces comme autant d'expressions pathologiques de la peur de l'Autre, dérivées d'une lecture psychanalytique du racisme et des complexes coloniaux et post-coloniaux. L'apport de la psychiatrie s'avère être aussi bien thématique que dramaturgique, car la recherche du même dans la construction identitaire s'exprime par des métaphores théâtrales dont on examinera ici les implications, du costume au masque. Cette analyse permettra enfin de souligner et d'interroger l'inversion des schémas thérapeutiques dans *Mirror Teeth*, où le diagnostic échoue et où le cauchemar paraît sans issue.

1. La peur de l'Autre : complexes et symptômes

- 6 Dans *Mirror Teeth* et *The Hospital at the time of the Revolution*, c'est la catatonie d'une jeune fille qui reflète la violence environnante. L'action de *The Hospital* se déroule en 1956 à l'hôpital de Blida-Joinville en Algérie, lieu de travail du psychiatre martiniquais Frantz Fanon, avant qu'il ne rejoigne le FLN en 1956. Churchill fait alterner trois séries de scènes inspirées par les écrits de Fanon. La première est constituée des séances de consultation entre Fanon et une famille française : un inspecteur de police qui torture parfois des Algériens dans sa propre maison, sa femme et leur fille Françoise, dont le comportement est de plus en plus difficile à maîtriser. La deuxième série de scènes oppose Fanon à l'un de ses collègues, qui défend l'infériorité biologique de l'homme africain et nord-africain. La troisième est une série de conversations entre deux patients algériens sur leur lit d'hôpital, directement tirés des cas décrits par Fanon : l'un d'entre eux se croit accusé de blancheur et de trahison par ses compatriotes ; l'autre, suicidaire, souffre des séquelles psychologiques des violences qu'il a commises.
- 7 Lors de la première entrevue entre Fanon et la famille de Françoise, ses parents se plaignent de sa violence physique et verbale contre eux, de son silence et de son refus de s'alimenter. Il devient vite évident que ceux-ci refusent de reconnaître tout aspect de l'identité de Françoise qui leur déplaît, notamment sa relation amoureuse avec un jeune homme sympathisant du FLN. La violence de Françoise reflète celle qu'elle subit dans son rôle de petite fille modèle, mais aussi celle qu'elle entend quotidiennement dans sa propre maison pendant les séances de torture. Lors de la deuxième visite, Françoise est dans un état de catatonie, et n'a pas parlé ni bougé depuis trois jours. Cet état a commencé le jour de ses dix-sept ans : alors que sa mère l'avait habillée d'une belle robe bleue pour fêter son anniversaire, Françoise apparaît nue au salon où l'attendent ses parents et leurs amis. Sa robe est retrouvée déchirée et souillée

d'excréments dans sa chambre. Ce n'est que dans la troisième entrevue avec Fanon, sans ses parents, qu'elle accepte de parler. Ses mots concluent la pièce:

At first they sit in silence.

FRANCOISE. The dress looked very pretty but underneath I was rotting away. Bit by bit I was disappearing. The dress is walking about with no one inside it. I undo the buttons and put my hand in. Under the dress I can't find where I am. So when I take it off there's nobody there. They can't see Françoise because she was taken off upstairs and nobody came downstairs and into the room. My mother made that dress to kill me. It ate me away. That was a poison dress I put on.²

- 8 Dans l'acte III de *Mirror Teeth*, Jenny devient elle aussi catatonique après avoir tenté d'introduire un petit ami inacceptable dans le cercle familial. La famille Jones, telle que nous la découvrons dans les premières minutes de la pièce, est l'incarnation de toute une série de clichés identitaires de la petite bourgeoisie anglaise : James rentre de sa journée au bureau qui s'est soldée par une partie de squash et une pinte au pub ; Jane se plaint des violences sociales qu'elle attribue à la « race violente » des noirs de la ville. Le dîner de famille qui s'ensuit est un enchaînement de clichés et de phrases toutes faites :

JAMES: Ah, there you both are. How lovely to see you both, back from school and University, respectively.

JENNY: Hello, Dad. But I come home from school every day, like all the other eighteen-year-old sexually active schoolgirls of my age in Our Country.

JAMES: That's true, but your brother only comes home from University for vacation, which explains why he is here now.

JOHN: Yes, it certainly does. Hello, Dad. [...]

JAMES: ... And Jenny, how are you finding school?

JENNY: I feel that I've somewhat outgrown school, Dad, since I'm approaching the last stages of my school career, and am about to do my A-Levels, or whatever it is we people get taught at school these days.³

- 9 Le dialogue alterne entre la conversation banale, le cliché journalistique et l'auto-commentaire soulignant l'artifice de la scène. Seule Jenny semble résister au modèle familial en annonçant à sa famille la venue de son petit ami noir, Kwesi, dont l'arrivée déclenche l'effroi de Jane et une nervosité générale exprimée par la proposition répétée qui lui est faite de prendre le thé. L'intrusion de l'Autre sera toutefois vite neutralisée. Après avoir fait la connaissance de Kwesi, James et Jane décident d'émigrer au Moyen-Orient pour développer le commerce d'armes dont la famille vit déjà, et d'emmener Kwesi avec eux comme employé de la compagnie. Dans l'acte II, Kwesi apparaît converti aux principes capitalistes de James. Mais lorsque Jenny, au cours d'une dispute, le tue accidentellement avec l'une des armes de son père, John impose sa version des faits : de toute évidence, Kwesi a dû tenter de la violer, et il a bien fallu qu'elle se défende.

- 10 Les actes de Jenny comme ceux de Françoise reflètent la violence de leurs familles respectives. Lorsque John affirme la thèse du viol, il la dépossède de sa parole : elle devient alors silencieuse puis tombe dans un état de catatonie dans l'acte III, où elle sera violée par son frère puis proposée comme compensation sexuelle à l'officier de police. Comme Churchill, Gill fait intervenir la catatonie au moment où la conduite déviante a été réprimée et neutralisée par le cercle familial. Jenny ne reprend la parole que lorsque ses parents, dans leurs négociations avec l'officier, proposent le corps de leur fille :

JANE: She's a very accommodating young lady, Officer.

JAMES: Go on, Hassan, she won't bite.

JANE: Unless you want her to, of course. Bite the nice officer, Jenny.

CORDUROY: Mrs Jones.

JENNY: It's alright.

CORDUROY:

JENNY: It's alright. It doesn't matter. I'm not here, you're not here; it's barely even happening.

CORDUROY: Madam.

JENNY: What were you doing before you came to the door? Just now.

CORDUROY:

JENNY: You don't even know, do you? You see? How can it possibly matter?

So it's alright.

It's a good life.

Everything's going to be fine.

Do you like it when I dress like this?⁴

- 11 Dans ce dernier acte, la réalité s'efface derrière le fantasme : Jenny et Corduroy ne sont plus que des figures de la sœur, de la fille, de l'étranger, sans réalité en dehors du regard de la famille qui les construit. Jenny reprend à son compte l'optimisme complaisant de ses parents, et ne se définit plus que par le costume et le regard de l'autre. Les identités s'estompent de plus en plus, et la pièce se conclut dans une atmosphère cauchemardesque où l'on entend gronder une émeute à l'extérieur, tandis que dans la maison, la famille chante « *There'll always be an England* » en se bouchant les oreilles.
- 12 Dans ces deux pièces, la catatonie indique la perte d'identité propre. Churchill emprunte l'idée de la disparition du soi à *The Divided Self*, ouvrage dans lequel Laing décrit l'insécurité ontologique déclenchée par l'imposition d'une identité à l'enfant par la famille. Cette insécurité amène l'enfant à développer un masque pour correspondre aux attentes de ses parents, et cette scission identitaire nourrit l'apparition de la schizophrénie ou de la psychose. L'un des effets de l'insécurité ontologique est précisément le sentiment d'un vide intérieur, qui est exprimé par Françoise dans *The Hospital*, par Betty dans *Cloud Nine*, et par Jenny dans *Mirror Teeth*. La catatonie peut donc être comprise comme le paroxysme de la perte d'identité : la jeune fille devient poupée, absence mais aussi surface sur laquelle les autres peuvent projeter ce qu'ils veulent, bouche dans laquelle ils placeront ce qu'ils voudront. Soumises à une dramaturgie qu'elles ne contrôlent pas, ces marionnettes rappellent le personnage d'Ophélie, elle aussi manipulée par son père et dépossédée de sa parole. Dans ce théâtre qui a assimilé le regard psychanalytique, la folie se transforme toutefois en catatonie, et la femme poupée permet aux fantasmes coloniaux et familiaux de se jouer sous nos yeux.
- 13 Figure de l'opprimé, la jeune fille paralysée relie en effet la violence du cadre familial à celle du cadre colonial ou post-colonial. Dans *The Hospital*, le rapport paternaliste au peuple colonisé est suggéré par la mise en parallèle de la pathologie de Françoise et de celle des patients algériens de l'hôpital. Churchill suit ainsi une lecture psychanalytique du colonialisme, où le rapport entre le colon et le colonisé se mélange inextricablement à celui du père avec ses enfants. Ce parallèle éclaire également les fantasmes sexuels des personnages de Nick Gill, dans lesquels le désir d'inceste se transforme en viol par l'étranger. Le viol d'une femme blanche par un homme noir est imaginé dans *Mirror Teeth* par tous les personnages blancs, et ce malgré la résistance de Kwesi aux avances insistantes que lui font Jenny et Jane. Dans *Peau noire, masques blancs*, Fanon note que « Le Nègre est un objet phobogène, anxigène⁵ », et souligne la sexualité exacerbée attribuée à l'homme noir, qui symbolise dans l'inconscient occidental le biologique et l'instinct sexuel. Cette sexualité fantasmée nourrit notamment le complexe de Prospéro, décrit par Octave Mannoni dans sa *Psychologie de la Colonisation* comme l'ensemble dispositions névrotiques inconscientes qui dessinent à la fois « la figure du paternalisme colonial » et « le portrait du raciste dont la fille a été l'objet d'une tentative de viol (imaginaire) de la part d'un être inférieur ». Mannoni note que « ce qui manque au colonial comme à Prospéro, ce dont il est déchu, c'est le monde des Autres, où les autres se font respecter. Ce monde, le colonial-type l'a quitté, chassé par la difficulté d'admettre les hommes tels qu'ils sont⁶. » Si Fanon critique la psychologie du colonialisme proposée par Mannoni, il reprend néanmoins l'hypothèse du complexe de Prospéro, en suggérant qu'il prend son origine dans un désir incestueux, exacerbé par l'idée d'une virilité supérieure de l'homme noir⁷.

- 14 Dans *Mirror Teeth*, ce complexe devient un véritable jeu de rôles, car le viol est orchestré par la famille. Le fantasme est assumé, tout comme les autres schèmes psychanalytiques de la pièce : James ne cesse de souligner la nature désirable de sa fille et sa ressemblance à sa femme ; John viole sa sœur après avoir imaginé son viol par Kwesi ; James assume enfin son complexe de Prospéro en donnant sa fille à Corduroy/Caliban au lieu de la protéger. Dans l'acte III, il propose en effet à Corduroy non seulement de violer Jenny mais de rejoindre son entreprise de trafic d'armes. Leur union parodie ainsi le mariage attendu d'une résolution comique, et James s'assure, par ce rôle dramaturgique dans le rapport sexuel qui conclut la pièce, qu'il continuera à contrôler sa fille. On assiste ainsi à un court-circuitage des complexes sous-jacents au racisme des Jones, la mise en scène du fantasme permettant d'assimiler l'autre au même.

2. Les métaphores théâtrales de la recherche du même

- 15 Le masque fait partie d'une série de métaphores théâtrales qui permettent à ces deux auteurs de déceler la recherche sclérosante du même dans la construction identitaire. Chez Churchill le costume est une métaphore récurrente de l'identité mimétique. La robe de Françoise est le moyen par lequel sa mère refuse à sa fille toute identité propre :

MADAME ...Françoise hadn't gone out for two days and things weren't going too badly except for the wicked things she would suddenly shout out about her daddy when she didn't know what she was saying, and she wasn't quite all she should be about using the toilet I'm ashamed to say but we won't say anything about that. So I got Françoise all dressed and did her hair prettily, I'd washed it the night before, and tied it back with a piece of ribbon the very shade of the dress, I had quite a search to find it but important things are worth a bit of effort, and then I went downstairs to greet our friends...⁸

- 16 Cette figure de la fille-poupée est reprise et littéralisée dans *Cloud Nine* : Victoria, que son nom désigne comme synecdoque des valeurs victoriennes, est représentée par une marionnette dans l'acte I, qui se déroule à l'ère victorienne. La catatonie n'est plus une pathologie clinique, mais un état d'être matérialisé par l'absence de la chair. Les autres personnages s'adressent à elle de façon normale, l'ironie étant qu'elle peut parfaitement être jouée par une poupée car c'est le rôle attendu d'elle (le terme utilisé par Churchill, « *a dummy* », désigne aussi un rôle muet au théâtre) :

BETTY. Victoria, my pet, say good evening to papa.

CLIVE takes VICTORIA on his knee.

CLIVE. There's my sweet little Vicky. What have we done today?

BETTY. She wore Ellen's hat.

CLIVE. Did she wear Ellen's big hat like a lady. What a pretty.⁹

- 17 Signe de l'identité imposée, le costume permet de contraster la réalité intérieure des personnages avec celle qu'ils subissent : le fils de famille, Edward, est joué par une femme afin de suggérer ses désirs homosexuels refoulés, tout comme le serviteur Joshua, dont l'identité conflictuelle est déterminée par son maître blanc, est joué par un blanc. Churchill reprend ainsi à Fanon, et surtout à *Peau noire, masques blancs* l'idée d'une épidermisation de l'infériorité de l'homme de couleur, dans un schéma épidermique où le noir est surdéterminé de l'extérieur par le regard du blanc, et cherche métaphoriquement à se blanchir.
- 18 Dans *Mirror Teeth*, le costume matérialise également l'identité assumée pour correspondre au désir d'un autre. Jenny et Jean demandent avec insistance aux hommes si leurs vêtements leur plaisent, et leur emploi répété du verbe « *dress* » suggère la dimension théâtrale de l'identité : « *Boys like it when their girlfriends dress up for them* », souligne Jenny¹⁰. Ce déguisement devient réalité dans l'acte III, lorsque John demande à sa sœur catatonique de se coiffer et de sourire comme Jean, puis la viole. Souligné par le fait qu'une seule comédienne joue Jean et Jenny, le costume identitaire apparaît aussi dans le nom de l'officier de police, Hassan Corduroy. Matière éminemment anglaise, le velours côtelé indique la schize identitaire de ce personnage tiraillé entre la culture du Moyen-Orient et le capitalisme de la famille britannique.

Lorsqu'il oppose à l'impérialisme des Jones une apologie de la civilisation mésopotamienne et de l'histoire mythologique de son pays, son discours est immédiatement approprié par James, qui lui propose une prise de pouvoir politique :

JAMES: ... It would take one man. Someone who understands the history, the mythology, of his countrymen, someone who can unite his people behind him – a charismatic leader, one might say. Someone who hears his people's prayers, and has the resources to answer them, no?

CORDUROY:

JOHN: And as luck would have it, Officer, my father is in charge of such an organisation, which is uniquely placed to ensure that such a charismatic leader would have the necessary resources to bring about this... change.¹¹

- 19 Ce dirigeant charismatique rappelle la figure du leader post-colonial dénoncé par Fanon, car il sert les intérêts des entreprises étrangères afin d'obtenir leur soutien¹². Nick Gill se livre ainsi à une sorte de *reductio ad absurdum* des préjugés qu'il explore : dans le monde des Jones, l'homme noir ne peut être que violeur ou leader défendant les intérêts britanniques. L'autre ne peut être que tué ou assimilé et réduit au silence.
- 20 Si le refus de l'altérité détermine les relations entre les personnages dans *Mirror Teeth*, elle caractérise aussi le rapport à l'identité propre. Kwesi est anglais, il a grandi à Swindon, mais sa couleur de peau le rend incompréhensible pour Jane, qui prétend ne pas comprendre son « accent ». La couleur noire efface sa voix, tout comme elle efface le visage d'un groupe de jeunes qui a effrayé Jane à la gare : « *You couldn't see their faces at all, James, because they were black, as I say ; did I mention they were black ? [...] I couldn't see their faces because they were*¹³ ». Ce refus de le comprendre permet de ranger Kwesi dans la catégorie des barbares (en grec, celui qui ne parle pas la langue), ces « *barbarians* » qu'elle dit avoir vus à la gare. L'autre est cantonné dans un rapport de négation : on ne le comprend pas, on ne le voit pas. Et l'altérité est ainsi refusée dans l'identité anglaise de Jane. Le désir qu'elle ressent pour Kwesi ne peut être accepté, il sera donc projeté sur lui dans une tentative de viol fantasmée : « *... he was [...] always pawing at me, his beautiful eyes full of lust, powerful, animal lust...*¹⁴ ». La maison des Jones reste identique à elle-même dans l'acte II malgré sa nouvelle localisation au Moyen-Orient, les échanges entre Jane et James sont identiques au début de chaque acte. L'acte III ne fera que réaliser les fantasmes de viol et de violence du début de la pièce, et le retour des répliques du premier acte marque ce repli sur soi.
- 21 L'insistance avec laquelle la famille Jones refuse d'être comptable de ses actions, qu'il s'agisse de la vente d'armes ou du meurtre de Kwesi, est un autre signe de ce refus de l'autre dans l'identité propre. Dans les termes proposés par Ricœur dans *Soi-même comme un autre*, les Jones limitent leur identité à la perpétuation du même, en refusant la dimension éthique de l'identité qu'il désigne par « le maintien de soi » :

... Le maintien de soi, c'est pour la personne la manière telle de se comporter qu'autrui peut compter sur elle. Parce que quelqu'un compte sur moi, je suis *comptable* de mes actions devant un autre. Le terme de responsabilité réunit les deux significations : compter sur..., être comptable de... Elle les réunit, en y ajoutant l'idée d'une réponse à la question : « Où es-tu ? », posée par l'autre qui me requiert. Cette réponse est : « Me voici ! » Réponse qui dit le maintien de soi.

En opposant polairement le maintien de soi au caractère, on a voulu cerner la dimension proprement éthique de l'ipséité, sans égards pour la perpétuation du caractère¹⁵.

- 22 Ricœur distingue ainsi deux pôles de l'identité : tandis que l'ipséité est cette dimension de l'identité qui découle du maintien de soi dans la relation à l'autre et la responsabilité, le caractère est une perpétuation du même. L'ipséité est une forme de permanence qui ne repose pas sur la préservation du même, elle lie la reconnaissance de l'autre à la possibilité de l'altérité dans le soi. Or les personnages irresponsables dans les dramaturgies présentées ici sont justement ceux qui refusent la possibilité de toute altérité dans leur identité propre, qu'elle soit familiale ou nationale. Churchill fait de la surdité volontaire et du regard détourné un motif récurrent de son théâtre, que Gill reprend dans la scène finale de *Mirror Teeth*, lorsque

la famille entière se détourne du viol en se bouchant les oreilles. La défaite éthique est ainsi symbolisée par la surdité : après avoir enterré le corps de Kwesi, John rapporte une de ses oreilles    Jenny pour en faire un pendentif, et lorsque Corduroy fait son entrée la didascalie indique qu'il lui manque une oreille. L'identité du barbare subit un renversement ironique : non seulement c'est Jenny qui porte un trophée barbare autour du cou, mais la surdité de Jones est contagieuse, Corduroy étant d'emblée privé d'une partie de sa capacité d'écoute.

3. L'échec des modèles thérapeutiques dans *Mirror Teeth*

- 23 Après avoir comparé ces deux approches symptomatologiques des problèmes identitaires, il reste à interpréter les divergences entre des textes que plus de trente ans séparent. La dynamique de *Mirror Teeth* est nettement régressive. Alors que Françoise dans *The Hospital* et Victoria dans *Cloud Nine* progressent du silence vers la parole, Jenny parcourt le chemin inverse. Dans *The Hospital*, François a le dernier mot. Dans *Cloud Nine*, à l'exception de Clive, les personnages expriment aussi progressivement leurs désirs : ils sont transposés, dans l'acte II, à l'époque contemporaine, ce qui leur permet de vivre leur sexualité réprimée et d'exprimer les conflits identitaires qui subsistent. Gill, toutefois, choisit un parcours inverse : Jean passe donc de la jeune fille aguicheuse qui parle sans cesse de sa sexualité qu'elle est au début de la pièce à la poupée catatonique sur laquelle la famille projettera ses désirs. Au lieu d'être le point de départ, l'insécurité ontologique est le point d'arrivée. Comme pour confirmer cette dynamique régressive, la pièce se conclut sur le souvenir des « *tea parties* » que Jane donnait enfant.

JENNY and CORDUROY have strange, confused sex while the rest of the family stand humming & singing loudly.

JANE: I'm thirsty, James.

JAMES: We'll have some tea later.

JANE: Oh good.

When I was a little girl, I used to have tea parties all the time, you know. Used to make it for all my little friends.

JAMES: Yes, I remember.

JOHN: I remember those too.

JANE: It is a good life, isn't it?

JOHN: It is a good life.

JAMES: Everything is going to be fine.

Outside, the flames and sounds of rioting move closer.

- 24 Depuis le début de l'acte III, l'  meute gronde: « *[t]he Jones's house is strangely and disconcertingly different. The sound of distant rioting and the glow of flames through the windows*¹⁶ ». La pièce des Jones est non seulement étrange mais instable, les personnages remarquant souvent que la porte s'est déplacée. A la fin, l'espace se referme sur eux, l'émeute s'approche et les temporalités elles-mêmes se confondent, la mère devenant petite fille et le fils se souvenant de l'enfance de sa mère. La sclérose identitaire atteint son comble, dans l'effacement des différences entre générations et personnages.
- 25 Cette confusion temporelle confirme l'absence de repères historiques ou géographiques chez Gill, tandis que Churchill emploie très explicitement des procédés d'historicisation dans ses textes des années 70. Alors que le contexte d'émeute a une signification historique précise dans le premier acte de *Cloud Nine*, il perd tout r  f  rent précis dans *Mirror Teeth*, et ce manque de repères voue à l'échec la tentative de perspective historique proposée par Corduroy dans son évocation mythopo  tique de la Mésopotamie. Tandis que Churchill utilise encore dans les années 70 des techniques brechtiennes de distanciation historique, la dérive cauchemardesque de *Mirror Teeth* rappelle plutôt la menace diffuse qui caractérise une partie du théâtre anglais contemporain, notamment les pièces post-dramatiques de Martin Crimp (*Attempts on her Life* ; *Fewer Emergencies*) ou bien certains textes récents de Churchill. La ressemblance est

frappante avec *Far Away* (1997), dans laquelle Churchill suit l'évolution d'une famille dans un contexte dystopique de société répressive puis de guerre généralisée. La pièce débute par une scène où la petite Joan raconte à sa tante les violences qu'elle a vu son oncle commettre, mais accepte petit à petit de les ignorer, et se termine par une discussion amère dans laquelle les personnages comparent leurs stratégies de survie, alors que même les animaux et les éléments naturels participent à une lutte de tous contre tous. Dans *Far Away*, l'unité familiale est ainsi forgée par la complicité de ses membres dans la barbarie, tout comme celle de *Mirror Teeth* repose sur le meurtre et viol. En choisissant une structure dramatique semblable, qui repose sur l'isolement progressif de la famille dans un contexte de menace généralisée, Gill retravaille les thèmes qui constituent le cœur de la défaite éthique chez Churchill : le repli sur soi, le refus de la responsabilité, et l'apprentissage du regard détourné.

26 Par cette dynamique régressive, la notion même de diagnostic est mise à mal, et avec elle le rôle politique du théâtre. Tandis que l'historicisation permettait une approche causale des malaises identitaires dans le théâtre post-brechtien, les causes restent diffuses dans ces textes contemporains. On lit dans *Mirror Teeth*, comme dans *Far Away*, un pessimisme évident vis-à-vis du rôle diagnostiquant du théâtre face à la société qu'il reflète. Gill multiplie en effet les moments de vérité pour mieux montrer leur inefficacité. Les jeunes personnages ne sont pas ignares : Kwesi lit des ouvrages d'économie, John étudie la littérature, Jean se destine à des études de psychologie clinique. Ils livrent des analyses perspicaces de leur situation : Jean souligne le désir incestueux de John, John dénonce l'hypocrisie morale de son père, Corduroy défend l'ancienneté de sa civilisation. Mais ces vérités sont absorbées et neutralisées par la famille. Les diagnostics psychologiques restent sans effet. Et le discours psychanalytique est au final désamorcé : les désirs refoulés, du viol incestueux au meurtre raciste, sont tout simplement mis en acte.

27 Le manque d'inhibition des personnages de Gill rend ainsi caduque toute conception thérapeutique du théâtre, dans laquelle des effets seraient produits par le diagnostic proposé sur scène. Dans les années 70, le théâtre de Churchill donnait encore sa place à une causalité exhibée, qui sans s'adonner à la prescription de remèdes cherche à proposer une symptomatologie lisible. Elle s'inscrivait ainsi dans une génération des dramaturges britanniques qui attribuait, selon les termes d'Edward Bond, un rôle « chirurgical » au théâtre¹⁷. Mais le scepticisme de Gill paraît représentatif des dramaturgies britanniques contemporaines : en multipliant les diagnostics, *Mirror Teeth* se moque du principe-même de la vérité écoutée, dans cette famille qui assume ses fantasmes et n'entend que ce qu'elle veut bien entendre.

28 Si le spectateur de Nick Gill est invité à rire, ce rire jaune surgit du malaise. Par sa satire mordante, *Mirror Teeth* nous rappelle qu'entendre ne signifie pas écouter, que voir ne signifie pas regarder. Rien n'est indicible dans ce théâtre, mais encore faut-il que quelque chose soit entendu. Il se pourrait bien que la catatonie soit aussi l'état de la nation britannique aujourd'hui, l'état dont il faut sortir le spectateur. Sinon, les discours psychiatriques ou économiques ne seront qu'un autre masque, derrière lequel se cache toujours la peur de l'Autre.

Bibliographie

ANGEL-PEREZ, Elisabeth. « La contrainte comme artifice sur la scène anglaise contemporaine : Tom Stoppard, Martin Crimp, et Caryl Churchill ». *Sillages critiques*[en ligne], n° 10, 2009 #consulté le 10 décembre 2013#. Disponible sur le Web. URL < <http://sillagescritiques.revues.org/1393>>

ANGEL-PEREZ, Elisabeth. *Voyages au bout du possible : Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*. Paris: Klincksieck, Angle ouvert, 2006.

ASTON, Elaine. *Caryl Churchill*. 2^e éd. Londres: Northcote House, 2001.

BOND, Edward, « The Rational Theatre ». In *Plays: 2*. Londres: Methuen, 1978.

CHURCHILL, Caryl. *Cloud Nine* (1979). Londres: Nick Hern, 1989.

CHURCHILL, Caryl. *Far Away* (2001). Londres: Nick Hern, 2003.

CHURCHILL, Caryl. *The Hospital at the Time of the Revolution* (c. 1971). In *Shorts*, Londres: Nick Hern Books, 1998.

- CHURCHIL, Caryl. *Lives of the Great Poisoners* (1993). In *Plays* : 3. Londres : Nick Hern Books, 1998.
- FANON, Frantz. *Les Damnés de la terre* (1961). Paris : La Découverte, 2002.
- FANON, Frantz. *Peau noire, Masques blancs*. Paris : Seuil, 1952.
- GILL, Nick. *Mirror Teeth*. Londres: Oberon, 2011.
- GILL, Nick. *Mirror Teeth (Dents miroir)*. Trad. Elisabeth Angel-Perez. A paraître.
- KRITZER, Amelia Howe. *The Plays of Caryl Churchill: Theatre of Empowerment*. Londres: Macmillan, 1991.
- LAING, Ronald David. *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness* (1960). Londres : Penguin Classics, 2010.
- MANNONI, Octave. *Prospero et Caliban : Psychologie de la colonization* (1950). Paris : Editions universitaires, 1984.
- PASQUET, Laetitia. « L'humour dans le théâtre anglais contemporain : pour une éthique de la poétique ». *Humoresques*, n° 36, automne 2012, p. 127-146.
- RICEUR Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990.
- ROUSSEAU, Aloysia. « Réhabilitation d'un genre : la comédie de menace de David Campton à Martin Crimp (1957-2008) ». Thèse de doctorat sous la direction d'Elisabeth Angel-Perez. Université Paris-Sorbonne, 2010.

Notes

- 1 GILL, 2011, p. 79.
 - 2 CHURCHILL, 1998, p. 146.
 - 3 GILL, 2011, p. 29-30.
 - 4 GILL, 2011, p. 91.
 - 5 FANON, 1952, p. 123.
 - 6 MANNONI, 1984, p. 106.
 - 7 FANON, 1952, p. 133
 - 8 CHURCHILL, 1998, p. 137.
 - 9 CHURCHILL, 1989, p. 7.
 - 10 GILL, 2011, p. 33
 - 11 GILL, 2011, pp. 89-90.
 - 12 FANON, 1961.
 - 13 GILL, 2011, p. 28.
 - 14 GILL, 2011, p. 86.
 - 15 RICOEUR, 1990, p. 195-196.
 - 16 GILL, 2011, p. 72.
 - 17 « Society is a surgeon operating on himself and art is part of that operation » (BOND, 1978, p. xv).
-

Pour citer cet article

Référence électronique

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* [En ligne], 18 | 2014, mis en ligne le 01 juin 2014, consulté le 23 mars 2016. URL : <http://sillagescritiques.revues.org/4124>

À propos de l'auteur

Liliane Campos

Liliane Campos est maître de conférences en études anglophones et théâtrales à l'université de la Sorbonne nouvelle. Ses travaux de recherche portent sur le rôle des sciences dans la littérature, ainsi que sur les mutations de la forme dramatique dans le théâtre britannique contemporain. Elle est

l'auteur de deux ouvrages, *Sciences en scène dans le théâtre britannique contemporain* (PUR, 2012), et *The Dialogue of Art and Science in Tom Stoppard's Arcadia* (PUF, 2011), et a coordonné en 2009 un numéro d'Alternatives théâtrales consacré au travail de Jean-François Peyret, « Côté sciences »

Droits d'auteur



Sillages critiques est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Résumés

Cet article examine l'appropriation de concepts psychiatriques par deux auteurs de théâtre britanniques, Nick Gill et Caryl Churchill. La dernière création de Nick Gill, *Mirror Teeth* (2011) peut être lue comme une reprise des questionnements éthiques que Caryl Churchill construit autour de la figure de l'Autre, ainsi que des notions de masque identitaire et d'insécurité ontologique qu'on trouve dans *The Hospital at the Time of the Revolution* (1971) et *Cloud Nine* (1979). Dans leur représentation des troubles identitaires de la société britannique, ces deux auteurs s'inspirent d'une lecture psychanalytique du contexte post-colonial, dont ils dérivent une symptomatologie théâtralisée de la peur de l'Autre. Cette étude identifie les complexes et symptômes présents dans ces trois pièces, ainsi que la structuration de la dramaturgie par les fantasmes identitaires, tout en soulignant que la présence de schèmes psychiatriques n'implique pas forcément une possibilité de guérison. La dramaturgie de Nick Gill semble au contraire mettre à mal la notion de diagnostic, en privilégiant une régression cauchemardesque.

This article analyses the role played by psychiatry in the work of British playwrights Nick Gill and Caryl Churchill. Nick Gill's most recent play, *Mirror Teeth* (2011), examines contemporary Britain's xenophobia by reworking ethical questions and metaphors from Churchill's early plays. His characters' masked identities and ontological insecurity bear striking similarities to Churchill's *Hospital at the Time of the Revolution* (1971) and *Cloud Nine* (1979). Both playwrights draw their ideas from a psycho-analytical approach to post-colonial identities, basing their assessment of their characters' conflicting identities on a symptomatic approach to the fear of the Other. This article identifies the complexes, symptoms, and fantasies that structure identities in these three plays, and suggests that theses psychiatric motifs are far from reassuring, as they can be deprived of their healing potential. This is particularly clear in *Mirror Teeth*, which offers us no escape from its regressive nightmare.

Entrées d'index

Mots-clés : altérité, Churchill, éthique, famille, Gill, identité, masque, psychanalyse, psychiatrie, psychanalyse, théâtre

Keywords : Churchill, ethics, family, Gill, identity, masks, otherness, psychiatry, psycho-analysis, theatre