



Norme et marginalité

De la bonne ou de la mauvaise réputation dans *The People Next Door* de Henry Adam

Danièle Berton-Charrière



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudeseccossaises/159>

DOI : [10.4000/etudeseccossaises.159](https://doi.org/10.4000/etudeseccossaises.159)

ISSN : 1969-6337

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 31 mars 2005

Pagination : 159-173

ISBN : 2-84310-061-5

ISSN : 1240-1439

Référence électronique

Danièle Berton-Charrière, « Norme et marginalité », *Études écossaises* [En ligne], 10 | 2005, mis en ligne le 31 mars 2005, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudeseccossaises/159> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudeseccossaises.159>

Norme et marginalité

De la bonne ou de la mauvaise réputation dans *The People Next Door*¹ de Henry Adam

Bonne ou mauvaise, la réputation flotte autour d'une personne comme son odeur. Elle peut être agréable, parfumée, capiteuse ou nauséabonde. Pourtant, loin de se dégager de l'individu, elle lui est imposée par autrui. Cette opinion, point de vue subjectif qui juge, devient chose impalpable qui donne valeur et notoriété. Immatérielle, elle loue et encense ou condamne et dégrade. Elle soutient et fait honneur ou blâme et nuit selon qu'elle est positive ou négative. Elle s'empare d'une qualité ou d'un défaut, l'enrobe et vante ses mérites; elle enfle et se colporte; la rumeur s'en nourrit; la gloire et l'opprobre aussi.

La pièce de Henry Adam met en scène des héros dont la réputation n'est apparemment plus à faire: Nigel est un drogué marginal, fragile et quelque peu déséquilibré²; Phil travaille pour les services secrets britanniques; l'univers manichéen de la réputation est posé comme allant de soi, inévitablement relié aux stéréotypes socioculturels. Pourtant, Henry Adam s'emploie à les dévoyer tout au long de sa pièce. L'agent est «ripou³»; la vieille dame au-dessus de tout soupçon est dangereuse; l'enfant-victime se transforme en bourreau. Contrepieds aux clichés, les personnages et les événements qui donnent vie à la diégèse remettent en question les a priori dont fourmille notre quotidien, sur le mode satirique.

Ce drame à l'aigre-douce relate un certain nombre de parcours et de détours personnels, d'itinéraires parallèles ou croisés: celui de Nigel, jeune Anglais d'origine pakistanaise dont certains pourraient dire, à tort ou à raison, qu'il appartient à la «deuxième génération»; celui de Salif, son alter ego virtuel, fanatique en devenir; celui d'une institution et d'une nation chrétienne décadentes, en croisade; celui de Karim, islamiste fondamentaliste, sacrifié et perdu; celui d'une famille recomposée en construction – véritable nid de marginaux en quête d'identité et de sécurité communautaires –; enfin et surtout, celui de Henry Adam, pacifiste, révolté par les doctrines sectaires et les dogmatismes.

DANIÈLE BERTON
Université Jean-Monnet
Saint-Étienne.

1. Toutes les références à cette œuvre renvoient à l'édition NHB (en association avec le Traverse Theatre); Henry Adam, *The People next Door*, NHB, Londres, 2003.

2. NIGEL: «I's mental» (p. 22).

3. Nigel appelle le policier Babylon et dit de lui: «he ain't no normal person.» (p. 21); «[a] dope-smoking psycho cop [s] with a licence to kill» (p. 22).

Nigel Brunswick est le héros de cette pièce. Son patronyme paraît être tout à fait représentatif de son appartenance à la communauté britannique et, pourtant, les premières phrases de Nigel reposent sur un problème d'identité :

My name is Salif, bwa. That's my name. Salif. That's an African name bwa, Moslem name. Salif, meaning «... ??», well, I don't know what it mean but that's be my name now bwa. Salif. Oh sure, you saying – I know you. That ain't no Salif bwa. I went to school with that bwa. That bwa his name be Nigel. Nah, nah, nah, nah, see – my name ain't Nigel. My name Salif. And now Salif is hungry. Salif is gonna make his self some – [...] soup? Soup? Yeah bwa, soup. [...]
This ain't no Nigel soup, bwa. This be Salif soup. (p. 3)

Dans cette scène d'ouverture, Nigel semble réapprendre qui il est. Il éprouve, pour ce faire, quelque difficulté. Il parle de lui à la troisième personne. Il est Nigel; il est Salif; Salif est un autre; Salif est lui. Je est moi, lui et un autre... Désarmé et dérouté, Nigel dérive mentalement entre deux ego, deux cultures, deux religions, deux pays, deux continents: «That's an African name bwa, Moslem name.» La linguistique corrobore le topos puisque dans son écriture volontairement hors norme, ici idiolectale et idiosyncrasique, Henry Adam confie à Nigel deux des formes lexicales et syntaxiques typiques des communautés afro-américaines: ce sont le signifiant «bwa» mis pour «brother» et la forme verbale «be» non conjuguée dans «that's be my name». Et, même si l'adjectif «African» paraît étonnant dans le contexte extra-linguistique qui est donné dans la première didascalie externe⁴, il n'est pas, de ce fait, hors propos. En fait, Nigel symbolise la mosaïque culturelle complexe dans laquelle il est né, fruit de siècles d'histoire. Il est une figure-carrefour :

NIGEL: He said – «Who are you man? I don't know you?» I said «It's me. Nigel. You know me.» And he said 'I don't know you. How can I know you? You dress like an American, you talk like a Jamaican, how can I know you? How can I know you if you don't know yourself?» (p. 79)

En compagnie de Marco, présenté comme «of mixed race, predominantly Afro-Caribbean» et de Mrs Mac – diminutif de MacCallum – qui se singularise grâce à «a distinctive Scottish burr», il s'affiche comme emblème de brassage et de métissage dans une nation où les principes de l'intégration et de l'assimilation ne sont pas exigés par la loi.

4. «A small housing association flat in modern-day Britain» [...] «NIGEL is a big lanky man of mixed, indeterminate race.» (p. 1). Les allusions à «Campbell's cream of tomato soup» et au supermarché Tesco banalisent et contextualisent le «héros» et son univers.

Le dédoublement d'identité, voire de personnalité, dont semble souffrir Nigel pourrait être le signe de troubles pathologiques liés à un comportement schizophrène dans la mesure où il vient de sortir d'un établissement psychiatrique. Il y avait été interné pour toxicomanie et narco-dépendance. Pourtant, l'humour et la satire sociale sont présents pour démentir cette interprétation. L'écriture de Henry Adam est empreinte d'un comique grinçant. La scène où Nigel rencontre Phil pour la première fois joue sur cette tonalité. Phil est un policier de la brigade antiterroriste et il lui demande de confirmer son identité ainsi :

PHIL: You're Nigel Brunswick, 34 C Warrender Gardens. I mean that is your name, isn't it? Nigel?

NIGEL: Ah, no, no see... that's where you're wrong. My name is Salif, see. You got the wrong guy.

PHIL: Yeah. Wallet. [...] [il prend son portefeuille et vérifie son nom sur ses papiers]

PHIL: Nigel Brunswick. Nigel Brunswick. Nigel Brunswick. Nigel Brunswick.

NIGEL: It ain't official yet. I'm changing it soon though. I got the forms an'everyt'ing.

PHIL: Okay. So you're going to change your name. Not yet though, eh? I mean you're still going to be Nigel Brunswick for the immediate and foreseeable aren't you? For the purpose of this conversation I can still call you Nigel, can't I, Nigel? (p. 7)

Dans ce passage, la fonction sociale du nom est clairement mise en avant par Phil qui balaie d'un revers les méandres de la psychologie. Lien entre la sphère publique et la sphère privée, le nom permet l'identification, la re/connaissance de l'individu par ses congénères. Le policier ne voit dans le changement souhaité par Nigel qu'un moyen d'échapper au repérage et un frein au plan qu'il a élaboré. Son seul souci est celui de la lisibilité des données spatio-temporelles qui rendent son travail possible.

Clin d'œil au théâtre shakespearien et aux drames élisabéthains et jacobéens où nom et renom s'insèrent dans un ensemble plus vaste défini comme la lignée, le problème existentiel de Nigel pose celui de ses racines. En ce début de pièce, le spectateur, intrigué, se demande pourquoi Nigel veut s'appeler Salif et pourquoi Phil vient le déranger chez lui.

Nigel est né d'une mère britannique et d'un père pakistanais, musulman. Ce dernier avait déjà une famille, légale et

officielle. L'arrivée de Nigel dans ce monde organisé et codifié selon des valeurs morales cadres n'était ni prévue, ni attendue, ni souhaitée. Enfant illégitime, il est donc socialement condamné à porter le poids de sa «bâtardise». La réputation d'un individu lui échoit comme le fruit d'un déterminisme contre lequel il ne peut rien. Nigel dit n'avoir vu son père que trois fois dans sa vie. Sa culpabilité «d'être» se teint de regret et d'amertume. L'absence du père engendre une certaine confusion et une gêne chez le jeune homme, comme si son déséquilibre provenait de sa famille monoparentale, ressentie comme un handicap. Paradoxalement, la réputation du géniteur n'est pas écornée :

NIGEL: My father, right – the guy who fuck me my mother to get me – he got this family, see. Way over on the other side. Respec'able see. (p. 14)

Mais Nigel n'est pas un enfant unique. Il a un demi-frère qui s'appelle Karim. Admiratif, mais un peu jaloux, Nigel dit que Karim fait la fierté de leur père car c'est un bon musulman, lui. Karim est un bon fils. Il est doué en tout :

NIGEL: He resourceful. He a smart kid. Anyway – I'm like fuck off kid, I ain't your brother. I ain't no Paki, am I? [...] I'm fucking English man, I ain't no Paki. (p. 33)

Ce demi-frère s'avère être un double dont Nigel ne peut se défaire : «He's like my fucking shadow man» (p. 32). Il incarne l'autre moitié de sa double culture : «My little Paki shadow. I walk, he walk. I stop, he stop» (p. 32). De fait, paradoxalement, l'aura de l'un fait de l'ombre à l'autre : Nigel, lui, se qualifie de mouton noir. Le système est binaire et manichéen car il met en scène le bon et le mauvais fils, archétypes pour lesquels Abel et Caïn ont servi de modèles. L'absence de Karim (jamais en scène) est compensée par le caractère obsessionnel des peurs de Phil qu'il alimente sans le savoir. En contrepoint, la présence de Nigel est perçue comme vide de sens : «paumé», il est inutile. Parasite, malade et oisif, il n'est bon à rien : «I tell him I'm the bad boy. I'm the black sheep» (p. 14).

La réputation des deux frères a fait tache d'huile et elle sous-tend la stratégie inductive et déductive de Phil : le fils parfait serait devenu fanatique⁵ et le fils oisif pourrait aider les forces de l'ordre à le démasquer. L'ironie dramatique pervertit le scénario, car Nigel ne comprend que très lentement de quoi il s'agit. Les liens du sang ne font pas vraiment partie de son

5. «Look Nige, I know you're having a bit of trouble getting your head round all this, but we've got a trail on Karim going back to 1998. We can connect him to gangs in Germany, France and Morocco. We've got his prints all over the kitchen of a bomb factory in Lyon. And now we're right back where it all started. The Bentley Road Mosque» (p. 61).

schéma mental. De plus, le jeune homme n'est plus en phase avec l'actualité. Son séjour à l'hôpital psychiatrique a accru son décalage avec la société dans laquelle il a toujours eu du mal à vivre. Il ne sait même pas que, depuis les événements du 11 septembre, les Pakistanais musulmans sont soupçonnés d'appartenir à des groupes terroristes :

MARCO: Jesus Nigel. They got a fucking hard-on for Moslems nowadays man. Moslems are the new gangsters. Moslems are like the worst shit ever.

NIGEL: Ah. Nah. Nah, nah, nah see. He ain't no Malcom X Moslem see. He just a Paki Moslem. It's not the same thing. He ain't a cool Moslem see. He jus'a good little boy go to Mosque every Sunday.

MARCO: Fucking Hell; Nigel. Where you been? It's the fucking Paki Moslems that's been at it.

NIGEL: At what?

MARCO: At fucking everything man. Bombing people, gassing people, driving fucking aeroplanes into the fucking Empire State Building! Man, if your brother... if your brother's one of them. Fuck. You're fucked, Nigel. If they're after him they ain't letting you til they caught him. That mean you. They ain't letting go you. (p. 15)

Nigel prend alors conscience que ce frère qu'il n'a pas vu depuis sept ans est une source d'ennuis et que Phil, qui s'est déjà montré brutal et dépourvu de scrupules ne va pas le lâcher de sitôt. À contre-cœur, le jeune homme va devoir épier sur commande, lui qui s'évertuait à se protéger de la curiosité que favorise la vie communautaire. Et c'est ainsi que Nigel se métamorphose en Salif et que point son potentiel fanatique. La déconstruction et la reconstruction du héros passent par une quête de soi et un retour aux sources introspectif. La violence de son parcours est ponctuée par celle de Phil, lui-même cuirassé par la réputation de l'institution à laquelle il appartient. Pourtant, l'agent de l'État exerce un pouvoir abusif :

PHIL: The imbalance of power here. That's what you should be thinking about. The power I've got and the power you don't got. You got it yet? (p. 9)

Il pratique une sorte de chantage sur le jeune homme et, chaque fois qu'il refuse de coopérer ou de collaborer avec lui, il le menace de l'accuser de trafic de drogue. Il prétend le prendre en flagrant délit de détention de produits illicites alors qu'il

les dépose lui-même dans l'appartement. Nigel est terrorisé par ce policier consommateur d'héroïne :

NIGEL: That man, Mrs Mac, that policeman is a fiend. He is blackmailing me. He planted drugs on me, you know? He says you help me or I'm putting you in jail. (p. 58)

Nigel est faible et déstabilisé. Son passé de toxicomane l'a fragilisé et Phil le pousse à sombrer dans l'enfer de la drogue. Le marché que le policier lui présente est simple : soit il espionne les gens qui se rendent à la mosquée, soit on l'enferme. Comment refuser une telle tractation ? Armé d'un enregistreur, Nigel devient donc indicateur-délateur pour les services secrets de son pays. Ainsi, Phil l'oblige à pénétrer un lieu de culte qu'il ne connaissait pas. Ce ne sont pas les trois brèves rencontres avec son père biologique ou ses antécédents génétiques qui auraient pu être sources de foi pour lui ! La peur au ventre, il part donc en mission. Il infiltre le milieu que les services spéciaux pensent infesté d'islamistes. Ironie du sort, il y découvre un univers toile d'araignée qui l'attire : on lui offre une oreille compatissante et une raison de vivre. Il se sent digne à nouveau :

NIGEL: He told me I needed guidance. Too right I need guidance. I don't know who I am anymore.
[...] He told me to come to this meeting. What's it called (*He pulls a flyer out of his pocket.*) «Principles of Jihad-the-holy warrior and the secular state.» (p. 48)

La « conversion » psychologique de Nigel est lente mais, paradoxale et ironie obligeant, elle est à la fois positive et ostensible. L'arroseeur est arrosé. Phil a joué avec le feu en le poussant à la métamorphose. Dans un premier temps, Nigel pense se déguiser en musulman stéréotypé – voire exotique – et Phil en est abasourdi. Puis il prend son rôle au sérieux. Il le peaufine et l'investit : les réticences cèdent le pas à l'enthousiasme. Pièce maîtresse du démantèlement d'un réseau supposé terroriste, Nigel est piégé par une religion qui le met en valeur et le grandit. Les parcours de Nigel et de Phil sont inversement proportionnels. Plus l'un s'élève, plus l'autre s'avilit.

A priori, Phil est une figure métonymique de la police, de l'« institution » légale qui maintient l'ordre social et moral dans la nation et qui garantit sa cohésion. Malgré son prénom, il n'est cependant pas l'archétype de la philanthropie. Il est corrompu et corrompant. Il se drogue ; il est contaminé et

contaminant. Phil est une caricature de «ripou». Binarité oblige, il présente deux faces, dont l'une est celle d'un Mr Hyde pervers: «Nigel sits, still not entirely convinced that “Nice Phil’s” evil twin has entirely left the building» (p. 31). Il harcèle Nigel quand celui-ci refuse de continuer: la raison d'État lui donne tous les droits. Il prend à son compte les besoins de son pays et repousse sans cesse les limites.

Le fait que Phil exerce en civil fait planer sur lui quelques relents d'illégitimité. Il n'a pas d'uniforme et Mrs Mac le prend pour un usurier. La fiction dramatique rend compte d'une réalité que la vieille Écossaise connaît trop bien. Les laissés-pour-compte ont souvent recours aux «marchands du temple» pour survivre. Son affection pour Nigel la pousse à le protéger de telles pratiques, aussi humiliantes qu'économiquement dangereuses. Elle ne veut pas qu'il puisse tomber plus bas. Mrs Mac porte un regard sévère sur Phil. Elle doute de lui-même lorsqu'il lui montre sa carte: «anyone could make one of those. I'm sure my grandson has one just as good». (p. 25). À plusieurs reprises, Nigel fait remarquer au policier que les apparences ne sont pas trompeuses et que ses vêtements et ses accessoires ne sont pas authentiques: «You, you cheap Armani seconds TK-Maxx wearing cunt» (p. 33); «Cartier got an I in it. Just between the t and the e. That's a Carter watch you got there man» (p. 27). Phil ne fait pas illusion. Il n'est pas à la hauteur. Vil rouage d'une grosse machine mondialement connue, il ne peut se faire passer pour son cerveau:

PHIL : Trust me, Joe – you keep the Super off my back a few more days and we'll all come out of this smelling of roses. Forget Special Branch! We'll be living in an Islamic Republic before Special Branch get up off their arses to see what all the noise is about. I know these people, Joe. I know how they work. I'm inside their heads. (p. 26)

[...] Yeah, I know it's not authorised but I'm on to something. Remember that guy I told you about? Yeah. I got him inside. Yeah, he's in there. Yeah, I know. I told you, didn't I? We'll bust that mosque wide open while Special Branch are still scratching their arses. Yeah, I thought you'd like the sound of that. We pull this off and the sky's the limit. Hey, if you want a blow job off Blunkett I'm sure that could be arranged. And I'll be right there beside you, mate, snorting coke off Tony's fat, spotty arse. Yeah, couple of heroes, mate. Yeah. Typical, ain't it – a billion dollars' worth of spy planes and it's still the humble British bobby who gets the results. You just get me that wire, mate. I'll take care of the rest. (p. 50)

Lavers et le revers, le vrai et le faux sont des éléments structurels et structurants : Henry Adam joue sur l'ironie du sort qui rapproche les deux frères jusqu'à ce que l'un soit en mesure de se substituer à l'autre quand ce dernier disparaît. La fin reste ouverte et le spectateur peut imaginer de quoi l'avenir de Nigel sera fait.

Tout au long de la pièce, Nigel ne cesse de louer les mérites de son demi-frère. Il le présente comme un bon élève et un bon garçon :

NIGEL : Study, he say. Study! I told you, Karim, him a good bwa. Him study, see. Study, study, study. He probably a doctor out there now. Curing sick kids. That's the sort of thing he into, not blowing up planes. (p. 34)

Il ne sait rien de lui mais sa fin violente est un choc pour son esprit fragile. Henry Adam choisit Phil et la vidéo pour raconter comment Karim, blessé, est littéralement abattu à bout portant, sans sommation. Phil commente le «film» avec un enthousiasme et une surexcitation non feints et indécents. Le style elliptique et très rhétorique souligne le rythme et le suspense :

PHIL : France. Down south. Nice, eh? Look there. That house, on the corner. Karim's in there. Now wait. Wait, wait, wait. Now! There he goes.

[...] That was him, running across the road. You can't hear it cause there's no sound, but there's some French cops round that corner, just plastered the place. [...] See the toy shop window, that shadow. Oh wait, here he comes, here he comes, out the fucking door, bang! Bang bang! Bang bang bang bang bang bang! Fucking hell. What a show.

[...] He's not dead yet. Look. See this guy. The fat one. See the way he's bending down. He's checking his pulse. Now he's looking up. He's looking at his superior. And there. See. That's where he must have done it. You've gotta fucking admire them, man. They got a wounded terrorist, mountains of paperwork, so what do they do? The fat one looks up, gestures he's still alive. Officer in charge nods his head. See. There. Fat guy takes out his gun. Puts it to his head. and... bang! Hmmp. Now he's dead. Now he's dead, see! (p. 76)

Dans cette scène où le terroriste est éliminé sans appel, le dramaturge met la réalité et les médias en abyme afin de «brouiller» les cartes. Il critique ainsi le voyeurisme des spectateurs du petit écran et la confusion qui s'opère dans leur esprit devant des reportages et des documentaires qui prennent des

airs de courts métrages de fiction. Il peut ainsi pointer du doigt tous ceux qui entretiennent le flou et les amalgames. Phil s'identifie à ses homologues français. Tous les surnoms que Nigel lui avait attribués deviennent signifiants: Super Cop et Robocop gagnent à tous les coups dans un monde de séries télévisées et de bandes dessinées. Nigel vit dans un univers où les seules références sont cinématographiques et télévisuelles. Il se protège ainsi d'un monde de prédateurs qui l'effraie.

Henry Adam joue sur divers systèmes et modes d'écriture qu'il connaît bien et où les signes sémiotiques et les signes linguistiques se complètent. Au *Traverse Theatre*, la mise en espace de l'univers des personnages était révélatrice puisque la cage d'escalier était donnée à voir en perspective frontale. Ainsi, les appartements ressemblaient à des vignettes. Les degrés que les uns et les autres montaient et descendaient pour se rendre chez eux ou chez leurs voisins étaient autant de passages raccords.

Dans la littérature écossaise, le topos des anciens «tenements» se nimbe presque toujours de nostalgie et ses caractéristiques sont stéréotypées. Le texte de Henry Adam permet de le visualiser essentiellement en noir et blanc. Non seulement la couleur de la peau, signe d'appartenance ou de différence, obsède les esprits mais elle hante aussi la parole de ses répétitions.

Le transcodage imposé par le discours écrit préalable à la scène rappelle la bande dessinée ou le dessin animé. L'auteur donne même une référence explicite au modèle: «Nigel curses under his breath, cartoon style, then opens the door a crack» (p. 4). Parfois, les didascalies indiquent que le mouvement se fige ou le tableau se fixe :

Mrs MAC: He was getting on a bus. If you run you might just catch him. They're not the fastest buses in the world.

Phil is stopped in his tracks (p. 24)

[...]

NIGEL sticks his thumb in his mouth, stands on one leg, wraps his free hand around his head and hums repetitively – a strange rhythmic droning noise that totally freaks out Phil. (p. 29)

[...]

NIGEL [...] (*Imitates a plane flying into a building with his voice and his hands.*) (p. 35)

Beaucoup de répliques se réduisent à une expression comprenant une, deux ou trois syllabes, fortement ponctuée par des « ! » et des « ? ». Ellipses et onomatopées abondent :

MARCO is sneaking up behind him.

MARCO: Boo!

NIGEL: Aaaaagh!

NIGEL, being wound up already, jumps a metaphorical six feet in the air.

MARCO laughs. (p. 20)

Pièce sur les jeux de rôles et sur les faux-semblants, *The People next Door* trace une satire de notre société où la peur d'autrui et les sectarismes dynamitent tout espoir de cohésion. Les personnages sont des solitaires qui ne demandent qu'à briller de leur éclat. La scène 18, où le mensonge final prend corps leur offre l'éclairage qui révèle leur nouvelle nature. Enfin libérés, les marginaux désormais au-dessus de tout soupçon ont créé une cellule qui leur est propre.

Henry Adam m'a dit avoir aussi voulu jouer sur les familles recomposées. Il en a reconstitué une avec Mrs Mac et Marco. Marco est un adolescent de couleur maltraité et battu ; il a 15 ans ; il est en quête d'affection et de douceur. Il s'est réfugié chez Nigel, son voisin. Mrs Mac, Écossaise émigrée en Angleterre, se sentait exclue. Elle passait son temps à nettoyer l'escalier et à entretenir une conversation assidue avec son défunt mari. Son portrait est caricatural.

Chacun des personnages de la pièce personnifie à lui seul une catégorie marginalisée (les vieux et les jeunes, les Écossais, les Noirs et les Anglo-Pakistanaïens...). Ces personnages sont isolés et perdus dans un univers qui les désocialise. La solidarité y est réduite à une portion congrue, maigre reste du Welfare State mis à mal par la politique ultralibérale de Mrs Thatcher. Nigel vit dans un appartement fourni par « l'État providence ». La solitude et la peur finissent par les unir. Leur force tient de ces liens qu'ils vont tisser jour après jour pour lutter contre les aléas de la vie mais aussi contre Phil et son organisation. L'Angleterre ne leur offre que du malheur. Ils vont lui opposer leur désespérance et leur quête d'un brin de bonheur. L'explosion de l'appartement de Mrs Mac la jette à la rue. Elle s'impose chez Nigel comme Marco l'avait fait précédemment dans sa fuite des coups maternels. Cette explosion n'est pas due à une attaque terroriste mais à une bonne vieille cuisinière à gaz :

une mauvaise fuite est embrasée par la cigarette de la vieille dame. Après la déflagration, lorsqu'elle apparaît en scène, Mrs Mac est clownesque, un mégot «cramé» à la bouche. Ici, le message est ambigu. L'explosion est source de fusion et elle répare la scission. Les trois reclus apprennent la tolérance et les concessions de la vie en commun. La vieille Mrs Mac protège les deux garçons comme s'ils étaient ses fils. Elle vole à leur secours quand besoin est. Lorsque Phil menace Nigel avec son revolver, Mrs Mac l'assomme avec le pique-feu. Puis Marco ramasse l'arme et le tue. Ils mettent fin à une forme de mise en danger de leur nouvelle cellule.

Henry Adam m'a confié avoir été très choqué par l'arrestation de certains de ses voisins pakistanais soupçonnés d'appartenir à des réseaux islamistes. La réalité d'une atmosphère de peur et de délation lui a sauté aux yeux. La proximité d'un événement implique chacun de nous. Le terrorisme élargit le champ de bataille à la planète entière. Chaque être vivant devient le petit soldat d'une cause qu'il méconnaît la plupart du temps. Quand il joue son rôle d'espion, Nigel, le marginal toxicomane, s'approprie le jargon des fanatiques investis de missions :

NIGEL: I said to him... «I have always felt myself to have a warrior's soul. The frustrations of my life come from this. From being a warrior in a time of no war.»

MARCO: Fucking hell Nigel. Did you make that up?

NIGEL: What? No. it was in a comic. X-men or something.

MARCO: You amaze me. (p. 49)

Sous la plume de Henry Adam, le décalage qui sépare les propos du garçon de la réalité est à la fois source de comique et d'inquiétude. La référence source de la citation qu'il utilise pour répondre aux questions qu'on lui pose dans la mosquée accroît l'effet recherché. Nigel est devenu sycophante par obligation mais sa vie est en danger : si les gens qu'il rencontre sont des terroristes, il court des risques sérieux. Pourtant, pour se protéger, il se contente d'entrer dans son rôle comme le ferait un acteur de théâtre. Pis encore, le texte qu'il se donne est tiré d'une bande dessinée. Le procédé technique désamorce le suspense et amplifie le comique à double tranchant. Nigel s'identifie à un héros de vignettes. Le transfert éradique sa frayeur, pourtant justifiée, et sublime son évolution personnelle. Il transcende, par là même, la réalité de la situation mortifère et

sa propre réalité de raté. L'emprunt linguistique le met en adéquation avec son rôle usurpé par force. L'entrée en scène de Salif est rendue caricaturale par l'auteur à dessein :

NIGEL peeps out again, checking PHIL's eyes are closed. He comes out. He is wearing a long Moslem-style suit or robe beneath a camouflage flak jacket, topped off with a little Moslem style hat and mirror shades

[...]

PHIL: You're supposed to be some disturbed misfit, not a fucking Mujahadin tank commander.

[...]

NIGEL: I got it off Oxfam years ago. Just liked the colour. You really thought I was going to turn up at the mosque dressed like this. Sucker. I ain't mad. Well, I am, but not that mad. I was just joshing with you man. Thought it would break the tension. Obviously not. (p. 43)

Comme Mrs Mac, Nigel vit constamment dans l'entre-deux. Il ne participe pas de deux mondes ; il est rejeté par les deux. Il s'est donc créé une troisième voie entre la fiction qui lui est accessible et le quotidien. Ses modèles et références repoussoirs sont des héros issus de bandes dessinées et de séries télévisées. Le texte regorge de leurs noms. Sa vie se glisse entre le rêve et la réalité. De temps en temps, les informations télévisées envahissent son cocon. Il « zappe » et fait disparaître les intruses. La télécommande à la main, il contrôle et dénie. Néanmoins, à la séquence 17, il doit faire face, sans ciller, à la mort de Karim qui lui est relatée par cassette vidéo interposée. Le drame de Henry Adam met en abyme la mise en scène du guet-apens organisé par la police française. Ce dernier anime l'écran de télévision en circuit interne. Cependant, il rappelle en écho l'événementiel qui s'est inscrit dans notre propre réalité avec ce que les journalistes ont appelé « l'affaire Kelkhal ». Les limites des espaces théâtraux et spectatoriels éclatent ainsi et englobent notre propre passé de « spectateur télé ». Les images de ce vécu qui nous appartient jouent avec celles que le metteur en scène et le scénographe ont créées pour nous.

Nigel et ce frère qu'il ne connaît même pas ont peu de chose en commun. Toutefois, le spectateur sent germer chez l'un la graine qui a conduit l'autre à la mort.

Henry Adam se délecte à manier l'ironie. Phil, l'agent de l'État britannique, n'est pas exemplaire. De plus, il périt sous les coups d'une vieille Écossaise armée d'un pique-feu et d'un adolescent martyr, victime de maltraitance familiale. Le burlesque

s’empare de la scène du crime, pied de nez aux modèles du genre. La scène finale, annoncée non sans malice comme « a picture of domestic bliss », est emblématique et sa causticité est peu anodine. Mrs Mac, Marco et Nigel vivent très heureux dans le pire des mondes, parfaitement protégés dans le cocon qu’ils se sont bâti. Ils symbolisent le bonheur et l’espoir. La nouvelle cellule familiale (quasi « monoparentale » sur deux générations) est constituée d’une Écossaise, d’un Noir et d’un Anglo-Pakistanaï. Ils regardent tous trois la télévision : le petit écran leur transmet des nouvelles du conflit qui a été la source de tous leurs ennuis. Ils font taire le présentateur du journal télévisé en choisissant un programme divertissant et récréatif.

L’image d’Épinal qui s’affiche à la fin de la pièce ne résout pas l’ambiguïté morale qui transpire tout au long du drame. Les trois héros ne sont pas punis pour leur crime ; ils demeurent, selon l’auteur, « innocent and blissful ». De plus, les spectateurs ont été savamment amenés à haïr Phil et ce qu’il personnifie. Henry Adam, pacifiste, se vengerait-il ainsi, par drame interposé, de décisions prises par le gouvernement britannique ? Sanctionnerait-il l’intervention du Royaume-Uni dans la deuxième guerre du Golfe ? Comment l’auteur écossais se refuserait-il d’égrotagner l’Angleterre qui, pour les citoyens du nord de l’archipel, sont responsables de telles décisions et de tant de maux ?

En dehors de toute démarche politique, l’auteur élabore aussi une forme dramatique de questionnement sur la place de l’illusion théâtrale dans notre monde qui est de plus en plus théâtralisé et dans lequel les oxymoroniques « reality shows » attirent de plus en plus de spectateurs dans leurs filets et leurs labyrinthes.

Enfin, grâce à ses personnages marginaux et son drame à l’aigre-douce, il partage avec le public le malaise qu’il a connu seul, dans une communauté à laquelle il n’arrivait pas à s’identifier. Attiré par le théâtre et les « choses » intellectuelles, il a laissé Wick, ses « Broons »⁶ et le monde ouvrier loin derrière, pour un parcours autre que celui que le déterminisme socio-culturel lui avait tracé. Adolescent, Henry Adam n’a pas été étranger aux « galères » de Nigel mais, avec cette deuxième pièce écrite pour le festival d’Édimbourg 2003, il assoie sa réputation de dramaturge et renforce sa position dans la nouvelle écriture à la fois écossaise et britannique.

6. *The Broons* : bandes dessinées qui paraissent dans le *Sunday Post* et qui sont publiées par D.C. Thomson & Co. LTD, Londres. Le slogan qui les définit : « Scotland’s Happy Family That Makes Every Family Happy ! » Une des publicités les décrivait ainsi :
 The BROONS
 They’re jist like the family we a’wish we had,
 The Broons and their antics, that make us feel glad,
 That places like Glebe Street, at hoose number ten,
 And up in the hills at the wee But an’Ben,
 Are full o’the laughter, the daftness and cheek,
 That keep us all happy for week efter week!
 Follow The Broons every Sunday in *The Sunday POST*.

Inspiré par des faits divers dont il a été le témoin, le drame qu'il nous fait partager se regarde comme une fenêtre ouverte sur une création inscrite dans un environnement paradoxalement défini comme local, national et international. Un jeune homme juge ses pairs et ses contemporains et livre, par là même, une part de son passé douloureux. Il contextualise le décor dans une architecture typique des « tenements » : les scènes se passent dans une cage d'escalier autour de laquelle s'articulent et s'organisent des appartements, modestes, de taille réduite, qui abritent maux et chaleur humains. La solidarité, légendaire du lieu, est le ciment qui scelle les pièces disjointes d'un puzzle social déclassé. À la fois huis clos et vitrine exposée au regard de tous, l'œuvre se plaît à multiplier les perspectives.

Amorale et pessimiste pour certains, immorale pour d'autres, optimiste pour d'autres encore, la pièce de Henry Adam laissera une trace de notre histoire contemporaine commune. Notre présent s'y lit dans ses choix et ses fantasmes. L'événementiel s'y décrypte comme autant de critiques passées sur une société de laissés-pour-compte qui joue avec cynisme sur le désarroi d'êtres humains tout droit sortis de leurs rôles et de leurs fonctions stéréotypes. La peur alimente le quotidien de tous mais elle huile aussi les mécanismes politiques. Comment réagir face au terrorisme mondial, épée de Damoclès, sans verser dans l'excès ? Comment se préserver à la fois des bombes fanatiques et de ceux qui les pourchassent ? Notre monde est confus. Il n'est plus explicite et lisible, car chacun n'y a plus une place dûment réservée. Son avenir y est plus qu'incertain. Comment vivre au jour le jour emprisonné dans un nombri-lisme qui défend et rassure alors que la mondialisation est en marche ? Henry Adam pose ces questions qui hantent les jeunes de partout.

Avec *Dark Earth* de David Harrower et *The Strait* de Gregory Burke, la saison (f)estivale du Traverse Theatre 2003 a offert aux spectateurs du monde entier des regards sur la fragmentation, la décomposition et la recreation d'une nation qui se cherche encore et qui tente de ré/concilier son passé colonial impérial, source de grandeur et de gloire, ses « régionalismes », sources de richesses et de dissensions, ses aspirations et ses réticences face à l'Europe et au monde en marche. Comment être et avoir été ? Comment être tout et partie à la fois ? Comment sauvegarder alliés et alliances ? Sous couvert de drames

limités à des microcosmes, les trois auteurs s'attaquent à des topoï qui débordent très largement de leurs confins. Égocentrés, les personnages étouffent dans leurs vies étriquées: la porosité de leurs bulles annonce leur délitescence: l'intrusion d'un «autre» est déstabilisante et désagrégeante. Pourtant elle aide aussi à se re/construire.

Dans chacune de ces trois pièces, la réputation légendaire cliché du pays est mise à mal. Taillée en pièces, elle sert de limon à une écriture novatrice et fertile qui sert admirablement son renom.