

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA DÉCONSTRUCTION IDENTITAIRE DES PERSONNAGES
DANS *LES MORB(Y)DES* DE SÉBASTIEN DAVID

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
NICOLAS JEAN-MARIE ROLAND

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens ici à remercier Lucie Robert, ma directrice de recherche, pour ses conseils avisés et pour sa passion de la littérature et du théâtre qui m'ont permis de mener à bien ce projet.

Je remercie Gwen Fauchois pour son soutien constant et ses remarques pertinentes qui m'ont été d'une grande aide, je remercie aussi Julie Dalouche pour sa bienveillance.

Merci à Alejandra Drannikow pour son aide psychologique qui m'a permis, au début de cette aventure, de dépasser mes doutes et mes peurs.

Merci à mes ami(e)s et à ma famille, d'ici et d'ailleurs, de m'avoir encouragé à aller jusqu'au bout de ce mémoire.

Merci au CRILCQ de m'avoir accordé une bourse de fin de rédaction.

Merci enfin à Sébastien David d'avoir écrit ce texte dramatique, sans quoi, en toute logique, je n'aurais pas pu écrire ce mémoire!

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iv
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
ESPACE ET TEMPS	11
1.1 Espace.....	12
1.1.1 Le demi sous-sol.....	13
1.1.2 Les ruelles.....	19
1.1.3 Montréal.....	21
1.1.4 Les espaces imaginaires.....	23
1.2 Temps.....	25
1.2.1 Le temps narratif.....	26
1.2.2 Le temps de Sa Sœur.....	32
1.2.3 Le temps de Stéphany.....	34
CHAPITRE II	
LE CORPS	38
2.1 Le corps à l'œuvre	41
2.1.1 Sa Sœur.....	45
2.1.2 Stéphany	52
2.1.3 Les sœurs entre elles	59
2.1.4 Kevyn.....	63
2.1.5 Les autres.....	67
CHAPITRE III	
LANGAGE, LANGUE ET PAROLES	70
3.1 La crise du langage chez Sébastien David.....	73
3.2.2 Dialogues de sourdes	74
3.2.3 Monologues et soliloques	90
CONCLUSION.....	100
BIBLIOGRAPHIE.....	106

RÉSUMÉ

Dans *Les Morb(y)des* de Sébastien David (créé en 2013 à Montréal), deux sœurs obèses tentent de vivre ensemble dans un demi sous-sol. Tandis que l'une ne sort plus depuis treize ans et passe son temps à regarder la télévision, l'autre se passionne pour des meurtres qui ont été commis dans leur quartier et écrit ce qu'elle en pense sur le site communautaire morbydes.com. L'arrivée d'un scout au corps maigre va tout bouleverser.

L'objectif du mémoire est de montrer comment Sébastien David pose un regard critique sur la notion d'identité. Les personnages sont pris dans un rejet d'eux-mêmes qui les fige ou qui les entraîne dans une vision imaginaire de leur vie. Les problèmes existentiels des personnages se créent à travers les liens que ces derniers entretiennent avec l'espace, le temps, le corps, la langue et la parole. L'analyse de ces liens permettra de comprendre comment les personnages se construisent en mélangeant le réel avec le virtuel, pour finir par se déconstruire, emportés par des métamorphoses. En montrant des personnages aux corps atypiques, Sébastien David propose de réfléchir sur les normes sociales et théâtrales. Les corps obèses sont sujets à des jugements négatifs socialement, et le regard des autres interagit avec le regard que les personnages portent sur eux-mêmes. Pour eux, se confronter au monde extérieur devient anxiogène et exister devient une lutte. Les personnages sont pris alors dans un tourbillon qui les transporte dans un monde imaginaire.

Sébastien David apporte une réflexion particulière sur la déconstruction de l'identité des personnages. Les frontières sont poreuses entre réalisme et onirisme. La question « qui suis-je? » se pose en écho à la question « ces personnages obèses peuvent-ils exister sur une scène de théâtre? » Sébastien David répond à ces questions d'une façon pessimiste. Tout se fissure autour des personnages, emportés par une crise du langage. La disparition, par la folie ou par la mort, devient alors la seule issue possible.

Mots clés : Sébastien David, identité, théâtre québécois, corps, personnages, texte dramatique.

INTRODUCTION

La crise du personnage dans le théâtre occidental contemporain s'inscrit dans une crise de la représentation qui, dès la fin du XIX^e siècle, a touché toutes les formes artistiques. Dans son ouvrage, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Robert Abirached montre comment l'évolution de la notion de personnage de théâtre aboutit à des bouleversements qui mettent en crise le personnage et le sujet dans les textes dramatiques. La conception du théâtre classique se forme sur la représentation d'une action qui va vers un dénouement et dont le sujet correspond à un moment dans la vie du héros/personnage qui se trouve pris dans des problèmes ou des difficultés qui seront résolus à la fin de la pièce. Des auteurs comme Alfred Jarry ou Luigi Pirandello ont commencé à repenser la notion de personnage et la notion de narration. L'action ne se déroule plus en fonction de sa fin, mais expose des moments, plus ou moins autonomes, où les personnages sont des anti-héros ancrés dans un drame humain individuel. Après la Première Guerre mondiale, la vision de l'humanité est déstabilisée, entraînant des crises existentielles individuelles, nationales et internationales. La Deuxième Guerre mondiale contribue définitivement à une remise en cause de la représentation artistique. Pour traiter de cette dissolution du sujet, de nombreux artistes vont créer de nouveaux principes esthétiques, rompant avec le principe de mimésis, que ce soit en peinture, en musique, en danse ou en littérature. Au théâtre, la notion même de personnage devient problématique. Face à la difficulté pour signifier un monde qui a perdu son sens, des auteurs comme Beckett ou Ionesco se demandent quelle foi on peut avoir en l'humanité? Ils montrent une désincarnation du personnage en portant atteinte à son intégrité corporelle. Les personnages sont sans relief ni raison d'être, infirmes pour la plupart. Ils ne sont plus des héros, mais des gens ordinaires. La cohérence du récit classique disparaît, les personnages traversent une crise identitaire et traînent un corps fatigué ou malade. Robert Abirached constate que

si, dans ces conditions, le personnage porte toujours le sceau du réel, il n'y trouve plus que la garantie du paraître, mensongère, instable et, de bout en bout, dérisoire. Sa seule qualification, c'est d'être sans qualités et son seul enracinement de savoir qu'il est privé de racines. Mais, à partir de là, il peut se constituer dans un échange renouvelé avec la fiction : l'estampille que lui donne

l'imaginaire est même désormais considérée comme la seule vérité sur laquelle il puisse parier¹.

La dramaturgie de l'action fait place à la dramaturgie de la parole. L'absence de modèle psychologique donne aux personnages une prise de parole vitale. Ils doivent parler pour exister ou pour faire exister les autres. Les personnages ne sont plus construits comme devant faire illusion, ils se définissent par leurs paroles et « par des discours collectifs qui circulent en eux, qui font d'eux à la fois des êtres interchangeables et singuliers² », pour le dire comme Pauline Bouchet. Se côtoient alors des personnages facilement identifiables avec des personnages mal définis, obscurs, sans texture ou sans identité. Le personnage se trouve ainsi pris entre une dimension collective et une dimension individuelle.

Le personnage est sujet d'une action, porteur de projet et de son discours, mais aussi figure du discours de l'auteur. S'interroger sur ce qu'est un personnage permet d'avoir une réflexion sur l'individu dans la société tout en gardant en mémoire que le personnage est un signe linguistique (un être de papier) en attente de devenir scénique. Le personnage est une représentation mentale de l'auteur qui le crée, comme le remarque Robert Abirached, « tantôt en consonance avec la mémoire de son public, tantôt relié à l'imaginaire social, tantôt en liaison avec l'inconscient collectif³. » Comprendre un personnage nécessite un effort individuel du lecteur, car le personnage n'est plus forcément clairement défini et la psychologie des personnages n'est guère plus utilisée par les auteurs. Esther Moulard remarque que « si l'on a l'habitude de juger un personnage, de l'appréhender par le biais de ses actions, cette donnée vaut de moins en moins dans le théâtre contemporain dont les personnages ont peu à peu perdu leur pouvoir d'action⁴. » La situation prime sur l'action et la parole apparaît comme l'acte essentiel pour qu'existent les personnages. Ils se racontent et racontent ce qui se passe. Les auteurs utilisent une palette de langage large qui va de la syntaxe très structurée avec du vocabulaire riche au simple borborygme. Les échanges entre

¹ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, « Tel », 1994, p. 239.

² Pauline Bouchet, « La fabrique des voix : l'auteur et le personnage dans les écritures théâtrales québécoises des années 2000 ». Thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle-Paris III / Université du Québec à Montréal, 2014. f. 45.

³ Robert Abirached, *op. cit.*, p. 42.

⁴ Estelle Moulard, « Le jeu d'acteur dans le théâtre contemporain : entre créations de textes dramatiques et écritures scéniques », mémoire de maîtrise, Université Stendhal Grenoble 3, 2012, f. 7.

les personnages ainsi que les dialogues deviennent poreux et les monologues prennent une grande place dans la dramaturgie contemporaine, définissant ainsi l'importance de la parole pour exister. Il ne s'agit plus simplement d'échanger avec les autres par le biais des dialogues. Il s'agit de parler et de (se) dire, même lorsque le personnage est seul, car sa parole est la preuve de son identité. En parallèle au développement des technologies de communication et d'une société de communication qui a vu arriver les réseaux sociaux (avec internet entre autre), alors que la parole devient l'ultime preuve d'une existence individuelle, sa diffusion infinie lui fait perdre sens et impact. Les mots ne sont plus entendus, et les personnages deviennent les seuls à écouter leurs propres discours.

En effet, l'identité du personnage ne se définit plus simplement par ses actes ou son statut social. Si la parole est devenue fondamentale, l'identité se trouve aussi, comme le note Marie-Claude Hubert, « dans son corps, dans ses rapports à l'espace, dans ses relations à l'autre, dans la répétition qui est à l'origine de ses moindres gestes⁵. » La construction des personnages renvoie le lecteur/spectateur à des réflexions sur le sens de l'existence et du lien avec les autres.

Pierre Tap définit l'identité comme

un système de sentiments et de représentation de soi, l'ensemble des caractéristiques physiques, psychologiques, morales, juridiques, sociales et culturelles à partir desquelles la personne peut se définir, se présenter, se connaître et se faire connaître, ou à partir desquelles autrui peut la définir, la situer ou la reconnaître. L'identité c'est ce par quoi l'individu se sent exister en tant que personne, dans tous ses rôles et toutes ses fonctions, se sent accepté et reconnu comme tel par l'autre, par son groupe ou sa culture d'appartenance⁶.

L'identité est donc un processus qui résiste à une définition fixe et qui se trouve toujours dans un mouvement qui place chacun face aux différences vis-à-vis des autres. Ainsi l'identification est à la fois constructive et aliénante. Comme le dit Virginie Girel-Pietka, « si l'individu qui se cherche ne se définit que par une image qu'il perçoit, il se perd. Quête et

⁵ Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, Paris, Librairie José Corti, 1987, p. 119.

⁶ Pierre Tap, « Relations interpersonnelles et genèse de l'identité », *Annales de l'Université Toulouse-Le Mirail*, tome XV, n°2, 1979, p. 8-9. L'auteur souligne.

crise d'identité sont intimement liées : l'individu demeure toujours à une distance irréductible des représentations qu'il se fait de lui-même⁷. »

À la fin du XIX^e siècle, Freud s'intéresse à la face cachée de l'être humain, et cherche à en comprendre le comportement en travaillant sur son inconscient, ses pulsions et plus particulièrement sur l'interprétation de ses rêves qui sont le lieu privilégié de la vie inconsciente. Le succès de la psychanalyse, démontrant que l'identité de l'être humain se révèle complexe et insaisissable, conduit des artistes du monde entier à se détourner de la tradition de la mimésis, cette volonté de copier la nature dans l'art pour lui ressembler au plus près. La poétique aristotélicienne se fonde sur des personnages précis, aux caractères et aux rôles définis, ainsi que sur des règles dramaturgiques de vraisemblance qui favorisent l'identification et la reconnaissance des personnages par les spectateurs. Au théâtre, la crise du personnage aboutit à une transformation des figures reconnaissables auxquelles le public s'identifie facilement, les auteurs proposant des personnages qui se cherchent, se retrouvent aliénés dans un milieu familial, s'observent et se commentent.

L'individu se construit en étant à la fois acteur et spectateur de lui-même. Paul Ricœur voit dans ce paradoxe la définition même de l'identité qui débouche sur une confusion entre l'identité *ipse* (être soi-même à travers le temps) et l'identité *idem* (le fait de rester le même) : « l'ipséité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre, que l'une passe plutôt dans l'autre⁸. » Nous devons nous penser « soi-même comme un autre » (pour reprendre le titre de l'ouvrage de Paul Ricœur), tout en étant différent de l'autre. L'identité est en construction tout au long de la vie même si certaines caractéristiques de l'identité sont plus permanentes que d'autres (comme la date de naissance ou la couleur de la peau). L'individu se construit par son rapport à l'autre, prenant position entre reconnaissance ou distanciation, acceptant l'autre comme lui-même ou non, en fonction des perceptions qu'il a de lui-même. C'est donc en fonction de son environnement (au sens large, c'est-à-dire géographique et humain) que l'individu forge son identité. Nous commençons notre construction identitaire dès que nous comprenons que nous ne sommes pas seuls au monde, et que nous devons interagir avec les autres. Ainsi, nous créons notre

⁷ Virginie Girel-Pietka, « La crise de l'identité dans le théâtre de Denis Johnston ». Thèse de doctorat, Université Charles de Gaulle - Lille III, 2013, f. 25.

⁸ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 14.

identité à travers un contexte social, économique et culturel, mais aussi à travers la langue maternelle, l'éducation reçue, le cercle relationnel et les relations amoureuses. Louis-Jacques Dorais propose que « la mise en acte de l'identité peut être définie comme la façon dont nous nous comportons afin de montrer qui nous sommes lorsque nous entrons en interaction avec les éléments humains⁹. » Dès lors, les interactions avec les autres influencent la vision que nous avons de nous-mêmes et placent ainsi le lien avec les autres comme fondamental pour exister. Le regard et le jugement des autres peuvent être source de joie ou d'angoisse.

La dramaturgie québécoise, depuis la création de *Les belles-sœurs* de Michel Tremblay en 1968, s'inscrit dans ces réflexions sur les personnages anonymes ou anti-héros, et elle s'interroge plus spécifiquement sur l'identité comme l'écrit Patrick Leroux : « Longtemps considérée écriture-miroir d'un peuple dont la nation est en perpétuel devenir, la dramaturgie québécoise était alors résolument politique et axée sur la langue¹⁰. » Partant d'un questionnement sur l'identité collective dans les années 60, elle se déplace vers une recherche individuelle à partir des années 80 pour aboutir actuellement à des textes dramatiques portant sur des réflexions sur la solitude, le repli sur soi ou la perte des liens qui unissent les uns aux autres. Patrick Leroux poursuit ainsi : « Le devenir sociétal a-t-il été remplacé par la préoccupation du devenir individuel, non pas comme *exemplum*, mais comme manifestation d'un sentiment d'unicité¹¹? » Ainsi, la recherche identitaire est un thème récurrent dans les textes dramatiques contemporains québécois où les personnages sont en crise, en perte de sens et en questionnement.

Sébastien David fait partie de la jeune génération d'auteurs dramatiques. Né en 1983, il est diplômé de l'École Nationale de Théâtre en interprétation en 2006. Dans la continuité de la réflexion sur le personnage et sur l'identité dans la dramaturgie québécoise, nous retrouvons dans *Les morb(y)des* des thèmes comme la construction de soi, les doutes, la peur des autres ou de soi. Le texte dramatique de Sébastien David entremêle la douleur et la joie, le réalisme sordide, l'onirisme et la poésie, créant ainsi un style où le rythme exprime un

⁹ Louis-Jacques Dorais, « la construction de l'identité », dans Denise Deshaies et Diane Vincent (dir.), *Discours et constructions identitaires*, Laval, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 3.

¹⁰ Patrick Leroux, « Le Québec en autoreprésentation : le passage d'une dramaturgie de l'identitaire à celle de l'individu. », thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle-Paris III, 2009. f. 9.

¹¹ Patrick Leroux, *ibid.*, p. 9. L'auteur souligne.

sentiment d'urgence et d'étouffement. La question de l'identité individuelle face à l'identité collective est au centre de son texte dramatique. Sébastien David confronte les dimensions de recherche individuelle et collective, pour les interroger et pour les dépasser.

Les Morb(y)des a été créé au théâtre de Quat'Sous en 2013. La pièce comprend quatre personnages : Stéphany, Sa Sœur (qui n'a pas de prénom), Kevyn et Moby. Sébastien David résume sa pièce ainsi :

Dans un demi sous-sol de l'est de la ville, deux sœurs vivent ensemble alors qu'elles n'ont rien en commun, sinon la lourdeur de leur corps obèse. Stéphany lutte contre l'inertie sur un vélo stationnaire alors que Sa Sœur reste évachée devant la télévision. Dehors, dans les ruelles, des corps de prostituées sont retrouvés charcutés. Ces meurtres, ainsi qu'une étrange communauté virtuelle, un scout énigmatique et un chanteur populaire, viendront bouleverser leur vie immobile¹².

Les rapports des deux sœurs sont tendus. Elles ne savent pas quoi faire avec leurs corps obèses. Elles s'affrontent, se heurtent à la réalité et cherchent à s'évader de leur routine en s'inventant un monde imaginaire ou en regardant des émissions de télévision toute la journée.

Le texte dramatique se compose de trente-deux scènes ou coupures, dont quinze mettant en scène un seul personnage. Il n'y a plus, comme souvent dans le théâtre contemporain, d'actes et de scènes dans le sens classique, mais plutôt des tableaux dont les titres, tout comme les didascalies, sont spécifiques à la lecture puisqu'ils ne sont pas dits lors des représentations. L'auteur place la parole au centre de son texte. Michel Pruner remarque que « par lui-même, le personnage n'est rien : il n'existe que par les paroles qu'il profère, par les objets qu'il manipule. D'où l'impression permanente d'urgence¹³. » Dans *Les morb(y)des*, les sœurs parlent tout le temps, qu'elles soient seules ou non.

Sébastien David utilise une mise en page particulière du texte pour l'impression : les didascalies sont en italiques, le nom des personnages est écrit en majuscules suivi d'un point avant chaque réplique. L'auteur indique que des phrases sont exprimées d'une voix forte ou criée en les écrivant en majuscules. Il y a une réelle volonté de faire de ce texte dramatique,

¹² Christian Saint-Pierre, « Sébastien David ausculte les corps atypiques », *Le devoir*, 2 mars 2013. En ligne, <<http://www.ledevoir.com/culture/theatre/372271/sebastien-david-ausculte-les-corps-atypiques>>, consulté le 22 octobre 2015.

¹³ Michel Pruner, *Les théâtres de l'absurde*, Armand Colin, « Lettres sup », 2010, p. 39.

un texte « à lire » et non pas une simple transcription des dialogues. L'agencement écrit de la forme dramaturgique installe un rythme de la parole, un rythme fluctuant qui est donné à voir sur le papier. Comme le note Franck Bouchard, « à la spécification de conventions typographiques du texte dramatique succèdent un éclatement et une diversification des matérialités de l'écrit pour le théâtre¹⁴. » La mise en page montre un texte qui tombe, pourrait-on dire, comme ses personnages. Rien ne semble évident et tout repose sur un assemblage malléable et instable. La mise en livre invente une mise en scène des mots en utilisant une typographie, une présentation et une organisation précise. Cette présentation ainsi que l'absence de ponctuation permettent de créer une forme poétique du langage qui se mêle aux situations réalistes. Le texte se situe ainsi entre le livre et la scène, entre l'écrit et l'oral. Comme le rappelle Pierre Larthomas, « le langage dramatique constitue, par nature, un compromis entre deux langages, l'écrit et le dit¹⁵. » Le texte est en lui-même une mise en scène.

L'œuvre de Sébastien David est récente et n'a pas encore fait l'objet d'études approfondies. Il nous semble cependant important de s'interroger sur son écriture. En effet, nous pensons que Sébastien David propose une vision originale de l'identité qui ouvre une réflexion sur ce que nous sommes capables de voir ou non sur une scène. Le réalisme de la situation, ici, se perd et devient flou, se mélange à un imaginaire virtuel créant des personnages aux identités instables où la question « comment exister? » semble sans réponse. L'auteur place le lecteur face à ses préjugés, l'obligeant à prendre position vis-à-vis des personnages, laissant celui-ci juger du sort des deux sœurs et de Kevyn. Avec *Les morb(y)des*, la représentation prend l'eau de toute part. L'étouffement mutuel des deux sœurs les embarque dans un chaos qui fait basculer leur quotidien dans l'irréel. Les personnages de Sébastien David sont en marge de la société, vivant dans un quartier délaissé. Cette marginalité plus ou moins relative permet à l'auteur de créer des personnages dont l'existence sans charisme passe par la parole, car ils sont invisibles, d'une certaine manière, pour la société. Parce qu'il crée des personnages à la marge, Sébastien David peut ainsi grossir des traits présents, mais invisibles, dans des personnages plus normés, laissant le lecteur décider du sort de ses personnages qu'il place entre le grotesque et le réalisme.

¹⁴ Franck Bouchard, « Le théâtre entre sanctuarisation de l'espace du livre et mutation de l'écrit », dans Matthieu Mével (dir.), *La littérature théâtrale, entre le livre et la scène, op. cit.*, p. 114.

¹⁵ Pierre Larthomas, *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige Manuels », 2005, p. 25.

L'objectif du mémoire est d'étudier la construction dramaturgique de ce texte pour comprendre comment les personnages tentent de vivre ou de survivre, et pour comprendre comment Sébastien David pose la question identitaire. Le texte dramatique rejoint l'idée de « pièce-paysage » définie par Michel Vinaver, et « il n'y a pas d'exposition préalable d'une situation ; celle-ci émerge peu à peu, comme on découvre un paysage avec tous les composants du relief : notamment les thèmes, mais aussi les idées, les sentiments, les traits de caractère, les bribes d'histoire¹⁶. » *Les morb(y)des* démarre par une action en cours, définie par une didascalie : « *Musique forte. Stéphany, sur un vélo stationnaire, pédale. On ne peut pas distinguer le décor ; seule une lumière éclaire Stéphany. Après un moment, elle s'arrête, se lève, marche un peu. On la sent essoufflée. Puis, elle s'évanouit. Noir*¹⁷. » La pièce commence et s'arrête presque tout de suite avant de reprendre. L'ouverture de la pièce, par cette fragmentation de l'action, marque immédiatement une volonté de s'interroger sur la dimension toujours en mouvement et en construction de l'identité et de sa dimension de quête impossible. Une identité figée et fixe est impossible, car elle tombe. La difficulté d'être ouvre le texte dramatique, Stéphany s'évanouissant avant même d'avoir prononcé la moindre parole. Le lecteur se trouve donc confronté à un personnage qui ne tient plus debout, qui n'est plus éveillé, laissant, par conséquent, planer le doute sur sa possibilité à pouvoir tenir sur scène. Cette rupture immédiate du rythme oriente la lecture. Les personnages se dirigent vers une déconstruction individuelle qui s'amplifie au cours du texte, comme nous allons le montrer dans ce mémoire.

Dans le premier chapitre, nous étudierons le rapport à l'espace et le rapport au temps pour comprendre comment ils définissent les actions et les évolutions des personnages. Les personnages créent des oppositions entre l'espace intérieur et le monde extérieur ainsi qu'entre l'espace vécu et organisé face à un espace virtuel ou imaginé. Ce sont les présupposés sur le temps et l'espace qui construisent la stabilité de nos perceptions, et forment, en quelque sorte, nos abscisses et nos ordonnées qui permettent de nous repérer. Ces conventions créent des instabilités dès que nous commençons à les remettre en question. Dès lors, les espaces et le temps se fissurent et se dilatent, faisant éclater leur dimension

¹⁶ Michel Vinaver, *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, cité par Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, « Lettres Sup », 2010, p. 38.

¹⁷ Sébastien David, *Les morb(y)des*, Montréal, Leméac, 2013, p. 9. Désormais, les références à cet ouvrage seront placées entre parenthèses dans le texte.

conventionnelle, au sens littéral. Nous observerons comment le récit est mis à l'épreuve du temps et embarque les personnages dans une instabilité. Ils semblent ne plus avoir de contrôle sur l'organisation de leur temps. De plus, les personnages se meuvent ou se figent dans des espaces qui sont sujet à des transformations. Ces oppositions finissent par être poreuses, et le temps et l'espace deviennent instables rendant l'identité des personnages fragile et fluctuante.

Dans le deuxième chapitre, nous nous intéresserons à la représentation du corps. Porteur de discours, le corps des personnages détermine leurs rapports aux autres et à eux-mêmes. Chez Sébastien David, les personnages sur le papier ont déjà une forme corporelle qui ne prend pas corps uniquement avec les comédien(ne)s. Dans *Les morb(y)des*, les corps obèses des deux sœurs font face au corps scarifié et maigre de Kevyn. Que disent ces corps sur l'identité? La peur d'être vu et la peur de se voir se mêlent à l'envie d'être vu et de se voir. Le corps semble ne plus porter le personnage. Nous pensons que Sébastien David interroge l'identité à travers les corps dans une fonction physique (quels regards les personnages ont sur eux et sur les autres? Quel regard le lecteur/spectateur pose sur ces corps?). L'auteur interroge aussi les corps atypiques dans une fonction symbolique. D'où parlons-nous? D'où écoutons-nous? Comment pourrions-nous penser autrement qu'à travers le premier filtre de réalité matérielle qu'est notre propre corps? La pensée est située matériellement, culturellement et historiquement par ce que nos corps nous disent, consciemment ou inconsciemment. À la fin du texte, Sébastien David propose de faire sortir de leur corps les personnages en les métamorphosant, faisant ainsi disparaître les corps et les identités.

Dans le troisième chapitre, nous étudierons la relation des personnages au langage. Nous pensons que c'est par une crise du langage (perte de sens du discours, difficulté à se faire entendre et à écouter, pensées obsessionnelles) que l'auteur crée ses personnages. Le travail de Sébastien David sur la langue et sur le langage est fondamental dans sa réflexion sur l'identité. En effet, ses personnages parlent un langage populaire où la violence verbale et le vocabulaire cru se mélangent à un langage soutenu, faisant ressortir la complexité et les contradictions internes des réalités individuelles. De plus, l'auteur inscrit son texte dans un réalisme virtuel et dans une théâtralité de la parole. Nous étudierons les enjeux du dialogue et ce qu'apportent les monologues dans la narrativité. Nous pouvons dire comme Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos que :

l'action n'est donc pas représentée, mais racontée. Elle est racontée pêle-mêle, au gré des souvenirs, et est toute empreinte de la subjectivité des personnages

qui, monologuant, racontent des faits, disent leurs aspirations, mais restent des figures spectrales, privées qu'elles sont d'une réelle communication avec les autres et avec ce monde, parce que prisonnières de leur univers intérieur¹⁸.

Les personnages parlent pour exister, ils sont témoins de leur propre identité, mais aussi témoins du monde qui les entoure et cherchent par les mots à se dire et à survivre.

Ainsi, nous espérons pouvoir démontrer comment les liens qui unissent l'espace, le temps, le corps et le langage permettent à Sébastien David de transformer la recherche identitaire, collective ou individuelle, en une quête absurde qui plonge les personnages dans une difficulté à s'inscrire dans le réel. L'intérêt et l'originalité de la dramaturgie de Sébastien David se trouvent dans la mise à mal de la construction identitaire, à travers les difficultés qu'ont les personnages à se trouver une identité réelle face à une identité virtuelle. Les personnages vivent dans un monde où tout se fissure, mais ces fissures ne sont pas forcément visibles. Elles s'insinuent, se distillent jusqu'à sembler normales créant ainsi des métamorphoses qui finiront peut-être par donner des réponses à la question « qui suis-je dans ce monde qui va trop vite? »

¹⁸ Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, « Itinéraire(s) narratif(s) », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.) *La narrativité contemporaine au Québec 2 : le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*. Québec, Les presses de l'université Laval, 2004, p. 17.

CHAPITRE I ESPACE ET TEMPS

La perception de l'espace et du temps se vit de façons différentes selon que l'on est un lecteur ou un spectateur d'un texte dramatique. Le spectateur fait face à l'espace concret de la scène de théâtre sur laquelle un metteur en scène, un scénographe, des comédiens proposent des représentations de l'espace et du temps, réalistes ou non, auquel le spectateur adhère ou non. Quant au lecteur, il se forge une idée propre des espaces et du temps en fonction des didascalies ou du contenu des discours, mais aussi en fonction de sa propre imagination. Ainsi, le lecteur n'a pas de limite concrète de l'espace, comme Christian Biet et Christophe Triau le constatent : « en lisant son texte, le lecteur est amené à construire une sorte de représentation, à imaginer les moyens scéniques de la fiction qu'il lit, en particulier grâce à l'impact des effets scéniques visuels qu'il se propose et qu'il imagine¹⁹. » Pour le temps, il n'est pas forcément stable et quantifiable. Le temps de la lecture n'est pas le même que celui de la représentation qui n'est pas non plus le temps de la fable (sauf pour certains textes dramatiques qui se déroulent « en temps réel »).

Même si ce n'est pas toujours le cas, dans chaque texte dramatique se trouvent des didascalies, c'est-à-dire des indications formelles de l'auteur, pour comprendre les espaces et les temps²⁰. Cependant, avec l'évolution du rôle et du contenu des didascalies durant le dernier siècle, Lydie Parisse nous rappelle qu'« autrefois considérées comme de simples indications scéniques, elles font aujourd'hui partie intégrale du texte, elles se disent et s'affichent²¹. » Les marqueurs spatiaux et temporels se trouvent aussi dans des répliques, où un personnage parle de tel lieu ou de tel moment. Ainsi, les données spatiales permettent de

¹⁹ Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, « Folio », 2006, p 79.

²⁰ Le sens des didascalies est beaucoup plus complexe et ne se limite pas à des indications scéniques, mais cela m'éloignerait trop de mon sujet si je devais développer. Sur ce sujet, consulter l'ouvrage collectif, sous la direction de Florence Fix, *La didascalie dans le théâtre du XX^e siècle. Regarder l'impossible*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, « Écritures », 2007, 282 p.

²¹ Lydie Parisse, « Textes-matériaux, approches, paradoxes et enjeux », dans Matthieu Mével (dir), *La littérature théâtrale, entre le livre et la scène*, Montpellier, L'Entretiens Éditions, « Scénogrammes, Matériau », 2013, p. 156.

comprendre le cadre de la fable en définissant un espace physique²² et un espace dramatique, c'est-à-dire le lien entre les espaces et les personnages et leurs comportements. Les données temporelles permettent de placer ces espaces dans une durée et une temporalité, ou bien de jouer avec les repaires temporels.

Le rapport au temps et à l'espace est problématique, car comme l'explique Étienne Klein, « nous pouvons nous déplacer à l'intérieur de l'espace, aller et venir dans n'importe quelle direction, alors que nous ne pouvons pas changer notre place dans le temps [...] L'espace est donc le lieu de notre liberté, le temps la métaphore de notre emprisonnement²³. » Nous nous attacherons à analyser les signes spatiaux et temporels pour comprendre comment l'interaction des personnages avec l'espace et le temps, construit et déconstruit leur identité.

1.1 Espace

Dans *Lire le théâtre*, Anne Ubersfeld explique que « [...] presque tous les récits dramatiques peuvent se lire comme un conflit d'espaces, ou comme la conquête ou l'abandon d'un certain espace²⁴. » Ce conflit, chez Sébastien David, se trouve dans l'opposition entre l'intérieur de l'appartement et le monde extérieur, entre ces lieux clos ou ouverts qui définissent les deux personnages principaux : Sa Sœur qui refuse de sortir et bouge le moins possible dans l'appartement, et Stéphany qui erre la nuit dans les ruelles à la recherche d'un assassin. Pour le dire comme Jean-Pierre Ryngaert, « [l'espace] s'apparente souvent à un territoire, révèle les enjeux et les fantasmes des personnages, et comme tel, il peut être une des métaphores qui donnent du sens à une œuvre²⁵. » Dans *Les morb(y)des*, l'espace scénique est composé du demi sous-sol dans lequel vivent les deux sœurs. Plus précisément, l'action se passe principalement dans le salon, à l'exception de deux scènes dans la chambre de

²² Je reprends ici la définition proposée par Hélène Laliberté : « J'entends par < espace physique > toute portion d'espace, qu'elle soit décrite dans les didascalies ou tout simplement mentionnée dans le dialogue, déterminant le(s) lieu(x) fictif(s) privilégié(s) par le dramaturge ». Hélène Laliberté, « Espaces et territoires dans *Being at home with Claude* de René-Daniel Dubois », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 21, 1997, p. 120.

²³ Étienne Klein, « La physique et le temps », dans Lucile Garbagnati (dir), *Temps scientifique, temps théâtral*, Besançon, Centre régional de documentation pédagogique de Franche-Comté, 2001, p. 16.

²⁴ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Belin « Lettres Sup », 1996, p. 160.

²⁵ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin, « Cursus », 2014, p. 70.

Stéphany. L'espace scénique est aussi composé des ruelles et d'une impasse qui se situent dans le quartier où habitent les sœurs. Il y a peu de détails sur l'espace scénique dans les didascalies. Notons qu'à la fin du texte dramatique, l'espace « salon » et l'espace « ruelles » alternent dans un mouvement narratif correspondant au montage alterné cinématographique.

1.1.1 Le demi sous-sol

La première didascalie ouvre le texte dramatique par une absence d'espace : « *On ne peut distinguer le décor.* » (LM, p. 9) Stéphane pédale sur un vélo stationnaire avant de s'évanouir. Sébastien David précise : « *Noir.* » (LM, p. 9) Le lecteur lit la réplique de Stéphane sans connaître le lieu où se trouve le personnage. Ce monologue intérieur, puisque Stéphane est évanouie, ouvre la première scène comme un avant-propos, hors de l'espace et du temps, et la question de l'identité se présente comme infinie et en devenir avec les derniers mots de Stéphane²⁶ :

Noir
 Chus l'univers
 Pis dans moi
 L'espace se fend
 Le temps tombe
 Tout est possible (LM, p. 9)

Le lieu apparaît avec la deuxième scène, où la didascalie indique que le décor est « *un demi sous-sol* » (LM, p. 10) L'auteur ne précise pas la taille de l'appartement. Il n'indique pas non plus dans quelle pièce se trouvent les deux sœurs. Au fur et à mesure de la lecture, les objets permettent de comprendre que les deux sœurs sont dans le salon sans qu'il soit nommé. Parmi ces objets se trouvent une télévision, un ordinateur, un divan, un vélo stationnaire, une porte et une fenêtre.

L'essentiel du drame se déroule dans le salon. C'est le lieu de Sa Sœur. Figée dans l'appartement, elle limite ses déplacements en restant le plus souvent sur le divan. Sa Sœur mange, regarde la télévision, prend des cachets contre l'angoisse et rentre en conflit avec Stéphane. Elle n'existe que dans l'appartement. Cet espace clos l'enferme sur elle-même. Elle ne comprend pas pourquoi Stéphane sort et lui dit :

Quand je pense que tu continues à sortir

²⁶ Je garde la mise en page de l'auteur telle qu'expliquée dans l'introduction.

T'es folle
Dangereux
Dehors (LM, p. 42)

Sortir lui est impossible. Elle essaie deux fois. La première fois, la didascalie indique : « *Sa Sœur s'approche de la porte, l'ouvre. Elle reste devant comme si elle voulait sortir elle aussi, mais elle en est incapable. Elle referme la porte rapidement.* » (LM, p. 29) Cette peur de sortir s'amplifie vers la fin de la pièce : « *Sa Sœur se dirige vers la porte, l'ouvre et constate qu'un mur bloque la sortie.* » (LM, p. 87) L'espace se referme sur elle. Elle est entourée de murs, symbole de sa peur des autres et d'elle-même. Lorsqu'elle regarde par la fenêtre, elle voit la pharmacie, trouve qu'il y a trop de monde et panique. Cette fenêtre sur le réel de la ville n'est pas supportable et Sa Sœur cherche à la transformer en téléviseur pour changer ce qu'elle voit avec une télécommande fictive comme indiqué par la didascalie : « *Elle tend le bras vers la fenêtre comme si elle avait une manette à la main.* » (LM, p. 92) Elle oppose son monde intérieur au monde extérieur. La fenêtre doit fonctionner comme le téléviseur et elle doit pouvoir choisir ce qu'elle veut regarder, la télécommande lui permettrait ainsi de zapper ce qu'elle ne veut pas voir. Elle se met à hurler :

ALLEZ-VOUS-EN
JE VEUX PAS VOUS VOIR
C'EST MA FENÊTRE
OK
MA FENÊTRE
À MOÉ (LM, p. 92)

Elle ne peut pas dominer l'extérieur, mais elle maîtrise le téléviseur qui est sa fenêtre virtuelle sur le monde. Michel Pruner explique que, « confronté à une solitude accablante qui semble la contrepartie de sa survie, mais renvoie à sa déréliction, l'homme sacralise les choses rudimentaires auxquelles il tente de se raccrocher contre l'angoisse du dehors²⁷. » Le téléviseur permet à Sa Sœur d'avoir un regard détourné sur ce qui se passe ailleurs. Elle entretient une attache ambiguë avec l'extérieur. Elle ne veut pas aller dehors, source de ses angoisses, mais elle garde un certain lien avec le monde grâce à la télévision. Elle se rassure ainsi dans l'idée qu'elle a raison de ne pas sortir, tout en nourrissant ses angoisses. Le monde extérieur pénètre dans l'appartement par le biais de la télévision. Il est cependant réduit aux émissions à sensations, aux gags et aux télé-réalités. Devant le téléviseur, elle décrit et commente à voix haute les émissions qu'elle regarde. Pour le dire comme Guy Debord :

²⁷ Michel Pruner, *Les théâtres de l'absurde*, op. cit., p. 75.

« L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé (qui est le résultat de sa propre activité inconsciente) s'exprime ainsi : plus il contemple, moins il vit [...]»²⁸ ». Dès lors, l'extérieur, vu du téléviseur, correspond à la réalité pour Sa Sœur, elle n'a pas besoin de sortir pour la voir et croit ainsi exister. Sa vision du monde passe par le prisme de l'écran qui atténue ou déforme le réel, mais elle ne s'en rend pas compte. Elle dit à Stéphanie :

C'est le vrai qui m'intéresse
Pas tes histoires de choses qui existent juste dans ta tête
STÉPHANIE. Pis une femme
Retrouvée morte
Dans ruelle
En arrière de l'église
L'église juste au coin
C'est pas assez vrai pour toi (*LM*, p. 41-42)

Sa Sœur préfère les faits divers qu'elle voit dans le téléviseur plutôt que ceux qui se passent réellement dans son quartier. Elle répond à Stéphanie :

Ben y'a du vrai
Qu'on veut pas savoir
Y'a du vrai
Qui est pas bon
Y'a du vrai
qui est trop proche (*LM*, p. 42)

L'espace extérieur, bien que réel, ne peut pas être vu. Le réel doit passer par le filtre du téléviseur pour que Sa Sœur puisse le voir. La vie au dehors de l'appartement lui est anxiogène. Elle ne veut pas être vue dans son quartier et elle ne peut regarder l'extérieur que par la télévision, car il est suffisamment loin d'elle. Elle se protège des autres à cause de (et avec) son corps obèse. Elle se crée des obstacles et elle n'arrive pas à franchir la porte ni à regarder longtemps par la fenêtre. Elle a besoin d'un écran de télévision pour se sentir en sécurité et pour réussir à voir les autres.

Sébastien David n'inclut pas l'écran ou la projection dans son texte. L'intermédialité entre théâtre et images ne s'applique pas ici au sens d'interaction scénique. Si l'extérieur pénètre à l'intérieur avec la télévision, seule Sa Sœur sait ce qui est diffusé. Le lecteur n'a aucune indication sur le contenu de ce qu'elle regarde. C'est uniquement par ses commentaires que l'on comprend ou que l'on imagine le programme. Les didascalies comme : « *Sa Sœur monte le son de la télévision.* » (*LM*, p. 20) ou « *Bruits de télé trop*

²⁸ Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, « Folio », 1996, p. 20.

forte. » (*LM*, p. 67) n'incluent pas d'indications sur ce qui est entendu et vu. La télévision ouvre sur des espaces, mais propose un monde réduit que Sa Sœur domine. C'est elle qui raconte ce qu'elle voit et commente. La télévision passe par elle et lui permet de créer sa vision de l'extérieur en zappant. Le lecteur se trouve ainsi pris entre la réalité de ce qui est diffusé et l'imaginaire de Sa Sœur qui interprète à sa manière le contenu. Par ce non-dit des programmes regardés, Sébastien David renvoie le lecteur à sa propre imagination et à sa propre culture télévisuelle. Le lecteur se représente les images que regarde Sa Sœur uniquement par ce qu'elle en dit.

La pièce comporte trois scènes de télévision. La première concerne une émission de gags dont elle décrit les actions entre deux rires :

Un chien sur une patinoire
Ben voyons donc
Le chien
Y court vers son maître
Mais ça glisse
Faque y est pas capable d'arrêter (*LM*, p. 21)

Dans la deuxième scène, il s'agit d'un fait divers racontant la mort d'une femme, « parce que son mari s'est amusé à jouer au lancer du couteau » (*LM*, p. 40) Sa Sœur commente et lorsque Stéphanie entre, elle lui raconte l'histoire de ce qu'elle vient de voir.

La troisième scène, « Télé-réalité », est plus difficile à visualiser pour le lecteur, car Sa Sœur raconte, commente et anticipe ce que sera la suite en faisant une longue logorrhée, entremêlant les épisodes passés avec celui qu'elle regarde :

Sachant que Cindy pis Karl avec un « K »
Y étaient comme ensemble
Noémie s'est arrangée
Pour que Stella trippe aussi sur Karl avec « K »
Tout en sachant que Stella
A commençait à tripper un peu sur Carl avec un « C » (*LM*, p. 68-69)

En ne donnant pas de description du contenu télévisuel, l'auteur fait du téléviseur un espace fermé que seule Sa Sœur peut regarder. Jean Baudrillard s'interroge : « Qu'en est-il alors de l'événement réel si partout l'image, la fiction, le virtuel perfusent dans la réalité²⁹ ? »

²⁹ Jean Baudrillard, *L'esprit du terrorisme*, Paris, Galilée, 2002, p. 37.

Sa Sœur ne voit l'extérieur qu'avec la télévision et finit par confondre le réel et la fiction. Elle renverse ainsi la cohérence spatiale, car l'espace n'est réel que s'il est vu par la télévision. De plus, le lecteur est obligé d'accepter son discours, car il n'a aucun moyen de vérifier la véracité de ce qui est raconté. Ainsi, le doute sur ce qui est perçu se met en place avec les non-dits. Au fur et à mesure que se déroule la fable, les fissures spatio-temporelles se précisent de plus en plus jusqu'à la perte finale de repère comme nous allons le voir.

Sa Sœur réduit l'espace du salon au contour du téléviseur en restant le plus possible assise sur le divan. Elle évite le moindre déplacement. Pour le dire comme Jean-Pierre Ryngaert, « l'espace est toujours à prendre où à défendre, il s'apparente souvent à un territoire, révèle les enjeux et les fantasmes des personnages³⁰. » Stéphanie n'est pas à l'aise dans le salon, car c'est le lieu des conflits avec Sa Sœur. Au début de la pièce elle dit :

Ça sent le renfermé
Ici dedans
On pourrait pas ouvrir la fenêtre
SA SŒUR. Non
Ça pue dehors
Tu le sais (*LM*, p. 11)

Le salon appartient à Sa Sœur, c'est son territoire et elle seule décide de ce qui s'y passe, mais c'est aussi le seul espace qu'elle habite. Elle est à la fois maîtresse et prisonnière du lieu. Lorsqu'elle pédale sur son vélo stationnaire dans le salon, Stéphanie subit les moqueries de Sa Sœur :

À force de pédaler de même
Tu dois ben être rendue quelque part [...]
Tu t'essouffles à te faire chier
Pour aller nulle part
STÉPHANIE. J'ai pas tout le temps envie de savoir où je m'en vas (*LM*, p. 25)

Partir ou rester? Pour aller où? Stéphanie évolue entre un monde rêvé et le monde réel. Dans le salon, elle bouge en étant statique, car, bien évidemment, un vélo stationnaire ne sert pas à se déplacer. Cependant, en faisant du sur-place, Stéphanie s'évade de son quotidien et finit par s'évanouir. Elle se laisse emporter par son inconscient qui l'emmène dans des lieux auxquels elle ne pense pas (nous en parlerons plus loin).

³⁰ Jean-Pierre Ryngaert, *op. cit.*, p. 70.

Le salon fige Sa Sœur dans le canapé face à sa télévision et fige Stéphany sur son vélo ou devant son ordinateur. En effet, Stéphany n'aime pas regarder la télévision :

Je trouvais ça tellement naïseux
De regarder en dedans ce qui se passait dehors
Faque j'ai décidé de sortir (*LM*, p. 88)

Elle ne regarde pas la télévision avec Sa Sœur et passe de longs moments devant son ordinateur où elle raconte ses sorties et ses impressions à la communauté virtuelle morbydes.com. L'ordinateur, comme le téléviseur, fait entrer l'extérieur dans le salon. Chacune a son écran qui agit de façon opposée. La télévision permet à Sa Sœur de contrôler ce qu'elle voit. A l'inverse, l'ordinateur donne à Stéphany la possibilité de communiquer avec le monde extérieur, même si ce dernier n'a pas de consistance visible et qu'elle peut enjoliver sa réalité. L'espace fixe et réel du salon les place devant un espace mouvant et virtuel où elles se projettent et existent comme elles le veulent.

Stéphany se protège du territoire de Sa Sœur en se mettant sous une longue couverture qui la recouvre entièrement. Elle se fabrique ainsi un espace restreint dans l'appartement où elle se trouve seule. Elle fait comme si elle n'entendait plus Sa Sœur qui, lorsqu'elle voit Stéphany ainsi vêtue, s'écrit :

Ah non
Pas ton ostie de couvarte (*LM*, p.24)

Ce n'est pas simplement une armure imaginaire contre les insultes de Sa Sœur, c'est aussi un espace protecteur. Lorsque Stéphany fait entrer Kevyn dans sa chambre, elle lui propose de se mettre ensemble sous la couverture :

C'est ma doudou de quand j'étais petite
On va continuer à parler
Mais en dessous de la couverte
On va devenir un secret (*LM*, p. 79)

Pour changer d'espace, elle se fabrique une dimension intime, la couverture est une matrice reconfortante qui la renvoie à l'enfance. La couverture ressemble ici à la cape d'un magicien. En effet, à la fin de la scène, Stéphany ôte lentement la couverture, « *regarde Kevyn intensément* » (*LM*, p. 81) et lui dit :

T'es là
Devant moi
Je veux dire
En vrai de vrai

Dans vraie de vraie réalité
 Dans ma chambre
 J'en reviens juste pas (*LM*, p. 82)

C'est sous la couverture que Stéphanie prend pleinement conscience de la présence de Kevyn, comme s'il avait surgi de l'ordinateur pour apparaître devant elle. Nous verrons plus loin que la frontière entre réalité et imaginaire devient de plus en plus floue dans la tête de Stéphanie avec l'arrivée de Kevyn.

Comme le remarque Louise Vigeant, « [l']espace constitue une figure signifiante, notamment parce que les signes spatiaux peuvent parler d'autres choses que d'espace³¹. » Ainsi, le salon, qui enferme littéralement Sa Sœur, apparaît comme un tombeau, où elle attendrait la mort. Stéphanie imagine sa vie pour pouvoir sortir de là et cherche les traces d'un assassin qui pourrait lui donner un destin. La mort n'est jamais très loin et l'appartement ressemble à un caveau, comme le remarque Stéphanie :

On habite dans un demi sous-sol
 On a déjà commencé à s'enfoncer (*LM*, p. 44)

1.1.2 Les ruelles

Les ruelles sont les espaces d'errance de Stéphanie et elles deviennent un décor à la fin de la pièce. Dans les rues de son quartier, elle part sur les traces d'un meurtrier en suivant son parcours selon ce qu'elle connaît des lieux des meurtres. Si elle sait où elle va d'un point de vue topographique, elle ne sait pas jusqu'où son parcours l'entraîne. Elle imagine et souhaite se retrouver face à l'assassin dans l'espoir que quelque chose d'extraordinaire lui arrive. Ne pas savoir où elle va lui permet d'espérer et d'imaginer sa vie.

Lors de la troisième scène, Stéphanie écrit sur le site internet morbydes.com. Ce site, créé par Kevyn, s'adresse à une communauté virtuelle qui échange des réflexions sur les meurtres qui sont survenus depuis quelque temps. Le lecteur apprend que quatre prostituées ont été tuées dans le quartier où habitent les deux sœurs et qu'une cinquième a disparu :

Pis si c'est comme d'habitude
 On va la retrouver dans une couple de jours
 Quelque part autour (*LM*, p. 17)

³¹ Louise Vigeant, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia Éditeur, 1989, p. 35.

Stéphany cherche d'une façon morbide à attirer l'attention du meurtrier en se promenant sur les lieux des meurtres. Avant d'être un espace scénique, les ruelles sont présentées dans le discours de Stéphany. Que ce soit par internet, ou directement à Sa Sœur ou à Kevyn, Stéphany parle de ces lieux :

Je garde un œil ouvert
 Je continue de me promener dans les ruelles
 Bande de freaks
 Y est proche
 de moi
 de nous (*LM*, p. 18)

Son intérêt pour ce fait divers devient un but pour sa vie. Stéphany se promène sans préciser le nom des rues. L'espace reste vague pour le lecteur, mais il agit symboliquement comme un lieu étrange et fascinant. Ces ruelles sont les espaces de la peur pour Sa Sœur qui refuse de sortir et elles sont les espaces de l'espoir pour Stéphany.

Sébastien David introduit la ruelle, en tant que décor, d'une manière poétique : « *L'espace se fend, une ruelle apparaît.* » (*LM*, p. 88) La didascalie agit comme un fondu/enchaîné cinématographique. L'espace de l'appartement se superpose et disparaît au profit d'une ruelle dont le lecteur est libre d'imaginer à quoi elle ressemble. Rien n'est clairement visible et l'espace finit par se fermer comme l'indique la didascalie : « *Dans le cul de sac [...]* » (*LM*, p. 100)

Évoluer dans l'espace public n'est pas similaire pour une femme ou pour un homme, encore moins la nuit. Guy Di Méo explique que

sous l'influence d'un ordre politique urbanistique et social de nature masculine et familiale, les femmes (...) construisent leur propre ville vécue en fonction des valeurs de genre. Elles y dessinent leurs territoires, leurs réseaux et leurs lieux [...], que limitent des "murs invisibles"³².

Pour une femme seule, la nuit accentue le danger dans certains quartiers. Les seules femmes à pouvoir (à avoir le droit de) y arpenter la nuit sont les prostituées (ou les sans-abris) et pour elles non plus, ce n'est pas sans danger. Guy Di Méo constate que, « dans ces territoires bornés par des murs invisibles, pour une majorité des femmes interrogées, la sexualité masculine de l'espace, le fait qu'elle risque d'échapper au contrôle social devient facteur

³² Guy Di Méo, « Femmes, sexe, genre. Quelle approche géographique? », *Espaces et sociétés*, n° 150, 2012/2, p. 36.

d'angoisse³³. » Sortir la nuit, pour Stéphany, c'est essayer de s'inventer elle-même par une double transgression : s'appropriier l'espace nocturne urbain interdit (les lieux des meurtres) et le faire à travers une sortie de la norme de bonne vie en ressemblant à une prostituée (les victimes du meurtrier). Après le cinquième meurtre, elle écrit :

Ce qui est fou
C'est que j'étais là
Cette nuit-là
A même pas cinq minutes du parc (*L.*, p. 19)

Elle le redit plus tard à Kevyn en précisant :

Je l'attendais
J'étais prête
J'ai même faite exprès de tourner
Ici
Où y'a pas d'issue (*LM*, p. 102)

Elle se promène la nuit. La nuit est en elle-même, d'une certaine façon, un espace à part entière, à la fois dangereux et réconfortant, car un espace de l'imaginaire. Les ruelles ne sont pas perçues de la même façon de nuit ou de jour. La nuit devient un espace de liberté, dont le quadrillage social s'affirme par une forme d'absence, laissant à Stéphany la possibilité de croire que son envie d'être une victime peut se réaliser. Elle ne joue pas simplement à être détective, elle souhaite se retrouver face au meurtrier. Les ruelles permettent à Stéphany de s'inventer une personnalité suffisamment forte pour attirer l'attention de l'assassin. Si un assassin la remarquait, alors cette personnalité imaginaire deviendrait réelle, car le regard d'un autre la ferait exister. C'est par l'espace extérieur que les choses peuvent arriver. À Sa Sœur qui a peur que Stéphany soit retrouvée morte, cette dernière lui répond :

Au moins
Y va m'être arrivé quelque chose (*LM*, p. 43)

Enfermée dans un appartement qui représente une vie morne et sans but, Stéphany est prête à se faire assassiner dehors, non pas pour en finir avec la vie, mais pour vivre un instant unique qu'elle confond avec le fait simplement d'exister.

1.1.3 Montréal

Montréal, comme entité symbolique de la ville, se trouve « hors scène ». Comme le dit Jean-Pierre Ryngaert : « ces espaces absents, mais littéralement présents < dans la coulisse >

³³ Guy Di Méo, *ibid.*, p. 30.

existent < hors texte > comme ils existent < hors scène > et parfois ils pèsent assez fort sur le texte ou sur la scène pour qu'on s'y arrête³⁴. » Certes, Montréal n'est pas complètement hors scène puisque les ruelles sont un espace scénique. Cependant, tout se passe comme si les deux sœurs habitaient hors de Montréal. La quatrième de couverture nous apprend que la pièce se passe « dans un coin désolé de l'Est montréalais. » (*LM*, quatrième de couverture) Pour savoir précisément où l'appartement des deux sœurs se situe, l'auteur glisse des indices dans certaines répliques. Ainsi, lorsque Sa Sœur se plaint des mauvaises odeurs dans les étages, Stéphanie lui répond :

C'est à cause de Lallemand
 SA SŒUR. Qui ça
 L'allemand
 Hitler
 STÉPHANY. Non
 C'est le nom de l'usine à côté (*LM*, p. 13)

Stéphanie explique que cette usine fabrique de la levure qui donne cette odeur. Les deux sœurs habitent donc dans le quartier d'Hochelaga, vers la rue Préfontaine où se trouve l'usine. Il faut cependant être un lecteur averti pour le savoir. L'auteur installe son drame dans une réalité concrète (nous sommes à Montréal), tout en laissant le lecteur libre de savoir si l'usine existe réellement, ou de penser que c'est une invention pour placer un jeu de mot (douteux) de Sa Sœur. L'espace de la ville est pris entre réalité et imaginaire en fonction du savoir du lecteur. Comme le remarquent Pierre Nepveu et Gilles Marcotte, « la littérature et la ville concrète, habitée au jour le jour, se rencontrent dans une zone intermédiaire qui tient à la fois du fait littéraire et du fait vécu : toute la ville est pour une large part imaginaire [...]»³⁵. La littérature se concentre généralement sur un quartier de Montréal, le quartier Saint Henri dans *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy, le Plateau Mont-Royal dans les romans de Michel Tremblay ou de Réjean Ducharme, Hochelaga dans *Rumeurs d'Hochelaga* de Jean Hamelin. Monique LaRue explique que « les frontières sont soigneusement établies : quand on est d'Hochelaga, on n'est pas de Maisonneuve, on n'est pas de Frontenac³⁶. » La ville semble ailleurs et loin, car tout se concentre sur un espace proche. Stéphanie reste dans les

³⁴ Jean-Pierre Ryngaert, *op. cit.*, p. 67.

³⁵ Pierre Nepveu et Gilles Marcotte (dir.), « Montréal, sa littérature », *Montréal imaginaire. Ville et littérature*, Montréal, Fides, 1992, p. 9.

³⁶ Monique LaRue en collaboration avec Jean-François Chassay, *Promenades littéraires dans Montréal*, Montréal, Éditions Québec/Amériques, 1989, p. 19.

alentours de l'appartement. Lorsqu'elle parle de Montréal, elle s'en tient à des généralités sur les meurtres ou la géographie :

On est pas habitués à ça
 À Montréal [...]
 Y savent ben que Montréal
 C'est une île (*LM*, p. 18)

Elle s'en sert aussi comme d'une carte d'identité lorsqu'elle écrit à Moby :

C'est encore moi
 Stéphany
 Stéphany de Montréal (*LM*, p. 30)

Sa Sœur préfère se protéger de la ville en restant enfermée dans l'appartement. Tout ce qui est à l'extérieur est dangereux :

Le monde est fou
 Pis faut raser les murs (*LM*, p. 42)

La ville agit en opposition avec elle. Sa Sœur existe en ne se montrant pas dehors. L'opposition dehors/dedans implique une opposition privé/public. Sa Sœur ne peut pas se montrer dans l'espace public à cause de son obésité. Son corps énorme lui appartient en privé, dans l'appartement, et elle refuse de le montrer aux autres.

Pour les deux sœurs, Montréal se limite, d'une part, à une partie d'un quartier que Stéphany arpente en cherchant un assassin pour chercher sa vie et d'autre part, à un demi-sous-sol dans lequel Sa Sœur s'enferme sur elle-même.

1.1.4. Les espaces imaginaires

Stéphany imagine des lieux où elle pourrait se projeter. Dans le courriel qu'elle envoie au chanteur Moby, elle écrit : « J'ai déjà tout visualisé comment ça allait se passer » (*LM*, p. 30) Elle se place au premier rang du concert, car elle veut être la spectatrice que le chanteur doit remarquer. Puis elle décrit le déroulement du concert :

La foule devient comme une couverture
 Autour de moi
 Une couverture qui se tisse au rythme de ta musique
 Pis qui délimite notre univers
 Notre univers à nous deux (*LM*, p. 31)

La couverture de son enfance lui permet de se cacher de Sa Sœur et de former un espace protecteur dans le salon. La couverture réapparaît ici symboliquement en espace protecteur de sa relation avec Moby. Elle devient le lieu de vie imaginaire de Stéphanie et Moby.

Le texte est ponctué de six coupures nommées « Noir », suivies du numéro correspondant. Elles sont une plongée dans l'inconscient de Stéphanie. Toutes débutent par « Chus ». Les quatre premières représentent des espaces qui vont en se rétrécissant et s'enfonçant dans la terre. Stéphanie s'imagine être l'univers, puis la nuit, un sous-sol et les égouts. La pièce débute par le monologue sur l'univers :

Chus faite d'atomes
D'énergie
Mais surtout de mystère (*LM*, p. 09)

L'espace est ici encore infini et tout reste à faire et à comprendre. Puis, elle est la nuit :

Chus la nuit noire
Je rêve avec le monde
Mais je peux rien interpréter (*LM*, p. 46)

L'imagination de Stéphanie l'emporte dans ces deux espaces vastes où elle se sent légère. Ses paroles sont douces et lui donnent un espoir de vie heureuse. L'univers et la nuit s'inventent au gré de sa rêverie, dépassant sa propre compréhension de ses désirs et de son corps.

Lorsqu'elle est un sous-sol, l'onirisme laisse la place à un réalisme sordide :

Chus faite de béton
De vieux meubles décapés
Pis de poussière (*LM*, p. 63)

Dans ce sous-sol se trouve une femme qui va se faire assassiner. Stéphanie ne s'identifie pas à la femme, mais à l'espace où a lieu le meurtre. Stéphanie espère qu'il va lui arriver quelque chose hors du commun dans sa vie et ce sous-sol rêvé symbolise son désir d'être remarquée, car ce sous-sol diffère des autres sous-sols (et du sien) étant devenu une scène de crime où une femme a été assassinée. Ensuite, en devenant les égouts, elle fait défiler toute la crasse humaine :

Chus faite de merde
De rats
Pis de toute ce que les gens veulent cacher
Je pue (*LM*, p. 93)

Cachée sous la ville, elle voit un rat qui avale une pilule qui flotte :

Pis y'a un rat qui vient de trouver un sens à sa vie

Pendant qu'au dessus de lui
Y'a du monde qui en cherche un (*LM*, p. 94)

Stéphany réinvente à partir de son quotidien. En effet, Sa Sœur prend des pilules et vit dans son monde tandis que Stéphany essaie d'exister ailleurs. Comme le dit Adama M'Bengué : « [...] les rêveries et l'imagination ont pris une telle ampleur dans l'esprit du personnage, que cela lui permet d'évoluer et de s'épanouir sans se soucier de savoir s'il vit dans le réel ou dans l'irréel³⁷. » Cette imagination se crée et se calque au réel, mais « ce n'est pas la confusion qui règne dans son esprit, comme on pourrait le croire, mais plutôt une volonté de construction sur mesure d'un idéal de vie³⁸. »

1.2 Le temps

Pour Paul Ricœur, l'identité individuelle est cette part personnelle qui se maintient d'une manière identique dans la continuité du temps qui passe, et qui s'écrit dans le temps. Dire « je » devrait permettre de se dire, de se raconter au fur et à mesure des actions passées. Ricœur explique que l'identité personnelle « ne peut précisément s'articuler que dans la dimension temporelle de l'existence humaine³⁹. » Ricœur constate que l'on ne se définit jamais à partir de son patrimoine génétique, bien que l'ADN d'une personne ne change pas et reste identique toute sa vie. Il existe un équivalent à la biologie qui caractérise l'identité de chacun. Cependant, cet équivalent est difficile à cerner et à décrire, car le caractère se construit avec un mélange d'inné et d'acquis, et qu'il va et vient constamment entre les questions « qui suis-je? » et « que suis-je? ».

Dans *Les Morb(y)des*, les deux sœurs étirent le temps dans les espaces que nous venons de voir. Si Sébastien David construit son texte d'une façon linéaire avec la continuité temporelle du texte qui va de la première réplique à la dernière, il mélange la durée de sa pièce avec un collage de temps différents (en fonction des personnages) qui entrent en collision. Comme le note Michel Corvin : « Alors que l'espace se voit, le temps se vit ou se

³⁷ Adama M'Bengué, « Construction du personnage et de l'identité dans les romans de Pirandello et Svevo ». Thèse de doctorat, Université Paul Valéry - Montpellier III, 2011, f. 131.

³⁸ Adama M'Bengué, *ibid.*, p. 131.

³⁹ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 138.

lit, ce qui complique sa perception⁴⁰. » Les deux sœurs oublient le temps linéaire pour le substituer à l'instantané qui les entraîne dans des directions différentes. Le temps passé et le temps présent forment pour les deux sœurs un écrin qui les enferme, les protège, les fige ou les étouffe. Elles se trouvent confrontées au problème de devoir vivre dans le temps, de le voir s'écouler, alors que leurs vécus se trouvent bloqués par le passé et par le présent qui les empêchent de se projeter dans un temps futur.

1.2.1 Le temps narratif

Si le lecteur sait où se situe la fable, il ne peut pas savoir précisément quand elle a lieu. Est-ce ici et maintenant, dans le même temps que le lecteur, ou quelques années avant? L'utilisation d'internet par Stéphany nous permet de comprendre que nous sommes dans un temps contemporain. L'auteur s'inspire de faits divers pour construire sa fiction et mélange ainsi plusieurs années. L'histoire du lanceur de couteau est un drame arrivé en 2004. Un homme a tué sa compagne en argumentant avoir joué à lancer un couteau. Lorsque Sa Sœur raconte à Stéphany ce qu'elle regarde, une note de bas de page précise : « Histoire tirée de l'émission *Denis Lévesque*, diffusée sur les ondes de TVA. » (*LM*, p. 41) La note n'indique pas la date de diffusion, mais une rapide recherche nous apprend que cette émission a été diffusée le 3 avril 2007. Cependant, nous ne pouvons pas dire qu'ainsi l'histoire se passe en 2007, car il est possible que Sa Sœur regarde une rediffusion (ou une émission qui parle de cette histoire).

Sébastien David traduit librement le texte d'une chanson adressée à Luka Rocco Magnotta, « surnommé en 2012 < le dépeceur de Montréal > » (*LM*, p. 39) qu'il inclut dans le texte dramatique sous la forme d'un poème adressé au meurtrier des prostituées et que lit Stéphany.

L'auteur ajoute en plus, pour ceux qui connaissent ses pièces antérieures, un caméo avec le personnage de Kathleen. Lorsque l'on frappe à la porte, Sa Sœur pense que c'est Kathleen, une petite fille qui fait une blague qu'elle n'apprécie pas :

⁴⁰ Michel Corvin, *La lecture innombrable des textes du théâtre contemporain*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2015, p. 59.

Si a fait chier le monde
 À sept ans
 Imagine plus tard (*LM*, p. 56)

Ta yeule Kathleen est une pièce de Sébastien David qui se passe à l'aube de l'an 2000 où Kathleen est un bébé qui pleure sans arrêt. Si cette enfant est la même alors *Les morb(y)des* se passerait en 2006.

Plutôt que de définir un temps précis, il s'agit surtout de jouer avec la notion de temps. Que l'on soit en 2006 ou en 2016 ne change rien. Les deux sœurs sont traversées par le temps extérieur, par ce qui se passe dehors en étant figées dans leur propre temporalité. Sébastien David mélange l'attente et le mouvement. Les meurtres sont datés sans trop de précision. La troisième victime a été retrouvée « Y'a une couple de semaines » (*LM*, p. 37) La cinquième victime est retrouvée durant le déroulement de la pièce :

Y ont fini par la retrouver
 La cinquième (*LM*, p. 42)

Ce texte dramatique appartient à ce que Jean-Pierre Sarrazac appelle le « drame-de-la-vie » qui « rassemble à côté d'autres plus saillants, tous ces événements minuscules, à la limite insignifiants, qui font une < vie plane >⁴¹. » Jean-Pierre Sarrazac précise : « la devise du drame-de-la-vie pourrait tenir en une formule de Beckett : < quelque chose suit son cours. > Plus de progression dramatique, plus de nouement et de dénouement, plus de grandes catastrophes, mais une série de petites⁴². » Le temps se répète. Sa Sœur regarde la télévision tous les jours tandis que Stéphany mène une existence sans vie et s'évade en imaginant une autre vie. Dans ce temps répétitif, des meurtres s'enchaînent, marquant ainsi un autre temps, qui avance.

Le texte dramatique se compose de vingt-six scènes et six coupures. Ce découpage fragmente le texte et offre une forme discontinue du temps. Les scènes s'enchaînent sans que le lecteur sache précisément combien de temps se passe entre chacune. Le lecteur est libre de comprendre le temps de la fable comme il le souhaite : il y a quelques années, maintenant ou

⁴¹ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012, p. 78.

⁴² Jean-Pierre Sarrazac, « La reprise (Réponse au postdramatique) » dans Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette (dir.), *La réinvention du drame (sous l'influence de la scène). Études théâtrales*, n° 38-39, 2007, p. 12. L'auteur souligne.

durant le temps de la lecture. Les ellipses temporelles hachent le texte permettant ainsi de construire le temps comme répétitif. Sébastien David propose des moments de vie et des micro-actions. Comme l'écrivent Christian Biet et Christophe Triau, « le texte théâtral contemporain se distingue à la différence de la dramaturgie < classique >, par le fait qu'il n'y a plus une norme conventionnelle, mais une multiplicité de codes ou de modèles existants et manipulables [...]»⁴³. Ainsi, nous pouvons découper le texte dramatique en trois parties. La première va du début jusqu'à l'arrivée de Kevyn à environ la moitié du texte, la deuxième partie est bornée par l'arrivée de Kevyn jusqu'à sa mort, et la troisième concerne la fin de la pièce, après la mort de Kevyn. Le temps diffère dans ces trois parties.

La première partie comporte neuf scènes et deux coupures. Elle débute avec « Noir I » correspondant à l'évanouissement de Stéphany et enchaîne avec « L'odeur » sans rupture temporelle, car Stéphany revient à elle. À partir de là, les scènes correspondent à des instants de vie qui se déroulent sans forcément de logique narrative. Certaines pourraient s'interchanger sans que cela n'altère le sens. En effet, la construction narrative marque le temps par des faits répétitifs : Stéphany devant l'ordinateur, Sa Sœur devant la télévision, les deux se disputant dans le salon. Le temps entre chaque scène est laissé à l'interprétation du lecteur. Ainsi, « L'odeur » se termine par une réplique de Stéphany à Sa Sœur et la scène suivante « L'enquête » montre Stéphany seule devant l'ordinateur. L'évaluation du temps entre les deux scènes peut n'être qu'un court instant (celui qu'il faut à Stéphany pour aller devant son ordinateur) ou plus long, une heure comme une journée. Néanmoins, cette scène se termine par une indication temporelle puisque Stéphany achève son dialogue avec la communauté virtuelle par « Bonne nuit » (*LM*, p. 19) Nous sommes donc le soir, mais rien ne relie formellement le temps d'une scène à l'autre. La scène suivante, « Télé », où Sa Sœur regarde seule la télévision peut être comprise comme simultanée avec celle de l'ordinateur, comme s'enchaînant avec ou comme se passant plus tard. Toute cette première partie joue ainsi avec le temps, rendant celui-ci difficile à cerner. Il n'y a d'ailleurs aucune didascalie indiquant la temporalité.

Dans la scène « P(y)zza », Stéphany et Sa Sœur écrivent une liste de courses d'épicerie. Trois scènes se passent entre celle-ci et la scène « Quoi quoi » où Stéphany entre avec des sacs. Elle vient de faire ses courses. Il n'y a pas un enchaînement classique des scènes,

⁴³ Christian Biet et Christophe Triau, *op. cit.*, p. 615.

Stéphany ne sort pas acheter les courses après avoir écrit la liste. Rien ne précise que les cinq scènes se déroulent chronologiquement. Après « P(y)zza », Stéphany se trouve devant l'ordinateur (« En série ») en train de chatter sur le site morbides.com :

Ce soir
J'avais besoin de revenir en arrière (*LM*, p. 37)

Le lecteur peut, à ce moment, considérer que la liste des courses a été écrite le soir et que Stéphany ne pouvait donc pas sortir tout de suite après l'écriture de la liste. Durant cette scène, Stéphany parle du temps passé et du temps perdu à s'être trompé après le troisième meurtre :

Tout le monde pensait que ça serait la dernière
Tout le monde a pensé
Ben oui
Jamais deux sans trois
C'est logique
C'est la dernière
Mais y a continué (*LM*, p. 37)

Dans la scène qui suit, « La vérité », Sa Sœur regarde la télévision et Stéphany la rejoint (nous ne savons pas d'où elle arrive : de sa chambre? de l'extérieur?) et met la couverture sur sa tête en fin de scène. La continuité temporelle peut fonctionner encore, si le lecteur pense que Stéphany rejoint Sa Sœur après avoir fini son dialogue sur internet, rien ne l'indique d'une façon évidente. Avec la coupure qui enchaîne, « Noir II », le temps n'est plus déterminé (comme dans toutes les coupures « Noir »), car cette prise directe dans l'inconscient de Stéphany se déroule, en quelque sorte, hors du temps et de l'espace. Si, comme l'explique Jean-Pierre Ryngaert, « la marque ordinaire du passage du temps dans le texte est l'arrêt, l'interruption, littéralement l'entracte, parfois souligné par l'indication scénique d'un < noir >⁴⁴ », Sébastien David utilise cette fonction du noir à la fois comme marqueur temporel et comme vecteur de l'imaginaire de Stéphany. Il y a donc avec chaque « Noir » un changement de temps et d'espace que le lecteur ne peut pas définir. L'espace est invisible et le temps indéfini comme le remarque Stéphany :

Combien de temps
J'ai été évanouie
SA SŒUR. J'ai-tu l'air d'un chronomètre (*LM*, p. 11)

C'est après ce « Noir II » que Stéphany rentre dans le salon avec les sacs de courses. Sébastien David brouille les repères temporels entre l'écriture de la liste de courses et le

⁴⁴ Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 73.

retour avec les courses. Anne Ubersfeld note que « toute coupure temporelle conduit le spectateur (et déjà le lecteur) à reconstituer un rapport temporel qui ne lui est pas donné à voir, mais à construire⁴⁵. » Ainsi, cette fragmentation de l'action donne au lecteur une sensation paradoxale à la fois de continuité et de discontinuité. Continuité en considérant que la liste est écrite le soir et les courses faites le lendemain. Discontinuité, car les scènes fonctionnent indépendamment l'une de l'autre et qu'il n'y a pas de liens explicites pour faire l'enchaînement entre-elles. Ces scènes marquent l'idée de répétition des gestes quotidiens : les sœurs font des listes d'épicerie, Stéphany va faire les courses et elles recommencent. Le temps devient cyclique et semble ne plus s'écouler. Ce traitement du temps montre, non seulement, comme le dit Bertrand Mutin, que « l'action ne progresse pas, elle se contente d'être, instant après instant, comme une volonté de suspension du temps⁴⁶ », mais qu'il se passe malgré tout quelque chose et que le temps tourne. L'auteur utilise ce paradoxe pour superposer trois visions du temps : celle qui marque une progression, un passage inéluctable du temps ; celle du temps individuel de chaque sœur qui est figé dans des rituels ou dans l'attente ; et enfin le temps du lecteur qui permet, au final, une accélération du temps en liant les deux autres visions du temps. Dans la première partie, la temporalité est marquée par la narration. Les scènes s'inscrivent dans le temps par accumulation et répétition.

Avec l'arrivée de Kevyn, la deuxième partie du texte dramatique s'inscrit dans une rupture de ce temps fragmentaire. Il ne s'agit plus maintenant de montrer le temps comme cyclique ou nul, mais de montrer que la présence de Kevyn apporte un bouleversement de l'ordre du temps. Le déroulement des quatorze scènes et des deux coupures se fait quasiment en temps réel. Les didascalies lient progressivement les scènes entre elles. Dans « L'enlèvement », Kevyn est dans la chambre de Stéphany. Puis, dans « À deux », le passage de la chambre au salon est indiqué : « *Sa Sœur regarde la télévision. Kevyn entre.* » (LM, p 76) À la fin de cette scène, « *Il sort.* » (LM, p. 78) et la scène suivante se passe dans la chambre. Lorsque Stéphany et Kevyn sortent dans les ruelles, le lecteur passe du salon aux ruelles et des ruelles au salon. Sébastien David utilise la forme cinématographique du montage alterné. Si nous lisons séparément les scènes du salon puis celle des ruelles, nous

⁴⁵ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 193.

⁴⁶ Bertrand Munin, « La représentation théâtrale ou la fabrique du temps. », dans Lucile Garbagnati (dir), *Temps scientifique, temps théâtral*, Besançon, Centre régional de documentation pédagogique de Franche-Comté, 2001, p. 140.

constatons qu'il n'y a pas de ruptures temporelles. Nous pouvons comprendre que les deux actions se déroulent simultanément. En alternant les deux lieux, l'auteur accélère le temps et le suspend en même temps. Les scènes ne sont plus des micro-actions, mais contiennent une progression qui se pose en rupture. Elles reprennent l'action à chaque fois là où elle s'était arrêtée dans l'alternance des lieux. Comme le dit Kevyn : « Personne va faire comme d'habitude » (*LM*, p. 85)

Sa Sœur fait une crise de panique en ne trouvant plus ses pilules (qui ont été volées par Kevyn) et son angoisse monte de scène en scène. Dans les ruelles, Kevyn et Stéphany marchent, puis se mettent nus et Kevyn sort un couteau taché de sang. Si, dans la première partie, comme l'écrit Michel Pruner, « toute l'énergie reste concentrée sur l'accomplissement du présent et sur la perception de cette durée⁴⁷ », le temps avance soudain vers une idée de fin dans cette deuxième partie. Les deux sœurs se retrouvent chacune dans une situation et dans une progression inhabituelles, car les scènes ne forment plus une unité temporelle autonome. Elles construisent, en alternance, une montée dramatique. Cette montée place le temps dans une perception classique de progression. Les deux sœurs sont pour ainsi dire dans l'action. Le temps défile pour aller littéralement exploser. Cette deuxième partie s'achève, d'une part, lorsque Kevyn se plante un couteau dans le ventre, et, d'autre part, avec la dernière réplique de Sa Sœur :

Je
Fonds
Dans
Le
Décor (*LM*, p. 115)

suivi de la didascalie : « *Sa Sœur est un divan.* » (*LM*, p. 115)

La fin du texte comporte trois scènes et deux coupures. Le temps bascule dans une autre dimension. Stéphany rentre chez elle le couteau à la main et ne comprend pas pourquoi il y a un autre divan dans le salon. Elle menace Sa Sœur de le lacérer si cette dernière ne se montre pas. La scène se termine par « Noir V ». Lors de la scène suivante, se trouvent le chanteur Moby qui parle en anglais, Stéphany, devenue blonde, qui comprend Moby même si elle ne parle pas anglais, et le cadavre de Sa Sœur qui gît au sol. La pièce se termine avec l'indication que « *Stéphany s'envole dans le ciel.* » (*LM*, p. 126) Le temps devient imaginaire

⁴⁷ Michel Pruner, *Les théâtres de l'absurde*, op. cit., p. 110.

et flotte comme dans un rêve. Le temps rationnel, que l'on peut évaluer, calculer ou définir n'existe plus. Nous sommes ici dans un temps fictif, métamorphosé, qui a transporté le quotidien des deux sœurs dans un ailleurs. En faisant disparaître le réalisme au profit de l'onirisme, Sébastien David installe un effet de distanciation, tel que théorisé par Bertolt Brecht : « distancier un processus ou un caractère, c'est d'abord, simplement, enlever à ce processus ou à ce caractère tout ce qu'il a d'évident, de connu, de patent, et faire naître à son endroit étonnement et curiosité⁴⁸. » Le but est « d'amener le spectateur à considérer ce qui se déroule sur la scène d'un œil investigateur et critique⁴⁹. » L'apparition de Moby casse le rythme du temps. Il est, en quelque sorte, la conscience de Stéphany. Le réalisme sordide se métamorphose en troubles psychotiques. Il n'y a plus de vision du réel, mais une vision de l'irréel qui perturbe la linéarité temporelle du texte. Le lecteur se retrouve transporté dans un ailleurs. Comme le dit Moby :

You don't want realism
You want magic (*LM*, p. 121-122)

Le temps linéaire devient le temps imaginaire de Stéphany, mais aussi le temps imaginaire du lecteur. Ce désir de magie agit comme un miroir tendu au lecteur. Moby renvoie le lecteur à son propre rapport au temps. Étienne Klein constate que « le temps n'existe que si on le crée, que si on le raconte⁵⁰. » Sébastien David finit son texte par la création d'un temps onirique, métaphore du temps éternel de la mort. Il libère finalement les deux sœurs du réalisme pour les faire évoluer dans un monde irréel, laissant le lecteur libre de croire qu'elles sont mortes ou qu'il s'agit d'un délire de Stéphany ou de Sa Sœur, mais dans les deux cas, la mort ou la folie sont leurs seules issues.

1.2.2 Le temps de Sa Sœur

Les deux sœurs ont leur propre rapport individuel au temps. Jean-Pierre Ryngaert indique qu'« il peut ainsi exister un temps propre à chaque personnage qui traduit leurs préoccupations et les chocs des différentes subjectivités⁵¹. » Étienne Klein affine ce propos en écrivant : « le temps que l'on mesure de l'intérieur de soi, dépend évidemment de nous et ne

⁴⁸ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre I*, Paris, L'Arche, 1972, p. 53.

⁴⁹ Bertold Brecht, *ibid.*, p. 330.

⁵⁰ Étienne Klein, *op. cit.*, p. 28.

⁵¹ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, *op. cit.*, p. 72.

s'écoule pas uniformément : il se déroule < en ligne brisée > mêlant des rythmes différents et des discontinuités [...] ⁵². » Les deux sœurs vivent ensemble, mais elles n'ont pas la même vision du temps, ce qui crée des frictions et des incompréhensions, et permet au lecteur d'avoir différentes mises en perspectives.

Il y a longtemps que Sa Sœur ne sort plus. Elle dit :

Ca fait treize ans
Que chus pas sortie de chez nous (*LM*, p. 49)

Stéphany lui rappelle son âge : « T'as quarante ans » (*LM*, p. 49) Ainsi, Sa Sœur s'est volontairement coupée du monde extérieur après l'enterrement de leur mère. Elle a suspendu le temps. En s'enfermant, elle refuse de se montrer, mais elle refuse aussi d'agir. Son temps est à la fois un temps d'attente et un temps figé. Chaque jour, elle fait la même chose, elle mange et regarde la télévision en se moquant de Stéphany. Elle se complait dans une absence de projet en attendant la fin. Elle dit à Stéphany :

On va tous finir dans le trou
Faque fais donc comme tout le monde
Pis attends-le
Au lieu de chercher (*LM*, p. 44)

Elle se trouve prise dans un paradoxe en considérant faire comme tout le monde, mais en refusant de voir le monde. Elle attend la mort et lutte contre ses peurs. Le temps cyclique qu'elle s'est construit ne la protège pas contre le mal de vivre. A propos de ses pilules elle dit :

Y disent une par jour
Mais moi
C'est une par angoisse (*LM*, p. 77)

Consciente de son état, elle ne cherche pas à le changer, mais le masque en prenant des cachets. Pour le dire comme Adama M'Bengué, « l'identité personnelle pourrait consister dans le fait que l'individu se perçoit comme le même et reste le même dans le temps, quelles que soient les variations contingentes qui peuvent l'affecter ⁵³. » Sa Sœur est posée dans son canapé et ne veut pas se voir changer. Elle tâche de rester la même, c'est-à-dire oubliée du monde. Le temps doit passer autour d'elle et sans elle. Le monde bouge devant elle dans le

⁵² Étienne Klein, *op. cit.*, p. 26.

⁵³ Adama M'Bengué, *op. cit.*, p. 13.

téléviseur tandis qu'elle reste statique, assise sur le canapé. Elle explique à Kevyn que les émissions continuent tant que tu les regardes et qu'ainsi le temps passe. Elle conclut :

Pis comme ça finit jamais
 Tu finis par pus te poser de questions
 Tu finis par pus te demander comment ça va finir
 Tu finis par pus te demander ce qui se passe
 Tu finis même par pus te demander pourquoi tu l'écoutes
 C'est juste un tourbillon
 Ouan
 Un tourbillon qui passe le temps (*LM*, p. 76)

Ce tourbillon entraîne Sa Sœur vers un trou noir. Elle ne vit pas par procuration, ni en rêve. Elle juge le monde qu'elle voit dans le téléviseur et se rassure de son choix de ne pas sortir. Pour autant, cela ne lui donne pas d'assurance dans sa vie quotidienne, car elle prend des pilules pour se calmer. Elle se cache des autres et d'elle-même. Le temps a effacé son prénom de sa mémoire. Lorsqu'elle panique, elle le cherche disant :

Mon nom
 Je l'ai oublié (*LM*, p. 98)

Elle appelle la police et répond à l'opérateur qui lui demande son nom :

C'est parce que je le sais pu comment je m'appelle
 C'est justement un peu pour ça que je vous appelais (*LM*, p. 105)

Cette amnésie enfonce Sa Sœur dans une torpeur. Elle n'est plus définie par son nom. Son identité ne peut plus se dire. En croyant figer son temps, elle laisse le temps passer et lorsqu'elle s'en aperçoit, il est trop tard. Juste avant de se métamorphoser en divan, elle prononce ces dernières phrases :

Une vie qui défile
 Ma vie qui change de poste [...]
 Regarder télé
 Eteindre
 Me souvenir (*LM*, p. 113)

Elle reste devant le téléviseur pour ne pas penser, ni réfléchir. Lorsqu'elle l'éteint, les souvenirs ne reviennent pas et elle disparaît.

1.2.3 Le temps de Stéphany

Stéphany vit dans le moment présent en se projetant dans l'imaginaire. Elle se crée son propre temps pour survivre au temps présent. C'est par elle que Sébastien David donne des

indications temporelles telles que l'âge de Sa Sœur et de Kathleen, ou bien depuis quand Sa Sœur n'est pas sortie. Elle a conscience du temps qui est passé, mais elle ne voit pas que ce dernier la fige dans l'appartement. Elle sort du temps quotidien en écrivant à Moby. Elle fait de ce courriel un rituel qui marque le passage de chaque jour. Elle écrit dans un courriel :

Je vas continuer à t'écrire toutes les jours
 A demain
 Pis après-demain
 Pis après après-demain
 Jusqu'à l'infini (*LM*, p. 32)

Il n'y a pas de fin. Elle s'invente un temps éternel pour s'y réfugier. Écrire tous les jours lui donne l'impression d'un espoir et qu'une réponse finira par arriver. Grâce à internet, elle s'invente une vie avec Moby. Lorsqu'elle se connecte sur le site morbydes.com, elle communique virtuellement avec d'autres personnes. On s'intéresse à elle, mais d'une façon anonyme. Le temps virtuel lui construit une personnalité qu'elle invente au gré de son envie. Elle vit très sérieusement son rôle d'enquêteuse lorsqu'elle parle des meurtres sur internet. Elle les prend à son compte pour sortir de son quotidien. Stéphanie transcende le déroulement du temps pour lui donner une consistance. Lorsqu'elle parle de ses marches nocturnes, elle dit :

Même si la plupart du temps
 Y se passe rien
 J'ai l'impression d'être dans l'action (*LM*, p. 88)

Cette lucidité sur l'absence de vie l'entraîne dans l'imaginaire. Elle ne fait rien pour changer le cours du temps, elle le laisse passer et en invente un autre. Lorsque la cinquième victime a disparu, elle est sortie dans les ruelles à la rencontre du meurtrier et raconte à Kevyn :

Je l'attendais
 J'étais prête [...]
 Pis j'ai attendu
 Attendu
 Attendu
 Chus restée là
 Sans bouger (*LM*, p. 102)

Elle attend, mais rien d'autre n'arrive que le temps qui passe. Dans cette position d'attente, Stéphanie ne s'ennuie pas et ne trouve pas le temps long. Elle remplit le vide temporel en se nourrissant de ses propres fantasmes. Elle termine son récit par :

Y est jamais venu
 Mais y est rentré dans moi
 Pis y a pris toute la place (*LM*, p. 103)

Ainsi, en mêlant la réalité à son imagination, elle finit par évoluer dans un temps très relatif dont la durée devient floue. Cette superposition de deux temps, le réel et le fictif, fabrique un monde sans contrainte temporelle. Elle s'enferme dans son imagination et elle peut ainsi rester des heures sans bouger. Elle se place hors du temps. Robert Abirached constate que « le brouillage des repères, en abolissant toute idée de continuité, de succession et de hiérarchie, aboutit à confondre dans la perception le temps et l'espace⁵⁴. »

Les coupures « Noir » permettent progressivement d'arriver à une perte de repère du temps et de l'espace. Les premières répliques du texte, citées au début de ce mémoire, prennent sens :

L'espace se fend
 Le temps tombe
 Tout est possible (*LM*, p. 09)

Ces moments dans l'inconscient de Stéphanie se trouvent dans une temporalité indéfinie qui l'emporte loin du réel et de sa propre existence. Stéphanie rêve et se projette dans un monde imaginaire abolissant les notions rationnelles de temps et d'espace. Elle s'envole littéralement à la fin de la pièce.

Le demi sous-sol est le lieu de vie pour Sa Sœur, c'est le seul espace dans lequel elle puisse évoluer. Cet espace clôt la protège et l'enferme en même temps. Pour Stéphanie, le demi sous-sol est un espace étouffant dans lequel elle ne se sent pas à sa place. Les ruelles sont les espaces de ses évasions, mais elle finit par y être seule, attendant un regard sur elle. Les espaces finissent par construire les deux sœurs dans la solitude.

En s'enfermant chez elle, Sa Sœur essaie de refuser le temps pour exister. Stéphanie attend des heures dehors ou espère une réponse de Moby. Ces deux attitudes participent de la même volonté d'abolir le temps en le figeant éternellement pour donner un sens à la vie. Soit comme Sa Sœur pour attendre la fin, soit comme Stéphanie pour trouver l'autre qui lui donnera l'amour infini.

⁵⁴ Robert Abirached, *op. cit.*, p. 412.

Or, la vie est toujours en mouvement, le temps s'écoule sans que l'on puisse avoir de prise sur lui, et les espaces se transforment au gré du temps qui passe. En jouant sur des conflits d'espaces et de temps, Sébastien David nous donne à voir leurs interactions avec nos enfermements intérieurs et ce sont eux qui sont interrogés.

Le flot d'images de la télévision symbolise ce mouvement perpétuel où rien ne s'arrête et tout recommence. En pédalant dans le vide sur son vélo stationnaire, Stéphany symbolise un voyage sans destination. Pour Sébastien David, la tentative d'interroger les rapports entre espace, temps et identité débouche sur le constat qu'il n'y a pas d'identité absolue que l'on pourrait définir grâce au temps et à l'espace. Les deux sœurs en font l'amère expérience en se retrouvant perdues et sans repaire. Seules la mort et la folie apporteraient ce temps éternel dans un espace figé

CHAPITRE II

LE CORPS

Le corps humain est bien plus que l'addition des parties anatomiques qui le forment. En 1947, Antonin Artaud, pose ces questions : « Et qu'est-ce que c'est qu'un corps? Qu'appelle-t-on un corps⁵⁵? » Il pense le corps comme une entité libre et prisonnière à la fois, existant par et pour ses maux et ses métamorphoses et questionne le corps et sa représentation au théâtre. Il considère que le corps ne possède pas un langage qui serait dévoilé par le théâtre, que c'est à la langue d'incorporer un corps que le théâtre donne à voir. Quand Artaud pense corps, il refuse sa limitation anatomique ou sociale, le corps doit être explosif, atomique, morcelé. Le corps doit être recomposé pour aboutir à un « corps sans organe⁵⁶ », capable de sortir de ses limitations d'échanges entre l'intérieur et l'extérieur. Artaud fait du théâtre l'endroit où doit se faire ce changement anatomique. Lieu d'un rapport privilégié au corps (corps des personnages, corps des comédiens), le théâtre doit permettre ainsi d'explorer, de remettre en cause et de repenser la représentation du corps des personnages. Artaud dénonce la cruauté d'une civilisation qui s'est construite sur le sacrifice du corps et il tente de retrouver un accès au corps et à soi-même. Sa vision du corps morcelé est marquée par la Deuxième Guerre mondiale, la Shoah et les deux bombes atomiques. Elle trouve un écho chez Ionesco, Beckett ou Adamov, entre autres, qui créent des personnages infirmes, impotents, désarticulés dont l'existence morne décompose progressivement l'identité, laissant les personnages devenir l'ombre d'eux-mêmes. Pour Marie-Claude Hubert, « ce morcellement du corps, s'il apparaît investi d'une fonction métaphorique, qui est de symboliser la perte d'identité, est à interpréter en outre comme représentant le caractère impossible de l'amour⁵⁷. »

Amorcée avec les Symbolistes à la fin du XIX^e siècle, la crise de la forme dramatique crée « un bouleversement de la notion de mimésis dans le théâtre moderne⁵⁸ », pour le dire

⁵⁵ Antonin Artaud, « Le corps humain », *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004, p 1538.

⁵⁶ « L'homme est malade parce qu'il est mal construit. Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement, dieu, et avec dieu ses organes. Car liez-moi si vous le voulez, mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe. Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors, vous l'aurez délivré de tous les automatismes et rendu à sa véritable et immortelle liberté. » Antonin Artaud, « Pour en finir avec le jugement de Dieu. », *Œuvres, ibid.*, p. 1654.

⁵⁷ Marie-Claude Hubert, *op. cit.*, p. 248-249.

⁵⁸ Robert Abirached, *op. cit.* p. 11.

comme Robert Abirached. La mimésis, ou l'imitation du réel, disparaît progressivement comme modèle de l'écriture dramatique au profit d'une représentation, d'une transformation, d'une vision personnelle du réel. Les textes dramatiques ne présentent plus forcément une action avec un début et une fin, avançant linéairement dans le temps. Des auteurs, comme Henrik Ibsen, proposent des dramaturgies analytiques, empreintes de symboles et des théories freudiennes. D'autres, comme Anton Tchekhov, annoncent une crise de la communication, où l'attente est au centre de la dramaturgie. Il s'agit également de créer de nouveaux liens temporels et de chercher des propositions nouvelles pour les actions et les relations humaines, en montrant d'autres représentations du réel. Ces bouleversements amènent la crise du personnage dans le théâtre moderne qui s'amplifie après la Deuxième Guerre mondiale. Pour Robert Abirached, « c'est la notion même de représentation, qu'il apparaît de plus en plus difficile d'ajuster aux contours d'un monde en plein bouleversement et d'un moi incertain de ses propres frontières et de sa propre nature⁵⁹. » Le personnage est mis en pièces, il erre sans but, il n'est plus un héros, mais un être ordinaire, traversé par une crise existentielle. Confrontés à l'impossibilité de signifier un monde qui a perdu son sens, certains auteurs, comme Beckett, vont chercher une désincarnation du personnage en cassant son intégrité corporelle, et lui infliger toutes sortes de mutilations pour réduire sa présence scénique et supprimer sa psychologie. Pauline Bouchet explique qu'« ainsi, les personnages n'ont de valeur que comme apparitions théâtrales, ils n'ont plus à faire illusion, mais ils apparaissent simplement dans leur corporéité et leur vocalité présentes⁶⁰. » Cette réflexion sur la construction/déconstruction du personnage perdure de nos jours avec, par exemple, le travail de Sarah Kane qui montre des personnages aux corps mutilés, absents ou souffrants, subissant des violences morales et physiques ; ou plus récemment chez Romeo Castellucci qui se revendique du théâtre de la cruauté d'Artaud, et qui questionne la représentation des corps en travaillant avec des comédien(ne)s handicapé(e)s ou aux physiques hors norme, pour créer des personnages souffrants, mutilés ou déformés.

En recomposant les corps dans des formes atypiques (obèses pour les sœurs, maigre et scarifié pour Kevyn) Sébastien David offre une réflexion sur la représentation des corps dans notre société occidentale actuelle. Pour Jean-Jacques Courtine, « le vingtième siècle a inventé théoriquement le corps [...] jamais le corps humain n'a connu de transformations d'une

⁵⁹ Robert Abirached, *ibid.*, p. 12.

⁶⁰ Pauline Bouchet, *op. cit.*, p. 44.

ampleur et d'une profondeur semblables à celles rencontrées au cours du siècle qui vient de s'achever⁶¹. » Dans les médias occidentaux, de la presse au cinéma, en passant par la publicité et la photographie, les modèles représentant un corps contrôlé et une image précise de ce qu'il doit être socialement posent la question de la liberté individuelle de chaque individu au regard de ces images qui deviennent un référent collectif. La minceur devient l'idéal à atteindre, plus spécialement pour les femmes, même si ce modèle de construction du corps concerne aussi les hommes. Faire du sport et manger sainement tend à devenir les règles d'or de la société. Pour le dire comme Myriam Legault-Montagne : « l'adhésion massive des individus aux mêmes normes corporelles semble refléter non pas une libération de l'individu dans le façonnement de son corps, mais sa soumission aux modèles⁶². » Tout comme le corps vivant, le corps écrit dans les textes dramatiques contemporains, comme le remarque David Le Breton, « est une construction symbolique, non une réalité en soi. D'où la myriade de représentations qui cherchent à lui donner un sens et leur caractère hétéroclite, insolite, contradictoire⁶³. » Dès lors, comment le corps du personnage détermine-t-il son rapport au monde et à lui-même? Quelles places peuvent prendre des personnages obèses sur scène dans une société qui ne veut pas voir ou qui ignore certains individus? Porteur de discours, le corps interroge l'identité chez Sébastien David dans une fonction visuelle (vis-à-vis de soi, des autres personnages et du lecteur), mais aussi en tant que transmetteur de problématiques en relation ou en opposition avec les paroles dites. Le texte construit les corps et les corps construisent le texte. De plus, par ses personnages aux corps atypiques, Sébastien David pose au lecteur la question formulée par Jean-Pierre Ryngaert : « Que voulons-nous voir sur scène, quels « personnages », quelles autres identités que les nôtres sommes-nous en mesure de contempler, de refuser, d'accepter⁶⁴? »

⁶¹ Jean-Jacques Courtine, *Histoire du corps. Volume 3. Les mutations du regard. Le XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2006, p. 7 et 9.

⁶² Myriam Legault-Lamontagne, « Moi, foule, corps : réflexion critique sur l'espace de liberté individuelle dans le processus intime d'intégration des modèles et contre-modèles relatif au corps ». Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2007, f. 9.

⁶³ David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 13-14.

⁶⁴ Jean-Pierre Ryngaert, « Faire vaciller les identités empruntées : le bal des créatures », dans Gilbert David (dir.), *Le corps déjoué. Figures du théâtre de Larry Tremblay*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2009, p. 111.

2.1 Le corps à l'œuvre

La prise de conscience de la barbarie de la seconde guerre mondiale et plus précisément des camps d'extermination impose une remise en question de l'art. Théodor W. Adorno, en 1949, s'interroge sur l'absurdité de la culture et de la philosophie dans sa célèbre phrase : « écrire un poème après Auschwitz est barbare⁶⁵. » Pour le philosophe, il y a, d'une part, la conscience que toute culture, au sens large, après Auschwitz n'a aucun sens et relève du vide voire de l'insulte, et, d'autre part, que cette culture, est malgré tout utile et urgente. Utile, parce qu'elle peut aider à ne pas oublier la barbarie pour que cela ne se reproduise plus jamais. Urgente, parce que le présent d'après-guerre est dévasté. Pour Adorno, c'est par la souffrance physique que peut se repenser la littérature, car « les artistes authentiques du présent sont ceux dont les œuvres font écho à l'horreur extrême⁶⁶. » Le corps souffrant en art doit répondre aux souffrances corporelles infligées à celles et ceux qui ont été torturés et qui sont morts dans les camps.

La notion de personnages morcelés, impersonnels, souffrants, errant sans but ou statiques est apparue dès la fin du XIX^e siècle. Les symbolistes remettent en cause la conception du drame et Maurice Maeterlinck propose une forme nouvelle : « Il ne s'agit plus ici de la lutte déterminée d'un être contre un être, de la lutte d'un désir ou de l'éternel combat de la passion et du devoir. Il s'agirait plutôt de faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le fait seul de vivre⁶⁷. » Maeterlinck ouvre la voie à Tchekhov, Ibsen, August Strindberg ou Pirandello entre autres. Leurs textes dramatiques s'inscrivent dans « le drame-de-la-vie » théorisé par Jean-Pierre Sarrazac. Avec *Ubu roi*, Jarry crée des personnages-marionnettes et grotesques. Le théâtre de l'absurde, dans les années cinquante, montre des personnages souffrants physiquement ou moralement, aux corps morcelés ou interchangeables. Les personnages tournent autour d'eux-mêmes semblant chercher des réponses à la question « qu'est-ce que mon corps? » Marie-Claude Hubert explique que « le corps, dans sa fermeture au monde extérieur, dans son inertie et sa souffrance, figure l'âme désespérée⁶⁸. » Les textes dramatiques proposent des personnages qui attendent et répètent les mêmes gestes.

⁶⁵ Théodor W. Adorno, *Prismes. Critique de la culture et société*, Paris, Payot, 1986, p. 23.

⁶⁶ Théodor W. Adorno, *Modèles critiques*, Paris, Payot, 2003, p. 54.

⁶⁷ Maurice Maeterlinck, *Trésor des humbles*, Paris, Grasset, « Les cahiers rouges », 2008, p. 117.

⁶⁸ Marie-Claude Hubert, *op. cit.*, p. 219.

Les auteurs mettent sur la scène un monde ordinairement caché avec des infirmes, des vieillards, des malades ou des amnésiques. Ils affirment d'une manière radicale la déchéance et la médiocrité humaine, mais aussi sa fragilité et sa difficulté à vivre. Il n'y a plus de héros, seulement des être anonymes et perdus dont le corps renvoie le lecteur à une vision « qui nous réveille : nerfs et cœur⁶⁹ », selon Artaud.

Sébastien David reprend en héritage cette idée de personnages anonymes qui attendent. Ses personnages sont proches de ceux de Beckett⁷⁰. Pour *Sa Sœur*, l'existence n'a aucun sens et n'est qu'un tourbillon. Elle fuit toute responsabilité, ne s'engage dans rien, regarde la télévision ou harcèle Stéphane. Elle s'enferme dans son corps pour n'avoir rien à assumer, car autrement, elle reviendrait dans le cours de la vie sociale. Or elle cherche à tout prix à fuir toute sociabilité. Quant à Stéphane, elle veut désespérément donner un sens à sa vie. Ainsi, pour reprendre les mots de Nanta Novello Paglianti : « le corps devient alors un lieu de questionnement identitaire qui est interrogé sous tous ses aspects⁷¹. » Chez Sébastien David, les corps ne renvoient plus directement à la réflexion de l'après-guerre, mais s'inscrivent dans une continuité par rapport à cette réflexion en cherchant des réponses à la question « qui suis-je dans mon corps? »

De nos jours, l'image sociale occidentale du corps se trouve formatée dans un idéal de minceur. Les médias proposent des corps en forme, c'est-à-dire, sans forme excessive. Dès lors, les potelées et les corpulentes, et au final, les grosses et les obèses, sont montrées du doigt par la société (aussi bien d'un point de vue moral que médical) qui blâme les corps hors de la norme parce qu'en surpoids, condamnant et culpabilisant ainsi les femmes (plus que les hommes), les accusant de négliger leur corps. L'image d'une personne dans un corps sain et mince, faisant du jogging tous les matins, est érigée en modèle, et ceux et celles qui ne se conforment pas à cet idéal, comme les obèses, sont accusés de manquer d'hygiène corporelle et d'être incapables de se prendre en main. Par conséquent, à la vue d'un visage ou d'un corps, notre jugement esthétique se fait sans forcément y réfléchir. Elena Papalexiou explique

⁶⁹ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1985, p. 131.

⁷⁰ La pièce de Sébastien David *T'es où Gaudreault?*, créée en 2011, fait référence explicitement à *En attendant Godot*.

⁷¹ Nanta Novello Paglianti, « Marques corporelles dans le théâtre de S. Beckett. Le cas de *Oh les beaux jours* », *e-CRIT3224*, 2012, p. 127. En ligne, <<http://e-crit3224.univ-fcomte.fr>>, consulté le 14 mars 2016.

que : « c'est en fait parce que notre cadre interprétatif nous donne une lecture limitée du réel ; on a ainsi, naturellement, une idée préconçue de ce qui est beau ou laid, et celle-ci est bien ancrée dans notre cerveau ; notre vision est déjà fortement programmée⁷². » L'apparence formate le corps dans un schéma qui détermine ainsi ce que nous devons en penser. Dans la présentation des personnages, Sébastien David les définit en peu de mots qui en donnent une description corporelle :

STÉPHANY de Montréal, corps obèse, début trentaine
 SA SŒUR l'évachée, corps obèse, début quarantaine
 KEVYN le scout, corps maigre, la vingtaine
 MOBY le chanteur, corps diaphane, sans âge (*LM*, p. 08)

Avant même les premières répliques, le lecteur, sans nécessairement s'en rendre compte, porte un jugement sur les personnages. L'obésité des deux sœurs est fortement associée à un signe social de rejet ou de moquerie. La maigreur n'est pas bien vue non plus, dans un effet inversé, car le corps maigre renvoie à une image jalouée de tous ceux et celles qui cherchent à perdre du poids. Le corps diaphane de Moby symbolise le corps parfait et adulé. Toutes ces représentations se fondent sur des modèles. Anastasia Meidani en définit ainsi la notion : « il s'agit d'un ensemble de codes arbitrairement légitimes à un moment donné, visant à orienter de façon diffuse les manières de façonner et de penser le corps [...]»⁷³. » Ainsi, définir le corps des personnages n'est pas anodin. Les deux sœurs appréhendent leur propre vision d'elle-même et le monde extérieur en fonction de leur corps. L'une des définitions possible du corps pour les deux sœurs serait celle de Paul Schilder : « L'image du corps humain, c'est l'image de notre propre corps que nous formons dans notre esprit, autrement dit la façon dont notre corps nous apparaît à nous-mêmes⁷⁴. » Ce corps lourd les identifie.

Le corps n'est pas qu'une simple machine qu'il faudrait entretenir en faisant de l'exercice. La question d'Artaud, « qu'appelle-t-on un corps? » n'a pas de réponse simple. Pour Jacques Lacan : « le sujet a un corps, mais il n'est pas son corps⁷⁵. » Tandis que pour

⁷² Elena Papalexioiu, « Le corps comme matière dramatique dans le théâtre de Romeo Castellucci », *Prospero*, 2011. En ligne, <<http://www.t-n-b.fr/en/prospero/european-review/fiche.php?id=49&edition=9&lang=2>>, consulté le 14 mars 2016.

⁷³ Anastasia Meidani, *Les fabriques du corps*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007, p. 27.

⁷⁴ Paul Schilder, *L'image du corps*, Paris, Gallimard, « Tel », 1980, p. 35

⁷⁵ Jacques Lacan, *Le séminaire, livre XXIII. Le sinthome*, Paris, Seuil, « Champ freudien », 2005, p. 83.

Pierre Bourdieu, « ce qui est appris par corps n'est pas quelque chose que l'on a, comme un savoir que l'on peut tenir devant soi, mais quelque chose que l'on est⁷⁶. » L'individu ne peut pas n'être qu'un corps matériel ou organique, mais il ne peut pas non plus n'avoir qu'un corps qui serait une machine dirigée par l'esprit.

Maurice Merleau-Ponty pense que le corps n'est pas un pur objet et qu'il doit être considéré comme une réalité mixte puisqu'il se manifeste à la fois comme objet et sujet. Le corps sujet n'est pas simplement une conscience, car il fait partie du monde. Il n'est pas non plus simplement objet, car il lui donne sens. Le corps est à la fois être et avoir. Merleau-Ponty voit le corps, non plus en dualité comme Descartes qui sépare l'âme du corps, mais comme un ensemble. Le corps forme un réseau qui s'ouvre sur le monde et interagit avec lui et les autres individus. Le corps fonctionne en signes et en expressions. Il n'est pas possible de dissocier corps, espace et temps. Le corps se mêle aux autres corps et aux choses en s'incluant dans le temps et dans l'espace pour ainsi former le monde. Il n'y a pas de dualité entre l'âme et le corps, l'individu et les autres, le monde et le corps, mais des liens vitaux qui se tissent entre les uns et les autres dans la chair du monde. Pour Merleau-Ponty, « mon corps est fait de la même chair que le monde⁷⁷ » et « c'est par la chair du monde qu'on peut en fin de compte comprendre le corps propre⁷⁸. » Voir, parler, toucher, bouger, manger, tous les liens au monde sont des rapports charnels. La corporéité de chacun renvoie à celle des autres dans un monde commun. Le corps existe par la présence d'autrui avec lequel il communique. La perception de l'autre se fait par la perception que l'on a de son corps propre. Le Moi et les autres sont liés dans une relation de corps à corps, de reconnaissance ou de refus qui aboutit ou non à un nous. L'expérience que l'on fait d'autrui est une expérience interne entre différents comportements, qui entraîne une prise de position personnelle vis-à-vis de son corps (comparaison, envie, désir, partage, amour, honte, etc). Comme l'écrit David Le Breton, « émetteur ou récepteur, le corps produit continuellement du sens, il insère ainsi activement l'homme à l'intérieur d'un espace social et culturel donné⁷⁹. » Nous allons voir comment chaque personnage s'accommode ainsi de son corps.

⁷⁶ Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris, Éditions de minuit, 1980, p. 123.

⁷⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, « Tel », 1979, p. 302.

⁷⁸ Maurice Merleau-Ponty, *ibid.*, p. 304.

⁷⁹ David Le Breton, *La sociologie du corps*, Paris, Presse Universitaires de France, « Que sais-je? », 2012, p. 04.

2.1.1 Sa Sœur

Sa Sœur remplit l'espace avec son corps. Elle se pose sur le divan et l'on peut résumer la vision qu'elle a d'elle-même avec cette réplique :

Moins je bouge
Mieux je me sens (*LM*, p. 54)

Elle se venge de l'image sociale négative sur la grosseur en regardant des émissions de gags à la télévision :

Y a rien qui me fait plus rire
Que du monde qui tombe
Ostie
Du monde qui tombe
À terre
Ça me fait rire (*LM*, p. 23)

Les corps qui tombent la rassurent sur son corps. Elle rit des « bien-portants » et, le temps de l'émission, elle ne se sent plus prisonnière de son corps.

En effet, enfermée dans l'appartement, Sa Sœur l'est aussi dans son corps. Catherine Cyr constate que, « redoublant l'imaginaire de l'enfermement, ce corps-prison est aussi le lieu d'une absence à soi, comme si l'identité du personnage - qui d'ailleurs a perdu son nom - était encore en lui, enfouie sous la chair figée, dissoute⁸⁰. » Sa Sœur se cache du monde après l'enterrement de leur mère. C'est Stéphany qui explique que Sa Sœur a eu tellement honte de voir leur mère si grosse qu'elle a compris qu'au salon funéraire les gens

Sont juste venus voir
Si a rentré dans son cercueil (*LM*, p.50)

Et qu'ensuite, en voyant leur mère dans le cercueil, Sa Sœur s'est imaginée être dans le cercueil :

Pis les gens au salon
Y voyaient la même chose [...]
Depuis ce temps là
J'ai tellement peur
Que je reste chez nous (*LM*, p. 51)

⁸⁰ Catherine Cyr, « Corps et dissolution de soi », *Jeu, revue de théâtre*, n° 151, 2014, p. 34-35.

Cela fait treize ans qu'elle ne sort plus. En voyant le corps de sa mère morte dans cette scène traumatisante, Sa Sœur pose un regard sur son corps obèse et se voit morte. Elle est bloquée psychologiquement par cette image et ne peut pas faire surgir son identité. Sa Sœur construit son corps comme celui de sa mère. Cette image-miroir l'enfonce dans l'angoisse et l'attente de la mort. Elle entretient du même coup sa peur, ne pouvant pas s'en sortir. Elle « nourrit » ses angoisses en se projetant dans l'image de sa mère morte, image qu'elle fantasme et construit aussi par le regard des autres. Christine Détrez rappelle que « le stigmatisme naît du regard des autres⁸¹. » Elle rejoint Erving Goffman pour qui une personne est stigmatisée lorsqu'elle est marquée par certains traits qui l'handicapent lors de ses interactions avec autrui. Le stigmatisme correspond à des caractéristiques, propres à une personne, qui finissent par la discréditer aux yeux des autres. « Nous pensons qu'une personne ayant un stigmatisme n'est pas tout à fait humaine. Partant de ce postulat, nous pratiquons toutes sortes de discriminations, par lesquelles nous réduisons efficacement, même si c'est souvent inconsciemment, les chances de cette personne⁸² », écrit Erving Goffman. Pour le sociologue, la personne stigmatisée se trouve face à trois notions identitaires : l'identité personnelle, l'identité sociale et l'identité pour soi. L'identité pour soi est la vision de soi subjective, celle que l'on a de soi-même, en adéquation ou non avec son identité personnelle (composée par exemple avec la date et le lieu de naissance, l'ADN). Elle place l'individu face à son ressenti vis-à-vis du stigmatisme que pose l'identité sociale sur son identité personnelle. La personne stigmatisée doit faire face aux normes et aux réactions sociales. L'individu est confronté à un sentiment trouble vis-à-vis de lui-même pour réussir à trouver sa place dans la société. Il affronte le regard des autres ou il s'en cache. Il se trouve pris entre une fragilité naturelle et la dureté sociale. Il est montré comme l'artisan du désordre social, mais devient la victime de ce désordre en étant mis à l'écart de la société. Sa Sœur ne peut pas gérer sa propre réalité corporelle et l'image sociale de l'obésité, montrée comme « anormale ». Elle réduit son identité à son stigmatisme et se coupe ainsi du monde extérieur. Tous ses actes et ses paroles sont conditionnés par le fait qu'elle soit obèse. Elle s'inflige en quelque sorte une double peine. Celle que lui renvoie la société qui la juge trop grosse et celle qu'elle se crée elle-même en s'identifiant à sa mère. Pour être, Sa Sœur se voit comme l'autre. Le corps de sa mère

⁸¹ Christine Détrez, *La construction sociale du corps*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 219.

⁸² Erving Goffman, *Stigmatisme, les usages sociaux des handicaps*, Paris, Édition de Minuit, 1975, p. 15.

disparue vit pour ainsi dire à travers elle. Il renvoie Sa Sœur à une honte qui l'empêche d'être ce qu'elle voudrait ou pourrait être. Ainsi, comme l'écrit Lucie Robert :

si la relation avec la mère crée conflit, c'est en effet parce qu'elle s'inscrit dans une sorte de quête, où le sujet doit à la fois affirmer l'identité du Même (entre la mère et la fille il y a ainsi un jeu de miroirs) et affirmer la différence du Soi (qui ne se définit qu'au regard de l'Autre)⁸³.

Sa Sœur vit en l'absence d'elle-même. Elle n'a pas fini son deuil et se jette, d'une certaine façon, à corps perdu dans la boulimie jusqu'à en perdre son corps. On peut y voir un lent suicide par la nourriture. Ainsi, la liste d'épicerie est édifiante. Elle ne contient que des produits gras ou sucrés :

Peanuts
Steak haché
Pack familial
Margarine
Gros pot
Biscuits [...]
Saucisses
Pack de douze
Crème glacée
Napolitaine
Coke [...] (LM, p. 33-34)

Si l'appartement ressemble à un caveau, le corps de Sa Sœur devient un cercueil. Il renferme le corps de sa mère. Le deuil marque son corps de l'empreinte de sa mère et la paralyse dans son rapport au monde. Manger devient un moyen de pallier la perte tout en se confortant dans le fait de ne pas vouloir être elle-même. Elle compense la perte de la disparue avec la nourriture qui devient ainsi un substitut. C'est un deuil cannibal qu'explique Catherine Grangeard :

se remplir d'une mère suffisamment bonne pour affronter les angoisses, tant internes qu'externes : manger maman, c'est acquérir tout ce qu'elle possède... Chaque fois que cela est nécessaire, y revenir est un impératif, < manger maman > devient alors, a fortiori, bien plus qu'une solution parmi d'autre. L'appétit peut être insatiable quand on n'a pas assez reçu, quand le sentiment de sa propre force n'est pas établi correctement⁸⁴.

⁸³ Lucie Robert, « Le grand récit féminin ou de quelques usages de la narrativité dans les textes dramatiques de femmes », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir), *La narrativité contemporaine au Québec. Volume 2. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Laval, Les presses de l'Université Laval, 2004, p. 70.

⁸⁴ Catherine Grangeard, *Comprendre l'obésité*, Paris, Albin Michel, 2012, p. 60.

Sa Sœur cherche dans la nourriture un substitut apaisant et protecteur de sa mère. Ainsi, dans un sens symbolique, l'acte cannibalique fait que la morte peut vivre en elle, comme dans un tombeau bien gardé. Cependant, l'acte rassurant a un double négatif. En effet, le corps obèse de sa mère est la source de son traumatisme corporel. Sa mère la protège et l'angoisse en même temps. Si elle n'est pas sa mère, Sa Sœur l'englobe en elle dans un mouvement paradoxal de visibilité et de négation. Son corps la renvoie à l'image de sa mère, mais elle fait comme si cela n'était pas le cas. Elle se trouve confrontée à sa réalité par ce que lui dit Stéphane quand elle lui rappelle la scène du salon funéraire. Sébastien David enchâsse ainsi un personnage dans le personnage. Le corps devient double, parasitant l'identité du personnage. La mère se met dans la peau de sa fille.

Selon David Le Breton, « la peau est l'éternel champ de bataille entre soi et l'autre, et surtout l'autre en soi⁸⁵. » La peau de Sa Sœur ne la protège pas contre les autres. Elle n'a pas une fonction de barrière protectrice. Les couches de sa peau interagissent avec l'image de la peau maternelle et se craquellent comme Sa Sœur le remarque :

La peau sec
Moé
Me tremperais dans de l'hydratant (*LM*, p. 24)

Pour Didier Anzieu, « tous les processus de pensée ont une origine corporelle. C'est donc la spécificité des expériences corporelles qui va se traduire par la spécificité des processus de pensée et par les angoisses et les inhibitions correspondantes⁸⁶. » Il invente la notion de moi-peau qui est « à la fois figuré dans les fantasmes, les rêves, le langage courant, les attitudes corporelles, les troubles de la pensée ; et fournisseur de l'espace imaginaire constituant du fantasme, du rêve, de la réflexion, de chaque organisation psychopathologique⁸⁷. » Le psychanalyste montre les différents stades que l'on franchit à partir de la naissance pour arriver à une autonomie personnelle. Ce sont des enveloppes qui protègent au fur et à mesure. L'enveloppe utérine, pour l'ébauche d'une forme de conscience. L'enveloppe maternante, pour tous les soins maternels et de l'entourage. L'enveloppe habitat, pour l'apprentissage des besoins vitaux et la construction du soi corporel et du soi psychique. L'enveloppe narcissique,

⁸⁵ David Le Breton, *La peau et la trace, sur les blessures de soi*, Paris, Métailié, 2003, p. 27.

⁸⁶ Didier Anzieu, *Le moi-peau*, Paris, Dunod, p. 30.

⁸⁷ Didier Anzieu, *ibid.*, p. 4.

pour la compréhension de la différence entre soi et les autres, prémices de la construction identitaire. L'enveloppe individualisante imaginaire, pour l'affirmation du Moi ainsi que la différence entre ce que j'imagine être et ce que perçoivent les autres de moi. L'enveloppe transitionnelle pour la confiance en soi face au monde extérieur, et pour savoir faire la différence entre l'imaginaire et le réel. L'enveloppe tutélaire, pour l'autonomie, savoir être seul, et pour la continuité de soi dans le temps. Ainsi, pour passer de la dépendance à l'indépendance, l'autonomie de l'individu se forme grâce à des questionnements sur ses limites corporelles dans un espace qu'il cherche à conquérir, à garder, à construire ou à reconstruire. La peau est donc plus qu'une simple pellicule qui couvre le corps. Elle permet d'inscrire les émotions et de faire le lien avec l'esprit. Lieu de nombreuses métaphores, la peau s'exprime, pour ainsi dire, et connecte les individus les uns aux autres. Nous parlons de « contact » pour désigner des personnes de notre entourage. Sa Sœur est une « peau de vache » qui est « à fleur de peau ». Elle « fait suer » Stéphanie (qui, « mal dans sa peau », aimerait lui « faire la peau ») en ne la « caressant pas dans le sens du poil ».

Ainsi, l'évènement traumatisant de la vision du cadavre de sa mère, provoque chez Sa Sœur une véritable cassure sensorielle et psychique marquée par une forte confusion entre elle et sa mère et entre le dehors et le dedans. Toutes ses enveloppes se brisent lentement et sa peau se déchire. La sécheresse de sa peau devient un leitmotiv : « J'ai la peau vraiment sec » (*LM*, p. 85) Cette sécheresse cutanée la gêne et lui rappelle sans cesse son corps. Comme le dit Michel Pruner, « son corps lui est un objet de honte, sorte de reflet inconvenant de son vide intérieur⁸⁸. » La peau sèche et l'esprit sec entraînent Sa Sœur vers une métamorphose :

C'est bizarre
Ma peau
A l'a foncé
Ca se peut-tu bronzer dans un demi sous-sol (*LM*, p. 91)

Elle se trouve entraînée dans un vertige qui la fige complètement dans une douleur corporelle :

J'ai la peau sec
C'est effrayant
J'ai mal partout (*LM*, p. 97)

⁸⁸ Michel Pruner, *Les théâtres de l'absurde*, op. cit., p. 116.

Assise le plus souvent depuis treize ans dans un canapé, elle quitte son enveloppe charnelle et ressent des changements en elle qui la transforment progressivement en divan :

Y se passe que
 Que mes boules vont exploser
 Que ma peau durcit
 Que ma peau devient noire
 Tannée comme du cuir
 Que la chaleur s'en va de toute mon corps (*LM*, p. 105)

Elle finit par accoucher d'elle-même et se métamorphose entièrement en divan :

J'étire
 Mes bras de cuir
 Rien à faire
 Mes boules
 Comme des coussins
 Mes bras
 Des accoudoirs (*LM*, p. 114)

Elle n'a plus d'identité pour soi. Christine Detrez constate que « l'identité sociale se dégrade au fur et à mesure que se dérègle le corps⁸⁹. » Sa Sœur n'existe plus en tant qu'individu. Son corps se transforme et elle devient un corps objet. Le personnage dramatique disparaît pour devenir le décor. Sébastien David déconstruit son personnage en réduisant son identité à une chose théâtrale. Sa Sœur n'est qu'une illusion, un personnage en quête de sens, qui s'enfonce dans le vide comme elle s'enfonce dans son divan, et que remarque Stéphanie :

Ton corps
 Y a faite une marque dans le divan (*LM*, p. 36)

Le corps lourd de Sa Sœur laisse une empreinte sur le divan, comme la mère laisse son empreinte sur la peau de Sa Sœur. Elle vit à travers ce qui la marque. Sa mère l'a figée dans le temps, dans l'espace, dans son corps et dans le divan. Elle subit le traumatisme du salon funéraire depuis treize ans et elle ne sait pas se prendre en main, ni agir pour sortir de son angoisse. Son incapacité à s'en sortir l'entraîne dans une frustration. Elle se crée un personnage de femme odieuse pour se donner une contenance, mais la violence verbale qu'elle emploie contre Stéphanie ou contre ceux qu'elle voit à la télévision, s'adresse en fait à elle. La métamorphose apparaît alors comme un choix individuel, une vision de soi inconsciente, comme l'explique Joannie Archambault : « Parce qu'elle est la concrétisation de son propre fantasme, la métamorphose fait partie intégrante du personnage. Ainsi, elle ne trouve plus son origine dans quelque chose d'extérieur, mais bien dans une intériorité qui lui

⁸⁹ Christine Détrez, *op. cit.*, p. 218-219.

serait propre⁹⁰. » La métamorphose en divan, objet inerte et encombrant dont la forme ressemble à un cercueil, symbolise toute l'inutilité et l'absurdité de la vie de Sa Sœur. Stéphane finit par lui poser la question suivante :

Des fois
Je me demande c'est quoi la différence entre toi
Pis le divan (*LM*, p. 54)

D'une façon vulgaire et brutale, Sa Sœur apparaît comme une « grosse vache » dont la peau sert à fabriquer un divan de cuir. Par mimétisme, elle s'incarne dans ce qui lui a servi le plus (un divan) et reste ainsi face au téléviseur. Il se crée une forme de glissement à travers la peau qui passe de l'humain à l'animal, puis à l'objet.

Durant tout le texte dramatique, Sa Sœur garde en main la télécommande du téléviseur. Cet objet finit par être une sorte d'extension de son corps. Le rapport corps/objet fonctionne comme une dépendance. Dans la scène « Porte à porte », la didascalie indique : « *Sa Sœur cherche la manette.* » (*LM*, p. 53) Elle accuse Stéphane de l'avoir prise :

Je la trouve plus
Chus sûre que tu l'as cachée (*LM*, p. 53)

Cette partie d'elle-même lui est indispensable, car elle ne veut pas se lever pour changer de chaîne. Cette télécommande la relie aux images. Elle tend son bras vers le téléviseur, comme l'on tend ses bras vers quelqu'un. La perte de la manette redouble les angoisses de Sa Sœur. Elle la retrouve à la fin de la pièce, juste avant la métamorphose, cachée entre ses seins. Cette « prothèse » de la main montre un lien fort entre le corps et l'objet. Sa Sœur concentre son attention sur la manette qui lui donne le contrôle de ce qu'elle regarde. Nous avons vu aussi qu'elle brandit une télécommande imaginaire pour ne plus voir les gens par la fenêtre. L'objet est en elle, préfigurant sa chute et sa transformation en objet. Elle est de moins en moins elle-même et Catherine Cyr résume bien l'état final de Sa Sœur : « Elle se transforme en divan, ultime étape, jusqu'à la pétrification, de l'anéantissement de soi⁹¹. »

⁹⁰ Joannie Archambault, « Construction identitaire dans *Self* de Yann Martel. Entre l'homme, la femme et l'écrivain ». Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2012, f. 2.

⁹¹ Catherine Cyr, *op. cit.*, p 35.

2.1.2 Stéphanie

Stéphanie a un corps obèse, mais ne semble pas avoir le traumatisme de Sa Sœur depuis la mort de leur mère. Elle entretient un rapport paradoxal avec son corps. Elle cherche à changer de corps tout en espérant être quand même appréciée avec son corps obèse. Stéphanie ne sait pas vraiment si elle veut être quelqu'un d'autre ou avoir le corps d'une autre. Elle rêve d'une existence meilleure en jouant des rôles. La question de l'identité se pose par le biais de la métathéâtralité. Stéphanie s'invente des personnages. Elle se « déguise » en prostituée pour sortir la nuit, se voit en enquêteuse dans ses écrits sur internet, devient la plus grande fan de Moby, ou imagine l'assassin si intensément qu'il se retrouve en elle. Sébastien David développe son personnage en lui superposant d'autres personnages. Pour ne plus voir son corps, Stéphanie change de peau en fonction de ses désirs.

Au tout début de la pièce, elle semble cependant à l'aise avec son corps lorsqu'elle dit :

Pis c'est pas pour me vanter
 Mais y a rien
 Ni personne
 Qui est plus gros que moi (*LM*, p. 09)

Cette image apaisée n'est qu'un leurre. Très vite, Stéphanie rejette son corps. Elle fait du vélo stationnaire d'une manière compulsive et ne mange plus :

J'ai le corps en grève
 En grève de la faim (*LM*, p. 25)

Elle se dévalue devant Kevyn et elle met en avant ce qu'elle n'aime pas dans son corps :

J'ai un sein plus gros que l'autre [...]
 Chus un peu
 Un peu grosse
 C'est dégueulasse (*LM*, p. 100)

Elle finit par intégrer le discours social négatif sur l'obésité quand elle demande à Kevyn : « Tu me trouves laide » (*LM*, p. 109). Elle rêve sa vie en rêvant son corps. Elle agit d'une façon pulsionnelle.

Pour Freud⁹², la pulsion provoque un état de tension qui pousse l'individu à chercher à satisfaire son désir. Lorsque le désir est satisfait, l'état de tension diminue. En cas contraire, la tension est refoulée et s'abaisse grâce à des procédés psychiques comme les lapsus, les somatisations, les actes manqués, les rêves, les fantasmes. Cependant, elle ne disparaît pas complètement et revient tant que le désir n'est pas assouvi. Toutefois, certaines personnes finissent par être obsédées par leurs pulsions qui deviennent pathologiques. Freud place la construction de la pulsion entre l'inconscient et le biologique. Il propose un fonctionnement de la pulsion en quatre étapes : sa source (elle se trouve dans les zones érogènes qui peuvent se situer à n'importe quel endroit du corps) ; sa poussée (c'est-à-dire sa formation et sa construction. Elle est constante avec une phase ascendante puis descendante) ; son objet (ce vers quoi l'individu tend pour satisfaire son désir) ; son but (obtenir la satisfaction). Freud oppose et lie en même temps la pulsion de vie et la pulsion de mort. La pulsion de mort représente la conscience universelle humaine de retourner à l'état de non-vivant qui pousserait chaque individu à vouloir retrouver cet état antérieur. La pulsion de vie, liée à la libido, permet de canaliser la pulsion de mort destructrice en la faisant dévier sur l'extérieur et non sur l'individu-même. Les deux agissent en opposition, mais s'imbriquent l'une dans l'autre. La pulsion de vie est associée à Eros, tandis que la pulsion de mort est associée à Thanatos. Nous n'entrerons pas ici dans les nombreuses controverses que ces deux notions ont suscitées et suscitent encore. Il reste que Stéphanie confond sa pulsion de vie avec sa pulsion de mort. Elle est prête à se faire tuer pour exister. Thomas Dommange explique que « le corps livré à ses pulsions ignore à la fois où il va et de quoi il est capable. [...] la pulsion se déploie, insouciant, enfantine, et n'a nul besoin de savoir ce qui l'emporte pour se laisser emporter⁹³. » Les meurtres nourrissent l'imaginaire de Stéphanie et elle se laisse porter par ses désirs et surtout par son absence de réalisation de ses désirs. Elle cherche désespérément l'autre :

Y a jamais personne qui m'a regardée
Jamais personne qui m'a dit que j'étais belle
Jamais personne qui m'a touchée (*LM*, p. 100)

⁹² Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot. Psychanalyse », 2010, 160 p.

⁹³ Thomas Dommange, « Les ambiguïtés du corps sans âme dans *Le ventriloque* », dans Gilbert David (dir.), *Le corps déjoué. Figures du théâtre de Larry Tremblay*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2009, p. 62.

Son corps l'empêche de rencontrer l'amour. Elle est finalement invisible, personne ne la regarde, et, comme le propose Catherine Desprats-Péquignot, « la plainte d'être invisible, transparent, < qu'on ne les voit pas > de sujets en surpoids ou obèses pourrait trouver là un motif⁹⁴. » Autrement dit, le corps devient gros pour être vu tout en fabriquant son contraire, car l'obésité est sujet à un rejet et les autres détournent le regard. Stéphanie est enfermée dans son corps souhaitant qu'il soit caressé. Lorsqu'elle écrit à Moby, elle fantasme sur un désir sexuel :

Pis mes yeux te disent
 Que la suite
 Est dans tes mains
 Moby
 Tes mains à toi
 Je t'attends (LM, p. 32)

Puis elle s'arrête d'écrire pour se masturber comme l'indique la didascalie : *Stéphanie met sa main dans sa culotte. Elle se touche quelques instants.* (LM, p. 69) Catherine Desprats-Péquignot l'écrit : « on peut remarquer qu'être gros, de grossesse ou de graisse, sont des occasions propices, disons, à se toucher soi-même comme du dehors, dans un corps à corps étrange entre soi et autre de soi⁹⁵. » Stéphanie répond à ses pulsions sexuelles en touchant son corps dans l'espoir qu'un autre le fera aussi. Elle n'aime pas son corps tout en espérant qu'il sera aimé comme tel. Sa pulsion correspond à la définition de Jacques Lacan qui est « l'écho dans le corps du fait qu'il y a un dire⁹⁶. » Lacan déplace la définition biologique de Freud vers une définition langagière du corps. L'individu parle avec son corps d'une manière inconsciente, mais il ne maîtrise pas ce langage. Pour Stéphanie son corps exprime un désir d'amour et un espoir de rencontrer un homme qu'elle ne contrôle pas. Elle cherche à attirer l'attention. Ainsi, le corps parle lorsqu'il y a un problème interne à l'individu dans la relation avec les autres. Le corps de Stéphanie lui parle de sa soif d'amour et l'entraîne dans les ruelles. Stéphanie répond à l'appel de son corps pour exister hors de l'appartement.

Le corps ne porte plus le personnage. Fluctuant selon les pensées de Stéphanie, son corps n'est qu'une apparence. Elle rend son corps conforme aux images qu'elle s'en fait. Elle

⁹⁴ Catherine Desprats-Péquignot, « D'obésité en performances de corps », *Champ psy* 2008, n°51, p. 45.

⁹⁵ Catherine Desprats-Péquignot, *ibid.*, p. 52.

⁹⁶ Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 17.

démultiplie son corps en différents personnages qu'elle met en scène dans son imaginaire pour exister et pour avoir une identité qui lui donnerait sa place sociale. Elle se retrouve avec des identités éphémères qui lui permettent d'avoir des instants essentiels pour sa satisfaction de soi, mais qui l'éloignent d'elle-même et l'obligent à toujours se trouver un rôle. Ainsi, comme l'écrit David Le Breton, « le corps n'est plus l'incarnation irréductible de soi, mais une construction personnelle, un objet transitoire et manipulable susceptible de maintes métamorphoses selon les désirs de l'individu⁹⁷. »

Un objet suffit à transformer Stéphanie :

J'avais mis une robe
 En sortant
 Sa Sœur m'a dit
 Que j'avais l'air d'une pute
 J'ai souri
 J'avais mis des talons hauts aussi [...]
 Qui faisaient de moi une autre personne (*LM*, p. 101)

Elle devient autre en transformant les signes corporels et en en inventant d'autres. L'image qu'elle souhaite montrer se trouve confrontée à son corps véritable et malgré les apparences, elle se voit comme « Une grosse statue qui essaye de tenir sur des talons aiguilles » (*LM*, p. 102).

Devant son écran d'ordinateur, elle cache son corps. La communication sans corps lui permet de se créer des identités multiples. Kevyn lui fait remarquer, tout en expliquant qu'il n'était pas dupe :

T'as écrit que t'étais grande
 Pis mince
 Que ton teint était clair
 Pis que tes cheveux étaient blonds
 En dessous de tes mots
 Ça criait le contraire (*LM*, p. 62)

On retrouve aussi le corps fragmenté dans les discussions virtuelles de Stéphanie avec Moby lorsqu'elle écrit : « Tu remarques mes cheveux blonds » (*LM*, p. 31). Écrire à Moby lui permet de changer sa couleur de cheveux ou de faire disparaître ce qui la gêne au quotidien :

⁹⁷ David Le Breton, « Imaginaire de la fin du corps », dans Claude Raisky (dir), *Les valeurs du corps dans la société contemporaine*, Dijon, Educagri Editions, 2003, p. 35.

J'ai chaud
 Mais je sue pas
 Je sue beaucoup d'habitude (*LM*, p. 31)

Elle se laisse emporter par son imagination et démultiplie son corps en autant de formes possibles, aussi bien dans une vision révisée d'elle-même que dans une transformation en un lieu ou en un objet.

Les coupures « Noir » transforment son corps au gré de ses fantasmes. Nous avons vu que les quatre premières enfonçaient Stéphany dans le sol. Elle est l'univers, puis la nuit, un sous-sol et les égouts. Avec « Noir V » Stéphany se voit comme une « bulle de coke » (*LM*, p. 118), elle commence à devenir légère et à remonter vers le ciel. Dans « Noir VI » elle est elle-même, Stéphany :

Chus faite de graisse
 De sueur
 Pis de plein d'autres choses que je veux pas voir
 Mais chus légère comme si j'étais rien
 Je m'envole (*LM*, p. 125)

Elle retrouve son identité et son corps lourd devient vapoureux, mais comme le remarque Catherine Cyr, « cette réappropriation est brève et ne se fait qu'au prix de l'anéantissement du corps. En effet, ce n'est que lorsque la vie la quitte que la jeune femme, paradoxalement, au terme d'un parcours identitaire douloureux, renoue enfin avec le sentiment d'être soi⁹⁸. » Cependant, Sébastien David utilise un non-dit pour laisser le lecteur dans l'incertitude et rien n'indique que Stéphany meurt à la fin de la pièce. Le lecteur peut imaginer, par exemple, que Stéphany tombe dans la folie après la mort de Kevyn, car ayant tellement projeté son avenir sur lui, cette disparition lui a fait perdre la raison. En effet, l'arrivée de Kevyn déclenche chez Stéphany une pulsion sexuelle qu'elle a du mal à contenir, elle lui dit : « Tu peux toucher mes seins si tu veux » (*LM* p. 75) Kevyn est pour elle la chance de sa vie, elle le voit comme son sauveur :

Y est venu cogner chez nous
 Pour me trouver
 Moi
 Ça
 Ça veut dire qu'y me cherchait
 Y me cherchait pis y m'a trouvée (*LM*, p. 103-104)

⁹⁸ Catherine Cyr, *op. cit.*, p. 34.

Elle s'accroche à Kevyn et elle projette sur lui tous ses espoirs. Elle ne réfléchit plus et se laisse entraîner par lui. Dans la ruelle, Kevyn sort un couteau et demande à Stéphanie ce qu'elle ferait si l'assassin se trouvait devant elle. En réponse, elle se déshabille et explique à Kevyn qu'elle dirait à l'assassin :

Si t'es capable de tuer du monde
T'es capable de me faire l'amour (LM, p. 103)

Son besoin d'être reconnue est extrême et il ne peut passer que par la disparition dans une forme de morbidité : si l'assassin peut la tuer, alors il peut lui donner une identité. Stéphanie ne fait plus de différence entre tuer et faire l'amour. Elle peut ainsi transgresser ses peurs et montrer son corps à Kevyn dans une absence de pudeur liée à un désir extrême. Son manque affectif et sexuel est immense et elle ne souhaite qu'une chose, être pénétrée, par un sexe masculin ou par un couteau. Que Kevyn soit ou non l'assassin n'a pas d'importance, elle se retrouve dans une situation qu'elle a toujours attendue et le premier garçon qui pourrait la satisfaire est Kevyn. Cependant Kevyn ne va pas la toucher, il plante le couteau dans son propre ventre, laissant Stéphanie dans une frustration ultime qui l'emporte dans un long cri.

Lorsqu'elle rentre dans l'appartement, dans la scène « Les quatre cents coups », Stéphanie a le couteau à la main. Le lecteur pouvait croire jusque-là que la métamorphose en divan était un délire d'angoisse de Sa Sœur qui, n'ayant plus ses cachets, ne pouvait se maîtriser. Or, Stéphanie est en colère en voyant le deuxième canapé. Cette courte scène oblige le lecteur à ne plus chercher d'explication rationnelle, le canapé n'est plus une vue de l'esprit de Sa Sœur. Sébastien David fait basculer les repères à la fois chez Stéphanie et chez le lecteur. Stéphanie est décontenancée en ne trouvant pas Sa Sœur dans le salon. Elle trouve aberrant d'avoir acheté un autre divan et menace Sa Sœur si celle-ci ne se montre pas :

Chus peut-être pas capable de tuer quelqu'un
Mais un divan
Oui (LM, p. 116-117)

Elle lève le couteau et la scène s'arrête sur ce geste et enchaîne avec « Noir V ». La scène suivante (l'avant dernière de la pièce) s'ouvre avec les indications suivantes : *Stéphanie est étendue sur le sol de son appartement. Ses cheveux sont maintenant blonds et son corps peut-être mince. Le corps de Sa Sœur, lui, est ensanglanté près d'elle.* (LM, p. 119) Le corps et l'apparence de Stéphanie ont changé. L'onirisme se télescope avec un retour du réalisme concernant Sa Sœur qui n'est plus un divan, mais un cadavre mutilé de coups de couteau. La réplique de Stéphanie, « la réalité a plusieurs niveaux » (LM, p. 35) prend son sens dans la

construction même de la pièce. Dans cette scène apparaît Moby. Il étrangle Stéphany qui s'envole à la fin de la dernière scène. Les projections imaginaires corporelles permettent à Stéphany d'agir symboliquement sur le monde extérieur et de se créer des identités, quitte à se perdre et perdre la raison. Dès lors, la fin du texte dramatique laisse le lecteur libre de penser que Stéphany a tué Sa Sœur dans un accès de folie et de désespoir lié à la mort de Kevyn, puis qu'elle aurait retourné le couteau contre elle. Moby symboliserait ici la Mort. Le lecteur peut aussi croire que ce retour à l'appartement n'est en fait qu'une illusion et que, au final, Stéphany aurait retourné le couteau contre elle dans la ruelle. Ainsi ces deux fins seraient issues de l'inconscient de Stéphany agonisant. Le lecteur peut aussi imaginer que Stéphany est devenue folle et que nous sommes dans son imaginaire. Le lecteur est ainsi renvoyé à sa possibilité « d'être acteur » pour se poser des questions, d'avoir un choix à faire, de réfléchir et d'agir sur sa propre compréhension. Les trois exemples d'interprétation de la fin sont des spéculations rationnelles. Or, parce qu'il utilise le non-dit, Sébastien David introduit une part de fantastique pour terminer son texte dramatique. Dans le fantastique, l'incertitude et l'inexplicable se juxtaposent et se superposent au réel. La présence de Moby fait vaciller la raison et les repères familiers disparaissent, ne permettant plus d'avoir un jugement équilibré. Le lecteur se trouve devant deux hypothèses : soit qu'il accepte la réalité décrite, même si elle n'est plus rationnelle (et accepte ainsi que tout peut arriver), soit qu'il doute de la réalité des faits et cherche à construire une explication rationnelle.

Dans la dernière scène, le corps rêvé de femme svelte et blonde permet à Stéphany de sortir de l'ordinaire. Comme l'écrit Hervé Guay, cette métamorphose, agit « comme un antidote aux déceptions ressenties par des êtres qui parviennent difficilement à se réaliser à cause de leur différence⁹⁹. » Au cours de la pièce, Stéphany s'interroge sur le fait d'être ou de disparaître :

Disparaître
 Etre à un endroit
 À un certain moment
 Pis disparaître (*LM*, p. 16-17)

En disparaissant, elle devient invisible, il n'y a plus de regards négatifs sur elle et elle n'a plus à supporter son corps. Elle s'allège et :

⁹⁹ Hervé Guay, « Motifs du démembrement et dérouté du sujet dans *La hache* », dans Gilbert David (dir.), *Le corps déjoué. Figures du théâtre de Larry Tremblay*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2009, p. 62.

A finit par poser l'écho de son corps
 Dans une ruelle qui finit en cul-de-sac (LM, p. 46)

La pièce se termine avec cette réplique de Stéphany :

Une fille disparue
 C'est comme ça
 Que je voudrais qu'on se souvienne de moi (LM, p. 126)

Disparaître signifie ne plus être là, au double sens d'être partie ailleurs ou d'être morte. Le tourbillon de la vie dont parle Sa Sœur emporte aussi Stéphany. À force de se chercher, de se créer d'autres personnalités, Stéphany rentre dans ce que David Le Breton appelle la blancheur : « J'appellerai blancheur cet état d'absence à soi plus ou moins prononcé, le fait de prendre congé de soi sous une forme ou sous une autre à cause de la difficulté ou de la pénibilité d'être soi¹⁰⁰. » Stéphany explique ainsi sa vision de la disparition :

Tsé les gens qui disparaissent
 Y disparaissent pas vraiment
 Je veux dire
 C'est pour les autres qu'y disparaissent (LM, p. 16)

Disparaître apparaît alors comme une porte de sortie pour Stéphany, laissant le doute sur son absence. La disparition devient un apaisement, en tant que finitude, et l'espoir que quelqu'un se souvienne d'elle, lui donne une existence. Si disparaître signifie mourir, alors nous retrouvons ici ce besoin, pour Stéphany, de passer par la mort pour trouver son identité.

2.1.3 Les sœurs entre elles

Les deux sœurs se renvoient l'une à l'autre l'image du corps obèse. Hélène Bonnaud explique que, « si chaque sujet a un corps, la façon dont il en parle est toujours à entendre comme la façon dont il s'en sert – ou n'arrive pas à s'en servir – dans son lien à l'Autre¹⁰¹. » Les sœurs tissent un lien de double identitaire associant attirance et répulsion, au-delà du lien familial. Leurs corps grotesques parlent et instaurent une relation obsessionnelle vis-à-vis de la nourriture. Le lien à la nourriture marque une sorte de victoire de l'individu face au monde extérieur et, selon Mikhaïl Bakhtine, « l'homme triomphait du monde, l'avalait au lieu d'être

¹⁰⁰ David Le Breton, *Disparaître de soi, une tentation contemporaine*, Paris, Métailié, « Traversées », 2015, p. 4.

¹⁰¹ Hélène Bonnaud, *Le corps pris au mot. Ce qu'il dit, ce qu'il veut*, Paris, Navarin/Le Champ freudien, 2015, p. 21.

avalé par lui ; la frontière entre l'homme et le monde s'effaçait dans un sens qui lui était favorable¹⁰². » Le grotesque naît de l'interpénétration de l'individu avec le monde et Bakhtine conclut que « le corps victorieux absorbe le corps vaincu et se renove¹⁰³. » Pour Stéphany et Sa Sœur, manger leur permet d'être identique dans la vision de leur corps. Cela dit, cette ressemblance les oppose dans l'interprétation du monde. Le grotesque pour Stéphany se trouve dans le fait de pédaler sur son vélo stationnaire, et pour Sa Sœur, il se trouve dans son rire à n'en plus finir qui fait trembler tout son corps. La liste d'épicerie symbolise aussi le grotesque par la démesure des produits gras ou sucrés qu'elle contient. Le corps vaincu dont parle Bakhtine semble ici toujours revenir pour prendre le dessus.

Cette nourriture « gargantuesque » donne le sentiment de ne pouvoir jamais rassasier les deux sœurs, mais Stéphany fait dériver la machine. Elle n'a plus faim et arrête de manger, contrariant ainsi Sa Sœur qui ne veut pas que Stéphany maigrisse. Elle cherche à ruiner tous ses efforts en lui disant :

As-tu perdu du poids
En tout cas
Si t'en as perdu
Ça paraît pas (*LM*, p. 26)

Elle en rajoute d'une manière qui se veut définitive :

T'es grosse
Pis tu vas rester grosse
Que t'arrêtes de manger ou non (*LM*, p. 26)

Cette violence verbale trahit une peur du changement. Le lien entre les deux sœurs se situe au niveau de la corpulence. Se nourrir est indispensable pour vivre, mais au-delà de la fonction vitale, manger crée une relation de l'extérieur vers l'intérieur et revêt une fonction symbolique. L'aphorisme de Brillat-Savarin, « dis-moi ce que tu manges, je te dirais qui tu es » peut ici se compléter par « dis-moi comment tu manges, je te dirais qui tu es. » La boulimie chez Sa Sœur joue un rôle de déplacement des conflits. Sa Sœur remplit sa bouche de nourriture, car elle ne peut pas articuler certaines choses ou dire certains faits. Sa boulimie compense le traumatisme du salon funéraire. En cherchant à combler son vide et son manque affectif, elle engloutit de la nourriture. La nourriture devient un substitut à la honte du corps

¹⁰² Mikhaïl Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, « Tel », 1982, p. 207.

¹⁰³ Mikhaïl Bakhtine, *ibid.*, p. 207.

de sa mère. Elle se remplit pour calmer ses peurs, mais se retrouve avec la même corpulence que sa mère. Il n'y a pas d'issue, elle cherche à rejeter cette vision tout en devenant cette vision. Elle se remplit par peur du vide et de l'absence. L'obésité devient paradoxe parce qu'elle rassure et angoisse en même temps. Sa Sœur projette sur Stéphanie sa propre image du corps. L'obésité forme une image-miroir qui permet à Sa Sœur de se défouler et de se rassurer. La nourriture devient un symptôme du temps qui passe qu'il faut figer pour que rien ne change. Ne plus manger ou faire du vélo stationnaire risquent de faire maigrir Stéphanie et ce changement possible terrifie Sa Sœur. Prendre des repas ensemble permet de créer un lien, mais, pour les deux sœurs, une mutation s'est faite dans les repas partagés. Métaphoriquement, ce n'est pas la nourriture qui se partage ici, mais l'obésité. Si Stéphanie perd du poids alors elle rompt le lien avec Sa Sœur et elles perdent ce qui les rend semblables. Dès lors, elle s'inquiète de voir Stéphanie ne plus manger et lui dit : « Pourquoi tu manges pus » (*LM*, p. 25) Elle en parle à Kevyn :

A s'est mis dans la tête
D'arrêter de manger
Maudite épaisse (*LM*, p. 65)

Ne pouvant pas forcer Stéphanie à manger, elle lui parle méchamment et la provoque :

Si tu tapes
Grosse épaisse
Dans Google
C'est des photos de toi
Qui sortent (*LM*, p. 28)

Cette agressivité contre Stéphanie témoigne de l'impuissance de Sa Sœur à se forger une estime de soi. C'est à elle-même qu'elle s'adresse en insultant Stéphanie, et, comme l'écrit Catherine Cyr, « impossible à endiguer, la haine de soi de la jeune femme se transforme en déconsidération de l'Autre, dont elle ne cesse de se moquer¹⁰⁴. » Stéphanie subit les remarques de Sa Sœur et son image de soi est négative parce qu'elle entend le discours de Sa Sœur. « Tu vas rester grosse » semble ancré dans la tête de Stéphanie. Elle n'a pas eu de traumatisme face au corps de leur mère, ou du moins, elle ne l'exprime pas. Elle garde en elle une vision de la grosseur des corps dans sa famille. En face de Sa Sœur, elle se sait obèse et cherche à casser le miroir en s'enfermant dans son imagination, rêvant de légèreté, ou en pédalant sur son vélo stationnaire pour maigrir. Lucie Robert explique que « ce sont ces personnages de femmes qui engendrent la thématization du corps parce que, chaque fois, c'est

¹⁰⁴ Catherine Cyr, *op. cit.*, p. 35.

le leur qui est remis en cause¹⁰⁵. » Les corps féminins supportent des exigences sociales fortes. Les critères de beauté, de poids ou de taille finissent par faire en sorte que certaines femmes se sentent mal dans leur corps au point d'annuler leurs désirs sexuels. Sa Sœur, enfermée dans ses angoisses névrotiques n'imagine plus un lien sexué avec quiconque, en tout cas, elle ne s'exprime pas sur le sujet. Elle semble en dehors de toute sexualité. Elle commente les histoires amoureuses des participants aux émissions de télé réalité ou elle se moque de Stéphaney qui est en quête d'un amoureux, mais elle ne se projette pas sur eux, elle regarde et juge comme si elle était détachée de toute possibilité sentimentale. Tout le discours de Sa Sœur est fait pour décourager Stéphaney et lui renvoyer une image de dégoût :

Les internets

Y ont inventé ça pour les laittes (LM, p. 27)

Nous avons vu comment Stéphaney se décrit à Kevyn. Son corps ne lui plaît pas. Pour aimer l'autre, il faut déjà s'aimer soi-même. Stéphaney est prise dans un cercle vicieux, son obésité est à la fois la conséquence de son absence de partenaire et, en même temps, elle est un prétexte pour ne pas séduire, évitant ainsi de se confronter à la complexité des rapports amoureux. Par angoisse du changement, nous invoquons de multiples raisons pour ne pas essayer autre chose, pour ne pas dépasser nos appréhensions. Cela n'est pas forcément négatif, mais pour les deux sœurs, cela prend une forme pathologique qui les enfonce et les entraîne de plus en plus dans des raisons morbides. Les névroses de l'une nourrissent les peurs de l'autre et bloquent toute possibilité de changement pour s'en sortir. Sa Sœur réduit Stéphaney à son symptôme, la condamnant ainsi à échouer dans sa volonté d'exister. Stéphaney ne se voit que comme obèse et cherche à oublier sa grosseur en s'inventant une vie plutôt que de vivre avec son corps. Sa Sœur lui offre un miroir qui lui renvoie une image négative. À aucun moment, le père n'est nommé. Il est absent du discours et de la vie des deux sœurs. Sébastien David laisse le lecteur dans une interrogation sans réponse sur le rôle du père dans la construction identitaire de Stéphaney et de Sa Sœur. Le non-dit participe ainsi à la difficulté à s'affirmer, car il apparaît comme un manque.

Lors d'une dispute, les sœurs commencent à se frapper. La didascalie indique : « *Ce qui semble être un jeu d'enfants devient très sérieux. Les deux sœurs finissent par se battre de façon inélégante.* » (LM, p. 28) Toucher le corps de l'autre s'avère difficile et la violence qui

¹⁰⁵ Lucie Robert, « (D)écrire le corps », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 21, 1997, p. 39.

monte évacue un trop plein de haine pour ces corps obèses. En se frappant, les sœurs cherchent à détruire le corps de l'autre, c'est un exutoire de la haine de leur corps. Stéphany finit par sortir et, juste avant, Sa Sœur lui dit :

Où tu vas
STÉPHANY. Te vomir (*LM*, p. 28)

Avec cette métaphore, Stéphany ne veut plus digérer toutes les remarques de Sa Sœur. Elle cherche à sortir de son emprise. Le fait de vomir consiste à expulser hors du corps. C'est une défense naturelle. En vomissant Sa Sœur, Stéphany la fait disparaître. La nourriture et Sa Sœur sont, pour Stéphany, les sources de son obésité. Sa Sœur est un poids que Stéphany porte dans l'estomac, car elle est contrainte d'ingurgiter ses paroles et d'encaisser sa méchanceté. Lorsqu'elle atteint un trop-plein, Stéphany sort pour la vomir. Elle agit dans un double mouvement, elle s'expulse de l'appartement (qui est le territoire de Sa Sœur, comme nous l'avons vu) pour expulser symboliquement Sa Sœur en vomissant. Une fois le ventre vide, Stéphany revient dans l'appartement pour « se nourrir » de Sa Sœur parce que l'extérieur ne lui apporte pas d'apaisement. Dans l'appartement, elle existe et elle est visible pour Sa Sœur, même si elle est son souffre-douleur. Anastasia Meidani constate que « si le corps est le lieu de l'ego, il est aussi le lieu de l'autre, et c'est en lui que les liens sociaux s'entrecroisent¹⁰⁶. » Alors que Sa Sœur accueille le corps de leur mère en elle, Stéphany projette son corps sur d'autres images corporelles. Ce sont deux mouvements inversés (intérieur/extérieur) qui se répondent et qui finissent par n'être que les deux faces d'un rejet de son propre corps. Seule Sa Sœur permet à Stéphany d'avoir un contact avec un corps réel. L'arrivée de Kevyn casse l'ordre des choses et entraîne les deux sœurs dans une autre rencontre corporelle.

2.1.4 Kevyn

Le corps de Kevyn est à l'opposé de celui des sœurs. Sa maigreur fascine Stéphany qui le décrit ainsi à Sa Sœur :

Y est tellement maigre
Qu'on dirait qui pourrait casser
Jamais vu quelqu'un maigre de même (*LM*, p. 59)

¹⁰⁶ Anastasia Meidani, *op. cit.*, p. 60.

Le corps de Kevyn est habillé avec un uniforme de scout. Devant la porte, face à lui, Stéphanie est décontenancée :

T'es devant moi
 Pis je me sens comme devant la police
 Comme si j'avais faite quelque chose de mal
 Comme si j'étais coupable (LM, p. 61)

Le corps de Stéphanie crée, soit disant, un désordre social, car l'obésité est « anormale ». Elle ne devrait pas se montrer, mais elle sort quand même et ainsi en se culpabilise. L'ordre social, figuré par les uniformes, la trouble. Cependant, Kevyn n'est pas un représentant de l'ordre. Lorsqu'elle a compris que ce scout est Kevyn, avec qui elle dialogue sur le site morbydes.com, elle lui demande :

Faque
 T'es dans les scouts
 KEVYN. Non
 STÉPHANY. Cool (LM, p. 71)

Il n'y aura pas d'autre explication. Kevyn arrive dans la peau d'un autre. Comme Stéphanie qui s'habille spécialement pour sortir, Kevyn montre une personnalité qui n'est pas la sienne. Cette identité fictive le protège et le masque. Personne ne soupçonne un scout d'avoir de mauvaise intention. Il est passe-partout. L'habit fait le moine pourrait-on dire. Kevyn se fait passer pour un scout par l'apparence, mais il ne joue pas à l'être. Il indique assez vite à Stéphanie qui il est, ou du moins, il laisse Stéphanie le reconnaître :

Toi
 Stéphanie avec un « y »
 Temps
 STÉPHANY. Non
 KEVYN. Oui
 STÉPHANY. Kevyn
 C'est toi (LM, p. 62)

Kevyn est « nimbé d'étrangeté¹⁰⁷ » comme l'écrit Catherine Cyr. Il arrive de nulle part, quand personne ne l'attend. Il reste ambigu quant à sa véritable identité. Il est peut-être l'assassin, car il sort un couteau ensanglanté dans la ruelle. Dans cette scène, face à Stéphanie nue, il se dénude aussi. La didascalie indique : « *Son corps est mutilé, couvert de cicatrices.* » (LM, p. 104) Kevyn est une énigme. Ce personnage se construit par des mystères. En voyant ses cicatrices, Stéphanie lui demande :

¹⁰⁷ Catherine Cyr, *op. cit.*, p. 35.

Qui t'as faite ça
KEVYN. Les extra-terrestres (*LM*, p. 108)

En effet, Kevyn a été soit-disant enlevé par des extra-terrestres, et Stéphanie l'interroge d'une manière récurrente sur cette expérience. Elle ne remet pas en cause cette histoire. Encore une fois, elle cherche à la faire sienne, espérant aussi être enlevée :

Je veux que ça m'arrive [...]
Je me sentirais spéciale (*LM*, p. 73)

Le corps maigre de Kevyn est scarifié et sa peau montre des marques de souffrance. Le corps rond et enveloppé des sœurs les protège (et les exclut aussi) du monde extérieur qui « rebondit » à leurs contacts, qui s'éloigne et qui les met à distance. Il n'y a pas de cicatrices sur la peau des sœurs. Sur la peau maigre de Kevyn, les marques d'atteintes corporelles sont bien visibles. Le corps de Kevyn est un miroir inversé des deux sœurs. La maigreur montre un corps mis à nu qui n'a plus la protection du gras. L'extérieur s'inscrit sur lui et par lui. Si ce sont des extra-terrestres qui lui ont fait ces cicatrices, nous pouvons dire comme Catherine Cyr qu'« il est loisible de supposer que ces blessures sont auto-infligées et rendent compte d'un difficile rapport à soi et au monde¹⁰⁸. » Encore une fois, c'est un non-dit que propose Sébastien David. Cette supposition d'auto-mutilation ne se fait que d'un point de vue rationnel, considérant la non-existence des extra-terrestres jusqu'à ce jour. Cependant, nous avons vu le lien avec la littérature fantastique lors des dernières scènes du texte. Dans le récit fantastique, quelque chose ou quelqu'un apparaît et transforme la perception du réel. Kevyn apparaît comme dans un récit fantastique, car cette apparition transforme le cours de la vie des deux sœurs. Il pourrait être perçu par le lecteur comme une métaphore du destin, laissant face à elles-mêmes Sa Sœur et Stéphanie.

Dans la ruelle, Kevyn et Stéphanie sont nus, face à face, l'un renvoyant une image inversée de l'autre. Ce corps à corps (cette mise à nue) expose deux extrêmes qui se rejoignent dans un rapport difficile aux autres et au corps social. Kevyn existe par l'univers virtuel du site internet mais s'ancre dans la réalité du monde d'une façon crue et souvent définitive lorsqu'il affirme : « On est rien » (*LM*, p. 108) Il dit à Stéphanie avant qu'ils ne sortent de l'appartement : « C'est le temps que tu penses à toi » (*LM*, p. 86) Il décide pour elle, comme s'il la connaissait depuis longtemps. Sa lucidité pessimiste et suicidaire envoûte

¹⁰⁸ Catherine Cyr, *ibid.*, p. 35.

Stéphany qui pense avoir trouvé son âme sœur, mais, dans la ruelle, Kevyn rejette toute idée de mélange et partage :

On se dit
 A plusieurs
 On va changer les choses
 A plusieurs
 On va faire du sens
 Mais qu'est-ce que ça change
 Ça change rien (LM, p. 109)

Son corps maigre lui donne une identité remplie de solitude. Il rejoint finalement Sa Sœur dans l'idée qu'il n'y a rien à attendre des autres. Si Sa Sœur attend que la vie passe, Kevyn choisit d'agir et de mourir. La mort de Kevyn est décrite par une didascalie : « *Kevyn s'approche de Stéphany et lui tend doucement le couteau. Il lui offre son corps. Stéphany est confuse, figée. Long temps. Puis, brusquement, Kevyn retire le couteau des mains de Stéphany et l'enfonce dans son propre ventre.* » (LM, p. 110) C'est bien le corps qui est en jeu ici. Kevyn opère un retournement du désir corporel et l'attente de Stéphany d'être pénétrée se renverse. Sébastien David écrit « il lui offre son corps » créant ainsi une inversion des sexes. C'est Stéphany qui doit le pénétrer. Kevyn place Stéphany devant une prise de décision. Elle n'est plus dans l'imaginaire, mais se trouve dans l'action, dans la possibilité d'agir et de ne plus subir. Elle peut « détruire » le corps maigre de Kevyn pour imposer son corps obèse et vaincre ses peurs et le jugement social négatif sur son corps. Elle n'y arrive cependant pas et c'est Kevyn qui change le cours des choses en se plantant le couteau dans le ventre, ultime atteinte corporelle à son corps marqué de cicatrices. Juste avant cela, Stéphany lui demande : « Qu'est-ce qui reste » (LM, p. 110) et Kevyn lui répond, avec ses dernières paroles :

Nous-mêmes
 Face à nous-mêmes (LM, p. 110)

Kevyn et Stéphany face à eux-mêmes sont deux corps meurtris. Kevyn choisit la mort et il le fait en présence de Stéphany. Il laisse Stéphany (et le lecteur) dans l'ambiguïté et ne dit pas si ce couteau est celui des meurtres des prostituées et s'il serait ainsi l'assassin. Son corps maigre flotte en quelque sorte au sens figuré. Il est léger et laisse planer le doute. Il donne le couteau à Stéphany, mais il le reprend, car elle ne comprend pas son rôle. Kevyn fait de Stéphany le témoin de son acte. Il fait du suicide le meurtre de son identité. Il désire être tué (pour être puni?) avant de désirer mourir, mais Stéphany n'étant pas capable de le tuer, il le

fait lui-même. Kevyn suit sa pulsion de mort, entraîné par le pouvoir de la négation de soi pour se mettre hors jeu de la société.

Kevyn avait posé à Stéphany la question suivante :

Si tu mourais
Comment tu voudrais que les gens se souviennent de toi (*LM*, p. 89)

Kevyn répond à sa propre question, il disparaît pour qu'on se souvienne de lui, peu importe comment. Et Stéphany, à la fin de la pièce, lui répond qu'elle voudrait qu'on se souvienne d'elle comme « Une fille disparue » (*LM*, p. 126).

2.1.5 Les autres

Dehors il y a les autres. Hors scène, les corps racontés par les personnages sont aussi atypiques. Les corps tombent dans les émissions de gags ou sont ignorés des autres dans les télé-réalités que regarde Sa Sœur. Il y a surtout des corps morcelés violemment dont parle Stéphany. Les prostituées ne sont pas seulement assassinées, chacune d'elle est :

Complètement écorchée
Pus un bout de peau
Pelée comme un fruit (*LM*, p. 17)

Stéphany rapproche ces meurtres de ceux de trois tueurs en série qui ont chacun détruit les corps. William McDonald tuait des hommes en les amenant dans des endroits extérieurs :

Pis y les poignardait une dizaine de fois
Dans tête pis cou
Avant de couper leur pénis (*LM*, p. 38)

Stewart Wilken qui :

Une fois
Y a même découpés les seins d'une de ses victimes
Pis y les a mangés (*LM*, p. 38)

Et enfin, le dépeceur de Mons dont :

On a trouvé ses victimes
Dans des sacs poubelle (*LM*, p. 38)

Ces trois tueurs en série ne sortent pas de l'imagination de Sébastien David. Ils ont bel et bien existé. Là encore, libre au lecteur d'y voir une fiction ou une réalité transposée. Toujours est-il que les victimes subissent des violences corporelles extrêmes. Ajoutons le lanceur de

couteau de l'émission que regarde Sa Sœur, dont la victime reçoit un couteau en plein cœur. Le corps n'a plus l'apparence humaine, il est découpé, charcuté, transpercé. L'intégrité du corps est détruite et par là-même l'intégrité de la personne. L'identité n'est plus qu'un amas de chair qui se décompose. Il ne reste que des traces de l'humain.

À propos d'une personne ayant un handicap (comme l'obésité, selon un jugement social), David Le Breton explique que ce handicap « rappelle avec une force qui tient à sa seule présence l'imaginaire du corps démantelé qui hante nombre de cauchemars. Il crée un désordre dans la sécurité ontologique que garantit l'ordre symbolique. Les réactions à son égard tissent une subtile hiérarchie de l'effroi¹⁰⁹. » Ainsi, puisque le lecteur fait partie du corps social (et plus encore le spectateur qui est physiquement face aux personnages), son regard contribue d'une façon imaginaire à enfermer les deux sœurs dans l'appartement. Le malaise qui peut survenir à la lecture renvoie les personnages à leurs problèmes existentiels. Sébastien David place le lecteur dans une position de voyeur et de juge sans identification possible. À supposer que le lecteur soit obèse, les deux sœurs sont dans une relation extrême telle qu'il est difficile de se projeter en elles. Sébastien David nous montre la défaite des corps de ses personnages, car il n'y a pas vraiment de place pour les deux sœurs ni pour Kevyn dans la société. Elles sont regardées comme trop grosses et lui comme trop maigre. Sébastien David laisse au lecteur le choix de décider s'il y a de la place pour ses personnages sur une scène de théâtre. Là encore, le lecteur/spectateur a un rôle à jouer, car il peut les comprendre, les aimer, avoir pitié ou bien il peut s'en moquer, en être indifférent, en être dégoûté et détourner le regard, condamnant ainsi les deux sœurs et Kevyn à disparaître définitivement. Le corps comme identité est un objet toujours en mouvement qui ne peut se figer, au final, que par la mort.

Roland Barthes écrivait que « je puis tout faire avec mon langage, mais non avec mon corps. Ce que je cache par mon langage, mon corps le dit. (...) Mon corps est un enfant entêté, mon langage est un adulte très civilisé¹¹⁰... » Les rapports des personnages aux corps et à la parole montrent les complexités et les particularités des discours des personnages, brouillant les frontières du corps propre et de l'identité. La défaite des corps dans *Les morb(y)des* passe aussi par une crise du langage. Les discours sur la thématique du corps

¹⁰⁹ David Le Breton, *La sociologie du corps*, op. cit., p. 94.

¹¹⁰ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, « Tel quel », 1977, p. 54.

engendrent des complexes, des difficultés à se faire entendre et à écouter, créant des obsessions laissant les pensées tourner en rond. Parler pour dire quoi, à qui et comment?, c'est ce que nous allons regarder dans le troisième chapitre.

CHAPITRE III

LANGAGE, LANGUE ET PAROLES

Le théâtre de Sébastien David est avant tout un théâtre de la parole et de la langue. L'auteur s'en explique ainsi : « Pour moi, comme le théâtre est avant tout un art de la parole, je cherche à mettre cette parole à l'avant-plan le plus possible, à faire en sorte qu'elle génère à elle seule le mouvement d'un spectacle¹¹¹. » Nous pouvons dire que, pour l'auteur, au commencement était le verbe. Dans sa dramaturgie, les personnages sont statiques la plupart du temps. Ils parlent en ne faisant presque rien. Sa Sœur ne bouge pas du divan, Stéphanie pédale sur place sur son vélo ou reste devant son ordinateur. Lorsqu'elle se promène dans les ruelles avec Kevyn, ils se retrouvent dans une impasse et ils ne marchent plus. Dans les six coupures « Noir », il n'existe que la parole dite dans le noir. Ce n'est donc pas les actions des personnages qui les caractérisent le plus, mais bien leurs paroles. Les personnages de Sébastien David sont proches de ce que Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon appellent des « figures », « c'est-à-dire des êtres qui, s'ils n'ont plus grand-chose à vivre en leur nom, sont en revanche chargés de rapporter des propos, de transmettre des informations, de commenter des faits, des souvenirs, des expressions, dont ils sont les médiateurs attitrés¹¹². » Les personnes parlent pour exister et, comme l'écrit Lydie Parisse, « les personnages, au bord de la disparition, s'assument comme des êtres de langage, de pures conventions, et la profusion de leurs paroles renvoie paradoxalement à un vide de sens et à un questionnement sur le code lui-même¹¹³. »

Ce rapport primordial au langage qu'entretient Sébastien David s'inscrit dans un questionnement sur la langue qui se pose dans toute la littérature québécoise. Plus encore au théâtre, comme le propose Pauline Bouchet, « ce qui peut définir le personnage du théâtre québécois, c'est le rapport problématique qu'il a avec la collectivité, notamment à travers sa parole¹¹⁴. » Comment se dire, comment s'exprimer au sein de la famille et au sein de la

¹¹¹ Sylvain Bélanger, « Six questions à Sébastien David », 3900, volume 9, 2016. En ligne, <<http://3900.ca/6-questions-sebastien-david>>, consulté le 21 septembre 2016.

¹¹² Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, Éditions Théâtrales, 2006 p. 59.

¹¹³ Lydie Parisse, *op. cit.* p. 157.

¹¹⁴ Pauline Bouchet, *op. cit.*, p. 53.

collectivité et dans quelle langue? La problématique de la parole interroge la place du français et les luttes générationnelles pour son maintien dans la société québécoise. Ainsi, Lise Gauvin explique que « toute la littérature québécoise est traversée et hantée par une sorte de surconscience linguistique qui a provoqué, au cours des époques, les stratégies textuelles les plus diverses¹¹⁵. » Cette « surconscience linguistique » signifie avoir une « conscience aiguë de la langue comme objet de réflexion, d'interrogation, d'enquête, mais aussi de transformation et de création¹¹⁶. » Lise Gauvin précise qu'écrire, pour un écrivain francophone québécois « devient alors un véritable < acte de langage >, car le choix de telle ou telle langue d'écriture est révélateur d'un < procès > littéraire plus important que les procédés mis en jeu¹¹⁷. » L'auteur dramatique doit s'engager dans la langue, la penser et la repenser. Choisir la langue française permet d'avoir une réflexion sur l'identité québécoise et de se confronter au français parlé en France et à l'anglais parlé au Canada, mais aussi aux différentes déclinaisons des langages populaires. La dramaturgie québécoise, comme le rappelle Lucie Robert, « pose de manière obsessionnelle, et sous toutes les formes possibles, la question de la langue. Elle n'en finit plus de demander comment parler? dans quelles circonstances? pour dire quoi? avec quels effets? dans quelle langue¹¹⁸? » De multiples questions se posent alors sur le lien à la langue française, à son appartenance, à son détachement ou à sa transformation, pour trouver une forme d'expression propre créant une identité commune.

Louis Patrick Leroux constate que « la langue demeure l'< action constituante >, fondatrice, du théâtre québécois¹¹⁹. » En partant de la modernité théâtrale au Québec avec la création de la pièce *Les belles-sœurs* de Michel Tremblay en 1968, les auteur/es, travaillent la langue et la parole avec une grande liberté, inventant des langues théâtrales où se côtoient les langues populaires, littéraires, poétiques, sonores ou artificielles, et où la langue française se

¹¹⁵ Lise Gauvin, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, p. 32.

¹¹⁶ Lise Gauvin, *ibid.*, p. 209.

¹¹⁷ Lise Gauvin (dir.), *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1999, p. 10.

¹¹⁸ Lucie Robert, « Pour une histoire de la dramaturgie québécoise », *L'Annuaire théâtral, revue québécoise d'études théâtrales*, n° 5-6, 1988-1989, p. 167.

¹¹⁹ Louis Patrick Leroux, « De la langue au corps. L'inscription et le discours du vrai dans le corps performant, d'*Aurore, l'enfant martyre* à Dave St-Pierre », dans Louis Patrick Leroux et Hervé Guay (dir.), *Le jeu des positions. Discours du théâtre québécois*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2014, p. 32.

transforme et se mélange au parler populaire. Depuis plus de cinquante ans, les dramaturges travaillent et cisèlent la langue dans différentes directions créant des langages multiples issus de l'interrogation que propose Pierre Lefebvre :

quand un auteur français sort sa boussole, elle pointe clairement vers le nord de l'Académie, et il peut aisément se dire : je vais faire le fou et suivre plutôt le sud. Mais, nous autres, quand on sort notre boussole, trouver le point cardinal vers lequel elle pointe est loin d'être aussi facile. L'aiguille oscille, tremblote, fluctue, de sorte que trouver une assise n'est pas très évident. C'est où, le nord de la langue, au Québec¹²⁰?

En cherchant le nord, Sébastien David contribue à cette réflexion sur la langue et sur le langage, puisqu'il fait partie de cette génération d'auteurs dont Marie-Christine Lesage écrit qu'elle met « de l'avant la langue théâtrale, une langue parfois étrange, imaginative, décentrée, qui cherche non seulement à nommer le monde, mais aussi à créer des univers parallèles dans une langue singulière¹²¹. » Chez Sébastien David, la langue est physique, c'est-à-dire qu'elle va chercher le corps des personnages et du lecteur/spectateur. Au delà de l'identité québécoise, le langage familier chez Sébastien David, permet d'avoir une interrogation sur les normes sociales. Les personnages sont plus ou moins des marginaux qui vivent en fonction de ce qu'ils ressentent socialement, comme par exemple Sa Sœur qui a peur du regard des autres. Le drame, ici, est la vie elle-même, et la parole des personnages prime sur l'action. En regardant la structure du texte et les situations de communication, nous verrons comment l'auteur construit une crise du langage spécifique. En effet, les personnages sont impuissants à communiquer, à s'écouter ou à se comprendre. Sébastien David crée un langage populaire stylisé et personnel en travaillant la langue pour lui donner une résonance poétique et personnelle. Les monologues alternent avec les dialogues, dialogues qui finissent par tourner en rond puisque plus personne n'écoute personne. Pour les deux sœurs, parler pour exister est primordial, car, comme le note Nadine Desrochers : « le récit est plus que jamais lié à l'essence même du personnage, un personnage dépouillé de l'action qui le définissait pendant des siècles, mais héritier d'une parole qui, parfois in extremis, confirme son existence¹²². » Ainsi, pour Sébastien David, l'essence même de l'identité du personnage et du théâtre est « je parle, donc je suis », mais cette essence est en crise.

¹²⁰ Evelyne de la Chenelière et Pierre Lefebvre, « Entre la page et le plateau : dialogue avec Marie-Christine Lesage », *Liberté*, vol. 52, n° 3, 2011, p. 47.

¹²¹ Evelyne de la Chenelière et Pierre Lefebvre, *ibid.*, p. 47.

¹²² Nadine Desrochers, « Le récit dans le théâtre contemporain ». Thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 2001, f. 226.

3.1 La crise du langage chez Sébastien David

La langue qu'utilise Sébastien David montre l'impuissance du langage dans sa fonction de communication. Le flux de paroles auquel les personnages se rattachent pour exister ou masquer leurs douleurs et leurs angoisses, les empêche de plus en plus d'exprimer le réel. Les personnages parlent, mais leurs discours se heurtent aux non-dits et à leurs difficultés à dire leurs envies. Comme l'écrit Estelle Moulard : « les personnages du théâtre contemporain semblent comme dissimulés derrière leur parole, une parole plus forte qu'eux¹²³. » Les deux sœurs se trouvent confrontées à une crise du langage qui les enferme sur elles-mêmes dans une confrontation définie où chacune a un rôle figé, Stéphany étant la souffre-douleur de Sa Sœur. Kevyn, quant à lui, parle peu et son langage n'est pas toujours clair.

L'absence de ponctuation (sauf pour les didascalies) dans le texte permet de laisser la place à la spontanéité de l'oralité tout en libérant un flux continu de parole. Ainsi, comme l'expliquent Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, « en supprimant tous les signes de ponctuation, les auteurs manifestent la volonté qu'ils ont de laisser la matière-langue inventer ses propres lois : ils ne la brident pas en amont par le sens et ses marques institutionnelles¹²⁴. » Jean-Pierre Sarrazac précise que la ponctuation « fait obstacle au jaillissement des rythmes, des associations d'images et d'idées, gêne les assemblages, les recouvrements de sons et de sens, empêche tout ce qui est confusion¹²⁵. » Cependant, Sébastien David versifie son texte, et les césures donnent une orientation dans la cadence de la lecture. Cette structure n'a pas de règles visibles, de sorte que les césures forment des cassures qui semblent aléatoires dans la phrase :

Pis
Le sais-tu
Quand est-ce que tu viens
À Montréal
Hein (*LM*, p. 30)

¹²³ Estelle Moulard, *op. cit.*, p. 8.

¹²⁴ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, Éditions Théâtrales, 2006, p. 159.

¹²⁵ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame*, Belval, Circé/Poche, 1999, p.188.

Les phrases ne sont pas linéaires, mais coupées pour aller à la ligne, obligeant une lecture verticale. Le texte apparaît comme une suite de mots, aux phrases brisées. Le lecteur crée le rythme de paroles des personnages selon son propre souffle, en modifiant le sens en fonction des variations de lecture. Pour Estelle Moulard, « la donnée rythmique dans les écritures contemporaines est fondamentale et semble avoir pris la place du réalisme des dialogues, pour les donner à voir sous un angle nouveau¹²⁶. » Même si le lecteur doit trouver le rythme et le souffle dans les dialogues, Sébastien David indique dans son texte de nombreuses pauses. La didascalie « *temps* » apparaît cinquante deux fois et « *long temps* » trois fois. Ces indications permettent d'instaurer des arrêts dans le flux de paroles, car, symboliquement, comme respirer c'est exister, faire une pause permet de se ressourcer et de réfléchir au sens de sa vie, mais ces pauses marquent aussi une difficulté à communiquer et à trouver ses mots. Cette écriture participe ainsi à la crise du langage voulue par l'auteur.

3.1.2 Dialogues de sourdes

Tout énoncé théâtral fonctionne sur le principe de la double énonciation. Le texte comprend deux émetteurs, l'auteur et le personnage qui s'adressent à deux destinataires que sont un ou plusieurs personnages et le lecteur/spectateur. Anne Ubersfeld propose d'élargir ce principe en considérant que « l'émetteur, au sens large du terme, est donc triple : scripteur-personnage-acteur ; et le récepteur triple lui aussi : personnage-acteur-spectateur¹²⁷. » Le lecteur/spectateur est nécessairement un témoin des dialogues des personnages.

Le dialogue de théâtre diffère de la conversation, même s'il prend modèle sur elle, car il provient d'un travail sur la langue et doit produire des effets, aussi bien chez le personnage que chez le spectateur. Ces paroles ont un sens, mais aussi un rôle. Anne Ubersfeld explique que « la parole est action ; tout élément du discours non seulement dit quelque chose, mais *fait quelque chose*, qui agit soit sur l'action, soit simplement sur le spectateur ; les figures du discours ne sont pas de simples ornements, mais des outils¹²⁸. » Le langage ne sert pas simplement à transmettre une information, il a une fonction performative qui permet d'accomplir une action pour créer un effet. Ce qui peut paraître insignifiant dans la réalité

¹²⁶ Estelle Moulard, *op. cit.*, p. 20.

¹²⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre, op. cit.*, p. 9.

¹²⁸ Anne Ubersfeld, *ibid.*, p. 122. L'auteur souligne.

prend une autre dimension dans un texte dramatique puisque presque tout passe par la parole, permettant à l'action de progresser et aux relations entre les personnages d'évoluer ou de stagner. La narration avance dans le temps et, comme le dit Michel Pruner, « le discours théâtral est toujours *en situation*. Tout énoncé est dépourvu de sens si on le soustrait de la situation qui l'a produit¹²⁹. » C'est par le langage que la situation trouve un sens.

La théorie de H. Paul Grice sur la pragmatique du langage permet de comprendre les règles implicites pour se faire entendre lors d'une conversation. Tout échange verbal démarre avec deux principes : le principe de signification naturelle, où le destinataire et le destinataire se mettent d'accord implicitement sur la langue pour saisir l'énoncé et le sens du discours. Et le principe de coopération où « nos échanges de paroles sont le résultat, jusqu'à un certain point au moins, d'efforts de coopération ; chaque participant reconnaît dans ces échanges (toujours jusqu'à un certain point) un but commun ou un ensemble de buts, ou au moins une direction acceptée par tous¹³⁰. » Ainsi, le destinataire et le destinataire construisent une conversation cohérente, d'une manière efficace et respectueuse selon les quatre maximes que propose H. Paul Grice. La quantité : il faut donner des informations, ni plus ni moins qu'il n'est nécessaire. La qualité : il faut être sincère et ne dire que ce dont on est sûr. La relation : il faut être pertinent. La manière : il faut être clair dans son discours. Naturellement, ces principes ne sont pas toujours respectés (nous pouvons même jouer avec), transgressant ainsi la véracité des discours. Ils sont plus librement détournés encore dans les dialogues dramatiques qui sont conçus pour être lus par un lecteur (et entendus par un spectateur). Pierre Larthomas explique que « toutes les grandes oeuvres dramatiques ont au moins une qualité commune qui est ce qu'on pourrait appeler leur efficacité ; elles passent la rampe ; d'autres n'y parviennent pas¹³¹... » L'efficacité consiste en des effets que Pierre Larthomas définit comme étant « tout élément qui, dans un dialogue, se révèle utile, d'une manière ou d'une autre, parce qu'il est susceptible d'amener une réaction, si faible soit-elle, du spectateur¹³². » Les effets du discours sont d'ordre syntaxique ou lexical, amenant des effets sonores et de rythmes qui se placent dans un détournement de la pragmatique du langage. Le texte dramatique, parce que son langage est action, doit être créé sur un rythme particulier de

¹²⁹ Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, op. cit., p. 83. L'auteur souligne.

¹³⁰ H. Paul Grice, « Logique et conversation », *Communications*, n° 30, 1979, p. 60.

¹³¹ Pierre Larthomas, op. cit., quatrième de couverture.

¹³² Pierre Larthomas, *ibid.*, p. 281.

l'auteur, et ce rythme constitue l'essence même de la parole théâtrale, formant ainsi son efficacité. Cette efficacité a besoin en retour d'une certaine audibilité et acceptabilité. Le texte se compose de nombreux accidents de communication. Les personnages ne respectent pas nécessairement le principe de quantité pour donner au lecteur/spectateur des informations nécessaires à sa compréhension. Le principe de qualité est aussi détourné, mais rejoint ce qui se passe dans la réalité avec l'utilisation du mensonge. Quant à la pertinence et à la clarté, depuis Beckett ou Ionesco, elles ont volé en éclat, créant une crise du langage où l'absurde côtoie l'incompréhension. Avec le principe de la double énonciation, les dialogues forment un continuel jeu d'adresse, au sens d'équilibre et au sens de s'adresser à quelqu'un.

Les dialogues d'un texte dramatique ne doivent pas être compris comme la simple transcription d'une conversation qui pourrait avoir été enregistrée dans la réalité, car ce serait oublier que les personnages sont des êtres de fiction et que les discours sont faits pour être lus ou entendus par le lecteur/spectateur. Il ne faut pas non plus lire un texte dramatique comme un poème, cela nierait ce qu'est le théâtre pour l'auteur, c'est-à-dire une forme de délégation de la parole qui doit être jouée au final. En ce sens, la lecture est le commencement d'une représentation individuelle. Les dialogues ont aussi une fonction de création du sous-texte, ils s'insèrent dans la logique de la pièce et de la transmission du désir de l'auteur. Comme le discours dramatique se construit par l'emboîtement d'une ou de plusieurs voix dans une autre et qui détermine les situations, la lecture doit amener à la compréhension du texte (qui, selon les auteurs, laisse le champ libre à une ou plusieurs interprétations, ou à l'incompréhension). De plus, le lecteur doit s'interroger sur les liens que forment ces différentes voix entre elles, ce que souligne Anne Ubersfeld :

Car si les personnages sont des êtres de papier à la lecture, ils prennent sur scène l'apparence physique d'une personne vivante avec les comédiens qui les interprètent et qui énoncent la parole avec leur voix. Tout se passe donc comme si le dialogue était à la fois un échange vrai et un élément d'une perception esthétique¹³³. »

C'est par leurs paroles que les sœurs tâchent d'agir pour exister, être entendues et vues, mais elles n'ont pas les mêmes buts. Nous savons que Sa Sœur ne veut rien faire, qu'elle ne veut pas changer sa routine de vie et qu'elle reste enfermée dans l'appartement ; tandis que Stéphany veut réinventer sa vie. Sa Sœur est dans la résignation alors que Stéphany recherche

¹³³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, op. cit., p. 8.

l'émancipation. Il y a deux mouvements contraires qui entraînent deux discours opposés. Les sœurs se parlent, mais ne se comprennent pas. La parole se trouve être une impasse pour communiquer. Les conditions d'un dialogue (et de la langue) sont faites par des conventions sociales ou culturelles. Sébastien David interroge ces conventions et les remet en cause. La communication alors n'a plus rien d'évident et révèle ces impasses. Comme l'écrit Roland Barthes : « Parler, et à plus forte raison discourir, ce n'est pas communiquer, comme on le répète trop souvent, c'est assujettir : toute la langue est une réaction généralisée¹³⁴. »

La violence verbale de Sa Sœur envers Stéphanie est constante. Elle n'est presque jamais aimable avec elle :

STÉPHANIE. Combien de temps
J'ai été évanouie
Sa Sœur
SA SŒUR. J'ai-tu l'air d'un chronomètre
Ostie (*LM*, p. 11)

Elle cherche à l'humilier :

Ben arrête-toé donc une seconde
Le temps de laisser l'intelligence rentrer dans ta petite tête (*LM* p. 43)

Ou encore, elle n'a pas confiance en Stéphanie, par exemple lorsqu'elle prend en note la liste de l'épicerie :

Montre-moi donc ça
Voir si t'as rien oublié
Ton genre
Ça (*LM*, p. 34)

La méchanceté masque les angoisses et la peur de sortir. Sa Sœur veut se donner une contenance et faire comme si elle n'avait pas besoin de la présence de Stéphanie, alors qu'elle se trouve dépendante de la présence de Stéphanie qui fait les achats de nourriture et de médicaments. L'attache affective est trop forte pour pouvoir être vécue sereinement et pour réussir à exprimer ses sentiments. L'affect fait partie de la langue, tout autant que la raison, et conditionne le sens donné ou reçu des mots. Sa Sœur parle haut et fort, mais, comme le dit Jane M. Moss :

le récit d'une traumatisante expérience de perte débouche sur une crise d'identité qui s'exprime par la langue. [...] Toute impression de maîtrise de la langue, de lucidité et d'équilibre mental est une fausse impression, brisée par des

¹³⁴ Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Points, « Essais », 2015, p. 6.

emportements passagers qui mettent au jour l'écoeurement et l'angoisse de personnages qui se servent de la langue pour lutter contre la désintégration physique et psychologique¹³⁵.

Le souvenir de la mort de leur mère empêche Sa Sœur d'avancer et ses paroles tournent en rond. Elle redit les mêmes choses dans une volonté de dominer Stéphaney plutôt que de dominer sa peur. Aussi, lorsque Stéphaney part avec Kevyn, Sa Sœur ne veut pas qu'elle sorte et elle lui dit :

S'il te plaît
Je m'excuse pour toute
Pour vrai
Je voulais pas te frapper
J'ai paniqué
C'est toute
Tu le sais
Je capote toujours pour rien (*LM*, p. 87)

Elle supplie Stéphaney, montrant sa faiblesse et son désarroi. Elle se livre et abandonne sa méchanceté dans un élan désespéré. Dans ces quelques phrases, elle apparaît telle qu'elle est au fond d'elle-même, c'est-à-dire comme une femme perdue qui a peur de vivre, qui est terrorisée par les autres et qui voudrait que Stéphaney la protège. Cet instant de lucidité arrive trop tard, car Stéphaney s'en va et Sa Sœur commence sa transformation en divan.

À la fin de la pièce, Stéphaney s'adresse à Sa Sœur absente et dit :

Mais moi chus pas là
C'est peut-être ça que t'aurais voulu
Que je sois pas là
Que t'aies pas besoin de moi (*LM*, p. 126)

Stéphaney n'a pas compris l'attente et les besoins de Sa Sœur. Elles n'ont pas réussi à communiquer et elles passent à côté l'une de l'autre sans se comprendre.

Cette fin tragique est la conséquence d'un quotidien rempli de non-dits. Tout le texte contient des dialogues qui cachent la peur de communiquer. Le langage creuse un vide dans la relation des deux sœurs. Le texte ne comporte que cinq scènes entre les sœurs. Autrement dit, elles sont rarement représentées toutes les deux ensemble, mais lorsqu'elles le sont, le langage comme acte de communication se trouve dans une impasse.

¹³⁵ Jane M. Moss, « Larry Tremblay et la dramaturgie de la parole », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 21, 1997, p. 80.

Caroline Garand explique que « ce qui importe, c'est de se dire soi-même avec les autres ou en dépit d'eux, de se placer, par la parole, sur le grand échiquier de l'humanité et d'y affirmer son existence¹³⁶. » Ici, le langage est usé et la parole est déversée pour n'être que l'ultime moyen d'exister, pour se rassurer d'être en vie, mais sans oser affronter ses peurs et affirmer ses envies à l'autre. La parole permet d'être vu et d'être en vie, peu importe ce qui est dit. Si le théâtre représente un « ici et maintenant », les deux sœurs semblent rejouer la même comédie chaque jour. Parler est bien plus primordial pour Sa Sœur que pour Stéphany. Sa Sœur n'a que Stéphany avec qui elle peut échanger véritablement des paroles en créant un dialogue. Stéphany communique avec des internautes sur le site morbydes.com et n'a donc pas qu'une seule interlocutrice. Ainsi, lorsque Sa Sœur la provoque, dans une volonté de confrontation et de réponse, elle semble supporter les insultes en oscillant entre résignation et indifférence, car elle a d'autres moyens d'exister qu'avec Sa Sœur. Cela ne l'empêche pas de se sentir étouffée par les paroles de Sa Sœur et de lui demander de se taire :

Eille
C'est assez
La ferme-tu
Hein
La ferme-tu
Ta yeule (*LM*, p. 28)

Sa Sœur n'est pas en reste et demande elle aussi à Stéphany de ne plus parler :

Tu parles trop
Faque ferme ta yeule (*LM*, p.58)

Ainsi, elles refusent d'écouter ce que l'autre veut dire, accentuant un peu plus la difficulté à communiquer. De plus, Stéphany se cache deux fois sous sa couverture pour couper toute communication avec Sa Sœur :

SA SŒUR. Stéphany
Lâche la couverture
Stéphany déploie la couverture.
Lâche la couverture
T'as dit que t'allais arrêter de faire ça
STÉPHANY. Bye.
Elle se cache en dessous. (LM, p. 44)

¹³⁶ Caroline Garand, « L'urgence de raconter dans l'œuvre de Jean-Pierre Ronfard : fondements culturels et stratégies scéniques », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir), *op. cit.*, p. 146.

Ce rapport dominé/dominant les empêche de comprendre ce que l'autre veut dire. Stéphany ne prend plus au sérieux les remarques de Sa Sœur qui passe son temps à critiquer. Ainsi, quand Stéphany lui explique que Kevyn a été enlevé par des extra-terrestres, elle répond :

Ce qui est débile là-dedans
C'est qu'y te prend pour une conne (*LM*, p. 35)

Cette remarque pourtant judicieuse passe inaperçue. Pour Stéphany, tous les discours de Sa Sœur ne sont que des réflexions blessantes.

Ne pas réussir à se faire comprendre est le reflet du rapport quotidien que nous avons avec la langue. Nous parvenons difficilement à dire ce que nous souhaitons réellement dire, nous nous en approchons, mais nous déformons toujours un peu ou beaucoup ce que nous voulions dire. Au final, nous avons fait allusion à ce que nous voulions dire. Cela reste une illusion, une forme de discours plus ou moins proche de ce que nous avons pensé. De la même façon, notre destinataire croit reconnaître et comprendre ce que nous avons dit, mais il méconnaît en partie notre discours. Il le comprend en fonction de sa propre interprétation. Ici, le langage ne permet plus d'établir une communication sereine et fructueuse, car les sœurs l'utilisent pour se contredire, se moquer ou s'insulter. L'affirmation de soi passe par une parole qui n'en finit pas de sortir, car elle n'arrive pas à signifier correctement les choses et les sentiments. La compréhension du langage est bloquée. Une distance se forme entre les sœurs dans un mouvement paradoxal : vivant ensemble, elles ne réussissent pas à dire intimement ce qu'elles pensent, allant jusqu'à refuser d'entendre la réalité des choses.

Roland Barthes écrit que « le langage est une législation, la langue en est le code. Nous ne voyons pas le pouvoir qui est dans la langue, parce que nous oublions que toute langue est un classement, et que tout classement est oppressif : *ordo* veut dire à la fois répartition et commination¹³⁷. » Dès lors, la difficulté rencontrée par les sœurs à s'exprimer correctement pour réussir à dire ce qu'elles pensent se double du pouvoir symbolique de la langue. À la suite de Roland Barthes, Pierre Bourdieu explique que le langage est un instrument d'action et de pouvoir, car « les échanges linguistiques sont aussi des rapports de pouvoir symbolique où s'actualisent les rapports de force entre locuteurs ou leurs groupes respectifs¹³⁸. » Les

¹³⁷ Roland Barthes, *Leçon*, op. cit., p. 5.

¹³⁸ Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, p. 13.

échanges linguistiques, et tous les discours (politiques, religieux, scientifiques, etc) qui en découlent, ne peuvent pas s'analyser seulement du point de vue linguistique. Ils représentent de véritables rapports de force qui montrent les structures sociales dans laquelle se passent ces échanges.

En effet, tout acte de parole se place, d'une part, sur l'habitus linguistique, c'est-à-dire l'aptitude à parler dans différentes situations, et se place, d'autre part, dans « les structures de marché linguistique, qui s'imposent comme un système de sanctions et de censures spécifiques¹³⁹. » Parler, c'est intervenir dans un marché linguistique constitué de différents niveaux de langues, passant de la langue officielle aux langues secrètes, populaires ou savantes. Les échanges linguistiques ont un sens arbitraire parce qu'ils sont produits sur un marché créant un capital symbolique qui distingue les individus les uns des autres, plaçant les rapports humains dans un rapports de domination, de savoir ou de pouvoir.

Donner une valeur à la pratique linguistique forme des niveaux de langage. Les langues populaires, les patois ou les langues argotiques se trouvent dévalués, alors que la langue officielle est valorisée. Cette valeur dépend de la compétence linguistique des individus et de leurs compétences légitimes dans le champ social. Ainsi, tout le monde peut émettre un jugement, mais, hors de la logique proprement linguistique du discours, l'importance de ce jugement ne sera pas la même selon qu'il soit émis par un juge ou par un individu anonyme. Une violence symbolique invisible et silencieuse se forme et l'habitus impose aux individus une identité sociale en fonction de leur maîtrise du langage, créant différentes classes sociales. Dès lors, les actes de communication influent sur l'identité, forgeant, comme l'écrit Pierre Bourdieu, « un jugement d'attribution sociale qui assigne à celui qui en est l'objet tout ce qui est inscrit dans une définition sociale¹⁴⁰. » La communication verbale entre Stéphany et Sa Sœur implique des désaccords, des conflits, des moqueries, et un rapport de domination que cherche à entretenir Sa Sœur. Leur relation sociale s'inscrit dans et par la langue. Les rôles sont définis et Stéphany subit Sa Sœur qui la provoque quand, par exemple, elle fait de l'exercice sur le vélo stationnaire :

Se faire chier
Pour aller nulle part

¹³⁹ Pierre Bourdieu, *ibid.*, p. 14.

¹⁴⁰ Pierre Bourdieu, *ibid.*, p. 126-127.

C'est ça que tu fais
Épaisse (*LM*, p. 25)

Sa Sœur ne s'intéresse pas à ce que raconte Stéphaney lorsqu'elle explique d'où vient l'odeur du dehors, et lui répond :

Je t'ai-tu demandé de me faire un exposé
Moé là
M'en calisse d'où ça vient (*LM*, p. 14)

Finalement, Sa Sœur ne laisse jamais tranquille Stéphaney et cherche par une parole constante à imposer sa présence :

STÉPHANY. Lâche-moi
Ok
SA SŒUR. Y a rien à la télé
Faut bien que je m'occupe (*LM*, p. 27)

Il n'y a plus de conversation, mais une parole agressive. Les sœurs sont dans un rapport de domination qui les empêche d'affirmer leur identité. Elles sont étouffées par le poids social et l'histoire familiale qui créent les tensions et la violence des rapports.

Dans la scène intitulée « Quoi, quoi », Sa Sœur répète toutes les phrases dites par Stéphaney, cherchant parfois à imiter ses intonations de voix :

STÉPHANY. Qu'est-ce qu'y a
SA SŒUR, *l'imitant*. Qu'est-ce qu'y a
STÉPHANY. Ostie que tu m'énarves
Quand tu fais ça
SA SŒUR, *l'imitant*. Ostie que tu m'énarves
Quand tu fais ça (*LM*, p.47)

Sa Sœur se fond dans Stéphaney. Évidemment, le jeu est fait pour exaspérer Stéphaney, mais en l'imitant, elle devient sa jumelle, elle devient la même. Stéphaney n'aime vraiment pas ce mimétisme et elle finit par dire :

STÉPHANY. Je vais arrêter de parler
J'ai juste à arrêter de parler
SA SŒUR, *l'imitant*. Je vais arrêter de parler
J'ai juste à arrêter de parler (*LM*, p. 48)

Le silence ne dure pas longtemps et Stéphaney se remet à parler, mais cette fois ses phrases laissent entendre les non-dits de Sa Sœur :

STÉPHANY. Chus pas sortie d'ici
Depuis que Sa mère est morte
SA SŒUR, *l'imitant*. Chus pas sortie d'ici

Depuis que Sa mère est morte
 STÉPHANY. La dernière fois
 Que j'ai vu du monde
 C'était au salon mortuaire
 SA SŒUR, *l'imitant*. La dernière fois
 Que j'ai vu du monde
 C'était au salon mortuaire (*LM*, p. 50)

Ce qui a commencé comme un jeu devient un acte de langage qui libère la parole, permettant de raconter l'histoire du salon funéraire. Cette révélation du traumatisme de Sa Sœur est fait d'une façon détournée. Sa Sœur se trouve obligée de répéter ce que dit Stéphane sous peine de perdre la partie. Elle se retrouve prise à son propre piège. Par ce procédé d'énonciation, le lecteur apprend que Sa Sœur ne sort plus depuis treize ans et pourquoi. Cette fois-ci les choses sont dites et elles permettent d'éclairer la situation présente. Or, ce dit met en relief les non-dits. Ce retour dans le passé donne une information, mais il élude les autres. Le lecteur ne saura rien sur le père et son absence, ni sur l'existence d'éventuelles ami(e)s des sœurs. Il n'y aura aucune allusion à leurs moyens de subsistance ou à de quelconques liens professionnels. Le lecteur ne saura pas plus comment Stéphane a réagi à la mort de leur mère. Sa Sœur imite Stéphane dans le but de l'énerver, mais par là-même montre qu'elle est dépendante de celle-ci. Cette transposition finit par être troublante dans le jeu de langage. Sa Sœur agace Stéphane et celle-ci, pour que Sa Sœur cesse, dit des phrases difficiles à entendre et à répéter pour Sa Sœur. Ce mimétisme est le révélateur d'une parole rappelant le passé qui explique le présent, mais qui ne change rien à la situation. La parole ne permet pas de surmonter le traumatisme de Sa Sœur. Ce ne sont que des phrases exprimées par Stéphane qui sont dites. Sa Sœur ne dira rien de plus, car elle n'est pas capable de dire ce qu'elle pense par elle-même. Les sœurs parlent pour exister, mais parler de soi est impossible. Seule la parole de l'autre laisse entrevoir une parole de soi en effet-miroir. La prise de parole de Stéphane sur le traumatisme du salon funéraire laisse entendre une sorte de rancœur, comme si, depuis treize ans, Stéphane subissait le choix de Sa Sœur sans pouvoir dire quoi que soit. Lorsqu'elle commence à parler du salon funéraire, Sa Sœur répète les phrases avec hésitation et Stéphane lui dit :

Oh
 On est moins sûre
 Là
 Hein (*LM*, p. 49)

En s'exprimant sur la mort de leur mère, Stéphane se met à la place de Sa Sœur, car elle imagine des phrases qui pourraient être dites par Sa Sœur. Elle renverse en quelque sorte le

jeu de mimétisme, mais sans pour autant exprimer pleinement ce qu'elle pense vraiment. Ce qu'elle cherche avant tout, c'est à faire taire Sa Sœur.

Sa Sœur finit par arrêter de répéter toutes les phrases et la scène se termine dans une violence verbale exprimée par Stéphanie cette fois. Les rôles sont inversés, ce n'est pas uniquement Sa Sœur qui imite Stéphanie, c'est aussi Stéphanie qui prend le dessus sur Sa Sœur :

STÉPHANIE. Chus éccœurée de nous deux
 Tellement éccœurée
 SA SŒUR. Ecœurée
Stéphanie va vers la porte.
 Où tu vas
 STÉPHANIE. Changer d'air
Stéphanie sort
 SA SŒUR. Changer d'air (*LM*, p. 52)

Cette scène renforce l'idée exprimée par Michel Pruner sur les personnages qui « parlent, non parce qu'ils ont quelque chose à transmettre, mais seulement pour éviter de se taire. Leur langage est donc marqué à la fois par le vide et par la peur. Il s'agit de se rassurer sur soi et sur le monde. Non d'exprimer une vérité¹⁴¹. » Sa Sœur parle ici pour agacer Stéphanie, et surtout pour ne pas être silencieuse. N'ayant cependant rien à dire, elle répète ce que l'autre dit. Même si Stéphanie énonce une vérité, elle ne sert qu'à se mettre en confrontation avec Sa Sœur et à bloquer toute communication, pour finir par aller « changer d'air ».

Au quotidien, Sa Sœur ne cherche pas à dialoguer avec Stéphanie, mais à se rassurer. Ses paroles ne sont qu'un tourbillon. Lorsque Kevin frappe à la porte, Sa Sœur répond elle-même aux questions qu'elle pose à Stéphanie :

J'attends personne
 Faque si j'attends personne
 Ça veut dire que c'est toé
 Toé qui attends quelqu'un
 Comment ça se fait que tu me l'as pas dit
 Stéphanie
 Câlisse
 Tu sais que j'haïs ça
 Quand y a du monde qui vient icitte (*LM*, p. 54)

¹⁴¹ Michel Pruner, *Les théâtres de l'absurde*, op. cit., p 140.

Tout son discours masque sa peur de voir du monde. La parole, comme la nourriture, comble un vide existentiel. Ainsi, pour le dire comme Marie-Claude Hubert, « l'aliénation est inscrite sur le corps et dans les rapports du corps à l'espace, avant d'être verbalisée¹⁴². » La boulimie marque le corps de Sa Sœur qui se remplit la bouche de nourriture et qui « vomit » des paroles sans arrêt. Le langage a une fonction d'enfermement. Il ne sert plus à s'exprimer, mais à figer les personnages dans une confrontation permanente. Les tensions du langage se mêlent aux tensions des corps obèses et dénotent la difficulté de vivre. D'un côté, le langage est pesant, Sa Sœur a un rire « gras » et ses plaisanteries sont « lourdes » et de l'autre côté, le corps est soumis à ses appétits sans fin. Langage et corps se rejoignent dans un tourbillon aliénant.

L'arrivée de Kevyn accentue cette aliénation du langage. Il casse la routine des deux sœurs par sa présence, et n'étant pas loquace, il brise la dynamique de la parole des sœurs.

Dans les deux scènes où il se trouve avec Sa Sœur, il ne dit rien, laissant celle-ci remplir les silences :

Vous êtes sûr que vous avez pas de chocolat
Temps.
 J'ai de quoi payer tsé
Kevyn ne répond pas.
 J'imagine que ça veut dire non (*LM*, p. 65)

Sa Sœur cherche à entrer en contact :

Je peux-tu faire quelque chose pour vous
 Monsieur le scout
Temps.
 Coudonc
 As-tu faite un nœud avec ta langue (*LM*, p. 76)

Cette entrée en contact est un embrayeur de la logorrhée de Sa Sœur. Kevyn est un prétexte pour continuer à parler et son silence ne gêne pas Sa Sœur. Elle fait, là aussi, les réponses à ses questions :

Quand tu dis rien
 Ca veut dire non
 C'est ça

¹⁴² Marie-Claude Hubert, « Beckett dramaturge : de la mise en espace à la mise en voix », dans Marie-Christine Autant-Mathieu (dir.), *Écrire pour le théâtre. Les enjeux de l'écriture dramatique*, Paris, CNRS éditions, 1995, p. 38.

Temps.

On va dire que c'est ça. (*LM*, p. 77)

Son discours est centré sur la présence de Kevyn. Même s'il ne répond pas, elle continue de lui parler en supposant ce que Kevyn pourrait dire :

Si tu veux changer de poste
Faut que tu te lèves (*LM*, p. 77)

Elle répond à des questions qu'il n'a pas posées :

C'est normal que tu comprennes pas
Si t'as pas vu l'émission d'avant
Tu peux pas comprendre (*LM*, p. 77)

Michel Pruner constate qu'« il n'y a plus ni dialogue ni échange, seulement une logorrhée qui enferme chacun dans une douloureuse solitude. [...] La parole ne permet pas une véritable communication¹⁴³. » Le langage finit par isoler Sa Sœur et l'enferme sur elle-même, en présence ou non de quelqu'un.

Stéphany et Kevyn discutent, mais Kevyn ne parle pas beaucoup et Stéphany remplit l'espace de paroles, cherchant à faire parler Kevyn :

STÉPHANY. C'était comment
KEVYN. Quoi ça
STÉPHANY. Ben l'enlèvement
C'était comment
KEVYN. Correct
STÉPHANY. Correct comment
Correct bizarre
Correct traumatisant
Correct le fun
Correct comment (*LM*, p. 72)

Stéphany a l'occasion de parler directement avec quelqu'un d'autre que Sa Sœur. Elle projette sur Kevyn ses envies et ses désirs. Parler lui permet de surmonter le dégoût de son corps, mais l'enferme aussi dans une parole imaginaire. Elle enjolie la réalité lorsque, par exemple, elle explique à Kevyn qu'elle est amie avec le chanteur Moby :

On s'écrit beaucoup
Y est bien occupé
Mais y est
Y est fin (*LM* p. 71)

¹⁴³ Michel Pruner, *Les théâtres de l'absurde*, op. cit., p. 127.

Kevyn parle peu et Stéphaney lui fait remarquer :

STÉPHANY. Tu parles pas beaucoup
 KEVYN. Tu parles pour deux
 STÉPHANY. Sa Sœur trouve que je parle trop
 Moi je trouve que je parle à mon goût (*LM*, p. 79)

Autrement dit, Stéphaney ne se soucie finalement pas de ce qu'on lui dit. Elle parle comme elle en a envie, cherchant une communication, mais plaçant avant tout le langage dans une représentation d'elle-même. Nous avons vu qu'avec Sa Sœur, les rapports verbaux servaient à créer un rapport de force et que la parole démontrait une volonté d'attaquer ou de se défendre. Avec Kevyn, Stéphaney utilise la parole pour se faire remarquer et apprécier, mais Kevyn ne réagit pas et Stéphaney finit par s'agacer de ses silences ou de ses réponses qu'elle ne comprend pas en lui disant :

Arrête de parler en symboles
 C'est fatiguant (*LM*, p. 110)

Le langage, pour Kevyn, est difficile, le sens de ses phrases et de sa pensée n'est pas toujours clair :

KEVYN. Disons que pour le moment
 Tout le monde est suspect
 STÉPHANY. Ok
 Pis les victimes
 KEVYN. Pis tout le monde est considéré aussi comme une victime potentielle
 (*LM*, p. 81)

Kevyn est à la fois un suspect et une victime. À son corps maigre, déguisé en scout sans que l'on sache pourquoi, répond un langage aussi étrange à comprendre. Le mystère qui l'entoure contribue à sa difficulté de se dire. Ses phrases ressemblent à des maximes :

La vraie mort
 C'est l'oubli
 Tout le monde veut laisser une trace (*LM*, p. 89)

Le langage lui sert à se cacher et à n'exprimer que des choses insolites ou absurdes, comme son enlèvement par les extra-terrestres ou sa vision pessimiste du monde. S'il est venu chercher Stéphaney, il n'est pas capable de lui faire confiance :

STÉPHANY. On est ensemble
 KEVYN. Qu'est-ce que ça change (*LM*, p. 108)

Il est plus explicite lorsqu'il lui dit :

Tu me fais rien
 Stéphaney

Je sens rien (*LM*, p. 109)

Stéphany lui demande si c'est parce qu'il la trouve laide et il lui répond non, sans pouvoir dire autre chose, sans être capable d'expliquer pourquoi il ne sent rien. Ses dernières paroles, « Nous-mêmes face à nous-mêmes » (*LM*, p. 110), en réponse à la question de Stéphany « qu'est-ce qui reste » (*LM* p.110), montre la difficulté qu'il éprouve pour exister avec les autres. Face à lui-même, il se plante un couteau dans le ventre. L'échec du langage pour construire son identité l'amène à faire taire le peu de paroles qu'il énonce pour n'être que silence. Il révèle aussi l'échec du langage chez Stéphany et Sa Sœur, car le flux de paroles ou les phrases dites sporadiquement n'aident pas à affirmer une identité.

Dans l'avant-dernière scène, la présence de Moby semble être sortie de l'imagination de Stéphany. Il s'exprime en anglais et communique avec Stéphany qui parle en français :

STÉPHANY. Depuis quand tu parles français

Je savais pas que tu parlais français

MOBY. Oh I don't speak a single word in french

STÉPHANY. Je parle pas anglais

Jamais appris (*LM*, p. 121)

Le bilinguisme de cette scène ne pose aucun problème pour les deux personnages. Il peut cependant en poser un pour un lecteur ne lisant pas l'anglais, même si la compréhension est simplifiée par le fait que les phrases de Moby sont, par moment, répétées en français par Stéphany, ou bien parce que les réponses permettent de comprendre parfois la question. Il n'y a pas de conflit linguistique entre les deux personnages. Jane M. Moss affirme que « nul écrivain québécois ne peut traiter du rapport entre le langage et l'identité en écartant tout sous-entendu politique¹⁴⁴. » Ainsi, la question identitaire est directement liée à la situation linguistique du Québec. Dans le théâtre militant des années 70 et 80, le personnage anglophone, parlant en anglais, symbolisait le pouvoir de l'opresseur contre les francophones. La communication polyglotte, partant d'une volonté de désigner « l'ennemi », s'est progressivement ouverte à une réflexion sur le rapport aux autres, impliquant la tolérance, le respect, l'ouverture à l'autre, mais impliquant aussi la méfiance, le racisme, les conflits culturels. Finalement, ce bilinguisme peut devenir une chance, une ouverture et l'occasion de puiser dans des registres différents selon qu'ils sont les plus à même de traduire les pensées et de construire une communication. Stéphany et Moby se comprennent en

¹⁴⁴ Jane M. Moss, *op. cit.*, p. 74.

parlant deux langues différentes. Jeanne Bovet explique que l'utilisation de deux langues (au moins) impliquent deux référents : « celui de l'espace sociolinguistique du public, mais aussi celui de la norme sociolinguistique érigée en horizon d'attente dans l'univers fictif lui-même, l'invention plurilingue s'avérant alors d'autant plus signifiante qu'elle ébranlera les présupposés de l'un et de l'autre¹⁴⁵. » Ainsi, de par la situation politique de chacun, l'anglais est perçu différemment pour un lecteur québécois et pour un lecteur français, par exemple.

Bien évidemment, cette scène entre Stéphanie et Moby est avant tout purement théâtrale, au sens du dépassement de la réalité. Moby est sans doute l'ange de la mort qui vient chercher Stéphanie ou l'ange de la folie qui emmène celle-ci dans une autre réalité. Cette scène met en avant la déconstruction de la langue qui d'ordinaire n'est compréhensible que par qui connaît les signes d'une langue donnée. Ici, français et anglais ne forment qu'un même langage. Stéphanie se trouve prise dans une perte de contrôle du langage. Elle ne sait plus si elle parle français ou si elle comprend l'anglais. Elle perd ses repères identitaires linguistiques et elle se laisse guider par Moby :

STÉPHANIE. Qu'est-ce que je devrais faire Moby
 MOBY. I think you should do what you do best
 STÉPHANIE. Manger
 MOBY. No fat girl
 STÉPHANIE. Ben quoi d'abord
 MOBY. Dream
 STÉPHANIE. Rêver (*LM*, p. 121)

Manger et rêver résument sa vie. Le langage de Moby est un révélateur de l'identité de Stéphanie. L'anglais de Moby devient une sorte de langue magique que comprend Stéphanie et qui lui permet de trouver des réponses aux questions qui l'angoissent. Moby ne peut que parler en anglais, car il est le fantasme de Stéphanie. Il permet de distinguer les langues et de faire en sorte que le délire de Stéphanie transcende l'angoisse de ne parler qu'une langue populaire sans savoir parler anglais. Stéphanie rêve de quitter son milieu modeste pour briller dans le monde en sachant parler différentes langues. Stéphanie se trouve « de l'autre côté du miroir », et tout devient possible, comme dans un rêve :

STÉPHANIE. On peut vraiment survivre à cent coups de couteau
 MOBY. Everything's possible. (*LM*, p. 122)

Elle veut savoir qui est le meurtrier :

¹⁴⁵ Jeanne Bovet, « Du plurilinguisme comme fiction identitaire : à la rencontre de l'intime », *Études françaises*, vol. 43, n° 1, 2007, p. 49.

STÉPHANY. Tu dois le savoir c'est qui
Toi.
MOBY. Well
Does it really matter
Everybody dies anyway (*LM*, p. 124)

Le rêve se transforme doucement en cauchemar et Moby étrangle Stéphane. La communication s'arrête. Les mots n'ont pas pu répondre correctement aux questions.

3.2.2 Monologues et soliloques

Le monologue est une convention du théâtre où un personnage, seul, parle à voix haute sans que le lecteur/spectateur ne le prenne pour un fou, comme l'explique Françoise Heulot-Petit : « Tandis que dans la vie courante, le monologue est considéré comme un acte déviant, le spectateur ne s'étonne pas de voir quelqu'un monologuer au théâtre parce qu'une longue tradition littéraire a fait du monologue une convention théâtrale, une forme de discours possible¹⁴⁶. » Présent dès les tragédies grecques, le monologue est cependant rare et correspond à un moment relativement court dans un texte majoritairement dialogué. C'est à partir de la fin du XIX^e siècle, que certains auteurs, comme Strindberg, ont utilisé le monologue comme forme première de leur pièce. Les situations scéniques d'un monologue sont, d'une part, celle où le personnage parle seul alors que les autres se taisent et, d'autre part, celle où le personnage est seul en scène. Si la première situation s'apparente, dans le théâtre classique, aux longues tirades, la seconde est plus ambiguë dans sa définition moderne. En effet, les théoriciens cherchent à différencier le monologue et le soliloque, comme le constate Caroline Garand : « malgré les nombreuses études qui y ont été consacrées, le monologue, et son proche parent le soliloque, restent des concepts flottants, en ce sens qu'aucun consensus n'a été dégagé quant à leur véritable nature¹⁴⁷. » Ainsi, pour Patrice Pavis, « le monologue est le discours que le personnage se tient à lui-même, tandis que le soliloque est adressé à un interlocuteur restant muet¹⁴⁸. » Pour Marie-Christine Lesage, « le monologue serait un discours plus raisonnable et ordonné, fait par un sujet lucide qui

¹⁴⁶ Françoise Heulot-Petit, *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine. L'altérité absente?*, Paris, L'Harmattan, « Univers théâtral », 2011, p. 14.

¹⁴⁷ Caroline Garand, « Distinction entre monologue et soliloque : étude d'un cas limite, celui de *Monologue* de Jean-Pierre Ronfard », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 28, 2000, p. 130.

¹⁴⁸ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 260.

médite sur sa situation psychologique ou autre, alors que le soliloque constituerait la parole esseulée et davantage erratique d'un sujet fragile en manque d'interlocuteur¹⁴⁹. » Jean-Jacques Defour les différencie ainsi : « Le monologue témoigne d'un *manque d'identité* qu'il s'agit de recouvrer. Le soliloque atteste d'un *manque d'altérité*, qu'il s'agit de recouvrir et de compenser par la parole¹⁵⁰. » Toutes ces définitions finissent par poser un problème d'interprétation et Anne Ubersfeld propose de laisser en suspens la réflexion :

on peut distinguer, un peu arbitrairement, le monologue du soliloque, ce dernier apparaissant pur discours auto-réflexif, abolissant tout destinataire, même imaginaire, et limitant le rôle du spectateur à celui, justement, de voyeur. Mais peut-être n'y a-t-il jamais de vrai soliloque au théâtre¹⁵¹.

Quelles que soient les différentes définitions, le monologue et le soliloque se placent en opposition avec les dialogues, bien qu'il ne s'agisse pas forcément d'une absence de dialogue. Au delà du principe de la double énonciation, où, au final, le personnage s'adresse indirectement au lecteur, Émile Beneveniste voit dans le monologue « un dialogue intériorisé, formulé en langage intérieur, entre un moi locuteur et un moi écouteur¹⁵². » Le personnage entre en dialogue avec lui-même, et, comme le précise Alex Mucchielli, « ce dialogue n'existe que si l'unité personnelle, momentanément brisée, se cherche, et que si un <Je> réflexif pèse les projets contradictoires entre lesquels s'effectue le pseudo-dialogue, et ceci, sans sombrer dans la névrose ou la psychose¹⁵³. » Dans le théâtre contemporain, le monologue apparaît comme la forme la plus utilisée pour créer des personnages en crise, fragmentés et à l'identité fragile. Le personnage qui se parle à lui-même, d'une façon cohérente ou en énonçant des bribes de discours, rejoint le lecteur dans son quotidien. Si nous ne parlons pas à voix haute, nous passons du temps à réfléchir, à composer des monologues intérieurs que nous adressons à nous-même ou à n'importe qui d'autre d'une façon imaginaire. Ainsi, parfois, le monologue s'adresse à un autre, physiquement absent, mais bien présent dans notre esprit. Il représente une interpellation que nous n'osons pas ou que nous avons ratée dans la réalité. C'est parfois l'arme du dominé pour exprimer ce qui est resté sous silence. Ainsi, le monologue est la

¹⁴⁹ Marie-Christine Lesage, « Récit de vie et soliloque dans *Leçon d'anatomie* et *The dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir), *op. cit.*, p. 179.

¹⁵⁰ Jean-Jacques Delfour, « De la distinction entre monologue et soliloque », *L'annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°28, 2000, p. 127. L'auteur souligne.

¹⁵¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre. op. cit.*, p. 22.

¹⁵² Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, « Tel », 1966, p. 85.

¹⁵³ Alex Mucchielli, *Les situations de communication*, Paris, Eyrolles, 1991, p. 31.

forme de l'intime, qui entre en résonance entre le personnage et le lecteur. Pour Françoise Dubor et Françoise Heulot-Petit, l'intime se trouve aussi du côté de l'auteur : « Le monologue, cette parole de l'homme seul offre un autre drame, celui d'une forme d'identité que l'auteur ne cesse de formuler dans son monologue intérieur, un monologue qu'il espère un jour proférer¹⁵⁴. » C'est la voix intérieure et c'est aussi la voix qui dit ce que nous aimerions faire passer. Au théâtre, il est le vecteur de l'information.

Au Québec, le monologue est une forme particulièrement présente dans le théâtre moderne, comme l'explique Pauline Bouchet : « cet attrait particulier du théâtre québécois pour le monologue trouve sa cause principale dans la naissance de ce théâtre qui s'est faite conjointement avec la naissance d'une parole d'affirmation identitaire dont la volonté était politique¹⁵⁵. » La parole directe, adressée au public, permet au lecteur/spectateur de se définir vis-à-vis de la parole prononcée. Le « je » du personnage se transforme en « nous » pour affirmer une identité collective. Si le monologue est autant utilisé au Québec, c'est parce que le Québec, de par sa situation politique, est dans cette position de dominé et de lutte pour défendre sa langue. Il ne reste que le monologue pour s'exprimer, du moins pour les auteurs qui se reconnaissent inconsciemment et/ou collectivement dans cette position.

Si, à partir des années 80, les dramaturges se tournent plus vers une réflexion sur l'identité individuelle que collective, le monologue en est la forme privilégiée, car elle permet de donner la parole à des personnages isolés, précis, en marge de la société ou non, et, comme le rappelle Pauline Bouchet, « la dynamique du monologue permet alors l'avènement d'un théâtre plus intime où toute la place est donnée à la parole d'individus qui sont des témoins, témoins du passé, d'une mémoire collective tout en étant les témoins de leur propre identité en train de se former¹⁵⁶. » Avec le monologue, le théâtre québécois est sorti de l'affirmation identitaire collective et politique pour évoluer vers l'expression de l'identité individuelle. Cette parole d'un seul personnage est rendue polyphonique par le croisement de plusieurs récits individuels, par les différentes altérités que peut faire entendre cette parole individuelle, car l'identité du personnage est mouvante et se construit au cours du récit grâce

¹⁵⁴ Françoise Dubor et Françoise Heulot-Petit, « Le monologue contre le drame? Une question ouverte », dans Françoise Dubor et Françoise Heulot-Petit (dir.), *Le monologue contre le drame?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2012, p. 18.

¹⁵⁵ Pauline Bouchet, *op. cit.*, p. 61.

¹⁵⁶ Pauline Bouchet, *ibid.*, p. 62.

au langage. Dans *Les morb(y)des*, aux quinze scènes à un seul personnage, nous pouvons rajouter les deux scènes entre Sa Sœur et Kevyn, car ce dernier ne parle pas. Ainsi, la moitié de la pièce est constituée de la parole d'un seul personnage.

Que Sa Sœur parle devant le téléviseur ou que Stéphany parle devant l'ordinateur, leurs paroles solitaires s'adressent à quelqu'un. Les émissions que regarde Sa Sœur lui servent d'interlocuteur. Elle répond à ce qu'elle voit et ses paroles dépassent le monologue intérieur. Nous avons dit que Sébastien David ne donne aucune indication sur le contenu des émissions et, par conséquent, c'est le discours de Sa Sœur qui permet au lecteur de comprendre à peu près ce qu'elle regarde, en fonction de ce qu'elle est dit et de ce qu'elle ne dit pas. Le langage superpose deux fonctions, celle de donner des informations au lecteur et celle de montrer la solitude de Sa Sœur. Il en résulte un effet de redondance, car Sa Sœur dit ce qu'elle voit, comme pour se rassurer de bien comprendre :

Cindy était pas contente
 Oh non
 Était pas contente
 La fille
 A l'a attrapé son air en ostie
 Quand a l'a pogné Karl avec un « K »
 À moitié à poil
 Avec Stella (*LM*, p. 67)

Sa Sœur ne parle pas d'elle, mais raconte une histoire qui se déroule sous ses yeux. Sébastien David utilise ici ce que Pauline Bouchet appelle « le théâtre-récit, où les personnages sont les conteurs de ce qui leur arrive tout en restant des personnages, ce qui permet la naissance d'une humanité trouble capable d'interroger à nouveaux frais les problématiques identitaires¹⁵⁷. » Sa Sœur ne raconte pas directement ce qui lui arrive, elle raconte ce qui arrive à d'autres, mais la vie des autres dans le téléviseur lui permet de se raconter à travers eux, de prendre position, d'exister, essentiellement à travers le malheur des autres. Elle peut se sentir supérieure et heureuse :

Ça me fait rire
 Ça
 Vraiment
 Vraiment rire
 Tsé
 Du monde qui tombe (*LM*, p. 23)

¹⁵⁷ Pauline Bouchet, *ibid.*, p. 73.

Ou bien elle peut s'interroger en effet-miroir :

Tout le monde a continué de faire comme si a l'existait pas
 Pus exister
 C'est fou
 Y'a plein de monde devant toé
 Mais tu te demandes si t'existes (*LM*, p. 70)

Ce n'est pas simplement ce qu'elle pourrait commenter qui importe, c'est le fait de le dire à voix haute. Ici, le monologue sert de descriptif de ce qui est regardé, mais il sert surtout à combler la peur du silence. Les paroles de Sa Sœur s'adressent à un autre imaginaire, ou, dans une vision schizophrénique, à un double d'elle-même, car elle commente comme si elle s'adressait à quelqu'un qui serait à côté d'elle, dans une relation complice :

Regarde-le
 Lui (*LM*, p. 22)

Elle donne son avis :

Ç'a pas de bon sens
 Cette histoire-là [...]
 Me semble que c'est pas bright bright
 De jouer à ce genre de jeu-là quand t'es saoul (*LM*, p. 40)

Sa parole lui permet d'exister tout en étant en retrait du monde extérieur. Elle reste assise devant son téléviseur et elle parle. Elle observe le monde par le prisme du téléviseur et se construit une vision du monde extérieur comme étant dangereux ou absurde. Elle parle pour assurer la maîtrise d'elle-même. Ainsi, lorsqu'elle se trouve avec Kevyn et que celui-ci ne dit rien, Sa Sœur lui parle comme elle parle devant son téléviseur. Son discours forme une mise en abyme entre sa parole et les émissions qu'elle regarde :

Tu continues de l'écouter
 Faque y continuent de faire l'émission
 Pis y vont continuer à faire l'émission
 Tant que tu l'écoutes
 C'est un tourbillon (*LM*, p. 78)

Son langage n'est qu'un tourbillon dont le sens se perd au fur et à mesure. Lorsqu'elle se retrouve seule, sans ses médicaments, son monologue s'adresse à elle-même, et la parole est en échec, car elle raconte ce qu'elle fait au moment où elle le fait :

Je regarde par la fenêtre
 Voir si je vois pas les pieds d'un scout pis d'une fausse gothique (*LM*, p. 92)

Elle finit par se parler à elle-même comme si elle parlait à une autre :

Fermer les yeux

Ouvrir les yeux
 Ok
 Respire
 Calme-toé (*LM* p. 97)

La cohérence du langage disparaît, Sa Sœur ne contrôle plus ses pensées et s'enfoncé dans la perte du sens :

On dirait même que les mots
 Les mots
 Partir (*LM*, p. 113)

À force de parler pour exister, elle finit par ne plus savoir à quoi sert le langage, et elle perd le sens de la communication pour finir par se métamorphoser en un divan, chose inerte et sans parole.

Le tourbillon de langage se trouve aussi chez Stéphany, devant son ordinateur. Elle dit à voix haute la lettre qu'elle écrit à Moby. Son monologue est clairement adressé à Moby, mais ce destinataire ne lit pas, en toute vraisemblance, les courriels de Stéphany. Il s'agit donc ici d'un faux dialogue, mettant en scène les fantasmes Stéphany et montrant ainsi sa solitude :

Salut Moby
 C'est encore moi (*LM*, p. 30)

Elle n'attend pas de réponse. Elle ne fait qu'idéaliser une rencontre et l'écriture n'est qu'un prétexte à la construction imaginaire de sa vie.

Lorsqu'elle écrit sur le site morbydes.com, elle dialogue avec d'autres personnes puisqu'elle commence en disant : « Salut bande de freaks » (*LM*, p. 16 et 37). Toutefois, sa logorrhée ne laisse pas de place à la parole des autres. Elle enchaîne ce qu'elle a à dire, incluant une fois, rapidement, la réflexion de quelqu'un d'autre :

Le meurtrier
 Y est moins vieux
 Oui pis surement plus grand aussi Excal(y)bur_1982 (*LM* p. 18)

Ces rendez-vous sur internet lui donnent une contenance et une importance. Elle se sent investie d'une mission (celle de trouver le meurtrier) qui donne du sens à son existence. Si son discours est adressé à d'autres, la forme ressemble plus au monologue qu'au dialogue. Comme le constate Françoise Heulot-Petit, « le monologue lie le spectateur de manière plus intime. Ce dernier sauve de la solitude celui qui s'exprime en devenant un substitut de la

présence recherchée ou fuie¹⁵⁸. » Stéphanie, par la parole, construit une vision de sa vie, vision qui ne semble pas être en adéquation avec la réalité. En effet, il n'y a pas d'échanges avec Moby, elle ne fait que fantasmer, et ses longs discours adressés aux membres du site morbydes.com montrent sa volonté de croire qu'elle a un rôle à jouer et que des gens dépendent de ce qu'elle dit. Or, le flux de sa parole masque mal sa solitude.

Avec Kevyn, dans les ruelles elle se raconte, et ses longues tirades ne sont que des paroles lancées comme des bouées de sauvetage que Kevyn ne saisit pas. Elle conte longuement ses promenades :

Je l'attendais
J'étais prête
J'ai même faite exprès de tourner
Ici
Où y'a pas d'issue (*LM*, p. 102)

Elle se confie à Kevyn. Son discours lui permet de raconter ses souvenirs et de se raconter, mais cela ne l'aide pas à se construire. Son discours est basé sur une attente qui n'aboutit à rien, car elle cherche l'aide de Kevyn :

On le trouvera
Hein (*LM*, p. 103)

Kevyn lui répond d'une façon énigmatique : « Les réponses sont toujours plus proches qu'on pense » (*LM*, p. 103). L'échec de la communication est patente, chacun ayant une idée en tête. Le dialogue se dissout en deux monologues parallèles et Stéphanie et Kevyn n'arrivent plus à se comprendre. Stéphanie veut corps et âme échanger avec Kevyn tandis que pour ce dernier la vie est vaine et aucun échange n'est possible, seule la mort est une solution.

De la même manière, les dialogues entre les deux sœurs se transforment en monologues. Elles s'entendent sans s'écouter. Chacune parle de choses différentes, elles construisent des faux dialogues dont le but n'est plus de communiquer, mais d'avoir le dernier mot. Ainsi, comme le note Pierre Larthomas, « une pièce de théâtre peut se définir comme une succession de monologues et de dialogues altérés¹⁵⁹. » Les dialogues se vident progressivement de leur contenu et les deux sœurs s'enferment dans des monologues qui s'entremêlent. L'action dramatique continue parce que les personnages se livrent une bataille

¹⁵⁸ Françoise Heulot-Petit, *op. cit.*, p. 14.

¹⁵⁹ Pierre Larthomas, *op. cit.*, p. 370.

de mots, mais le sens se fissure de plus en plus. Le monologue est inscrit dans un rapport de pouvoir, c'est l'expression du dominé pour faire taire l'autre en parlant sans s'arrêter, ou en niant la parole de l'autre en ne l'écoutant plus.

Dans les six coupures « Noir », Sébastien David propose six monologues plaçant la parole au cœur du drame. Il n'y a que la voix qui existe. Le corps et le lieu sont invisibles, selon les indications de l'auteur, et tout se passe dans le noir. Ces monologues sont des poèmes dramatiques selon la définition de Cynthia Angel : « le poème dramatique ne collabore plus avec les différentes instances de la fable ou de l'action¹⁶⁰. » Avec ces poèmes sortis de l'inconscient de Stéphany, le langage devient autonome et se dissocie du corps et du récit. Stéphany n'a pas de souvenir de ses paroles. Ce sont des pauses temporelles dans le récit. Ils agissent comme une mise à nue de l'identité de Stéphany. Ce sont ses mots, mais ce n'est plus elle qui contrôle la parole. Ainsi, l'onirisme du texte renforce la différence entre une réalité rêvée et une réalité vécue :

Ses cheveux sont noirs
 Mais quand a passe en dessous d'un lampadaire
 Y deviennent blonds
 Des cheveux blonds qui brillent
 Dans lumière des lampadaires (*LM*, p. 46)

La musicalité du texte l'emporte sur le sens, révélant des mondes imaginaires flottants et idéalisés, en lien avec le réel, car ces monologues se situent entre le rêve et le cauchemar. Ils révèlent des pensées non dites en conscience : « La vie n'a pas de sens » (*LM*, p. 118) ou font resurgir soudain le nom oublié de Sa Sœur :

Magaly
 Mon Dieu
 Tellement rare que je t'appelle par ton nom (*LM*, p. 125)

Ces monologues forment aussi une sorte de synthèse de ce qui obsède Stéphany, comme sa représentation du premier meurtre dans « Noir III », lorsqu'elle est un demi sous-sol. Le langage permet d'exprimer une part intime de Stéphany, débordant sa propre conscience, comme l'expliquent Christian Biet et Christophe Triau : « Ainsi, l'oralité, telle qu'elle est lue par le lecteur, tient compte du fait que la parole consignée par l'écrit aspire à dépasser le

¹⁶⁰ Cynthia Angel, « Écriture de *Toxi@que*, suivie d'une analyse réflexive sur le poème dramatique ». Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2009, f. 40.

dialogue, le style, la langue, dans une entreprise poétique et littéraire¹⁶¹. » Le langage est en crise pour exprimer le réel et pour communiquer. Le monologue permet alors de dépasser cette crise en transgressant le sens de la langue, laissant la possibilité de croire, comme dans un songe, que tout est possible. Pour le dire comme Françoise Dubor, « si le monologue permet d'exprimer les conflits les plus secrets du personnage, il signifie l'impuissance de la parole dans le dialogue, puisqu'elle est bridée par la présence d'autrui, et au contraire, la puissance de la parole, libérée, dans le monologue¹⁶². » Les monologues libèrent une parole, consciente pour Sa Sœur, et inconsciente pour Stéphany, mais cette libération n'aide pas les deux sœurs à se construire une identité. Comme le constate Marie-Claude Hubert, le monologue « est le mode d'expression d'une solitude extrême, qui bien souvent, conduit le personnage à la mort¹⁶³. »

Que ce soit par les dialogues ou par les monologues, dans *Les morb(y)des*, les personnages se débattent pour survivre. Jean-Pierre Ryngaert constate que « c'est une fonction essentielle de la poésie, dit-on, de réinventer la langue, de déplacer son système habituel de signification pour la faire entendre différemment, langue à la fois ordinaire et extraordinaire qui stimule la relation au monde en exhibant sa différence¹⁶⁴. » Sébastien David construit son texte avec un langage populaire qu'il crée et transforme pour lui insuffler son rythme propre laissant sortir un flux de paroles dans la bouche des deux sœurs, aboutissant à une impossibilité de contrôler leur existence. Son travail montre une réflexion sur les ressorts communs et primaires de notre rapport au langage. La prise de parole est une prise de pouvoir sur l'autre. Elle est régie par des règles implicites où les langues familières sont dévaluées par rapport à la langue officielle. La langue définit les individus par leur niveau de langage, elle les hiérarchise dans la collectivité. Les paroles ne sont pas seulement dites pour être comprises et transmettre des messages, elles sont aussi des symboles d'autorité faits pour être crus ou obéis. La valeur du discours dépend donc du rapport de force, car la langue est paradoxale. Elle est un outil de pouvoir et d'incompréhension, mais elle est aussi un instrument permettant l'expression de la pensée et donc d'échange avec les autres. Ce

¹⁶¹ Christian Biet et Christophe Triau, *op. cit.*, p. 551.

¹⁶² Françoise Dubor, « Le monologue, la question des définitions », dans Françoise Dubor et Françoise Heulot-Petit, *op. cit.*, p. 37.

¹⁶³ Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, *op. cit.*, p. 184.

¹⁶⁴ Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 134.

texte dramatique rappelle, comme le dit Jean-Pierre Ryngaert, « ce que parler veut dire et à quel poids de souffrance s'expose l'individu en quête d'une réconciliation entre sa langue et son corps¹⁶⁵. » Pour les deux sœurs, la langue est aliénante, elle ne leur permet pas de se construire dans un discours personnel. Marginalisées, leurs paroles ne sont ni entendues, ni respectées. Le rapport de forces ne fonctionne plus, il n'est qu'une habitude de vie qui n'a plus de sens. La langue populaire et crue de Sébastien David, avec ses répétitions et son rythme, construit la vie sans issue des personnages.

¹⁶⁵ Jean-Pierre Ryngaert, *ibid.*, p. 137.

CONCLUSION

Lorsque Sa Sœur relit la liste des commissions, elle se moque de Stéphanie qui a écrit « pyzza » avec un « y ». S'en suit alors le dialogue suivant :

STÉPHANY. En passant
Je m'appelle pus
Stéphanie - « i »
Mais Stéphanie avec un « y »
SA SŒUR. C'est quoi
On va t'appeler Stéphanie grecque
STÉPHANY. Ben là
Ça change rien au son
SA SŒUR. Ben si ça change rien
Pourquoi tu me le dis d'abord (*LM*, p. 34-35)

L'absurdité de cet échange résume, en quelque sorte, la vie des deux sœurs. En changeant une lettre, Stéphanie ne change rien au final. Il y a chez Stéphanie, une volonté de se démarquer, d'être original et, sans doute, de choisir son prénom dans le but de maîtriser son identité. Cependant, elle ne contrôle pas ce changement et l'humour dont fait preuve Sa Sœur (« Stéphanie grecque ») déstabilise Stéphanie, car elle ne sait pas expliquer pourquoi elle veut changer une lettre. Sébastien David joue avec ce mystère du « y », qui se trouve dans le nom de tous les personnages, Kevyn, Moby et au final dans le prénom de Sa Sœur, Magaly, ainsi que dans le titre du texte dramatique, où le « y » est mis entre parenthèses. Le titre est la première phrase que lit le lecteur. Ce titre, *Les morb(y)des*, ne permet pas de comprendre quoi que ce soit du contenu de la pièce. Il est intrigant. Ce n'est qu'après la lecture que nous pouvons comprendre que les parenthèses enfermant le « y » sont une métaphore de l'enfermement des personnages. Stéphanie demande à Moby : « Tu ne m'as jamais dit ce que ça voulait dire le « y » » (*LM*, p. 120) et Moby lui répond :

« Y » can mean a lot of things
It depends on the answer you're looking for (*LM*, p. 120)

L'auteur laisse Stéphanie (et le lecteur) libre de faire ses propres choix. La réponse de Moby n'aide finalement pas à donner un sens aux choses. Elle sous-entend que nous pouvons faire nos propres réponses en fonction de nos propres envies et que nous pouvons ainsi nous évader du quotidien en partant dans l'imaginaire, au risque de s'y perdre. Derrière cette phrase, se trouve toute la difficulté que nous éprouvons à nous construire une identité. Stéphanie, Sa Sœur et Kevyn, nous l'avons montré, n'arrivent pas à s'accorder au monde qui

les entoure. L'image d'eux-mêmes et l'image qu'ils se font des autres ne leur permettent pas de se trouver une place équilibrée dans le monde. La peur ou l'imaginaire l'emportent sur la raison, et les personnages finissent par ne plus savoir qui ils sont. Au fur et à mesure que se déroule *Les morb(y)des*, les personnages disparaissent peu à peu.

Vouloir exister à tout prix ou ne plus vouloir exister créent deux identités tronquées qui forment ce que Evelyne Grossmann nomme la désidentité. Ainsi, « la désidentité dirait ce lien incessant de la forme aux mouvements qui la déforment. Alors l'identité est un théâtre¹⁶⁶. » Si l'identité est un théâtre, ce dernier est celui d'un auteur dont le langage permet la représentation d'un monde en crise dans lequel des personnages en quête identitaire se débattent pour survivre. Par le langage et par la construction de personnages instables, Sébastien David montre la généralisation de la crise identitaire, de l'échelon individuel à l'échelon sociétal et historique. Il pose aussi la question du rôle possible du théâtre dans la réduction de cette crise, car si l'identité est un théâtre, le théâtre peut-il nous aider à résoudre nos crises identitaires ou vivre avec? L'auteur montre avec une loupe une partie infime du monde, présentant des personnages anonymes, presque invisibles. Même déconstruits, ses personnages sont toujours une figure de l'humain, car, comme le dit Robert Abirached, ils restent un « instrument de la conquête d'une vérité, quels que soient les chemins qu'il emprunte »¹⁶⁷. »

Sébastien David rejoint Kafka et les parallèles sont nombreux avec *La métamorphose*. Le réalisme de l'absurde est présent dans *Les Morb(y)des* et l'auteur soulève la plupart des questionnements de Kafka en les plaçant dans la société contemporaine. Ainsi, le rapport au corps, la perte du langage, le rejet familial, la monstruosité, l'enfermement, la peur du regard des autres et le handicap continuent de déconstruire certains individus, dont le rapport au monde est tributaire de la stigmatisation sociale. Le lien au monde devient alors incompréhensible et ils sombrent dans le désespoir, la fatalité, la folie ou la mort. La métamorphose de Sa Sœur et l'envol de Stéphany permettent de comprendre l'absurdité de leur vie et la violence symbolique de la société.

¹⁶⁶ Evelyne Grossmann, *La défiguration. Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004, p. 115.

¹⁶⁷ Robert Abirached, *op. cit.*, p. 28. L'auteur souligne.

Paul Ricœur explique qu'« à la perte d'identité du personnage correspondent ainsi la perte de la configuration du récit et en particulier une crise de la clôture du récit¹⁶⁸. » Sébastien David clôt faussement son récit. En effet, le côté surréaliste des situations laisse le lecteur face à une fin aux multiples interprétations, comme nous l'avons expliqué. Sébastien David rejoint ici Strindberg lorsque ce dernier cherche à écrire comme lorsqu'il rêve, où « tout peut arriver, tout est possible et vraisemblable. Le temps et l'espace n'existent pas. Sur un fond de réalité insignifiant, l'imagination brode et tisse de nouveaux motifs : un mélange de souvenirs, d'expériences, d'inventions, d'absurdités et d'improvisations¹⁶⁹. » Les personnages sortent du réalisme de la vie pour prendre la scène de théâtre comme lieu de tous les possibles. Ils deviennent figures plurielles, aux visages multiples lorsqu'ils passent « de l'autre côté du miroir ». Les personnages se trouvent ainsi pris entre la fiction théâtrale et le rêve éveillé. Cette fin du texte qui n'est finalement pas fermée, est aussi une réponse de l'auteur à la définition de l'identité qui ne peut pas être figée. De fait, le sens de la vie n'a pas de définition évidente et définitive, et l'absence de signification permet toute sorte de métamorphoses. Comme chez Kafka, Sébastien David montre ce qui est, sans fournir de raison rationnelle. Si Kafka constate que « la plupart des hommes ne vivent pas vraiment. Ils sont seulement accrochés à la vie comme les coraux sur un récif¹⁷⁰ », Sébastien David se résigne : « J'ai bien essayé de trouver une place à Stéphanie. Y a-t-il de la place pour sept milliards de destins magnifiques? Ben non. Si on recensait les données de toutes ces vies dans un document Excel, on serait découragés¹⁷¹. »

À partir de la question « Comment exister? », nous avons tenté de montrer comment, dans un contexte théâtral traversé par une crise de la représentation, et dans un contexte général de crises existentielles individuelles, nationales ou internationales, Sébastien David parvient à poser la question identitaire comme étant en déséquilibre permanent. Il fabrique ainsi des personnages soumis à une instabilité du temps et de l'espace, aux identités fragiles et mouvantes, dont le corps est tout autant incarnation que représentation.

¹⁶⁸ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 192.

¹⁶⁹ August Strindberg, *Le songe*, Paris, L'Arche, 2006, p. 10.

¹⁷⁰ Gustav Janouch, *Conversations avec Kafka*, Paris, Maurice Nadeau, 1978, p. 78.

¹⁷¹ Proulx Mélissa, « Sébastien David / Les morb(y)des : poids lourds », *Voir*, 28 février 2013. En ligne, <<https://voir.ca/scene/2013/02/28/sebastien-david-les-morbydes-poids-lourds/>>, consulté le 22 octobre 2015.

L'identité est le sujet central de *Les morb(y)des*, et les personnages se trouvent confrontés à la question « qui suis-je dans ce tourbillon du monde ? » Les sœurs et Kevyn n'ont pas la même façon de tenter de répondre à cette question. Pour Sa Sœur, la vie est une fatalité qu'il faut accepter. Elle évite de penser en prenant des cachets contre l'angoisse, en ayant le moins de liens possible avec les autres. Elle mange constamment pour combler le vide de son existence et elle regarde la télévision pour tenter de se convaincre que son choix de ne plus sortir est le bon. Stéphany pense au contraire que tout peut être surmontable et que l'amour arrivera un jour. Elle ne mange plus et fait du vélo stationnaire dans l'espoir de perdre du poids. Ses discussions sur internet lui permettent d'inventer son corps et de libérer une parole, mais cette espace virtuel ne fait que l'éloigner de la réalité et sa vie devient progressivement imaginaire. Quant à Kevyn, il ne croit en rien, ni en lui, ni en l'humain, ni en la fatalité.

Stéphany et Sa Sœur organisent leur vie pour ne pas se laisser submerger par l'angoisse de l'existence et la peur de mourir. Elles pensent leur identité de manière stable, d'après une représentation personnelle et immuable du monde, alors que le principe même de cette représentation est l'instabilité. Enfermée sur elle-même, Sa Sœur n'attend rien, ne veut rien penser, ne veut rien changer. Pour elle, son identité doit rester cachée et figée, mais ce confinement dans un espace clos n'empêche pas le monde de tourner. Les émissions de télévision lui renvoient l'image du tourbillon de la vie qu'elle cherche à fuir. Stéphany rêve son identité, s'imaginant aimée et regardée par les autres, mais elle oublie que sa réalité ne correspond pas à l'image inventée. Ses promenades nocturnes sur les traces de l'assassin et ses écrits sur internet l'isolent dans un imaginaire qui la déconnecte de la réalité. Elle ne voit plus les frontières entre ses fantasmes et le réel.

Ainsi, nous avons vu que les sœurs sont imprégnées par les espaces dans lesquels elles vivent et que ces derniers conditionnent leur rapport au monde. Le demi sous-sol, espace clos, est le lieu de Sa Sœur. Il protège cette dernière, mais l'enferme et l'isole du monde extérieur. Retranchée dans le demi sous-sol, Sa Sœur cherche à dissuader Stéphany de sortir, sauf pour le minimum c'est-à-dire pour aller faire les courses. Elle place ainsi Stéphany dans une forme de retour au primitif, où chercher de la nourriture pour survivre était la seule activité, tout en essayant de ne pas se faire attaquer (et tuer) par l'extérieur. Stéphany ne se contente pas de sortir pour acheter l'épicerie, elle a besoin de sortir de cet appartement qui

l'étouffe, mais les rues ne lui donnent pas de grandes satisfactions. Elle se promène, mais personne ne la remarque. Le temps est décousu et pèse sur les deux sœurs. Il se répète, laissant les personnages dans une temporalité figée. Puis, avec l'arrivée de Kevyn, le temps s'accélère soudain, entraînant les personnages dans un temps qui les dépasse et qui les métamorphose. L'espace et le temps sont soumis au filtre de l'imaginaire, puisqu'en définitive ils sont impossibles à appréhender en dehors des représentations mentales que nous construisons.

Le corps obèse des deux sœurs façonne leur identité par l'enfermement de l'une sur l'autre et par les normes morales. David Le Breton nous rappelle que : « la désignation du corps traduit donc un fait d'imaginaire social¹⁷². » Nous avons vu que l'obésité [ou la mort?] de la mère a créé un traumatisme chez Sa Sœur qui ne sort plus depuis treize ans. Le regard des autres lui donne des angoisses et son corps obèse la dégoûte, mais c'est sur Stéphanie qu'elle déverse sa haine du corps. Stéphanie voit son corps comme celui de Sa Sœur, un corps qu'il ne faut pas exposer aux regards des autres. Elle s'invente donc des corps imaginaires ou, pour sortir, elle masque son corps sous des vêtements qui changent son apparence. Ainsi, pour le dire comme Hans-Thies Lehmann, « la présence du corps déviant [...], par la maladie, le handicap, l'altération, s'écarte de la norme et provoque une fascination « non morale », malaise ou angoisse¹⁷³ » et le lecteur finit par porter un jugement sur le corps des personnages.

Sébastien David utilise les non-dits dans les discours pour construire un texte où le langage est une impasse communicationnelle. Le langage permet de parler pour dire le moment sans pour autant permettre de tenir un discours cohérent et clair sur soi. Il est vecteur d'aliénation tout autant que de tentative de communication. La frontière mouvante entre l'imaginaire et la réalité sociale passe aussi par le langage. Sa Sœur se cache derrière les mots pour ne pas penser à sa peur et Stéphanie s'invente une vie à travers les mots. Le langage fissure la réalité. Cette impasse dépasse les personnages, elle est inscrite dans le langage, vecteur de communication, mais intrinsèquement source d'incompréhension. Le surgissement de la parole anime le personnage contemporain et non le contraire. Par la parole, les sœurs cherchent à dire simplement « j'existe », mais elles n'arrivent pas à maîtriser le langage et le

¹⁷² David Le Breton, *ibid.*, p. 13.

¹⁷³ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 151.

flux de paroles entraîne une crise du langage, source de toutes leurs incompréhensions. De plus, l'absence de ponctuation dans le texte crée une ambivalence à la lecture, car le sens bouge, il se fissure et montre des identités instables.

L'identité est une dynamique mouvante, en constante redéfinition, une quête impossible et sans cesse renouvelée. L'identité des personnages est marquée par les dimensions matérielles du temps, de l'espace, du corps, du langage, de la société, mais aussi par les dimensions culturelles, imaginaires et fantasmées du rapport au monde, en interactions incessantes. Le théâtre est aussi bien un reflet et un témoignage qu'un instrument de compréhension et d'analyse (il donne à voir). Il est aussi acteur, car il participe à son tour de la modification de ces conditions matérielles et de l'imaginaire à travers lesquels nous les appréhendons et nous mouvons. Dans *Les Morb(y)des*, Sébastien David montre des personnages qui perdent pied, qui n'arrivent pas à se construire sereinement et qui finissent par perdre leur identité. Face à cette déconstruction identitaire, il laisse aux lecteurs le soin de se demander si le sens de la vie humaine ne demeure que dans la folie ou dans la mort. Ainsi, Sébastien David propose au lecteur/spectateur de réfléchir sur le sort de ses personnages pour se demander si le théâtre permet d'apaiser la solitude qui découle d'une identité construite dans le rejet de soi et dans l'angoisse des autres.

BIBLIOGRAPHIE

a) Corpus étudié

David, Sébastien, *Les Morb(y)des*, Montréal, Leméac, 2013, 126 p.

b) Sur Sébastien David

Bélanger, Sylvain, « Six questions à Sébastien David », *3900*, volume 9, 2016. En ligne, <<http://3900.ca>>, consulté le 21 septembre 2016.

Dupont-Buist, Thomas, « Seules dans le meilleur des mondes », *Artichaut Magazine*, 12 mars 2013. En ligne, <<http://artichautmag.com>>, consulté le 22 octobre 2015.

Cadieux, Alexandre, « Mettre en chair », *Le devoir*, 14 mars 2013. En ligne, <<http://www.ledevoir.com>>, consulté le 22 octobre 2015.

Cyr, Catherine, « Corps et dissolution de soi », *Jeu, revue de théâtre*, n° 151, 2014 p. 31-35.

Daguzan-Bernier, Myriam, « Morb(y)des - Théâtre de Quat'sous » *Ma mère était hipster*, 8 mars 2013. En ligne, <<http://mamereetaithipster.com>>, consulté le 22 octobre 2015.

Galipeau, Mélanie, « Morb(y)des : une râpe pour le cœur », *Boucle magazine*, 12 mars 2013. En ligne, <<https://www.bouclomagazine.com>>, consulté le 22 octobre 2015.

Girard, Marie-Claire, « Les morb(y)des », *Le Huffington post*, 15 mars 2013. En ligne, <<http://quebec.huffingtonpost.ca>>, consulté le 22 octobre 2015.

Joli-Cœur, Sophie, « Vous avez dit tragique? », *Jeu, revue de théâtre*, n° 149, 2013.4, p. 18-24.

Labbe, Julie, « Théâtre de Quat'sous - Les morb(y)des », *Info-Culture.biz*, 8 mars 2013. En ligne, <<http://info-culture.biz>>, consulté le 22 octobre 2015.

Olivier, Aurélie, « Les morb(y)des : donner voix à la misère », *Jeu, revue de théâtre*, 12 mars 2013. En ligne, <<http://revuejeu.org>>, consulté le 22 octobre 2015.

Proulx, Mélissa, « Sébastien David / Les morb(y)des : poids lourds », *Voir*, 28 février 2013. En ligne, <<https://voir.ca>>, consulté le 22 octobre 2015.

Saint-Onge, Pascale, « Les morb(y)des », *Mon (théâtre).qc.ca*, 11 mars 2013. En ligne, <<http://www.montheatre.qc.ca>>, consulté le 22 octobre 2015.

Saint-Pierre, Christian, « Sébastien David ausculte les corps atypiques », *Le devoir*, 2 mars 2013. En ligne, <<http://www.ledevoir.com>>, consulté le 22 octobre 2015.

Siag, Jean, « Les morb(y)des : pesante solitude » *La presse*, 15 mars 2013. En ligne, <<http://www.lapresse.ca>>, consulté le 22 octobre 2015.

c) *Études*

- Abirached, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, « Tel », 1994, 518 p.
- Adorno, Théodor W., *Prismes. Critique de la culture et société*, Paris, Payot, 1986, 304 p.
- , *Modèles critiques*, Paris, Payot, 2003, 352 p.
- Angel, Cynthia, « Écriture de *Toxi@que*, suivie d'une analyse réflexive sur le poème dramatique ». Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2009, 102 f.
- Anzieu, Didier, *Le moi-peau*, Paris, Dunod, 1995, 304 p.
- Archambault, Joannie, « Construction identitaire dans *Self* de Yann Martel. Entre l'homme, la femme et l'écrivain ». Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2012, 101 f.
- Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1985, 251 p.
- , « Le corps humain », *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004, p 1517-1519.
- , « Aliéner l'acteur », *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004, p. 1520-1522.
- , « Pour en finir avec le jugement de Dieu », *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004, p. 1639-1654.
- Autant-Mathieu, Marie-Christine (dir.), *Écrire pour le théâtre. Les enjeux de l'écriture dramatique*, Paris, CNRS Éditions, 1995, 199 p.
- Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, « Tel », 1982, 471 p.
- Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, « Tel quel », 1977, 280 p.
- , *Leçon*, Paris, Points, « Essais », 2015, 45 p.
- Baudrillard, Jean, *L'esprit du terrorisme*, Paris, Galilée, 2002, 45 p.
- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, « Tel », 1966, 356 p.
- Biet, Christian et Triau, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, « Folio », 2006, 1050 p.
- Bonnaud, Hélène, *Le corps pris au mot. Ce qu'il dit, ce qu'il veut*, Paris, Navarin/Le Champ freudien, 2015, 220 p.

- Bourdieu, Pierre, *Le sens pratique*, Paris, Éditions de minuit, 1980, 480 p.
- , *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, 243 p.
- Bovet, Jeanne, « Du plurilinguisme comme fiction identitaire : à la rencontre de l'intime », *Études françaises*, vol. 43, n° 1, 2007, p. 43-62.
- Bouchet, Pauline, « La fabrique des voix : l'auteur et le personnage dans les écritures théâtrales québécoises des années 2000 ». Thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle-Paris III / Université du Québec à Montréal, 2014, 548 f.
- Bertolt, Brecht, *Écrits sur le théâtre I*, Paris, L'Arche, 1972, 664 p.
- Corvin, Michel, *La lecture innombrable des textes du théâtre contemporain*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2015, 256 p.
- Courtine, Jean-Jacques, *Histoire du corps. Volume 3. Les mutations du regard. Le XX^e siècle*. Paris, Seuil, 2006, 519 p.
- David, Gilbert, (dir.), *Le corps déjoué. Figures du théâtre de Larry Tremblay*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2009, 160 p.
- Debord, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, « Folio », 1996, 204 p.
- De la Chenelière, Evelyne et Lefebvre, Pierre, « Entre la page et le plateau : dialogue avec Marie-Christine Lesage », *Liberté*, vol. 52, n° 3, 2011, p. 40-53.
- Delfour, Jean-Jacques, « De la distinction entre monologue et soliloque », *L'annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 28, 2000, p. 119-129.
- Desprats-Péquignot, Catherine, « D'obésité en performances de corps », *Champ psy*, 2008, n° 51, p. 43-56.
- Desrochers, Nadine, « Le récit dans le théâtre contemporain ». Thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 2001, 410 f.
- Detrez, Christine, *La construction sociale du corps*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 2002, 257 p.
- Di Méo, Guy, « Femmes, sexe, genre. Quelle approche géographique ? », *Espaces et sociétés*, n° 150, 2012/2, p. 149-163.
- Dorais, Louis-Jacques, « La construction de l'identité », dans Denise Deshaies et Diane Vincent (dir.), *Discours et constructions identitaires*, Laval, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 1-10.
- Dubor, Françoise et Heulot-Petit, Françoise (dir.), *Le monologue contre le drame ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2012, 244 p.

- Eigenmann, Éric, *Le mode dramatique*, Département de français moderne, Université de Genève. En ligne, <<https://www.unige.ch>>, consulté le 25 août 2016.
- Fix, Florence, *La didascalie dans le théâtre du XX^e siècle. Regarder l'impossible*, Dijon, Presses universitaires de Dijon, « Écritures », 2007, 282 p.
- Freud, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot. Psychanalyse », 2010, 160 p.
- Garand, Caroline, « Distinction entre monologue et soliloque : étude d'un cas limite, celui de *Monologue*, de Jean-Pierre Ronfard », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 28, 2000, p. 130-142.
- Garbagnati, Lucile (dir.), *Temps scientifique, temps théâtral*, Besançon, Centre régional de documentation pédagogique de Franche-Comté, 2001, 234 p.
- Gauvin, Lise (dir.), *Les langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Espace littéraire », 1999, 178 p.
- Gauvin, Lise, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, 256 p.
- Girel-Pietka, Virginie, « La crise de l'identité dans le théâtre de Denis Johnston ». Thèse de doctorat, Université Charles de Gaulle - Lille III, 2013, 485 f.
- Grice, H. Paul, « Logique et conversation », *Communications*, n° 30, 1979, p 57-73.
- Goffman, Erving, *Stigmate, les usages sociaux des handicaps*, Paris, Édition de Minuit, 1975, 180 p.
- Grangeard, Catherine, *Comprendre l'obésité*, Paris, Albin Michel, 2012, 350 p.
- Grossmann, Evelyne, *La défiguration. Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004, 128 p.
- Hébert, Chantal et Perelli-Contos, Irène (dir.) *La narrativité contemporaine au Québec 2 : le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, 318 p.
- Heulot-Petit, Françoise, *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine. L'altérité absente ?*, Paris, L'Harmattan, « Univers théâtral », 2011, 398 p.
- Hubert, Marie-Claude, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, Paris, Librairie José Corti, 1987, 288 p.
- _____, « Corps et voix dans le théâtre de Beckett à partir des années soixante », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°46, 1994, p 203-212.

- Huffman, Shawn et Lafon, Dominique, « Entre identité et identitaire », *Voix et images*, Vol. 33, numéro 1/97, 2007, p. 9-14.
- Jakobson, Roman, *Essai de linguistique générale. I. Les fondations du langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Reprise », 2003, 260 p.
- Lacan, Jacques, *Le séminaire, livre XXIII. Le sinthome*, Paris, Seuil, « Champ freudien », 2005, 253 p.
- Laliberté, Hélène, « Espaces et territoires dans *Being at home with Claude* de René-Daniel Dubois », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 21, 1997, p 119-131.
- LaRue, Monique, en collaboration avec Chassay, Jean-François, *Promenades littéraires dans Montréal*, Montréal, Éditions Québec/Amériques, 1989, 274 p.
- Larthomas, Pierre, *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige Manuels », 2005, 463 p.
- Le Breton, David, *La peau et la trace, sur les blessures de soi*, Paris, Métailié, 2003, 144 p.
- , « Imaginaire de la fin du corps », dans Claude Raisky (dir), *Les valeurs du corps dans la société contemporaine*, Dijon, Educagri Éditions, 2003, p. 35-40.
- , *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, 335 p.
- , *La sociologie du corps*, Paris, Presse Universitaire de France, « Que sais-je ? », 2012, 128 p.
- , *Disparaître de soi, une tentation contemporaine*, Paris, Métailié, « Traversées », 2015, 205 p.
- Legault-Lamontagne, Myriam, « Moi, foule, corps : réflexion critique sur l'espace de liberté individuelle dans le processus intime d'intégration des modèles et contre-modèles relatif au corps ». Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2007, 49 f.
- Lehmann, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, 320 p.
- Leroux, Patrick, « Le Québec en autoreprésentation : le passage d'une dramaturgie de l'identitaire à celle de l'individu ». Thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle-Paris III, 2009, 398 f.
- Leroux, Louis Patrick et Guay, Hervé (dir.), *Le jeu des positions. Discours du théâtre québécois*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2014, 407 p.
- Lesage, Marie-Christine, « La dramaturgie québécoise contemporaine. Petits instantanés d'un paysage dramatique en pleine transformation », *Pausa*, n° 32. En ligne <<http://>

www.salabeckett.cat/files/pausa/pausa-32/dramaturgie-quebecoise-contemporanie>
Consulté le 25 novembre 2015.

- Maeterlinck, Maurice, *Trésor des humbles*, Paris, Grasset, « Les cahiers rouges », 2008, 196 p.
- M'Bengué, Adama, « Construction du personnage et de l'identité dans les romans de Pirandello et Svevo ». Thèse de doctorat, Université Paul Valéry - Montpellier III, 2011, 311 f.
- Meidani, Anastasia, *Les fabriques du corps*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007, 354 p.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, « Tel », 1979, 364 p.
- Mével, Matthieu (dir), *La littérature théâtrale, entre le livre et la scène*, Montpellier, L'Entretemps Éditions, « Scénogrammes, Matériau », 2013, 193 p.
- Moulard, Estelle, « Le jeu d'acteur dans le théâtre contemporain : entre créations de textes dramatiques et écritures scéniques ». Mémoire de maîtrise, Université Stendhal Grenoble 3, 2012, 76 f.
- Moss Jane M., « Larry Tremblay et la dramaturgie de la parole », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 21, 1997, p. 62-83.
- Mucchielli, Alex, *Les situations de communication*, Paris, Eyrolles, 1991, 131 p.
- Naugrette, Catherine, *Paysages dévastés, le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, Circé, 2004, 172 p.
- Nepveu, Pierre et Marcotte, Gilles, « Montréal, sa littérature », dans Nepveu, Pierre et Marcotte, Gilles (dir.) *Montréal imaginaire. Ville et littérature*, Montréal, Fides, 1992, p. 7-11.
- Novello, Paglianti Nanta, « Marques corporelles dans le théâtre de S. Beckett. Le cas de *Oh les beaux jours* », *e-CRIT3224*, 2012, p. 127. En ligne, <<http://e-crit3224.univ-fcomte.fr>>, consulté le 14 mars 2016.
- Papalexioiu, Elena, « Le corps comme matière dramatique dans le théâtre de Romeo Castellucci », *Prospero*, 2011. En ligne, <<http://www.t-n-b.fr/en/prospero/european-review/fiche.php?id=49&edition=9&lang=2>>, consulté le 14 mars 2016.
- Pavis, Patrick, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, 472 p.
- Pruner, Michel, *Les théâtres de l'absurde*, Paris, Armand Colin, « Lettres Sup », 2005, 160 p.
- , *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, « Lettres Sup », 2010, 128 p.
- Ricoeur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, 426 p.

- Robert, Lucie, « Pour une histoire de la dramaturgie québécoise », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 5-6, 1988-1989, p. 163-169.
- , « (D)écrire le corps », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 21, 1997, p. 28-42.
- Ryngaert, Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2005, 202 p.
- , *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin, « Coursus », 2014, 164 p.
- Ryngaert, Jean-Pierre et Sermon, Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, Éditions Théâtrales, 2006, 176 p.
- , *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, Paris, Armand Colin, 2012, 256 p.
- Sarrazac, Jean-Pierre, *L'avenir du drame*, Belval, Circé/Poche, 1999, 210 p.
- , *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, 2004, 141 p.
- , « La reprise (Réponse au postdramatique) », dans Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette (dir.), *La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, *Études théâtrales*, n° 38-39, 2007, p. 7-20.
- , *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012, 416 p.
- Schilder, Paul, *L'image du corps*, Paris, Gallimard, « Tel », 1980, 368 p.
- Strindberg, August, *Le songe*, Paris, L'Arche, 2006, 96 p.
- Tap, Pierre, « Relations interpersonnelles et genèse de l'identité », *Annales de l'Université Toulouse-Le Mirail*, tome XV, n°2, 1979, p. 07-43.
- Ubersfeld, Anne, « Pédagogie du fait théâtral », dans André Helbo (dir.), *Théâtre : modes d'approche*, Bruxelles, Labor-Méridiens Klincksieck, 1987, p. 180-195.
- , *Lire le théâtre*, Paris, Belin, « Lettres Sup », 1996, 240 p.
- , *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Belin, « Lettres Sup », 1999, 220 p.
- Vigeant, Louise, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia éditeur, 1989, 227 p.
- , « À la poursuite du "fantôme provisoire" », *Jeu : revue de théâtre*, n° 83, (2) 1997, p. 81-83.
- , « La double énonciation : Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre », *Jeu : revue de théâtre*, n° 84, (3) 1997, p. 29-31.

Vinaver, Michel, *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1998, 336 p.