

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LÀ OÙ LES CONTES DE FÉES ONT ÉCHOUÉ:  
DISCOURS DE LA DISPUTE AMOUREUSE AU THÉÂTRE SELON  
L'ÉCHELLE ET LE MODÈLE DE FLAHAULT

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR  
SOPHIE LESTAGE

AVRIL 2011

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.01-2006). 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

N'eut été de son directeur, ce mémoire de maîtrise ne serait pas achevé. Alain, merci pour les mots d'encouragement et, surtout, d'avoir pris ce projet à pied levé, en respectant ce qu'il était. Pour moi, tu seras toujours le père de cet enfant terrible.

Merci à l'École supérieure de théâtre d'avoir compris que, certaines fois, tout ce qu'il faut, c'est un peu plus de temps. Grâce à vous, un rêve a pris forme et vie.

Merci Nadia pour tes nombreuses visites surprises; grâce à ton support, les moments de découragement me quittaient en même temps que toi. Merci Virginie pour tes précieux conseils et ton aide militaire quant à la révision et la pagination de ce travail.

Un sincère remerciement à mes amis pour votre touchante compréhension devant tant de rendez-vous manqués ou annulés. Puis, finalement, un merci d'amour à ma famille pour votre support indéfectible et votre générosité infinie.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES TABLEAUX.....	v
RÉSUMÉ.....	vi
LÀ OÙ LES CONTES DE FÉES ONT ÉCHOUÉ.....	1
BIBLE DES PERSONNAGES.....	2
INTRODUCTION.....	48
CHAPITRE I	
LE DISCOURS AMOUREUX.....	51
1.1    Roland Barthes et <i>Fragments d'un discours amoureux</i> .....	51
1.1.1    Du discours au discours amoureux.....	51
1.1.2    Du sentiment au langage amoureux.....	53
1.2    La « scène de langage ».....	55
1.2.1    Le théâtre et l'intimité.....	56
1.2.2    La dispute.....	58
1.2.3 <i>L'écriture de la dispute</i> .....	59
1.3    François Flahault.....	60
1.3.1    L'échelle des degrés d'intensité de la dispute amoureuse.....	61
1.3.2    Le modèle des étapes de la dispute amoureuse.....	62
CHAPITRE II	
DU MYTHE DE L'AMOUR À LA RÉALITÉ DU LANGAGE.....	65
2.1    Les contes de fées.....	65
2.1.1 <i>Le happy end</i> .....	66
2.1.2    L'état amoureux.....	67
2.1.3    Du mariage à l'amour passion.....	69
2.2    Les jeux de l'amour et du langage.....	70
2.2.1    Les joueurs: le couple.....	70
2.2.2    L'arbitre: les invités.....	71
CHAPITRE III	
LA DISPUTE AMOUREUSE.....	74
3.1    La « scène de ménage ».....	74
3.1.1    Patrick Lemoine.....	74

3.2	George et Martha, le couple .....	76
3.2.1	Leurs disputes.....	77
3.2.2	Mise en application de l'échelle dans <i>Who's Afraid of Virginia Woolf?</i> .....	78
3.3	Sarah et Simon, le couple .....	80
3.3.1	Mise en application de l'échelle dans <i>Les contes de fées ont échoué</i> .....	81
3.4	Mise en application du modèle dans <i>Who's Afraid of Virginia Woolf?</i> et <i>Là où les contes de fées ont échoué</i> .....	83
CONCLUSION.....		97
BIBLIOGRAPHIE.....		101

## LISTE DES TABLEAUX

Tableau		Page
1.1	Échelle des degrés d'intensité de la dispute amoureuse selon François Flahault .....	61
1.2	Modèle des étapes de la dispute amoureuse selon François Flahault .....	63

## RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise en est un de création et par conséquent, il se divise en deux parties. L'une est consacrée à la rédaction d'une pièce de théâtre, *Là où les contes de fées ont échoué*, et l'autre, à l'étude du discours de la dispute amoureuse au théâtre à partir de l'échelle et du modèle de François Flahault. L'intuition à laquelle ce mémoire veut donner réalité est celle que la dispute amoureuse fait basculer la parole et qu'en ce sens, il existerait une *écriture de la dispute*.

*Là où les contes de fées ont échoué* raconte l'histoire de Sarah et de Simon, qui sont tous deux dans la fin vingtaine. Sarah veut – et croit qu'elle doit – quitter Simon. La nuit suivant la réception de leur mariage, aux petites heures du matin, elle fait ses valises, non pas pour partir en voyage de noces comme elle le prétend, mais bien pour le quitter. Alors que Simon croit – à tort – avoir enfin atteint son idéal amoureux et aspire à construire une famille, Sarah ignore encore ce qu'est l'amour.

C'est en entamant la création de *Là où les contes de fées ont échoué* que s'est imposée notre réflexion sur l'écriture de la dispute amoureuse. Il paraissait impossible d'échapper aux archétypes des conflits amoureux les plus connus, d'innover. La dispute conservait toujours ce quelque chose de déjà vu, de déjà dit. Et s'il existait un modèle, avons-nous pensé. D'où l'entrée en scène de l'échelle et du modèle de Flahault. Puis, l'écriture de la pièce s'est volontairement poursuivie et achevée sans que nous ne nous préoccupions des outils et ce, dans le seul but de constater *a posteriori* à quel point la théorie rejoignait la fiction et s'appliquait à la nôtre.

Ce mémoire interroge donc essentiellement la dispute amoureuse dans sa façon d'être écrite, structurée. Il ne s'agit pas d'une analyse à proprement parler de la scène de ménage, mais d'une réflexion sur le sujet. En plus d'interroger le discours dans lequel elle s'inscrit, nous tentons de mettre en lumière les altérations du langage qu'elle provoque. À l'aide d'extraits de la pièce *Who's Afraid of Virginia Woolf?* d'Edward Albee et des outils de François Flahault, nous proposons une façon d'écrire la dispute amoureuse au théâtre et de la mettre en mots.

THÉÂTRE, AMOUR, DISCOURS, ÉCRITURE DE LA DISPUTE, FLAHAULT

LÀ OÙ LES CONTES DE FÉES ONT ÉCHOUÉ

## BIBLE DES PERSONNAGES

### **SARAH**, 28 ans

Sarah étudie en arts plastiques. Il y a quelques années, elle a créé une série de portraits très prometteurs, mais qui n'ont jamais trouvé preneur. Depuis, elle est étudiante à temps très partiel et se dit à la recherche d'inspiration. Sarah est une séductrice qui ne croit ni à l'amour ni au mariage: elle joue plutôt à l'amour. Un moment elle est fragile et soumise, l'autre, dure et manipulatrice. Sarah a un côté enfantin dont elle est très fière. Sans être alcoolique, elle a une étrange relation avec l'alcool.

### **SIMON**, 27 ans

Simon travaille dur dans une compagnie à numéros, où il fait un très bon salaire. Derrière des allures d'homme mou, Simon cache une nature dominante. Il est un homme d'apparence, de principe, qui n'est fragile qu'en amour. Simon aspire à une famille typique, avec femme et enfants, mais il se surprend à aimer le drame. Il adore contrôler et être en contrôle, mais il se lasse vite de devoir tout diriger. Il s'occupe de Sarah comme s'il s'agissait de sa fille et non de son amoureuse.

### LIEU

Appartement de ville luxueux avec un atelier, en désordre, servant à peindre.

## 1.1

*Aux petites heures du matin, dans un appartement luxueux. Bruit de clés et de serrure. On entend des voix. La porte s'ouvre. Sarah est habillée en blanc. Simon, en habit.*

**SARAH**

Oui, Simon, dans l'métro. J'te l'dis!

**SIMON**

Comment tu peux être sûre qu'c'était une tête de poupée s'y était dans un sac?

**SARAH, exaspérée**

Le sac était transparent!

**SIMON**

C'tait peut-être juste une coiffeuse qui transportait un d'ses modèles!

**SARAH**

Elle avait plus l'air d'un tueur en série, ouais.

*Silence.*

**SIMON**

Sarah, t'arriveras pas à m'convaincre!

**SARAH**

J'peux pas croire qu'on va aller au Mexique pis qu'tu vas m'faire manquer ça!

**SIMON**

On part juste une semaine.

**SARAH, plus fort**

J'veux y aller!

**SIMON**

J'vois pas pourquoi j'mettrais une pause à mes vacances – foutrement méritées, d'ailleurs! – pour visiter une île remplie d'poupées!

**SARAH**

C'pas juste une (*l'imitant*) « île remplie d'poupées », c'est l'Île DES Poupées!

**SIMON**

Veux-tu ben m'dire pourquoi j'irais jouer au touriste là, moi?

**SARAH**, *excitée*

L'Île est pleine de cadavres de poupées! Y'en a partout!

**SIMON**

J'comprends pas.

**SARAH**

L'ancien propriétaire d'l'Île les avait jetées dans un des lacs...

**SIMON**

Dans l'lac?!

**SARAH**

Oui, (*l'imitant*) « dans l'lac »! Y croyait qu'ça chasserait les mauvais esprits d'l'Île...

**SIMON**

C'est tellement n'importe quoi!

**SARAH**

Une p'tite fille qu'y'aimait beaucoup s'est noyée...

**SIMON**

Pis en plus, c'est morbide!

**SARAH**

Y'était convaincu qu'ça éviterait d'autres noyades.

*Silence.*

**SIMON**

J'irai pas, Sarah.

**SARAH**

J'le sais...

*Silence.*

**SARAH**

Ça t'fait peur, hein?

**SIMON**

Oui...

*Silence.*

**SARAH**

J'irai une autre fois...

**SIMON**

Seule?

**SARAH**

Oui...

*Long silence.*

## 1.2

**SIMON**

C'est drôle d'se retrouver seuls... surtout après une soirée comme à soir!

**SARAH**

J'suppose...

**SIMON**

J'dois t'dire qu't'as jamais été aussi belle qu'à soir!

**SARAH**

T'es pas si mal non plus...

**SIMON**

On était l'plus beau couple d'la soirée!

**SARAH**, *surprise*

Tu trouves?

**SIMON**

On est l'plus beau couple de presque toutes les soirées!

**SARAH**

Si tu l'dis...

**SIMON**

Bon... t'as pas aimé ta soirée!

**SARAH**

J'ai pas dit ça!

**SIMON**

T'as pas besoin d'le dire! Moi, j'ai aimé ça – non, moi, j'ai adoré ça! – pis si j'ai adoré ça, ben ça veut dire que, toi, t'as détesté ça!

**SARAH**, *vexée*

Comment tu peux dire ça!?! (*Un temps.*) T'as raison, j'ai détesté ça.

**SIMON**

J'comprends pas...

**SARAH**

C'pas l'genre de soirée qu'j'aime, c'est toute!

**SIMON**

Pourtant... y'avait d'l'alcool!

**SARAH**

Oui...

**SIMON**

Pis tu pouvais boire tout c'que tu voulais!

**SARAH**

Oui...

**SIMON**

Dès qu'on est arrivés dans salle, j't'ai présenté le *barman*. J'ai dit: « Sarah, Sylvain. Sylvain, Sarah », non?!

**SARAH**

Oui...

**SIMON**

J'avais fait un *deal* avec Sylvain! Tu devais pouvoir ingurgiter tous les *drinks* qui t'passaient par la tête: tu devais pouvoir en commander juste pour le *fun*, juste pour savoir comment y se faisaient, c'qu'y'avaient l'air, en prendre une gorgée pis passer au *drink* suivant.

**SARAH**

Oui...

**SIMON**

Y'avait même le droit d'te *cruiser*! Un peu. (*Un temps.*) C'était plus pour toi qu'pour lui là, mais... (*un temps*) j'pensais qu't'aimerais Sylvain...

**SARAH**

Oui...

**SIMON**

Ses *drinks* flambés, y t'es as-tu montrés?

**SARAH**

Oui...

**SIMON**

Y devait mettre le feu à ses doigts, à ton *drink* pis à une partie du bar... y devait t'faire peur! J'lui avais dit, pourtant. (*Un temps.*) Y devait t'faire la blague, sa blague, celle où y t'dit qu'tu dois boire ton *drink* assez vite pour pas qu'la paille fonde, mais pas trop vite pour qu'ta gorge prenne en feu...

**SARAH**

Oui...

**SIMON**

C'est l'genre de blague qui faut être là pour la trouver drôle, là, mais... (*Un temps.*) Y te l'a-tu faite? J'y ai pourtant demandé qu'y t'a fasse...

**SARAH, irritée**

Oui, il l'a faite.

**SIMON**

C'est quoi l'problème debord?

**SARAH**

Tu l'sais pourtant qu'tu dois pas m'laisser boire comme ça. Jamais! PAS en public.

**SIMON**

Pis après?

**SARAH**

Tu l'sais qu'ça me donne la chienne! J'ai peur d'me noyer!

**SIMON, plus fort**

Pis?

**SARAH**

Pis là, ben, j'ai soif! (*Un temps.*) T'es content?!

**SIMON**

Sarah! Si tu veux boire, tu boiras dans l'avion! (*Simon regarde l'heure à sa montre.*) Là, faut qu'tu finisses tes bagages.

1.3

**SARAH**

Mes bagages sont faits.

**SIMON**

Non. Moi, mes bagages sont faits. Pas les tiens!

**SARAH**

Y sont presque faits...

**SIMON**

Des bagages, c'est fait ou pas! Des bagages (*l'imitant*) « presque faits », ça existe pas!

**SARAH**

Y m'reste juste à mettre quelques affaires dans ma valise...

**SIMON**

Tes affaires qui traînent partout, ouais.

*Simon jette un coup d'œil à sa montre.*

**SARAH**

Si tu m'avais aidée avec mes bagages, mes affaires traîneraient pas partout!

**SIMON**

J'te l'ai dit Sarah, c'pas à moi à faire ta valise, en plus!

**SARAH**

J'vois pas c'est quoi l'problème... tant qu'à faire la tienne, t'aurais pu faire la mienne!

**SIMON**

Si on était déjà partis, on aurait pas ENCORE cette discussion-là!

**SARAH**

Et ça recommence!

## 1.4

**SIMON**

Pourquoi on pouvait pas juste faire comme tout l'monde?

**SARAH**

Parce qu'on est PAS (*l'imitant*) « comme tout l'monde »! (*Un temps.*) Pis j'aime ça comme ça. (*Un temps.*) Le jour où j'vais m'rendre compte qu'j'suis juste comme tout l'monde, qu'on est exactement comme les autres, ben, c'jour-là, va falloir qu'ça s'arrête, toi pis moi, pis ça, tu l'sais.

**SIMON, irrité**

Oui, oui, j'le sais.

**SARAH**

Bon!

**SIMON**

J'voulais partir aujourd'hui, pas demain!

**SARAH**

Tu veux dire qu'tu voulais partir hier pis pas aujourd'hui! Y'est passé minuit, Simon, pis si y'est passé minuit, ça veut dire qu'aujourd'hui, c'est hier, pis demain, c'est aujourd'hui.

**SIMON**

Si tu l'dis!

*Simon, inquiet, regarde l'heure à sa montre.*

**SARAH, rassurante**

J'comprends pas c'que ça change.

**SIMON**

J'voulais qu'tout soit parfait!

**SARAH**

Ça l'a été aussi.

**SIMON**

Qu'tout le monde s'amuse!

**SARAH**

Tout l'monde s'est amusé.

**SIMON**

Qu'on soit LE couple d'la soirée!

**SARAH**

C'tait difficile d'faire autrement, là.

**SIMON**

J'voulais qu'y chantent, qu'y crient, qu'y pleurent même!

**SARAH**

Y'ont chanté. T'as crié. J'ai pleuré.

**SIMON**

J'voulais qu'ça soit la plus belle soirée d'notre vie!

**SARAH**, *blaguant*

Comment voulais-tu qu'ça l'soit? On la passait ensemble!

**SIMON**

J'avais besoin d'rendre ça vrai.

**SARAH**

Tu l'sais qu'pour moi ça change rien, qu'c'est du pareil au même. (*Un temps.*) On est quand même l'couple le moins traditionnel que j'connaisse!

**SIMON**

J'voulais qu'on parte en pleine cérémonie!

**SARAH**

Simon, ça s'fait PAS, partir en pleine cérémonie!

**SIMON**

C'est juste parce que t'étais au bar qu'tu m'dis ça! Si t'avais pas passé toute la soirée avec Sylvain, tu m'aurais supplié – à genoux, en plus! – pour qu'on rentre ben plus tôt qu'ça.

**SARAH**

Bon point.

**SIMON**

De toute façon, t'arrêtais pas d'pleurer!

**SARAH**

J'pensais pas que tu l'avais remarqué...

**SIMON**

C'tait difficile d'faire autrement!

**SARAH**

Ça pis l'marié qu'y'arrêtait pas d'crier!

*Long silence.*

1.5

**SIMON**

C'tait un beau mariage quand même...

**SARAH**

Moi c'est l'« quand même » qui m'dérange!

**SIMON**

Comment ça?!

**SARAH**

Un mariage, c'est beau ou ce l'est pas!

**SIMON, inquiet**

T'as pas aimé ça?

**SARAH**

Non, non... c'tait correct.

**SIMON**

Moi, c'est l'« correct » qui m'dérange!

**SARAH**

Simon!

**SIMON**

Dans vie, c'est correct ou ce l'est pas! C'est rarement les deux.

**SARAH**

C'tait beau pis c'tait correct.

**SIMON**

Pour une fois qu'on sortait ensemble pis qu'on avait un peu d'plaisir!

**SARAH**

J'suis difficile... j'le sais, tu l'sais.

**SIMON**

Oh oui!

*Silence.*

**SIMON**, *sincère*

Merci d'être venue à soir.

**SARAH**

Et...?

**SIMON**

D'être restée jusqu'à fin.

**SARAH**

Et...?

**SIMON**

D'avoir dit oui. (*Un temps.*) Sans rire!

*Silence.*

**SIMON**, *excité*

Une semaine de voyage de noces à... (*à l'espagnol*) MEXICO!

**SARAH**

Mexico... paradis du soleil, du *cock-e-tail* et... d'la *cock* tout court!

**SIMON**

Au lieu d'dire n'importe quoi, va donc finir ta valise! (*Simon vérifie l'heure à sa montre.*) On part bientôt, là... dans quelques heures!

*Sarah termine rapidement sa valise; tout ce qui traînait a disparu et tout ce qui semblait féminin dans l'appartement n'est désormais plus visible. Il est important qu'il n'y ait plus aucune trace de Sarah dans l'appartement, puisqu'il faut que l'on puisse croire qu'elle pourrait ne plus jamais revenir.*

**SARAH**, *refermant sa valise*

*That's it, good show!*

## 1.6

**SIMON**

J't'aime.

**SARAH**

Tu l'sais qu'ces mots-là veulent à peu près rien dire pour moi...

**SIMON**

J'suis pas ton ennemi, Sarah.

*Silence.***SARAH**

C'est toi contre moi.

**SIMON**

Non! C'est toi avec moi.

**SARAH**

En général, c'est toi... ou c'est moi.

**SIMON**

C'est toi PIS moi.

*Silence.***SARAH**

C'est moi.

**SIMON**

Ben oui... c'est ça, c'est toi.

*Long silence.*

## 1.7

**SARAH**, *brisée*

J'crois qu'j'ai l'vertige d'la nouvelle mariée... (*un temps*) j'arrive pus à tenir debout...

**SIMON**

Respire.

**SARAH**

J'suis une nouvelle mariée pis j'suis même pas sûre d'savoir aimer!

**SIMON**

Pis? J'suis ben un nouveau marié pis j'suis pas plus sûr qu'j'sais m'faire aimer!

*Silence.*

**SARAH**

Enchantée.

*Sarah et Simon se serrent la main. Ils jouent.*

**SARAH**

J'm'appelle Sarah (*un temps*) pis j'tombe tout l'temps en amour avec des gars mariés.

**SIMON**

Bonjour Sarah!

*Silence.*

**SARAH**

C't'à toi... c't'à ton tour!

*Simon se gratte la gorge.*

**SIMON**

J'm'appelle Simon (*un temps*) pis j'suis amoureux fou d'une fille... compliquée.

**SARAH**

Bonjour Simon! (*Un temps.*) Compliquée comment?

**SIMON**

Assez.

*Silence.*

**SIMON**

Ça m'dérange pas tant qu'ça, j'ai les moyens d'me payer quelqu'un d'compliqué.

**SARAH**

Oh oui.

**SIMON**

Moi j'pense que, dans vie, faut aimer... peu importe.

**SARAH**

Peu importe ou... peu importe le prix?

**SIMON**

Peu importe.

**SARAH**

Tant qu'ça finit pas en peine d'amour.

**SIMON**

Y'a vraiment qu'TOI pour parler d'peine d'amour l'jour d'notre mariage!

**SARAH**

J'pensais qu'tu m'aimais comme ça... malgré ça.

**SIMON**

Ouais, la plupart du temps...

*Silence.*

**SARAH**

Mieux vaut rester c'que j'suis.

*Silence.*

## 1.8

**SIMON**

J't'ai acheté un cadeau d'mariage... le veux-tu?

**SARAH**

Ouiiii!

*Simon tend fièrement un paquet vers Sarah.*

**SARAH**

Simon? Est-ce que c't'une autre bague?!

**SIMON**

Ouvre! Tu vas voir.

**SARAH, excitée**

C't'une bague, c't'une bague, c't'une bague, c't'une bague!

*Sarah ouvre rapidement le paquet. Dès qu'elle voit la bague qui se trouve à l'intérieur, elle est extrêmement déçue. Elle met la bague à son doigt déjà bagué.*

**SARAH**

Wow. (*Un temps.*) J'suis comme émue, touchée, pis aucun des deux à fois!

**SIMON**

Qu'est-ce tu voulais d'plus?

**SARAH**

J'voulais une bague.

**SIMON**

Mais C'EST une bague!

**SARAH**

J'parle d'une VRAIE bague, Simon! Tsé quelque chose qui brille...

**SIMON**

J'suis désolé d'avoir à te l'apprendre, mais ta bague, c't'une VRAIE bague!

**SARAH**

A brille pas! (*Un temps.*) À deux, y brillent même pas!

**SIMON**

Tu l'sais qu'c'pas mon genre de dépenser mon argent pour tes caprices... de princesse!

**SARAH**

Là, j'le sais.

**SIMON, plus fort**

Qu'est-ce tu voulais d'plus? (*Un temps.*) Qu'est-ce t'attends d'moi au juste?

**SARAH**

Rien.

**SIMON**

Qu'est-cé qui s'passe?

*Silence.*

**SARAH**

Rien.

*Silence.*

**SIMON**

SARAH!

**SARAH**

QUOI?

**SIMON**

Qu'est-c'qui s'passe?

*Silence.*

**SARAH**

Rien.

*Silence.*

**1.9**

**SIMON**

J'pense qu'y'est temps qu'tu m'dises certaines choses en pleine face.

**SARAH**, *dans un souffle*

Oui...

**SIMON**

Sarah?

**SARAH**

Quand t'es rentré l'autre jour pis qu'tu m'as trouvée en train d'commencer mes valises...

**SIMON**

Oui?

**SARAH**

Tu te demandais pourquoi j'amenais autant d'choses...

**SIMON**

Oui..., c'est vrai.

**SARAH**

Ben... si j'amène autant d'affaires, c'est parce que j'pars. (*Nerveuse.*) C'est sûr qu'tu savais qu'j'm'en allais, mais c'que j'veux t'dire, c'que j'ai besoin d'te dire, (*elle soupire*) c'qui faut qu'j'arrive à t'dire, c'est qu'j'm'en vais pas vraiment en voyage de noces avec toi... la vérité Simon, c'est que j'te quitte.

**SIMON**

J'comprends pas... (*un temps*) tu... QUOI?!

**SARAH**

J'te quitte. (*Un temps.*) Te laisse, si tu préfères...

**SIMON**

J'comprends pas.

**SARAH**

Toi pis moi, ça marche pas...

**SIMON**

Toi. (*Un temps.*) TOI, tu m'laisses!

**SARAH, l'imitant**

« TOI ! », tu dis ça comme si c'tait toi qu'y'aurait dû m'faire cc coup-là!

**SIMON**

On vient juste de s'marier!

**SARAH**

Penses-tu qu'j'vais avoir encore d'autres papiers à signer?

**SIMON**

Tu veux DIVORCER?!

**SARAH**

Non! Personne a parlé de divorcer! (*Un temps.*) J'me contenterais... d'annuler.

**SIMON**

On s'en allait en voyage de nocces... (*à l'espagnol*) Mexico, tu t'souviens?

**SARAH**

Oui, oui.

**SIMON**

Et...?

**SARAH**

Ben... tu t'en vas à Mexico tout seul. (*Un temps.*) À moins qu'ce soit moi qu'y'aille, mais... on y va pus ensemble.

**SIMON**

Merde! Merde! Merde! MERDE!

**SARAH**

Du calme.

**SIMON**

J'AI payé ton voyage, JE vais au Mexique!

*Silence.*

**SARAH**

Tu veux jouer à ça?

**SIMON**

Ça dépend du nombre de vies qu’j’ai dans c’jeu-là.

**SARAH**

Tu veux VRAIMENT jouer à ça?

**SIMON**

Et si on jouait vraiment à un jeu, Sarah? Hein? Et si on jouait au jeu d’la vérité? Au jeu de « jamais j’cesserai d’t’aimer », au jeu de « nous étions deux dans l’allée, à marcher, prêts à aller s’marier »? Et si on jouait VRAIMENT à un jeu, Sarah? Est-ce que tu finirais par arrêter d’tricher?

**SARAH**

Tu connais mon jeu par cœur, t’as juste à t’défendre!

**SIMON**

Tu joues pas, tu triches.

**SARAH**

C’est sans tricher qu’j’ai gagné, Simon... (*un temps*) tu ferais n’importe quoi pour moi.

*Long silence.*

**SIMON**

J’suis fatigué.

**SARAH**

Y’é tard aussi...

*Simon, las, regarde l’heure à sa montre.*

**SIMON**

J’ai besoin d’air.

*Simon se dirige vers la salle de bain, alors que Sarah saute sur place, de malaise. On doit comprendre qu’elle est profondément bouleversée, mais qu’elle est incapable de faire quoi que ce soit pour s’aider. Quelques minutes plus tard, Simon sort de la salle de bain. Il s’assoit sur le divan, perdu dans ses pensées. Sarah va le rejoindre et s’assoit à ses côtés.*

2.1

**SIMON**

Qu'est-ce tu fais?

**SARAH**

Rien.

**SIMON**

Qu'est-ce tu penses tu fais?

**SARAH**

Rien. J'fais rien!

**SIMON**

J'comprends pas.

**SARAH**

Qu'est-ce j'ai fait?

**SIMON**

Rien. T'as rien fait.

**SARAH**

Qu'est-ce j'ai dit?

**SIMON**

Rien. T'as rien dit.

**SARAH**

J'te comprends pas.

**SIMON**

Ça l'air qu'y'a pus rien à comprendre!

**SARAH, se lève brusquement**

J'viens d'tomber du cheval! J'peux pas croire qu'j'viens d'tomber du cheval!

**SIMON**

De QUOI tu parles!?

**SARAH**

De ton cheval. De ton ostie d'cheval blanc!

**SIMON**

J'suis supposé comprendre quoi, là?

**SARAH**

Que t'as toute du prince charmant...

**SIMON**

Sauf la princesse!

**SARAH**

J'ai rien d'une princesse, Simon.

**SIMON**

Tu l'sais pourtant qu'la vie c'pas un conte de fées, qu'c'est juste PAS faite pour être un conte de fées!

**SARAH**

Dis-moi juste comment l'histoire finit...

**SIMON**

J'suis supposé l'savoir, moi?!

**SARAH**

J'sais pas...

*Long silence.*

**SIMON**

Sarah...?

**SARAH**

Quoi...?

**SIMON**

*(Il soupire.)* Y'as-tu quelqu'un d'autre?

**SARAH**

Non.

**SIMON**

Personne?

**SARAH**

Non, personne.

**SIMON**  
Tabarnak!

**SARAH**, *effrayée*  
Juge-moi pas.

**SIMON**  
Qu'est-ce tu veux j'dise?

**SARAH**  
J'sais pas... (*Un temps.*) J't'aime. (*Exaspéré, Simon soupire.*) J'te jure!

**SIMON**  
J'te crois pas! Tu dis juste ça pour que, MOI, j'te crisse-là.

**SARAH**  
Simon...

**SIMON**  
Tu m'avais dit qu'ça changerait rien! (*Un temps.*) T'avais promis, Sarah.

*Simon ouvre sa valise et en sort des morceaux de vêtements. Pendant un moment, on doit penser qu'il est en train de défaire sa valise mais, en fait, il ne fait que déplier, replier puis remettre les morceaux de vêtements dans sa valise. Il recommence son manège quelques fois.*

2.2

**SARAH**  
Qu'est-ce tu fais?

*Simon ne répond pas.*

**SARAH**  
À quoi tu penses?

*Simon ne répond pas.*

**SARAH**, *plus fort*  
Qu'est-cé tu fais?

*Simon ne répond toujours pas.*

**SARAH**, *plus fort*  
Tu penses à quoi?

*Simon ne répond toujours pas.*

**SARAH**  
Parle-moi...

**SIMON**  
Parle, toi!

*Silence.*

**SIMON**  
Qu'est-ce qui s'passe?

**SARAH**  
Rien... y s'passe pus rien d'bon depuis des jours...

**SIMON**  
Qu'est-c'qui t'arrive?

**SARAH**  
J'sais pas... (*Un temps.*) J'ai l'impression d'marcher sur un criss de tapis roulant! J'marche pis j'marche pis j'marche, mais... j'vais jamais vraiment quelque part...

**SIMON**  
Sarah! Écoute-moi. (*Ils se regardent.*) Où cé qu'tu veux aller?

**SARAH**  
Quelque part! (*Un temps.*) Ailleurs. J'suis fatiguée...

**SIMON**  
T'as besoin d'vacances.

**SARAH**  
Oui...

**SIMON**

Y faudrait qu'tu t'reposes.

**SARAH**

Oui...

**SIMON**

Viens à Mexico avec moi.

**SARAH**

Simon, câlisse!

**SIMON**

Qu'est-c'qui t'en empêches?

**SARAH**

Toi, Simon. Toi!

*Long silence.*

### 2.3

**SARAH**

J'ai failli tout crisser ça là, la semaine passée. J'sais qu'« failli compte pas », mais bon... (*Un temps.*) J'étais dans l'bureau d'mon directeur pis j'avais l'papier d'abandon avec moi. J'avais les mains moites, j'en tremblais presque! La *toune* d'Rocky jouait en boucle dans ma tête. C'est con, hein?!

**SIMON**

C'plutôt drôle, si tu veux mon avis.

**SARAH**

J'étais assise sur l'bout d'ma chaise pis... j'l'ai pas signé l'foutu papier!

**SIMON**

Pourquoi?

**SARAH**

J'voulais l'signer, tout crisser ça là pis repartir ma vie à neuf.

**SIMON**

Sarah...

**SARAH**

J'haïs ça quand j'fais ça! Dans c'temps-là, c'est moi qui pue. Qui va pas au bout d'la patente.

**SIMON**

J'sais qu'tu m'croiras pas, là, mais... t'as du talent, Sarah.

**SARAH**

Papier d'merde!

**SIMON**

Tu pourrais faire une autre série d'portraits... peut-être qu'ceux-là s'vendraient.

**SARAH, horrifiée**

Vendre. (*Un temps.*) C'PAS ça qu'y'est important, Simon.

**SIMON**

Pour toi, ouais.

**SARAH**

D'toute façon, j'crois pas qu'j'pourrais vendre quoi qu'ce soit... j'ai pus d'inspiration.

**SIMON**

Vas-tu finir tes cours, au moins?

**SARAH**

J'ai pus d'inspiration qu'j'te dis!

**SIMON, plus fort**

Vas-tu finir tes cours? Tsé, là, les cours que j'paye!

**SARAH**

J'sais pas...

**SIMON**

J' imagine qu'l'important, c'est qu'tu fasses c'que t'aimes.

**SARAH**

C'que j'aime! C'qui m'torture, ouais.

**SIMON**

L'important, Sarah, c'est qu'tu fasses quelque chose. N'importe quoi. Mais, fais d'quoi!

**SARAH**

Moi non plus, j'veux pas qu'tu m'fasses vivre toute ma vie, tsé!

**SIMON**

J'ai pas dit ça...

**SARAH**

Avant, tout l'monde disait qu'j'allais être une grande artiste!

**SIMON**

Sarah...

**SARAH**

Maintenant, j'ai un atelier qui sert à rien. T'AS payé pour un atelier qui sert à rien!

**SIMON**

C'pas vrai, ça... tu vas t'en r'servir.

**SARAH**

L'plus artiste que j'suis ces temps-ci, c'est quand j'm'applique un masque de beauté. C't'ironique, hein? J'fais attention comme si c'était un vrai... comme si j'*dealais* avec d'l'argile qu'y'allait craquer à tout moment... Le problème, Simon, c'est qu'c'est moi qu'y'est devenue fragile dans c't'histoire-là.

## 2.4

**SIMON**, *surpris*

T'as peur?

**SARAH**

J'ai pas juste peur.

**SIMON**

J'peux pas croire qu'tu veux m'quitter! J'te laisserai pas faire.

**SARAH**

J'ai froid, aussi.

**SIMON**

SARAH!

**SARAH**

J'suis sur un radeau, là, pis j'attends mon Jack... J'suis en panique. Y fait frette... tellement frette! J'le cherche des yeux... j'TE cherche des yeux, mais tout c'qui dérive vers moi, c'est des morceaux d'notre histoire, des pièces de l'ostie d'bateau qu'tu m'as monté, du bateau qu'y'est en train d'couler!

**SIMON**

J't'ai jamais retenue d'force!

**SARAH**

Pis c'que tu fais, là, là, présentement, t'appelles ça comment?

**SIMON**

C'est sûr! C'est TOI qui m'laisse mais c'est MOI qu'tu blâmes...

*Silence.*

**SARAH**

Tu l'savais... j'm'ennuie jamais.

**SIMON**

Pas d'attente, pas d'attache. J'le sais!

**SARAH**

Tu l'savais aussi que... j'ai besoin d'personne.

**SIMON**

Pas plus de moi qu'les autres. J'le sais!

**SARAH**

*What the fucking fuck, debord?*

**SIMON**

Un mot, Sarah. Un mot! Mariage.

*Silence.*

**SARAH**

Veux-tu ben m'dire depuis quand, TOI, t'as besoin d'moi?!

**SIMON**

J'ai toujours eu besoin d'toi.

*Sarah éclate de rire.*

**SARAH**

Qu'est-c'qui t'arrive?

**SIMON**

C'toujours pareil! Quand j'veux t'parler d'à quel point j't'aime, tu m'laisses jamais parler.

*Sarah éclate de rire plus fort, son rire est faux.*

**SARAH**

C'parce que j'ai pas toujours envie d't'entendre dire à quel point tu PENSES m'aimer!

**SIMON**

J'ai faite un choix. C'peut-être pas l'bon, mais j'ai faite un choix.

**SARAH**

Qui a parlé d'choisir?!

**SIMON**

Moi.

**SARAH**

Fais-moi pas croire qu't'as l'choix! (*Un temps.*) On a pas l'choix, Simon...

**SIMON**

On est pas pareils! On peut juste PAS être pareils.

**SARAH**

Si tu commences à m'sortir ta *bullshit* de (*l'imitant*) « on est pas là pour les mêmes raisons », j'crisse mon camp drette-là, c'tu clair?

**SIMON**

C'tu une menace, ça?

**SARAH**

J'peux très bien m'passer d'toi.

**SIMON**

J'peux pas croire qu'tu m'dises ça!

**SARAH**

Pourquoi?

**SIMON**

Tu l'penses pas!

**SARAH**

J'peux très bien m'passer d'toi!

**SIMON, doux**

Arrête.

**SARAH, plus fort**

J'peux très bien m'passer d'toi!

**SIMON, ferme**

Arrête!

*Silence.*

**SIMON**

Y faut qu'la fin soit terrible, hein, c'est ça?!

**SARAH**

Ça s'peut...

**SIMON**

Tu trippes, hein, à l'idée qu'y'aille du sang s'es murs? (*Un temps.*) Tu voudrais que j'pleure? Que j'crie? Que j'casse d'la vaisselle? (*Un temps.*) Que j'te frappe?

**SARAH**

Vas-y! (*Un temps.*) Qu'est-ce t'attends?!

**SIMON**

Les applaudissements d'ton *game show*.

*Sarah applaudit durant quelques secondes, d'un débit irrégulier.*

**SARAH**

Envoye... pleure, crie, casse, frappe! J'm'en fous...

**SIMON**

Tu t'en fous... (*Un temps.*) T'es-tu sûre, Sarah, qu'tu t'en crisses autant qu'ça?

*Long silence.*

**SIMON**

Je l'sais, tsé, qu'j't'ai amené où tu voulais pas aller...

**SARAH**, *amusée*

Ça s'rait pas un début d'regret, ça, par hasard?

**SIMON**

Pis, ça, ça s'rait pas un début d'paranoïa?

**SARAH**

*(Elle sourit.)* Ça s'peut ben.

*Silence.*

2.5

**SIMON**

Est-c'que tu m'aimes? *(Sarah hausse les épaules. Lui, plus fort.)* Sarah! Tu m'aimes-tu?

**SARAH**

J'aimerais tellement qu'on puisse s'connaître pour vrai, Simon. J'suis pas moi-même... c'pas mon langage! Même si j'voulais, c'comme ça, on parle juste pas l'même langage.

**SIMON**

Moi, j't'aime.

**SARAH**

T'aimes plus dire que tu m'aimes que tu m'aimes vraiment!

**SIMON**

C't'au-delà des mots, Sarah.

**SARAH**

Je l'sais, Simon! *(Un temps.)* C'est c'qu'on place au-dessus, en dessous... à côté.

**SIMON**, *amer*

L'amour...

**SARAH**, *rêveuse*

L'amour!

**SIMON**

C't'insupportable, l'amour! Tout c'qui faut dire... tout c'qui faut faire...

*Sarah entraîne Simon vers elle, elle se presse contre lui.*

**SARAH**

Embrasse-moi... j'goûte l'amour... j'te l'dis. Goûte-moi.

*Sarah caresse Simon.*

**SIMON**

Non...

*Sarah se pend au cou de Simon.*

**SIMON**

Sarah...

*Sarah danse quelques secondes devant Simon.*

**SIMON**

Arrête.

**SARAH**

Aime-moi... j'te dis. Aime-moi.

*Simon repousse sauvagement Sarah, qui tombe sur le sol.*

**SIMON**

Y'a juste des *games* avec toi! Rien d'autre.

*Silence.*

**SARAH**

Pis l'amour, là-d'dans?! (*Un temps.*) T'en fais quoi?

**SIMON**

T'es-tu sérieuse, là? Tu veux m'parler d'amour!

**SARAH**

Ouais!

**SIMON**

C'est l'amour qui rend l'monde malheureux! (*Un temps.*) C't'une saloperie qui s'agrippe à mes genoux pour mieux me remonter dans l'fond d'la gorge... c'est ça, l'amour.

**SARAH**

Tu m'donnes envie d'vomir!

**SIMON, insultant**

T'es-tu sûre qu'c'pas juste l'alcool qui t'fait ça?

**SARAH**

T'as pas d'cœur, Simon! Tu manques de couilles... pis t'as pas d'cœur.

**SIMON**

T'as rien d'nouveau à m'dire à c'que j'peux voir!

**SARAH**

Tu voudrais m'faire croire que t'es triste? Que t'as envie de pleurer? J'te crois pas!

**SIMON**

Tu m'crois jamais *anyway*!

*Silence.*

## 2.6

**SARAH, émotive**

Tu m'dis quoi, comment, (*un temps*) pis j'te donne c'que tu veux voir. Tu veux mieux. Plus. Différent. J'te donne mieux. Plus. Différent.

**SIMON**

Sarah...

**SARAH, plus émotive**

Tu m'exhibes comme une peinture dans un musée mais, MOI, j'arrive à t'aimer, malgré ça.

**SIMON**

J'ai toujours aimé voir c'qu'on arrivait à provoquer... c'que notre *team* pouvait créer.

**SARAH**

J'prends rarement les commandes, même si tout l'monde s' imagine le contraire... parce que j'finis toujours par prendre toute la place... parce que, ça l'air!, qu'j'ai l'air d'la vouloir toute pour moi, c'te place-là!

**SIMON**

Le « tout l'monde » d'notre monde, c'est personne, Sarah!

**SARAH**

Notre monde y'é magique, Simon! (*Un temps.*) J'me surprends tout l'temps à attendre une *toune* de fond à notre histoire... comme dans les films d'amour!

**SIMON**, *se moquant d'elle*

Comme dans *The Way We Were*, j'imagine...

**SARAH**, *sérieuse*

Pareil comme dans *The Way We Were*.

**SIMON**

Quoi d'autre?

**SARAH**

J'mets aussi des couleurs à c'qui nous arrive...

**SIMON**

Ah oui?! Lesquelles?

**SARAH**

C'pas mal tout l'temps rouge sang... sang bœuf, là! L'genre de rouge qu'y faut pas abuser en peinture, d'peur de tout gâcher...

**SIMON**

Pis j'suis d'quelle couleur, moi?

**SARAH**

(*Elle réfléchit.*) Noir... fusain. Tsé c'que j'finis toujours par avoir plein les mains...

**SIMON**, *irrité*

Sympathique! (*Un temps.*) J'ai compris, tsé.

**SARAH**

Tu comprends-tu c'que j'dis ou tu comprends juste c'que t'entends?!

*Silence.*

**SARAH**

Toi, tu travailles pour vrai. Moi, ma job, c'est d'essayer d'créer. Des fois, c'est d'créer notre bonheur, d'autres fois, ben, c'est d'l'inventer *from scrap*.

**SIMON**

On dit pas « *from scrap* », Sarah, on dit « *from scratch* »!

**SARAH**

Je l'sais, Simon! (*Un temps.*) Mais, nous deux, c'est vraiment *from scrap*...

**SIMON, insulté**

Okay...

**SARAH**

Y'a pas cent façons d'aimer! Quand t'aime, t'aime. *That's it.*

**SIMON**

J'imagine qu'c'est là qu'tu vas m'dire que tu m'aimes... mais pas assez. Qu'tu peux pas faire ta vie avec moi, c'est ça?

**SARAH**

C'tu vraiment ça qu'tu veux comme vie?!

**SIMON**

C'est c'que j'ai besoin, Sarah! (*Un temps.*) L'soir, quand j'reviens d'mon travail minable, où j'ai passé la moitié d'la journée à m'faire parler comme si j'étais *dummy*, j'ai c'que j'ai toujours voulu avoir: toi. Un semblant d'famille avec toi.

**SARAH**

T'oublies une chose, Simon... on est PAS une famille!

**SIMON**

Ouch. (*Un temps.*) J'sais juste pus quoi faire, là, Sarah! J'sais pas comment t'laisser partir pis j'sais pas quoi faire pour t'garder!

*Silence.*

2.7

**SARAH**

J'sens comme un malaise... constant, une sorte de... culpabilité.

**SIMON**

Qu'tu remplaces par un besoin (*il l'imite*) « constant » d'boire!

**SARAH**

De m'remplir. (*Un temps.*) J'bois tout c'que j'peux pis ça fonctionne... un temps.

**SIMON**

Jusqu'à temps que l'vide se r'fasse pis là, (*joyeux*) ça recommence!

**SARAH**

J'ouvre la porte du congélateur, vite. J'ferme la porte, fort.

**SIMON**

Toi pis ta théorie qu'l'alcool est meilleur en sortant du congélateur!

**SARAH**

J'ouvre la porte, j'm'étire, je regarde, j'ferme. J'ouvre, j'prends. J'hésite... pis j'replace. J'referme. Ouvre, prends, bois. Debout, vite. Avale, vite. Pour pas qu'ça compte...

**SIMON**

Pis encore, parce qu'y'en a jamais assez! T'EN as jamais assez!

**SARAH**

Quand j'ai honte de moi, j'bois. Quand T'AS honte de moi, j'bois. Quand j'ai peur pour nous, j'bois. Quand T'AS peur pour nous, j'bois. Sauf qu'à soir, c'tait différent... j'buvais pis c'tait la première fois qu'tu m'en donnais l'droit.

**SIMON**

T'as-tu soif, là?

**SARAH**

(*Elle réfléchit.*) Non...

**SIMON**, *surpris*

Non?!

**SARAH**

Non.

*Sarah ouvre sa valise et en fait l'inventaire. Simon regarde l'heure à sa montre.*

## 3.1

**SIMON**

Sarah, t'as vingt minutes! Dis-moi c'qui faut qu'j'fasse pour qu'tu décides à rester?

**SARAH**

Tu veux m'prouver qu'tu m'aimes, là?

**SIMON**

Non. J'veux t'prouver qu'TU m'aimes!

**SARAH**

Simon, câlisse!

**SIMON**

Quoi?!

**SARAH**

T'es PAS mon prince charmant!

**SIMON**

On va s'laisser pour ça, là?!

**SARAH**

Chacun d'notre côté, on est peut-être extraordinaires, là, mais ensemble... ensemble, là, on est juste crissement ordinaires!

**SIMON**

T'es spéciale pour moi, Sarah.

**SARAH**

Non! Tu voudrais qu'j'le sois, c'est différent.

**SIMON**

Je l'sais qu't'es la bonne!

**SARAH**

Pourquoi tu dis tout l'temps c'qui faut?!

**SIMON**

Sarah... ça, c'est la partie « ils se marièrent, vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants. » Dans c'te partie-là, l'gars y'é toujours là pis y dit tout c'qui faut pis d'HABITUDE là, la fille adore ça, a trippe!

**SARAH**

Même au début, c'tait pas un conte de fées! Ça jamais commencé comme un conte de fées...

**SIMON**

Qu'est-ce t'as contre notre histoire?

**SARAH**

C't'à l'autel qu'toute aurait dû finir! C'est là qu'j'aurais dû avoir l'courage d'repondre « *fuck*, NON »!

### 3.2

**SIMON**

Tu veux t'en aller? Pars.

**SARAH**

C'est ça...

**SIMON**

J'te l'dirai pas deux fois. PARS!

*Sarah ne bouge pas, elle fixe Simon.*

**SIMON**

Ça va bien aller! J'te retiendrai pas. (*Un temps.*) Promis!

*Sarah ne bouge toujours pas, elle fixe toujours Simon.*

**SIMON**

T'as pas besoin d'moi, j'ai pus besoin d'toi. C'correct... vas-t-en.

*Sarah ne bouge toujours pas, elle fixe intensément Simon.*

**SIMON**

VAS-T-EN! J'viens juste d'te dire qu'tu peux partir! PARS!

*Sarah tremble, elle ne fixe plus Simon.*

**SIMON**

Qu'est-ce tu comprends pas dans « criss ton camp »?! (*Un temps.*) VAS-T-EN!

*Sarah fouille dans sa valise.*

**SIMON**

SARAH!

*Sarah fixe Simon: elle est enragée, son regard est voilé de larmes.*

**SIMON, méprisant**

Tu penses-tu qu'j'le sais pas qu'tu partiras jamais?

*Silence.*

**3.3**

**SARAH**

T'entends-tu?

**SIMON**

J'entends-tu, quoi?

*Sarah s'approche de Simon, elle se penche vers lui.*

**SARAH**

Là, est-ce que t'entends?

**SIMON**

Non, j'entends rien.

**SARAH, ferme**

Écoute!

*Sarah se penche démesurément vers Simon, elle en perd presque l'équilibre.*

**SIMON**

Veux-tu ben m'dire c'que j'suis supposé entendre?!

*Découragée, Sarah se repositionne comme elle était initialement.*

**SARAH**

Les battements d'mon cœur!

**SIMON**

*(Il éclate de rire.)* C't'impossible! T'as pas d'cœur, Sarah.

**SARAH, en riant**

Embrasse-moi!

*Simon s'approche de Sarah pour l'embrasser, mais il change d'idée à la dernière seconde.*

**SIMON**

T'essayerais-tu d'me convaincre qu'tu m'aimes, là?! *(Il éclate de rire.)* T'auras beau m'dire qu'tu m'aimes Sarah, j'arrive pus à t'croire!

**SARAH**

Simon...

**SIMON**

J'fais les mêmes gestes qu'avant, à même place qu'avant, mais... c'que j'pense, c'que j'ai envie dire, ça, ça pus rien à voir!

**SARAH**

J'aimerais ça, UNE fois, qu'tu vois c'qui s'passe dans moi, qu'tu l'comprennes pis qu't'aies juste le goût d'me prendre dans tes bras! C'pas dur à comprendre, y m'semble, qu'même si j'te repousse, ben, qu'y faut qu'tu m'forces à rester là... avec toi.

**SIMON**

J'voudrais revenir UNE journée en arrière. J'voudrais m'sentir comme Carrie – pas ta Carrie, là, l'autre! – AVANT son bal des finissants, parce que, là, j'me sens exactement comme elle quand a vient d'recevoir plein d'sang!

**SARAH**

Quand est-ce qu'tu vas arrêter d'me faire sentir coupable? Comme si c'tait d'ma faute! *Fuck!* Une fois qu'c'est dit pis qu'c'est su, on peux-tu en r'venir?

**SIMON**

Tu m'aimes pas, Sarah! Tu voudrais m'faire croire qu'tu m'aimes... tu voudrais même croire qu'tu m'aimes, mais tu m'aimes pas! Tu m'aimes juste pas.

**SARAH**

J't'aime peut-être pas comme tu voudrais que j't'aime, mais on pourrait être heureux pareil!

**SIMON**

J'suis là, à t'écouter t'plaindre de ta vie, de c'que t'attends d'cette vie-là! C'que tu comprends pas, Sarah, c'est qu'j'la partage avec toi c'te vie-là! À chaque fois qu'tu gueules contre c'que tu vis, j'ai l'impression qu'tu m'cries qu'j'suis pas assez. Que, juste moi, c'pas assez! (*Un temps.*) C'que j'ai à t'offrir, c'que j'te donne, c'que tu m'arraches de force!, c'est pas assez... c'est JAMAIS assez!

**SARAH**

Comment j'aurais pu refuser toute l'amour qu'tu m'offrais d'un seul coup, aussi?

**SIMON**

T'aurais dû m'envoyer chier.

**SARAH**

Une fois qu'l'amour s'pointe la face, c'est dur d'claquer la porte!

**SIMON**

Ça marche pas d'même pis tu l'sais!

**SARAH**, *paniquée*

J'ai soif...

**SIMON**

Ça m'résonne dans tête... Mari. Femme.

**SARAH**

Simon...

**SIMON**

Y'a une phrase qui m'hante... celle qu'y'était sur ton *fridge* avant qu'tu viennes vivre ici...

**SARAH**

(*Elle réfléchit.*) *Why Do They Never Choose Me...*

**SIMON**, *insultant*

Veux-tu vraiment qu'j'réponde à question?

**SARAH**

J'suis là, devant toi, les yeux plein d'eau, l'cœur en sanglots pis j'ai l'impression qu'j'vais couler... mais couler, là... qu'j'vais littéralement m'noyer! Toi, t'essaies d'me r'tenir, mais ça donne rien... Ni toi ni moi on a c'qui faut! (*Un temps.*) Si j'me laisse t'aimer Simon, ça voudra vraiment dire qu'j'ai renoncé... oui, qu'j'ai renoncé à mériter un gilet d'sauvetage.

*Long silence.*

**SIMON**

Comment ça va finir, nous deux?

**SARAH**

Qui cé qu'y'a dit qu'ça allait finir?!

**SIMON**

Toi, Sarah! TOI!

*Silence.*

**SARAH**

J'aurais pu faire plein d'belles choses si tu m'avais laissée partir...

**SIMON**

T'aurais pas su où aller!

*Silence.*

**3.4**

**SARAH**

Tu veux qu'j'dessine sur toi?

**SIMON**

Non.

**SARAH**

Avant t'aimais ça, quand j'dessinai sur toi!

**SIMON**

C'pas l'temps, Sarah!

**SARAH**

T'adorais ça, après qu'on ait baisé!

**SIMON**

Après qu'on ait fait l'amour, tu veux dire!

**SARAH**

Le *SEX*!

**SIMON**

Le sexe qu'on a, juste pour dire qu'on a du sexe, ouais. D'la masturbation d'couple, c'est ça qu'on a! C't'une course de « qui va jouir le premier? », pour laisser l'autre en plan... pour prouver une fois d'plus, qu'y'en a juste UN qui peut gagner!

**SARAH**

*Fuck you!*

**SIMON**

Sarah! J'te veux d'mon bord! J'ai besoin d'TOI d'mon bord!

**SARAH**

Mais j'ai JAMAIS été d'ton bord!

**SIMON**

Veux-tu ben m'dire aussi pourquoi j'prends c'que tu m'donnes pour d'l'amour?

**SARAH**

C'que j't'apporte, pourquoi tu m'aimes, ça m'appartient pas! Prends c'que tu veux, trouve c'que tu cherches, pis criss-moi patience!

*Silence.*

3.5

**SIMON**

À quel point ta *shit* t'empêches d'respirer normalement?

**SARAH**

J'ai pas envie d'faire partie du marché du couple, de l'ostie d'commercialisation d'l'amour! Avant, y'avait pas plus pur qu'aimer! Maintenant, tu t'demandes toujours si t'es pas aimé pour ton condo, ton auto ou parce que t'as passé à  *fucking*  télé! (*Un temps.*) L'gars qui va rester après mes *speechs* d'anti-amoureuse, d'anti-vie-d'couple pis d'anti-bébé pis qui voudra pas m'changer, c'gars-là va mériter qu'j'veuille rester. Oui, j'ai envie d'baiser pis d'me faire dire « j't'aime ». Oui, j'ai envie d'faire partie d'la gamique, mais la *game*, j'veux qu'ce soit moi qu'y'a mène. J'veux inventer l'jeu, les règles pis l'prix au bout d'la patente!

**SIMON**

Moi, j'suis tanné d'pas faire partie d'la *game*! Que j'sache pas les règles du jeu, j'm'en fous, j'veux juste pas être *game over* avant d'avoir commencé à jouer, c'tu clair?

**SARAH**

Oui.

3.6

**SIMON**

Veux-tu toujours annuler l'mariage?

**SARAH**, *surprise*

Pourquoi on l'annulerait?!

**SIMON**

J'dis ça comme ça.

**SARAH**

Comme ça...!

**SIMON**

C'tait ton idée! TU voulais t'marier, c'est TOI qui voulais ça!

**SARAH**

Pis j'ai vraiment TOUT c'que j'veulais, hein?! J'habitais déjà avec toi! J'vis avec toi! Qu'est-ce tu voulais d'plus? Qu'est-ce tu veux d'plus?

**SIMON**

C'est TOI qui voulait devenir ma femme!

**SARAH**

Ç'est juste parce que j'savais qu'j'avais pas l'choix!

*Silence.*

**SARAH**

Tu m'aimes-tu, Simon?

**SIMON**

T'oses me d'mander ça!

**SARAH**

Oui.

**SIMON**

OUI!

**SARAH**

Moi aussi j't'aime, tsé.

**SIMON**

Tu l'sais tellement qu'ça rien à voir! Qu'c'est juste pus ça l'point...

*Silence.*

**SARAH**

Pendant combien d'temps encore tu vas t'faire croire qu't'es heureux?

**SIMON**

Pis, toi? Pourquoi t'es encore là?!

**SARAH**

T'arrêtes pas d'dire qu'j'vais partir! Pourtant, j'suis encore là. (*Un temps.*) T'es-tu sûr Simon qu'tu veux pas qu'j'parte?

**SIMON**

(*Il réfléchit.*) J'veux pas qu'tu partes.

*Silence.*

## 3.7

**SIMON**

On d'vrait peut-être fonder une famille.

**SARAH**

T'as d'l'expérience là-dedans, toi, la fondation d'famille?

**SIMON**

Non.

**SARAH**

Tu l'sais qu'j'haïs parler d'ça! Ça m'rend mal à l'aise...

**SIMON**

Mal à l'aise ou malheureuse, c'quoi la différence?

*Silence.*

**SARAH**

J'veux pas d'enfant.

**SIMON**

Non?

**SARAH**

Non.

**SIMON**

J'ai toujours cru qu't'en voulais! Qu'tu finirais par en vouloir...

**SARAH**

Ouais... Peut-être! Mais... pas d'toi.

**SIMON**

Ah.

*Sarah et Simon se regardent longuement, sans émotion apparente. Sarah ferme sa valise, la prend dans ses mains et se dirige vers la porte d'entrée. Simon regarde l'heure à sa montre. Sarah fixe la porte durant quelques secondes, elle se retourne et le regarde droit dans les yeux. Elle sourit.*

**SARAH**

Viens-tu? On va être en retard!

**SIMON, hésitant**

Tu vas-tu m'faire mal?

**SARAH**

*(Elle réfléchit.)* Probablement. *(Un temps.)* Toi?

**SIMON**

*(Il sourit.)* Oh oui! Promis.

*Sarah et Simon quittent l'appartement, valises à la main. Noir.*

## INTRODUCTION

Si ce mémoire de maîtrise s'intéresse au discours de la dispute amoureuse, c'est que nous croyons qu'il existe un art à la dispute, celui de bien se disputer. Nous estimons que la dispute amoureuse possède un caractère esthétique et qu'il est possible d'écrire, de ce point de vue, une « belle dispute ». À l'instar de Roland Barthes (1977), nous sommes convaincue que le théâtre est la forme narrative la plus appropriée pour évoquer la dispute amoureuse. Nous considérons d'ailleurs que la dispute est déjà *a priori* théâtrale et ce, en raison de son incroyable intensité. Nous n'analyserons pas formellement la dispute amoureuse, mais nous questionnerons son discours et celui dans lequel elle s'inscrit. Nous nous pencherons sur ce qu'elle offre et nous mettrons aussi en lumière certains des dérapages qu'elle propose. L'amour et le couple nous serviront donc de prétexte à l'étude de la dispute amoureuse et du discours amoureux. En fait, l'intuition à laquelle ce mémoire veut donner réalité est celle que la dispute amoureuse fait basculer la parole et qu'en ce sens, il existerait une *écriture de la dispute*.

Nous considérons l'*écriture de la dispute* certes comme une façon d'écrire la dispute amoureuse, mais aussi comme une structure à laquelle la dispute tend à se conformer. Loin de nous l'idée d'en faire une recette magique, nous la concevons plutôt comme le produit d'une façon d'écrire, de styliser la dispute amoureuse. C'est en entamant le texte dramatique *Là où les contes de fées ont échoué* que s'est imposée notre réflexion sur l'*écriture de la dispute*. Il nous paraissait impossible d'échapper aux archétypes des conflits amoureux les plus connus, d'innover. La dispute conservait toujours ce quelque chose de déjà vu, de déjà dit. Et s'il existait un modèle, avons-nous pensé. D'où l'entrée en scène de l'échelle et du modèle de François Flahault (1987).

Nous ne connaissons pas Flahault, mais nous avons rapidement été séduite par les deux outils qu'il propose. À défaut d'être une sommité dans le milieu théâtral, Flahault a une qualité que nous recherchions et estimons: l'originalité. Pionnier dans son domaine, il fut le premier à analyser la dispute amoureuse et c'est précisément pour cette raison que nous

l'avons choisi. Toutefois, c'est lorsque nous nous sommes rendue compte de son intérêt pour l'étude des contes, alors que nous écrivions justement une œuvre de création sur ce sujet, que nous nous sommes mise à croire aux heureux hasards. De plus, comme ce mémoire a d'abord pris forme dans une volonté de donner suite au célèbre ouvrage de Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, nous avons été ravie d'apprendre qu'il avait collaboré aux recherches de Flahault.

Nous sommes consciente des limites qu'implique l'utilisation d'un tel modèle. Par exemple, comment pouvons-nous croire qu'il soit possible d'insérer un texte dramatique dans une grille étouffante, alors que nous étudions les disputes de personnages qui s'époumonent? C'est suite à cette réflexion que nous avons jumelé l'échelle au modèle. Nous croyons que la souplesse de cette échelle nous permettra d'étudier la dispute amoureuse tout en lui laissant l'espace dont elle a besoin. Par souci de contemporanéité et de diversité, nous avons aussi consulté les notions de dispute amoureuse chez le psychiatre Patrick Lemoine (2003, 2008). Dans une volonté de rigueur et d'impartialité, nous nous y référerons et nous nous en servirons comme complément aux outils de Flahault.

Nous avons beaucoup hésité à parler d'amour dans ce mémoire de maîtrise. Nous évitions volontairement le sujet, mais il a été impossible de lui échapper tout à fait. Nous doutions sincèrement de notre capacité à ajouter une contribution en la matière. Qu'aurions-nous pu dire de différent du discours existant, nous sommes-nous demandé. Or si l'amour est un sujet commun, une fois confronté à la dispute, il devient fort intéressant. En effet, nous étudions la dispute amoureuse parce qu'elle nous permet de nous pencher sur les relations entre les personnages, sur ce qui existe entre eux, à l'endroit même où ils se croisent, s'engagent et se désengagent.

La dispute modifie le discours amoureux. Ce qui est dit n'est pas beau à dire ou à entendre. Le texte se tord, se dédouble: il se décompose. Les amoureux inventent donc une nouvelle parole, celle de l'amour, non plus présentée dans sa conception bucolique, véhiculée

par les contes de fées, le cinéma ou la littérature romantique, mais bien dans une perspective conjugale.

Nous savons que la dispute est un sujet qui paraît déplaisant. C'est avec cela en tête que nous tenterons d'en démontrer la notion de jeu et de divertissement (Berne, 1964). La dispute est un jeu et le couple, les joueurs. Les règles changent sans cesse, la nature du jeu aussi. Quelquefois, il peut s'avérer possible de tricher mais, pour le bien du couple, une telle compétitivité n'est pas suggérée. Certains couples se disputent comme d'autres font du sport. Le but, c'est de passer le temps. L'activité consiste à se disputer. Peu importe qu'il n'en ressorte que du négatif ou que la discussion tourne en rond, leur but, c'est d'être ensemble.

C'est à l'aide d'extraits de la pièce *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1962) d'Edward Albee et des outils de Flahault que nous proposerons une façon d'écrire la dispute amoureuse au théâtre. Nous interrogerons le discours de la dispute par une mise en application formelle de l'échelle des degrés d'intensité et du modèle des étapes de la dispute amoureuse de François Flahault. Comme nous avons poursuivi et achevé l'écriture de notre texte de création sans nous préoccuper des outils de Flahault, il nous sera aussi possible de constater *a posteriori* à quel point la théorie rejoint la fiction et s'applique à la nôtre.

## CHAPITRE I

### LE DISCOURS AMOUREUX

#### 1.1 Roland Barthes et *Fragments d'un discours amoureux*

Le théâtre entretient depuis toujours une relation privilégiée avec l'amour. Les pièces de théâtre qui mettent en scène les relations amoureuses sont nombreuses, comme si l'amour ne parvenait pas à épuiser la fascination des créateurs. « Deux mythes puissants nous ont fait croire que l'amour pouvait, *devait* se sublimer en création esthétique: le mythe socratique (aimer sert à engendrer une multitude de beaux et magnifiques discours) et le mythe romantique (je produirai une œuvre immortelle en écrivant ma passion). » (Barthes, 1977, p. 113) Avec *Fragments d'un discours amoureux*, Roland Barthes ne fait pas exception à la règle: il n'a pas résisté au désir d'écrire sur le sentiment amoureux. À l'aide d'œuvres littéraires, philosophiques et de révélations faites par quelques-uns de ses amis<sup>1</sup>, Barthes a établi un « discours »<sup>2</sup>, qu'il qualifie de « discours amoureux ».

##### 1.1.1 Du discours au discours amoureux

En recueillant des déclarations verbales et écrites, aussi anciennes que récentes, Barthes a redonné la parole aux amoureux. C'est d'une seule voix que ces derniers se sont unis pour lui faire entendre ce que l'amour leur mettait en bouche, exposant ainsi Barthes à une des plus belles langues: le discours amoureux. Cependant, qui dit discours ne dit pas

---

<sup>1</sup> Roland Barthes prévient ses lecteurs que ses références ne sont pas toutes d'autorité, qu'elles représentent plutôt ce qui l'a séduit du discours amoureux.

<sup>2</sup> « *Avant* l'énonciation, la langue n'est que la possibilité de la langue, *après* l'énonciation, la langue est effectuée dans une instance de discours. » (Jacques, 1979, p. 95)

nécessairement discours amoureux. Il est assez ironique de penser que l'amour n'inspire pas forcément de discours amoureux, mais qu'il peut très bien prendre place à l'intérieur d'un discours social, par exemple<sup>3</sup>. En effet, « dans son acceptation linguistique moderne, le terme de *discours* désigne tout énoncé supérieur à la phrase, considéré du point de vue des règles d'enchaînement des suites de phrases. » (Dubois, 2007, p. 156) Le discours n'est donc ni plus ni moins qu'un énoncé qui se retrouve dans un contexte d'énonciation, c'est-à-dire qu'il s'agit d'un énoncé qui fait partie d'une situation de communication précise, concernant un domaine particulier, et dans lequel son propos et sa situation sont significatifs<sup>4</sup>.

Le discours amoureux, tel que présenté dans *Fragments d'un discours amoureux*, est « un discours horizontal » (Barthes, 1977, p. 11) et dans cette mesure, il est décrit comme un discours qui ne peut « se ranger: s'ordonner, cheminer, concourir à une fin. » (*Ibid.*) Il n'y a pas de premières ni de dernières énonciations dans sa façon de s'articuler. Rien de bien surprenant jusque-là puisque, nous le savons, il n'existe pas qu'une seule façon d'exprimer l'amour et de construire le discours amoureux.

Si le discours amoureux s'échafaude sensiblement comme tous les autres discours, il n'en demeure pas moins qu'il a aussi des points de rupture. Barthes nomme ces derniers « figures ». La figure implique un amoureux qui, non pas au sens rhétorique mais bien au sens chorégraphique, « se démène dans un sport un peu fou, il se dépense, comme l'athlète; il phrase, comme l'orateur; il est saisi, sidéré dans un rôle, comme une statue. La figure, c'est l'amoureux au travail. » (*Id.*, 1977, p. 61) Seules les figures ponctuent le discours amoureux

---

<sup>3</sup> Nous nous référons ici à la définition du « discours social » tel que prévalue par Marc Angenot. Selon Angenot, le discours social consiste en « tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de société ». Nous tirons cette conclusion de la philosophie proposée dans ses cahiers de recherche *Discours social* (1988-...).

<sup>4</sup> Cette définition toute personnelle du terme « discours » provient de maintes lectures faites sur le sujet et donc, d'un travail d'assemblage d'autant de définitions. Elle s'inspire plus particulièrement du *Dictionnaire historique de la langue française*, qui révèle qu'« au début du XX<sup>e</sup> siècle, la linguistique moderne propose une définition élargie des discours [...] pour désigner un entretien, un récit et un exposé suivi (écrit ou oral) spécialisé dans quelques domaines. » (2000, p. 1096)

d'une unicité quelconque. Bien que le discours amoureux ne se précise pas selon un ordre précis, les figures le particularisent. Par conséquent, leur ordre importe.

### 1.1.2 Du sentiment au langage amoureux

Dans son œuvre, Barthes divise les figures de façon alphabétique et par thématique. Cette classification nous permet de constater les limites du discours amoureux, car il s'établit rapidement un registre, voire un champ lexical, propre au sentiment amoureux. Barthes suggère qu'il s'agit ici d'une « fatigue du langage » (1977, p. 28) et qu'elle est propre au discours amoureux. Il explique ce phénomène par la facilité de tomber dans une tautologie du genre: « je t'adore parce que tu es adorable; je t'aime parce que je t'aime. » (*Ibid.*) Or la langue nous semble primordiale en amour et pas seulement au cours du processus de séduction. La langue se doit d'être sentie, imaginative, colorée et humoristique, car le langage utilisé permet non seulement de révéler quel genre d'amoureux nous sommes, mais il sert aussi à juger de la nature et de la qualité de l'amour que nous portons à un autre individu.

S'il est vrai que « ce dont je veux connaître (l'amour) est la matière même dont j'use pour parler (le discours amoureux) » (*Id.*, 1977, p. 71), il est évident que le langage finit par altérer le sentiment amoureux. À trop dire, nous finissons par ne plus ressentir. À trop ressentir, nous ne savons que dire. L'amoureux se retrouve dans un cercle vicieux: ce qu'il dit se répercute sur les sentiments qu'il éprouve et les changements que produit cette conscientisation modifient sa façon d'exprimer son amour. Le langage de l'amoureux change pour faire place à un nouveau langage qui dévoile une facette naissante de sa personnalité. Or il se peut que ce changement ne plaise pas à l'être aimé. D'un côté, il adore. De l'autre, il déteste<sup>5</sup>. « Le discours amoureux est un récit morbide car il consiste à détruire ce qu'il a créé, on aime l'autre et on vise à le changer, on l'idéalise, on le tient donc à distance et on veut en même temps se fondre en lui. » (Chaumier, 2004, p. 182)

---

<sup>5</sup> « Le conjoint ne reconnaît plus l'autre, ne se reconnaît plus lui-même qu'à demi, dans ce miroir hallucinant que constitue l'exigence de l'autre. » (Sarrazac, 1989, p. 34)

Cette soudaine et différente façon d'aimer, de trop dire ou de retenir son amour, provoque une attitude semblable à celle que défendaient les romantiques du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>. Plus qu'un sentiment, l'amour est une émotion aussitôt ressentie, aussitôt questionnée. L'amoureux se positionne par rapport à l'amour, le tire vers lui et se l'approprie. Il quitte la réalité, part dans un monde de rêveries et de fantasmes où le sentiment, et ce qu'il ressent, naît avec lui, passe par lui et s'élève par rapport à lui. L'amoureux croit que le sentiment lui appartient. Il ne perçoit plus l'autre en tant que prolongement de son amour, mais bien comme ce qui le rend amoureux, l'instrument qui lui permet de devenir ce qu'il aime être: « les hommes et les femmes, quand ils disent aimer, ils aiment d'abord l'état dans lequel l'amour les met. » (Onfray, 2000, p. 138)

Ce comportement provoque l'arrivée de troubles relationnels, car il déclenche la venue de sentiments contradictoires à ceux qu'on attribue normalement au sentiment bucolique amoureux (*e.g.* l'égoïsme, la jalousie, la peur et l'inquiétude, une forte impression d'abandon, etc.). « Quand tu dis que tu m'aimes, que vas-tu faire de moi? J'ai peur que tu me mettes en cage et que je ne puisse plus m'envoler. J'ai peur que tu enfermes ma vie dans un bocal: l'espace réduit de tes besoins et de ton propre monde. » (Bensaid et Leloup, 2005, p. 171) Le discours amoureux se métamorphose. Le désir fait place à la détresse émotionnelle et la passion, à la fureur. « La passion est cette forme de l'amour qui refuse l'immédiat, fuit le prochain, veut la distance et l'invente au besoin, pour mieux se ressentir et s'exalter. » (De Rougemont, 1961, p. 51) Or la passion ne suffit pas toujours. C'est alors que l'impulsion prend les devants et que la pulsion entre en jeu.

L'amour est un sentiment puissant, une émotion intense qui côtoie quelquefois les extrêmes. Le discours amoureux, déchiré entre deux pôles diamétralement opposés, est autant

---

<sup>6</sup> Nous faisons ici référence au mouvement littéraire romantique français du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Des auteurs tels que Lamartine (Alphonse de), Hugo (Victor), Vigny (Alfred de) et Musset (Alfred de) décrivaient alors d'une façon toute particulière le sentiment amoureux. Le romantisme revendiquait, entre autres, une sensibilité nouvelle qui reposait principalement sur l'exaltation et la représentation du sentiment. Les auteurs romantiques exprimaient les tourments de l'âme et du cœur d'une façon bien à eux, c'est-à-dire qu'ils embrassaient leur sensibilité comme leur mélancolie et qu'ils extériorisaient leur passion pour l'être aimé, tout en tenant un discours qui prônait un certain culte du « moi ».

porteur de blessure et de souffrance, que d'adoration et de passion. Il oscille ainsi entre le *pathos*, dans lequel peut sombrer le sentiment amoureux, et son élévation. Le registre du discours amoureux évolue donc dans ce sens et s'articule autour de ces deux pôles. Le négatif effleure le positif, mais il l'influence aussi. Nous sommes ici assez près de la pensée de Racine et de sa perception malade de la passion amoureuse<sup>7</sup>. Chez Racine, le sentiment amoureux est une force fatale qui détruit celui qui la subit. Quand la passion a soif de destruction, elle « développe un certain nombre de fatalités psychologiques dont les effets ne sont plus contestables ». (*Id.*, 1972, p. 215-216) Il est alors véridique d'affirmer que le discours amoureux est puissant; aussi l'amoureux peut-il tout faire avec ce langage puisqu'il le représente et lui appartient.

## 1.2 La « scène de langage »

Le discours amoureux met de l'avant une « personne fondamentale » (Barthes, 1977, p. 7), qui est le discours du « je ». Ce « je » a une place de choix dans le langage amoureux: « la place de quelqu'un qui parle en lui-même, amoureuxment, face à l'autre, qui ne parle pas. » (*Ibid.*) En effet, il peut arriver que l'autre ne veuille rien dire, qu'il n'ait pas envie de parler le langage qui lui est imposé. L'amoureux peut « même et surtout *ne rien dire*. » (*Id.*, 1977, p. 54) Cette alternance du droit de parole dynamise le dialogue, lui confère du rythme. S'en dégage même une impression de confrontation, voire de duel. Barthes nomme ce type de dialogue la « scène de langage » (1977, p. 8), se permettant du même coup un jeu de mots avec l'appellation commune « scène de ménage ».

Quelquefois, « vouloir écrire l'amour, c'est [aussi] affronter le *gâchis* du langage: cette région d'affolement où le langage est à la fois *trop* et *trop peu* excessif. » (*Id.*, 1977,

---

<sup>7</sup> « Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue; / Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue; / Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler, / Je sentis tout mon corps et transir et brûler. / Je reconnus Vénus et ses feux redoutables, / D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitables. / Par des vœux assidus je crus les détourner: / Je lui bâtis un temple, et pris soin de l'orner; / De victimes moi-même à toute heure entourée, / Je cherchais dans leurs flancs ma raison égarée. / D'un incurable amour remèdes impuissants! » (Racine, 1677, vers 273 à 283)

p. 115) Parler d'amour n'est pas nécessairement positif et sa représentation, bucolique. Il arrive que le discours amoureux emprunte plutôt des airs de *requiem* ou de combat ultime. Le langage utilisé dans le discours amoureux, à défaut d'être toujours entendu, peut devenir physique. De façon analogue, Roland Barthes conçoit le langage comme une peau: « je frotte mon langage contre l'autre. C'est comme si j'avais des mots en guise de doigts, ou des doigts au bout de mes mots. » (1977, p. 87) Ce dernier aspect du discours amoureux représente ce que Barthes considère être l'*espace amoureux*, c'est-à-dire un terrain de jeu où les amoureux se battent et combattent les effets du langage. Cet endroit précis où les amoureux « sont à la limite extrême du langage, là où le langage lui-même [...] reconnaît qu'il est sans garantie, [qu'il] travaille sans filet. » (*Id.*, 1977, p. 183) C'est là que s'entame tout le travail de recherche de l'amoureux, qui tente de comprendre le langage de l'autre. Il se dispute, certes, mais il se bat également pour défendre son langage. Il cherche à protéger son sentiment amoureux et, ce faisant, il crie encore son amour.

### 1.2.1 Le théâtre et l'intimité

L'amour est un fourre-tout bien pratique. Lieu commun par excellence, il peut toutefois se distinguer dans sa façon d'être exprimé. L'évolution de la notion de couple<sup>8</sup> au théâtre a transformé le visage de l'amour et sa façon d'être représenté. De Tristan et Iseut, Roméo et Juliette, Phèdre et Hippolyte à George et Martha, il y a eu toute une évolution dans la façon de présenter le couple et de le mettre en mots. De la passion déchirante et dévorante sont nées des alternatives au sentiment amoureux. Une dimension psychologique s'est aussi ajoutée à l'équation, faisant de l'état amoureux un sentiment plus contrôlé, moins pulsionnel.

Les textes dramatiques se sont progressivement mis à exploiter les conflits internes des personnages, leurs relations amoureuses, de sorte à révéler l'amour brut comme le remède à tous les maux. Du même coup, le théâtre est devenu plus personnel et les conflits,

---

<sup>8</sup> Par souci d'éviter tout malentendu, nous tenons à préciser que nous faisons ici référence à la notion du couple hétérosexuel.

de nature commune. Une nouvelle forme de dramaturgie s'est alors imposée d'elle-même: le « théâtre domestique » (Hauser, 1968). Son seul mot d'ordre: l'intimité. Les conflits se tiennent dans des univers clos et demeurent de l'ordre de la sphère privée. Les personnages créés vivent leurs conflits de façon intrinsèque (Sarrazac, 1989) et plus particulièrement sous la forme de la dispute, théâtre oblige<sup>9</sup>. Si le théâtre ne privilégie pas les moments de silence, c'est qu'il faut qu'il s'y passe quelque chose. C'est un fait, le théâtre, en tant qu'art narratif d'action, favorise la dispute et les conflits au dialogue de base. D'ailleurs, ce sera la première – et la seule – forme de conflit que la dramaturgie du « théâtre domestique » épousera (Hauser, 1968). La dramaturgie propre au « théâtre domestique », en personnalisant ses conflits et en rendant son contenu encore plus près des spectateurs, de ce qu'ils vivent et ressentent, a réussi à conférer au théâtre un caractère résolument intime, d'où son appellation plus contemporaine: le « théâtre de l'intime » (Sarrazac, 1989).

Le « théâtre de l'intime », aussi nommé « théâtre du couple », est la matrice d'une forme particulière du langage. Il est la source de maints textes dramatiques aux cellules intimes problématiques, explosives et violentes. Le « théâtre de l'intime » met en scène la relation que le personnage entretient avec lui-même, mais aussi celles qui le lient aux autres. Si le « théâtre de l'intime » est progressivement devenu le « théâtre du couple », ce n'est pas sans raison. Les conflits qu'il exploite, en plus d'être personnels, sont principalement de nature amoureuse ou conjugale. Alors que la dispute entre les personnages doit notamment ses racines au « théâtre domestique », la dispute amoureuse découle pour sa part du « théâtre de l'intime ». Il n'est donc pas étonnant qu'elle soit considérée comme la situation initiale par excellence de ce type de dramaturgie (Barthes, 1977; Sarrazac, 1989, 1995).

---

<sup>9</sup> « *A play proceeds by dialogue, and dialogue implies debate and conflict.* » (Brustein, 1964, p. 13)

### 1.2.2 La dispute

Dans son essai *De l'art de conférer* (1580), Montaigne redéfinit l'art de la discussion et plus particulièrement celui de la dispute. À l'époque, la *disputatio* se traduisait par les termes « discussion » et « dispute ». Fortement liée à la définition aristotélicienne de la dialectique, la *disputatio* se voulait un duel verbal entre deux personnes qui se tenaient devant un auditoire. Ce dernier jouait le rôle de témoin, voire d'arbitre (Périgot, 2001). Une personne défendait une thèse, alors que l'autre essayait de démontrer le contraire. Ce que nous appelions dispute à cette époque était donc un « exercice formel qui consist[ait] à traiter un sujet en exposant d'abord les arguments favorables à la thèse puis les arguments défavorables. » (*Id.*, 2001, p. 16) Cela n'a rien à voir avec ce qu'elle est devenue aujourd'hui. À une exception près. De sa forme originale, elle a conservé un point important: la dispute, qu'elle soit de nature politique, familiale ou amoureuse, ne traite que d'un seul sujet. À chaque dispute son champ lexical, son registre et, son discours. Au discours amoureux, la dispute amoureuse.

La dispute amoureuse a comme point d'ancrage deux individus dans leur relation avec l'autre. Lorsqu'ils se disputent, ils cherchent à mettre des mots sur leur insatisfaction, mais également sur ce qu'ils ressentent (Sarrazac, 1989, 1995). Si la dispute n'est pas nécessairement synonyme de problème de couple, c'est qu'elle est un moyen de discuter pour certains et de s'amuser pour d'autres. D'ailleurs, ce sont les limites du langage d'un couple, et l'épuisement de leur discours amoureux, qui ouvrent la porte à la dispute amoureuse.

Pendant une dispute amoureuse, le langage individuel des amoureux se confronte à celui de leur couple. Chaque couple dispose d'un langage qui lui est propre, porteur de sa dynamique amoureuse. Cela lui permet de se distinguer de tous les autres couples et de s'afficher pleinement à titre de microcosme. Deux amoureux s'affrontent certes, mais aussi deux façons de dire les choses, d'exprimer une seule et même situation. D'emblée, l'un parle, l'autre écoute. Or lorsqu'un des deux rejette le langage de son amoureux, ou lui refuse la parole, il remet sa relation en question. Il travaille alors à s'altérer, à s'articuler, voire à se

rêver autrement dans son rapport au couple. La dispute amoureuse devient alors une bataille langagière.

Se produit alors l'avènement d'une nouvelle topique théâtrale que nous semble être le code langagier qui forme la dispute amoureuse. Ce code langagier représente un registre particulier du discours amoureux. Ce langage fait déjà partie du discours amoureux, mais il s'organise différemment. En effet, les couples n'utilisent pas tous les registres, toutes les facettes et tous les champs lexicaux du discours amoureux en même temps.

### 1.2.3 L'écriture de la dispute

La forme dialoguée et la dispute amoureuse sont indissociables l'une de l'autre. Pendant une dispute amoureuse, le dialogue se décompose: il se fissure et vole en éclats, mais chaque morceau n'en demeure pas moins du dialogue. Or « une norme tacite du dialogue théâtral veut que celui-ci s'ordonne selon un principe de continuité. » (Ryngaert, 2005, p. 22) Les territoires du dialogue éclatent<sup>10</sup>, les cris aussi. Dans *Nouveaux territoires du dialogue*, Jean-Pierre Ryngaert établit que le dialogue n'obéit plus aux règles codifiées jadis établies. Qu'il nomme cela une déformation, une décomposition ou une restructuration, l'œuvre est claire: le nouveau visage du dialogue possède une nature éclatée, à l'image de la dispute amoureuse.

La dispute d'un couple est une guerre; les amoureux sont les soldats, qui se battent par amour et affrontent le camp ennemi à coup de cris. Les mots deviennent des armes et la dispute prend des allures de combat ultime. On « voit dans la scène [de ménage] une intensité fatale de la parole. Fatale parce que les deux protagonistes, en se heurtant l'un à l'autre, se heurtent en fait à ce qui les lie et à ce que ces liens font d'eux. Fatale, aussi, parce que là même où chacun souhaite au plus haut point que ses paroles parviennent à changer quelque

---

<sup>10</sup> Nous faisons ici référence à l'ouvrage *Nouveaux territoires du dialogue* de Jean-Pierre Ryngaert et de la « mise en crise du dialogue dans le théâtre moderne et contemporain. » (2005, p. 22)

chose, il constate l'échec, l'impuissance. » (Flahault, 1987, p. 32) Quelquefois, le dialogue a ses limites. À la règle s'ajoute l'exception. Il existe une zone où le discours est inexistant et la communication, impossible: ce « dialogue noir » (Ryngaert, 2005, p. 110), où rien n'est dit ni entendu.

Si dans la dispute amoureuse il y a des zones d'activité et des zones de passivité qui se mettent en place (Flahault, 1987), il n'en demeure pas moins qu'elles se dessinent d'elles-mêmes, sans que nous sachions comment ni pourquoi elles se trouvent là. Pendant la dispute, « les positions de l'adressant et du répondant [...] sont réversibles, chacun assumant à son tour la fonction du locuteur et de l'auditoire. Naturellement, il y en a toujours un en position dominante. » (Jacques, 1979, p. 152) Le pouvoir est donc partagé à tour de rôle. Les amoureux sont divisés en deux clans et parés à toute éventualité, ils surveillent leur territoire comme s'il s'agissait d'un « périmètre de sécurité » (Flahault, 1987, p. 88), là où l'ennemi n'est pas admis. D'ailleurs, « chacun a intérêt à ce que des frontières protègent son territoire et, à l'intérieur de celui-ci, séparent ce qu'il partage de ce qu'il ne partage pas. » (*Id.*, 1987, p. 25) À chacun son terrain et n'empiète pas qui veut. Leurs deux paroles cheminent côte à côte, pour se rejoindre et se confronter. Les amoureux opèrent un véritable carnage dans leur vie de couple, transforment leur nid d'amour en champ de bataille, « pour un combat où chacun cherche à assurer ou sa victoire ou sa défense » (Bensaid et Leloup, 2005, p. 16) et pourtant, nous sommes portés à croire que tout ce qu'ils cherchent, c'est à trouver un terrain d'entente.

### 1.3 François Flahault

Le philosophe François Flahault s'est penché sur la question en créant deux outils de référence pour appréhender la dispute amoureuse (1987). Présentement directeur de recherche au Centre national de la recherche scientifique, Flahault est également membre chercheur du Centre de recherches sur les arts et le langage. Après sa formation philosophique, il s'est intéressé à la communication et à son fonctionnement. Il est notamment connu pour sa façon bien à lui de partir d'une prémisse et d'en démontrer les

lacunes. C'est d'ailleurs dans une perspective anthropologique qu'il a entrepris d'étudier la dispute amoureuse, la « scène de ménage » comme il l'appelle, et qu'il a établi son échelle et son modèle. Nous étudierons d'ailleurs la dispute amoureuse et *l'écriture de la dispute* à partir de l'échelle et du modèle qu'il nous propose.

### 1.3.1 L'échelle des degrés d'intensité de la dispute amoureuse

À l'image du tremblement de terre qui ébranlerait les fondations – solides ou non – d'un couple, la dispute amoureuse peut aussi se classer selon ses degrés d'intensité et ce, à l'aide d'une échelle similaire à celle de Richter (Flahault, 1987, p. 33). Plus le niveau qui lui est attribué est petit, moins il y a eu de pratiques violentes utilisées. L'intensité de la dispute amoureuse est mesurée tant en fonction de ce qui a été fait (ou sera fait) que des dommages qu'elle a causés ou causera.

**Tableau 1.1**  
Échelle des degrés d'intensité de la dispute amoureuse

Degrés d'intensité	Procédés utilisés et/ou dommages causés
1	Paroles vives
2	Injures ou pleurs
3	Cris
4	Gifles
5	Objets brisés
6	Objets ou meubles jetés par la fenêtre
7	Coups et blessures
8	Meurtre

Une dispute amoureuse pendant laquelle les amoureux utilisent exclusivement la parole vive comme arme d'affrontement est classée au niveau un des degrés d'intensité de l'échelle de la dispute amoureuse. Quand à ces paroles vives s'ajoutent un lot d'injures ou des pleurs, la dispute se voit alors promue au degré deux. Par contre, si le ton vient à monter et que des cris sont entendus, elle passe au degré trois de l'échelle. Lorsqu'il y a un contact physique entre les personnages, telle une gifle ou une bousculade, le degré de la dispute grimpe à quatre. Advenant que les amoureux brisent du matériel, s'ils fracassent de la vaisselle contre les murs, il s'agit alors d'une dispute de degré cinq. Toutefois, s'ils jettent ladite vaisselle par la fenêtre et qu'ils y joignent du mobilier, la dispute amoureuse se classe désormais au degré six de l'échelle. Quand les amoureux s'en prennent plutôt à l'être aimé et que le contact physique devient plus sérieux, c'est-à-dire que les coups portés sont suivis de blessures, aussi mineures soient-elles, son classement se voit élevé au degré sept. Or lorsque les blessures deviennent fatales et qu'un des deux en meure, que sa mort soit intentionnelle ou non, la dispute amoureuse atteint le degré supérieur, final et irrémédiable de l'échelle, soit le degré huit.

### 1.3.2 Le modèle des étapes de la dispute amoureuse

D'après l'œuvre de François Flahault, la dispute amoureuse semble aussi vouloir se conformer à un modèle (1987, p. 119 à 148). Toutefois, nous parlons ici de modélisation plutôt que d'un modèle au point de vue strictement formel. Le modèle, tel que nous le concevons, correspond à l'image que s'en fait Francis Jacques: il s'agit d'une « structure opératoire définie qui se place entre les objets concrets dont il vise à éclairer l'organisation. » (1979, p. 78) Le modèle présenté par Flahault a pris forme suite à l'écoute d'une scène de ménage, enregistrée par l'un des membres de ce couple. Flahault s'est fait donner cette cassette par un ami. Il ne connaissait donc pas le couple en question (1987, p. 118). Ce modèle a pris forme à mesure qu'il en a isolé des parties précises. Chaque étape présentée finit, de par son autonomie, à former un modèle. Dans cet ouvrage, Flahault nous présente, à chacune des étapes du modèle proposé, des extraits choisis de la « scène violente » (*Ibid.*),

ainsi que leurs variantes. Il inclut ses commentaires quant aux propos tenus et des sections explicatives. Ces dernières se nomment « bénéfice », « coût » et « parades ».

Dans la section « bénéfice », Flahault explique ce qu'il perçoit être en jeu dans cette étape de la dispute. Dans la section « coût », il énonce l'argumentation que l'un des membres du couple va utiliser, soit pour convaincre l'autre de la véracité de ses dires, soit pour se sortir de la situation dont il est victime. Dans la section « parades », il propose des affirmations et des scénarios possibles qui pourraient servir de tremplin à la dispute amoureuse et ainsi, la faire passer à l'étape suivante.

**Tableau 1.2**  
Modèle des étapes de la dispute amoureuse

Étapes	Ce qui est énoncé et/ou ressenti
1	Je suis sain(e), tu es tordu(e)
2	Tu es lamentable
3	Tu es un monstre
4	C'est ça, je suis lamentable
5	Vois ce que tu fais de moi
6	Je te hais (injures, cris et coups)
7 a	Je peux très bien me passer de toi
7 b	Tu m'as ( <i>sic</i> ) même pas fait mal
8	Arrêtons ça
9	Le recours
10	Et pourtant je le savais
11	Ça te fait jouir, hein?
12	Le défaut de la cuirasse

François Flahault n'a pas écrit que sur la scène de ménage et les relations de couple, il a aussi longtemps travaillé sur le conte, y compris sur le conte de fées. Son œuvre la plus connue, *L'interprétation des contes*, est d'ailleurs le produit d'une recherche conduite pendant dix ans sur les contes de fées. Depuis, il a publié maints autres ouvrages sur le sujet, mais sa pensée demeure essentiellement la même, c'est-à-dire qu'il continue de considérer le conte comme la culture écrite du mouvement romantique (2001).

## CHAPITRE II

### DU MYTHE DE L'AMOUR À LA RÉALITÉ DU LANGAGE

#### 2.1 Les contes de fées

Enfant, l'on se forge un idéal amoureux, une utopie de ce que devrait être l'amour et à quoi devrait ressembler notre couple<sup>11</sup>. Ainsi, très jeune, il ne semble exister qu'une seule histoire d'amour, qu'une seule version possible de l'amour. Il était une fois, un homme et une femme, l'homme aima la femme, la femme aima l'homme. Ils se marièrent, eurent beaucoup d'enfants et vécurent heureux. La fin. L'histoire est toujours la même et semble se répéter à l'infini, peu importe la version. « Cendrillon, Blanche-Neige, La Belle au bois dormant, L'Ondine, quel que soit le scénario, l'histoire est toujours la quête de l'amour qui s'achève par le baiser du mariage. » (Chaumier, 2004, p. 25) La lecture de ces contes forge notre imaginaire et, bien évidemment, notre interprétation de ce que devrait être une « vraie » histoire d'amour romantique. « Il existe une boulimie, une sorte de drogue engendrée d'abord par la littérature, ensuite par le cinéma, pour décrire la rencontre idéale du partenaire rêvé qui nous promet des merveilles ». (*Id.*, 2004, p. 26)

On raconte que l'amour ne peut que nous rendre heureux et que lorsqu'il nous happe, il se manifeste par une passion foudroyante. « Cependant, le conte ne nous dit plus rien sur l'au-delà: le quotidien des nouveaux époux, la façon dont l'amour se vit, plutôt qu'il ne se rêve; plus rien non plus sur ce qui advient de l'amour vieillissant. » (*Id.*, 2004, p. 25) Or nous le savons, les fins ne sont pas toutes heureuses.

---

<sup>11</sup> « À écouter dès son plus jeune âge les contes peuplés de princes et de princesses – qui ne manquent pas de tomber amoureux –, l'enfant apprend à rêver d'une vie qui en serait la réalisation affective. » (Chaumier, 2004, p. 23)

### 2.1.1 Le *happy end*

Victimes de notre besoin de croire au bonheur, à l'amour éternel et aux miracles conjugaux, optimistes, nous lisons ces contes de fées avec l'espoir du néophyte. Et si c'était possible, nous demandons-nous. Bien évidemment, ce mirage de la vie à deux amène son lot de concepts fallacieux. Non, mesdames, n'attendez pas votre « prince charmant ». Cette âme sœur, vendue comme celle qui vous complèterait, n'existe pas. Personne ne posera les yeux sur vous et se dévorera immédiatement – et éternellement – d'amour pour vous. Et si le « prince charmant » n'est pas de ce monde, sachez que vous n'êtes pas non plus la princesse de qui que ce soit. Certains auteurs<sup>12</sup> nomment « syndrome de Cendrillon », d'autres « complexe de Cendrillon », cette façon typiquement féminine d'attendre que, comme dans les contes de fées, un valeureux prince charmant nous cueille sur son cheval blanc, qu'il nous aime, nous marie et devienne le père de nos enfants.

La version moderne du conte de fées fait écho à une réalité toute autre, aux multiples alternatives. Il était une fois un homme qui paya un verre à une femme. L'homme l'aima. La femme l'aima. Ils se marièrent, firent un enfant. Ils divorcèrent. La fin. En fait, « le mythe vulgarisé [...] s'achève sur le *happy end* des amants réunis. Il va de soi qu'une fois nos héros mariés, ils vivront ensemble et auront beaucoup d'enfants ». (*Id.*, 2004, p. 27) Nous en venons à nous demander ce qu'est l'Amour. Un sentiment? Un état? Ou une simple insatisfaction? Et ce malaise au fond de l'estomac, amour ou indigestion? Nous avons pleuré Tristan, perdu Roméo, il est peut-être temps de se demander si notre conception de l'amour est adaptée à la réalité et si l'amour se veut toujours cette solution mythique au bonheur.

L'amour romantique, passionnel, tel que décrit par les contes de fées et la culture cinématographique, polluent le discours amoureux<sup>13</sup>. « Au cinéma, aimer n'est ni plus

---

<sup>12</sup> Nous faisons référence aux auteurs Catherine Bensaid, Jean-Yves Leloup, Serge Chaumier, Luc Granger, Maurice Maschino et Michel Onfray.

<sup>13</sup> Dans *Là où les contes de fées ont échoué*, les personnages font d'ailleurs référence à deux films, célèbres pour l'histoire d'amour qu'ils racontent. Sarah fait allusion au film *Titanic* (James Cameron, 1997) et Simon, à *The Way We Were* (Sydney Pollack, 1973).

difficile ni plus complexe que désirer. Les personnages se disent « Je t'aime » et font l'amour ou l'inverse; cela suffit. » (Flahault, 1987, p. 107) L'écart entre ce que nous sommes, ce que nous voulons et ce que nous pouvons obtenir ne cesse de grandir et à mesure que cet écart se creuse, l'insatisfaction nous guette. Bien évidemment, plus nos attentes sont grandes, plus les risques que nous soyons déçus le sont aussi. Le couple est si bien représenté dans les contes de fées qu'il est normal que nous croyions, à tort, que lorsque nous sommes amers, cela ne peut être qu'à cause de l'être aimé. « Toute personne qui s'engage dans une relation le fait donc en ayant des désirs, des attentes, des espérances fondés sur ce qu'elle désire trouver dans une relation, mais aussi en partie sur la connaissance qu'elle a ou croit avoir, de l'autre personne avec laquelle elle veut développer cette relation. » (Granger, 1980, p. 15) Comme notre amoureux ne nous rend pas sublimement heureux, qu'il remplit peu (ou pas du tout) nos attentes, nous en concluons qu'il n'est probablement pas « le bon ». Utopie qui s'échafaude à partir du mythe selon lequel une seule personne peut nous compléter et qu'elle seule pourra nous rendre heureux.

### 2.1.2 L'état amoureux

En raison de notre perception qui est d'emblée favorable à l'amour, nous nous remettons peu en question lorsque nous sommes insatisfaits en amour. Pourquoi le ferions-nous? Il y a quelqu'un d'autre à blâmer. L'amour n'est donc remis en question que par rapport à l'être aimé et non pas par rapport au concept universel de l'amour. L'amour ne peut *pas* être le problème<sup>14</sup>. Toutefois, il y a plus que le concept d'être amoureux. L'état amoureux doit se cultiver et les comportements amoureux aussi. « À mesure que la relation progresse dans le temps, [les amoureux] se rendent vite compte que ce sont les comportements et non

---

<sup>14</sup> « C'est la période des soupirs langoureux, des baisers volés, des danses du samedi soirs, des longs moments passés ensemble à ne rien dire, main dans la main. Moments qu'on regrettera le plus par la suite, quand on se retrouvera aux prises avec les enfants qui pleurent et la voiture qui ne démarre pas qu'on remettra l'union en question. C'est ce que tous les films d'amour, les romans-photos, les téléromans et les contes de fées s'évertuent à décrire en détail en se gardant bien de s'attarder trop longtemps à ce qui suit: « et ils se marièrent, vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants. » » (Granger, 1980, p. 12)

pas seulement les beaux sentiments qui définissent une relation. » (*Id.*, 1980, p. 30) N'est pas nécessairement amoureux celui qui a le comportement amoureux et vice versa. Certains « se croient amoureux parce qu'ils disent les mots de l'amour » (Maschino, 1995, p. 205), or les couples qui se disputent sont souvent encore bel et bien amoureux. Celui qui parle ou crie lors d'une dispute amoureuse est en attente. Il est toujours en amour, certes, mais il attend quelque chose de plus de sa relation. Ainsi, il la retient contre son gré, le temps de prononcer quelques paroles et de lui redonner un peu de souffle.

L'amoureux est prisonnier de son partenaire, de la décision qu'il va prendre. Va-t-il partir ou rester? Durant ce moment d'attente, il se voit atteint d'un sentiment de perte, car il risque de perdre l'autre, mais aussi un peu de lui. Ce qu'il était et apportait à la relation disparaît d'un seul coup. Son identité est en jeu, d'où la crise qui s'ensuit. En effet, c'est lorsqu'ils se disputent que les personnages révèlent ce qu'ils cachent et qu'ils s'abîment l'un dans l'autre. Le couple est alors mis à l'épreuve de la manière la plus violente et la plus brutale qui soit. Placés dans des situations extrêmes, les personnages finissent par sortir d'eux-mêmes; ils repoussent leurs limites et deviennent violents.

Quand l'amour dérape, les disputes amoureuses sont proposées avec intensité, fougue et emportement. La véhémence des échanges laisse même croire que la notion de couple sert d'excuse à des individus dont l'identité semble menacée par un sentiment de perte de soi. S'ils se disputent si fort, c'est qu'ils veulent se prouver qu'ils sont toujours en vie. Les personnages à l'identité trouble se réfugient dans le couple et celui-ci sert à les mettre à l'épreuve quant à ce qu'ils sont et ont à offrir. Peu définis par ce qu'ils sont, mais plutôt par ce qui leur arrive, ils se heurtent et s'enserrent. L'unicité de ce genre d'identité pousse les personnages, à la manière du jeu de la structure de Jacques Derrida, à se déconstruire au même rythme que la relation. À l'image de la pensée du théoricien, qui soutient que les grandes constructions sont toujours échafaudées sur des concepts vides, tel le bien et le mal (il y a ni bien sans mal ni mal sans bien), nous croyons qu'il n'y a pas de disputes sans amour et d'amour, sans disputes.

### 2.1.3 Du mariage à l'amour passion

Le modèle de couple véhiculé dans les contes de fées est celui d'un couple marié. Dans ce type de littérature, s'aimer c'est s'engager. Si le mariage est le serment ultime d'amour et de communion entre deux êtres, il n'en demeure pas moins que dans *Là où les contes de fées ont échoué*, Sarah se passe la bague autour du doigt comme elle se passerait la corde au cou. Dès le début de la pièce, il est mentionné que Sarah et Simon viennent tout juste de se marier (*Là où les contes de fées ont échoué*, p. 12)<sup>15</sup>. Il était primordial qu'il existe un serment entre les deux personnages, afin qu'il soit clair qu'ils ne sont pas en couple seulement pour le plaisir. Sarah et Simon ont véritablement l'intention de construire quelque chose ensemble. Ils s'aiment et se promettent d'être ensemble, même si une telle promesse est gage de malheur pour Sarah.

Sarah « avait cru trouver un sauveur et s'était donné un bourreau. » (Maschino, 1995, p. 192) Elle ne marie Simon que parce qu'elle sait qu'elle n'a pas le choix. Si elle ne le fait pas, il la quittera. Simon aspire à construire une famille, alors que de son côté, Sarah doute à la fois d'elle-même, de son couple et de la carrière dont elle rêve. Elle le demande donc en mariage comme d'autres rédigerait leur testament, en se disant que c'est la chose logique à faire. « L'individu ne se résout plus à faire son deuil de l'amour. Mais c'est aussi parce que le modèle romantique de l'amour a convaincu que la réussite amoureuse ne pouvait se vivre que dans l'union légitime. » (Chaumier, 2004, p. 18) Sarah ignore si Simon représente ce dont elle a besoin. À l'image de George et de Martha, qui sont aussi mariés, Sarah et Simon s'aiment, mais ils s'entredéchirent plus qu'autre chose. Dans ces deux univers, il n'y a pas de dispute sans une forme quelconque de violence. Toutefois, cette violence ne vient pas à bout de ce qu'ils ressentent l'un pour l'autre.

Quand l'amour devient violent, voire brutal, on blâme la passion. S'il est déchirant, on condamne la raison. Voilà peut-être pourquoi les relations tièdes sont fuies au théâtre, comme si seule la dispute avait une valeur et le sang, une saveur. Dans *Who's Afraid of*

---

<sup>15</sup> Les références à l'œuvre de création seront dorénavant faites par les lettres CDF.

*Virginia Woolf?* et *Là où les contes de fées ont échoué*, l'amour et le couple sont sortis de leurs frontières habituelles. L'amour dérape et perd de ses référents; il n'est plus dépeint dans son aspect romantique, mais bien montré comme le portrait du malheur. Mais, comment l'amour peut-il survivre aux situations les plus extrêmes et les plus cruelles? Lorsqu'ils se disputent, le comportement des personnages glisse: ils perdent leurs moyens. C'est dans ces moments-là que les personnages deviennent intéressants et ce qu'ils ont à dire, important. Ils hurlent, vomissent leur colère sur l'autre, se frappent.

## 2.2 Les jeux de l'amour et du langage

La dispute amoureuse modifie le langage amoureux. Les personnages jouent avec le langage quand ils se disputent. Ils parlent plus qu'à l'habitude ou pas du tout. Par moments, ils prétendent ne pas entendre ce qui est dit. À d'autres, ils entendent ce qui n'est pas dit. Lors d'une dispute, le langage éclate. Le silence double la parole, les non-dits sont décuplés. Les personnages se mentent; ils brisent le langage. La dispute devient alors un jeu.

### 2.2.1 Les joueurs: le couple

La dispute amoureuse est un jeu. Certains s'y amusent, d'autres non. Eric Berne affirme dans *Game People Play: The Psychology of Human Relationships* que si une relation amoureuse est destructrice, les disputes le seront également, ainsi que les jeux qui en découlent. Il en va de même inversement. Au sein d'une relation constructive, les disputes et les jeux le seront tout autant (Berne, 1964, p. 62). Dans le contexte amoureux qui nous intéresse, la notion de jeu n'est pas nécessairement ludique<sup>16</sup>. Le jeu est plutôt une dynamique de la relation amoureuse. «*Playing game is not irresponsible, facetious or barbaric*» (1964, p. 18), soutient Berne. Chaque jeu comporte son lot de bienfaits. D'ailleurs, il y a maintes raisons pour lesquelles le couple a recours au jeu et devient joueur.

---

<sup>16</sup> «*Because of their dynamic qualities, games are easy to distinguish [...], but it does not necessarily imply fun or even enjoyment.*» (Berne, 1964, p. 49)

Berne en mentionne quatre dans son ouvrage: le couple joue – et se dispute – pour relâcher de la tension, éviter une situation particulière, se procurer du plaisir ou pour maintenir l'équilibre<sup>17</sup> acquis au sein du couple<sup>18</sup> (1964, p. 18-19). Si chaque jeu a sa raison d'exister et sa fonction propre, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit souvent d'un jeu dangereux. Et qui dit dangereux, suppose excitant: « *every game is basically dishonest, and the outcome has a dramatic, as distinct merely exciting, quality.* » (*Id.*, 1964, p. 48)

Chez Berne, le jeu se divise en trois niveaux et est répertorié en quatre catégories. Tout d'abord, il y a le jeu dit de premier degré. Ce type de jeu est socialement acceptable et peut se dérouler sans problème en présence de tiers. Le jeu dit de deuxième degré, pour sa part, ne devrait se déployer qu'en huit-clos et ce, même s'il ne cause pas de dommage irréparable sur ses joueurs. Quant au jeu dit de troisième degré, il est élaboré dans une perspective définitive et se termine à l'hôpital, à la Cour ou à la morgue (*Id.*, 1964, p. 64). Les jeux, ou les sujets des disputes, se classent en quatre grandes catégories distinctes: la vie, le mariage, les soirées et la sexualité (*Ibid.*). À chaque jeu son titre, à chaque dispute son jeu.

### 2.2.2 L'arbitre: les invités

Dans la pièce *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, les disputes se déroulent devant un public. « *We can't play without everyone here.* » (1962, p. 205), dira George. En effet, l'important, c'est qu'il y ait des spectateurs. Des témoins, à tout le moins. Nous utilisons le terme « témoin » dans le sens de « celui qui se pose en tiers en vue d'un procès, d'un litige » et de « celui qui a vécu quelque chose, un événement, et qui peut en témoigner.<sup>19</sup> » Les

---

<sup>17</sup> « *Some games are urgently necessary for the maintenance of health in certain individuals.* » (Berne, 1964, p. 61)

<sup>18</sup> Il s'agit d'une traduction libre de: « *they are related to the following factors: the relief of tension, the avoidance of noxious situations, the procurement of stroking and the maintenance of an established equilibrium.* » (*Id.*, 1964, p. 18-19)

<sup>19</sup> Ces définitions sont tirées du *Dictionnaire historique de la langue française*, p. 3779-3781.

invités choisis ne sont jamais des amis, il s'agit plutôt de vagues connaissances<sup>20</sup>. Il en est ainsi, car ils se doivent d'être impartiaux.

Quand Martha invite Nick et Honey à les rejoindre, c'est parce qu'elle ne veut pas que son couple se dispute seul. Si elle doit souffrir, elle ne le fera certainement pas sans témoin. Les invités servent donc tant à observer le couple qu'à témoigner de ce qu'ils ont vu ou entendu. Certaines fois, ils iront même jusqu'à participer au conflit. C'est d'ailleurs ce que souhaite Martha: créer un nouveau jeu avec les invités à même le jeu déjà existant. Les invités peuvent choisir d'y participer en sachant ce qui les attend, mais ils sont le plus souvent manipulés dans cette direction. George et Martha imposent leur domination à leurs invités, en les ménageant suffisamment pour éviter qu'ils ne partent.

Mal à l'aise, les invités sont démunis: ils souffrent seuls. Ils font partie de la pièce, mais en plus d'être spectateurs, ils sont aussi participants. Au lieu d'explorer la dispute de l'extérieur, l'invité en est le témoin, le complice et la victime. Ils témoignent de la dispute, y participent et la souffrent. S'ils avaient su ce qui les attendait, jamais ils ne seraient venus: « *I told you we shouldn't have come.* » (*Id.*, 1962, p. 20) affirmera Nick, un des invités. Or le contexte dans lequel la dispute prend place les rend à la fois invisibles<sup>21</sup>, voyants et voyeurs. À deux couples, il y a toujours quelqu'un qui finit par regarder quelqu'un d'autre. Le couple qui se dispute est donc confiné au regard des invités, car le jeu n'existe plus sans ce regard. D'ailleurs, une des raisons pour lesquelles la dispute prend forme est l'importance que revêt ce regard étranger sur leur propre difficulté conjugale.

En se disputant devant leurs invités, les personnages ne sont plus des couples à proprement parler, mais bien un groupe, au milieu duquel surgit une dispute conjugale, qui

---

<sup>20</sup> « *We've got guests. [...] We've got guests coming over.* » (Albee, 1962, p. 8), annonce Martha. Dépassé, George s'interroge à savoir qui vient leur rendre visite. Or Martha ne se souvient plus très bien de leur nom. « *What's-their-name* », qu'elle lui répond. (*Ibid.*)

<sup>21</sup> « *We're alone!* », dit Martha. « *Uh... no, Love... we've got guests.* » (Albee, 1962, p. 121), lui fait remarquer George.

finit par prendre des allures de dispute collective. Leurs invités les questionnent, les repositionnent, en alimentant la discussion vers des avenues peu fréquentées auparavant par le couple en question. Au sang neuf, se rajoutent des éléments nouveaux et des arguments plus confrontants. Les invités peuvent mettre sur pied des stratégies et créer des alliances avec les membres de l'autre couple. Le rôle des invités se transforme alors. De leur position initiale de témoins, ils finissent par être contaminés par les jeux autodestructeurs du couple hôte et se mettent eux aussi à se disputer<sup>22</sup>. Choisis au départ pour leur impartialité, les invités s'avèrent subjectifs et sont considérés malhonnêtes. C'est alors qu'un chassé-croisé de disputes s'élabore entre les membres des deux différents couples.

---

<sup>22</sup> « *I'm sorry! It's late, I'm tired, [...] my wife is vomiting, there's been a lot of screaming going on around here...* » (Albee, 1962, p. 99), s'excuse Nick. « *Don't... worry about it. Anybody who comes here ends up getting... testy. It's expected... don't be upset.* » (Ibid.), lui répond George.

## CHAPITRE III

### LA DISPUTE AMOUREUSE

#### 3.1 La « scène de ménage »

La scène de ménage est un mal nécessaire, un entraînement à la vie à deux. Juste avant une dispute, l'amoureux s'apparente au soldat de l'infanterie qui se prépare à attaquer la position ennemie. Toujours infiniment théâtrale, la scène de ménage requiert, à l'image de l'armée, un code d'honneur, le Code de la scène de ménage (Lemoine, 2008, p. 80). Ne se bat pas qui veut. C'est que « la scène de ménage est toujours une variante du jeu amoureux et comme tout jeu, elle comprend des règles que chacun des partenaires doit connaître, accepter et respecter. » (*Id.*, 2008, p. 16)

##### 3.1.1 Patrick Lemoine

Vingt ans après Flahault, le psychiatre Patrick Lemoine s'est également interrogé sur la dispute amoureuse, qu'il nomme, lui aussi, la « scène de ménage ». À l'instar de François Flahault, Lemoine « ne parvien[t] [...] pas à comprendre que dans le foisonnement des publications de tout poil, des ouvrages de tout acabits, personne [...] n'ai[t] jamais eu l'idée d'écrire un ouvrage sérieux sur la gestion de la scène de ménage. » (2008, p. 8) À ce jour, il a publié deux ouvrages sur le sujet. Son premier, en 2003, se présentait comme un mode d'emploi et un guide de survie pour les couples aux prises avec des problèmes conjugaux. Le deuxième, quant à lui, questionne les bienfaits et méfaits desdites scènes. Les scènes de ménage sont-elles saines ou malsaines, se demande-t-il.

Chez Patrick Lemoine, la scène de ménage se divise en deux types: les bonnes et les mauvaises, les acceptables et les inacceptables, les normales et les pathologiques (2008, p. 13). « Autant une « bonne » scène de ménage peut purger un couple, le libérer de ses frustrations, de ses petites rancœurs trop longtemps ressassées, autant une « mauvaise » scène de ménage peut parfois détruire définitivement une union. » (*Ibid.*) La « bonne » scène de ménage est considérée comme telle, car elle permet d'évacuer le surplus vécu. La « mauvaise » scène de ménage, quant à elle, « devient inacceptable, de par sa répétitivité, ses excès, la souffrance, l'angoisse, la tristesse qu'elle engendre chez l'un ou l'autre, ou les deux membres du couple. » (*Id.*, 2008, p. 14) La scène de ménage, bonne ou mauvaise, se construit en fonction de quatre éléments: les déclencheurs, le temps et l'espace (territoire spatial et temporel)<sup>23</sup>, la durée et les spectateurs (*Id.*, 2008, p. 24 à 27).

D'abord il y a ses déclencheurs, ce qui provoque la scène de ménage. Pour certains, ce sont des paroles, pour d'autres, des gestes. Ce qui est sûr, c'est que « chaque couple a ses habitudes, ses rites. Ce sont souvent les mêmes phrases, les mêmes situations, les mêmes détails qui provoquent inéluctablement les mêmes conflits. » (*Id.*, 2008, p. 24) Viennent ensuite les notions de temps et d'espace, les conflits de frontières. En amour, la territorialité est primordiale: « le territoire est à définir et redéfinir régulièrement » (*Id.*, 2008, p. 26), d'où son importance. La durée de la scène de ménage peut également déterminer la qualité de la dispute, car il n'y a « rien de pire que les scènes interminables, à rebondissements, entractes, pauses publicitaires, façon série américaine. [...] Une bonne scène devrait se dérouler comme une pièce de théâtre avec une introduction, une histoire et une conclusion » (*Ibid.*), rappelle Lemoine. Puis s'ajoute la présence ou non d'un tiers, de spectateurs. « Certains couples ont besoin d'un public [...] pour se livrer à des scènes homériques. [...] Un rituel conjugal en quelque sorte. » (*Id.*, 2008, p. 27) Au chapitre précédent, nous avons d'ailleurs vu que c'était le cas de George et de Martha.

---

<sup>23</sup> « L'un a besoin du temps et de l'espace de l'autre, ou bien doit en passer par ce temps et cet espace; en même temps, il découpe aussi dans l'espace et le temps son propre territoire, délimite ainsi son être et en fait reconnaître l'existence par l'autre ou malgré l'autre. Chacun a intérêt à ce que des frontières protègent son territoire et, à l'intérieur de celui-ci, séparent ce qu'il partage de ce qu'il ne partage pas. » (Flahault, 1987, p. 25)

La scène de ménage est utilisée comme principal outil de communication, qui peut (ou non) être retourné contre l'un des deux amoureux. Dans ces moments-là, le vocabulaire (*Id.*, 2008, p. 30), les tactiques (*Id.*, 2008, p. 33), la bouderie ou les jeux de silence deviennent d'inquiétantes armes. « La scène de ménage est un véritable outil de communication et [...] celui ou celle qui la déclenche le plus souvent est celui qui communique le mieux à l'intérieur du couple. » (*Id.*, 2008, p. 18) La confrontation s'installe discrètement dans la conversation, sans que personne ne l'aperçoive vraiment. C'est que, pendant une dispute, il y a ce moment: l'amoureux voit enfin qui est devant lui, à qui il s'adresse et il réalise ce qui se passe. Il reconnaît la personne qui se dresse devant lui, il a ce souvenir de qui elle est et de ce qu'elle représente (ou représentait) pour lui. C'est souvent durant ce moment de silence, de type épiphanique, que se décide si deuxième manche il y aura, si réconciliation il peut y avoir ou si la rupture est éminente.

### 3.2 George et Martha, le couple

George et Martha reviennent d'une soirée universitaire, que certains qualifieraient de mondaine. Il est très tard, constate George: « *it's two o'clock* » (Albee, 1962, p. 3), « *it's late. [...] Late.* » (*Ibid.*) Rapidement, nous comprenons que George n'apprécie pas le type de soirée auquel il vient d'assister: « *if your father didn't set up these goddamn Saturday night orgies all the time...* » (*Id.*, 1962, p. 7). Or Martha aime ce genre de soirée. Elle y est exubérante, s'y sent bien et parle à tous et chacun. George est fatigué et irrité. Martha, opiniâtre. S'ensuit une série de reproches et de remarques généralisées, qui marquent le début des confrontations. La discussion se voulait pétillante et divertissante, par moments cinglante, mais elle va rapidement dégénérer vers quelque chose d'innommable. Martha et George argumenteront toute la nuit, jusqu'au lever du soleil. Ce qui était *a priori* amusant et sans conséquence sérieuse, finit par être vil et impardonnable. « *I swear... if you existed I'd divorce you...* » (*Id.*, 1962, p. 16) lui dira-t-elle, alors que leurs invités sont de l'autre côté de la porte et qu'ils sonnent, attendant longuement avant de se faire admettre à l'intérieur.

### 3.2.1 Lcurs disputes

La pièce d'Edward Albee, *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, se divise naturellement en quatre grandes discussions, qui mèneront toutes à des disputes à grand déploiement. Durant la soirée seront donc jouées, et disputées, *Humiliate the Host*, *Get the Guests*, *Hump the Hostess* et *Bringing Up the Baby*.

#### *Humiliate the Host*

L'hôte dont il est question, c'est George. Ce personnage est présenté comme étant à la fois gentil, naïf et bien intentionné. Or la carrière de George est un sujet délicat. Il n'a pas autant réussi que l'aurait voulu son épouse. Martha aspirait à de grandes choses pour lui, alors qu'il ne semble pas désirer ce qu'elle lui souhaite. Ainsi, quand elle fait allusion au livre qu'il a écrit sans jamais le publier, quand elle le ridiculise devant leurs invités et qu'ils se moquent tous de lui, il s'emporte violemment.

#### *Get the Guests*

C'est à la suggestion de George que ce jeu se met en branle. Il est évident qu'il tente d'obtenir vengeance sur la première manche jouée: « *this is my game! You played yours... (Humiliate the Host) you people. This is my game!* » (*Id.*, 1962, p. 142), s'exclamera-t-il. George tente d'ébranler ses invités, Nick et Honey, afin de les rendre complices du type de soirée qui se trame. Suite à cette discussion, nous apprenons le secret de Nick: il a épousé Honey parce qu'il la croyait enceinte, alors qu'elle ne souffrait que d'une grossesse nerveuse. George intitule d'ailleurs ce jeu secondaire *How They Got Married* (*Id.*, 1962, p. 145). Nick n'en devient que plus vulnérable, tandis que Honey s'enivre davantage.

### *Hump the Hostess*

George est blessé et Nick, déstabilisé. Dès le début de la pièce, il est clair que Martha tente d'opérer un jeu de séduction (peu subtil) sur Nick. Or ce n'est qu'à ce moment crucial que Nick juge bon d'y répondre en employant le même manque de finesse. Il décide de profiter de l'opportunité qui se présente et utilise Martha pour s'en prendre à George: « *I'll play the charades like you've got 'em set up... I'll play in your language.* » (*Id.*, 1962, p. 150) George tente vainement de cacher sa jalousie et Honey ne se rend compte de rien. Martha et Nick coucheront ensemble, alors que George et Honey se trouvent sous le même toit qu'eux.

### *Bringing Up the Baby*

George est dégoûté par Martha et Nick. Nick est allé trop loin et il le sait; ses privilèges d'invité ne sont désormais plus valides. Martha, quant à elle, a avoué à Honey qu'ils avaient un fils, alors que George le lui avait formellement interdit. George utilise donc Honey afin d'obtenir son ultime vengeance et de mettre fin à cette triste soirée. C'est avec cela en tête qu'il raconte comment Crazy Billy a sonné à la porte, télégramme à la main, annonçant que leur fils unique venait de périr dans un accident de voiture (*Id.*, 1962, p. 230). Folle de rage, Martha demande à voir des preuves. George prétend alors avoir mangé le télégramme. Complètement ivre, Honey confirme ses dires.

#### 3.2.2 Mise en application de l'échelle dans *Who's Afraid of Virginia Woolf?*

Les degrés d'intensité **un** (paroles vives), **deux** (injures ou pleurs) et **trois** (cris) de l'échelle de la dispute de François Flahault sont omniprésents dans la pièce *Who's Afraid of Virginia Woolf?* En fait, ils sont présents en si grand nombre qu'il est impossible d'en faire le répertoire complet. Dans cette pièce, la parole y est excessive. Les personnages parlent tous de façon vive. Ils s'injurient tous à un moment ou à un autre et, au besoin, ils crient quand personne ne les comprend ou ne les écoute. C'est leur seule façon de s'exprimer.

Même si personne ne se gifle dans la pièce d'Albee, nous considérons tout de même que le degré **quatre** (gifle) de l'échelle de Flahault est atteint et bien présent. Aucune gifle n'est donnée ou reçue, mais lorsque Martha oblige George à lui montrer le télégramme annonçant prétendument la mort tragique de leur fils et qu'il prétend l'avoir mangé, elle lui crache au visage (*Id.*, 1962, p. 234). En raison de l'effet de surprise et du sentiment d'humiliation qui accompagne le geste, nous considérons que le crachat vaut bien une gifle.

Dans la pièce, les personnages s'en prennent plus les uns aux autres qu'aux objets qui les entourent. Toutefois, le degré **cinq** (objet brisé) est quand même atteint lorsque George se surprend, après que Martha ait raconté à leurs invités à quel point il avait échoué sa carrière, à fracasser une bouteille d'alcool contre le bar sur roues. « *George breaks a bottle against the portable bar and stands there, still with his back to them all, holding the remains of the bottle by the neck. [...] George drops the broken bottle on the floor, not moving.* » (*Id.*, 1962, p. 84)

Le degré d'intensité **six** (objet ou meuble jeté par la fenêtre) de l'échelle de Flahault n'est pas représenté dans cette pièce. D'une part parce qu'il demeure vrai que les personnages s'en prennent plus aux autres personnages qu'aux objets, mais aussi parce que dans l'univers d'Albee, le monde extérieur existe bien peu (Bottoms, 2000, 2005).

Or quand il est question de frapper ou de blesser un autre personnage, c'est une toute autre histoire. Tous les coups sont permis. Le degré d'intensité **sept** (coups et blessures) est atteint tant au figuré qu'au littéral. Quand Martha parle des raisons particulières entourant le décès des parents de George, il la prévient: « *you're looking for a punch in the mouth... You know that, Martha.* » (Albee, 1962, p. 134) Comme elle ne se préoccupe pas de la menace qui lui pend au nez, la situation dégénère. George tente de l'étrangler et Nick s'en mêle: « *[he] grabs her by the throat. They struggle. [...] The other three struggle. George's hands are on Martha's throat. Nick grabs him, tears him from Martha, throws him on the floor.* » (*Id.*, 1962, p. 137-138)

La mort est omniprésente dans *Who's Afraid of Virginia Woolf?*. Le degré d'intensité **huit** (meurtre) de l'échelle est représenté sous bien des aspects. George va d'abord simuler le meurtre de Martha à l'aide d'un pistolet/parasol. « *George takes from behind his back a short-barreled shotgun, and calmly aims it at the back of Martha's head. [...] Martha turns her head to face George. George pulls the trigger. POW!!! [...] You're dead! Pow! You're dead!* » (*Id.*, 1962, p. 57) Puis, il la menacera de la tuer pour vrai: « *I'LL KILL YOU!* » (*Id.*, 1962, p. 137) Ce à quoi elle répliquera: « *Murderer. Mur... der... er.* » (*Id.*, 1962, p. 138)

Plus Martha et George jouent et se disputent, plus l'enjeu devient sérieux. Il ne s'agit plus seulement d'humilier et de provoquer, il faut désormais que cela fasse mal. « *We're going to play this one to the death* » (*Id.*, 1962, p. 209), suggère George. Et du tact au tact, Martha lui répond: « *Yours!* » (*Ibid.*) De plus, George tue symboliquement leur fils, rajoutant du même coup une autre facette au concept de meurtre<sup>24</sup>. Les disputes de la pièce *Who's Afraid of Virginia Woolf?* se classent donc au niveau huit de l'échelle des degrés d'intensité de la dispute amoureuse de François Flahault.

### 3.3 Sarah et Simon, le couple

Sarah et Simon défendent seuls l'image du couple dans *Là où les contes de fées ont échoué*. Ils défendent un idéal de couple qui n'existe pas. Alors que l'un des personnages s'efforce de le rendre possible et de le concrétiser, l'autre s'arrange toujours pour les en éloigner. Sarah aime Simon, mais pas nécessairement comme il voudrait l'être. Simon aime Sarah, mais plus qu'elle le voudrait. Ni l'un ni l'autre n'arrivent à changer la dynamique problématique de leur couple. Le conflit est inévitable et la médiation, difficile.

Sarah et Simon doivent s'entredéchirer pour avoir l'impression d'exister et souffrir, pour se sentir vivre. Ils ne peuvent vivre l'un sans l'autre. Mais, ils sont incapables de vivre ensemble. Ainsi, nous constatons la fragilité de deux êtres qui se fragilisent au contact l'un de

---

<sup>24</sup> « *Cruelty has died with the imaginary child.* » (Cohn, 1971, p. 74)

l'autre. Les mots prononcés et les silences étirés font l'effet de coups portés. Sarah et Simon deviennent tour à tour le bourreau de l'autre, car la tâche valse d'un personnage à l'autre, d'une réplique à l'autre. L'absence de véritable bourreau fait du sens dans la mesure où s'il n'y a pas de réel coupable, il ne peut pas y avoir de victime. Or Sarah commet souvent l'erreur de se placer délibérément dans un rapport de soumission, de même que George qui fournit lui-même des munitions à Martha.

Le principal conflit dans *Là où les contes de fées ont échoué*, c'est qu'il y a toujours un risque que Sarah aille voir ailleurs et qu'elle quitte Simon. Cependant, s'il était honnête, il admettrait que c'est exactement ce qu'il souhaite. Un moment, il la pousse à bout pour qu'elle parte. L'autre, il la retient. De son côté, Sarah s'évertue à le mettre en colère pour qu'il lui donne envie de partir. Or ils choisiront l'amour aux dépens de leur bonheur respectif. Ils préfèrent souffrir et être aimés que de se retrouver seuls.

### 3.3.1 Mise en application de l'échelle dans *Les contes de fées ont échoué*

Les degrés d'intensité **un** (paroles vives) et **trois** (cris) de l'échelle de Flahault sont les degrés qui représentent le mieux la pièce *Là où les contes de fées ont échoué*. Sarah et Simon glissent des paroles vives aux cris en moins de deux, alors nous jumellerons ces degrés, dans l'optique de démontrer qu'ils sont atteints.

Sarah et Simon reviennent d'une soirée, il est tard. Ils parlent de cette soirée, de son déroulement et doucement, le ton monte. « Bon... t'as pas aimé ta soirée! » (CDF, p. 6), s'exclame Simon. « C'pas l'genre de soirée qu'j'aime, c'est toute! » (CDF, p. 6), lui répond Sarah. Puis il est question de la consommation d'alcool de Sarah. Le ton monte d'un autre cran. « Tu l'sais pourtant qu'tu dois pas m'laisser boire comme ça. Jamais! PAS en public. » (CDF, p. 7) Il lui assène alors deux « pis? » (CDF, p. 7). Le ton monte encore. Plus tard dans le texte, ils reprendront cette discussion (CDF, p. 35-36), mais cette fois, Simon sera moins agressif.

Dans le texte, on apprend que Sarah et Simon doivent partir dans quelques heures, alors que les bagages de Sarah ne sont toujours pas terminés. Simon est stressé et Sarah en a marre de se faire continuellement reprocher les mêmes choses: « et ça recommence! » (CDF, p. 8), décoche-t-elle. La discussion se poursuit, sans problème à l'horizon. Ils rient, jouent et s'amuse (CDF, p. 14). Puis, Sarah annonce soudainement à Simon qu'elle le quitte. Il en perd le souffle (CDF, p. 18 à 20). Le ton devient violent.

Simon ne lui répond plus. Plus il est silencieux, plus Sarah parle fort. Au début, elle ne le fait que pour attirer son attention, mais quand il s'obstine à ne pas lui répondre, elle finit par se mettre en colère (CDF, p. 23-24). Ils s'entêtent alors à se rejeter la responsabilité de la rupture sur le dos. « C'est TOI qui m'laisse mais c'est MOI qu'tu blâmes... » (CDF, p. 28), s'offusque Simon. S'ensuit un épisode peu glorieux de « j'peux très bien m'passer d'toi! » (CDF, p. 29-30) de la part de Sarah. À trois reprises, elle le lui dira, cinglante. Fâché, il va lui crier qu'elle peut partir, qu'elle n'a qu'à s'en aller (CDF, p. 38-39). Ce qu'elle ne fera pas.

Le degré **deux** (injures ou pleurs) est représenté dans ce texte dramatique. Toutefois, dans *Là où les contes de fées ont échoué*, il y a plus de reproches que d'injures à proprement parler. De plus, personne ne pleure vraiment. Quand Simon hurle à Sarah qu'elle peut partir et ne plus jamais revenir, enragée, son regard se voile de larmes (CDF, p. 39). Cependant, elle ne pleure pas. Sarah et Simon s'insultent aussi, mais très peu. Sarah va bien signifier à Simon qu'il lui donne « envie d'vomir! » (CDF, p. 33), qu'il n'a pas de cœur et qu'il lui manque des couilles (CDF, p. 33), mais cela s'arrête là. Simon se contentera de lui dire: « t'as pas d'cœur, Sarah. » (CDF, p. 40) Or ce n'est pas parce qu'ils s'insultent peu que les propos demeurent courtois pour autant. Sarah s'adresse à Simon en jurant: « Simon, câlisse! » (CDF, p. 25 et 37) De plus, elle l'envoie se faire foutre: « *Fuck you!* ». (CDF, p. 43) Quant à Simon, il lui décoche un « tabarnak! » (CDF, p. 23), lorsqu'il apprend qu'elle ne le quitte pas pour un autre.

Le degré d'intensité **quatre** (gifle) de l'échelle est atteint dans l'œuvre de création de ce mémoire. Même si personne ne se gifle dans la pièce, quand Simon pousse Sarah, elle

tombe sur le sol: « *Simon repousse sauvagement Sarah, qui tombe sur le sol.* » (CDF, p. 32) Nous considérons qu'une telle bousculade équivaut pleinement à une gifle.

Les degrés **cinq** (objet brisé) et **sept** (coups et blessures) de l'échelle de Flahault ne sont atteints qu'au figuré. Simon prétend qu'il pourrait frapper Sarah et briser de la vaisselle, mais il n'en fait rien. « Tu trippes, hein, à l'idée qu'y'aille du sang s'es murs? (*Un temps.*) Tu voudrais que j'pleure? Que j'crie? Que j'casse d'la vaisselle? (*Un temps.*) Que j'te frappe? » (CDF, p. 30) Sauf lorsqu'il la bouscule (CDF, p. 32), Simon ne s'en prend pas physiquement à Sarah.

Les degrés **six** (objet ou meuble jeté par la fenêtre) et **huit** (meurtre) de l'échelle ne sont pas rencontrés dans *Là où les contes de fées ont échoué*. En fait, Sarah et Simon ne sont pas des personnages d'action, ils parlent plus qu'ils n'agissent.

Les disputes de la pièce *Là où les contes de fées ont échoué* se classent ainsi au niveau sept de l'échelle des degrés d'intensité de la dispute amoureuse de François Flahault.

#### 3.4 Mise en application du modèle dans *Who's Afraid of Virginia Woolf?* et *Là où les contes de fées ont échoué*

L'étape **un** (Je suis sain(e), tu es tordu(e)) du modèle de Flahault correspond à cette étape où, pendant une dispute amoureuse, les membres du couple en veulent à l'autre de le savoir fragile. Pour contrer ce net désavantage, chacun fera croire à son partenaire qu'il vaut mieux que lui. Bien évidemment, par « mieux », nous entendons psychologiquement plus stable ou plus sain, pour reprendre la terminologie de Flahault. Si l'un des amoureux est soudainement considéré comme étant plus sain que l'autre, ce dernier est automatiquement relégué au rang des tordus. Si je suis sain et que tu n'es pas d'accord avec moi, tu es certainement tordu. Du moins, c'est ce que suggère la première étape du modèle de la dispute amoureuse de François Flahault.

Dans *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, George affirme que Martha est tordue alors qu'elle prétend le contraire. « *You! You've got problems.* » (Albee, 1962, p. 71) l'accusera-t-elle. Ce à quoi il répondra: « *I've never heard of anything more ridiculous in my life.* » (*Ibid.*) En effet, il croit plutôt que c'est sa femme qui a un problème: « *I'm rather worried about you. About your mind. [...] I think I'll have you committed.* » (*Id.*, 1962, p. 156) Peu importe la qualité de l'argument amené, l'un le détruira sous prétexte que l'autre n'est pas sain d'esprit et digne d'être écouté.

Dans *Là où les contes de fées ont échoué*, aucun des personnages ne remet clairement la santé mentale de l'être aimé en question. Toutefois, quand Simon aime quelque chose, Sarah le déteste et vice versa: « moi, j'ai aimé ça – non, moi, j'ai adoré ça! – pis si j'ai adoré ça, ben ça veut dire que, toi, t'as détesté ça! » (CDF, p. 6) Si ce que l'un aime est détesté par l'autre, c'est qu'il ne comprend ni les goûts ni les désirs de l'autre. Comment peut-il aimer cela? Il ne peut s'imaginer pourquoi l'autre veut ce qu'il veut et souhaite ce qu'il souhaite. Or à défaut de partager les mêmes intérêts, ils pourraient embrasser cette différence et la percevoir comme un élément positif de la relation. Ce n'est pas le cas. Ils préfèrent se juger et faire sentir à l'autre qu'il a tort d'agir ou de penser comme il le fait. « C'est toi contre moi » (CDF, p. 13), dira Sarah.

L'étape **deux** (Tu es lamentable) du modèle de la dispute est présentée par Flahault comme un rappel de l'étape un, mais qui n'a pas besoin d'argumentation pour se mettre en branle. « Je te trouve lamentable, c'est tout et c'est comme ça. » « La façon dont tu te comportes, comment tu me parles, ce que tu m'inspires: tout ce que tu fais est pitoyable. »

Dans la pièce d'Edward Albee, George et Martha prennent un plaisir fou à souligner l'incompétence de l'autre et à partager le dégoût qui les anime. À propos de son mari, Martha dira, entre autres, qu'il est « *miserable* » (Albee, 1962, p. 151) et « *just some nobody, some bookworm, somebody's who's so damn... contemplative, he can't make anything out of himself, somebody without the guts to make anybody proud of him...* » (*Id.*, 1962, p. 85) Le

fait de voir George si faible, si mou, alors qu'elle prétend mériter mieux dans la vie et comme mari, va la rendre malade. « *You make me puke!* » (*Id.*, 1962, p. 13) et « *You make me sick.* » (*Id.*, 1962, p. 151) lui crachera-t-elle. Ce à quoi il lui répondra, un peu plus tard : « *You make me sick.* » (*Id.*, 1962, p. 118) C'est qu'elle n'est pas la seule à être dégoûtée. George la trouve aussi lamentable qu'elle le trouve pitoyable.

Dans notre pièce, Simon et Sarah s'accusent rarement d'être lamentables. De façon individuelle, ils se considèrent comme de bonnes personnes. C'est plutôt en tant que couple que les choses se gâtent: « chacun d'notre côté, on est peut-être extraordinaire, là, mais ensemble... ensemble, là, on est juste crissement ordinaire! » (CDF, p. 37), estime Sarah. Elle trouve risible la conception de l'amour de Simon. Ce n'est pas lui qu'elle juge, mais ce à quoi il aspire. « C'tu vraiment ça qu'tu veux comme vie?! » (CDF, p. 35), lui demandera-t-elle. « C'est c'que j'ai besoin, Sarah! (*Un temps.*) L'soir, quand j'reviens d'mon travail minable, où j'ai passé la moitié d'la journée à m'faire parler comme si j'étais *dummy*, j'ai c'que j'ai toujours voulu avoir: toi. Un semblant d'famille avec toi. » (CDF, p. 35), qu'il lui répondra. Sarah a une vision plus romantique de l'amour. En fait, elle ne croit qu'à l'amour passion. Simon est certain que l'amour vient avec une femme et des enfants. Ainsi, quand il lui fait part qu'il en veut à l'amour et qu'il lui expose ses déceptions, elle lui enverra un « tu m'donnes envie d'vomir! » (CDF, p. 33) Simon, quant à lui, s'impatiente quand elle lui apprend qu'elle n'a plus d'inspiration pour peindre et qu'elle ne sait plus trop quoi faire de sa vie: « l'important, Sarah, c'est qu'tu fasses quelque chose. N'importe quoi. Mais, fais d'quoi! ». (CDF, p. 26)

L'étape **trois** (Tu es un monstre) de ce modèle est simple. L'être aimé est désormais considéré comme un monstre par l'autre membre du couple. Il ne peut pas croire qu'il ait déjà souhaité être en couple avec cette personne. Il lui reproche ce qu'il est, ce qu'il fait et ce qu'il dit, car tout ce qu'il évoque lui semble abominable. La récente monstruosité de l'être aimé représente une menace, puisque l'autre est convaincu qu'il n'est ainsi que pour lui faire du mal ou le faire souffrir.

Dans la pièce d'Albee, George et Martha sont tour à tour des monstres. Tout d'abord, ils agissent tout comme durant leurs disputes et leurs jeux, *Humiliate the Host*, *Get the Guests*, *Hump the Hostess* et *Bringing Up the Baby*. Puis ils se qualifient comme tels. Par exemple, George décrit Martha comme étant une « *sub-human monster* » (Albee, 1962, p. 19) et un « monstre! » (*Id.*, 1962, p. 101) Il va même renchérir avec un « *You're a monster... you are.* » (*Id.*, 1962, p. 157)

Dans notre œuvre de création, ni Sarah ni Simon ne font état de la monstruosité de l'autre. Or Sarah est dépeinte comme étant monstrueusement égoïste et dure. Tout d'abord, Simon doit la remercier d'être venue à leur mariage: « merci d'être venue à soir. [...] D'être restée jusqu'à fin. [...] D'avoir dit oui. (*Un temps.*) Sans rire! » (CDF, p. 12) Quand elle va recevoir un cadeau de la part de Simon, elle va se plaindre que la bague ne brille pas suffisamment (CDF, p. 16-17). Enfin, elle quitte Simon le jour de leur mariage (CDF, p. 18 à 20). Quand elle finit par lui avouer qu'elle veut des enfants, tout comme lui, elle va ajouter qu'elle n'en veut toutefois pas de lui (CDF, p. 46). Sarah est donc un monstre au sens figuré du terme. À défaut d'être décrite ainsi dans le discours de Simon, ses actes parlent d'eux-mêmes.

L'étape **quatre** (C'est ça, je suis lamentable) se veut un brusque retour à l'étape deux (Tu es lamentable) de ce même modèle. Il s'agit d'un peu plus que de l'autodépréciation. Cet effet *boomerang* n'apparaît que parce que l'être aimé ne peut plus rationnellement concevoir pourquoi il fut un jour aimé. S'il est aussi lamentable que l'autre le prétend, comme se fait-il qu'il l'ait déjà aimé et qu'il ait voulu être en couple avec lui? À la limite de la manipulation, cette étape permet à celui qui se fait insulter de faire « porter la responsabilité à l'autre. » (Flahault, 1967, p. 126)

Or l'étape quatre ne se produit jamais dans *Who's Afraid of Virginia Woolf?*. George et Martha s'insultent souvent, certes, mais jamais ils n'avouent être ce qui leur est reproché. Ils réfutent et c'est tout. Les choses se passent autrement dans *Les contes des fées ont échoué*. Par exemple, l'étrange relation qu'entretient Sarah avec l'alcool est exploitée dans ce sens.

Sarah laisse Simon blaguer à propos de sa consommation d'alcool. Il la juge, la rabroue et lui fait comprendre que cela le dérange. Elle, honteuse, dira: « quand j'ai honte de moi, j'bois. Quand T'AS honte de moi, j'bois. Quand j'ai peur pour nous, j'bois. Quand T'AS peur pour nous, j'bois. Sauf qu'à soir, c'tait différent... j'buvais pis c'tait la première fois qu'tu m'en donnais l'droit. » (CDF, p. 36) Puis, quand elle envisage d'abandonner ses cours dans le but de se réinventer, mais qu'elle ne va pas jusqu'au bout faute de courage, elle se sent lamentable une fois de plus: « j'haïs ça quand j'fais ça! Dans c'temps-là, c'est moi qui pue. Qui va pas au bout d'la patente. » (CDF, p. 26) Simon, lui, il agit de façon pitoyable par rapport à Sarah. Il ne veut pas qu'elle parte et le quitte. Il sait que c'est lamentable que de vouloir la forcer à rester, mais comme il l'aime, il ne peut pas s'en empêcher. Il a besoin d'elle, plus que tout: « j'ai toujours eu besoin d'toi. » (CDF, p. 28)

L'étape **cinq** (Vois ce que tu fais de moi) consiste à rendre l'autre responsable de ce qui nous arrive. Il est notre bourreau, nous sommes sa victime. Regarde comment tu me rends malheureux, constate à quel point tu me fais souffrir, vois à quel point tu as du pouvoir sur moi, malgré moi. Exit « les justifications rationnelles et les argumentations laborieuses » (Flahault, 1987, p. 129), cette étape ne se nourrit que de reproches. L'un se remet complètement à l'autre, comme si ce dernier était garant de son bonheur.

Pendant une de leurs disputes, George reprochera d'ailleurs ironiquement à Martha: « *You bring out the best in me, baby.* » (Albee, 1962, p. 151) Il lui avouera même: « *I did it all for you. [...] It's sort of to your taste... blood, carnage and all.* » (*Id.*, 1962, p. 152) Or malgré son sens de l'humour caustique, George a des limites quant à ce qu'il est prêt à devenir, à endurer: « *I'm beside myself with jealousy. What do you want me to do, throw up?* » (*Id.*, 1962, p. 49) Martha n'en peut également plus. Si George est la victime, cela fait automatiquement d'elle le bourreau: « *My arm has gotten tired whipping you. [...] For twenty-three years! [...] IT'S NOT WHAT I'VE WANTED!* » (*Id.*, 1962, p. 153)

Dans le texte dramatique de ce mémoire, l'étape cinq révèle deux personnages fragiles, qui se blessent plus qu'ils n'arrivent à s'aimer. Pour Sarah, aimer Simon signifie rejeter tout ce à quoi elle croit et aspire.

J'suis là, devant toi, les yeux plein d'eau, l'cœur en sanglots pis j'ai l'impression qu'j'vais couler... mais couler, là... qu'j'vais littéralement m'noyer! Toi, t'essaies d'me r'tenir, mais ça donne rien... Ni toi ni moi on a c'qui faut! (*Un temps*.) Si j'me laisse t'aimer Simon, ça voudra vraiment dire qu'j'ai renoncé... oui, qu'j'ai renoncé à mériter un gilet d'sauvetage. (CDF, p. 42)

Sarah aime de passion. Lui, de raison. Elle a véritablement tenté de changer pour Simon: « tu m'dis quoi, comment, (*un temps*) pis j'te donne c'que tu veux voir. Tu veux mieux. Plus. Différent. J'te donne mieux. Plus. Différent. » (CDF, p. 33) Mais, en fin de compte, elle est incapable de devenir la femme dont il rêve. Simon ne devient que l'ombre de lui-même, quand il apprend qu'elle le quitte: « je voudrais revenir UNE journée en arrière. J'voudrais m'sentir comme Carrie [...] AVANT son bal des finissants, parce que, là, j'me sens exactement comme elle quand a vient d'recevoir plein d'sang! » (CDF, p. 40) Alors, il tente désespérément de la convaincre de rester: « j'sais juste pus quoi faire, là, Sarah! J'sais pas comment t'laisser partir pis j'sais pas quoi faire pour t'garder! » (CDF, p. 35) Démuni, il est lamentable, mais aussi criant de vérité.

L'étape six (Je te hais (injures, cris et coups)) du modèle de Flahault se veut l'endroit où tout peut, et doit, arriver. C'est ici que les membres du couple s'insultent, crient et se frappent; que la violence se déploie. « *Total war?* » (Albee, 1962, p. 159) demandera George. « *Total.* » (*Ibid.*), répondra sa femme Martha. C'est pendant cette étape que les membres du couple expriment leur désir profond de détruire l'autre. Or cette fois, leur haine est assumée: « *I'll make you sorry you made me want to marry you.* » (*Id.*, 1962, p. 173), promettra Martha. C'est à cette étape que la dispute amoureuse dégénère.

L'étape six du modèle équivaut à l'échelle de la dispute amoureuse de Flahault. Cette échelle, précédemment étudiée dans ce mémoire, fait l'inventaire de tous les coups qui sont

portés dans les pièces *Who's Afraid of Virginia Woolf?* et *Là où les contes des fées ont échoué*<sup>25</sup>. Or pour ce qui est des injures, Martha insulte George à maintes reprises. Elle le qualifie, entre autres, de « *cluck!* » (Albee, 1962, p. 6): « *what a cluck! What a cluck you are.* ». (*Id.*, 1962, p. 3) Ainsi que de « *simp* » (*Id.*, 1962, p. 14), de « *blank, a cipher... [...] a zero...* » (*Id.*, 1962, p. 17), d'« *old sour-puss* » (*Id.*, 1962, p. 20), de « *muckmouth* » (*Id.*, 1962, p. 21), de « *bastard* » (*Id.*, 1962, p. 58 et p. 151), de « *prick* » (*Id.*, 1962, p. 59), d'« *old floozie* » (*Id.*, 1962, p. 73), de « *coward* » (*Id.*, 1962, p. 75), de « *S. O. B.* » (*Id.*, 1962, p. 76, p. 77, p. 83 et p. 128), de « *great... big... fat... FLOP!* » (*Id.*, 1962, p. 84), de « *cochon* » (*Id.*, 1962, p. 101) et de « *canaille* » (*Ibid.*). George traite Martha de « *devil* » (*Id.*, 1962, p. 21), de « *goddamn destructive...* » (*Id.*, 1962, p. 46), de « *wicked woman* » (*Id.*, 1962, p. 71), de « *deeply wicked person* » (*Id.*, 1962, p. 72), de « *bête* » (*Id.*, 1962, p. 101), de « *putain* » (*Ibid.*), de « *satanic bitch!* » (*Id.*, 1962, p. 137), de « *book dropper* » (*Id.*, 1962, p. 140) et de « *child mentionner* » (*Ibid.*). De plus, George décrit Martha comme une femme « *spoiled, self-indulgent, willful, dirty-minded, liquor-ridden...* » (*Id.*, 1962, p. 157).

Dans *Là où les contes de fées ont échoué*, il y a peu de manifestations d'authentique haine. Il y a bien des injures, quelques cris et un coup donné, mais c'est tout. « T'aurais dû m'envoyer chier. » (CDF, p. 41), affirmera Simon. Ce qu'elle fera, un peu plus tard: « *Fuck you!* » (CDF, p. 43) Tous deux s'accordent aussi pour dire qu'ils n'ont pas de cœur: « t'as pas d'cœur, Sarah » (CDF, p. 40), « t'as pas d'cœur, Simon! Tu manques de couilles... pis t'as pas d'cœur. » (CDF, p. 33) Or les insultes s'arrêtent ici. Simon fera bien mention d'un possible carnage amoureux, mais il se contentera de le dire plutôt que de réellement le faire: « y faut qu'la fin soit terrible, hein, c'est ça?! [...] Tu trippes, hein, à l'idée qu'y'aille du sang s'es murs? (*Un temps.*) Tu voudrais que j'pleure? Que j'crie? Que j'casse d'la vaisselle? (*Un temps.*) Que j'te frappe? » (CDF, p. 30) Dans les faits, le seul coup qu'il donnera véritablement à l'endroit de Sarah, c'est quand il la bouscule, alors qu'elle tente de l'amadouer: « *Simon repousse sauvagement Sarah, qui tombe sur le sol.* » (CDF, p. 32)

<sup>25</sup> À ce sujet, nous suggérons au lecteur de consulter la section de la mise en application de l'échelle de la dispute amoureuse de François Flahault sur les œuvres *Who's Afraid of Virginia Woolf?* et *Là où les contes de fées ont échoué*, aux pages 78 et 81 de ce mémoire de maîtrise.

L'étape **sept** se divise en deux parties: **sept a** (Je peux très bien me passer de toi) et **sept b** (Tu m'as même pas fait mal). L'idée derrière cette étape est de convaincre l'autre que jamais nous n'avons eu (ou n'aurons) besoin de lui, qu'au fond, nous ne tenions pas à lui à ce point. Il est ainsi plus facile de s'imaginer vivre sans l'autre. Il faut donc feindre l'indifférence. Ce manège est « comparable à celui du bluff au poker. » (Flahault, 1987, p. 133) Si nous ne sommes pas crédibles à l'exercice, nous montrons du même coup notre soumission et notre besoin de nous fondre dans l'autre. L'autre saisit donc que nous ne le quitterons jamais à moins d'y être forcé. Adieu alors l'idée de vouloir paraître indépendant.

Dans *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, Martha expliquera à George: « *It's snapped, finally. Not me... it. The whole arrangement. [...] But then, [...] something happens... and SNAP! It breaks. And you just don't give a damn anymore. I've tried with you, baby... really, I've tried.* » (Albee, 1962, p. 156-157) Si l'autre n'est pas important pour nous, il peut faire et dire ce qui lui plaît, car jamais il n'arrivera à nous faire mal<sup>26</sup>. Il n'a aucun pouvoir sur nous. Il peut crier, frapper, vouloir nous tuer, ce pour quoi il lutte ne nous intéresse pas.

Dans notre œuvre de création, Simon n'est pas d'emblée prêt à laisser partir Sarah. Mais, à force de discuter (et de se disputer) avec elle, il finit par se convaincre qu'il pourra arriver à se passer d'elle: « t'as pas besoin d'moi, j'ai pus besoin d'toi. C'correct... vas-t-en. » (CDF, p. 38) Sarah, en tant qu'investigatrice de la rupture se tue à le lui dire: « j'peux très bien m'passer d'toi. » (CDF, p. 29-30), qu'elle lui répètera et ce, à trois reprises. C'est une chose de le dire, mais c'en est une autre de le croire.

Simon cache difficilement sa souffrance. Normal puisqu'il se dispute dans l'espoir de regagner sa femme. Or à défaut de masquer sa peine, il l'exploite. Il lui répète qu'il l'aime,

---

<sup>26</sup> « Il existe plusieurs sortes de mal. Celui qu'on fait délibérément. [...] Celui qu'on fait sans le vouloir. [...] À l'intérieur de cette catégorie il faut distinguer: un mal que l'on ne peut éviter mais qu'on est conscient de faire. [...] Mal dont nous sommes responsables mais non coupables; un mal inévitable parce qu'on ne sait pas qu'on le fait. De celui-ci, on voudrait n'être pas responsable, et encore moins coupable. Mais on l'est. Et on le paie. C'est cette dernière variété du mal qui, au-delà des causes explicites des scènes, les alimente souterrainement et y circule. » (Flahault, 1987, p. 157)

qu'il tient à elle et qu'il est prêt à tout pour la reconquérir. Il ne pleure pas, crie très peu, mais sa conviction profonde fait office de preuve irréfutable. Il échoue donc à prétendre qu'elle ne lui a pas fait mal et qu'elle n'a pas de pouvoir sur lui. Sarah sait qu'elle a le contrôle et que Simon souffre à cause d'elle. Toutefois, elle ignorait qu'en le laissant, elle se ferait également du tort. Malgré le fait qu'elle lui dise: « envoie... pleure, crie, casse, frappe! J'm'en fous... » (CDF, p. 30), la situation la touche profondément. La preuve, elle restera bel et bien avec lui.

L'étape **huit** (Arrêtons ça) marque une pause dans la dispute amoureuse. Le temps arrête, tout est en suspens. Un des deux amoureux essaie de mettre fin à la dispute, pour cause d'épuisement (physique ou émotif). Cette étape est très brève. L'un des deux partis n'a qu'à manifester son intérêt pour que la dispute cesse et le tour est joué. Toutefois, comme il doit y avoir un accord commun entre les membres du couple, c'est souvent plus difficile que cela en a l'air.

Dans *Who's Afraid of Virginia Woolf?* par exemple, George a sommé à maintes reprises Martha d'arrêter de jouer, de ne plus se disputer, mais elle ne veut rien entendre jusqu'à ce qu'elle le supplie à son tour: « *No more games... please. It's games I don't want. No more games.* » (Albee, 1962, p. 208) Ce à quoi il répondra: « *You can't just cut it off whenever you've got enough blood in your mouth.* » (*Ibid.*) La dispute reprend donc de plus belle.

Dans *Là où les contes de fées ont échoué*, il n'y a pas de trêve proposée. Simon va bien prendre une pause, après avoir appris que Sarah songe à le quitter: « j'suis fatigué. [...] J'ai besoin d'air. » (CDF, p. 20), mais Sarah reviendra rapidement à la charge. S'ensuivra, de la part de Simon, un « arrête » (CDF, p. 30) discret et isolé qu'elle ignorera. Puis, quand la discussion va s'éterniser et que le temps va venir à manquer, Simon imposera un ultimatum à Sarah: « Sarah, t'as vingt minutes! Dis-moi c'qui faut qu'j'fasse pour qu'tu décides à rester? » (CDF, p. 37) Ce délai sera respecté, puisqu'il représente l'heure du départ pour l'aéroport. Or comme la pièce se termine sur leur départ, cela ne correspond pas à l'étape du modèle.

L'étape **neuf** (Le recours) sert à positionner la dispute dans un cadre extérieur, réel. Ce recours a lieu pour répondre à un besoin qui se manifeste chez le couple, celui de voir apparaître « un élément neutre et extérieur » (Flahault, 1987, p. 140). Selon Flahault, il y a deux types de recours possibles: l'argument et un ou des tiers présent(s) pris à témoin (*Ibid.*). Le témoin peut d'ailleurs s'avérer réel ou virtuel. Le témoin réel est impartial, alors que le témoin virtuel est un des membres du couple, qui a la fausse impression d'être resté en contrôle durant le conflit. Il est convaincu de son objectivité.

Dans la pièce d'Albee, les arguments pleuvent. Aussi forts d'un côté que de l'autre, ils n'amènent jamais de trêve. De plus, ni George ni Martha ne prétendent être objectifs, ils sont très lucides quant à leurs disputes. Ils préfèrent s'attribuer le génie de la dispute, résultat d'un plan machiavélique parfaitement mis en place. Chacun sait son rôle et connaît la faute dont il est coupable. Le recours se fera donc de l'extérieur. Or comme l'arrivée de Nick et Honey se fait dès le début de la pièce, ils ne sont d'aucune aide. Intoxiqués par l'alcool, ils se laissent contaminer et finissent par amener leurs propres problèmes dans l'équation. Martha couche même avec Nick, ce qui l'empêche de demeurer impartiale face au conflit. Leurs disputes ne s'ancrent donc jamais dans la réalité extérieure.

L'étape neuf n'est pas représentée dans la création de ce mémoire de maîtrise. Sarah et Simon n'utilisent jamais d'arguments convaincants. Les reproches qu'ils se font sont liés à des impressions, des spéculations et proviennent de réflexions strictement émotives. Ils ne peuvent donc pas prétendre être assez lucides ou rationnels pour agir à titre de témoin de leur propre dispute et comme ils sont seuls dans leur appartement, personne ne peut intervenir directement dans le conflit. La dispute en souffre, ils se répètent et tournent en rond.

L'étape **dix** (Et pourtant je le savais) consiste à revenir sur la genèse de la relation depuis la rencontre jusqu'aux doutes et à la dispute en jeu. L'être aimé se plaint d'avoir changé au contact de l'autre; il n'était pas comme cela avant de le connaître, c'est l'autre qui l'a rendu ainsi. Il blâme l'amour. C'est l'amour qui l'a rendu aveugle aux défauts de l'autre.

Mais, s'il arrive à voir ce qu'il ignorait jadis, est-ce parce qu'il l'aime avec moins d'intensité? Et s'il savait que l'autre était comme il est, comment se fait-il qu'il ait tout de même décidé d'entrer en relation avec lui? Qu'est-ce que cela veut dire de lui? Tant de questions qui refont surface. Puis, s'ajoute un élément de surprise, extérieur au couple. L'un dévoile à l'autre qu'il avait été prévenu, au début de leur relation, de ne pas tomber en amour avec lui, qu'entrer en relation avec lui était une erreur et le marier, une aberration.

Dans *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, c'est le père de Martha qui lui fait part de ses craintes envers son époux: « *Daddy seems to think it was a pretty good idea. [...] Until he watched for a couple of years and started thinking it wasn't such a good idea after all... that maybe Georgie-boy didn't have the stuff... that he didn't have it in him.* » (Albee, 1962, p. 84) Les avertissements paternels n'ont toutefois servi à rien, puisqu'ils étaient déjà mariés.

Dans la pièce *Là où les contes de fées ont échoué*, Sarah revient brièvement sur les débuts de sa relation avec Simon: « même au début, c'tait pas un conte de fées! Ça jamais commencé comme un conte de fées... » (CDF, p. 38) Ce à quoi Simon répondra: « qu'est-ce t'as contre notre histoire? » (CDF, p. 38) Quand Sarah rompt avec Simon, elle prétend ne jamais avoir eu besoin de lui, mais elle précise aussi qu'il en était conscient depuis le début: « tu l'savais... j'm'ennuie jamais. Tu l'savais aussi que... j'ai besoin d'personne. » (CDF, p. 28) Puis, à l'inverse du modèle proposé par Flahault, dans cette pièce, c'est Sarah qui avait manifesté des doutes quant à sa relation avec Simon et non pas un tiers. Elle était consciente qu'elle n'arriverait probablement jamais à lui donner ce dont il avait besoin et à le rendre heureux, mais elle avait soif d'amour: « une fois qu'l'amour s'pointe la face, c'est dur d'claquer la porte! » (CDF, p. 41)

L'étape **onze** (Ça te fait jouir, hein?) du modèle correspond au moment où l'être aimé pointe du doigt le fait que son amoureux semble tirer du plaisir de la situation actuelle. Il l'accuse d'en tirer un plaisir sadique et d'aimer lui faire mal. Il essaie de le culpabiliser et de lui faire porter la responsabilité de la dispute. Il l'accuse d'avoir tout fait, depuis le début, pour qu'il y ait des cris et de s'amuser aux dépens de la faiblesse de son partenaire. « Ici, tout

se confond vertigineusement, jouissance et douleur, vengeance et position de victime, volonté de rupture et désir que tout s'arrange. » (Flahault, 1987, p 11)

Après une vive dispute, dans la pièce d'Albee, où George prétend tuer Martha avec un pistolet-parasol, il va valider le plaisir qu'elle en a tiré: « *You liked that, did you?* » (1962, p. 58). Ce à quoi elle va lui répondre, amusée: « *Yeah... that was pretty good.* » (*Ibid.*) George et Martha sont complices; ils savent tous deux qu'ils prennent plaisir à se disputer ainsi. En se remémorant une de leurs disputes légendaires, Martha avouera d'ailleurs: « *It was awful, really. It was funny, but it was awful. I think it's colored our whole life.* » (*Id.*, 1962, p. 57)

Dans l'œuvre de création de ce mémoire, l'étape onze n'est qu'effleurée. Si Simon a tout à perdre à accuser Sarah de prendre un malin plaisir à leur dispute, il n'en demeure pas moins qu'il y fera tout de même un peu allusion: « tu trippes, hein, à l'idée qu'y'aille du sang s'es murs? (*Un temps.*) Tu voudrais que j'pleure? Que j'crie? Que j'casse d'la vaisselle? (*Un temps.*) Que j'te frappe? » (CDF, p. 30) Comme Simon veut la reconquérir, il n'est pas dans son intérêt de la prendre en faute et de lui prêter de mauvaises intentions.

À l'étape **douze** (Le défaut de la cuirasse) du modèle de Flahault, trois possibilités s'offrent au couple: « faire flèche de tout bois<sup>27</sup>, faire semblant de ne pas faire la guerre [...] ou toucher le point sensible. » (Flahault, 1987, p. 146) Peu importe que le couple décide de foncer tête première dans la dispute ou bien de prendre du recul, l'important, c'est qu'à cette étape, il se passe quelque chose, qu'il y ait un dénouement quelconque.

La cuirasse est considérée comme la structure du couple. Le défaut de la cuirasse la rend vulnérable. Point sensible, il permet de l'endommager, voire de la briser. Selon Flahault, dans toute relation amoureuse, deux mouvements contraires s'affrontent (1987, p. 148). D'un

---

<sup>27</sup> « Mettre tout en œuvre pour se tirer d'affaire, pour venir à bout de ce qu'on a entrepris. » (Meline, 1835, p. 197)

côté, nous voulons fusionner avec l'être aimé, alors nous nous confions à lui. De l'autre, nous appréhendons qu'il connaisse nos faiblesses, ce qui lui conférerait un certain pouvoir sur nous. « Comme si à la fois ce qui nous lie à notre insu et ce qui nous sépare véritablement ne devaient jamais être dits<sup>28</sup>. » (*Id.*, 1987, p. 11) Ce pouvoir, ces armes, illustrent bien ce que constitue le défaut de la cuirasse. C'est ce qui cloche au sein du couple. Les faiblesses de l'un alimentent la force de l'autre et vice versa. Ce que l'un ne possède pas, l'autre l'a et vient le chercher en l'être aimé. C'est souvent « l'enjeu secret d'une scène » (*Id.*, 1987, p. 42).

Dans *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, le point sensible de George et Martha ne se limite pas à la carrière décevante de George, aux infidélités de Martha ou à l'invention de leur fils imaginaire. Le défaut de leur cuirasse réside dans la dynamique même de leur relation.

« There is only one man in my life who has ever... made me happy. [...] George; my husband. [...] George who is good to me, and whom I revile; who understands me, and whom I push off; who can make me laugh, and I choke it back in my throat; who can hold me, at night, so that it's warm, and whom I will bite so there's blood; who keeps learning the games we play as quickly as I can change the rules; who can make me happy and I do not wish to be happy, and yes I do wish to be happy. [...] [W]hom I will not forgive for having come to rest; for having seen me and having said: yes; this will do; who has made the hideous, the hurting, the insulting mistake of loving me and must be punished for it. [...] [W]ho tolerates, which is intolerable; who is kind, which is cruel; who understands, which is beyond comprehension... » (Albee, 1962, p. 189 à 191)

Dans *Là où les contes de fées ont échoué*, Sarah et Simon s'aiment beaucoup. Or elle ne l'aime pas assez. Elle est bien amoureuse, mais l'amour qu'elle lui porte ne ressemble pas à celui dont elle rêve. La vision romantique de Sarah ne rejoint pas celle de Simon, définitivement plus rationnelle. Par moment, Sarah choisit d'en faire abstraction et de se laisser aller aux plaisirs d'être en couple avec quelqu'un qui l'aime inconditionnellement:

---

<sup>28</sup> « Aimer, c'est non seulement s'exposer au pouvoir d'un autre, mais souvent aussi se rapprocher dangereusement de quelque chose en nous qui nous est insupportable. Aussi préférons-nous parfois nous éloigner de la personne que pourtant nous aimons, pour fuir une oppression dont nous ignorons qu'elle est l'effet de la culpabilité. » (Flahault, 1987, p. 150)

« c'que j't'apporte, pourquoi tu m'aimes, ça m'appartient pas! Prends c'que tu veux, trouve c'que tu cherches, pis criss-moi patience! » (CDF, p. 43) Mais elle se sent malhonnête d'agir ainsi. Simon n'est pas dupe; il aspire au véritable amour, puisqu'il sait qu'il le mérite. C'est pourquoi il tente de changer Sarah. Il souhaite la rendre conforme à l'image qu'il s'est formée de la femme de sa vie. Et c'est ce qui rend Sarah le plus malheureuse: « l'gars qui va rester après mes *speechs* d'anti-amoureuse, d'anti-vie-d'couple pis d'anti-bébé pis qui voudra pas m'changer, c'gars-là va mériter qu'j'veuille rester. » (CDF, p. 44) Simon se ment donc quant à ce dont il a envie et Sarah fait semblant d'être ce qu'elle n'est pas. Ce mensonge mutuellement consenti leur permet de demeurer ensemble.

## CONCLUSION

Dans ce mémoire de maîtrise, nous nous sommes intéressée au discours de la dispute amoureuse et interrogée quant à l'apparition d'une nouvelle topique théâtrale: l'*écriture de la dispute*. Pour ce faire, nous avons sondé l'univers amoureux de deux couples à l'aide de l'échelle des degrés d'intensité et du modèle des étapes de la dispute amoureuse de François Flahault. La mise en application des outils a d'abord été effectuée sur George et Martha de la pièce *Who's Afraid of Virginia Woolf?* puis sur Sarah et Simon du texte dramatique *Là où les contes de fées ont échoué*.

Nous avons vu la différence entre le discours amoureux et le discours *de* l'amoureux, nous nous sommes aussi arrêtée sur l'influence des contes de fées, ainsi que du cinéma et de la littérature romantique. Nous avons exploré la dispute amoureuse de sa conception de « scène du langage » à celle de « scène de ménage », nous avons étudié les altérations du langage proposées. La dispute amoureuse fut également présentée sous des aspects plus ludiques et la présence d'un tiers, remise en perspective. Puis, nous nous sommes penchée sur l'existence d'une *écriture de la dispute* en étudiant la pièce d'Albee et la nôtre à l'aide des outils de Flahault.

L'échelle des degrés d'intensité et le modèle des étapes de la dispute amoureuse de Flahault ont été créés d'un point de vue anthropologique. L'auteur avait en tête des êtres de chair et de sang quand il les a élaborés. Cependant, dans ce mémoire, il est question de personnages et donc, de couples fictifs. Ainsi, il est définitivement plus facile de contrôler ce qui est dit ou fait. Il est possible pour un auteur de faire agir ses personnages contre toute logique et c'est là que se cache le problème soulevé par notre postulat de départ. Oui, il existe une *écriture de la dispute*. Toutefois, il est difficile de prouver qu'elle s'applique à toutes les disputes amoureuses de tous les textes dramatiques. En fait, nous dirions qu'elle s'applique à toutes les disputes amoureuses de *certain*s textes dramatiques. La nuance est subtile, mais elle s'explique facilement. C'est l'élément de dérapage (physique et psychologique) qui est intéressant dans la dispute amoureuse. Aussi s'est-il avéré que l'échelle et le modèle de

Flahault s'appliquaient particulièrement bien à des œuvres marquées par la démesure. Les dialogues qui sont les plus intéressants sont aussi les plus cruels. Nous pensons donc que le théâtre qui a un air de famille avec la dramaturgie de la violence, sans toutefois s'inscrire tout à fait dans le genre, est un théâtre propice à l'*écriture de la dispute*, puisqu'il déploie aisément les effets du langage. Ce type de théâtre est violent de par sa forme et par ce qu'il raconte, car il prend place à l'endroit où l'humain est inhumain, où l'intimité est criée et pleurée. Il exploite cet étrange rapport à l'autre qui, à défaut de nous faire grandir, risque de nous détruire. Les conflits sont persistants, les batailles quasi bestiales.

Dans *Who's Afraid of Virginia Woolf?* et *Là où les contes de fée ont échoué*, le contexte est le même. Ces pièces mettent en scène deux individus, deux couples aux valeurs diamétralement opposées. Qu'il soit question d'argent, de carrière, de sexualité, de mariage ou encore, d'avoir ou non des enfants, leurs visions s'opposent. La pièce se déroule en fin de soirée, la journée fut particulièrement difficile pour l'un des membres du couple et puis le ton monte: la dispute est imminente. S'ajoute à cela de l'alcool, beaucoup d'alcool, et ça y est, une dispute éclate.

George et Martha jouent à se disputer. Sarah et Simon, à l'amour. Jouent-ils aussi au couple, nous sommes-nous demandée. D'emblée, notre postulat suppose que les membres du couple s'aiment, car s'ils se disputent, c'est qu'ils ont toujours envie d'être ensemble. Mais qu'arrive-t-il quand un des personnages n'est pas aussi amoureux qu'il le prétend? Sarah et Simon s'aiment du mieux qu'ils peuvent, mais ce n'est pas assez. En amour, les bonnes intentions ne suffisent pas. Dans ces pièces, les arguments sont au-dessus des sentiments. Mais est-ce bien cela l'amour, souffrir son couple?

Simon, George et Martha assument la fonction sociale de l'amour. Sarah croit plutôt que le véritable amour est un amour de passion plus que de raison. Son discours amoureux est contaminé par ses fantasmes de petite fille. L'amour des personnages peut-il se quantifier ou se qualifier au même titre que leurs disputes? S'il est possible d'attribuer un degré d'intensité à leurs disputes, sommes-nous du même coup en train de juger la qualité de leur discours? De

leur amour? Le discours n'est donc plus contaminé par l'utopie d'un amour romantique, mais bien par l'importance de dire à l'autre qu'il nous fait mal, qu'on veut lui faire mal et que nous lui ferons mal. Cela pollue assurément le discours amoureux. Un autre discours se superpose alors à celui de la dispute amoureuse. L'être aimé prévient l'autre de ce qu'il va dire, de comment il va le dire et il se regarde le dire. George sera d'ailleurs obsédé par les mots, par le choix de ces mots. Il propose sans cesse des alternatives ou synonymes à ce qu'il exprime. Nous considérons que c'est dans ce « discours sur le discours » que se manifeste l'*écriture de la dispute*.

Dans le cadre de ce mémoire de maîtrise, nous avons pu observer tant la réussite que l'échec partiel de la mise en application des outils de Flahault. La pièce d'Albee, *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, répond bien aux critères qu'exigent l'échelle et le modèle de François Flahault. Cependant, dans *Là où les contes de fées ont échoué*, nous ne retrouvons que quelques-uns des degrés d'intensité de l'échelle et quelques étapes seulement du modèle de la dispute amoureuse. Au théâtre, ce sont souvent les mots qui sont les plus blessants. Le langage est altéré, tordu. Mais cette distorsion du langage n'est pas sans conséquence. Pour que l'échelle et le modèle fonctionnent, les personnages doivent constamment exprimer ce qu'ils ressentent ou ce qu'ils se reprochent. Nous sommes alors confrontés à la limite du langage des personnages. S'ils n'arrivent pas à dire ce qui se passe, c'est comme s'ils ne le vivaient pas. Et pourtant. L'échelle et le modèle sont construits d'une façon telle qu'ils ne prennent pas en considération les sous-entendus et les non-dits. Normal, puisqu'ils sont difficiles à envisager sans subjectivité, ce qui s'applique très mal à la réalité théâtrale.

Dans *Là où les contes de fée ont échoué*, Sarah et Simon jouent au jeu du chat et de la souris: tu me suis, je te fuis. Tu me fuis, je te suis. C'est d'ailleurs ce qui rend difficile l'application du modèle de la dispute amoureuse. Nous expliquons ce phénomène par le chassé-croisé qu'effectue le texte entre les différentes étapes du modèle, puis par l'absence d'un deuxième couple qui aurait favorisé le dialogue et animé le conflit. À l'inverse de la pièce *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, qui semble calquée à même les outils de Flahault, dans notre texte dramatique, le tiers n'existe qu'en l'éventuel lecteur ou spectateur.

Si les personnages des pièces peuvent pervertir la logique de la dispute amoureuse, il n'en demeure pas moins que c'est, dans le cadre de ce mémoire, un élément positif, quoique irréaliste. Ainsi, quand Martha et George se disputent au degré huit (meurtre) de l'échelle des degrés d'intensité, il est étonnant de constater qu'ils continuent à se disputer, alors que l'un d'entre eux devrait être mort. Pourtant ils continuent. À combien de recommencements avons-nous droit en amour? Et après combien de disputes devons-nous sonner le glas de la relation? L'élément positif derrière tout cela, c'est que l'art dramatique permet de perpétuels aller retours. Dans la vie, la dispute serait prise dans un contexte précis et nous l'analyserions indépendamment des disputes futures. Au théâtre, c'est différent. Nous avons la possibilité d'assembler les disputes avant de les soumettre à l'échelle et au modèle.

Suite à la mise en application des travaux de Flahault sur la pièce *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, nous constatons que les situations conflictuelles peuvent déborder des limites de l'échelle ou du modèle. Dans la pièce d'Albee, la situation conjugale de George et Martha résiste aux outils utilisés. C'est pourquoi cette œuvre pourrait servir à répertorier et analyser d'autres degrés d'intensité ou des étapes additionnelles pour revoir ou enrichir les outils proposés par François Flahault. Puisque *La scène de ménage* remonte à 1987 et que cet ouvrage se pliait surtout au cadre de l'anthropologie, il serait aussi pertinent d'élaborer une version de l'échelle et du modèle qui soit propre au théâtre.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus d'analyse

Albee, Edward. 1962. *Who's Afraid of Virginia Woolf?*. New York: Athencum.

### Outil d'analyse

Flahault, François. 1987. *La scène de ménage*. Paris: Denoël.

### L'amour

Bensaid, Catherine, et Jean-Yves Leloup. 2005. *Qui aime quand je t'aime: de l'amour qui souffre à l'amour qui s'offre*. Coll. «Essais/Clés». Paris: Albin Michel.

Chaumier, Serge. 2004. *La déliaison amoureuse*. Paris: Payot.

Flahault, François. 1988. *L'interprétation des contes*. Paris: Denoël.

----- . 2001. *La pensée des contes*. Coll.«Economica». Paris: Anthropos.

Maschino, Maurice. 1995. *Mensonges à deux*. Paris: Calmann-Lévy.

Onfray, Michel. 2000. *Théorie du corps amoureux: pour une érotique solaire*. Paris: Grasset.

Racine. 1677. *Phèdre et Hippolyte, tragédie par M. Racine*. Paris: C. Barbin.

Rougemont, Denis de. 1961. *Les mythes de l'amour*. Paris: Gallimard.

----- . 1972. *L'Amour et l'Occident*, éd. «définitive». Paris: Plon.

### Le théâtre de l'intime

Brustein, Robert. 1964. *The Theatre of Revolt: an Approach to Modern Drama*. Boston: Little et Brown.

Hauser, Arnold. 1968. «The Origins of Domestic Drama». In *The Theory of the Modern Stage: an Introduction to Modern Theatre and Drama*, sous la dir. de Eric Bentley, p. 403-419. Angleterre: Penguin Books.

Sarrazac, Jean-Pierre. 1989. *Théâtres intimes*. Coll. «Le temps du théâtre». Arles: Actes Sud.

-----, 1995. *Théâtres du moi, théâtres du monde*. Rouen: Médiannes.

### Le discours

Barthes, Roland. 1977. *Fragments d'un discours amoureux*. Coll. «Tel Quel». Paris: Seuil.

Derrida, Jacques. 1967. *L'Écriture et la différence*. Paris: Seuil.

Dubois, Jacques (dir. publ.). *Le Grand Dictionnaire Larousse: Linguistique & Sciences du langage* (2007). Sous «Discours».

Issacharoff, Michael. 1985. *Le spectacle du discours*. Paris: Librairie José Corti.

Jacques, Francis. 1979. *Dialogiques: recherches logiques sur le dialogue*. Paris: Presses universitaires de France.

Flahault, François. 1978. *La parole intermédiaire*. Préf. de Roland Barthes. Paris: Seuil.

Rey, Alain (dir. publ.). *Le Robert: Dictionnaire historique de la langue française*, 2<sup>e</sup> éd. (2000). Sous «Discours», t. 1.

Ryngaert, Jean-Pierre. 2005. *Nouveaux territoires du dialogue*. Coll. «Apprendre». Arles: Actes Sud.

### La dispute amoureuse

Berne, Eric. 1964. *Game People Play: The Psychology of Human Relationships*. New York: Grove Press.

Granger, Luc. 1980. *La communication dans le couple*. Montréal: Éditions de l'Homme.

Lemoine, Patrick. 2003. *Petit guide de la scène de ménage*. Belgique: Marabout.

-----, 2008. *Scènes de ménage: saines ou malsaines?* Paris: Armand Colin.

Montaigne, Michel de. «De l'art de conférer». In *Les essais de Michel seigneur de Montaigne*, éd. 1595.

Périgot, Béatrice. «Dialectique et littérature: les avatars de la dispute à la Renaissance». *L'information littéraire*, no. 53, p. 15-18.

### Edward Albee et *Who's Afraid of Virginia Woolf?*

Bottoms, Stephen James. 2000. *Albee: Who's Afraid of Virginia Woolf?* New York: Cambridge University Press.

Bottoms, Stephen James (dir. publ.). 2005. *The Cambridge Companion to Edward Albee*. Coll. «Cambridge Companions to Literature». New York: Cambridge University Press.

Cohn, Ruby. 1971. «The Verbal Murders of Edward Albee.» Chap. in *Dialogue in American Drama*, p. 130-169. Bloomington: Indiana University Press.

### Ouvrages de référence

Meline, J.-P. (dir. publ.). *Dictionnaire de l'Académie française*, 6<sup>e</sup> éd. (1835). Sous «Bois», vol. 1.

Rey, Alain (dir. publ.). *Le Robert: Dictionnaire historique de la langue française*, 2<sup>e</sup> éd. (2000). Sous «Témoin», t. 3.