

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA GUEULE DU LOUP :

INSCRIPTION DU DÉSORDRE DE LA DISSOCIATION DE L'IDENTITÉ
DANS LA STRUCTURE D'ÉCRITURE D'UN TEXTE DRAMATIQUE

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

JOSIANE ARSENAULT DUBÉ

DÉCEMBRE 2012

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

À Martine Beaulne, dont le talent n'a d'égal que l'immense générosité qui l'habite. Merci d'avoir été ce phare, solide et fiable, dans le noir d'encre de ma création.

À Dally, Metanya, Nasty et à tous ceux et celles qui ont eu la générosité de partager avec moi leur histoire. Notre correspondance s'est échelonnée sur presque deux ans et vous m'avez plus appris sur les aspects intrinsèques du DDI que tous les livres écrits sur le sujet. Je vous souhaite de trouver le bonheur non pas au bout de votre route, mais tout au long de votre itinéraire vers la guérison.

À ma mère, la plus fidèle des lectrices et la plus merveilleuse des correctrices.

À Martin St-Gelais, mon conjoint, pour sa patience, ses conseils, sa passion.

À ma Charlotte, ma tant espérée, ma tant attendue. C'est dans le but de survivre à cette attente qui n'en finissait plus que j'ai eu envie de commencer ma maîtrise. C'est pour que tu sois un jour fière de moi que j'ai trouvé le courage de la finir et ce, malgré ta présence à mes côtés qui ne m'appelait qu'à une chose : te serrer dans mes bras et aller te rejoindre pour jouer à la poupée.

À Valérie Pronovost, psychologue, pour les livres, les conseils et la passion que nous partageons envers cette maladie si émouvante, si déroutante. Je lui souhaite la meilleure des chances dans la poursuite de sa pratique.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v	
RÉSUMÉ	vii	
INTRODUCTION	1	
PREMIÈRE PARTIE		
INSCRIPTION DES ASPECTS DU DÉSORDRE DE LA DISSOCIATION DE L'IDENTITÉ DANS LA STRUCTURE D'UN TEXTE DRAMATIQUE		3
CHAPITRE I		
LE DÉSORDRE DE LA DISSOCIATION DE L'IDENTITÉ		4
1.1	Définition	4
1.2	Diagnostic	6
1.3	Causes	8
1.4	Différents degrés de dissociation	11
1.5	Réalités et symptômes du désordre affectif.....	12
1.6	Aspects du traitement.....	14
CHAPITRE II		
L'INCESTE AU FÉMININ		16
2.1	Définitions	18
2.2	Statistiques	19
2.3	Portrait des femmes qui abusent.....	20
2.4	Conséquences de ces abus sur les enfants.....	22
2.5	Pourquoi parler de l'inceste au féminin?.....	25

CHAPITRE III

INSCRIPTION DU DDI DANS LA STRUCTURE DE L'ÉCRITURE	26
3.1 Lieu comme composante du texte	27
3.2 Multiples personnalités	34
3.3 Fragments et discontinuité	37
3.4 Structures langagières dans <i>La gueule du loup</i>	43
3.5 Inscriptions des aspects du DDI dans la structure de l'écriture	50
CONCLUSION	56
DEUXIÈME PARTIE	
<i>La gueule du loup</i>	59
BIBLIOGRAPHIE	127

LISTE DES FIGURES

1.1	The Spectrum of Dissociation Disorder	11
-----	---	----

*Art is not the architecture of reality.
Art is the anatomy of the invisible.*

Anonyme

RÉSUMÉ

Ce mémoire est composé de deux parties. Une partie théorique et une partie création. La partie création consiste en l'écriture d'une pièce de théâtre intitulée *La gueule du loup* où s'inscrivent certains éléments du désordre de la dissociation de l'identité à travers la structure du texte. Cette pièce raconte l'histoire de Marie, une insulaire qui subit la prise de contrôle de son corps par les diverses personnalités qui habitent son phare intérieur. Ses personnalités ressurgissent alors qu'un corps portant un vieil uniforme des phares et balises est découvert dans la faille d'un rocher. À travers la tempête des souvenirs qui ressurgissent, Marie tente de survivre au raz-de-marée qui l'attire vers le fond, dans le courant de ce désordre dévastateur. La partie théorique quant à elle se divise en trois chapitres. Le premier chapitre vise à lever le voile sur les différentes composantes de ce désordre rare et complexe à la lumière des travaux de Colin A. Ross et de Frank N. Putnam, spécialistes américains du DDI. Quant au deuxième chapitre, il s'attarde sur le phénomène de l'inceste au féminin à partir des théories de Michele Elliott et Anne Poiret. Il dresse un portrait de la mère incestueuse et analyse les répercussions de ce type d'agression, ultime tabou, sur la vie de l'enfant abusé.

Cette inscription de la maladie « dans » et « entre » les mots vise à donner au lecteur/spectateur, la possibilité de ressentir plus qu'il ne constate les ravages que provoque le DDI chez l'être qui en est atteint. Le troisième chapitre de notre réflexion théorique traite spécifiquement de la façon dont l'auteure a choisi d'intégrer des éléments du désordre de la dissociation de l'identité comme fondations et murs portants de son oeuvre. Il vise à rendre compte de l'inscription de certains aspects de la maladie et de son traitement à l'intérieur de l'architecture d'un texte dramatique.

Mots-clés : Dissociation, inceste au féminin, personnalités multiples, inscription, structure dramatique.

INTRODUCTION

C'est le partage de lieux communs entre le travail d'un auteur, créateur de personnages et le vécu de la personne atteinte de DDI, créatrice des multiples personnalités qui a d'abord inspiré l'écriture de ce mémoire-crédation. Puis, à cette idée de départ, au fil des contacts faits avec des victimes, ce projet artistique est aussi devenu un projet humain, celui de vouloir représenter ce qui se passe chez la personne atteinte de DDI, tout en donnant à voir ce que ces individus vivent, en s'immisçant à l'intérieur de leur psyché fragmentée. Montrer qu'il existe des lieux imaginaires aussi, sinon symboliquement plus forts pour parler de la maladie mentale que l'éternel espace clos de l'asile psychiatrique. Écrire une histoire où la poésie côtoie l'horreur de l'inceste, où l'on arrive à créer chez le spectateur un peu de la peur et du désarroi qui constituent le quotidien des gens aux prises avec ce trouble. Arriver à présenter les personnes atteintes du désordre de la dissociation de l'identité autrement qu'en ne faisant que la démonstration des symptômes qui caractérisent la maladie dont ils sont atteints. Voilà autant d'objectifs que l'auteure cherchait à atteindre en écrivant ce mémoire-crédation.

En cherchant à définir la théâtralité¹ du texte et en nous intéressant au contenu de divers ressorts propres à l'écriture dramatique, nous en sommes venus à définir de quelle manière nous pourrions utiliser l'écriture pour transcender la représentation réaliste de la maladie mentale dans un texte dramatique. Une représentation de la folie qui pourrait s'émanciper dans la métaphore, dans le décryptage de différents symboles, dans ce qui repose entre les lignes d'un texte par un travail de transposition, de transfert des particularités du langage, de transcription du jargon médical en une écriture imagée, tout en gardant une vraisemblance empêchant le tout de basculer dans l'univers du fantastique, voilà le chemin sur lequel notre recherche a évolué.

¹ En début de parcours, les travaux d'Hélène Cixous (1987) et de Roland Barthes (1957 [2010]) sur la question nous ont aidés à cheminer à travers les méandres de la théâtralité.

Le fruit de nos recherches se matérialise en un mémoire qui se divise en deux parties : la première partie est la synthèse d'une recherche qui s'attarde à inscrire certains des aspects d'une psychopathologie, soit le désordre de la dissociation de l'identité, dans la structure d'un texte dramatique. La deuxième est un texte dramatique dont le sujet relève de cette pathologie et qui a pour titre *La gueule du loup*.

La première partie est divisée en trois chapitres. Le premier chapitre lève le voile sur le désordre de la dissociation de l'identité. À partir principalement des travaux des chercheurs américains Ross et Putnam², il s'attarde à le définir, à exposer les composantes de son diagnostic, à en nommer les causes, les symptômes, à produire une esquisse de son traitement et renseigne sur l'existence de différents stades de dissociation.

Le deuxième chapitre traite de l'inceste au féminin, sujet immensément tabou, que l'auteure a choisi d'inclure dans l'écriture de son mémoire-crédation. Comment le définir ? Qui sont ces femmes qui abusent ? À quelle échelle ? Quelles marques laissent de tels abus dans le cœur, la tête et le corps des victimes ? Pourquoi est-ce si important de s'y attarder ? Voilà autant de questions auxquelles ce chapitre tentera de répondre.

Finalement, le troisième chapitre s'attardera à démontrer quels éléments structurants ont servi à inscrire certains aspects du désordre de la dissociation de l'identité à l'intérieur de l'architecture même du texte dramatique. Que ce soit par le choix des lieux où se déroulent les scènes, par la création de multiples personnalités se rapportant au schéma typique d'une personne atteinte de DDI, par une incursion à l'intérieur de l'univers du fragment et de la discontinuité ou encore par la mise en place de structures langagières dont la partition évoque le DDI. Ces formes d'intervention ont amené le texte à atteindre une densité essentielle à la poursuite de notre but : incarner le désordre de la dissociation de l'identité par la seule force de l'écriture.

² Les ouvrages de Ross et Putnam n'ont pas été traduits en français. C'est pourquoi les citations issues de leurs travaux et contenues dans le présent mémoire sont en langue anglaise.

PREMIÈRE PARTIE

INSCRIPTION DES ASPECTS DU DÉSORDRE DE LA DISSOCIATION DE
L'IDENTITÉ DANS LA STRUCTURE D'UN TEXTE DRAMATIQUE

CHAPITRE I

LE DÉSORDRE DE LA DISSOCIATION DE L'IDENTITÉ

De par sa nature dissociative, le désordre de la dissociation de l'identité partage certains « traits de famille » avec l'acte d'écrire et peut-être encore plus avec celui de créer et d'interpréter un personnage au cinéma ou à la scène. L'auteur qui s'oublie pour créer des personnages aux antipodes de sa propre personnalité, l'acteur qui se « dédouble » et endosse le rôle d'un autre, marchant dans ses pas, articulant ses mots et défendant des idées qui ne sont pas les siennes sont, à plus petite échelle, des exemples de dissociation. Mais plus encore que ce rapprochement entre DDI³ et création, l'idée d'écrire un texte dramatique sur le sujet s'est imposé avec force tout d'abord parce que ce désordre, que l'on qualifie pourtant de maladie mentale, est né de cette faculté extraordinaire de l'esprit de se dissocier afin d'échapper à une réalité insoutenable. Ce désordre est d'abord et avant tout un fabuleux mécanisme de survie, et aussi, comme le disent si bien les auteurs Casey et Wilson : « an amazing logical disorder. » (Casey and Wilson, 1992, p. 256)

1.1 Définition

Lors de la première édition de son livre *Dissociative Identity Disorder ; Diagnosis, Clinical Features, and Treatment of Multiple Personality* (1989), l'auteur et directeur médical du programme du désordre de la dissociation de l'identité au Charter Behavioral Health System of Dallas, Colin A. Ross, définissait le désordre de la dissociation de l'identité comme étant cette faculté qu'aurait une petite fille d'imaginer que l'abus dont elle est victime arrive à quelqu'un d'autre. Alors que cette autre est contrainte à

³ Désordre de la dissociation de l'identité.

encaisser les coups et les gestes de nature sexuelle, l'esprit de la petite fille est libre d'errer dans un ailleurs qu'elle s'invente et où elle est se sent en sécurité. Bien qu'elle fasse partie intégrante de la petite fille, cette autre possède une personnalité bien à elle, avec ses propres souvenirs, qui, parce que trop douloureux, n'iront pas s'inscrire dans la mémoire de la petite fille. C'est là le noyau de ce désordre, cet effacement de la personnalité initiale, pour qu'une autre créée pourtant de façon inconsciente, subisse ce qu'elle n'est pas en mesure de subir, encaisse à sa place ce contre quoi elle n'a aucun autre moyen de se défendre, ce qui lui permet de prétendre à une vie bien à elle. « DID is an internal divide-and-conquer strategy in which intolerable knowledge and feeling is split up into manageable compartments. These compartments are personified and take on a life of their own. » (Ross, 1997 [1989], p. 64)

Cette fragmentation de la personnalité va se multiplier et se perpétuer aussi longtemps que les abus auront lieu et même au-delà, créant ainsi cette illusion, à savoir différentes personnes vivant à l'intérieur d'un seul et même corps. Si, comme nous l'avons vu, chacune de ses personnalités distinctes possède ses propres souvenirs, elles ont aussi des connaissances qui leurs sont propres, ainsi que des façons différentes de ressentir des émotions liées à ce qui leur arrive et des manières bien à elles d'être affectées par l'environnement. Ainsi, à chaque fois qu'un enfant va entrer de nouveau dans une forme de dissociation provoquée par un événement spécifique, des agissements et des mémoires additionnels vont venir se greffer à ceux que la personnalité née de cette dissociation compte déjà parmi son répertoire, permettant ainsi d'étoffer son identité. Aussi, le nombre de personnalités que va développer un adulte qui souffre de DDI est en rapport direct avec la nature et le nombre de traumatismes que cet individu a subis durant son enfance. (Putnam *and al.*, 1986) Finalement, ce sont les circonstances qui vont dicter à l'enfant quelle personnalité va surgir à tel moment de son existence pour prendre la situation en main. (Putnam, 1989, p. 54)

Une façon plus simple, mais tout aussi valable de définir le désordre de la dissociation de l'identité serait, comme le suggère ATW⁴, d'imaginer un véhicule à l'intérieur duquel plusieurs personnes se partageraient la conduite automobile. (ATW, 2005, p. 1) Par ailleurs, il nous est permis d'imaginer que, durant cette balade où, tour à tour différents conducteurs « se passent le volant », le propriétaire du véhicule, lui, sommeille sur la banquette arrière.

1.2 Diagnostic

Les critères qui permettent aujourd'hui de diagnostiquer le désordre de la dissociation de l'identité n'ont été définis qu'à l'aube des années 1980, lors de la parution de la troisième édition du *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, (DMS-III; American Psychiatric Association, 1980) lui conférant alors sa légitimité au sein des pathologies qui relèvent plus spécifiquement du domaine de la psychiatrie.

Selon le DMS-IV⁵, il existe des critères incontournables qui permettent de diagnostiquer le désordre de la dissociation de l'identité. Tout d'abord, l'évaluateur doit être en présence d'au moins deux personnalités ou identités distinctes. Ces personnalités, que l'on désigne dans la langue anglaise sous la dénomination de *alter* doivent répondre aux critères mentionnés ci-haut, à savoir qu'ils possèdent une façon propre de se percevoir et d'entrer en relation avec le monde qui les entoure. Aussi, il est primordial qu'au moins deux de ses *alter* prennent et ce, de façon récurrente, le contrôle des agissements et des pensées de l'individu, provoquant chez cette personne une incapacité à se rappeler des moments importants de son existence, oubliés qui ne peuvent être expliqués par des pertes de mémoire ordinaires⁶. Finalement, les dysfonctionnements

⁴ ATW est l'auteur d'un ouvrage qui a pour titre *Got Parts* (2005) et qui vise à venir en aide à ceux et celles qui souffrent de DDI afin qu'ils, qu'elles puissent mieux composer avec ce désordre.

⁵ Version la plus récente du DMS, qui fut mis à jour en 2000.

⁶ Ces pertes de mémoire pourraient par exemple, être dues aux effets du stress ou à un emploi du temps si chargé qu'inévitablement de petits oublis surgissent.

rapportés par l'individu ne doivent pas pouvoir être attribués aux effets physiologiques provoqués par l'ingestion d'une substance quelconque ou encore être la résultante d'une condition médicale générale déficiente. Ross prend soin d'ajouter que chez les enfants, il ne faut pas que les symptômes en question soient confondus avec ceux attribuables à la création, par l'enfant, d'un ami imaginaire ou autre jeu fantaisiste. (Ross, 1997 [1989], p. 100)

Ross va plus loin que le DSM-IV lorsqu'il affirme que, selon lui, pour arriver à soupçonner ce désordre, le thérapeute doit aussi se trouver en face d'un patient qui manifeste soit un historique d'abus sexuel et/ou d'abus physique, qui est âgé entre 20 et 40 ans, qui entend des voix, qui est un individu dont le profil pourrait répondre aux symptômes d'une personnalité *borderline*, tel que décrit dans le DSM-IV, qui est une personne dont les traitements subséquents ont échoué, qui a des comportements destructifs à son égard, souffre d'auto-mutilation et n'a pas de trouble de désordre de la pensée. Si, en plus, le patient est une femme, les probabilités que le thérapeute ait devant lui une personne aux prises avec le DDI augmentent grandement. La plupart des patients ayant reçu un diagnostic étant de sexe féminin. « The female/male ratio is almost exactly 9 : 1. » (Ross, 1997 [1989], p. 125)

En fin de compte, il existerait trois questionnaires permettant de poser un diagnostic de désordre de la dissociation de l'identité.

« Most of the quantitative research on MPD has been conducted using the Dissociative Experience Scale (DES), the Dissociative Disorders Interview Schedule (DDIS), and the Structured Interview for DSM-III-R Dissociative Disorders (SCID-D). » (Ross, 1994, p. xi)⁷

Ce désordre, autrefois connu sous le terme « trouble de la personnalité multiple » s'est vu attribuer à l'intérieur du DSM-IV une nouvelle dénomination, celle de désordre

⁷ Dans son ouvrage *Dissociative Identity Disorder ; Diagnosis, Clinical Features and Treatment of Multiple Personality*, (1997 [1989]), Colin A. Ross inclut en annexe la plus récente version du SCID-D, soit le *Structured Interview for DMS-IV-R Dissociative disorder*.

de la dissociation de l'identité puisque, selon l'auteur Colin A. Ross, le fait d'utiliser la dénomination « personnalité » pour désigner ce désordre amenait une certaine confusion :

« Although MPD patients are, by definition, diagnosed as having more than one personality, they in fact don't. The different 'personalities' are fragmented components of a single personality that are abnormally personified, dissociated from each other, and amnesic for each other. We call these fragmented components 'personalities' by historical convention: much of the scepticism about MPD is based on the erroneous assumption that such patients have more than one personality, which is, in fact, impossible. In order to correct misconceptions arising from use of the term 'personality' in this context, the official name of the disorder has been changed to Dissociative Identity Disorder in the fourth edition of the Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM-IV) of the American Psychiatric Association (1993), which is the official diagnostic manual of psychiatry in North America. The term 'Multiple Personality Disorder' will be retained, in brackets, in DSM-IV, and thus may still be used diagnostically. » (Ross, 1997 [1989], p. vii)

Ainsi, bien que l'expression : « Désordre de la dissociation de l'identité » soit le terme médicalement reconnu de nos jours pour discourir sur ce phénomène, certains auteurs préfèrent toujours utiliser le terme de « personnalités multiples » pour désigner ce désordre, comme nous le verrons tout au long de ce mémoire.

1.3 Causes

En ce qui concerne le désordre de la dissociation de l'identité, une des premières interrogations qui vient à l'esprit est de se demander quelles peuvent être les causes de ce désordre qui, poussé à l'extrême, arrive à créer chez l'individu le phénomène du *splitting*,

« Multiples Personalities arise from traumatic events, things which are so overwhelming to body, mind, emotion, and spirit, that in an attempt to cope with – to physically or emotionally survive the event- a separate personality state, also known as a part, or an *alter* or *alter* personality, emerge to survive what is happening. This is known as *splitting*. » (ATW, 2005, p. 1)

Une chose semble certaine : tous les individus qui souffrent du désordre de la dissociation de l'identité ont été abusés dans leur enfance. La plupart du temps, les abus ont été effectués dans un environnement où il était alors impossible pour la victime de fuir ou de se procurer de l'aide. La nature des abus étant la plupart du temps sexuelle et ceux-ci perpétrés soit par le père, soit par la mère, soit par les deux parents ou encore par la personne à qui revenait la charge de s'occuper de l'enfant. Il est important de noter que dans le cas de ce désordre, les abus dont il est question ont été commis de façon répétée et constante, gestes posés qui sont, la plupart du temps, de nature violente. Comme personne n'est présent dans l'entourage de l'enfant pour lui venir en aide, il n'aura d'autre choix que de donner naissance à ses propres protecteurs « de l'intérieur ». Casey et Wilson rapportent par ailleurs que chacun de ses protecteurs auront à remplir une tâche précise : « Each of these secondary personalities fulfilled a precise psychological function for her such as expression of anger, discharge of sexual or aggressive impulses, keeper of painful memories. » (Casey and Wilson, 1992, p. 301) S'ils sont d'âges, de sexes et de caractères différents, c'est dans la force de leur ensemble que les *alter* peuvent prétendre à faire évoluer la personnalité initiale au sein d'une vie où elle sera en relative sécurité.

Outre les abus de nature sexuels et/ou physiques, la négligence et le fait d'avoir été témoin d'évènements de haute intensité traumatique peuvent aussi entraîner un individu à se dissocier, comme le mentionne Ross : « It took me a long time to understand that extreme neglect can be as traumatic as physical or sexual abuse. » (Ross, 1997 [1989], p. 66)

Abuser d'un enfant en l'isolant, en le confinant à vivre seul dans un espace restreint et ce, de manière répétée, semble être une des composantes communes aux patients souffrant du désordre de la dissociation de l'identité. Enfants attachés, enfermés dans des garde-robes, des caves ou des greniers, enfants emprisonnés dans des boîtes ou même dans des sacs sont autant de situations qui reviennent dans les récits d'enfance des

victimes. Si ces châtiments semblent atroces, il n'est pas rare de voir pire, soit des enfants enterrés vivants, un tube dans la bouche les aidant à respirer. Putnam rapporte avoir vu des patients qui disaient avoir été « mis en terre » à maintes reprises pour avoir désobéi. Il n'est donc pas surprenant que de tels comportements, qui terrifient l'enfant et provoquent chez lui une privation sensorielle importante contribuent au développement d'un désordre comme le DDI. (Putnam, 1989, p. 49-50) D'autres formes d'abus ont été répertoriées par Putnam *and al.*, dans un article datant de 1986:

« One finding from the NIMH survey that surprised us was the number of MPD patients who, during childhood, reportedly witnessed the violent death of a relative or close friend. In many of these instances, a child was present when one parent killed the other. Some MPD patients report seeing an abused sibling die at the hands of a parent. The data on family psychopathology of MPD patients are scanty, but strongly suggest that these patients grew up in highly disturbed homes where domestic violence was common. » (Putnam and al., 1986; Braun, 1985) cité dans Putnam, 1989, p. 49-50)

Si la division de l'identité principale en identités subséquentes autonomes se fait tout d'abord pour répondre à un besoin de protection, il est possible que le mécanisme de dissociation, une fois en place, continue à opérer, bien que les abus aient cessé.

« Resulting dissociation fed into multiplicity under the right circumstances. Having learned the trick, it was easy to do again, and again, whenever it was needed. Soon it got out of hand and happened when not wanted. » (Cohen *and al.*, 1991, p. 116)

L'émergence d'anciennes ou de nouvelles personnalités sans que la personnalité initiale en soit consciente, les trous noirs provoqués par leur prise de contrôle du corps et des pensées de l'individu et la sensation de dépersonnalisation qui en résulte sont les principales sources d'un mal-être qui pousse un individu souffrant de DDI à consulter un professionnel de la santé.

1.4 Différents degrés de dissociation

Colin A. Ross se sert de la figure suivante pour illustrer le spectre des troubles dissociatifs.

Figure 1.1
The Spectrum of Dissociative Disorder⁸

S						C
I						O
M						M
P	Normal	Dissociative	Dissociative	Partial DID	Dissociative	P
L	Dissociation	Amnesia	Fugue	Dissociative	Identity	L
E				Disorder Not	Disorder	E
				Otherwise		X
				Specified		E

Selon l'auteur, il existe plusieurs phases de dissociation. Certaines formes sont simples et accessibles à tous. « Normal people can easily create *alter* personalities in the right environment. » (Ross, 1997 [1989], p. 80) Un cas de dissociation simple serait celui d'un enfant jouant à un jeu de rôle. « Creating imaginary identities is a normal aspect of child development, as many parents knows. » (Ross, 1997 [1989], p. 80) Autre cas de dissociation simple, lorsque par exemple, à la lecture d'un livre ou à l'écoute d'un film, nous réussissons à embarquer à ce point dans l'œuvre fictive, que nous nous mettons à ressentir les émotions des personnages. Vient ensuite, sous une forme un peu plus complexe, l'amnésie dissociative, où le patient n'arrive pas à se rappeler des

⁸ Source : Colin A. Ross. *Dissociative Identity Disorder ; Diagnosis, Clinical Features, and Treatment of Multiple Personality*, John Wiley and Sons, New York, 1997, p. 98.

informations personnelles ou encore des événements traumatiques ou stressants, subis dans le passé. Lorsqu'un individu quitte subitement son domicile et son travail pour aller s'établir ailleurs, dans un environnement qu'il n'a pas l'habitude de fréquenter, agissant sous une autre identité et n'ayant aucun souvenir de sa vie d'avant, on parle alors de fugue dissociative. On retrouvera ensuite, toujours selon le schéma de Ross, le trouble dissociatif non spécifié, qui, bien qu'il ait comme principal symptôme la dissociation, ne répond pas aux autres critères de diagnostic. C'est le cas par exemple des lavages de cerveau. Et finalement apparaît la forme la plus complexe de dissociation, soit le désordre de dissociation de l'identité. Ces différents degrés de dissociation constituent en soi une réponse de protection de l'individu face à une situation traumatisante.

« Dissociative states of consciousness have long been recognized as adaptive responses to acute trauma, because they provide (1) escape from the constraints of reality; (2) containment of trauma memories and affects outside of normal conscious awareness; (3) alteration of detachment of sense of self (so that the trauma happens to someone else or to a depersonalized self); and (4) analgesia.» (Putnam, 1989, p. 53)

1.5 Réalités et symptômes du désordre dissociatif

Selon les études de Colin A. Ross, il est estimé qu'environ 5 à 10 % de la population en général a souffert ou souffrira d'un désordre dissociatif à un moment donné de son existence, d'une forme de dissociation allant de la simple amnésie dissociative aux désordres dissociatifs plus complexes. En ce qui a trait au désordre de la dissociation de l'identité, 0,1 % de la population nord-américaine en serait atteinte, ce qui représenterait des centaines de milliers de cas. « A reasonable conclusion from this existing data is that DID and the other dissociative disorders are unlikely to be rare in the general population. DID could be as common as schizophrenia and bipolar mood disorder, but also might prove to be only one tenth as frequent. » (Ross 1997 [1989], p. 110)

Puisque le présent mémoire-crédation s'attarde à inscrire certains des aspects du désordre de la dissociation de l'identité dans la structure d'une œuvre dramatique, il nous incombait de décrire les principaux symptômes ressentis chez les sujets qui en sont atteints, bien que ceux-ci seront étudiés plus en profondeur à l'intérieur du chapitre 3 du présent mémoire.

Les principaux symptômes que l'on retrouve chez les patients qui souffrent de DDI ont été analysés par Colin A. Ross et répertoriés dans son ouvrage *Dissociative Identity Disorder, Diagnosis, Clinical Features, and Treatment of Multiple Personality* (1997), suite à une étude réalisée par l'auteur auprès de 102 patients. Les résultats obtenus ont été calculés selon une échelle de pourcentage. Ainsi, 90 % d'entre eux décrivent ressentir la sensation qu'une autre personne vit à l'intérieur d'eux-mêmes. 87 % des patients observés disent entendre des voix tandis que 82 % d'entre eux précisent que ces voix viennent de l'intérieur. 81 % des patients vivent avec l'impression qu'à un certain moment, une autre personne contrôle leur corps et leurs pensées. Ce même pourcentage correspond aux patients qui n'ont aucun souvenir de leur enfance. 73% d'entre eux disent « nous » lorsqu'ils parlent d'eux-mêmes, 70 % soutiennent qu'à l'intérieur d'eux-mêmes, existe une autre personne qui répond sous un autre nom. 67 % des sujets étudiés souffrent d'amnésie; ont des blancs de mémoire, des trous noirs et des *flashbacks*. Finalement, entre 30 % et 60 % d'entre eux ressentent un sentiment d'irréalité. Ils s'aperçoivent que des objets leur appartenant n'occupent plus leur place habituelle; ils rencontrent des gens qui disent les connaître alors qu'ils n'ont aucun souvenir de les avoir rencontrés, rapportant des faits et gestes les impliquant, mais dont ils n'ont gardé aucun souvenir. Certains constatent qu'ils écrivent en utilisant des graphologies différentes et ce, sans raison spécifique (blessure, restriction manuelle, etc.)

Au chapitre des symptômes physiques, le lecteur sera témoin des manifestations suivantes chez Marie, le personnage principal du texte dramatique, maux présents chez nombre de gens souffrant de ce désordre, à savoir, par exemple, la possibilité qu'une

personnalité puisse souffrir d'une allergie à un aliment, ressentir des maux de tête et de fortes migraines alors que les autres, séjournant pourtant dans le même corps, n'en ressentent point les symptômes. Il en va de même au chapitre des savoirs. Certaines personnalités peuvent, comme c'est le cas dans notre création, maîtriser un idiome étranger, alors que la personnalité hôte ne possède que sa langue maternelle pour s'exprimer.

1.6 Aspects du traitement

Le principal objectif du traitement du désordre de la dissociation de l'identité est l'intégration des multiples personnalités à même la personnalité hôte. Pour arriver à ce résultat, la personnalité hôte doit découvrir toutes les constituantes de son « système », et revivre les souvenirs respectifs que les *alter* ont accumulés, ce qui représente pour la personne atteinte un processus des plus douloureux. (Ross, 1996, [1989]) Pour parvenir à lever le voile sur les composantes de son « système », le thérapeute encourage la personne atteinte du DDI à dessiner une carte représentant cet ensemble, dans laquelle elle pourra inscrire le nom et les traits de caractère de ses *alter* au fur et à mesure que ceux-ci se révéleront à elle.

L'ouvrage de Ross, *Dissociative Identity Disorder ; Diagnosis, Clinical Features, and Treatment of Multiple Personality* (1997 [1989]) propose dans l'annexe C, un plan de traitement pour le désordre de la dissociation de l'identité. Ce plan expose en onze points distincts les aspects que l'on retrouve habituellement chez les personnes qui souffrent de ce désordre avec, pour chacun de ces points, des pistes de solution à explorer avec le patient. Notons qu'avant chacune des interventions répertoriées, le thérapeute doit d'abord s'assurer de procurer au patient, ainsi qu'à lui-même, un environnement sécuritaire à l'intérieur duquel ils pourront travailler. Au chapitre des traitements proposés, outre la mise en place du *system map*, nous notons la rédaction de contrats entre les personnalités qui jouent le rôle du persécuteur et le thérapeute. Ces ententes

stipulent que le persécuteur accepte, pour un temps donné, de ne pas manifester de comportements destructeurs envers la personnalité hôte et ses *alter* et promet de ne pas saboter le traitement mis en place. Un autre des aspects du traitement consiste à montrer de l'empathie et à ressentir de la compassion envers la peine et la peur emmagasinées par le persécuteur au fil des années. (Ross, 1997 [1989]) Il ne faut pas oublier que si la personnalité persécutrice contient autant de colère et de rage à l'intérieur d'elle-même, c'est parce qu'elle a dû subir la plupart des abus à la place de la personnalité hôte, évitant à celle-ci de ressentir la douleur physique et psychique reliée aux agressions subies. Pour ce qui est des symptômes sévères d'anxiété et de dépression, le thérapeute fera appel à de la médication (anti-anxiolytique, anti-dépresseur) de même qu'à des techniques de relaxation et de méditation afin de procurer chez le patient une diminution de ces symptômes qui nuisent au traitement. Les actions thérapeutiques ont aussi pour but de sécuriser et calmer les personnalités enfants, tout comme elles servent à leur faire réaliser que du temps a passé et que l'époque des abus est maintenant révolue. Ils peuvent maintenant espérer vivre avec le sentiment d'une relative sécurité et participer activement à la réussite du traitement.

C'est en exerçant l'hypnose⁹ que le thérapeute va permettre à la personnalité hôte d'entrer en contact avec les différents *alter* qui peuplent son système et recevoir, par le fait même, toutes les sensations et émotions reliées aux abus que les personnalités ont encaissés en son nom. La barrière amnésique s'en trouve alors brisée et les souvenirs peuvent circuler librement entre la personnalité hôte et ses différentes identités. Cette facette du traitement est la plus douloureuse pour le patient puisqu'il revit, avec une intensité restée intacte, les souffrances liées aux abus. Il les ressent tant au niveau physique, dans son corps, qu'au niveau psychique, au plus profond de lui-même.

⁹ Selon Ross, les personnes souffrant d'un trouble de la dissociation sont des sujets qui répondent bien à l'hypnose. (Ross, 1997 [1989])

CHAPITRE II

L'INCESTE AU FÉMININ

Longtemps nié, l'inceste perpétré par des femmes, des mères, des grands-mères, des sœurs ou toute autre personne de sexe féminin ayant un lien de famille avec la victime, dérange intensément. D'ailleurs, l'auteure Michele Elliot rapporte qu'il y a vingt ans à peine, les données sur les cas d'inceste féminin devaient être effacées des rapports d'études longitudinales « because the treatment of this population was too new to interpret responsibly. » (Elliott, 1993, p. 15)

Pour les femmes victimes d'inceste perpétré par des femmes, les conséquences des abus qu'elles ont subis peuvent être dévastatrices. À cela s'ajoute la peur de ne pas être crues, peur légitime chez les personnes qui se disent victimes d'inceste au féminin, puisque cette notion d'une femme qui en abuse une autre, d'autant que la personne abusée est si jeune et vulnérable, est ressentie par les femmes qui en sont victimes comme un acte de haute trahison envers leur propre sexe. Si l'abus, qui plus est, l'inceste au féminin reste un sujet incroyablement tabou dans la population en général, les thérapeutes, travailleurs sociaux, policiers et juristes se doivent de ne point douter ni de son existence, ni des ravages que de telles situations peuvent causer chez ceux et celles qui en sont victimes.

C'est dans l'optique de démontrer l'ampleur des conséquences de l'inceste au féminin qu'est né le désir d'écrire un texte dramatique où l'agresseur serait non seulement une femme, mais bien une mère qui violente sa propre fille. Dans notre histoire, ce ne sont point les attouchements, viols répétés et coups portés à l'endroit de la

« fille du loup » qui nous intéressent, mais plutôt les fracas émotifs et relationnels occasionnés par des atrocités jamais dénoncées.

De par notre titre, *La gueule du loup*, nous avons voulu laisser planer chez le lecteur/spectateur, ce mystère : qui, du père ou de la mère du personnage de Marie a abusé d'elle dans son enfance? Si la figure du loup a longtemps été associée à un mal d'origine masculine, la première phrase de notre pièce devrait pourtant mettre le lecteur/spectateur sur une piste.

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE

Nous ne sommes pas nées du sexe d'une femme,
nous sommes sorties de la gueule du loup.

Malgré les nombreux témoignages rapportés dans des ouvrages écrits spécifiquement sur le sujet, il existera toujours des sceptiques, comme ce psychiatre, interrogé par Anne Poiret dans son ouvrage *L'ultime tabou : femmes pédophiles, femmes incestueuses*, qui soutient que c'est parce qu'elles n'auraient pas de « sexualité active » que les femmes seraient incapables de revêtir le rôle de prédatrice sexuelle et de commettre ainsi des actes d'agression à l'endroit des enfants.¹⁰ Ainsi, dans une étude réalisée par Michele Elliot et rapportée dans son ouvrage *Female Sexual Abuse of Children* (1993), 78 % des victimes d'inceste au féminin soutiennent ne pas avoir été en mesure de trouver de l'aide afin que cessent les agressions, ni n'avoir été crues lorsqu'elles ont tenté de raconter leur histoire, comme ce fut le cas pour le personnage de Claire, agressée elle aussi par la mère de notre protagoniste.

¹⁰ Anne Poiret ne dévoile pas le nom de ce psychiatre dans son ouvrage.

CLAIRE

On est parti comme des voleurs, *they said I was a liar*, folle, *bad influence* pour les autres *kids*.

Et pourtant, l'inceste au féminin existe bel et bien et les chiffres chez Poiret parlent d'eux-mêmes lorsqu'elle déclare que 4% des personnes condamnées en France pour avoir commis des actes d'agressions sexuelles ou de viols sur des mineurs sont des femmes. Ce chiffre pourrait augmenter de beaucoup si les victimes osaient briser le silence, dévoilant au grand jour ce phénomène, lui donnant une visibilité tout comme ce fut le cas, il y a une dizaine d'année alors que la médiatisation fait autour de la pédophilie masculine battait son plein. (Poiret, 2006, p. 15)

Le prochain chapitre s'attardera donc à définir ce phénomène, à découvrir son incidence sur la population ainsi qu'à dresser un portrait de ces femmes qui abusent.

2.1 Définitions

Selon l'auteure Michele Elliot, dans son livre *Female Sexual Abuse of Children* (1993), il y a abus sexuel lorsqu'un enfant est forcé ou manipulé dans le but de faire ou de subir des gestes à l'endroit de son corps ou de celui d'une tierce personne par quelqu'un qui se trouve en situation de pouvoir et de contrôle vis-à-vis de l'enfant, peu importe que cette personne soit un homme ou une femme. Elle va plus loin en affirmant que sont aussi victimes d'abus sexuels les enfants à qui l'on demande de visionner, ou encore que l'on force à regarder des prouesses sexuelles exécutées par autrui, même si ces enfants paraissent consentants. En fait, tout genre d'exposition à du contenu sexuellement explicite qui ne serait pas en harmonie avec le développement sexuel et psychologique de l'enfant constitue pour l'auteure une forme d'abus. (Elliott, 1993, p. 48) Anne Poiret (2006) définit quant à elle l'inceste comme une résultante de la négation

de l'état d'enfant amenant la fin de la filiation et chamboulant de façon symbolique l'ordre du monde : « [...] qu'il soit initié par le père ou la mère, il s'agit d'une violence infinie, difficile à penser, impossible à vivre. » (Poiret, 2006, p. 61)

De même, elle explique que la différence entre femmes incestueuses et femmes pédophiles réside, tout comme pour les hommes, dans le lien de filiation qui existe entre l'agresseur et l'agressé. Mais « [...] il existe aussi des femmes qui n'appartiennent pas au cercle familial des enfants, et qui passent à l'acte parce que ces corps impubères stimulent leur désir sexuel : on pourra alors parler de femmes pédophiles. » (Poiret, 2006, p. 23)

Enfin, qu'il s'agisse d'inceste ou de pédophilie, une chose semble certaine : dans la grande majorité des cas d'agression, on découvre qu'un lien de parenté existe entre les victimes et leurs bourreaux. Et puis, jusqu'à 90 % des victimes connaissent leurs agresseurs : « L'agresseur est de façon minoritaire un pédophile inconnu de l'enfant. » (Poiret, 2006, p. 19)

2.2 Statistiques

Si, dans l'Hexagone, moins de 4 femmes sur cent avouaient être victimes de viols ou d'agressions sexuelles commis par des femmes, c'est assurément parce que les femmes n'osent pas briser un tel tabou. Par contre, Poiret (2006) cite dans son livre Shaun Kelly, conseillère en protection de l'enfance au National Children's Home en Angleterre, qui de son côté avance que dans son pays : « [...] jusqu'à 10% des auteurs d'abus sexuels seraient des femmes. » (Kelly, dans Poiret, 2006, p. 116) Au Canada, Monique Tardif de l'Institut Pinel soutient quant à elle que si l'on se fie aux statistiques officielles recueillies lors d'enquêtes menées auprès des services correctionnels, les chiffres, certes, se rapprochent de ceux recueillis en sol français, mais par contre, lorsque

ce sont directement les victimes qui sont interrogées, ces chiffres passent alors d'une échelle de 3 à 5 %, à 13 à 22 % des abus sexuels répertoriés. (Tardif dans Poiret, 2006, p. 116)

Pour la plupart de ces abus, il existe au sein de la population une idée tenace, à savoir qu'il y aurait derrière ces agressions, un ou des hommes pour lesquels les femmes commettraient ces actes. Or, dans la plupart des cas d'agressions perpétrées par des femmes, surtout en ce qui a trait aux agressions faites sur de très jeunes victimes, les femmes n'ont pas de complice masculin. Citant une étude datant de 1984 et réalisée par David Finkelhor et Diana Russel de l'Université du New Hampshire, Poiret (2006) note que « 6% des abus contre des filles et 14 % des abus contre des garçons seraient perpétrés par des femmes agissant seules » (Finkelhor et Russel, dans Poiret, 2006, p. 116). Il y aurait association avec des hommes dans les cas d'abus qui visent des adolescentes. Finkelhor et Russel concluent en soutenant que « [...] l'inceste maternel se produit avec plus de violence et à un âge plus précoce que son pendant paternel. » (Finkelhor et Russel, dans Poiret, 2006, p. 116)

2.3 Portrait des femmes qui abusent

Une étude de Mathews, Mathewa et Speltz datant de 1989 et citée dans l'ouvrage de Anne Poiret (2006), analyse seize femmes qui, ayant abusé sexuellement des enfants, ont été suivies en thérapie sur une période de plusieurs mois.

À partir de ces cas, les auteurs ont défini trois catégories de femmes qui abusent : « [...] le modèle de l'agresseuse *Teacher/Lover*, le groupe des *Predisposed Inter-generational Offender* et la cohorte des *Male-coerced Offenders*. »¹¹ (Mathews, Mathewa et Speltz, dans Poiret, 2006. p. 117)

¹¹ En anglais dans le texte.

De ces groupes, c'est sur le modèle des *Predisposed Intergenerational Offender* qu'ont été construits les paramètres de la relation incestueuse qu'aurait vécu le personnage principal de *La gueule du loup* avec sa mère. À l'intérieur de ce modèle, nous retrouvons des femmes qui abusent d'enfants qui ne sont pas encore pubères et dont les abus, qui débutent très tôt dans la vie du bébé, durent durant plusieurs années. Certes, le *modus operandi* de ces femmes est empreint de violence. Mais le portrait de ces agresseuses¹² met en relief les traits laissés suite aux traumatismes importants vécus durant l'enfance ainsi que les troubles de comportement, les ruptures affectives et les importants problèmes de consommation de drogues, médicaments ou alcool. (Poiret, 2006, p. 117)

De plus, toutes ces femmes auraient en commun d'avoir été agressées sexuellement elles-mêmes dans l'enfance. C'est d'abord pour trouver une forme de réconfort en réponse à des situations de rejet répétées que ces femmes se tournent vers leur enfant. Ayant été abusées petites, elles opèrent le même scénario que celui qu'elles ont vécu en abusant de ceux et celles qu'elles ont mis au monde, souvent aux mêmes âges et dans des situations similaires à ce qu'elles ont vécu. Poiret cite Kathy Colebank, psychothérapeute à la prison de Louisville dans le Kentucky pour affirmer que « L'anesthésie émotionnelle résultante de ce qu'elles ont subi, petites, se manifeste par leur incapacité à ressentir de la compassion pour leurs victimes. » (Colebank, dans Poiret, 2006, p. 134) Dominantes, elles n'ont, dans leur entourage immédiat, que leurs enfants sur qui exercer leur soif de contrôle. Elles sont immatures affectivement et puisque leur corps a été utilisé, dans l'enfance, comme un simple objet de jouissance de la part de leur agresseur, le développement de leur identité sexuelle s'est trouvé entravé, tant et si bien qu'elles n'ont d'autres choix que de rechercher des sources d'excitation sexuelle et affective à travers les abus qu'elles perpétuent. (Colebank, dans Poiret, 2006, p. 134)

¹² Dans son ouvrage, l'auteure utilise le terme agresseuse pour désigner une femme qui abuse d'un enfant.

Selon Michele Elliot, si les femmes qui abusent utilisent la force ou la violence, elles le font moins souvent que les hommes tout en déployant une force physique moindre. Au chapitre des différences, l'auteure rapporte que selon son expérience, les femmes seront moins portées à nier les gestes qu'elles ont posés et seront plus enclines à prendre leur responsabilité face à leur conduite déviante. Autre différence entre des agresseurs des deux sexes, les hommes commencent à abuser plus tôt dans leur vie, c'est-à-dire lorsqu'ils sont adolescents alors que chez les femmes, cette conduite débute après l'adolescence. De plus, les femmes ont moins tendance que les hommes à menacer leurs victimes afin que celles-ci gardent le silence. (Elliot, 1993)

2.4 Conséquences de ces abus sur les enfants

Dans son ouvrage *Female Sexual Abuse of Children* (1993), Michele Elliot rapporte des cas où des victimes auraient utilisé la dissociation afin de tenter de fuir ce qu'elles vivaient : « Some deal with the dissonance by denial, distancing, dissociation and repression. » (Elliot, 1993, p. 22) D'ailleurs, une des victimes qu'elle a traitée en thérapie raconte que durant les abus, elle pouvait fixer le patron de la tapisserie posée sur les murs de la chambre où avait lieu l'agression et se concentrer si fort sur les roses qui y figuraient, qu'elle pouvait sentir son esprit se détacher de son corps agressé, jusqu'à ce qu'elle l'aperçoive sous elle, comme si elle flottait dans la pièce, travaillant très fort pour échapper, dans sa tête, à ce qui lui arrivait. Grâce à cette faculté d'avoir pu dissocier son esprit de son corps, elle a réussi à échapper à la folie. (Elliot, 1993, p. 44)

Ce jeune homme, quant à lui, déclare, relatant la première fois où il a été abusé par sa mère :

Sur le moment, ça a été le basculement. Je ne me suis rendu compte que du chaos. J'ai eu l'impression de devenir un autre. Cela a semé un grand trouble, tout était

très sombre. J'ai compris, mais en même temps, je n'ai pas compris. Cela a brisé mon esprit, morcelé mon cerveau, creusé des failles en moi. Parfois j'ai l'impression que l'on était plusieurs à l'intérieur de moi. (Poiret, 2006, p. 37)

Si, dans la création de *La gueule du loup*, la conséquence directe des abus perpétrés par la mère sur le personnage principal est une dissociation de l'identité, d'autres conséquences moins extrêmes, mais tout aussi douloureuses, auront des répercussions sur les victimes. Bien que le phénomène amnésique découlant de la dissociation puisse arriver à endiguer l'essentiel de l'abus, en aucun cas il ne résout ce sentiment d'impuissance et de pertes de contrôle conséquents à la relation d'attachement ambiguë que la victime entretient avec son persécuteur. « The child's developmental problem is that she must attach to the perpetrator in order to survive. » (Ross, 1997 [1989], p. 65)

L'inceste au féminin trouble l'identité sexuelle de l'agressé. Cette recherche d'identité, qui se bâtit bien avant l'adolescence, demeure complexe pour les victimes de sexe féminin.

L'une des difficultés les plus communes chez les victimes d'abus perpétrés par des femmes a trait à leur propre identité sexuelle. Ainsi, les jeunes filles abusées par leur mère garderont un dégoût profond pour le corps de la femme, une répulsion qui peut se transformer en une haine de leur propre féminité. (Poiret, 2006, p. 61)

Mais une des conséquences les plus grandes, comme le rapporte Poiret, reste la peur que ressentent les victimes à l'idée de devenir agresseuses à leur tour. Nombreuses sont celles qui, alors, renonceront à donner naissance à un enfant de peur de lui faire subir ce qu'elles ont vécu dans leur enfance. (Poiret, 2006, p. 71)

Comme résultante de cette conséquence, nous démontrerons à l'intérieur de notre texte dramatique que le personnage de Marie a toujours refusé de développer des rapports

maternels avec sa fille Marilou, tout comme la quasi-totalité de ses personnalités, d'ailleurs.

D'aucunes ne voulaient la prendre
la regarder, la nourrir
la veiller jusqu'à la fin des rêves
l'incarcérer au creux de leurs bras

D'aucunes ne voulaient de celle-là.

Il nous paraissait aussi logique d'inclure une scène où le personnage de Claire, amie d'enfance de Marie, en vient à soupçonner qu'une relation incestueuse puisse exister entre Marilou et sa mère.

CLAIRE

Faut que j'te demande *something*, pis j'veux que tu m'répondes, *even if...*
même si c'est difficile.

MARILOU

Ouais...

CLAIRE

Ta mère... ta mère a l'as-tu déjà essayé de...

Nous laisserons Françoise Héritier, Boris Cyrulnik et leurs collègues (2000) conclure en disant que :

L'inceste n'est jamais sans conséquence sur le devenir des individus. Et ce n'est pas seulement en raison d'une pression sociale que l'on se plaît à dénoncer comme contraire aux libertés individuelles déclarées encore plus sacro-saintes à cette occasion. C'est parce qu'il constitue une confluence tragique entre ce qui vient des

générations précédentes et qui risque d'être violemment répercuté aux générations suivantes. (Héritier *et al.*, 2000, p. 118)

2.5 Pourquoi parler de l'inceste au féminin ?

L'inceste au féminin reste un des plus grands tabous de notre époque moderne. Pour le public, comme le rapporte Poiret, il est extrêmement difficile d'imaginer que des femmes puissent faire preuve d'autant de violence et de perversité. L'inceste par une femme est un phénomène encore trop peu connu pour que l'esprit accepte d'emblée cette idée porteuse d'images qui va à l'encontre du portrait que l'on se fait d'une mère tendre et aimante. « Les lieux communs de l'agresseur sexuel pédophile violent, mi-homme mi-monstre, à la pulsion débordante, ne leur correspondent pas. » (Poiret, 2006, p. 30)

Nous comprendrons donc pourquoi Poiret (2006) dans son ouvrage *L'ultime tabou* appuie le psychanalyste Gérard Bonnet lorsqu'il déclare:

La relation avec la mère est celle qui est la plus idéalisée, surtout chez les hommes. Nous avons tous gardé de cette relation une idée idyllique, il y a un tri terrible pour ne garder que le positif. Il est significatif dans notre culture d'avoir besoin narcissiquement d'une base sans faille. (Bonnet dans Poiret, 2006, p. 30)

C'est un peu pour briser ce tabou que, dans *La gueule du loup*, nous avons décidé de faire de la mère de Marie, l'auteure des abus sexuels et physiques perpétrés sur sa fille. Ces abus ont conduit à une dissociation de l'identité chez ce personnage. Les conséquences que ce désordre entraîne sur sa vie constituent le cœur de notre recherche pratique et théorique.

CHAPITRE III

INSCRIPTION DU DDI DANS LA STRUCTURE DE L'ÉCRITURE

L'objectif premier du présent mémoire est de définir de quelle façon certains aspects et symptômes du désordre de la dissociation de l'identité peuvent trouver à s'inscrire dans la structure de l'écriture d'une œuvre dramatique. Si l'analyse du lieu va permettre dans un premier temps d'instaurer une corrélation entre celui-ci et la représentation du « système »¹³ du personnage principal, dans un second temps, nous nous attarderons à décrire les types de personnalités qui forment le « système » de Marie ainsi que les différentes fonctions qu'elles se sont vues attribuées. Puis, nous ferons une incursion dans l'univers de l'écriture fragmentaire puisque notre pièce traite avant tout d'un trouble dissociatif où l'identité de l'individu se trouve fragmentée en plusieurs parties distinctes et autonomes. Ainsi, par l'utilisation de fragments de texte, ce concept d'une personnalité morcelée dont les parties une fois rassemblées, formeront un tout intégré¹⁴, trouvera à s'inscrire à l'intérieur de l'œuvre. « The patient has developed DID in response to childhood abuse; she needs to integrate; after the integration, she needs to learn how to function as an integrated person. » (Ross, 1997 [1989], p. 294) Ensuite, une partie de ce chapitre se penchera sur l'étude des structures langagières et ce, afin d'établir en quoi l'organisation linguistique de la langue parlée par le personnage principal et ses *alter* diffère des structures langagières propres à des psychopathologies plus connues et souvent confondues avec le DDI. En effet, nombreux sont ceux et celles qui, étant

¹³ Le système étant le terme utilisé pour définir l'organigramme à l'intérieur duquel figurent les différentes personnalités créées par la personnalité initiale.

¹⁴ L'intégration des différentes personnalités est l'objectif à atteindre dans le traitement du DDI.

atteints du désordre de la dissociation de l'identité, ont préalablement reçu un diagnostic de trouble de la personnalité ou encore de schizophrénie¹⁵.

Finalement, la dernière partie de ce chapitre s'attardera à démontrer de quelle manière et avec l'aide de quels procédés relevant de la théâtralisation les aspects suivants du désordre de la dissociation de l'identité se sont inscrits dans la structure de l'écriture du mémoire-crédation *La gueule du loup* : amnésie dissociative, fugue dissociative, éléments déclencheurs¹⁶, changements de personnalité¹⁷, dissociation, de même que, cartographie¹⁸, dépersonnalisation et intégration.

3.1 Le lieu comme composante du texte

Si, dans plusieurs œuvres dramatiques, le lieu n'est pas directement relié au comportement des protagonistes, il est de ces pièces de théâtre où au contraire, c'est le lieu qui va dicter aux personnages leur façon d'agir et va donner aux spectateurs moult informations pertinentes sur les composantes des relations qui s'établiront entre les protagonistes. (Sanaker, 1982, p. 134-135)

Dans son ouvrage intitulé *Le théâtre*, Martine David souligne que « Le traitement du lieu est un des signes distinctifs d'une œuvre dramatique. » (David, 1995, p. 76) Il nous importait donc, plus que tout, de ne pas situer notre œuvre à l'intérieur d'un lieu facilement associé à la maladie mentale. L'espace de l'asile psychiatrique, avec sa blancheur déroutante et ses barreaux aux fenêtres, permet sans doute de mettre le spectateur directement en contact avec la maladie mentale et les personnes qui gravitent autour d'elle, mais il est aussi porteur de préjugés qui imposent certaines images

¹⁵ D'après une étude de Colin A. Ross publiée dans son livre *Dissociative Identity Disorder; Diagnosis, Clinical Features, and Treatment of Multiple Personality*, près du tiers des patients atteints de DDI avaient préalablement reçu un diagnostic de schizophrénie.

¹⁶ Aussi appelé *trigger* dans le texte.

¹⁷ Aussi appelé *switching* dans le texte.

¹⁸ Aussi appelé *mapping* dans le texte.

préfabriquées de la folie. Comme un de nos objectifs en écrivant *La gueule du loup* fut de traiter du désordre de la dissociation de l'identité en le décortiquant à partir de l'intérieur de la personne atteinte et en privilégiant le « ressenti » plutôt que le « démontré », nous avons choisi de garder les psychiatres, hôpitaux et asiles à distance. Il faut dire que la plupart des gens atteint de DDI et la totalité de ceux avec qui nous avons été en contact direct, s'ils se sentent isolés, de par la nature de leur maladie, ne sont pas physiquement enfermés. Le lieu de leur enfermement est plutôt cet espace mental, au plus profond d'eux-mêmes, quartier général de leur « système ».

Ainsi, certaines œuvres de fiction relevant soit de la littérature ou du théâtre et qui traitent aussi du désordre de la dissociation de l'identité, ont choisi comme lieux symbolisant le « système » du protagoniste, des lieux habitables, lointains et fantasmagoriques, symboliquement reconnaissables par le lecteur bien que ceux-ci soient érigés à l'intérieur de la psyché des protagonistes. Citant Martin Crimp¹⁹ au sujet de ses pièces récentes, Solange Ayache affirme: « Dans cette deuxième sorte d'écriture, l'espace dramatique est un espace mental, pas physique. » (Crimp, dans Ayache, 2001, p. 3)

Ainsi, dans sa pièce *(Self) Service* (2008), qui raconte la veillée funèbre de Sally Rousseau, une femme atteinte du DDI, morte assassinée par un de ses *alter* dans son salon, l'auteure et metteuse en scène Anne-Cécile Vandalem fait de « La maison » une représentation métaphorique de cet espace mental, dans lequel résident les multiples personnalités de Sally Rousseau. À mesure que l'on avance dans le récit, la maison, symbolisant le « système » organisationnel des multiples personnalités, se dégrade et ira jusqu'à s'effondrer, provoquant la mort des femmes (*alter*) qui l'habitent et par le fait même, celle de la personnalité initiale.

¹⁹ Martin Crimp fait partie de ces auteurs britanniques dont les œuvres apparaissent sous l'étiquette « théâtre du traumatisme ».

CHRISTIANE

Elle la dominait. Cette maison. Elle disait que cette maison la dominait. Qu'elle agissait pour elle. À sa place. Comme un corps qui l'aurait contenue. (Vandelem, 2008, p. 1)

C'est en présentant leur système sous la forme d'une image concrète que les victimes du DDI arrivent à reproduire visuellement une sorte d'organigramme qui permet à ceux qui les entourent de concevoir les éléments qui peuplent leur système et la teneur des relations qu'ils entretiennent entre eux. Ainsi, suite à des discussions à ce sujet avec des personnes atteintes de ce désordre, nous avons été en mesure d'imaginer que pour Marie, protagoniste de notre création, la représentation du « système » prendrait la forme physique et symbolique d'un phare dressé devant l'océan. Si, pour la narratrice de l'ouvrage *The Flock* (Casey and Wilson, 1992) son propre « système » prend la forme d'une volée d'oiseaux migrateurs, où à tour de rôle un membre de l'espèce vient prendre la tête du peloton, dans d'autres ouvrages, romans ou autobiographies, c'est l'image d'un habitacle tenant lieu de refuge qui revient le plus souvent dans le récit afin de rassembler l'ensemble des identités. Ainsi, dans son roman *La proie des âmes* paru en 2005, le romancier Matt Ruff a imaginé que les habitants du « système » d'Andy Gage, personnage principal du roman, habiteraient tous ensemble dans une maison. À l'intérieur de celle-ci, chaque entité possède une chambre et où des salles communes permettent aux différents *alter* de se réunir pour discuter, ainsi qu'une chaire où il est possible pour une « âme » qui désire se faire entendre, d'y monter afin de prendre la parole. La maison est adjacente à un lac, d'où naissent les nouvelles personnalités à mesure qu'une dissociation a lieu. « La maison, de même que le lac et Coventry se trouvent dans la tête d'Andy Gage. » (Ruff, 2005, p. 12)

Souris, un autre personnage de *La proie des âmes* aux prises avec le DDI, se réfugie à l'intérieur d'une grotte, alors qu'une autre de ses identités prend possession du corps. Une lampe posée sur un casque de mineur lui permet de voir à l'intérieur de la grotte et d'y découvrir les méandres d'un tunnel où ses différentes entités sont endormies,

attendant le moment où elles auront à sortir pour défendre le « système » contre une agression extérieure.

Nous, nous avons opté pour l'architecture du phare comme lieu métaphorique de notre action dramatique.

Dans notre création, deux phares se disputent l'occupation des lieux. Tout d'abord un édifice physiquement réel et visible pour le spectateur, le phare physique où habitent la protagoniste Marie et sa fille Marilou. Puis, un espace mental, le phare psychique, qui évoque le « système » des multiples personnalités de Marie. Le phare physique nous intéresse dans la mesure où cohabitent à l'intérieur de sa structure des chambres isolées où peuvent être enterrés des secrets, tel l'atelier de Marie, et des salles communes, la salle à manger et le salon, où les personnages peuvent se rassembler pour échanger. Ces endroits sont délimités par des frontières tangibles. Quant au phare psychique, celui-ci abrite un endroit où il est possible de surveiller ce qui se passe à l'extérieur de la psyché. La corniche faisant état de salle de veille, c'est de là que la personnalité qualifiée d'observateur peut voir et entendre tout ce qui se passe avec le corps, peu importe quelle personnalité l'habite. Dans *La gueule du loup*, cet espace mental que figure le phare psychique, constitue le refuge où Marie s'endort lorsque, ne pouvant faire face à une situation, elle laisse une de ses personnalités émerger pour prendre le contrôle de son corps. Ainsi, comme l'exprime Sanaker : « [...] le lieu tragique, qui semble de prime abord être un lieu à éviter, est également un lieu-refuge. » (Sanaker, 1982, p. 135)

Parce qu'il est situé tout au bout d'une île, isolé des autres habitations, le phare physique dans *La gueule du loup* fait office d'espace clos et peut ainsi jouir du même statut d'enfermement que ces « [...] espaces figurant par analogie l'enfermement mental et servant de cadre pour lui donner corps sur scène. » (Ayache, 2001, p. 4) Ce statut rend alors la tension dramatique plus présente puisque, la tension nerveuse qui s'infiltré dans les relations entre les personnages, est nourrie par cet état d'enfermement qui donne lieu, inévitablement, à des affrontements physiques ou verbaux entre les personnages. (David,

1995, p. 81) Bien sûr, il existe une porte à l'édifice du phare réel, mais les conditions extérieures et les contraintes mises sur pied par un des personnages rendront vaines toute tentative de fuite :

MARILOU

Vous pouvez pas partir.

CLAIRE

C'est toi qui va m'en empêcher peut-être ?

MARILOU

On est en troisaine, toutes les trois.

CLAIRE

De quoi tu *fucking* parles, là ?

MARILOU

Ça veut dire que personne peut sortir d'ici pour les trois prochains jours.

CLAIRE

À moins que t'aies mis un cadenas *on the door* , j'vois pas comment tu vas m'empêcher de sacrer mon camp...

MARILOU

Y fait - 30 dehors... vous irez pas loin sans manteau.

Claire entre dans la penderie pour prendre un manteau, n'importe lequel.

MARILOU

Cherchez pas, j'ai caché tous les vêtements d'hiver.

CLAIRE

You little bitch...

Puis, en investissant le texte comme s'il s'agissait d'une partition, en le dotant d'une architecture érigée par la succession des répliques et en configurant les mots et les discours, comme s'il s'agissait de matériau propre à la construction de notre phare, nous avons tenté l'expérience d'écrire une réplique dont la forme physique, l'enchevêtrement et la succession des mots et des fragments de phrases, pourraient représenter visuellement le phare psychique qu'habitent Marie et ses personnalités. (Laliberté, 1998, p. 142)

Martin, Marilou et Claire sont à la porte de l'atelier de Marie. À l'intérieur, Marie se tient debout, au centre. À ses côtés, la dernière œuvre sur laquelle elle a travaillé, un phare miniature, illuminé.

MARILOU

Tiens, m'man... la lettre de grand-papa. Sa dernière... j'ai pensé que tu aimerais ça me la lire...

Changement d'éclairage. Celle-avec-un-œil-de-vitre, jouée par la même comédienne que Marie, prend l'enveloppe et en sort la lettre. Elle commence à la lire, puis la récite, par cœur.

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE

À

toi,

Ma fille,

Mon refrain

Mon ailleurs

La corne s'est tue.

Le silence va tomber.

Je n'ai que l'encre

de mon absence à

jeter sur ce papier.

En guise d'adieu.

Ceci est la dernière lettre que je t'invente,
que je te dérive à vouloir nous réinventer.

Depuis longtemps, mon corps a trouvé repos
entre le bleu argile de la faille.

De tout enfants y ont creusé
ce qui allait devenir mon trop sombre tombeau.

Cela n'a pas trouvé à s'écrire dans ta mémoire,
trop incertaine, car ces mains, Marie-Madeleine,
étaient mais pas tout tiennes,

et puis notre cruelle maman.

Pour une seconde fois je t'abandonne petit Navire,
avec la peine de ne t'avoir jamais appris à naviguer.

Et pourtant, tu finiras, un jour, par trouver ton port,
bien que de la rose des vents tu n'uses que les épines
pour te naviguer. Je te sais si loin, trop loin du rivage,
à la dérive de ton passé. Fragmentée, l'âme en bataille.

Écoute-moi, Marie	très grand tes oreilles
à toutes ces voix-là	c'est avec ton histoire
que leur voile flotte	ne peut se bâtir de mat
si la coque n'est pas	et par les nœuds de sa
peau ivoire, le conte	d'où remonte son bois.

Ayache affirme que :

La description et la représentation de l'univers psychique, avec son espace fluctuant et sa localisation impossible, sont un défi à l'écriture et à la mise en scène pour ce théâtre du traumatisme, de même que l'habitation de la pathologie est un défi pour le sujet malade. (Ayache, 2005, p. 3)

En résumé, c'est par l'ensemble des aspects définis précédemment que nous avons tenté, à l'intérieur de notre écriture, de relever le défi d'inscrire « la génétique du phare » comme faisant partie des principales composantes du texte. Avec tout ce que ce bâtiment renferme de codes et de symboles, que ce soit par le statut d'enfermement qu'il inspire ou encore par la fonction de guide qu'il exhibe à travers l'éclat de son fanal, nous espérons avoir su créer à partir de ce lieu une image représentative d'un « système » évoluant à travers le désordre de la dissociation de l'identité.

3.2 Multiples personnalités

Qui sont les personnalités multiples qui peuvent cohabiter à l'intérieur du même corps ? Quand et comment se manifestent-elles ? De quelle façon le changement de personnalité se produit-il ? Le squelette des différentes personnalités du personnage principal de *La gueule du loup*, s'inspire des principaux types de personnalité le plus souvent répertoriés à l'intérieur du « système ». Selon Putnam, chaque « système » est constitué d'un nombre de personnalités pouvant aller de deux personnalités (incluant la personnalité hôte ou personnalité initiale) à plusieurs centaines de fragments de personnalité. (Putnam, 1989, p. 123)

Ainsi, coexistent à l'intérieur du « système » de Marie, que nous pouvons considérer comme la personnalité hôte ou initiale²⁰, des types de personnalités tous différents les uns des autres, comme le souligne ATW dans son ouvrage *Got Parts ?*

²⁰ Dans notre texte dramatique, Marie, la personnalité hôte, incarne, d'une manière sous-jacente, Celle-avec-une-jambe-de-bois.

publié en 2005 : « *Alter personalities can be almost as different as you can imagine. They can be parts of any age [...] They can be male parts present in a female body or female parts present in a male body.* » (ATW, 2005, p. 10) La personnalité initiale, quant à elle, n'a conscience ni de l'existence, ni des faits et gestes de ses *alter* puisqu'une barrière amnésique s'est dressée entre elle et tout ce qui a trait aux personnalités qui tissent son « système ». Par contre, il n'est pas rare que les *alter* soient au courant de tous les faits et gestes du corps, peu importe l'identité qu'il revêt.

Selon deux larges études menées par Ross et Putnam, les types de personnalité les plus aptes à être créés sont l'enfant, le protecteur, le persécuteur ainsi qu'une personnalité de sexe opposé, respectivement dans des proportions de 86 %, 84 %, 84% et 62,6%. Pour les besoins de ce mémoire-crédation, nous nous attarderons sur les quatre types mentionnés précédemment, auxquels nous ajouterons le type de l'observateur. Bien que le protecteur et l'observateur forment deux types de personnalités distincts, leurs fonctions ont parfois tendance à se chevaucher. (Ross, 1997 [1989], p. 149)

Comme nous le souligne Ross, certaines des personnalités les plus facilement reconnaissables sont celles de type « enfant », leur âge pouvant aller de moins d'un an à un âge plus avancé, dépendamment de la période à laquelle elles ont été créées.

« The emergence of a child *alter* is usually easy to recognize. There is often a change in posture. The toes may be pointed in, head may be bowed, sideways glances may occur, and the hand movements may become tense, fidgety, or childish in some other way. [...] the speech may be lipsing, quiet, monosyllabic, whinning, lilted or display of any of countless qualities. » (Ross, 1997 [1989], p. 148)

Dans notre texte, Celui-avec-un-ventre-d'acier, personnage qui ne s'exprime pas avec des mots, mais bien en télégraphiant ce qu'il veut communiquer en se frappant sur le ventre, représente ce type de personnalité. C'est un *alter ego* du personnage principal

qui vit constamment dans la peur d'une répétition des abus, ne distinguant pas le temps passé du temps présent. Ici, le type enfant est aussi une personnalité de sexe opposé, puisqu'il incarne un tout jeune garçon. Quant au type protecteur, il a habituellement le même âge que l'âge chronologique du corps. Il peut être soit calme et mature ou encore, comme c'est le cas avec le personnage de Celle-avec-une-cuisse-de-velours, être volatil et agressif, si ce comportement lui permet de mieux protéger le « système ». (ATW, 2005, p. 12) La personnalité de type observateur, quant à elle, est en fait la gardienne de la mémoire. Elle est habituellement au courant des abus et des traumatismes auxquels elle a assisté en tant que témoin. (ATW, 2005, p. 12) Ce qui caractérise la plupart de ces observateurs, selon Ross, est le fait que bien qu'ils aient conservé en archives les souvenirs des personnalités qui forment le « système », personnalité initiale comprise et ils ne ressentent pas les émotions qui y sont rattachées :

« The observer seems to represent a dissociation of memory, but they usually have a part of the full phenomenon of memory available to them: they have only the information component, not the feeling, the physiological arousal, or the sensory intensity of the memory. These aspects are parceled out to the children and others. » (Ross, 1997 [1989], p. 150)

La personnalité qui agit à titre de gardienne de la mémoire s'incarne à travers le personnage de Celle-avec-un-œil-de-vitre et celle du persécuteur à travers le personnage de Celle-avec-des-oreilles-de-rubber. Comme toute personnalité persécutrice, elle sera responsable des comportements destructeurs et des actions d'auto-mutilation perpétrées sur le corps. Il s'agit là d'une personnalité adolescente, antisociale, qui, dans notre création s'identifie au personnage de Claire, l'amie d'enfance de la protagoniste. Chez les tenants du DDI, comme le mentionne Ross, ce type de personnalité est aussi appelé *introject alter* et concerne des *alter* qui s'identifient à une figure spécifique provenant du passé de la personnalité initiale. (Ross, 1997 [1989], p. 150)

Habituellement, ce sont les situations auxquelles doit faire face la personnalité hôte qui déterminent laquelle des personnalités sera la mieux placée pour prendre le contrôle du corps et ainsi faire face à la situation donnée. Cependant, certaines personnalités peuvent également émerger parce qu'elles ont quelque chose à exprimer. (Cohen *and al.*, 1991, p. 23)

Le *switching*, cette action de transfert d'un type de personnalité à un autre, sera étudié plus spécifiquement un peu plus loin: « Going back and forth between first one alter being « out front » or « presenting » (interacting with the outside world), then another alter coming to the fore to be out, is known as switching. » (ATW, 2005, p. 1)

3.3 Fragments et discontinuité

Afin de refléter la nature même de la psychopathologie du désordre de la dissociation de l'identité, certaines scènes ont été conçues à partir de fragments, d'autres relatent une certaine discontinuité. La création de chacune des personnalités de Marie est issue de fragments provenant de divers couplets d'une chanson de la tradition populaire « Un pied mariton ». Celle-avec-une-jambe-de-bois et ses *alter* empruntent leur nom à cette chanson à répondre.

Marie-Madeleine a une jambe de bois

Une jambe de bois

Un pied mariton

REFRAIN:

Un pied mariton Madeleine

Un pied mariton Madelon

Marie-Madeleine a une cuisse de v'lours

Une cuisse de v'lours

Une jambe de bois

Un pied mariton

Refrain : [...]

Marie-Madeleine a un ventre d'acier

Un ventre d'acier...²¹

Ainsi, selon Sophie Rabeau, « la fragmentation peut intervenir dans le cadre d'une réécriture. Dans ce premier cas, les modernes opèrent un émiettement du texte par une dispersion de l'hypotexte dans leur propre écriture. » (Rabeau, 2001, p. 31)

Le fait que Marie réponde à plusieurs noms (Marie-Madeleine, pour les gens qu'elle a connus dans son passé, Marie, pour ceux qui la connaissent dans le présent et Celle-avec-une-jambe-de-bois, sous-entendu pour le lecteur), inscrit cette perte d'identité, comme le souligne Gauthier : « Des noms multiples, dissociés ou niés révèlent la perte de repères sociaux les plus élémentaires. Être condamné à avoir une identité flottante ou fragmentée est une première étape dans la perte du sens. » (Gauthier, 2002, p. 133)

Les propos de Brigitte Gauthier sur les travaux du maître de la fragmentation, Harold Pinter, (2002) ont influencé la notion de fragmentation pour l'écriture de notre mémoire-crédation. En guise de prologue, un même texte, dans un temps unique, est attribué aux diverses personnalités de Marie qui se l'approprièrent chacune à leur manière. Cohabitent alors des fragments d'un texte dont le sens ne fait qu'un, mais dont la forme diffère selon les structures langagières propres à chacune des personnalités.

²¹ L'auteur de cette chanson populaire, de même que la date de sa création, reste introuvable.

Ainsi, la langue, en se multipliant, se défait pour représenter des parties distinctes de Marie. (Gauthier, 2002, p. 128)

CELLE	CELLE	CELLE	CELUI
AVEC	AVEC	AVEC	AVEC
UN	UNE	DES	UN
OEIL	CUISSE	OREILLES	VENTRE
DE VITRE	DE VELOURS	DE RUBBER	D'ACIER

Nous ne
sommes
pas nées du
sexe d'une
femme,
nous
sommes
sorties de
la gueule
du loup.

Nous ne
sommes
pas de
l'océan,
seulement
de ses
écueils.

De mots et
de falaises,

J'suis pas
sortie de la
chatte d'une
femme,
j'suis
venue au
monde
dans la
gueule féroce
d'une bête.

nous	J'suis pas	J'suis pas	
sommes	de la mer,	sortie d'un	
faites, de	seulement	<i> fucking </i>	
pierres et	de ses	<i> pussy </i>	
de	craques.	j'suis	
recueils.		née...	
	Sculptée à		
Nous	coups de		
sommes	mots, de		
des statues	griffes sur	D'un	
de sel, de	les falaises	<i> fucking </i>	
rocs, à		<i> wolf. </i>	
l'érosion	Noyée		
hâtive.	sous le sel,		
Broyée			
de racine,	sous le		
nous	roc,		
n'avons		<i> I'm... </i>	<i> </i>
que du	j'me	J'suis rien	<i> </i>
chiendent.	nourris	qu'une	<i> ... --- .. </i>
	que de	épave	<i> - </i>
et dans la	chiendent.		<i> </i>
bouche le		<i> I'm a </i>	<i> </i>
goût, amer	J'ai toute	<i> wreck, a </i>	<i> </i>
du vent.	la mer, à	<i> fucking </i>	<i> </i>
	vomir.	<i> wreck. </i>	<i> --- .. </i>
			<i> ... </i>

Au théâtre, tout comme dans la littérature ou la poésie, il arrive qu'un personnage, devant une situation dont le contrôle lui échappe, subisse la perte complète de ses

repères. Cette défaillance va se traduire, en terme fragmentaire, par l'utilisation dans l'écriture de points de suspension, donnant à voir une situation qui s'effiloche, qui part à la dérive. (Del Fiol et Khémiri, 2004, p. 66)

Dans la scène 21 de *La gueule du loup*, ces procédés de fragmentation ont été utilisés quand les entités de Marie sentent qu'à l'annonce de la mort de son père, elle s'égare en eau trouble. Les points de suspension transmettent le manque de mots des *alter* face à la dérive de leur hôte.

Dans le phare psychique. Celle-avec-un-œil-de-vitre regarde dans la lorgnette.

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS

Puis...

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE

Elle coule...

CELLE-AVEC-UNE-OREILLE-DE-RUBBER

Sinking away...

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS

La bouche, trop grande ouverte...

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE

Qui voulait crier...

CELLE-AVEC-UNE-OREILLE-DE-RUBBER

L'eau qui pénètre...

Celui-avec-un-ventre-d'acier frappe un S.O.S. sur son ventre, agissant comme s'il suffoquait.

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE

Sa mémoire trouée...

CELLE-AVEC-UNE-OREILLE-DE-RUBBER

Remplie les trous...

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS

Sans cesse...

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE

Lui servir de bouée...

Le monde de l'écriture fragmentaire est vaste. Il permet au créateur de composer un tout à partir de morceaux épars tout en laissant au lecteur/spectateur le loisir de remplir les trous et de mettre des mots là où trois petits points se retrouvent suspendus au dessus d'un néant qui n'a pourtant rien de vide. En travaillant à partir d'une structure trouée, nous avons voulu interpeller le lecteur/spectateur et le faire participer, en quelque sorte au dénouement de notre histoire.

Cette structure trouée, nous l'avons bâti à partir des lettres que le père de Marie lui fait, soi-disant, parvenir à chacun de ses anniversaires. Dans une des dernières scènes, Marilou et Claire recueillent la totalité de ces lettres et tentent, en les plaçant en ordre chronologique, de retracer, à partir de leurs timbres postes, un portrait des pérégrinations de l'homme. Ces lettres font office de fragments, puisqu'elles sont incomplètes, parsemées de petits orifices qui empêchent de lire correctement le message qu'elles contiennent.

MARILOU

C'est difficile. L'écriture est en pattes de mouche... pis tous ces trous dans le papier. Je pensais pas qu'on avait des mites dans la penderie...

CLAIRE

Tu peux pas rien lire ? *Nothing* ?

MARILOU

Attends ! Marie-Ma... ça doit être le nom de ma mère... après j'vois le mot pied... Avec l'humidité qu'y a grugé une partie de l'écriture, pis la série de trous... Ah, le mot « Marie » suivi de... t'on... j'gage que pied, c'est pour pied marin, pis se marier... se marier avec la mer ? C'est pour ça qu'il est parti ?

Ces petits trous, qui sont en fait du morse, constituent un appel à l'aide, sorte de « message dans le message ». Une fois les lettres assemblées et suspendues les unes à côté des autres, la série de petits trous laisse filtrer la lumière et dessine la clé qui provoquera le dénouement de l'histoire.

Le rideau de coquillages rempli des lettres du grand-père, laisse filtrer de la lumière par les petits trous et les traits en morse qui percent le papier. Ceux-ci dessinent le contour d'un phare.

3.4 Les structures langagières utilisées dans *La gueule du loup*

Selon Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, auteurs de l'ouvrage *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition* (2006), la parole prononcée par le personnage est un des indicateurs majeurs pour dresser un portrait de l'énonciateur. En combinant son étude quantitative et qualitative et en analysant le système énonciatif dans lequel le personnage est inséré, on peut en apprendre davantage sur celui-ci. De plus, d'après ces auteurs « [...] la façon dont il converse le désigne au moins autant que ce qu'il dit. » (Ryngaert et Sermon, 2006, p. 24)

Ainsi, la personnalité initiale, Marie, et ses diverses identités ont chacune, dans *La gueule du loup*, une façon de s'exprimer qui les distingue les unes des autres et les désigne dans leur fonction à l'intérieur du « système ».

Avant de définir les processus énonciatifs de chacune de ces entités, il convient de dresser un portrait des principales affections du langage que l'on retrouve chez les personnes souffrant de certains troubles mentaux souvent confondus avec le DDI. Ces informations vont nous permettre d'établir des différences entre les structures langagières utilisées par les *alter* de notre création et celles observées chez des patients souffrant de dépression, de bipolarité et de schizophrénie. Ces trois pathologies sont habituellement diagnostiquées chez les personnes atteintes du DDI, préalablement à ce qu'un diagnostic de désordre de la dissociation de l'identité ne leur soit rendu. De plus, ces trois psychopathologies nous intéressent plus spécifiquement puisqu'elles se trouvent, avec la toxicomanie, au nombre des psychopathologies qui influencent le langage.

Les personnes qui ignorent souffrir de DDI et qui consultent un médecin parce qu'elles disent entendre des voix reçoivent souvent un diagnostic de schizophrénie. Pourtant, comme le précise Ross, il existe des différences entre les voix entendues par la personne souffrant de DDI et celles ouïes par la personnalité schizoïde : « One cannot engage them in conversation, nor can the patient. Often they do not come from inside the patient's head, whereas dissociative voices tend to. » (Ross 1997 [1989], p. 195)

De plus, une des principales différences entre ces deux conditions, est le fait que, contrairement à la schizophrénie, le DDI est un trouble de l'ordre de la dissociation et non une condition résultant d'un désordre de la pensée. Ainsi, dans l'énonciation de celle-ci, la personne atteinte du DDI, comme le personnage de Marie, exprime sa pensée de façon cohérente et rationnelle tandis que, selon Ross, il en va autrement avec la personnalité schizoïde : « the voices are often bizarre and irrational. [...] the content of the voice's speech may be incoherent, irrational, or bizarre. » (Ross 1997 [1989], p. 195)

André Rock Lecours et François Lhermitte, dans leur ouvrage publié en 1979 et intitulé *L'aphasie*, dressent un portrait succinct des différentes anomalies du langage observées chez des personnes souffrant de dépression, de maniaco-dépression²², de névroses et de schizophrénie. Trois types d'anomalies du langage sont ici répertoriés : l'anomalie du débit locutoire et de la prosodie²³, les anomalies de la syntaxe et les troubles sémantiques. Ainsi chez la personne souffrant de dépression, on remarquera au chapitre des anomalies du débit locutoire et de la prosodie : le mutisme, (aussi présent chez le patient schizophrène) la bradyphémie²⁴, l'atténuation de la prosodie ainsi qu'un ralentissement uniforme dans l'actualisation de la chaîne phonétique tandis que chez le patient en phase maniaque, l'on observera un langage teint de logorrhée²⁵, où le flot verbal semblera inépuisable et où la variété lexicale, les jeux de mots abondants, la fuite des idées et un discours décousu et inachevé seront présents. Chez la personne atteinte de névrose, l'anomalie du débit locutoire et de la prosodie se remarquera par la présence d'aphémie²⁶.

En ce qui a trait aux anomalies de syntaxe, on retrouvera à l'intérieur de celles-ci tant chez le schizophrène que chez le patient en phase maniaque, des éléments paragrammatiques, décrit par Pinard et Lecours comme étant des « [...] choix inadéquats au sein des inventaires de conjonctions, subjonctions, prépositions ». (Pinard et Lecours, dans Lecours et Lhermitte, 1979, p. 431)

²² Le terme utilisé de nos jours pour définir l'alternance de phases maniaques et de phases dépressives chez un individu est la bipolarité.

²³ La prosodie désigne l'intonation, l'accentuation, le ton, le rythme, les pauses ainsi que la durée des phonèmes.

²⁴ Ralentissement élocutoire.

²⁵ Accélération élocutoire.

²⁶ Lorsque le patient ne peut prononcer un son, mais qu'il produit des mouvements des lèvres propres à la parole. L'aphémie est surtout observé dans les névroses de guerre et de l'hystérie.

Finalement, toujours selon Pinard et Lecours, c'est chez l'individu souffrant de schizophrénie que l'on retrouvera les troubles sémantiques suivants, troubles qui ponctueront son discours, soit :

[...] termes de prédilection perceptibles contenant un vocabulaire abstrait recherché et fait de mots provenant de tous les inventaires lexicaux, glossomanie²⁷, enchaînements phrastiques plus ou moins gratuits, utilisation de mots peu usités, substitutions verbales, cryptophasie²⁸, associations antonymiques, néologismes utilisés à plusieurs reprises et dans le même sens, thèmes abstraits, message inachevé comportant nombre de sous-entendus. (Pinard et Lecours, dans Lecours et Lhermitte, 1979, p. 429-440)

En choisissant pour le personnage de Marie ainsi que pour ses *alter* des traits langagiers propres à chacune des personnalités, il nous importait de ne pas fréquenter les anomalies de langage caractéristiques aux maladies souvent confondues avec le DDI. Nous n'avons pas transcrit ces singularités à l'intérieur des formes discursives utilisées par nos différents personnages parce que notre création porte sur le DDI et non sur une autre psychopathologie avec laquelle le DDI partage des similitudes, comme le fait d'entendre des voix chez la personnalité schizoïde ou psychotique. Ainsi, afin que tout imbroglie soit écarté à ce sujet, nous nous devions de garder une cohérence à l'intérieur du discours, quand bien même que celui-ci serait prononcé dans une langue fragmentée, étrangère ou mutilée. C'est en nous basant sur ce qui distingue chacune des personnalités que nous avons tenté d'établir des procédés énonciatifs différents pour Marie et chacune des identités qui logent à l'intérieur de son corps.

En partant du principe que le personnage de Marie est incapable d'établir une relation de proximité avec autrui, de développer des rapports personnels, intimes parce qu'elle se sent dépossédée de son identité, nous avons décidé que, dans son discours,

²⁷ La glossomanie est caractérisée par « la production d'énoncés dont les segments sont choisis selon leurs similitudes formelles plutôt qu'en relation à un sujet de conversation donné. L'allitération et l'assonance sont fréquentes dans ce type de production ». (Pinard et Lecours, dans Lecours et Lhermitte, 1979, p. 80)

²⁸ Déviance de la sémantique ayant pour but de cacher un message à autrui.

l'utilisation des pronoms personnels lui serait impossible. Ces omissions créent une distance entre Marie et ses interlocuteurs et alimentent le sentiment d'étrangeté qui se dégage du personnage.

MARIE

Qu'est-ce que fais ici ?

CLAIRE

Ah ben, j'me demandais aussi si t'avais toujours ton défaut de langage, ben non, pas défaut, c'est pas ça que j'veux dire. Particularité, c'est plus juste, ta particularité de langage.

MARIE

Qu'est-ce que fais ici ?

Les autres personnalités qui se partagent le corps ont, elles aussi, une façon bien à elles de s'exprimer. Tout d'abord, Celle-avec-un-œil-de-vitre, qui fait office d'observatrice, de gardienne de la mémoire, a une façon plus formelle de discourir, plus impersonnelle aussi, puisque, bien qu'archiviste des souvenirs refoulés de Marie, elle n'en possède que les images, les sensations et les sentiments y étant rattachés et répartis entre les trois autres identités de la personnalité initiale.

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE

Ça va, ça va, maintenant. Ce n'est rien. La pression qui chute. Rien de grave. Veuillez nous laisser...

CLAIRE

Pour moi, ta mère a reçu un court-circuit *in the brain or something* parce que v'là qu'à parle comme la reine-mère ! Veuillez nous laisser...

MARILOU

J'pense que vous feriez mieux de partir monsieur l'agent. M'man vous reverra plus tard.

Celle-avec-une-cuisse-de-velours, quant à elle, possède un langage dont la prosodie se démarque davantage à l'oral qu'à l'écrit. Une langue plus crue, un ton sensuel aussi, avec quelque chose de lascif dans la voix. Une façon de parler qui s'est développée alors que lui revenait la tâche de séduire la mère et d'encaisser les abus sexuels afin d'en protéger Marie. Plus jeune, Celle-avec-une-cuisse-de-velours s'est vue contrainte de se prostituer sous la menace de la mère. Contre rémunération, elle entretient d'ailleurs une relation sexuelle avec Martin, le policier, Marie n'étant pas capable d'avoir de contact intime ou sexuel avec un autre individu, comme c'est le cas pour la plupart des personnes souffrant de DDI tel que le rapporte Putnam. « A female patient not uncommonly has one or more *alter* who have been involved in prostitution. The host personality is usually asexual or obviously frightened by sexuality. » (Putnam, 1989, p. 192)

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS

J'suis contente de te voir Martin. La dernière fois que t'as joui sur mon ventre, t'as oublié de me remettre quelque chose en sortant.

Elle se colle sur lui.

MARTIN

J'suis pas ici pour ça. Marie, arrête.

Celle-avec-une-cuisse-de-velours n'arrête pas pour autant.

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS

Qu'est-ce que t'as ? T'as pu envie de fourrer ta p'tite salope préférée.

Comme son nom l'indique, Celle-avec-des-oreilles-de-rubber est habitée par une langue double à la fois française et anglaise et elle passe de l'une à l'autre de la même façon qu'elle quitte et réintègre le phare psychique, c'est-à-dire à toute vitesse. Si à la base, ce personnage est une réplique de Claire, l'amie d'enfance de Marie, née d'une mère francophone et d'un père irlandais, l'utilisation qu'elle fait d'un idiome étranger démontre le désir qu'elle entretient de fuir le phare pour aller voguer sous d'autres cieux. C'est dans cette optique qu'elle entre en contact avec Marilou, afin que celle-ci l'aide à fuir. Elle est d'ailleurs responsable des fuites dissociatives subies par Marie.

CELLE-AVEC-DES-OREILLES-DE-RUBBER

J'ai besoin d'aide Bêta. Faut que j'parte d'ici. Ici, *my life is...* je suis menacée.

MARILOU

J'connais une police peut-être qu'a peut...

CELLE-AVEC-DES-OREILLES-DE-RUBBER

No ! Faut pas que tu parles de notre conversation à personne, surtout pas à la police, *get it ?*

MARILOU

Ok. *J'get it. J'get it...*

Finalement, la dernière entité de Marie, un petit enfant de sexe masculin qui a pour nom Celui-avec-un-ventre-d'acier, s'exprime non par la parole, mais par le geste, puisque c'est en tapant sur son ventre de façon rythmée qu'il se fait comprendre. Il communique par l'entremise de l'alphabet propre au code morse, autrefois utilisé par les navigateurs pour communiquer.

CLAIRE

Là, ta mère a sorti une *flashlight*, pis a l'a commencé à l'allumer, pis à l'éteindre, des fois vite, des fois lentement. J'comprenais pas c'qu'a faisait.

MARILOU

Qu'est-ce qui est arrivé ?

CLAIRE

Quelque chose, une lumière, dans le phare, s'est mis à clignoter de la même façon que les *flashes* envoyés par Marie-Madeleine.

En conclusion, chacun des personnages qui habitent le corps a développé une structure langagière qui emprunte quelque chose à son nom. Par exemple, Marie, l'estropiée, Celle-avec-une-jambe-de-bois, s'exprime avec une langue mutilée tandis que Celle-avec-un-œil-de-vitre utilise une langue tranchante dont la froideur rappelle le verre. Celle-avec-une-cuisse-de-velours emprunte à la matière qui compose son nom une certaine invitation au toucher, à la caresse alors que Celle-avec-des-oreilles-de-rubber se permet une langue qui comme le caoutchouc peut se tordre dans un sens comme dans l'autre. Finalement, Celui-avec-un-ventre-d'acier choisit le côté percussif du code morse qu'il exprime en se tapant sur l'estomac, avec une force immense, égale à la peur qui s'est emmagasinée dans ses entrailles.

3.5 Inscription des aspects du DDI dans la structure de l'écriture

Bien qu'il existe une panoplie de symptômes et d'aspects spécifiques au désordre de la dissociation de l'identité, nous avons choisi d'incorporer à l'intérieur de notre texte ceux qui nous semblaient, pour le grand public, le mieux définir cette pathologie. Nous avons tenté de les inclure non seulement dans les mots écrits, mais aussi entre les

répliques formulées, et ce dans l'espoir d'accéder à une certaine théâtralisation des aspects de ce désordre.

La pièce s'ouvre sur une scène qui porte le titre de fragmentation et où des pans et des morceaux du costume portés par la personnalité initiale seront morcelés en autant de parties représentant l'identité dissociée de Marie et revêtus par les différentes personnalités qui composent le « système ». Puisque le costume représente le corps de Marie, en en revêtant une partie, chacune de ses personnalités peut prétendre être maîtresse du corps lorsqu'elle est en scène dans l'espace réel. Les personnages (Claire, Marilou et Martin) qui évoluent dans le même environnement reconnaissent ce corps vêtu d'une partie du costume, comme étant celui de Marie, même s'ils remarquent que des changements ont lieu dans l'expression de sa personnalité. Ainsi, le lecteur/spectateur verra la personnalité telle que vue par les composantes du « système ». Notre recherche vise à permettre au spectateur de ressentir, tout comme la personne qui en est atteinte, certaines caractéristiques internes du DDI tandis que le trio Claire, Marilou et Martin y verra l'enveloppe charnelle de notre protagoniste.

L'amnésie dissociative occupe une place que l'on pourrait qualifier « d'interne » puisque nous nous servons du principe de temporalité discontinue pour effectuer des sauts dans le temps à l'intérieur d'une même scène, fournissant ainsi à notre lecteur/spectateur la possibilité de ressentir les effets de cette « perte de temps » souvent rapportée par les personnes qui souffrent du DDI. Puis, de par les fréquentes allusions faites par le personnage principal au sujet de sa mémoire défaillante, le lecteur/spectateur pourra être un témoin extérieur des conséquences directes qu'amènent ces amnésies sur les relations entre Marie et les autres personnages de la pièce.

CLAIRE

Pourquoi t'as rien dit ce matin-là?

MARIE

De quoi parles ? Quel matin ?

CLAIRE

Pourquoi t'as rien fait ?

MARIE

Faire quoi, sais pas de quoi parles ?

CLAIRE

Ce matin-là, Marie, quand ta mère... *when your mother...*

MARIE

Sais pas de quoi parles !

CLAIRE

Ce matin-là ! Avec ta mère !

MARIE

Quel matin ? Étais pas là !

Après l'amnésie dissociative, c'est la fugue dissociative qui sera traitée dans la pièce, à travers le personnage de Celle-avec-des-oreilles-de-rubber, alors qu'elle tente de préparer sa fuite avec l'aide de Marilou, sans que cette dernière ne soit consciente du fait que cette fugue implique l'enveloppe corporelle de sa mère, corps charnel que Celle-avec-des-oreilles-de-rubber compte « emprunter » pour réussir à fuguer.

CELLE-AVEC-UNE-OREILLE-DE-RUBBER

Alors, tu vas m'aider à m'échapper ou pas ?

MARILOU

J'te connais pas beaucoup...

CELLE-AVEC-UNE-OREILLE-DE-RUBBER

Ça va m'prendre *some money*... d'argent... pis des vêtements chauds.

Qu'est-ce qui fait qu'une personnalité émerge plutôt qu'une autre ? Pourquoi tel *alter*, à un moment précis, prend-il le corps d'assaut ? Il existe en fait certains éléments déclencheurs, qui peuvent, parce que reliés au passé criblé d'abus de la personnalité initiale, favoriser l'émergence de certaines personnalités. Ainsi, il nous semblait évident qu'à l'arrivée de Claire, un « branle-bas-de-combat » aurait lieu au sein du « système », entraînant une série de changements de personnalité accompagnés de trous noirs typiques aux prises de contrôle du corps par un *alter*. Comme le mentionne Ross, il arrive aussi que certaines personnalités soient en dormance, tant et aussi longtemps que les circonstances ne demandent pas qu'elles interviennent. « Originally created in childhood, Martha had been dormant for almost fifty years until reactivated to cope with the current stresses in life. » (Ross, 1994, p. 134) Cette information vient valider le fait que, dans *La gueule du loup*, certaines des personnalités vivant à l'intérieur du personnage de Marie, n'ont guère eu à se manifester au courant des dernières années puisque s'étant isolée dans son phare et n'ayant quasi aucun contact avec l'extérieur, ses besoins de protection se sont faits moins criants. Nous avons besoin qu'un tel élément vienne perturber le quotidien de Marie qui, jusqu'à cette visite, réussissait tant bien que mal à mener une existence quasi normale, justifiant ainsi le fait que, bien que certains de ses agissements paraissaient étranges aux yeux d'un entourage restreint, ceux-ci n'appelaient point une prise en charge extérieure. Mais l'arrivée du personnage de Claire venue chercher des réponses aux questions qui la hantent depuis l'enfance va inciter les *alter* à effectuer un retour marqué sur scène.

Si dans le jargon professionnel propre au DDI, ces éléments déclencheurs portent le nom de *triggers*, l'action de passer d'un stade de personnalité à un autre est connue sous le terme de *switching*. Le *switching* est accompagné de signes distincts, que le spectateur pourra reconnaître dans la dernière scène de la création, puisqu'il est alors

suggéré que la même actrice, parce qu'elle endossera toutes les personnalités, appuie les changements *d'alter* par des signes physiques distinctifs, comme le clignement des yeux ou la projection du corps vers l'avant, dans ce qui semble être un saut dans le vide. Pour ce qui est des scènes précédentes, c'est par un jeu de lumière que ces changements seront annoncés.

Changement d'éclairage. Un gyrophare se met à tourner. Au sol, un cercle lumineux rappelant l'architecture des fondations d'un phare, laisse apparaître Celle-avec-une-cuisse-de-velours derrière Marie. Celle-avec-une-cuisse-de-velours fait entrer Marie dans le phare psychique qu'elle quitte pour aller se placer à l'endroit occupé préalablement par Marie dans le phare physique. La lumière du gyrophare devient celle du fanal qui se met à tourner au dessus de la tête de Marie, endormie.

Le concept de dépersonnalisation est décrit par les individus souffrants de DDI comme étant cette faculté de voir son propre corps de l'extérieur, comme à travers une vitre remplie de buée. Le corps évolue dans l'espace, habité par d'autres réflexions que celles propres à l'individu en question qui lui, n'exerce plus aucun contrôle ni sur ses mouvements, ni sur ses agissements, ni sur ses pensées. (Ross, 1996, [1989]) Dans la scène 23, Marie, isolée à l'intérieur du phare psychique, observe son corps à travers la vitre de la corniche, et dit :

MARIE

Mon corps, qui avance, laissant dans la neige des empreintes de pas qui ne sont pas de moi...

En ce qui concerne les aspects propres aux techniques utilisées en thérapie pour traiter le DDI, nous avons choisi d'en retenir deux afin de les intégrer dans la structure de notre création. Tout d'abord, la mise en images d'une cartographie représentant le « système », plus connu sous la dénomination de *mapping*, est intégrée à la scène 24. Cette carte, sur laquelle figure le phare, espace psychique où siègent les *alter* comme

nous l'avons vu dans le chapitre traitant de la structure trouée, sera érigée grâce aux différentes lettres écrites par Celle-avec-un-œil-de-vitre et dans lesquelles celle-ci se fait passer pour le père de la protagoniste.

Finalement, pour traiter de l'intégration des diverses personnalités en une seule et unique identité, nous avons choisi de traduire cet objectif ultime de la thérapie du DDI dans la dernière scène de notre création. En spécifiant que dans cette scène, toutes les personnalités soient jouées par l'actrice qui incarne Marie, nous suggérons au lecteur/spectateur l'amorce d'une intégration des diverses personnalités de Marie en une seule et unique identité. Dans cette scène, le personnage retrouve l'intégralité de son costume, insinuant que ses différentes composantes se sont regroupées pour ne former plus qu'un seul et même tout. Parce que Marie se retrouve témoin du dévoilement, par l'une de ses personnalités, des traumatismes qu'elle a vécus durant son enfance, nous assistons à l'abolition de la barrière amnésique qui s'était dressée entre elle et ses diverses identités. Puisque Marie retrouve dans la structure langagière de ses deux dernières répliques l'utilisation de pronoms personnels, le lecteur/spectateur sera à même d'y voir l'intégration de ses *alter*... à moins qu'il n'y voie l'émergence d'une toute nouvelle personnalité... ouvrant la voie à une toute autre fin.

CONCLUSION

Comment dire l'indicible ? Comment palper l'invisible? De quelle façon peut-on partager des impressions, des sensations, faire vivre des ellipses temporelles, se balader à l'intérieur du chaos, se mettre à la place de, dans les souliers de, dans le costume de celle-ci, de celui-là ? Donner à voir ce qui ne se voit pas, ressentir ce qui est enfoui au plus profond d'une blessure, d'une perte, d'une agonie. Voilà les questionnements sur lesquels nous voulions nous pencher il y a 5 ans, lorsque nous avons décidé de transcrire à l'intérieur d'un texte dramatique les aspects du désordre de la dissociation de l'identité.

Ayant eu à côtoyer la maladie mentale de près, il nous est apparu que ceux qui la subissent et qui en ressentent la grande douleur physique et psychologique qu'elle génère, souffrent tout autant de l'incapacité à communiquer à autrui ce qu'ils endurent au quotidien.

En écrivant *La gueule du loup*, nous espérions donner au lecteur/spectateur la possibilité de ressentir les affres du désordre de la dissociation de l'identité comme si, en quelque sorte, ils en étaient aussi atteints. Ce n'est que par la représentation sur scène de la pièce que nous pourrions évaluer si nous avons atteint cet objectif, certes ambitieux, mais qui, par le fait même, nous semblait tout à fait louable.

Durant les 5 années qu'ont duré nos recherches, nous avons eu la chance de croiser des gens d'une grande générosité, qui nous ont fait la faveur de s'ouvrir à nous, quoiqu'immensément meurtris par des blessures infligées par ceux et celles qui avaient pourtant la responsabilité de les protéger. Ces personnes nous ont livré leur histoire et nous ont permis de valider certaines intuitions quant à la transcription de ces malaises internes qu'ils promènent avec eux sur le chemin du DDI en une écriture évocatrice de leurs souffrances. L'apport des témoignages de ces individus, jumelés à la lecture d'ouvrages scientifiques signés Ross ou Putnam, deux grands spécialistes de la question,

nous ont permis de donner naissance à des images et à des codes que le public pourra déchiffrer afin de pouvoir saisir l'essence de notre création.

En écrivant *La gueule du loup*, il nous importait qu'il y ait une histoire à greffer à la simple transposition des aspects du DDI, une trame solide qui viendrait contredire certaines des histoires déjà écrites ou mises en image où la personne atteinte du désordre de la dissociation de l'identité revêt invariablement le rôle d'un meurtrier comme ce fut le cas pour quantité de films qui traitent de ce sujet. Il s'agissait là d'un engagement que nous avons pris avec nos correspondants atteints du DDI. Nous sommes heureux d'avoir su le respecter.

Suite à la lecture d'ouvrages portant sur le traitement de la maladie mentale au théâtre et de textes dramatiques où figurent des personnages atteints de folie, il nous a été donné de constater que les auteurs de ceux-ci choisissaient la plupart du temps l'intérieur de l'asile psychiatrique, présenté de façon métaphorique ou réaliste, comme lieu privilégié du déroulement de l'action. Il nous importait, dans notre création, de suggérer l'enfermement certes, mais cependant en privilégiant le caractère d'isolement qui se jumèle à celui-ci, et non comme lieu appelant la guérison du malade ou comme agent protecteur de la population. Fous qu'il faut enfermer à tout prix et soigner en inhibant leurs émotions, leurs désirs, leurs sentiments, sous l'œil attentif de psychiatres, psychologues et autres spécialistes.

La plus grande découverte de notre recherche fut celle de s'ouvrir au monde de l'écriture fragmentaire et du discontinu. Il s'agissait là d'un univers qui nous était inconnu et loin de prétendre que nous en avons fait le tour, nous parlons ici d'un territoire aussi vaste qu'une planète. Nous pensons avoir réussi à en survoler la superficie de sorte que des fragments discontinus viennent à servir notre propos et à produire, à l'intérieur de notre création, cette impression de psyché morcelée, fragmentée, de temps en suspens. Le travail de Pinter et de certains de ses contemporains sur cette technique d'écriture

nous a permis d'en comprendre les rouages et d'en transcrire les principales applications dans notre création.

Il ne nous reste qu'à espérer que notre mémoire puisse constituer un hommage à la résilience et au courage des gens aux prises avec le désordre de la dissociation de l'identité, une maladie mentale née de cette faculté extraordinaire que possède l'esprit humain pour surmonter l'insurmontable.

DEUXIÈME PARTIE

LA GUEULE DU LOUP

Description du lieu

L'action se déroule dans deux espaces distincts. Tout d'abord, un espace physique et réel, soit l'espace habitable à l'intérieur d'un phare érigé tout au bout d'une île, isolé du reste du monde. Dans cet espace, trois lieux: le salon-salle-à-manger, la chambre de Marilou et l'atelier de Marie. Puis, quelque part sur le plateau, un espace mental, qui existe à l'intérieur de Marie et qui, s'il représente aussi un phare, le fait de manière abstraite. Cet espace est fluctuant et peut se déplacer sur le plateau, encerclant par exemple Marie lorsqu'elle n'occupe pas le corps. C'est l'espace-refuge où Marie s'endort lorsque, ne pouvant faire face à une situation, elle laisse une de ses personnalités émerger pour prendre le contrôle de son corps. C'est aussi le lieu où évoluent les différentes personnalités de Marie, quand elles sont actives sans toutefois habiter le corps.

Cet espace de la psyché pourrait être représenté par un jeu de lumière, dessinant au sol le pourtour du phare ou encore sculptant la corniche où tournoie le fanal.

Le costume

Chacune des personnalités de Marie, quand elle apparaît dans l'espace physique réel, porte un élément emprunté à son costume. L'on pourra ainsi convenir que ces divers éléments du costume représentent le corps de Marie, habité tour à tour par elle-même et par ses personnalités.

Le changement de personnalité ou switching

Les moments où une personnalité est amenée à prendre possession du corps alors que Marie se retranche dans l'espace-refuge devront être « marqués » par la mise en scène. Nous suggérons que ces changements soient faits au moyen de la lumière. Par exemple, en se servant de la lumière émise par un gyrophare placé sur une corniche, il serait possible d'évoquer le danger imminent. C'est le phare psychique de Marie.

Une personnalité émane lorsque Marie a besoin de protection, lorsque qu'elle ne peut faire face à une situation.

Description des personnages : Marie et ses 4 personnalités sont jouées par 5 acteurs différents.

MARIE: 30 ans, célibataire, mère d'une fille de 15 ans nommée Marilou. Pour gagner sa vie, elle crée des lampes. Sa maison en est pleine et il y en a constamment une d'allumée. Elle est très solitaire, sauvage même. Elle est atteinte du Désordre de la dissociation de l'identité (DDI) mais elle l'ignore. Abusée sexuellement par sa mère, elle a subi, très tôt, une première dissociation suivie par trois autres. Elle parle sans jamais utiliser de pronom personnel, pour garder une distance avec les êtres. Comme si tout ce qui relevait du personnel pouvait blesser, détruire.

MARILOU : 15 ans, fille de Marie. Elle sent que sa mère est différente, mais ne connaît ni la teneur, ni les causes du désordre qui la trouble.

MARTIN : La trentaine. Policier. Il est responsable de la sécurité et du maintien de l'ordre sur l'île.

CLAIRE : 30 ans, en paraît 40. Amie d'enfance de Marie. Claire et ses parents ont quitté l'île abruptement après que Claire, enfant, ait insinué avoir été abusée par la mère de Marie. Ses parents ne l'ont pas crue et ont préféré déménager pour éviter un scandale.

Les personnalités de MARIE

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE : Créée la première, au tout début des abus, elle a pris de l'âge en même temps que Marie. Dans le système de Marie, elle tient le rôle de l'observatrice. C'est la gardienne de la mémoire. Elle est au courant de chacune des personnalités qui constituent le système de Marie et partage leurs souvenirs. C'est la plus mature, celle qui observe et qui voit tout.

CELLE-AVEC-DES-OREILLES-DE-RUBBER : Adolescente de 15 ans qui ne veut pas que le passé de Marie, le sien et celui des autres personnalités soient dévoilés au grand jour. Elle a été créée lors du départ de Claire, alors que Marie n'avait que 9 ans. Elle est semblable à Claire, s'exprime comme elle, mais a cessé de vieillir à l'adolescence. Dans le système de Marie, elle tient le rôle de la persécutrice.

CÈLLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS : C'est une des deux personnalités adultes de Marie. Elle est venue très tôt dans la vie de Marie, lors des premiers attouchements. Elle a encaissé les abus sexuels. C'est elle qui, le plus souvent, prenait possession du corps lorsque Marie se voyait forcée de se prostituer. Dans le système de Marie, c'est la protectrice.

CELUI-AVEC-UN-VENTRE-D'ACIER : C'est un petit garçon de 5 ans, effrayé et chaotique, qui ne s'exprime qu'en code morse. C'est la personnalité enfant de Marie, qui emmagasine la honte et la culpabilité, ce pour quoi il passe son temps à se frapper.

PROLOGUE : FRAGMENTATION

À l'intérieur de l'espace-refuge, Marie se tient debout, la tête penchée vers l'avant, comme si elle dormait. Autour d'elle, chacune des personnalités va, à tour de rôle, délester Marie d'une partie de son costume, avant que de s'en vêtir. Celle-avec-un-œil-de-vitre détache une manche du costume de Marie et l'enfile sur son bras. Celle-avec-une-cuisse-de-velours retire à Marie ses bas et les enfile jusqu'à la mi-cuisse. Celle-avec-des-oreilles-de-rubber prendra la ceinture ainsi que le bandeau que Marie porte dans ses cheveux et le placera de façon à ce qu'il lui cache les oreilles. Celui-avec-un-ventre-d'acier retirera le tablier de travail que porte Marie avant que de se le mettre autour de la taille.

CELLE-AVEC	CELLE AVEC	CELLE-AVEC-	CELUI-AVEC-
UN-ŒIL-DE	UNE-CUISSE-	DES-OREILLES-	UN-VENTRE-
VITRE	DE-VELOURS	DE-RUBBER	D'ACIER

Nous ne
sommes
pas nées du
sexe d'une
femme,
nous
sommes
sorties de
la gueule
du loup.

Nous ne
sommes
pas de
l'océan,
seulement
de ses
écueils.

De mots et
de falaises,
nous
sommes
faites, de
pierres et
de
recueils.

Nous
sommes
des statues
de sel, de
rocs, à
l'érosion
hâtive.

de racine,
nous
n'avons
que du
chiendent

et dans la
bouche le
goût, amer
du vent.

J'suis pas
sortie
de la
chatte d'une
femme, j'suis
venue au
monde
dans la
sale gueule
d'une bête.

J'suis pas
de la mer,
seulement
de ses
failles

Sculptée à
coups de
mots, de
griffes sur
les falaises

Noyée
sous le sel,
broyée
sous le
roc,

j'me
nourris
que de
chiendent

J'ai toute
la mer, à
vomir.

J'suis pas
sortie d'un
fucking
pussy
j'suis
née...

D'un
fucking
wolf.

I'm...
J'suis rien
qu'une
épave

I'm a
wreck, a
fucking
wreck.

... ..
.. ..
... ..
-
.. ..
.. ..
.. ..
.. ..
.. ..
.. ..

SCÈNE 1 : AMNÉSIE DISSOCIATIVE

La lumière s'ouvre sur le salon-salle à manger. Une table, deux chaises. Pas d'autres meubles. Au centre, une penderie dont la porte est constituée d'un rideau de coquillages. Plus loin, la porte d'entrée de la maison puis une fenêtre donnant sur l'extérieur. Marilou arrive de la coulisse et va à la porte où il y a une fente pour le courrier. Elle ramasse trois enveloppes restées sur le seuil.

MARIE, *de la coulisse*
Pis ?

MARILOU
Une facture d'électricité, un rappel de facture d'électricité impayée, un rappel du rappel de facture d'électricité impayée...

Marie apparaît. Elle porte son costume délesté de quelques-uns de ses éléments.

MARIE, *apparaissant*,
Et... de lui ?

MARILOU
De grand'pa ? Rien.

MARIE
Pourtant, jamais en retard...

MARILOU
C'est jamais arrivé ? Pas une fois en quinze ans ...

MARIE
En 21 ans...

Marie disparaît dans la coulisse

MARIE
Jamais.

MARILOU
Alors demain, peut-être...

MARIE, *toujours de la coulisse*
Maintenant, jure !

MARILOU

Oh non ! Pas ça !

MARIE, *toujours de la coulisse*

Promets !

MARILOU

J'promets rien. J't'ai dit que j'vas le faire, j'vas le faire, c'est toute !

MARIE

Faire quoi ?

MARILOU

J'vais aller t'attendre à côté de la porte d'entrée, j'vais placer mon doigt sur l'interrupteur. Là, tu vas arriver de la cuisine avec les deux gâteaux de fête. J'vais peser sur le piton de la lumière, la lumière va s'éteindre, mais y fera pas noir, parce que les chandelles sur les gâteaux vont être allumées.

MARIE

Combien ?

MARILOU

15 sur le mien, 30 sur le tien.

MARIE

Ensuite ?

MARILOU

J'vais venir à la table, j'vais souffler sur...

MARIE

Le vœu !!

MARILOU

Ah ouais ! Mon vœu ! Faut surtout pas que j'oublie mon vœu !
J'vais venir à la table, j'vais faire le vœu que ...

MARIE

Dis le pas ! Si le dis, va pas se réaliser.

MARILOU

Si je dis que j'vais faire le vœu que mon vœu se réalise pas, ça veux-tu dire qu'en fin de compte mon vœu va se réaliser vu qu'en le disant, j'ai annulé le vœu que mon vœu se réalise pas ?

MARIE

Fais pas ta fine ! Envoye, raconte.

MARILOU

Après le vœu, j'vas rouvrir mes yeux, j'vas souffler sur mes bougies, j'vas prendre le large...

MARIE

Non !

MARILOU

Ben non, m'man. J'niaise. J'vais pas m'en aller. J'vas souffler sur mes bougies, j'vas retourner mettre mon doigt sur le piton, pis j'vas attendre que tu souffles...

MARIE

Le vœu !

MARILOU

C'est vrai, ton vœu ! J'vas attendre que tu fasses un vœu, pis là, quand tu vas souffler...

MARIE

Quand va commencer à souffler.

MARILOU

Ben oui, c'est sûr m'man.

Marie sort de la coulisse et apparaît dans le salon.

MARIE

C'est la partie la plus importante Marilou, plus importante encore que le vœu. Si peux pas le faire sérieusement...

MARILOU

C'est correct m'man. J'suis sérieuse là, très, très sérieuse.

Marie retourne dans la coulisse.

MARILOU

Une chance que c'est not'fête juste une fois par année!

MARIE

Parle plus fort, Marilou. !

MARILOU

J'ai dit : pis là, quand tu vas commencer à souffler sur tes bougies...

MARIE, apparaissant de la coulisse, avec une petite voix

Va rallumer la lumière ?

MARILOU

Oui m'man, j'vas rallumer la lumière.

MARIE, *disparaissant à nouveau dans la coulisse*

Ok, prépare.

MARILOU

J'dois ben être la seule fille sur l'île dont la mère a encore peur du noir !

Marie entre dans le salon avec, dans chaque main, un gâteau d'anniversaire sur lequel des bougies sont allumées. Marilou éteint la lumière du salon-salle à manger. Elle dépose les deux gâteaux sur la table. Marilou quitte sa place et va à la table.

MARILOU

M'man ?

MARIE

Le vœu !

MARILOU

Attends ! J'veux te demander quelque chose avant.

MARIE

Quoi ?

MARILOU

J'veux qu'tu m'parles de quand j'suis née. J'veux que tu m'racontes c'était comment, quand j'suis venue au monde.

MARIE

Sais que me rappelle pas.

MARILOU

C'est ça que tu dis tout le temps, mais tu dois ben te rappeler de quekchose. Tu dois ben te rappeler au moins de la première fois que tu m'as prise dans tes bras, que tu m'as changée de couche, que tu m'as...

MARIE

Pas le bon moment pour parler de ça.

MARILOU

Ben là ! Pas le bon moment ! C'est toujours ben ma fête qu'on souligne.

MARIE

La mienne aussi. Pis veux pas parler de ça.

MARILOU

Pourquoi m'man ? Pourquoi tu veux jamais en parler ? C'est comme pour mon père...

Marilou continue de parler mais Marie ne l'écoute pas. Son regard se perd dans la flamme des bougies d'anniversaire.

MARILOU, *continuant*

Tu penses pas que j'aimerais ça savoir quekchose de lui. N'importe quoi ! La couleur de ses yeux, ses cheveux. C'tu parce qu'y'était laid, méchant ? C'tu parce que c't'un criminel, un évadé de prison que tu veux jamais rien m'dire sur lui ?

MARILOU

M'man ? Tu m'entends-tu ?

Marie n'a aucune réaction.

MARILOU

Montre-moi tes yeux, m'man. Tes yeux.

MARIE revient à elle.

MARIE

Pourquoi me regarde de même ? Envoye, fais ton vœu.

Marilou s'approche à contrecœur du gâteau. Elle ferme les yeux, inspire et souffle ses bougies.

MARIE

Peux retourner à côté de l'interrupteur. À mon tour.

Alors qu'elle se dirige à nouveau vers l'interrupteur, un coup de vent s'engouffre par la fenêtre et souffle les bougies restées allumées. Marie pousse un grand cri.

MARILOU, *dans le noir.*

Maman ? T'es-tu correct ? Attends, j'vas rallumer !

Tout en haut le fanal du phare s'allume et se met à tourner.

Un temps. Le fanal s'éteint. Des minutes ont passé. On cogne à la porte. Marilou rallume les lumières. Dans ses mains, elle tient un paquet de cigarettes et une petite veilleuse.

MARILOU

Qu'est ce que t'as, m'man ? On dirait que t'as les yeux dans le large ?

MARIE

Dans tes mains ? Depuis quand fumes ?

MARILOU

M'man, c'est toi qui...

MARIE

Pis trouvé cadeau ? Aurais pu attendre que te l'donne.

On cogne une deuxième fois.

MARILOU

M'man ? Qu'est-ce qu'on fait ? On ouvre-tu ?

Marie va à la porte.

MARIE

C'est qui ?

MARTIN

C'est Martin. Martin Delisle

MARILOU

C'est la police, m'man !

Elle lance le paquet de cigarettes dans la penderie et va ouvrir. L'agent Delisle entre.

MARIE

Oui ?

MARTIN

C'est juste que... j'passais par ici. J'ai vu la lueur des bougies par la fenêtre, puis plus rien. J'me demandais... J'ai pensé que vous aviez peut-être manqué d'électricité ou quelque chose.

MARIE

La lumière dehors, éteinte ?

MARTIN

Non.

MARIE

Tout va bien. Bonne nuit.

Elle va pour refermer la porte sur lui.

MARTIN

C'est à cause du loup...

La lumière s'éteint alors que tout en haut le fanal du phare s'allume de nouveau et se met à tourner. Lorsqu'il s'arrête, Marilou ne se tient plus à la même place. Elle joue avec le plat qu'elle a fabriqué, l'air gêné.

Marie referme la porte.

MARILOU
Maudit que t'es bête, des fois.

MARIE
Arrête de dire ça !

MARILOU
Une vraie bête sauvage !

Marie ne dit rien.

MARIE, *prenant le cadeau de Marilou dans ses mains.*
Plat à pinottes ! Sais que suis allergique aux pinottes ?

MARILOU, *murmurant*
Quand ça t'arrange...

Puis, plus fort.

MARILOU
C'est ton cadeau.

MARIE
Merci. Dans la penderie, le tien.

MARILOU
En plus de la veilleuse ?

MARIE
Une petite boîte, brune.

Marilou va dans la penderie et en sort avec une boîte qu'elle déballe. À l'intérieur, des lampes pour une radio-marine.

MARILOU
M'man, c'est ben cool ! Ous'que t'as trouvé ça ?

MARIE
Un de mes acheteurs. Dans sa boutique d'antiquité. Apportées par le traversier.

MARILOU
J'vais aller les installer dans ma radio !

Elle fait mine de partir.

MARIE
Manges pas du gâteau ?

MARILOU

Plus tard, ok ? Toi ?

MARIE

Trop mal à la tête...

Marilou s'en va dans sa chambre.

SCÈNE 2 : CES VOIX QUI PROVIENNENT DE L'INTÉRIEUR

Dans l'espace-refuge, Celle-avec-un-œil-de-vitre observe Marie à travers une longue-vue télescopique. Au fur et à mesure qu'elles viendront prendre la parole, les autres personnalités de Marie prendront place dans ce même espace et s'adresseront à Marie, toujours assise dans la salle à manger.

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE

D'aucunes ne voulaient la prendre
la regarder, la nourrir
la veiller jusqu'à la fin des rêves
l'incarcérer au creux de leurs bras

D'aucunes ne voulaient de celle-là.

Petite mare de loup
Petit être à la dérive
Éjecter dans l'écartèlement sordide
De jambes amorphes, écartées.

D'aucunes ne voulaient l'aimer

Petite bête criarde
agneau d'écume, échinée à la marée.
Dépliée dans la tourmente
De courants marins, courroucés.

D'aucunes ne voulaient l'aider

Celle avec la cuisse de velours
disait avoir assez donné
S'étant écartelée jusqu'à sa fabrique
Jusqu'à son ancrage, jusqu'à la nausée.

Apparaît dans l'espace-refuge, Celle-avec-une-cuisse-de-velours. Celle-avec-un-œil-de-vitre continue...

Celle avec la jambe de bois
 Marine de nos marées montantes
 la disait la mer à boire.
 L'impossible à avaler.

Dans le salon-salle-à-manger, Marie pose une jambe raide sur la table.

MARIE ET CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS
 D'aucunes ne voulaient la regarder.

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE
 Que le petit pour à tue-tête taper des mains
 Pour sans cesse frapper sur son ventre d'acier
 De courts sons puis des sons plus longs
 Que le petit pour épeler son nom.

Celui-avec-un-ventre-d'acier entre à son tour dans l'espace refuge.

MARIE, CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS, CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-
 VITRE ET CELUI-AVEC-UN-VENTRE D'ACIER, TAPANT SUR SON VENTRE.
 D'aucunes ne voulaient la toucher.

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE
 Arrimée au rivage, ravagée
 Celle avec de drôles d'oreilles
 Voulait qu'elle se replie, se retrousse
 se retourne d'où elle vient.

Aux autres, s'ajoute Celle-avec-des-oreilles-de-rubber

MARIE, CELLE-AVEC-DES-OREILLES-DE-RUBBER, CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-
 DE-VELOURS, CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE ET CELUI-AVEC-UN-VENTRE
 D'ACIER, TAPANT SUR SON VENTRE.
 D'aucunes ne voulaient la prendre.

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS
 Que celle avec un œil de vitre
 La plus grande, la plus sage
 Pour attendre que s'écume la rage
 et sécher l'eau de mer de ses yeux.

MARIE, CELLE-AVEC-DES-OREILLES-DE-RUBBER, CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-
 DE-VELOURS, CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE ET CELUI-AVEC-UN-VENTRE
 D'ACIER, TAPANT SUR SON VENTRE.
 D'aucunes ne voulaient l'élever.

la transporter à bout de bras portant
 À hauteur de mer d'étoiles filantes,

De peur que ne fondent ses glaciers
D'aucunes ne pouvaient l'aimer.

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE
D'aucunes ne pouvaient l'aimer.

SCÈNE 3 – TRIGGER

Marie est dans le salon en train de trouver une place pour sa lampe. La lampe fonctionne avec des batteries. Elle va dans la penderie, en sort un paquet de batteries et fait fonctionner la lampe.

MARIE
Pas juste les phares qui peuvent être automatisés.

On frappe à la porte. Marie a un mouvement de recul.

MARIE
Tout va bien, Martin, peux partir.

De derrière la porte

CLAIRE
Marie ?

Claire frappe de nouveau.

CLAIRE
Marie-Madeleine, c'est moi. Claire.

Marie ouvre la porte et revient en vitesse dans le salon. À sa suite, Claire fait son entrée. Elle est vêtue d'un manteau de loup bleu et d'un chapeau assorti. À ses côtés, une valise brune.

CLAIRE
Suprise !

MARIE ne dit rien. Elle est comme hypnotisée.

CLAIRE
My god, Marie-Madeleine ! Dis quelque chose ! It's me ! Claire, ta best friend ! Dans l'temps en tout cas.

MARIE
Marie.

CLAIRE

Quoi ?

MARIE

Mon nom, c'est juste Marie.

CLAIRE

My god, pourquoi pas !

MARIE

Qu'est-ce que fais ici ?

CLAIRE

Ah ben, j'me demandais aussi si t'avais toujours ton défaut de langage, ben non, pas défaut, c'est pas ça que j'veux dire. Particularité, c'est plus juste, ta particularité de langage.

MARIE

Qu'est-ce que fais ici ?

CLAIRE

J'me suis mariée, Marie. Mon mari avait affaire ici pour un voyage... d'affaires.

MARIE

La pourvoirie.

CLAIRE

Ben oui, y'é venu chasser avec des clients, des asiatiques. Y paraît que c'monde-là ça vit tellement tassé les uns sur les autres comme des sardines que dès qui voient nos grands espaces, *my god*, y capotent !

MARIE

Nos grands espaces et notre solitude.

CLAIRE

Tu m'invites pas à m'asseoir, à enlever mon *coat* ?

Marie tire deux chaises de sous la table et les met une à côté de l'autre.

MARIE

Peux asseoir si veux.

CLAIRE

Viens pas me dire qu'avec toutes les lampes que tu vends, t'es pas capable de t'acheter un sofa !

MARIE

Comment sais ?

CLAIRE

Mon mari travaille pour une grande compagnie d'électricité. Le prix que t'as gagné l'an passé, le chèque qu'y'a fallu t'envoyer par la poste parce que t'as jamais voulu quitter ton île pour venir le chercher, c'est lui qui l'a signé.

Elle va à la lampe électrique.

CLAIRE

Oups ! Pas sûr qu'y'aimerait ça que son artiste préférée le trompe avec des AA! Fie-toi sur moi, y'a rien qui insulte plus un homme que de se faire tromper par des batteries. Mais fais-toi en pas. J'le dirai pas. Ça s'ra *not'small secret...*

Marilou apparaît.

MARILOU

M'man, ça a marché ! Les lampes...

CLAIRE

I'll be damned ! Une mini Marie ! On r'connait le moule ! *My god* qu'a r'semble à ton père. Celle-là tu l'as pas pêchée dans une huître certain !

MARILOU

Vous connaissez mon grand-père ?

MARIE

Fait longtemps, Marilou.

CLAIRE

A s'appelle Marilou en plusse ! T'as de la suite dans les idées Marie ! Pis son père ? Y doit ben y avoir un beau mâle qu'y a participé à la confection de c'te belle fille-là. Yé-tu dans'lcoin ?

SCÈNE 4 : SWITCHING

Changement d'éclairage. Un gyrophare se met à tourner. Au sol, un cercle lumineux rappelant l'architecture des fondations d'un phare, laisse apparaître Celle-avec-une-cuisse-de-velours derrière Marie. Celle-avec-une-cuisse-de-velours fait entrer Marie dans le phare psychique qu'elle quitte pour aller se placer à l'endroit occupé préalablement par Marie dans le phare physique. La lumière du gyrophare devient celle du fanal qui se met à tourner au-dessus de la tête de Marie, endormie. Celle-avec-une-cuisse-de-velours porte les bas de Marie, qui lui arrivent à la mi-cuisse et que l'on peut voir puisque sa robe est remontée sur sa hanche.

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS

On est dans un phare ici, y'a pas d'coin, juste des ellipses!

CLAIRE

What ?

MARILOU

Ben, assoyez-vous. J'peux aller faire du café ?

CLAIRE

J'veux ben un café. Ta mère pis moi, ça fait une secousse qu'on s'est pas vues pis me semble qu'on va en avoir pour la nuit à rattraper le temps perdu.

MARILOU

Enlevez votre manteau pis assoyez-vous d'abord. S'cusez pour le divan, c'est juste que...

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS

C'est juste que la visite, on aime mieux qu'a reste pas trop longtemps.

MARILOU

M'man !

CLAIRE

Tu vas être déçue Marie, parce que...

Elle va à la porte et pousse devant elle la valise qu'elle a apportée.

CLAIRE

J'comptais ben rester une couple de jours.

MARILOU

Vot'valise ! On en a une pareille !

CLAIRE

Ça s'peut. Tu dois pas être la seule, y s'en est vendu sur l'île de ces valises-là. Toutes des valises brunes. Un jour, y'a une trentaine d'années, un commis voyageur qui parlait pas un mot de français a débarqué du traversier avec son lot de valises brunes à vendre. Y'a rencontré une femme pas trop difficile qui baragouinait l'anglais, y se sont mariés, pis y'a r'pris le traversier dix ans plus tard avec sa femme pis sa p'tite fille, *that was me all right* !

MARILOU

A ressemble à not'valise, mais est ben plus usée. La nôtre a jamais servi, j'pense.

CLAIRE

Ton grand-père l'a pas pris quand y'é parti ?

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS

T'as sûrement pas fait tout ce chemin-là pour v'nir nous parler de notre valise brune, Claire.

CLAIRE

Maintenant tu parles comme du monde ! T'as pas changé Marie, un *Jack in the box*, changeante comme l'océan, comme quand t'étais petite.

MARILOU

Ma mère est fatiguée, j'pense. M'man ?

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS

A peut pas rester ici !

MARILOU

C'est correct m'man, j'vas y passer ma chambre.

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS

Y'a pas de place.

CLAIRE

J'pourrais coucher dans chaloupe dehors, c'est juste qui fait un ti-peu frette.

MARILOU

J'vas m'installer ici sur le pneumatique.

CLAIRE

J'vous mangerez pas, *you know...*

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS

Ça reste à prouver...

La lumière change et Marie se retrouve à la place de Celle-avec-une-cuisse-de-velours qui, elle, a disparu.

Marie regarde autour d'elle. Désorientée.

MARIE

Suis fatiguée.

MARILOU

Allez, viens te coucher. J'vas installer Claire pour la nuit.

MARIE

Couche ici ?

MARILOU

Viens, m'man, viens te coucher... Vot' chambre c'est la dernière en haut. Donnez-moi une couple de minutes, j'vas changer les draps.

Elles sortent

CLAIRE

Fuck le café. Y doit ben y avoir quelque chose d'un peu plus fort à boire ici d'dans.

Elle va à la cuisine.

SCÈNE 5 : FUGUE DISSOCIATIVE (PLANIFICATION)

Marie est dans l'espace-refuge. Endormie.

Celle-avec-des-oreilles-de-rubber habite le corps, portant le bandeau et la ceinture de Marie. Elle est dans l'atelier de Marie et lance un appel en se servant du micro d'une vieille radio-émetteur.

Marilou est dans sa chambre. Elle termine de changer les draps de son lit lorsqu'elle entend une voix qui émane de la radio. Dans la radio, on entend la voix de Celle-avec-une-oreille-de-rubber.

CELLE-AVEC-UNE-OREILLE-DE-RUBBER

May day, may day...

MARILOU

Allo ? Y'a quelqu'un ? Identifiez-vous, Roger.

CELLE-AVEC-UNE-OREILLE-DE-RUBBER

Appelle-moi pas Roger, c'est pas mon nom.

MARILOU

Veuillez vous identifier, Rodg.. euh 10-4 !

CELLE-AVEC-UNE-OREILLE-DE-RUBBER

Je suis ... Alpha.

MARILOU

Alpha ?... Bonjour Alpha, ici... ici... ici Bêta.

On entend Celle-avec-une-oreille-de-rubber rire.

MARILOU

Ben quoi ?

CELLE-AVEC-UNE-OREILLE-DE-RUBBER

Rien, c'est juste *funny*, drôle !

MARILOU

T'as quel âge ?

CELLE-AVEC-UNE-OREILLE-DE-RUBBER

I'm...j'suis plus une enfant !

MARILOU

Moi non plus... j'ai 15 ans.

CELLE-AVEC-UNE-OREILLE-DE-RUBBER

J'ai besoin d'aide Bêta. Faut que j'parte d'ici. Ici, *my life is...* je suis menacée.

MARILOU

J'connais une police peut-être qu'a peut...

CELLE-AVEC-UNE-OREILLE-DE-RUBBER

No ! Faut pas que tu parles de notre conversation à personne, surtout pas à la police, *get it* ?

MARILOU

Ok. *J'get it. J'get it...*

CELLE-AVEC-UNE-OREILLE-DE-RUBBER

Alors, tu vas m'aider à m'échapper ou pas ?

MARILOU

j'te connais pas beaucoup...

CELLE-AVEC-UNE-OREILLE-DE-RUBBER

Ça va m'prendre some money... d'l'argent... pis des vêtements chauds.

MARILOU

D'l'argent, j'en ai pas beaucoup, par exemple...

CELLE-AVEC-UNE-OREILLE-DE-RUBBER

J'ai personne d'autre. Faut que j'décrisse d'ici before... avant qui soit trop tard.

MARILOU

Qu'est-ce que je dois faire ?

SCÈNE 6 : DISCUSSION INTERNE (CLAIRE)

Dans l'espace-refuge, Celle-avec-un-œil-de-vitre, Celle-avec-une-oreille-de-rubber et Celle-avec-une-cuisse-de-velours se font face. En tournant, la lumière du fanal projette leurs ombres sur les murs.

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE

Il faut qu'on parle de Claire...

CELLE-AVEC-UNE-OREILLE-DE-RUBBER

Y'a rien à dire. Faut qu'a sacre son camp, sinon...

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE

Elle devrait rester....

CELLE-AVEC-UNE-OREILLE-DE-RUBBER

Never...

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE

Nous avons besoin d'elle...

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS

Pour faire quoi...

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE

La petite...

CELLE-AVEC-UNE-OREILLE-DE-RUBBER

Pas besoin d'une seconde *mother*...

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS

Pour nous pendre...

CELLE-AVEC-UNE-OREILLE-DE-RUBBER

Toujours fait ça très bien... *without any help*...

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE

Quelqu'un... n'a pas encore voté...

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS

Le télégraphe...

CELLE-AVEC-UNE-OREILLE-DE-RUBBER

Faut qu'y vote... *No choice*...

Celle-avec-un-œil-de-vitre va chercher Celui-avec-un-ventre-d'acier. Elle lui chuchote des mots doux à l'oreille. Puis, la panique s'empare de lui. Il se frappe la tête, se mord, frappe sur son ventre une série de longs et de petits coups. Il donne sa réponse, en morse.

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE

Il faudra donc faire en sorte qu'elle parte... Après la nuit...

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS

La robe de chambre... la rouge...

Celle-avec-un-œil-de-vitre, Celle-avec-une-cuisse-de-velours et Celui-avec-un-ventre-d'acier sortent. Reste Celle-avec-une-oreille-de-rubber.

CELLE-AVEC-UNE-OREILLE-DE-RUBBER

Avant le jour... *Trust me !*

SCÈNE 7 – LA PERSÉCUTRICE

De retour dans l'atelier de Marie, Celle-avec-des-oreilles-de-rubber occupe le corps. Elle se mutilé, faisant des entailles sur ses bras tout en fredonnant la chanson « Marie Madeleine... » La lumière du radio-émetteur est allumée.

SCÈNE 8 – DES AFFAIRES SPÉCIALES...

Claire apparaît dans le salon-salle à manger. Elle vient de se réveiller.

CLAIRE

Tu parles d'un *fucking dream*.

Marilou est couchée dans un canot pneumatique. Claire sort en coulisse. On entend de la vaisselle qui s'entrechoque. Marilou se réveille. Claire revient dans le salon.

CLAIRE

My god ! y'ont-tu annoncé une inondation or something ? Quand t'as dit que t'allais coucher sur le pneumatique, j'pensais que tu parlais d'un matelas, pas d'un bateau !

MARILOU

Ah, faites-vous-en pas, j'dors bien pareil. Vous, avez-vous bien dormi ?

CLAIRE

No way ! J'ai fait un cauchemar. Jamais fait un rêve qui semblait aussi réel. Tu sais la vieille radio dans ta chambre...

MARILOU

C't'une radio marine.

CLAIRE

Une voix sortait de la radio, une voix ... on aurait dit la mienne, je sais pas comment expliquer ça. C'était moi, pis c'était pas moi.

MARILOU

Comment vous savez que c'était un rêve, que c'était pas pour vrai ? Y marche c'te radio-là !

CLAIRE

À cause des choses que la voix m'a dites. Des affaires de mon enfance. Des secrets, *only known* par ta mère pis moi. Quelqu'un qui me connaît pas... *Anyway, maybe* a l'a raison. *Maybe* j's'rais mieux de partir.

MARILOU

Non, oh non non non, restez ! C'est tellement rare qu'on a d'la visite !

CLAIRE

Tes grands-parents, y doivent ben v'nir vous voir de temps en temps ?

MARILOU

Mes grands-parents, j'l'ai ai pas connu. Mon grand-père était déjà en mer quand j'suis venue au monde, on reçoit une lettre de lui par année, à not'fête, pis c'est tout. Ma grand-mère est partie quand a l'a vu que ma mère était enceinte. À l'heure qu'y est, on sait même pas si est encore vivante ou ben si est morte.

CLAIRE

Maudite *bitch* !

MARILOU

Ma mère parle jamais d'eux autres, comme si y'avaient jamais existé.

CLAIRE

Fait que vous êtes tout le temps tu-seules ici, jusse les deux ?

MARILOU

Ben, y'a Martin qui vient des fois, la nuit.

CLAIRE

Martin...

MARILOU

Martin Delisle, la police. Y vient r'joindre m'man dans sa chambre. Mais y reste jamais à coucher.

CLAIRE

Martin Delisle ! *My god* ! Y'était avec nous au primaire !

MARILOU

Comme ça, vous pis ma mère...

CLAIRE

Quoi ?

MARILOU

Vous étiez des amies ?

CLAIRE

J'dirais plus qu'on était *like*... comme des sœurs, *sisters*...

MARILOU

Pis pourquoi vous avez arrêté d'être amies ?

CLAIRE

Quelle heure qu'y est coudonc ? Y'a pas de cadran ici d'dans ?

MARILOU

Y'en a pas. J'ai une montre dans mon tiroir si vous voulez...

CLAIRE

C'est spécial...

MARILOU

Y'a ben des affaires de spécial ici.

CLAIRE

Comme quoi ?

MARILOU

Comme... comme des affaires...

CLAIRE

T'as quel âge Marilou ?

MARILOU

15.

CLAIRE

Ça fait drôle de voir une fille de 15 ans s'occuper de sa mère de même. À 15 ans, on joue dehors avec ses amis, on *french* pour la première fois avec des gars qui pensent qu'une langue c'est pareil qu'une hélice au bout d'un bateau à moteur. On n'est pas supposé être la mère de sa *mommy*.

MARILOU

Y'a juste nous deux ici. Faut ben que j'm'en occupe.

CLAIRE

Pis tes amis ? Pis les gars ? Y doit ben y avoir *some little guys* qui te tournent autour ?

MARILOU

J'ai pas d'amis. Avec une mère aussi bizarre, c'est dur d'avoir des amis.

CLAIRE

Just like ta mère, *your mom*.

MARILOU

Vous avez dit quoi ? J'ne comprends pas ben ben l'anglais.

CLAIRE

Marilou, faut que je te demande quelque chose,

MARILOU

Mais ça va changer. Avec la radio. J'vas pouvoir me faire des amis pis y sauront pas que ma mère est spéciale.

CLAIRE

Faut que j'te demande *something*, pis j'veux que tu m'répondes, *even if...* même si c'est difficile.

MARILOU

Ouais...

CLAIRE

Ta mère... ta mère a l'as-tu déjà essayé de...

On entend des pas.

SCÈNE 9 – LA ROBE DE CHAMBRE ROUGE

Celle-avec-un-cuisse-de-velours entre au salon. Elle porte une robe de chambre d'un rouge vif et se dirige vers Claire. Sous la robe de chambre, on voit les bas de son costume.

Dans l'espace-refuge, Marie tourne le dos au public. À ses côtés, se tient Celle-avec-une-oreille-de-rubber, les deux mains attachées derrière le dos.

CLAIRE

Qu'est-ce que tu fais avec ça sur le dos ?

MARILOU

C'est la robe de chambre à ma grand-mère !

CLAIRE

Enlève ça... *You bitch* ! Enlève ça, *do you hear me* ! T'as pas le droit...

Claire se jette sur Celle-avec-une-cuisse-de-velours et réussit à lui enlever la robe de chambre. On frappe à la porte. Changement de lumière. Marie est de retour dans son corps. Celle-avec-une-cuisse-de-velours lui a cédé la place. Les bras de Marie sont remplis de coupures. Elle semble perdue.

MARTIN

Marie, ouvre, c'est important. Faut que j'te parle.

CLAIRE

J'savais que t'étais dérangée, mais pas à ce point-là...

Martin frappe plus fort.

MARILOU

Arrêtez ! C'est la police. C'est Martin, m'man ! J'vas y ouvrir...

SCÈNE 10 -L'ENQUÊTE

CLAIRE

My god, Marie... tes bras...

MARIE

As trouvé ça où cette robe de chambre-là ?

CLAIRE

T'es folle ou quoi ? C'est toi qu'y l'avait sur le dos *just a minute ago* !

MARILOU

M'man. Va t'habiller. J'vas ouvrir.

Marie sort de la pièce. Claire laisse tomber la robe de chambre et réajuste son pyjama. Marilou va ouvrir la porte.

MARTIN

Tout va bien ? Y m'a semblé entendre des cris...

MARILOU

Ah, ça. C'est rien. C'est moi pis Claire, on jouait à bataille.

MARTIN
Claire !

CLAIRE
Salut Martin. Ça fait longtemps hein ?

MARTIN
Ben oui, ça fait longtemps. J'savais pas que Marie pis toi vous étiez restées en contact.

CLAIRE
Ça ben l'air que oui.

MARTIN
T'as pas changé.

CLAIRE
Ben non, j'ai pas changé ! J'suis toujours la *chubby girl* à qui vous criiez des noms.
That didn't change, sauf que maintenant, j'sais me défendre.

MARTIN
Vous êtes partis tellement vite toi pis ta famille. Quelques semaines avant que l'école finisse. La maîtresse a eu de la peine. Tu sais comment elle aimait souligner les départs.

CLAIRE
Gaspille pas ta salive, Martin. Mon départ a pas dû faire brailler personne.

MARILOU
Ça dû faire d'la peine à ma mère.

CLAIRE
C'est ça qu'a t'as dit?

MARILOU
A pas besoin de me le dire, je l'sais.

MARTIN
Est-ce qu'elle est là, Marie ? Faut que j'lui parle, c'est important.

CLAIRE
C'est personnel ?

MARTIN
C'est officiel, pour le travail.

CLAIRE
Marie ?

Marie arrive.

MARTIN

Faudrait que j'te parle en privé.

Claire a compris le message. Elle prend Marilou par les épaules.

CLAIRE

Come Marilou. Viens, on va aller s'habiller.

Elles sortent

Dès qu'elle est seule face à Martin, un changement d'éclairage opère. Celle-avec-une-cuisse-de-velours prend la relève du corps, portant toujours les bas de Marie sur sa jupe relevée. Marie disparaît dans l'espace-refuge.

SCÈNE 11 – L'ENQUÊTE (SUITE)

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS

J'suis contente de te voir Martin. La dernière fois que t'as joui sur mon ventre, t'as oublié de me remettre quelque chose en sortant.

Elle se colle sur lui.

MARTIN

J'suis pas ici pour ça. Marie, arrête.

Celle-avec-une-cuisse-de-velours n'arrête pas pour autant.

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS

Qu'est-ce que t'as ? T'as pu envie de fourrer ta p'tite salope préférée...

MARTIN

J'suis venu te voir parce qu'on a trouvé... on a trouvé un corps, un corps englouti dans une faille, un cadavre, qui semble avoir été enterré là y'a un maudit gros bout de temps.

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS

J'aime pas ça.

MARTIN

Moi non plus j'aime pas ça.

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS

Que tu m'appelles Marie. J'aime pas ça quand tu m'appelles Marie. Appelle-moi...

MARTIN

Pas maintenant !

Celle-avec-une-cuisse-de-velours recule.

MARTIN

Si j'suis venu te voir, c'est pour te dire que ce mort-là pourrait ben avoir quelque chose à voir avec ton père.

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS

Pas ça !

MARTIN

Ton père a dû le côtoyer, ou même le connaître. Y portait...

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS

Pas ça !

MARTIN

Y portait la chienne des gardiens de phare. Avec l'écusson de la compagnie des phares et balises...

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS

Va-t'en.

MARTIN

Avant de partir, j'voudrais te poser quelques questions. Quand est-ce que t'as eu des nouvelles de ton père pour la dernière fois.

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS

J'me rappelle pas.

MARTIN

Ça remonte à quand la dernière fois où tu l'as vu ?

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS

J'sais pas, j'sais pas.

MARTIN

Est-ce qu'il lui arrive de vous téléphoner ?

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS

Demande aux autres, le paternel, c'est pas mon département.

MARTIN

Il est où en ce moment ?

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS

J't'ai dit de le demander aux autres, pas à moi !

MARTIN

C'est quand même de ton père que je parle, Marie ! C'est pas Claire qui va me donner des nouvelles de lui certain !

SCÈNE 12 – L'ENFANT

L'éclairage change. Celui-avec-un-ventre-d'acier, prend la place de Celle-avec-une-cuisse-de-velours. Il tape sur son tablier, comme s'il émettait un S.O.S. en code morse. Il est comme un petit animal apeuré.

MARTIN

Marie, qu'est-ce qui a ? Marie ? Marie ?

Marilou accourt suivie de Claire.

MARILOU

Ça va aller m'man, ça va aller.

CLAIRE

My god ! A fait une crise d'épilepsie !

MARTIN

J'appelle l'ambulance.

MARILOU

Non, pas d'ambulance. Pas d'hôpital. A reste ici. Ça va passer, c'est pas la première fois.

Celui-avec-un-ventre-d'acier semble comme de fait se calmer peu à peu.

MARTIN

Marilou, faut qu'a voit un médecin.

MARILOU

Plus tard ! Là a l'a besoin de se reposer !

Elle commence à lui chanter : Marie-Madeleine a une jambe de bois... Marie-Madeleine a une jambe de bois...

SCÈNE 13 - L'ENQUÊTE (SUITE)

Changement d'éclairage. Celui-avec-un-ventre-d'acier cède la place à Celle-avec-un-œil-de-vitre qui se dégage des bras de Marilou et se relève.

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE

Ça va, ça va, maintenant. Ce n'est rien. La pression qui chute. Rien de grave. Veuillez nous laissez...

CLAIRE

Pour moi, ta mère a reçu un court-circuit *in the brain or something* parce que v'là qu'a parle comme la reine-mère ! Veuillez nous laissez...

MARILOU

J'pense que vous feriez mieux de partir monsieur l'agent. M'man vous reverra plus tard.

Marilou le reconduit à la porte.

MARTIN

Marilou, c'est important. Te souviens-tu de la dernière fois que ta mère a eu des nouvelles de son père ?

MARILOU

À chaque année, à nos fêtes, y nous envoie une lettre. Cette année, est pas encore arrivée.

MARTIN

Si y faut, est-ce que je pourrai les voir, les lettres ?

MARILOU

J'imagine que oui...

MARTIN

J'reviendrai quand tu te seras reposée, Marie. Claire ?

CLAIRE

Martin.

Martin passe une main sur la tête de Marilou

MARTIN

Salut la p'tite.

MARILOU

Salut Martin.

Il se retourne, regarde Marie, et dépose sur la table une Cherry Blossom. Il sort. L'éclairage change de nouveau et Celle-avec-un-œil-de-vitre disparaît pour laisser le corps à Marie.

Marie est désorientée. Son regard va de Marilou à Claire puis de Claire à la Cherry Blossom.

MARIE

Depuis quand la police vient te livrer du chocolat ?

MARILOU

Ça ? C'pas pour moi certain. J'hais ça l'chocolat aux cerises m'man, tu l'sais ben !

CLAIRE

Si j'me rappelle *correctly*, c'est toi, Marie, qui raffolait de ça quand t'étais p'tite. On aurait pu t'faire faire ben des affaires pour une Cherry Blossom...

MARIE

Jamais mangé ça d'ma vie...suis allergique aux peanuts.

CLAIRE

C't'une allergie qui a dû se déclarer sur le tard, parce que petite...

MARILOU

Viens, m'man, t'as besoin de te reposer un peu.

CLAIRE

Ben, si personne *wants it*...

Claire prend la Cherry Blossom et la déballe. Changement d'éclairage violent. La lumière du fanal se met à tourner et Marie se retrouve dans l'espace-refuge alors que Celle-avec-une-cuisse-de-velours prend possession du corps.

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS

Non ! C'ta moi ! À moi !

Celle-avec-une-cuisse-de-velours lui arrache le chocolat des mains, le déballe et l'engloutit. Claire reste avec la boîte dans les mains. Elle en sort un billet de 100 dollars.

L'éclairage change à nouveau. Celle-avec-une-cuisse-de-velours est maintenant dans l'espace-refuge alors que Marie est de nouveau dans le corps, le tour de la bouche taché de chocolat.

MARILOU

M'man ! Qu'est-ce que tu fais ? T'es allergique !

Claire a toujours le billet de 100 dollars dans les mains.

CLAIRE

I wonder if ce qui intéresse ta mère dans ces p'tites boîtes là is not something else then chocolate...

MARILOU
Vot'geule !

CLAIRE
T'es ben effrontée !

De l'espace-refuge, Celle-avec-une-cuisse-de-velours tente de répondre à Claire.

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE DE VELOURS
Est pas effrontée. A t'as vouvoyée...

CLAIRE
I think que j'ai pu rien à fucking faire ici.

Claire part vers la chambre de Marilou pour préparer sa valise et laisse le billet de 100\$ sur la table. Marilou s'en empare.

Marie se met à tousser et à se racler la gorge.

MARILOU
Viens-t'en m'man, viens te reposer dans ta chambre...

MARIE
Marilou ? Vas pas bien. Dans ma gorge, ça gratte.

MARILOU
Ben oui ça gratte ! C'est certain que ça gratte, m'man ! T'as mangé des pinottes!

MARIE
Ai pas mangé de peanuts, suis allergique !

MARILOU
Ouain, ben t'aurais dû y penser avant de te jeter sur la Cherry Blossom comme un loup sur le p'tit chaperon rouge. Viens, viens prendre ton sirop.

MARIE
Mange jamais de peanut...

MARILOU
Ben oui, ben oui, m'man, c'est ça...

Elles sortent.

SCÈNE 14 : LA FUGUE DISSOCIATIVE (SUITE)

Marilou est dans sa chambre près de la radio. Celui-avec-un-ventre-d'acier est dans l'atelier de Marie. Il porte le tablier de travail de Marie et s'amuse avec un télégraphe. Celle-avec-une-oreille-de-rubber dans l'espace-refuge, a toujours les mains attachées derrière le dos. Elle dicte à Celui-avec-un-ventre-d'acier ce qu'il doit télégraphier à Marilou. Marie, elle aussi dans l'espace-refuge, dort à ses côtés.

MARILOU

Alpha, ici Bêta, est-ce que vous m'entendez ?

CELLE-AVEC-UNE-OREILLE-DE-RUBBER

May day, may day...

Celui-avec-un-ventre-d'acier tape le signal d'un S.O.S. Marilou le reçoit, mais n'en saisit pas le sens tout de suite.

MARILOU

Vous êtes toujours là ?

CELLE-AVEC-UNE-OREILLE-DE-RUBBER

J'suis attachée les mains dans le dos, Bêta. J'm'en vas pas nulle part certain. *For now*, pour l'instant *at least*.

CELUI-AVEC-UN-VENTRE-D'ACIER

--- (oui)

MARILOU

Vous... vous m'écrivez en morse ? C'est parce que vous pouvez pas parler ?

CELUI-AVEC-UN-VENTRE-D'ACIER

--- (oui)

Marilou saisit un papier et déchiffre le télégramme.

CELLE-AVEC-UNE-OREILLE-DE-RUBBER

T'as trouvé ça tu-seule ?

MARILOU

J'vas vous aider, c'est sûr, mais va falloir être prudente. On a d'la visite, pis j'y prête ma chambre. D'ailleurs la visite, a vient p'tête ben de la même île que vous, parce qu'a parle pareil, a mélange l'anglais pis le français dans la même phrase.

CELLE-AVEC-UNE-OREILLE-DE-RUBBER

Pas de chance. Mon île à moi, is a desert island.

MARILOU

Mais c'pas grave, j'vas quand même trouver le moyen de venir vous parler. De venir te parler.

CELUI-AVEC-UN-VENTRE-D'ACIER

--- -- (ok)

MARILOU

J'veis essayer... j'veis essayer de faire ce que tu m'as demandé.

CELUI-AVEC-UN-VENTRE-D'ACIER

... .. (Merci Marilou)

Marilou déchiffre le sens du télégramme

MARILOU

Comment ça s'fait que tu connais mon nom ?

SCÈNE 15 – EN TROISAINÉ

Claire entre dans le salon-salle à manger, sa valise à la main. Elle la dépose près de la penderie et s'en retourne dans la chambre de Marilou, qu'elle occupait depuis son arrivée. Marilou entre dans la pièce. Elle prend la valise, et disparaît avec elle. Claire revient dans le salon, son manteau de loup sous le bras. Elle se dirige vers l'endroit où elle a déposé sa valise, voit que celle-ci n'est plus là, a un geste pour dire « est-ce que je l'ai bien descendue? » dépose son manteau sur une chaise et repart vers la chambre. Marilou apparaît de nouveau, saisit le manteau et ressort à l'extérieur. Claire revient. Elle constate la disparition de son manteau.

CLAIRE

Là ça va faire ! *Enough is enough* ! Marie ! Redonne-moi mes *fucking things* !

Marilou apparaît dans l'embrasure de la porte.

MARILOU

Criez pas comme ça, ma mère dort.

CLAIRE

Then, I guess qu'a l'est somnambule, parce qu'a l'a pris mes affaires ! J'veux les r'avoir. *NOW* !

MARILOU

C'est pas elle, c'est moi.

CLAIRE

Marilou, j'ai pas le temps, ni le goût de jouer à cachette avec toi. Où est-ce que t'as mis mon *coat* ?

MARILOU

Faites-vous-en pas, vot'manteau de poil est en sûreté.

CLAIRE

Du loup, c'est pas du vulgaire poil, c'est du loup.

MARILOU

Du loup, du chien, du poil, c'est tout pareil.

CLAIRE

Do you know... combien de passes j'ai dû faire pour le ...

MARILOU

J'comprends pas.

CLAIRE

Laisse-faire, t'es trop jeune pour comprendre. *Just give it back.*

MARILOU

Vous pouvez pas partir.

CLAIRE

C'est toi qui va m'en empêcher peut-être ?

MARILOU

On est en troisaine, toutes les trois.

CLAIRE

De quoi tu *fucking* parles, là ?

MARILOU

Ça veut dire que personne peut sortir d'ici pour les trois prochains jours.

CLAIRE

À moins que t'aies mis un cadenas *on the door*, j'vois pas comment tu vas m'empêcher de sacrer mon camp...

MARILOU

Y fait - 30 dehors... vous irez pas loin sans manteau.

Claire entre dans la penderie pour prendre un manteau, n'importe lequel.

MARILOU

Cherchez pas, j'ai caché tous les vêtements d'hiver.

CLAIRE

You little bitch...

MARILOU

Trois jours, pas plus.

CLAIRE

Pourquoi *three* ? pourquoi pas *5 or a week* ?

MARILOU

Parce qu'on est vendredi. Demain pis dimanche, y'aurait pas de poste. Mais lundi, lundi on va recevoir une lettre de mon grand-père, j'suis certaine. Ses lettres retardent jamais. Pis là, avec le cachet de la poste pis l'aide de Martin la police, j'vas l'retrouver. Pis j'vais y dire de venir prendre soin de sa fille.

CLAIRE

Marilou, y'a des hôpitaux pour ça...

MARILOU

Non, ma mère ira pas à l'hôpital. A l'a juste moi. Pis j'ai juste elle. Trois jours. Trois petits jours.

CLAIRE

Trois longs *fucking* jours, tu veux dire. J'vas aller faire du café.

MARILOU

Merci.

SCÈNE 16 – LA PROTECTRICE

Dans l'espace-refuge, Celle-avec-une-cuisse-de-velours va vers Celle-avec-une-oreille-de-rubber et la détache.

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS

J't'avertie. Si tu coupes le corps encore une fois...

CELLE-AVEC-UNE-OREILLE-DE-RUBBER

Ça arrivera pus. *Won't happen again*. J'ai eu ma leçon...

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS

La dernière fois aussi...

CELLE-AVEC-UNE-OREILLE-DE-RUBBER

C'est la venue de Clair...*like if I was*... encore plus à l'étroit...

Celle-avec-une-cuisse-de-velours sort.

CELLE-AVEC-UNE-OREILLE-DE-RUBBER

I'm so scared ... de disparaître...

SCÈNE 17 – ENTENDRE DES VOIX À L'INTÉRIEUR DE SOI

Claire entre dans le salon, une tasse de café à la main, suivie de Marilou.

CLAIRE

Te parler de ton grand-père ? I guess que j'peux ben. Tant qu'à être pognée ici, aussi ben se raconter des *stories*.

MARILOU

C'est pas une *story* que je veux ! C'est la vraie histoire !

CLAIRE

Oublie pas *sweetheart* que quand j'ai quitté l'île, j'avais seulement 10 ans. Mais j'veux ben te raconter *what I...* ce que je me rappelle.

MARILOU

Pis, pourquoi vous avez quitté l'île, déjà ?

CLAIRE

Ça, c'est des *stories* de grandes personnes, Marilou.

MARILOU

Des histoires de grandes personnes ! Mais vous aviez dix ans !

CLAIRE

Unfortunately, y'a des affaires de grandes personnes qu'on fait aux enfants sans pour autant que ça puisse se raconter aux *little persons*.

MARILOU

Ben moi, j'suis pas une tite-enfant ! J'ai quinze ans !

CLAIRE

Toi, t'es une *big little person*, Marilou, juste comme moi après... *after it happened*.

MARILOU

J'veus l'ai dit, j'comprends pas ben ben l'anglais...

CLAIRE

It's ok. Parlons plutôt de ton *grandfather*. Le gardien du phare de l'île du berger. Ton grand-père était... comment dire, un homme solitaire, *I think*. Pourtant, y'était fou de ta mère. J'pense qu'y a rien qu'y aurait aimé plus que de pouvoir la garder avec lui, dans le phare, à l'année longue, mais c'était pas possible. Un homme tu seul avec sa fille... *Anyway*, ta mère aussi l'aimait beaucoup, *so*, elle avait trouvé un moyen de communiquer avec lui, sans que ta grand-mère le sache.

MARILOU

Par radio ? Avec la radio de mon grand-père ? Celle que j'ai maintenant dans ma chambre ?

CLAIRE

Oh no ! Elle avait trouvé un moyen encore plus... singulier, j'dirais. Un soir. On devait avoir, 8, 9 ans maximum, y'a... *nine, just before* le départ de ton grand-père. *Anyway*, un beau soir, elle est venue lancer des coquillages dans la fenêtre de ma chambre. La nuit était pas encore tout à fait tombée, c'était, *between* chien et loup, me semble. J'me suis décidée à sortir en cachette de ma maison pour la suivre. On a marché pendant un bout, jusqu'à dépasser les limites du village. Moi, j'voulais retourner de bord, *I was scared*. Mon père à moi, c't'ait un Irlandais, pas un gardien de phare un peu poète. Y fallait que j'marche drette, *otherwise... so, I wanted to go back*. Mais ta mère voulait rien entendre. « Faut qu'il lui dise... », qu'a disait.

MARILOU

Dire quoi ? À qui ?

CLAIRE

C'est ce que je voulais aussi découvrir. Alors j'ai continué à la suivre, jusque sur la plage. Au loin, on voyait le fanal du phare. Sa lumière se répercutait sur *the ocean*. C't'ait beau. Là, ta mère a sorti une *flashlight*, pis a l'a commencé à l'allumer, pis à l'éteindre, des fois vite, des fois lentement. J'comprenais pas c'qu'a faisait.

MARILOU

Qu'est-ce qui est arrivé ?

CLAIRE

Quelque chose, une lumière, dans le phare, s'est mis à clignoter de la même façon que les *flashes* envoyés par Marie-Madeleine.

MARILOU

Marie

CLAIRE

Hein ? Quoi ?

MARILOU

Ma mère, a s'appelle juste Marie.

CLAIRE

Anyway, qu'a s'appelle Marie-Madeleine, ou Marie couche-toi là, ça change rien au fait qu' ces deux-là, y s'parlaient par clignotements interposés.

MARILOU

Vous dites que ma mère connaissait le code morse ?

CLAIRE

À la voir tenir une conversation avec ton grand-père, I'd say that a savait très bien comment ça marchait.

MARILOU

C'est bizarre ça, parce que quand j'lui ai demandé si a pouvait m'aider à communiquer avec ma radio-marine, si a connaissait des codes pis des affaires de même a m'a dit qu'a connaissait rien à ça.

CLAIRE

Peut-être qu'a s'en rappelle pas. Ça fait longtemps tout ça Marilou.

MARILOU

Ma grand-mère devait pas aimer trop ça que ma mère se promène tu-seule la nuit pour aller morser avec mon grand-père.

CLAIRE

J'aime mieux pas imaginer ce qu'a lui aurait fait if she had knew.

MARILOU

Après c'te fois-là, êtes-vous retournée sur la plage, le soir, avec ma mère ?

CLAIRE

Non, after that... ton grand-père a pris la mer. Marie... Marie, she was devastée. Après, elle est devenue encore plus... différente. A real Jack in the box !

MARILOU

Jack in the quoi ?

CLAIRE

Jack in the box. On savait jamais trop trop à quel Jack on allait avoir à faire. Sauf quand...

Marie fait irruption dans le salon.

MARIE

C'est pas vrai !

CLAIRE

Quoi, qu'est-ce qui est pas vrai.

MARIE

Ton histoire. La plage, la *flashlight*. Le code...

CLAIRE

Oui Marie, c'est vrai. Tu me feras pas passer pour une menteuse, pas une autre fois !

MARIE

Ai jamais su ça, ce code-là...

CLAIRE

Pas une autre fois, tu m'entends !

MARILOU

Tu t'en souviens p't'ête juste pas, m'man.

CLAIRE

Tout ce que j'ai raconté, c'est vrai. C'était vrai, Marie. Tu le sais, t'étais là, t'étais là quand...

MARIE

M'en souviens pas ! M'en souviens pas, de rien... de rien !

MARILOU

M'man, arrête de t'énervé. On a toutes ça des trous noirs de mémoire. Même moi !

MARIE

De rien, Marilou ! Me souviens de rien !

CLAIRE

Tu pourras pas toujours te dérober en disant que tu t'en souviens pas, Marie-Madeleine.

Dans l'espace-refuge, Celle-avec-une-cuisse-de-velours, et Celle-avec-des-oreilles-de-rubber hurlent en direction de Marie.

LES TROIS

Juste Marie !

CLAIRE

La raison pour laquelle t'as décidé de te débarrasser du Madeleine, Marie, l'as-tu expliquée à ta fille ?

MARILOU

A voulait se différencier de sa mère, c'est normal, c'est correct pour une artiste de changer de nom, on voit ça tout le temps.

CLAIRE

Only that, Marie ?

MARILOU ET MARIE

Arrête (ez)

CELLE-AVEC-DES-OREILLES-DE-RUBBER

SHUT THE FUCK UP !

MARILOU

Taisez-vous, arrêtez de crier après ma mère !

MARIE

Toi aussi les entends Marilou ? Dis que les entends aussi, Marilou !

MARILOU

Qui ça, les ? J'entends Claire, pas de doute, a crie assez fort !

MARIE

Les entends aussi, les deux voix qui chicanent.

MARILOU

C'est le vent ça, maman, maudite fenêtre, a doit encore être mal fermée, j'vas aller...

CLAIRE

Des voix ? T'entends des voix ?

MARIE

Comme tout le monde, non ?

MARILOU

C'est le vent, m'man. Le vent du nord, on dirait tout le temps qui parle, même si on comprend pas c'qui dit...

CLAIRE

If she hears voices now, ... des voix ! On est pas sorti du bois !

Marilou va à la fenêtre qui est bel et bien fermée. Marilou l'ouvre doucement puis la referme avec fracas.

MARILOU

Était... était mal fermée m'man, c'est pour ça que t'entendais... que t'entendais ce que t'entendais. Là, t'entends pu rien, hein, m'man, que t'entends pu rien ?

MARIE

Claire aussi les entend, suis certaine.

CLAIRE

Pas de danger. Mes oreilles vont bien. Elles savent faire la différence *between* le vent pis *some fucking voices*.

MARIE

Viennent pas de l'extérieur. Sont en dedans. Si me bouche les oreilles, les entends encore plus fort.

MARILOU

Ah ! Cette voix-là ! Ben oui, m'man, nous aussi on est capable de se parler dans notre tête, c'est normal, ça s'appelle s'entendre penser. Claire aussi a s'entend penser, hein Claire ?

CLAIRE

Si tu parles de la petite voix en dedans qui me dit de foutre le camp d'ici, *sure I hear it*.

MARILOU

Bon, tu vois, m'man, Claire aussi a n'a une de voix interne.

CLAIRE

On appelle ça la conscience, Marie. P't'ête ben que la tienne a te parle plus fort parce que t'as des choses à te reprocher, maybe...

MARIE

Parlent tout le temps, tout le temps, sans arrêt. Certaines aiguës, d'autres graves... la plus forte, parle exactement comme toi, quand était petite, Claire.

CLAIRE

J't'ai tu manqué à ce point-là Marie, qu'y'a fallu que tu t'inventes un *imaginary friend* qui parle comme moi ? *What else does it do ?*

MARILOU

C'est ton enfant intérieur, m'man. Tous les artistes ont ça, un enfant intérieur... y paraît.

CLAIRE

Arrête Marilou, arrête de l'excuser tout le temps. Ta mère entend des voix, tu vois ben que c'est pas normal, tu vois ben qu'a l'est pas normal. *She is all fuck up !*

MARIE

Jure, Claire, que les entends pas toi aussi ! Jure-le !

CLAIRE

I don't hear voices, ce que j'entends, c'est des cris, des hurlements de loup qui plantent ses horribles crocs dans la gorge d'un petit *lamb*. Pis des pleurs, les larmes d'une petite fille qui tente de cacher son *naked body*...

MARILOU

Arrêtez de parler en anglais ! Ma mère pis moi on comprend pas l'anglais !

Marie est en proie à une grosse migraine, elle se tient la tête à deux mains.

MARILOU

Regardez c'que vous y faites ! Vous la rendez malade !

CLAIRE

Ça s'rait pas plutôt ses p'tits amis *in her head* qui lui donnent mal à tête ?

MARIE

Ma tête, va exploser... ça fait trop mal !

L'éclairage change. Le gyrophare se met à tourner à toute vitesse et Marie se retrouve dans l'espace-refuge. Elle oscille d'avant en arrière en se tenant la tête entre les mains. Celle-avec-des-oreilles-de-rubber habite maintenant le corps.

CELLE-AVEC-DES-OREILLES-DE-RUBBER

You just shut the fuck up, you little bitch, go back to the jerk who married you, you little tramp ! Does he know who you tried to seduce when you were just 10 years old ?

CLAIRE

Oh my god, my godness, dis-moi que c'est pas vrai, tell me that this is not what you think.

MARILOU

Depuis quand tu parles anglais m'man ? J't'ai jamais entendu dire un seul mot en anglais, t'as jamais su parler anglais, jamais !

CLAIRE

Y'a ben des affaires que tu sais pas sur ta mère. *Maybe it's time* que tu les apprennes.

MARILOU

Tu parles pas anglais, m'man, pis tu parles surtout pas comme... comme...elle !

Marilou sort à l'extérieur.

Changement d'éclairage. Marie réintègre son corps alors que Celle-avec-des-oreilles-de-rubber disparaît.

MARIE

Marilou ! Est folle ? Fait moins vingt dehors !

CLAIRE

She's not the fool...

Claire sort en vitesse. On entend la voix du vent par la porte laissée ouverte.

Celle-avec-un-œil-de-vitre est dans l'espace refuge.

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE

N'est pas fou qui entend des voix. Est fou qui est seul à les entendre.

Marie va à la porte et la referme doucement.

SCÈNE 18 – ENQUÊTE (SUITE)

Marie est à la fenêtre. Elle guette le retour de Marilou. Claire arrive derrière elle. Elle a mis autour de son corps toutes les couvertures, couettes et douillettes qu'elle a pu trouver dans la maison.

MARIE

Sait pas quelle mouche l'a piquée. Partir de même, dans le vent, sans raison.

CLAIRE

T'es vraiment *something else*...

Marie se retourne et voit Claire. Marie tente de ne pas rire.

MARIE

Aie pas peur que les chasseurs te prennent pour un ours polaire, emmanchée de même ?

CLAIRE

J'pourrais peut-être me mettre du *masking tape* fluo, pour pas qu'y me tirent dessus ?

Marie se met à rire, suivie de Claire. Un rire qui se transforme en fou rire incontrôlable.

Dans le haut du phare, Celui-avec-un-ventre-d'acier se met à rire aussi, son rire est contagieux et bientôt on entend aussi des rires qui proviennent des autres personnalités de Marie.

MARIE

Fait du bien de rire, en dedans aussi.

CLAIRE

C'est vrai qu'on peut pas dire que t'es vraiment le *funny type*...

Marie se retourne vers la fenêtre.

MARIE

P'tête bien que étais comme elle à l'adolescence.

CLAIRE

T'arrives pas à t'en souvenir ? Pourtant, ton adolescence, c'est comme ta première fois.
You can't forget it.

MARIE

Me rappelle de ni l'une...

CLAIRE

Moi, j'm'en rappelle de ma première fois. J'm'en rappelle *all right*.

MARIE

Me regarde pas.

CLAIRE

That's weird, j's'rais pas prête à dire ça, moi, Marie, que ça te regarde pas.

MARIE

C'est pas le genre d'histoire qu'aime me faire raconter.

CLAIRE

Non, I can imagine that. T'aime mieux regarder, toi, sans rien dire.

MARIE

De quoi parles ?

CLAIRE

Pourquoi, Marie ?

MARIE

Pourquoi quoi ?

CLAIRE

Why ?

MARIE

Vois pas ...

CLAIRE

Pourquoi t'as rien dit ce matin-là ?

MARIE

De quoi parles ? Quel matin ?

CLAIRE

Pourquoi t'as rien fait ?

MARIE

Faire quoi, sais pas de quoi parles ?

CLAIRE

Ce matin-là, Marie, quand ta mère... *when your mother...*

MARIE

Sais pas de quoi parles !

CLAIRE

Ce matin-là ! Avec ta mère !

MARIE

Quel matin ? Étais pas là !

CLAIRE

T'étais là ! T'as vu, t'as tout vu, pis t'a rien fait ! T'as rien dit !

MARIE

Vu quoi ?

CLAIRE

Tu m'as regardée droit dans les yeux, *right in the eyes*, Marie, pendant que d'un bras, a me maintenait les épaules au sol, pis qu'avec sa jambe... des fois, quand je dors, j'le sens encore, le poids de sa cuisse sur mes jambes, m'empêchant de bouger. Sa cuisse *naked* qui sort de sa *red night gown*.

MARIE

L'a jamais fait ça, te trompes, te trompes de mère.

CLAIRE

Que t'aies rien fait sur le coup, peut-être, peut-être que *I can understand it. Maybe* t'avais peur... peur de te faire chicaner...

MARIE

Faire chicaner pour quoi ?

CLAIRE

Aye ! Me regarder de même *in the eyes* Marie, *right in the eyes* pendant qu'a me ... *I think I'm gonna throw up...* j'vas être malade !

MARIE

Vais aller te chercher une chaudière...

Elle va pour partir, mais Claire la retient.

CLAIRE

Mais quand la directrice à qui j'avais tout raconté t'a fait venir dans son bureau pour te demander si c'était vrai. T'as nié!

MARIE

Parce que c'était pas vrai !

CLAIRE

On est parti comme des voleurs, *they said I was a liar*, folle, *bad influence* pour les autres *kids*.

MARIE

Ferais mieux d'aller rejoindre ton mari à la pourvoirie. Peux prendre mon auto si veux.

CLAIRE

T'as pas encore compris qu'y en a pas de mari, qu'y en a jamais eu ! Le sperme d'un seul homme aurait jamais suffi à me laver de toute la saloperie qu'a m'a mis... *that she put inside me. So I thought*, tant qu'à baiser du soir au matin, aussi ben me faire payer pour ! Ton bienfaiteur de la compagnie électrique, *he's my biggest client*. Le plus gros, dans tous les sens du terme à part ça !

Marie la regarde droit dans les yeux.

MARIE

Ai rien vu, ai rien vu de ce que a dit. Les yeux, te jure, Claire, les yeux qui ont vu...étaient pas les miens.

La porte s'ouvre et Martin entre tenant Marilou par le bras, qui a l'air visiblement sonnée. Elle porte le manteau de loup de Claire. Celui-ci est visiblement abimé.

MARIE

Marilou !

CLAIRE

Mon loup ! Mon manteau de loup ! Veux-tu ben me dire c'qu'y est arrivé ?

MARIE

Partir de même, pour rien !

MARTIN

Je l'ai trouvée sur le chemin... comme en état de choc. A disait des affaires... a l'arrêtait pas de répéter que sa mère avait une voix de radio ou quelque chose de même... j'l'ai amené boire un café avant de te la ramener... question qu'a l'aille les idées plus claires...

Claire caresse son manteau de loup

CLAIRE

That smell... veux-tu ben me dire...

MARILOU

Je l'avais caché dehors sous l'escalier en colimaçon... j'imagine qu'un animal a pissé dessus...

MARTIN

Le loup...

MARIE

De quoi parles ? Quel loup ? As vu un loup ?

MARILOU

Laisse-faire m'man. Monsieur le policier, j pense que vous feriez mieux de vous en aller. J'vas être correct là.

MARTIN

J'suis désolé Marilou, mais faut que ta mère vienne avec moi.

MARILOU

Pourquoi ? Qu'est-ce que vous lui voulez à ma mère ?

MARTIN

C'est pas moi. Mes supérieurs ont besoin d'y poser quelques questions. C'est tout.

MARILOU

Ben là, ça peut pas attendre à demain ?

MARTIN

Ça peut pas attendre, non. Marie ?

MARIE

Va prendre mon manteau.

MARILOU

Sous ton lit. Nos manteaux sont cachés sous ton lit.

Marie sort.

CLAIRE

Pourquoi t'as besoin qu'a te suive ? *What did she do ?*

MARTIN

J'peux rien dire pour l'instant. On a besoin de l'interroger.

MARILOU

Ma mère peut pas coucher ailleurs qu'ici, ça va toute la désorganiser...

MARTIN

J'vais la ramener avant la fin de la nuit. Promis.

Marie revient au salon, vêtue de son manteau. Claire va vers elle. Elle ajuste son manteau et boutonne le bouton du haut.

CLAIRE

Fait plutôt frette dehors ces temps-ci.

D'un geste un peu maladroit, elle serre Marie dans ses bras. Celle-ci se raidit.

MARTIN

Viens Marie.

MARILOU

Bye m'man, j'vas attendre que tu sois revenue pour me coucher, ok ?

Marie ne la regarde pas et sort suivie de Martin.

MARILOU

Maintenant que vous avez retrouvé vot'manteau, vous allez faire quoi ? Vous aussi vous allez sacrer vot'camp. Vous allez la laisser toute seule, avec juste moi pour s'en occuper ?

CLAIRE

J'ai pas dit...

MARILOU

Vous êtes comme les autres, comme mon grand-père, comme ma grand-mère. Vous disparaissent quand ma mère a le plus besoin de vous.

Claire enlève les douillettes qui recouvrent son corps. Elle regarde son manteau, va pour le mettre, puis le jette par terre.

CLAIRE

Ça va vous faire un beau tapis de salon, c'te loup-là, une fois ben lavé.

MARILOU

Vous restez ?

CLAIRE

You asked me pour trois jours, Marilou, pis moi, j'ai p'tête pas grand-chose, mais j'ai juste une parole.

MARILOU

Merci

CLAIRE

There's one thing par exemple. Dis-moi pu jamais que je suis comme elle, jamais. *Get it?*

MARILOU

J'get it.

CLAIRE

All right. On va procéder méthodiquement. Trouve-nous les lettres du grand-père.

MARILOU

Toutes ?

CLAIRE

Toutes. De la première à la dernière que vous avez reçues de lui. Y'a p't'ête ben *something* dans ces lettres-là qui va nous mettre sur sa piste, nous dire *where* y s'cache.

MARILOU

J'sais ben pas où ma mère les a mises.

CLAIRE

Commence par chercher dans les chambres. Moi, j'vas nous faire plus de la lumière. I have the feeling que la nuit va être longue.

Elles sortent.

SCÈNE 19 – DISCUSSION INTERNE (LE CONTRÔLE DU CORPS)

Dans l'espace-refuge.

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE

On doit décider, tous ensemble, qui doit prendre le contrôle avant que...

CELLE-AVEC-DES-OREILLES-DE-RUBBER

I think que ça doit être l'autre, Celle-avec-une-cuisse-de-velours, a sait comment s'y prendre *with the policeman*...

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS

J'ai juste à lui demander d'arrêter le char pis...

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE

Non.

CELLE-AVEC-DES-OREILLES-DE-RUBBER

Come on, y'é toute... how do you say that... enroulé autour de son petit doigt.

Celui-avec-un-ventre-d'acier tape sur son ventre, montrant son accord.

CELLE-AVEC-DES-OREILLES-DE-RUBBER

Hey, le débile !

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE

Taisez-vous, j'ai de la misère à entendre ce qui se dit à l'extérieur.

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS

D'abord vas-y, toi. C'est toujours toi qui a assumé les situations difficiles.

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE

Je ne peux pas, ça peut pas être moi. J'ai trop envie que la vérité sorte... et je ne sais pas si c'est encore le temps, ni la bonne manière...

CELLE-AVEC-DES-OREILLES-DE-RUBBER

Qui alors ?

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS

Y'a qu'un seul habitant du phare qui dira jamais un mot... même sous la torture.

CELLE-AVEC-UNE-OREILLE-DE-RUBBER

Are you out of your mind ? T'es rendue folle ! Si on lui donne le corps, à lui, la police va le prendre pour un fou pis l'enfermer !

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE

Et Marie ? Si on prenait le risque de lui faire confiance pour une fois ?

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS

C'est un maudit gros risque, tu trouves pas...

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE

J'ai une lettre à écrire...

Elle sort.

SCÈNE 20 – LES LETTRES DU GRAND-PÈRE

Marilou rejoint le salon à pas de loup. Elle vérifie que Claire n'est pas au salon et se dirige vers la penderie. Sous son chandail, une protubérance qu'elle tente d'empêcher de tomber sur le sol. Elle entre dans la penderie, allume la lumière, ouvre la valise brune et y dépose ce qu'elle tenait sous son chandail. Puis, elle entend la voix de Claire.

CLAIRE

Maudit qu'a fait des belles lampes ta mère !

Marilou éteint la lumière de la penderie, mais y reste cachée. Claire va placer la lampe qu'elle a dans les mains juste à côté de l'ouverture de la penderie. Marilou en sort.

CLAIRE

AH ! Marilou ! *you scared me* ! Qu'est-ce que tu fais là, dans le noir ?

MARILOU

Ah, euh... J'ai pensé que les lettres étaient p'tête ben cachées dans penderie. J'suis venue pour regarder quand l'ampoule a brûlé. J'vas aller en chercher une autre.

Claire allume la petite lampe à batteries et la lui tend.

CLAIRE

Tiens, éclaire-toi *with that*.

Marilou se remet à la recherche des lettres.

CLAIRE

J'te dis que ça en prend de l'imagination pour créer des affaires de même... Quand tu r'gardes ses lampes, tu penses pas que c'est des lampes, j'veux dire, tu penses que c'est juste une table, ou bedon un évier de cuisine. Mais quand *you plog it*, par exemple ! J'ai voulu fouiller l'atelier de ta mère, mais c'était fermé à clef.

MARILOU (de la penderie)

Ma mère laisse personne mettre les pieds là. C'est verrouillé en permanence.

CLAIRE

Pis Marilou, les lettres ?

Marilou sort de la penderie et se dirige vers la cuisine.

MARILOU

Rien.

CLAIRE

Did you look dans la valise brune ?

MARILOU

J'pense pas que...

CLAIRE

Wait, j'vas t'aider. Si y' a ben quelque chose que j'connais *by heart*, c'est toutes les pochettes-surprises de cette valise-là.

Marilou hurle

MARILOU

Non ! J'veux dire, ça s'ra pas nécessaire, j'suis certaine qui sont pas dedans.

Claire est déjà dans la penderie et sort avec la valise entrouverte. Dedans, des centaines de petites boîtes de Cherry Blossom contenant de l'argent.

CLAIRE

What the fuck... c'est quoi ça ?

MARILOU

C'est pas ce que vous pensez...

CLAIRE

Sure look like it ! Comme ça tu me fais promettre de rester parce que toi, little bastard, tu veux sacrer ton camp pis me laisser ta crazy de mère sur les bras !

MARILOU

C'est pas ça, c'est pas pour moi la valise.

CLAIRE

Not for you ? C'pas à toi ce linge-là ?

MARILOU

Oui, mais...

CLAIRE

Pis ça, des...

Elle s'arrête et ouvre une boîte de Cherry Blossom dans laquelle des billets de vingt dollars sont enroulés.

CLAIRE

Shit Marilou... pas toi aussi, pas la police pis toi...

MARILOU

Non ! Non, non, jamais de la vie. C'est pas ça ! C'est pas pour moi ! C'est pour la fille... la fille de la radio... a l'a besoin d'argent pour s'enfuir. a m'a demandé de l'aide. Faut que j'la voie... que j'voie de quoi elle a l'air...sans ça...

CLAIRE

C'est sûrement pas de mes maudites affaires, mais *don't try* de me passer un sapin, c'est-tu clair ? Parce que moi, c'est la forêt toute entière que j'vas t'envoyer par la tête si t'essaies de me fourrer, *get it ?*

MARILOU

J'get it !

CLAIRE

Les v'la.

Claire prend les lettres et entreprend de les compter.

CLAIRE

Y lui en a écrit une par année, c'est ben c'que t'as dit ?

MARILOU

Ouais, une par année, depuis son départ. Ma mère les reçoit toujours le jour même de sa fête.

Regardant les lampes dans le salon.

On manquera pas de lumière certain! Mais y'annonce un gros orage par exemple. On va p't'ête avoir une panne...

CLAIRE

In that case, on va laisser la p'tite lampe à batteries allumée dans penderie.

MARILOU

Les postes de police, y doivent ben avoir des *flashlights* en cas de panne ?

CLAIRE

Les postes de police ? Mieux que ça ! Y doivent être équipés de génératrices certain ! Pourquoi tu demandes ça ?

MARILOU

Ah, pour rien, laissez faire.

Claire regarde la pile de lettres.

CLAIRE

Bon ben, *let's get to work*.

SCÈNE 21- L'OBSERVATRICE

Dans l'espace-refuge. Celle-avec-un-œil-de-vitre regarde dans la lorgnette.

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS.

Puis...

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE

Elle coule...

CELLE-AVEC-DES-OREILLES-DE-RUBBER

Sinking away...

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS

La bouche, trop grande ouverte...

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE

Qui voulait crier...

CELLE-AVEC-DES-OREILLES-DE-RUBBER

L'eau qui pénètre...

Le petit frappe un S.O.S. sur son ventre, agissant comme s'il suffoquait.

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE

Sa mémoire trouée...

CELLE-AVEC-DES-OREILLES-DE-RUBBER

Remplit les trous.

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS

Sans cesse...

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE

Lui servir de bouée...

SCÈNE 22 – LE MAPPING

Claire et Marilou sont au salon. Elles ont accroché toutes les lettres du grand-père par ordre chronologique, ainsi que les enveloppes qui les contenaient, sur le rideau de coquillages.

MARILOU

C'est la première fois que je les lis...

CLAIRE

Comment ça ?

MARILOU

Ma mère a jamais voulu me les montrer... elle me les racontait seulement après les avoir lues. Celle-là c'est la première, c'est certain. Elle a été postée du bureau de poste de l'Île, y'a...

CLAIRE

21 ans.

MARILOU

Ouain, y'a 21 ans.

MARILOU

Me semble que c'est dans cette lettre-là que grand'pa explique pourquoi y'é parti.

CLAIRE

Read it...lis !

MARILOU

C'est difficile. L'écriture est en pattes de mouche... pis tous ces trous dans le papier. Je pensais pas qu'on avait des mites dans la penderie...

CLAIRE

Tu peux pas rien lire ? *Nothing ?*

MARILOU

Attends ! Marie-Ma... ça doit être le nom de ma mère...après j'vois le mot pied... Avec l'humidité qu'y a grugé une partie de l'écriture, pis la série de trous... Ah, le mot « Marie » suivi de...t'on... j'gage que pied, c'est pour pied marin, pis se marier... se marier avec la mer ? C'est pour ça qu'il est parti ?

CLAIRE

That's all ? Ça nous apprend pas grand chose...

Claire pointe la deuxième lettre

CLAIRE

The next one, Dans celle-là c'est écrit : Marie-Madeleine, ça on le voit bien... pis y parle d'un œil...

MARILOU

D'un œil de pirate ? Mon grand-père a vu des pirates ?

CLAIRE

Pis d'une jambe de bois...P'tête ben que t'as raison

Marilou regarde le timbre.

MARILOU

Des pirates sur l'île d'Anticosti ?

Claire pointe la dernière enveloppe.

CLAIRE

That one, c'est la dernière que vous avez reçue?

Claire regarde la lettre et la lit pour elle-même.

MARILOU

Celle-là, j'm'en souviens quand ma mère me l'a racontée...c'était... une sorte de poème qui parlait de comment ma mère lui cueillait des bouquets de fleurs quand était petite pis qu'a l'appelait ça des bouquets d'éphémères, ou je sais pu trop...Pis qu'y'avait hâte de me rencontrer... pis...

Claire tend la lettre à Marilou.

MARILOU

Ben là... j'comprends pas... Y'a rien dans cette lettre-là qui ressemble à ce que ma mère m'en a dit! Une cuisse de v'lours... des oreilles de... un... d'acier...

CLAIRE

Wait a second. Ça me rappelle quelque chose...those words...

MARILOU

Pis des petits trous...encore des séries de p'tits trous...

Marilou regarde toutes les lettres.

MARILOU

C'est pas des mites certain, les trous sont trop...Du morse, on dirait ben que c'est du morse ! Là, pis là, une série de petits trous, suivie de plus grands.

L'on entend le bruit d'une voiture qui arrête.

MARILOU

Ben oui, c'est du morse, mais qu'est-ce que ça peut ben vouloir dire.

On entend une porte qui claque, un hurlement ressemblant à celui d'un loup puis un cri :

MARTIN

Marie !

SCÈNE 23 - DÉPERSONNALISATION

Celle-avec-un-œil-de-vitre est dans l'espace-refuge. À ses côtés, se tiennent debout, Celle-avec-une-cuisse-de-velours, Celui-avec-un-ventre d'acier et Marie, dont le regard est tourné vers l'extérieur.

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE

Pourquoi?

Personne ne répond

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE

Pourquoi elle a fait ça ?

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS

De toute façon, elle pourra pas aller ben loin. Sans argent... sans vêtement...

CELLE-AVEC-UN-OEIL-DE-VITRE

Dans l'œil de la tempête...

MARIE

Mon corps, qui avance, laissant dans la neige des empreintes de pas qui ne sont pas de moi...

SCÈNE 24 – LE MAPPING (SUITE)

Martin entre en trombe dans la maison. Le blanc qui orne son blouson et ses cheveux témoigne de l'intensité de la chute de neige à l'extérieur.

MARTIN

Maudit ! J'sais pas c'qui lui a pris. A l'a arraché ma radio pis est partie en courant dans tempête comme une...

MARILOU ET CLAIRE

Folle/crazy.

Les deux filles se précipitent vers la fenêtre.

CLAIRE

My god, ça a l'air de tomber fort outside.

MARILOU

Qu'est-ce que vous y avez dit pour qu'a se mette dans cet état-là ??

MARTIN

J'ai voulu courir après, mais c'est comme si le vent, pis la neige l'avaient avalée !

MARILOU

Qu'est-ce que vous y avez fait à ma mère ?

MARTIN

On verra ça plus tard, Marilou, là, faut que j'avertisse la centrale. Le téléphone ? C'est vrai, vous avez pas le téléphone ! Claire ?

CLAIRE

Nothing rentre ici !

MARILOU

Dans ma chambre, y'a une radio-marine. Vous pouvez vous en servir pour communiquer avec la centrale.

MARTIN

Elle est où ?

CLAIRE

J'vas vous montrer.

Ils sortent.

Par la fente de la porte, une lettre est déposée.

Marilou va la chercher

MARILOU

Y'a pas de cachet de la poste...

Claire revient.

CLAIRE

La lettre de ton grand-père ?

Marilou regarde sur l'enveloppe.

MARILOU

C'est son écriture en tout cas.

Marilou ouvre l'enveloppe.

MARILOU

Rien, pas un mot, juste... juste des petits trous...

Elle va au rideau de coquillage et y accroche la lettre à la suite des autres.

Martin revient.

MARTIN

Marilou... ta radio, c'est pas une radio qui peut émettre ou capter de l'extérieur... la seule chose que tu pourrais pogner avec c'te radio là... c'est des ondes émises par un autre poste qui serait tout près...

On entend de nouveau un hurlement de loup.

MARILOU

Tout près, comme dans l'atelier de ma mère...

On entend un gros bruit de tonnerre. Puis toutes les lumières s'éteignent à l'exception de la petite lampe à batteries restée dans la penderie.

Le rideau de coquillages rempli des lettres du grand-père, laisse filtrer de la lumière par les petits trous et les traits en morse qui percent le papier. Ceux-ci dessinent le contour d'un phare.

SCÈNE 25 – VUE DE L'EXTÉRIEUR

Martin, Marilou et Claire sont à la porte de l'atelier de Marie. À l'intérieur, Marie se tient debout, au centre, portant son costume habituel. Les autres éléments du costume gisent à ses pieds. À ses côtés, la dernière œuvre sur laquelle elle a travaillé, un phare miniature, illuminé.

MARILOU

Tiens, m'man... la lettre de grand-papa. Sa dernière... j'ai pensé que tu aimerais ça me la lire...

Changement d'éclairage. Celle-avec-un-œil-de-vitre, jouée par la même comédienne que Marie, ramasse la pile d'éléments de costume qui gisait par terre et la tient entre ses bras. Elle prend la lettre. Elle commence à la lire, puis la récite, par cœur.

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE (JOUÉ PAR MARIE)

À
 toi,
 Ma fille,
 Mon refrain
 Mon ailleurs
 La corne s'est tue.
 Le silence va tomber.

Je n'ai que l'encre
 de mon absence à
 jeter sur ce papier.
 En guise d'adieu.

Ceci est la dernière lettre que je t'invente,
 que je te dérive à vouloir nous réinventer.
 Depuis longtemps, mon corps a trouvé repos
 entre le bleu argile de la faille.
 De tout enfants y ont creusé
 ce qui allait devenir mon trop sombre tombeau.
 Cela n'a pas trouvé à s'écrire dans ta mémoire,
 trop incertaine, car ces mains, Marie-Madeleine,
 étaient mais pas tout tiennes,
 et puis notre cruelle maman.
 Pour une seconde fois je t'abandonne petit Navire,
 avec la peine de ne t'avoir jamais appris à naviguer.
 Et pourtant, tu finiras, un jour, par trouver ton port,
 bien que de la rose des vents tu n'uses que les épines
 pour te naviguer. Je te sais si loin, trop loin du rivage.
 À la dérive de ton passé. Fragmentée, l'âme en bataille.
 Écoute-moi, Marie très grand tes oreilles
 à toutes ces voix-là c'est avec ton histoire
 que leur voile flotte ne peut se bâtir de mat
 si la coque n'est pas et par les noeuds de sa
 peau ivoire, le conte d'où remonte son bois.

Marilou s'approche de sa mère.

MARILOU

C'est pas vrai, m'man ? Les lettres, tout ce temps-là, c'était toi ?

Changement d'éclairage. Marie s'adresse maintenant à Marilou avec la voix et l'attitude de Celle-avec-des-oreilles-de-rubber.

CELLE-AVEC-DES-OREILLES-DE-RUBBER (JOUÉE PAR MARIE)

*I'm not your mother ! As-tu apporté c'que j't'ai demandé ? Where is la valise ?
 L'argent, le linge ?*

Marilou lève les bras, impuissante.

CELLE-AVEC-DES-OREILLES-DE-RUBBER (JOUÉE PAR MARIE)

You little bastard !

Elle va pour la frapper mais Martin intervient.

L'éclairage change à nouveau pour laisser parler Celle-avec-une-cuisse-de-velours.

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS (JOUÉE PAR MARIE)

Hey! Sexy...

Elle s'avance vers Martin et l'embrasse langoureusement. Puis, elle est rejetée de force par derrière alors que sous un autre changement d'éclairage Celle-avec-un-œil-de-vitre prend possession du corps, toujours jouée par la comédienne qui tient le rôle de Marie.

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE (JOUÉE PAR MARIE)

Assez ! Marie doit connaître... doit reconnaître son histoire.

MARILOU

Raconte... Racontez-nous...

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE (JOUÉE PAR MARIE)

Il était une fois...

L'éclairage change...

CELLE-AVEC-UNE-CUISSE-DE-VELOURS (JOUÉE PAR MARIE)

Deux fois...

L'éclairage change de nouveau

Celui-avec-un-ventre-d'acier (joué par Marie) frappe sur son ventre trois fois.

Encore une fois, l'éclairage...

CELLE-AVEC-DES-OREILLES-DE-RUBBER (JOUÉE PAR MARIE)

Four times...

Finalement, un dernier changement d'éclairage.

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE (JOUÉE PAR MARIE)

Cette histoire est à la fois unique et multiple. C'est l'histoire d'une petite indésirable, née de père indigne et de mère au désir déraillé. Lui, gardien du phare, toujours à la bouche avait cette rengaine : Marie-Madeleine à une jambe de bois, une jambe de bois, une cuisse de velours, un ventre d'acier, des oreilles de rubber...

Marie-Madeleine a une jambe de bois, une jambe de petit canard la patte cassée, jetée en bas des marches du grand escalier... une jambe de bois qui la fera boîter avant même qu'elle ne marche. Comme si la chanson était aussi... oracle.

Pour échapper à la violence, Marie-Madeleine se dédouble, s'efface et me crée : celle avec un œil de vitre, celle dénudée d'émotion, qui vivra la douleur à sa place, qui se souviendra, qui emmagasinera tout, sur le film de sa rétine à peine voilée. Marie peut courir à cloche-pied tranquille. Quelqu'un veille.

Marie revêt la manche préalablement portée par Celle-avec-un-œil-de-vitre.

MARILOU

Celle-avec-un-œil-de-vitre...

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE (JOUÉE PAR MARIE)

Les mois passent et trop, se ressemblent. Le corps du petit bébé s'allonge et se déforme. Perdant de sa graisse, il devient une proie alléchante pour les yeux parfois verts, parfois pers du loup en mutation. Par une nuit sans lune, Celle-avec-une-cuisse-de-velours viendra à voir le jour, afin que Marie puisse dormir tranquille, jambes ouvertes, sur ses deux oreilles. Sans rien ressentir du mal qui taillade son terrier.

Marie revêt les bas portés préalablement par Celle-avec-une-cuisse-de-velours.

MARILOU

Celle-avec-une-cuisse-de-velours...

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE (JOUÉE PAR MARIE)

Marie s'ennuie de son père. Son père qui parle maintenant un autre langage, celui de l'océan et de ses équipages. Pour tenter de s'en rapprocher, Celui-avec-un-ventre-d'acier jaillit de l'écume. Il parle avec le père la langue de la mer. Marie peut jouer tranquille. Celui-avec-un-ventre-d'acier démontre au père que Marie malgré tout, survit aux grandes marées.

Marie revêt le tablier de travail porté préalablement par Celui-avec-un-ventre-d'acier.

CLAIRE

It's him. Celui qui morse.

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE (JOUÉE PAR MARIE)

Puis, par un soir d'été, le père quitta son repère et les surprit. Elle, sa femme, la bête, elle, sa fille, la proie. Sa peine l'entrave. Il ne fait pas le poids face aux désirs du loup. Toutes, à tour de rôle, nous avons creusé sa tombe, toutes, sauf Marie-Madeleine restée cachée, à l'abri dans la lucarne.

CLAIRE

I can't believe, j'peux pas croire qu'elle a assisté à ça...

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE (JOUÉE PAR MARIE)

Puis, dans la vie de Marie, une amie échoue sur la plage. Et le loup sent cette chair, dodue et fraîche, neuve, poser son petit pied dans la bergerie. Il se fait chienne, pour la séduire et n'en faire qu'une bouchée. Marie bascule, Marie n'est plus là. Marie se bâtit un phare à l'intérieur d'elle-même. Du viol de son amie par sa mère, Marie n'a rien vu, Marie n'a rien su... Marie a cru tout inventer. Au moment où son amie s'enfuit, Marie se fracture, se disloque, se fragmente encore pour la faire renaître à l'intérieur d'elle-même. Ainsi est née Celle-avec-des-oreilles-de-rubber. Créée traits pour traits, pour la remplacer.

Marie revêt la ceinture et le bandeau du costume, préalablement portés par Celle-avec-des-oreilles-de-rubber.

CLAIRE

I left, j'suis partie avec ma famille. Te laissant seule...

MARTIN

Dans la gueule du loup.

CLAIRE

De toute ma vie, j'ai jamais eu autant de peine... *pain... both.*

MARILOU

Mais les lettres, les lettres de mon grand-père dans tout ça ?

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE (JOUÉE PAR MARIE)

Si je me charge de les rédiger, des marins, repus d'avoir piraté un corps de femme à peine formée, se chargent de les mettre à la poste, une fois leur périple terminé.

MARILOU

Mon père ?

CLAIRE

Madagascar, Le Havre, Amsterdam. London.

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE (JOUÉE PAR MARIE)

Devait sûrement avoir le pied marin...

MARILOU

Et les petits trous, les petits trous dans les lettres ?

CELLE-AVEC-UN-ŒIL-DE-VITRE (JOUÉE PAR MARIE)

Un signal, finalement entendu.

Changement d'éclairage. Dans l'espace-refuge, les personnalités se sont rassemblées au centre, imbriquées les unes dans les autres. Alors que dans l'espace physique...

MARILOU

Maman ? C'est toi maman ?

MARIE

C'est moi, ma puce.

CLAIRE

Qu'est-ce que tu vas faire, *now* ?

MARIE

Maintenant... Je... je vais pouvoir accoster.

BIBLIOGRAPHIE

- American Psychiatric Association. 1980. *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*. 3^e éd. Washington (DC) : Autor, 608 p.
- . 2000. *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*. 4^e éd. rev. et corr. Washington (DC) : Autor, 866 p.
- ATW. 2005. *Got parts?* Ann Arbor (MI) : Loving Healing Press, 109 p.
- Barret, Gisèle. 1987. « Une écriture de l'urgence. Hélène Cixous : de Sianouk à l'Indiade » in *Écritures contemporaines et théâtralité : Actes du Colloque organisé dans le cadre de l'Université d'Été Abbaye des Prémontrés* (Pont-à-Mousson, août 1987), sous la dir. de Marc Klein *et al.*, p. 39-48. Pont-à-Mousson : Graduel.
- Barthes, Roland. 1957 [2010]. *Mythologies*. Paris : Seuil, 233 p.
- Braun, B. G., 1985. « *The transgenerational incidence of dissociation and multiple personality disorder : A preliminary report.* » In *Childhood antecedents of multiple personality disorder*, sous la direction de R.P. Kluft, p. 167-196. Washington (DC) : American Psychiatry Press.
- Casey, Joan Frances, et Lynn Wilson. 1992. *The Flock : The Autobiography of a Multiple Personality*. New York : The Random House Publishing Group, 303 p.
- Cohen, Barry M., Esther Giller, *et al.* 1991. *Multiple Personality Disorder from the Inside Out*. Lutherville : The Sildren Press, 245 p.
- David, Martine. 1995. *Le Théâtre*. Paris : Belin, 368 p.
- Del Fiol, Maxime, et Moncef Khémiri. 2005. *Un poète à la mer, hommage à Lorand Gaspar*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux. 200 p.
- Elliot, Michele. 1994. *Female sexual abuse of children*. New York : Guildford Press, 244 p.
- Finkelhor D., Russel D., 1984. « Woman as perpetrator : review of the evidence ». In *Child sexual abuse, new theory and research*. P. 171-187. New York : The Force Press.
- Felman, Shoshana. 1978. *La folie et la chose littéraire*. Paris : Le Seuil, 349 p.

- Foucault, Michel. 1966 [1954]. *Maladie mentale et psychologie*. 3^e éd. Paris : PUF, 104 p.
- . 1972 [1961]. *Histoire de la folie à l'âge classique*. 2^e éd. Paris : Gallimard, 688 p.
- Freud, Sigmund. 1966 [1954]. *Cinq Psychanalyses*. 2^e éd. rev. et corr. Trad. de l'allemand par Marie Bonaparte et Rudolf Loëwenstein. Paris : PUF, 422 p.
- Gauthier, Brigitte. 2002. *Harold Pinter, le maître de la fragmentation*. Paris : L'Harmattan, 208 p.
- . 2003. *Harold Pinter et les dramaturges de la fragmentation*. Paris : L'Harmattan, 254 p.
- Gauvreau, Claude. 1992 [1974]. *La charge de l'original épormyable*. Montréal : L'Hexagone, 250 p.
- Gobin, Pierre. 1978. *Le fou et ses doubles : figures de la dramaturgie québécoise*. Montréal : PUM, 263 p.
- Héritier, Françoise, Boris Cyrulnik et Aldo Naouri. 1994. *De l'inceste*. Paris : Odile Jacob, 219 p.
- Jung, Carl G., et al. 1964. *L'homme et ses symboles*. Paris : Laffont, 320 p.
- Lecours, André Roch, et François Lhermitte. 1979. *L'aphasie*. Paris : Flammarion et Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 169 p.
- Mathews, R., Matthews, J., and Speltz, K. 1989. *Female Sexual Offenders : An Exploratory Study*. Orwell (VT) : The Safer Society Press, 112 p.
- Menahem, Ruth. 1986. *Langage et folie*. Paris : Les Belles Lettres, 259 p.
- Neilson, Anthony. 2007. *The Wonderful World of Dissocia and Realism*. Londres : Methuen, 156 p.
- Pavis, Patrice. 1987. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Messidor / Éditions sociales. (Rééd. Dunod, 1996), 447 p.
- Poiret, Anne. 2006. *L'ultime tabou : femmes pédophiles, femmes incestueuses*. Paris : Patrick Robin, 189 p.

- Putnam, Frank W., et al. 1986. « The clinical phenomenology of multiple personality disorder : Review of 100 recent cases ». *Journal of Clinical Psychiatry*, no 47, p. 285-293.
- Putnam, Frank W. 1989. *Diagnosis and Treatment of Multiple Personality Disorder*. New York : Guilford, 351 p.
- Rabau, Sophie. 2002. « Entre bris et reliques : pour une poétique de la mise en fragment du texte continu ou de la fragmentation selon Marguerite Yourcenar. » In Ripoll (ed) *Poétique du Fragment*. Actes du colloque international organisé par l'Université autonome de Barcelona. Presses de l'Université de Perpignan.
- Ross, Collin A. 1994. *The Osiris Complex : Case Studies in Multiple Personality Disorder*. Toronto : UTP, 296 p.
- 1997 [1989]. *Dissociative Identity Disorder : Diagnosis, Clinical Features and Treatment of Multiple Personality*, 2^e Ed. New York : Wiley, 452 p.
- Ruff, Matt. 2005. *La proie des âmes*. Paris : Seuil, 688 p.
- Ryngaert, Jean-Pierre, et Julie Sermon. 2006. *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*. Montreuil-sous-Bois : Éditions théâtrales, 169 p.
- Schreiber, Flora Rheta. 1973. *Sybil*. Trad de l'américain par Paul Alexandre. Paris : Albin Michel, 538 p.
- Shaffer, Peter. 1976 [1974]. *Equus*. Trad. Jean-Louis Roux. Montréal : Leméac, 156 p.
- Smadja, Isabelle. 2004. *La folie au théâtre*. Paris : PUF, 347 p.
- Tardif, Monique, et Lamoureux, Bernadette. 1989. « Les femmes responsables d'abus sexuels : refus d'une certaine réalité ». *Forensic – Revue de psychiatrie et de psychologie légales*, no 21, p. 26.
- Vandalem, Anne-Cécile. 2008. *(Self) Service*. Inédit.
- Viau, Robert. 1989. *Les fous du papier*. Ottawa : Du Méridien, 373 p.
- Vigeant, Louise. 1996. « À toi, pour toujours, ta Marie-Lou ». *Cahiers de théâtre Jeu*, no 81 (décembre), p. 181-183.
- West, Cameron. 1999. *First Person Plural, My Life as a Multiple*. New York : Hyperion, 403 p.

Documents en ligne

Ayache, Solange. [En ligne] « Utopie et pathologie : le théâtre contemporain à la conquête l'« espace mental » F. Volchitza Cabrini, Sarah Kane, Martin Crimp, Gildas Milin. », *Agôn.*, Dossiers, N°3: *Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Représenter l'utopie sur les scènes contemporaines*, mis à jour le : 20/01/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1306>. Consulté le 15 mars 2012.

Crimp, Martin. « Into the Little Hill : A work for stage by George Benjamin and Martin Crimp », In *Ensemble Modern Newsletter*. [En ligne], n°23, octobre 2006, traduction Elisabeth Angel-Perez in « Martin Crimp : Extérieur/jour, Intérieur/nuit », ThéâtreContemporain.net, « En savoir plus » sur *Atteintes à sa vie* de Martin Crimp - mise en scène Gilles Bouillon, <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Atteintes-a-sa-vie-4007/ensavoirplus/idcontent/15340>. Consulté le 8 avril 2012.

Laliberté, Hélène. « Pour une méthode d'analyse de l'espace dans le texte dramatique ». *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'Études théâtrales*, no 23, 1998, p. 133-145. [En ligne]. <http://id.erudit.org/iderudit/041350ar>. Consulté le 13 mars 2012.

Sanaker, John Kristian. 1982. « Lieu et comportement dans le texte dramatique » In *Revue Romane, Blind 17*. p. 134-144. En ligne. <http://www.tdsskrift.dk/visning.jsp?markup=&print=no&id=94473>. Consulté le 22 décembre 2009.

Documents audios

Hoblit, Gregory. 1996. *Primal Fear*. Film, coul., 130 min. Hollywood : Paramount.

Ranzor, René. 2003. *Dédale*. Film, coul., 100 min. Paris : Playtime.