

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE TEXTE AUTOPHAGE DANS L'ŒUVRE DE NORMAND CHAURETTE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

JULIE TREMBLAY

JUILLET 2007

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.»

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iv
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	8
LE CORPS-TEXTE OU L'ÉCRITURE VIVANTE DANS <i>PROVINCETOWN PLAYHOUSE</i> ..8	
1.1 Analyse du premier tableau et mise à jour du fonctionnement de la pièce	8
1.2 Traitement de la lumière et du silence : prépondérance des « blancs ».....	14
1.2.1 La lumière lunaire, l'ombre de la lumière.....	14
1.2.2 Le son blanc ou le silence musical.....	20
1.3 Théâtre et théâtralité : mythe grec et texte écrit.	26
1.4 L'éternel retour de l'autre dans le même	31
CHAPITRE II	39
LES VOIX DÉVORANTES DU <i>STABAT MATER II</i>	39
2.1 Le Stabat Mater et ses voix : l'oratorio au féminin.....	39
2.2 Un corps-texte et deux chœurs (deux cœurs)	45
2.3 L'Isak ou Isaac : les origines de <i>L'Enfant du désert</i>	49
2.4 Un détour par Derrida	57
2.4.1 Le souffle derridien	57
2.4.2 L'enclave cryptique	62
2.5 La musique à l'œuvre.....	69
2.5.1 Voix en contrepoint	69
2.5.2 Dans la spirale du temps	73
CHAPITRE III	80
<i>LE PETIT KÛCHEL</i> ET L'AUTOPHAGIE COMME RÉSURRECTION	80
3.1 Musique sacrificielle au rythme cannibale.....	80
3.2 Le pli de Bernin : un détour par la phénoménologie	85
3.3 Le corps-texte comme matière-pli et esthésie.	94
3.4 Sémiosis introversive	100

CONCLUSION	105
BIBLIOGRAPHIE	111

RÉSUMÉ

À partir de trois pièces de Normand Chaurette, soit *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, *Stabat Mater II* et *Le Petit Köchel*, nous entendons montrer le mouvement du texte autophage, un « corps-texte » replié sur lui-même, pli phénoménologique qui va à l'infini. Chez Chaurette, les mises en abîme, les multiples répétitions, viennent complexifier les paroles proférées, mais du même coup s'emparent d'une partie du sens et rappellent le caractère primordial de la textualité au théâtre. La démultiplication des points de vue et l'emploi d'énonciateurs multiples pour un même rôle, une même phrase ou un même mot, montrent la désincarnation de la parole émise et accusent un vide a-temporel, un espace morcelé. Les signes sont ici *soufflés* (au sens où Derrida l'entend), quittant la voix qui les a formulés et s'échappant vers un « infratexte » (écrit sous-jacent à la représentation, texte originel qui ne prend sens qu'à partir du texte qu'il sous-tend) qui leur est, et qui nous est voilé. Ce repli du texte en lui-même, mouvement propre au texte en fragments, met l'accent sur le refus de la figuration, la négation de la vérité logocentrique, la place donnée à l'insaisissable, et se pose alors comme l'essence de la musique à l'œuvre dans les pièces de Chaurette : une expérience singulière infiniment renouvelée qui ne nous permet pas de découvrir un contenu latent mais qui ne cesse de le transcender. Pour mettre à jour ce mouvement souterrain, nous aurons principalement recours à des notions de phénoménologie (Merleau-Ponty, Deleuze) et ferons allusion à des quelques concepts développés en sémiotique (Fontanille, Peirce, Langer).

MOTS-CLÉS : Littérature, théâtre, dramaturgie, corps, phénoménologie, sémiotique.

Normand Chaurette : – *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*

– *Stabat Mater II*

– *Le Petit Köchel*

INTRODUCTION

Le théâtre québécois contemporain, marqué dans les années soixante-dix par un souci de représenter sa réalité politique, culturelle et linguistique, mettant l'accent sur la langue parlée, a subi d'importantes transformations à l'aube des années quatre-vingt.

Après l'échec référendaire du 20 mai 1980, s'opère un repli sur soi, celui de la remise en question : les productions artistiques s'attardent alors à l'expression d'identités subjectives, à la verbalisation des préoccupations personnelles, rêves individuels et pulsions intimes¹ ; inversement elles soulignent l'universalisme des comportements. Le théâtre de l'époque se (re)tourne lui aussi vers lui-même et la « dramaturgie fondée sur la parole »² fait place à une résurgence de la narration. Le théâtre des années quatre-vingt se définit comme un ensemble de conventions à subvertir, mû par une logique déconstructionniste structurante (décomposition analytique, jeu sur les codes), traversé par l'intertextualité et le transculturalisme. Conformément à sa quête d'anticonformisme et d'affranchissement vis-à-vis des formes traditionnelles, ses thématiques récurrentes, souvent liées à la dislocation de la cellule familiale, donnent la parole aux marginaux et aux victimes, particulièrement aux femmes, aux enfants et aux homosexuels. La dimension métathéâtrale de l'architecture dramatique et l'autoréflexivité du personnage permettent la sublimation du fait divers et relativisent l'idée d'une « pureté dramatique », voire du drame comme genre.³ On parlera

¹ Diane Pavlovic parlera de « l'exploration des désordres privés » dans « Le théâtre québécois récent et l'américanité », *Études françaises*, vol. XXVI, n° 2, automne 1990, p. 42.

² Paul Lefebvre, « Charette et Dubois écrivent », *Jeu*, n° 32, septembre 1984, p. 75. Courant né en 1968 avec *Les belles-sœurs* de Michel Tremblay.

³ À l'instar de Jean-Cléo Godin, notons que la tendance du « théâtre sur le théâtre », réflexion et jeu sur les conventions théâtrales, était déjà présente dans les années soixante avec l'univers parodique de Jacques Languirand, le *Cid Maghané* ou le *Marquis qui perdit* de Réjean Ducharme, et le *Double jeu* de Françoise Loranger. Godin considère qu'ils font partie de ceux qui ouvrent la voie à un nouveau type de « structure dramatique » : « Non plus une structure simple, fondée sur une seule intrigue

d'une « Allemagne québécoise » pour qualifier l'engouement pour cet « hyperréalisme aux multiples facettes, dont l'éventail s'étend d'un certain formalisme aux frontières de l'expressionnisme »⁴. De plus, on accorde une place prédominante au « texte emprunté » dans un foisonnement de traductions et d'adaptations. Ajoutons que la multiplication des festivals internationaux et des compagnies théâtrales, et plus globalement l'influence grandissante de l'industrie culturelle, forcent le théâtre à imposer son caractère événementiel, à rechercher des moyens littéraires et scéniques pour captiver un auditoire disséminé devant tant de diversité.

Devenu « fortement auto-référentiel »⁵, rejetant l'esthétique réaliste (on parlera de surthéâtralisation)⁶, le théâtre québécois des années quatre-vingt met l'accent sur ses procédés de production plutôt que sur la fable, focalisant sur la mise en scène et l'écriture. C'est précisément à partir de ces deux tendances principales que Greffard et Sabourin résumant l'ensemble des productions théâtrales de l'époque, déclarant que certains « défendent une forme apolitique misant sur le langage du corps et de la voix, un texte minimal et des situations dramatiques modernes. Les autres explorent les mythes ou encore le mélange des genres et des formes théâtrales. »⁷ Ainsi, d'une part, la production de la saga carnavalesque de Jean-Pierre Ronfard *Vie et mort du Roi Boiteux* par le Nouveau Théâtre

cohérente, mais une superposition de deux intrigues, l'une en contrepoint de l'autre, la véritable tension dramatique reposant sur les échanges de significations entre l'une et l'autre. » Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, *Le théâtre québécois, Introduction à dix dramaturges contemporains*, Montréal, Hurtubise/HMH, 1970, p. 230 et 232.

⁴ Jean Cléo Godin et Dominique Lafon, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, coll. « Théâtre/essai », Montréal, Leméac, 1999, p. 27.

⁵ Madeleine Greffard et Jean-Guy Sabourin, *Le théâtre québécois*, coll. « Boréal express » (n° 18), Cap-Saint-Ignace (Québec), Boréal, 1997, p. 110.

⁶ Guy Teissier, « Surthéâtraliser dans le théâtre québécois », *op. cit.*, p. 181. Mais contrairement aux dramaturgies française ou européenne dans lesquelles les mises à nu de l'artifice théâtral supposent la problématique de l'absurde ou du vide, la surthéâtralisation permet au théâtre québécois de renforcer son caractère proprement théâtral, le légitimant à force de mises en abîme.

⁷ Madeleine Greffard et Jean-Guy Sabourin, *Le théâtre québécois, op. cit.*, p. 97.

Expérimental (débutée en 1981) et de l'autre, la création presque simultanée (en 1980) de *Panique à Longueuil* de René-Daniel Dubois et *Rêve d'une nuit d'hôpital* de Normand Chaurette⁸, marquent la naissance de ce que l'on baptisera la « nouvelle dramaturgie »⁹. « À la suite de Ronfard, les recherches formelles de Carbone 14, groupe animé par Gilles Maheu, ou du Théâtre Repère, animé par Jacques Lessard et Robert Lepage, font que les années 1980 installeront [...] “le règne des metteurs en scène” »¹⁰; paradoxalement, le « coup de force de l'auteur en tant que programmateur du spectacle peut le mener à usurper la place du metteur en scène »¹¹ et le retour au texte, souvent opéré par le biais de la figure du créateur, s'exprime de manière plurielle chez les dramaturges de cette période. Aux côtés de Chaurette et Dubois, les textes de Jean Barbeau, Michel-Marc Bouchard, Élisabeth Bourget, Dominic Champagne, Michel Garneau, Marie Laberge, Jovette Marchessault, Jean-Frédéric Messier, Marco Micone, Maryse Pelletier et Michel Tremblay (pour ne nommer qu'eux), ont tous empreint différemment l'univers dramaturgique québécois des années quatre-vingt.

C'est ce repli général sur l'art qui intéresse d'abord la présente recherche, cette remise en question du fait théâtral, ce mouvement autoréflexif qui a permis au théâtre québécois d'évoluer en tant qu'univers intime face à une hétérogénéité collective. Nous croyons que le théâtre québécois des années quatre-vingt, et plus particulièrement celui de Normand

⁸ Même si, comme le remarque Pascal Riendeau, « c'est plutôt depuis *Provincetown Playhouse*, juillet 1919, j'avais 19 ans (1981) et *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy* (1983), textes publiés avant d'être joués sur scène, que la décennie Chaurette-Dubois prend véritablement son envol. » Dans *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, coll. « Études », Québec, Nuit Blanche éditeur, 1997, p. 36.

⁹ Voir Louise Vigeant, « Du réalisme à l'expressionnisme » (*Jeu*, n° 58, mars 1991, p. 11), de même que Jean Cléo Godin et Dominique Lafon, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, (*op. cit.*, p. 18). Notons que le terme de « dramaturgie nouvelle » a d'abord été utilisé par Jean Cléo Godin dans son article intitulé « Deux dramaturges de l'avenir ? » (*Études théâtrales*, vol. XVIII, n° 3, hiver 1985, p. 113), posant Chaurette et Dubois comme les deux principaux *représentants* de ce courant.

¹⁰ Francine Bordeleau, « Écrire le théâtre aujourd'hui », *Lettres québécoises*, n° 97, printemps 2000, p. 19.

¹¹ Michel Corvin, « L'écriture théâtrale contemporaine entre modèles de représentation et illisibilité », *Études Théâtrales*, n° 24-25, 2002, p. 203.

Chaurette, est un théâtre qui a senti le besoin de se recroqueviller pour mieux survivre à son éclatement formel et référentiel. Mais le repli sur l'art est un mécanisme de défense narcissique et il accuse une autonomie vicieuse :

Plus d'ancrage relationnel à autrui ou à l'espace, plus d'inscription du discours dans une temporalité quelconque, mais un élan (ou un repli) pour capter le monde dans le piège de l'instant, sans continuité ni lien de causalité avec ce qui précède ou suit. Parole errante, poème.¹²

Afin de mieux cerner ce « repli », nous nous proposons d'envisager le texte dramatique comme une œuvre d'art autodévorante, soit une œuvre qui se recourbe sur elle-même, pleine et avide de sa propre réalité événementielle, une œuvre qui se nourrit de sa propre chair pour mieux y renaître indéfiniment. Chez Chaurette, les multiples mises en abîme, les inlassables répétitions, la fragmentation et la déconstruction du discours théâtral, viennent complexifier les paroles proférées, mais du même coup s'emparent d'une partie du sens et rappellent le caractère primordial du texte théâtral. La multiplication des points de vue, l'emploi d'énonciateurs multiples pour un même rôle, une même phrase ou un même mot, montre la désincarnation de la parole et accuse un vide a-temporel, un espace morcelé et pluriel. Les signes sont ici *soufflés*¹³ quittant la voix qui les a formulés et s'échappant non pas vers un « mimotexte »¹⁴, car il s'agit d'un texte originaire, mais plutôt vers un « infratexte »¹⁵ qui leur est, et qui nous est voilé. Ce repli du texte en lui-même met l'accent sur le refus de la figuration, la négation de la vérité logocentrique et la place donnée à l'insaisissable. Suivant

¹² *Ibid.*, p. 203.

¹³ À la fois *dérobés* par un autre qui les perçoit et du même coup *inspirés* depuis une *autre* voix. Jacques Derrida, « La Parole soufflée », *L'écriture et la différence*, coll. « Points », Paris, Seuil, 1967, p. 261-262.

¹⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, coll. « Poétique », Paris, Seuil, 1982, p. 87-88 : « mimotexte, tout texte imitatif ou agencement de mimétismes ».

¹⁵ André Gervais, à propos de Duchamp, nous donne une définition de l'infratexte : « Duchamp a précisé que la superficie visible de son travail repose sur une autre superficie, cachée celle-là » (*La Raie alitée d'effets*, Québec, Hurtubise HMH, 1984, p. 287).

l'idée d'Anne Ubersfeld, nous postulons que le texte dramatique contient déjà des « matrices textuelles de "représentativité" »¹⁶, et à l'instar de Lucie Robert, nous dirons que « la dramaturgie contemporaine inscrit dans son écriture même la tension qui traverse les relations entre le texte et la scène »¹⁷ : nous nous pencherons donc sur la manière dont le texte intègre, dans sa matérialité propre, les nécessités de sa représentation.¹⁸ Suivant cette hypothèse, nous affirmerons qu'il n'y a pas simplement « repli » mais « ingestion » du contexte dramatique, lequel subit une altération pour assurer sa pérennité : il doit mourir comme un autre (ravalé par lui-même) pour renaître comme le même. Nous croyons que le texte dramatique chaurettien est autophage (autodévorant) car il ne peut que se nourrir de lui-même suivant le mouvement de sa propre respiration, l'inspiration (entendue à la fois comme phase respiratoire et spontanéité créative).

Divisé en trois chapitres, un pour chacune des œuvres à l'étude, ce mémoire s'intéresse à l'évolution de la figure du texte autophage à travers l'œuvre de Normand Chaurette. À partir de trois pièces, soit *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans, Stabat Mater II* et *Le Petit Köchel*, nous mettrons à jour le mouvement du texte autophage, un « corps-texte » replié sur lui-même, pli phénoménologique qui va à l'infini.¹⁹ Dans les pièces

¹⁶ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, coll. « Classiques du peuple. Critique », Paris, Éditions sociales, 1978, p. 20.

¹⁷ Lucie Robert, « (D)écrire le corps », *L'Annuaire théâtral*, n° 21, printemps 1997, p. 30.

¹⁸ Notons que par souci de concision, nous accorderons peu d'attention au versant scénique des pièces à l'étude, le texte dramatique possédant sa propre logique, qui par la suite est traitée de multiples manières par différentes mises en scène.

¹⁹ On se réfère ici à Merleau-Ponty, pour qui le corps n'est autre que ce pli ou cet enroulement de l'originaire sur lui-même, caractérisé par un entrelacement entre sentir et senti : c'est en tant que sentir que le senti est incarné. Le corps est toujours un « creux » instantanément submergé par l'épaisseur de sa chair qui, passée sous silence dans la profondeur qu'elle donne à voir, invisibilité au cœur du paraître (l'être *dans* le paraître), se veut un retrait au sein de la manifestation ; toujours entre-deux, empreinte dans l'épaisseur du monde sur laquelle elle se détache, la phénoménalité est le pli plutôt que le vide, « différence des identiques » ou « identité dans la différence », l'éternel retour de l'autre dans le même. Voir Renaud Barbaras, « De la phénoménologie du corps à l'ontologie de la chair », in *Le Corps*, Jean-Christophe Goddard et Monique Labrune, Paris, Vrin, 1992, p. 279.

choisies, l'accent est mis sur l'état intermédiaire des choses : le décalage entre visible et invisible est un mouvement centré sur le regard mettant en évidence la difficulté d'entrevoir la vérité cachée qui nous fait vivre. Plus largement, nous comprenons que l'œuvre chaurettienne tente de rendre compte des puissances inconnues de l'âme, véritable « *mare tenebrarum* » où sévissent les étranges tempêtes de l'invisible et de l'inexprimable, cet indécidable qui sous-tend tout notre être.

Les trois pièces s'organisent autour de la mort d'un enfant, du désir d'immortalité et d'un texte originel vécu « à la lettre » qui va creuser l'espace scénique, le forçant à se replier sur lui-même. Dans *Provincetown Playhouse*, le pli s'opère dans la fragmentation de l'espace théâtral par le biais d'un éclairage lunaire et d'un « silence musical ». L'inspiration est d'abord associée à la folie, état d'esprit permettant l'interpénétration et la réinterprétation des éléments. Nous aborderons l'importance du rêve, du mythe, du sacré, du sacrifice de l'enfant, de l'éternel retour, noyaux sémantiques dont s'imprègnent aussi les deux autres pièces à l'étude. Nous dessinerons les contours du corps-texte mais l'enclave cryptique qu'il crée ne sera traitée de manière plus exhaustive qu'au deuxième chapitre. Tandis que le premier chapitre nous permettra de « mettre la table », le deuxième se penchera sur le second stade de l'évolution de la figure du texte autophage, soit le pli. *Le Stabat Mater II* vient déplacer l'œil du cyclone du côté des voix puisque s'opère ici l'entrelacement de deux chœurs : un polyphonique et muet, l'autre plein d'une parole monodique. S'appuyant sur des théories derridiennes (notamment l'idée d'inspiration comme « souffle créateur », « souffle de la vie ») et deleuziennes (pli baroque), nous assisterons à l'organogenèse du corps-texte, véritable chambre de résonance où s'amplifient les échos qui l'animent, échos nés du silence musical qui le contraint à se replier sur lui-même dans un mouvement d'autodévoration infini. Finalement, dans *Le Petit Köchel*, où il est carrément question de cannibalisme, le récit sera complètement noyé dans ses eaux silencieuses et musicales au point où seul demeure le « diapason de l'inferral ». Nous userons principalement de l'approche phénoménologique pour rendre compte du travail d'abduction au cœur du texte autophage, mais l'utilisation de certains termes empruntés à la sémiotique nous seront également utiles afin de mieux cerner ce désir récurrent de se fondre dans la matière (soit la chair du corps-texte) : nous sommes en présence d'un corps-texte en quête d'une pureté dans

la neutralité, état qui rappelle davantage l'idée de « priméité » (terme lié à la sémiotique peircéenne décrivant une « qualité sensible », une simple possibilité du signe) que celle de noème (premier socle de la constitution des analyses de la perception, englobant les objet intentionnels de la pensée ; conscience de l'identique, donc qui relève de l'objet). Le texte autophage est voué à l'infini de l'interprétation, la transcendance de la matière théâtrale dans le renouvellement de sa mise à mort.

CHAPITRE I

LE CORPS-TEXTE ou L'ÉCRITURE VIVANTE dans *PROVINCETOWN PLAYHOUSE*

1.1 Analyse du premier tableau et mise à jour du fonctionnement de la pièce

*Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*¹ est une pièce complexe, pleine d'une myriade d'échos qui se réverbèrent et s'égrènent au cours de dix-neuf tableaux durant lesquels Charles Charles 38, doublé d'une version actualisée de lui-même à dix-neuf ans nommée Charles Charles 19², se remémore les événements gravitant autour de sa propre pièce jouée au Provincetown Playhouse le soir de son dix-neuvième anniversaire, un soir de pleine lune au bord de la mer dix-neuf ans plus tôt. Lors de l'unique représentation, un « one-man-show à trois personnages » (Chaurette, 1981 : p. 27) intitulé le « Théâtre de l'immolation de la beauté », un enfant a été éventré de dix-neuf coups de couteau. Savaient-ils que le sac contenait un véritable enfant ? On accuse le jeune dramaturge et ses deux compagnons du même âge, Winslow Byron et Alvan Jensen. Incapable d'élucider le crime mais armée d'un système de déduction logique « éclairant », la justice condamnera à la pendaison Byron et Jensen, tandis que l'auteur s'avoue fou. La pièce se déroule et s'enroule dans la tête d'un seul personnage, un homme de théâtre encore interné dans une clinique psychiatrique de Chicago en ce 19 juillet 1938 : ce qui nous est donné à voir nous est révélé de l'intérieur, dans un lieu trouble et aqueux où le théâtre et le réel s'entremêlent au point

¹ *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, coll. «Théâtre/Leméac», Montréal, Leméac, 1981, 123 p. Nous utiliserons désormais le titre abrégé *Provincetown Playhouse* pour désigner le texte de Chaurette.

² Charles Charles 19 n'est pas seulement un personnage tiré du passé mais une sorte d'alter ego qui a évolué avec Charles Charles 38, une partie de lui-même issue d'une cassure opérée en 1919 qui demeure consciente du temps qui passe.

d'être réversibles. Comme nous le verrons, la réalité itérative et créative dans laquelle évolue Charles Charles³, le corps-texte, est plurielle. Elle est un processus et non un objet : le texte autophage c'est l'œuvre qui avale son auteur et l'imprègne de ce même rituel qui le pousse à s'autodévorer (se nourrissant de l'œuvre comme de lui-même). Charles Charles sera absorbé par l'objet dramatique qu'il a créé en passant par l'accumulation de lumières et de silences : Charles Charles 19 est mort en 1919 (devenu fou, réduit au silence) pour permettre la pérennité de l'œuvre à l'intérieur de son auteur, Charles Charles 38.

Tout comme la pièce de Charles Charles (qu'il s'agisse de la pièce jouée en 1919 ou celle qui a lieu dans l'esprit d'un fou dix-neuf ans plus tard), celle de Chaurette annonce le meurtre, ou l'immolation, dès les premiers tableaux : ce n'est pas l'action scénique qui intéresse d'abord ici mais le dialogue qu'entretient le texte avec ses propres ramifications. La structuration en tableaux permet également de détourner la tension dramatique en s'attardant aux ruptures de l'action, aux fragments d'un temps morcelé.⁴ De plus, en mettant l'accent sur la prolifération des couches de l'histoire et la mise en relief de l'énonciation, Chaurette met à nu le texte et ses mécanismes, le révélant comme un processus plutôt qu'une finalité. Nous dénombrons quatre niveaux d'écriture théâtrale⁵ : l'*Immolation de la beauté*, qui réside

³ Le nom de « Charles Charles » désigne simultanément les deux personnages.

⁴ Selon Patrice Pavis, le tableau est une unité spatiale thématique, « non actantielle », un espace clos « recouvrant un univers épique de personnages dont les relations assez stables donnent l'illusion de former une fresque, un corps de ballet ou un tableau vivant » (*Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin/VUEF, 2002 (1996), p. 345).

⁵ Riendeau a pour sa part délimité trois « niveaux de récits », trois pièces de théâtre, soit la représentation qui prend forme en 1938, le procès et le « Théâtre de l'Immolation de la Beauté » (*La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, coll. « Études », Québec, Nuit Blanche éditeur, 1997, p. 69). Au contraire, nous utilisons le terme d'« écriture théâtrale » pour différencier quatre plans possédant chacun un répertoire historique qui leur est propre mais qui ne forment qu'une seule pièce suivant un seul mouvement. Ajoutons que les quatre niveaux ne sont pas enchâssés au sens strict puisque l'activation de chacun d'eux ne dépend pas nécessairement de celui qui le précède : nous croyons plutôt que c'est à partir d'un même vocabulaire, d'une même mémoire (mots, motifs, images, odeurs et sons communs) que les différents niveaux se juxtaposent et s'interpénètrent. *Provincetown Playhouse* n'utilise pas seulement du procédé de « théâtre dans le théâtre » mais aussi celui du « théâtre au théâtre ».

en un unique manuscrit auquel nous n'avons accès qu'indirectement (les extraits tirés de la pièce qui nous sont donnés entre guillemets demeurant ceux de la représentation initiale, des phrases potentiellement altérées suite aux répétitions qui ont eu lieu du 1^{er} au 18 juillet et aux nombreux imprévus qui ont ponctué le spectacle de 1919, sans oublier les innombrables redites et échos qui s'agglutinent depuis dix-neuf ans) ; la performance jouée en 1919, dont les répliques nous sont données entre guillemets, et qui jumelée aux événements qui se sont déroulés lors du procès lui succédant, lesquels sont également donnés entre guillemets et orchestrés comme une représentation théâtrale ; la pièce qui se déroule dans la tête de Charles Charles 38, soit une réinterprétation ou une réinvention perpétuelle de sa pièce, de la performance et du procès qui ont eu lieu ; et finalement les extraits des *Mémoires* de Charles Charles, rédigés en caractères gras, fixés dans le temps dans un après-coup et formant un discours d'escorte narratif, un paratexte fictif étayant la pièce à force de témoignages.⁶

Au premier tableau, le décor décrit par la didascalie d'introduction présente une table sur laquelle on a déposé un sac et des couteaux. On notifie d'emblée que la pièce se passe dans la tête de l'auteur, Charles Charles 38, au bord de la mer un soir de pleine lune. Toujours selon ce qui est dit en marge, les quatre personnages sont en scène, face au public, plongés dans le noir et le silence, et c'est Charles Charles 38, invisible, qui met en scène l'espace au fur et à mesure qu'il le décrit. Ses premiers mots sont descriptifs, énumération

⁶ Les extraits des *Mémoires* constituent la trace laissée par un « je » intemporel qui commente l'ensemble des événements entourant le 19 juillet 1919. Citations insérées entre les tableaux, ils possèdent la neutralité du ton passé et publié, tels les fragments d'un texte en marge donné à lire, ou lu, durant la pièce (par exemple, lors de la mise en scène de Pierre Fortin en 1984, ils sont rendus par une voix enregistrée). Les *Mémoires* se situent aux confluent du passé et du présent de son auteur, « entre la "réalité" (ou la vérité) et la fiction dramatique ; [...] comme un entre-deux indispensable à l'écriture théâtrale » (Jean-Pierre Ryngaert, « *Scènes d'enfants*, un roman sur l'art du théâtre », *Voix et Images*, vol. XXV, n° 3 (75), printemps 2000, p. 458). À l'instar de Riendeau, nous dirons qu'ils forment une troisième instance énonciative, un « commentaire métatextuel » (*La cohérence fautive*, op. cit., p. 72) qui accompagne l'expérience de la pièce. Tirés d'un hors-temps, les extraits semblent avoir été sélectionnés par un « architecteur intratextuel » (*Ibid.*, p. 73), sorte de Charles Charles 81 implicite et événementiel. Esquissant la pièce en cours, ils ajoutent à la progression du récit : même si aucun élément nouveau à l'action dramatique n'y est décelé, la redite officielle donne l'effet de consolidation du discours. Les extraits des *Mémoires* forment une sorte de guide textuel qui nous rappelle la primauté de l'écrit sur l'action ou de l'écriture comme action.

des éléments qui meublent la scène d'autrefois à la façon d'un monologue didascalique. Ici la distinction introduite par Ingarden entre texte principal (le texte dit par les personnages) et texte secondaire (les indications scéniques)⁷ est obsolète : il y a un dépassement de la complémentarité des deux niveaux textuels qui ne se font plus seulement écho mais qui s'imitent et se contaminent à tour de rôle. Les trois phrases initiales sont nominales : les deux premières répètent celles qui concluent la didascalie d'introduction (« Odeur de sel et de poisson frais. Bruit d'harmonica, bruit de vagues. » (p. 24)) et la troisième braque un projecteur sur trois garçons, redoublant la lune et permettant au théâtre de s'approprier l'espace, donnant alors accès à ce qui s'était voilé d'ombre. On aperçoit deux garçons munis de longs couteaux, puis un troisième placé au centre, l'auteur de la pièce (« comme s'il avait un couteau, lui aussi... » (p. 25)). On prétend que le sac contient un enfant. Les trois garçons éclairés restent muets, immobiles, tels ces trois phrases nominales qui n'impliquent aucune action sinon l'inscription d'un lieu, d'une atmosphère, référant davantage à leur nom (« trois garçons aux cheveux blonds tout juste bon à être beaux » (p. 25)) qu'à eux-mêmes, tous dotés d'une valeur extrinsèque qui les lie à Charles Charles 38. Quant à ce dernier, même sous la lumière du projecteur, celui qui parle demeure imperceptible au regard et sa voix impersonnelle ajoute à l'incertitude qui l'enveloppe. La description de la mise en scène se termine par l'annonce officielle de l'énigme de la pièce : « “ Savaient-ils que ce sac contenait un enfant ? ” » (p. 26)⁸ Mais cette énigme n'est pas celle de *l'Immolation de la beauté*, et se rattache plutôt à une réplique du procès qui a fait suite à la performance meurtrière au Provincetown Playhouse. D'entrée de jeu, la pièce, sa représentation et le procès se veulent inextricablement liés, et c'est Charles Charles 38 qui préside les trois scènes, ayant le pouvoir de s'affirmer en tant qu'élément pré-séant à la pièce au même titre que la didascalie. À l'instar du didascale au théâtre grec (*didaskalos*, instructeur), il se pose comme l'organisateur de la pièce qu'il incarne depuis dix-neuf ans.

⁷ Roman Ingarden, « Les fonctions du langage au théâtre », *Poétique*, n° 8, 1971, p.221.

⁸ Notons que l'utilisation des guillemets permet à Charles Charles 38 de ne pas endosser ce qu'il vient d'énoncer puisqu'il s'agit alors de propos rapportés, déjà prononcés.

Au milieu du premier tableau, un projecteur s'incline sur Charles Charles 38, « théâtre et pleine lune dans le grenier d'une cage un soir d'été » (p. 26), dévoilant son costume d'aliéné. La lumière de ce deuxième projecteur ne fait pas que doubler l'éclairage lunaire, elle est déjà à la fois scénique et astrale. Coexistent à ce moment les trois scènes : celle de la pièce en cours, telle que décrite par la didascalie d'introduction où tout est nimbé de noir, celle du Provincetown Playhouse de 1919 sous la pleine lune (à laquelle fait écho la scène d'un procès) et celle de la chambre d'un fou dans une clinique de Chicago. Et le ton change. On croirait entendre un metteur en scène qui nous décrit et qui anime Charles Charles 38, lequel parle ici de lui-même à la troisième personne : sa voix se situe corollairement à l'extérieur de son corps, liée au regard d'un autre. C'est là une caractéristique importante des personnages du *Provincetown Playhouse* : projections imaginaires dans l'esprit d'un aliéné qui se remémore sa propre pièce, ils demeurent des coquilles vides, des marionnettes animées le temps d'un spectacle à travers lesquelles se glisse la voix d'un autre. Ils sont vivants à l'intérieur d'un corps en proie à une enclave cryptique où s'engouffrent la pièce et son auteur.⁹ Les quatre personnages en scène sont des représentations d'eux-mêmes, des ombres évoluant dans le registre du rêve, refoulées à l'intérieur d'une scène imaginaire et nourries par la folie poétique qui emporte tout sur son passage, même son créateur puisque « l'acteur qui devient spectateur ou qui reflète le jeu est [...] déterminé par le texte. »¹⁰ Charles Charles 38 est un personnage profondément métathéâtral, existant en tant que la « répétition d'une forme artistique par soi-même »¹¹, simultanément lié à la sphère scénique et dramaturgique.

⁹ Shawn Huffman nous rappelle que la crypte est perceptible suivant les « fragments d'un casse-tête découvrant les contours d'un univers à l'étroit, creusé plus souvent qu'autrement dans la mémoire du personnage principal ». « Mettre la scène en cage : *Provincetown Playhouse* et *Le syndrome de Cézanne* », *Recherche théâtrale au Canada*, vol. XVII, n° 1, printemps 1996, p. 4.

¹⁰ Manfred Schmeling, *Métathéâtre et intertexte : aspects du théâtre dans le théâtre*, coll. « Archives des lettres modernes », Paris, Lettres Modernes, 1982, p. 7.

¹¹ *Ibid.*, p. 8.

Pendant qu'il avance en direction du public, les trois garçons replongent dans l'obscurité : la présence de Charles Charles 38 absorbe celle des trois autres puisqu'il en est le dénominateur commun. Dix-neuf n'est-il pas un chiffre premier ? Spécifiant qu'il possède l'intonation d'un illuminé, Charles Charles 38 prend publiquement la parole suivant le tiret qui lui est désigné, le seul de toute la pièce (ce qui rend l'annonce d'autant plus officielle), et il se présente solennellement entre guillemets en tant qu'homme de théâtre. Puis sa voix reprend l'accent littéraire et impersonnel de la didascalie et annonce que le décor comprend une table et quatre chaises, que le texte de la pièce y est déposé et que la scène se déroule dans une clinique de Chicago dix-neuf ans après la représentation initiale. Il s'agit de la troisième enclave scénique : la didascalie d'introduction nous présentait la scène dans la tête de l'auteur, les premières lignes du tableau nous renvoyaient au décor de la scène de 1919, et cette fois on nous décrit la chambre d'hôpital de Charles Charles 38. Même si ces trois scènes cohabitent ensemble dans un même tableau, elles ne le peuvent qu'en paroles et coexistent à l'intérieur de l'esprit d'un fou ou dans la tête d'un auteur présumé fou. Le texte de la pièce ne se trouve donc jamais « vraiment » devant nous et la table n'exhibe que le sac et les couteaux initiaux : à l'instar de son auteur d'abord imperceptible, le texte de la pièce est enténébré, invisible et illisible, passé sous silence. Nous pourrions alors imaginer que les quatre chaises dont parle Charles Charles 38 sont destinées à quatre personnages qui sont nourris par le même texte, ne vivant qu'à partir de ce texte (n'ayant rien d'autre à manger), et que cette scène est mise en abîme dans le corps même de l'auteur, à l'intérieur du sac déposé aux côtés des couteaux puisque l'auteur s'y est lui-même placé, puisqu'il s'offre lui-même en sacrifice sur la scène d'un théâtre en tant qu'objet dramatique, puisqu'il *est* théâtre.

Finalement, comme l'indique la didascalie qui clôt le premier tableau, c'est Charles Charles 38 qui frappe les trois coups du début de la pièce du revers de sa cigarette. Traditionnellement, les trois coups étaient frappés à l'aide du brigadier par le régisseur. Ils indiquaient le passage dans un espace autre, un autre temps, une autre histoire, et permettaient d'interrompre la rumeur d'un auditoire qui se languit. Nous le savions déjà metteur en scène mais voilà que Charles Charles 38 s'occupe également du pendant matériel

et technique de la représentation : il est devant nous et du même coup, « sans être vu, il se place en régie »¹². Il est l'écho de trois garçons, comme des trois unités au théâtre : unité de lieu (sa tête d'auteur), unité de temps (tous les temps sont vécus en 1938), unité d'action (le sacrifice d'un enfant ou, plus précisément, *l'Immolation de la beauté*). Il est à lui seul un « spectacle total », une expérience qu'il le définit et l'enveloppe. Ainsi, tous ses mouvements ont une influence sur le texte de la pièce qui respire au même rythme. Le souffle de Charles Charles 38 n'est pas seulement audible, il est scriptible et trouve écho dans les mots de la pièce où il se reflète : il est l'« écriture vivante ». En résonance aux trois coups du revers d'une cigarette suivent silencieusement les trois dernières phrases de la didascalie qui clôt le premier tableau : « Il allume. Il fume. Un temps. ». Les trois coups donnés par Charles Charles 38 annoncent la mise en scène de la théâtralité et de surcroît la mise en scène d'un corps théâtralisé au point de ne faire qu'un avec le texte qui l'anime.

1.2 Traitement de la lumière et du silence : prépondérance des « blancs »

1.2.1 La lumière lunaire, l'ombre de la lumière

Entre fiction et réalité, l'espace dans lequel évolue le théâtre de Charles Charles 38 est en proie à une métamorphose perpétuelle, recréé indéfiniment depuis dix-neuf ans. La mise en abîme répétée de la pièce rend les frontières floues entre les différentes « couches

¹² Agnès Pierron, « Régie », *Le théâtre, ses métiers, son langage : Lexique théâtral*, coll. « Classiques Hachette », Paris, Hachette, 1994, p. 88. À propos de l'importance du rôle de régisseur, Jacques Copeau remarque : « [...] car si le metteur en scène crée le spectacle et lui donne vie, le régisseur le conserve, il en assure la conduite et la durée. À mesure qu'une pièce approche de la représentation, on peut dire qu'elle passe des mains du metteur en scène entre celles du régisseur, un peu de la même manière qu'elle a déjà passé des mains de l'auteur entre celles du metteur en scène et de ses acteurs » (« La mise en scène », *Encyclopédie française*, t. XVII, 1935, p. 1763-1764, cité par Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 297). Et c'est exactement le cheminement que suit ce premier tableau qui nous présente d'abord Charles Charles 38 à titre d'auteur et d'acteur, puis de metteur en scène et enfin de régisseur. Il est celui qui braque les projecteurs et qui exige le silence pendant la représentation, il est l'instigateur du jeu. La pièce est un jeu, une variation sur le thème de la beauté parmi une multitude de représentations précédentes, et puisque Charles Charles 38 ne fait qu'un avec le jeu, il incarne lui-même tous les actants du spectacle en cours.

telluriques »¹³ qui s'alternent et s'altèrent au fil du temps (déjà dix-neuf ans de répétitions quotidiennes), mais au cœur de ce mouvement intratextuel, seul demeure intact ce qui ne peut être vu : *l'Immolation de la beauté*, expression qui renvoie tant au manuscrit qu'à l'acte rituel, théâtral et meurtrier commis un soir de juillet 1919. Pour notre part, nous utiliserons le terme d'infratexte pour définir *l'Immolation de la beauté* puisqu'il s'agit non seulement d'un écrit antérieur ou un évènement sous-jacent à la représentation, mais surtout d'une force morbide souterraine et originelle.¹⁴ Comme nous l'avons constaté, le théâtre de Charles Charles est d'abord voilé de noir, s'éclaircissant progressivement en accumulant les sources lumineuses, redoublant la lune à l'aide de projecteurs. La pleine lune, lumière blanche dans l'immensité ténébreuse, est mentionnée à dix-neuf reprises durant la pièce et symbolise Charles Charles. Calque lunaire, il est lui-même une agglutination de croissants lumineux qui viendra « opposer sa loi au soleil » (p. 53). La lune incarne la plénitude dans l'unité à laquelle aspire le brillant auteur de dix-neuf ans qu'il a été, double idéalisé d'un auteur de trente-huit ans assombri par la réclusion et la folie.

Charles Charles 19 et Winslow s'étaient rencontrés trois ans auparavant et ce chiffre avait redoublé à la venue d'Alvan six mois plus tôt. Cette numération n'est pas innocente et nous rappelle que ces trois amis ne sont jamais comptés séparément puisqu'ils demeurent toujours un ajout à ce qui les précède. Partant du même principe d'adjonction, la blancheur de la peau de Charles Charles 19, couleur présentée en opposition au noir de celle de l'enfant sacrifié, Frank Anshutz, ou de Webster Jones, le Noir avec lequel Winslow s'était battu le

¹³ Expression empruntée à Irène Sadowsza-Guillon, « Normand Chaurette. Un art scientifique du langage », *Acteurs*, n° 87-88, janvier-février 1991, p. 80.

¹⁴ Dans un article antérieur, Jean Cléo Godin avait utilisé le terme d'intertexte : « Et dans un monde apparemment dominé par la théâtralité, par le spectaculaire et par le corps, voici une dramaturgie qui semble revenir à une valeur ancienne : le texte, omniprésent et englobant, texte souvent redoublé par la référence essentielle à un hors-texte ou à un intertexte qui l'informe et lui donne son sens plein. » (« Deux dramaturges de l'avenir ? », *Études théâtrales*, vol. XVIII, n° 3, hiver 1985, p. 113) Dans le jargon informatique, formé par l'ensemble des étiquettes apposées sur un texte numérique, l'infratexte est ce qui reste ininterprétable indépendamment du texte qu'elles transcendent : le terme d'infratexte apparaît plus juste puisqu'il s'agit chez Chaurette d'un texte originel (*l'Immolation de la beauté*) qui ne prend sens qu'à partir du texte qu'il sous-tend (*Provincetown Playhouse*).

jour de la représentation, s'intensifie davantage lorsqu'elle est additionnée à celle de ses deux compagnons. Charles Charles 19 est également blond, et le reflet de ses cheveux est doublé puis redoublé par la blondeur d'Alvan et de Winslow. Leur jeunesse et leur beauté, non seulement similaires mais identiques, magnifient l'effet lustré : « Les gens nous confondait dans notre grande splendeur commune. Vrai, nous étions si superbes que l'image de nos allées et venues confondait, comme l'eau sur le sable, les mauvaises actions dont on nous soupçonnait... » (p. 41). Ensemble ils sont si radieux que leur éclat les « blanchit » de toute présomption péjorative : à l'image d'une lune pleine et sereine, les reflets conjugués des trois garçons leur confèrent une illusion de pureté, un voile d'ingénuité qui les unit et les protège à la manière d'une aura mystique et mystifiante. Durant la représentation du « Théâtre de l'immolation de la beauté », cette lumière talismanique s'imprime sur « leurs doigts et leurs torsos [qui] brillent de signes cabalistiques » (p. 25). Tandis que Winslow y interprète la part du mal de l'esprit et qu'Alvan joue la part du bien, c'est Charles Charles 19 qui tient le rôle de la lune. « Rond de rêves » (p. 53), la lune de l'*Immolation de la beauté* est plurielle, « toute en lumières » (p. 53), « pleine de lumières » (p. 54) et culmine au-dessus de la plage de Cape Cod, doublant l'éclairage lunaire de la scène et redoublant celui au-dessus de la mer : « Le ciel était très clair à cause de la pleine lune » (p. 76) se souvient Winslow.

Au sixième tableau, il est écrit que cette lune possède « les enduits bleus de Neptune » (p. 53). En astrologie, Neptune incarne l'archétype de la « réceptivité passive », principe de l'intégration ou de la dissolution universelle présent tant au niveau de l'inspiration créatrice que de la folie, lié à un lieu où règne l'indifférenciation, la parfaite fusion des éléments. Située dans l'« Hôpital du zodiaque », cette planète « gouverne le subconscient et provoque les maladies mentales, les dépressions, les manies »¹⁵. La lune-Charles Charles est une lune « malade » dont la lumière efface les contours et superpose les objets, les personnages, les lieux et les moments qu'elle nous laisse voir : elle est en proie au « devenir fou des

¹⁵ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, coll. « Bouquins », Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 662.

profondeurs »¹⁶ qui engendre une confusion générale de tous les repères spatio-temporels. Sa folie lumineuse, qu'elle soit clinique ou créatrice, va jusqu'à confondre le signifiant et le signifié : ici le théâtre *est* la vie et vice versa puisque Charles Charles *est* la lune qui éclaire ce que le soleil ne peut approcher, ce qui demeure tapi « dans le grenier d'une cage ». À l'instar du deuxième projecteur au premier tableau, la lune de Charles Charles ne fait pas qu'imiter l'éclairage lunaire, elle est *déjà* à la fois scénique et astrale. C'est pourquoi durant *l'Immolation de la beauté*, le sac éclairé contenait en même temps un enfant virtuel (supposé être composé de ouate et de sang de cochon) applaudi par un public témoin et complice qui n'y a vu que du théâtre, et un enfant réel pour lequel on requiert un procès. Et ce paradoxe est renforcé à chaque fois qu'un voile lumineux est ajouté : plus on éclaire le sac, plus on le théâtralise, plus on creuse l'abysse où s'engouffre la « vérité », la réalité solaire. Ce qui explique la surexposition du sac par Charles Charles 38 : « J'exige que le sac soit mieux éclairé » (p. 56), arguant que l'éclairage supplémentaire ajoute à la « transparence » de la pièce.¹⁷ Puisque Charles Charles joue aussi le rôle du régisseur, c'est « réellement » ou techniquement lui qui éclaire la scène. Cette dernière est d'abord plongée dans le noir mais cette noirceur est générée par une source lumineuse : Charles Charles 38 n'éclaire pas un espace obscur, il le crée à partir de la lumière. La lumière qui illumine la scène de Charles Charles 38 (la tête d'un illuminé interné, à l'ombre pour mieux s'éclaircir les idées) est déjà théâtrale et théâtralisante ; la lune parée du bleu de Neptune aveugle en théâtralisant tout élément qu'elle éclaire et métathéâtralisant ce qui l'était déjà : « Je veux te faire du théâtre ! Je veux t'éblouir ! » (p. 32) s'écrie Charles Charles 19 au troisième tableau. Au Provincetown Playhouse ce n'est pas la noirceur qui nous cache la vérité mais la lumière qui nous aveugle : la lumière théâtrale reflétée par la lune-Charles Charles est trompeuse et masque ce qu'elle révèle au moyen de mises en abîme brillantes.

¹⁶ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, coll. « Critique », Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 193.

¹⁷ Alors que la lune éclaire, les projecteurs se veulent éclairants, tant ceux de la scène, qui montrent du théâtre, que ceux de la cour, qui examinent une cause. Le procès est une opération éclairante puisqu'il s'est donné comme mandat de faire la lumière sur les événements.

Le manuscrit cité en cour et lu à l'occasion de lectures publiques sera travesti, escamoté, obscurci par le voile lumineux de la jurisprudence.¹⁸ Certains passages demeurent incompris, souvent critiqués, on décide de s'appuyer sur quelques notes relatant le passé de l'auteur pour mieux en interpréter d'autres : « ça pourrait peut-être vous éclairer... » (p. 90) La lecture s'égaré et on va jusqu'à sauter des répliques estimées gênantes. De même, au quinzième tableau, Charles Charles 38 affirme que « généralement, [il] respecte scrupuleusement [son] texte » (p. 100) mais avoue du même souffle qu'il se permet quelques fois d'allonger des répliques, d'en écarter d'autres, voire d'en retrancher pour mieux s'éloigner de son sujet et le redéfinir à son aise. Comme une spirale, il tourne autour de sa pièce : « Et puis, je commence à être vieux..., je perds un peu la mémoire, des fois, quand t'es pas là, il m'arrive de confondre... » (p. 113) confie-t-il à Charles Charles 19 au dernier tableau. Ce dernier nous avait déjà averti, laissant présager au sixième tableau l'éventuelle trahison du modèle scriptural lors de la première représentation de *l'Immolation de la beauté* : « Il se peut que nous fassions quelques erreurs, que nous ayons quelques blancs de mémoire, car nous avons eu que très peu de temps pour préparer ce spectacle » (p. 54). Ces « blancs de mémoire » sont des points lumineux qui trouent l'espace scénique, des points de rêves ouverts sur une nouvelle signification, autre que celle qui a précédemment été couchée sur papier : ils permettent l'écriture vivante. Ainsi, la preuve ultime qui mènera Alvan et Winslow au gibet est un blanc : ni un ni l'autre ne peut se remémorer clairement ce qu'ils ont fait entre six et sept heures le jour fatidique. Quotidiennement interrogés pendant deux ans, ayant atteint l'âge de la maturité et toujours incapables de formuler une réponse ferme, ils furent jugés coupables. Espace onirique entre ce qui a été dit et ce qui a eu lieu, ce blanc silencieux et accusateur est une ouverture par laquelle s'est échappé Charles Charles et qui a

¹⁸ La lumière juridique ne fait pas que brouiller les faits, elle opacifie ce qu'elle éclaire, ne permettant pas la coexistence des différents voiles scéniques qui doivent alors se soumettre à son désir d'uniformisation et de catégorisation. Elle ne différencie pas le rôle joué de l'acteur, mêlant la vie et le théâtre : Alvan et Winslow ont annoncé et exécuté l'immolation avec conviction et donc avec préméditation ; ils sont estimés coupables à force de témoignages cohérents et par conséquent incriminants. Pour sa part, insondable, la folie lumineuse de Charles Charles rayonne si bien dans son témoignage et dans son manuscrit qu'elle le blanchit de toute accusation de meurtre.

aspiré Winslow et Alvan. Ce blanc est la cause de l'*Immolation de la beauté* ce soir-là, il incarne la mise à mort rituelle de la jeunesse qui ne peut survivre à ce trop-plein de lumière.

Au dix-huitième tableau, Charles Charles 38, exhorté par Charles Charles 19, confesse qu'à six heures il a couru chercher Winslow pour voir le soleil et la lune ensemble sur la mer mais qu'il l'a trouvé endormi aux côtés d'Alvan : « Ils faisaient que dormir... dans le silence, ma foi ils souriaient... une tendresse qui m'avait fait plus mal que si j'avais vu autre chose... ce soir-là, l'immolation de la beauté... » (p. 109) La scène est inondée d'une clarté incompréhensible, insoutenable et meurtrière. La conjonction de l'éclat de la lune (aveuglant à force de silences) et du soleil (éblouissant à forces de paroles éclairantes), « comme un rêve » (p. 108), occasionne une surexposition lumineuse, une splendeur acérée accusant la cruelle nudité de la vérité, une douceur muette inexplicable qui l'exclut et le blesse, qui fait fi de sa présence et de sa préséance à la représentation¹⁹. Ce double blanc (lune-silence / soleil-parole) c'est l'inexprimable, ce qui ne peut être traduit en mots. Il ne peut être visible ou lisible compte tenu qu'il est blanc sur blanc. Ce blanc particulier est senti et n'existe qu'en tant que tel, lié à une sensation subjective qui ne fait sens que dans le corps de celui qui l'expérimente ; il enveloppe les éléments qu'il touche et, comme la figure du tableau, il englobe un paysage, encadre un lieu et un temps qui lui sont propres. Incarnant une atmosphère spécifique laissée en suspens, un moment teinté d'une intensité distincte, il existe en tant que « cohérence fautive » (p. 85), ce que Stéphanie Nutting qualifie de « collision fatale entre l'engendrement du sens (la pensée créatrice) et la production de l'occurrence (le sublime) »²⁰, où « la réalité et la vérité semblent former un signifié commun »²¹. Le double blanc possède donc une logique spécifique, celle du surplus lumineux, un débordement qui permet au rêve, au théâtre, d'empiéter sur la réalité. Soulignons que la scène de la réunion du

¹⁹ Gilles Chagnon, « La scène cautérisée », Préface de *Provincetown Playhouse...*, *op. cit.*, p. 15.

²⁰ Stéphanie Nutting, « La poétique de la détection dans *Provincetown Playhouse* », *Voix et Images*, vol. XXV, n° 3 (75), printemps 2000, p. 468.

²¹ Pascal Riendeau, *La cohérence fautive*, *op. cit.*, p. 86. Aussi cité plus longuement par Stéphanie Nutting, *Ibid.*, p. 468.

soleil et de la lune correspond également à l'unique conjonction du discours de Charles Charles 38 et de celui de Charles Charles 19, qui poursuivent alors la réplique de l'autre laissée en suspens par les trois points terminaux. Le blanc sur blanc signifie aussi l'unification momentanée des deux Charles Charles (expression déjà double en soi), la rencontre entre l'astre lumineux et son reflet.²² L'excès de lumière est une ouverture sur le rêve, une brèche où s'abreuve la folie de Charles Charles qui y verra l'occasion de réaliser pleinement son « théâtre de la vérité » (p. 35).

1.2.2 Le son blanc ou le silence musical

Le blanc qui a condamné à mort Winslow et Alvan est excessivement lumineux et éminemment silencieux. Le son blanc c'est le silence d'une condamnation rituelle, la mise à mort fictionnelle et réelle d'un enfant au Provincetown Playhouse doublée d'une double mise à mort au tribunal, deux lieux où les conventions sont de mise. Nous pourrions ajouter à cette liste la mise à mort de l'esprit d'un auteur qui est condamné devant l'éternité : en passant au travers du blanc, il n'a pu en ressortir indemne et il y a laissé une partie de lui-même qui le hante quotidiennement, voué à y revenir sans cesse pour s'y retrouver en suivant un itinéraire ponctué de dix-neuf tableaux. Charles Charles 38 est confronté itérativement par une version scénique de lui-même à dix-neuf ans et à chaque fois il se fractionne : « [...] 19 plus 19 ça fait 38 tes 19 ans plus les miens ça fait 38 on partagera le gâteau puisque tu es revenu 19 ans tu es revenu avec tes 19... » (p. 31) Il est un chiffre premier, divisible que par lui-même, dix-neuf tableaux, ou par un, l'unique blanc infiniment silencieux.

²² La lune demeure une surface où se réfléchit la lumière du soleil : d'un point de vue solaire, dans la vie actuelle et réelle, Charles Charles 38 est un fou emprisonné dans une clinique de Chicago, tandis que du point de vue lunaire, il demeure lové à l'intérieur d'une pièce imaginée aux côtés de son ombre, un clone né du souvenir indélébile de ses dix-neuf ans. Ne possédant pas de lumière qui lui soit propre, l'éclairage neptunien est toujours un éclairage trafiqué, puisé à même la réalité solaire, les faits passés et présents (la représentation de *l'Immolation de la beauté*, le procès et l'internement qui dure depuis dix-neuf ans), pour ensuite s'exprimer sous forme de chimères infinies (souvenirs, oublis et fictions). Grâce à son caractère contagieux, lorsqu'il est conjugué à la source qui l'a fait naître, il permet l'incursion des limbes dans la réalité, la matérialisation du signifiant en signifié.

La narration de Charles Charles 38 se résume comme la narration d'un blanc²³ : il joue et répète sans cesse dans sa tête ce qu'il tait depuis dix-neuf ans. Charles Charles 38 est silencieux comme une tombe mais son esprit est en proie au vacarme des multiples voix qui l'habitent. En réalité, toute la pièce de Charles Charles 38 se construit à partir de mots entendus réellement ou en écho dans sa tête, qui prennent vie sous la forme d'un texte dramatique sonore sur scène, ou plus exactement d'un texte parlé silencieusement sur une scène intérieure. Inspirée d'un texte muet qui sera tu puisque jamais donné directement, la représentation de *l'Immolation de la beauté* qui nous est donnée inclut tout ce qui est entendu à l'intérieur de ses limites, qu'il s'agisse des répliques et réactions des comédiens sur scène, des interventions du metteur en scène et du régisseur à l'arrière-scène, ou des paroles qui proviennent de l'auditoire. Dans un mouvement plus large, en tant qu'expérience totale et totalisante, la pièce de Charles Charles 38 rend audible et par conséquent théâtral, tout ce qui entoure la représentation de 1919.²⁴ Le théâtre est la vie et pas le contraire : ce qui est entendu sur la scène n'appartient plus au réel, qui demeure à l'extérieur du corps. Le silence qui engobe la pièce délimite une chambre de résonance à l'intérieur du corps de l'auteur où se réverbèrent les événements passés.

Charles Charles 38 garde à l'intérieur de son corps un secret qu'il a profondément enfoui et pour le raconter il doit s'enfoncer au cœur de lui-même, s'engouffrer sous les strates silencieuses qui entourent et étouffent ce qui le ronge. La narration du blanc requiert une descente dans l'imaginaire, évoquée par une accumulation de non-dits jusqu'à l'immersion dans l'abîme muette. Au deuxième tableau, Charles Charles 38 et Charles Charles 19 sont présentés séparément et ce n'est qu'au tableau suivant qu'ils engagent mutuellement le

²³ Gilles Chagnon, « La scène cautérisée », *op. cit.*, p. 14.

²⁴ La représentation inclut ce qui la précède (le manuscrit, le lieu de la représentation, incluant le paysage, l'odeur et le son, les préjugés et les attentes du public, les répétitions, la bataille avec le Noir, la troublante vision d'Alvan et de Winslow ensemble) ; ce qui la compose actuellement tant à l'avant (les murmures de l'auditoire), sur (les répliques, les redites et les réactions des comédiens) et à l'arrière de la scène (les commentaires faits derrière le rideau) ; et ce qui lui succède (le procès, la couverture journalistique, l'internement).

dialogue, le plus jeune encourageant l'autre au jeu. Face au garçon blond, Charles Charles 38 est nostalgique : « Moi-même à ton âge... » (p. 31) Charles Charles 19 demeure un personnage distinct, autre dans le corps de celui qui l'anime, lequel se compare et se redouble à ses côtés. Ce moment de séparation et de duplication s'opère graduellement. Un temps, marqué en didascalie, sépare le premier contact entre les deux personnages et l'annonce de l'anniversaire de Charles Charles de même que celui de ses dix-neuf ans d'emprisonnement. Le premier silence lie les deux Charles Charles à partir d'un nombre commun. Un deuxième temps précède l'annonce de la célébration de l'évènement par une représentation théâtrale au Provincetown Playhouse, permettant la coexistence des différentes scènes à l'intérieur d'un même lieu fictif. Puis le troisième silence annonce l'innommable, et lorsque Charles Charles 19 hésite à répondre à l'énigme du procès, Charles Charles 38 demeure imperturbable : « TU-TE-TAIS ! » (p. 33) Le troisième temps vient sceller l'emprise du silence. De la même manière que les voiles lumineux s'additionnent sans se fondre l'un dans l'autre, lorsque s'opèrent des glissements, des superpositions scéniques, des changements de décor entre et à l'intérieur des tableaux, on a recours au silence, qui agit alors comme la blanche dans la partition musicale, équivalant deux noires, deux temps, permettant le relais ou l'isochronie des différentes scènes.²⁵ Le lourd silence de Charles Charles 38 trouve écho dans son internement actuel, sur la scène du Provincetown Playhouse, celle du tribunal, et s'enracine dans l'*Immolation de la beauté*.

La salle de théâtre est d'abord silencieuse et teintée de noir. Comme nous l'avons constaté lors de l'analyse du premier tableau, Charles Charles 38 n'y « parle » pas vraiment (la parole ici entendue comme l'expression de sa pensée) puisqu'il semble plutôt déclamer un texte : il énonce à voix haute un monologue didascalique, se décrit littérairement à la troisième personne et récite une annonce entre guillemets ; il prononce des mots d'ordinaire silencieux, donnés à lire plutôt qu'à jouer. Charles Charles 38 parle un silence de mots. Il est

²⁵ Par exemple, au quatrième tableau, la mise en scène du procès est interrompue par un temps didascalique qui permet au discours journalistique de prendre le relais. Semblablement au cinquième tableau, un temps ouvre la porte au vent du large qui s'immisce graduellement sur la scène du tribunal, déviant l'interrogatoire vers la douce réminiscence de la journée fatidique.

non seulement confiné dans une clinique psychiatrique, condamné au silence en tant qu'auteur dérangeant, mais demeure aussi reclus à l'intérieur de lui-même, possédant un corps silencieux qu'il rend audible dans son esprit et qui résonne à l'écho de l'écrit. Charles Charles 38 revit sa pièce en rêve et son immersion dans les limbes est une plongée vers des profondeurs muettes : « Il semble en proie à des cauchemars. Long silence. » (p. 27), nous signale la didascalie du deuxième tableau qui fait suite aux trois coups donnés du revers d'une cigarette. La cohésion de la pièce n'est possible qu'à partir de ce silence instigateur d'une structure théâtrale qu'il encadre : l'espace théâtral requiert un silence blanc, un lieu vierge où résonne sa propre musique. Le mutisme de l'auditoire permet au théâtre de s'accaparer l'espace vide de son et le peupler de fiction. Inversement, le bruit de la salle occasionne l'incursion du réel et morcelle l'illusion qui tente de s'imposer²⁶ : « Silence pendant la représentation ! » (p. 56) hurle Charles Charles 19 dans le rôle du régisseur qui s'époumone pour ramener le calme.²⁷ Tandis que le respecté musellement pénal domine le verbiage public, le silence espéré sur la scène du Provincetown Playhouse est troué de bruits parasites : « Encore si on avait joué dans un grand théâtre, ou dans un endroit isolé... mais non, on jouait au-dessus d'un marché, ça sentait le poisson, il y avait de la musique en bas, tout était contre nous... » (p. 59). En fait l'odeur de poisson est si prenante qu'elle a inspiré un mot d'esprit de la part d'un des spectateurs, qui s'est écrié qu'il s'agissait alors d'un théâtre de propagande. Les planches du Provincetown Playhouse sont à l'image de la pièce qui s'y joue : perméables. Le silence de la pièce devra d'abord coexister avec la musique ambiante, le son de l'harmonica et le ressac des vagues, qui, comme nous le verrons, finira ultimement par symboliser ce dernier.

²⁶ De même, l'épisode du retardataire s'est si bien accaparé de la scène qu'il s'est incrusté dans la pièce de Charles Charles 38, interprété par les trois garçons de dix-neuf ans au huitième tableau.

²⁷ Paradoxalement, il faut crier pour pouvoir entendre le silence et le procès qui fait suite à la pièce le démontre bien, faisant taire ce qu'il dénonce tout haut sur la place publique. À la lumière opacifiante du tribunal qui mêle le rêve au réel correspond un flot de paroles qui viendra saturer l'enquête au point où la vérité sera complètement muselée, ensevelie sous une agglutination d'interrogations biaisées et de fausses déductions : « Il nous fallait répondre, tout dire, au besoin il fallait inventer... ils toléraient aucun silence » (p. 89).

Une fois que le calme est établi, on peut entendre le silence hiératique de la salle, « juste un petit toussotement des fois de temps à autre pour qu'on sache qu'il était là » (p. 82) se rappelle Alvan. Dans la tête hospitalisée de Charles Charles 38, l'écho du respect accordé à sa pièce est d'autant plus fort : « Vous savez, le grand silence religieux, le silence dont rêvent tous les auteurs, il est ici ; ici le public est un inconditionnel de... de moi ! » (p. 99) De plus, le silence ne cesse de prendre de l'ampleur suivant une montée dramatique tout au long de la pièce, comme nous l'indique la multiplication graduelle des points de suspension qui culmine au dix-neuvième tableau. Cette prégnance progressive du silence est aussi visible au fil de la lecture des *Mémoires* : le premier extrait suggère le calme avant la tempête ; le deuxième annonce le silence froid et ordonné de la salle ; « Comme le silence qui fait le cri, le procès fit de ce 19 juillet un jour de grandeur » (p. 73), souligne le troisième extrait ; le quatrième, débutant par trois points de suspension, laisse deviner des phrases précédentes qu'on a préféré taire ; et le cinquième n'est composé que d'une seule phrase. Le silence est un lourd rideau de velours rouge (rouge sang d'enfant), un voile théâtral qui finira par tout envelopper le récit et qui symbolise aussi l'emprise grandissante de la folie. Venu le moment de l'immolation, s'installe le « grand silence » évoqué au cinquième et au dixième tableau, lequel contient un non-dit encore plus intense, soit le silence d'un enfant drogué à la morphine, « mort heureux » (p. 44), demeuré paisible sous les coups de couteau, et dont la mort actuelle est non seulement mise en sourdine par les conventions théâtrales mais aussi ancrée dans un mythe qui la justifie. Il y a là une opération de mise en abîme qui suggère une enclave muette formée par une accumulation de strates silencieuses : l'enfant déjà muet est bâillonné de surcroît par le voile théâtral, lequel est tissé de mots écrits qui légitiment la mort de l'enfant (Astyanax devait mourir), issus d'un texte qui demeure tu puisque qu'illisible ou incompris par ceux qui tenteront de l'analyser et dont le secret reste engagé dans le grenier d'un auteur qui préfère se taire derrière sa folie avouée. Le silence de *l'Immolation de la beauté* est si profond, qu'il produit une enclave dans l'univers inaudible de la pièce qui s'enroule dans la tête de Charles Charles 38.

L'Immolation de la beauté c'est l'innommable et la narration d'un blanc ne peut qu'en dessiner les contours sans jamais pouvoir en atteindre le cœur : Charles Charles ne peut pas dire exactement ce qui l'a tant blessé à la tendre vision d'Alvan et de Winslow qui souriaient

innocemment dans le silence. Il n'a pas fait de bruit pour ne pas les réveiller et cette douce réticence a entraîné l'accomplissement du « Théâtre de la vérité », où s'engouffre la mort d'un enfant, de deux jeunes comédiens et d'un auteur de dix-neuf ans. Mais le souvenir ritualisé de ce secret est lié au son de l'harmonica et au bruit des vagues qui résonnent dans l'air du 19 juillet 1919, et au creux du silence le mieux gardé retentit la musique de la plage de Cape Cod induite par la didascalie d'introduction. De plus, lorsque Charles Charles a trouvé Frank Anshutz sur le rivage, « [il l'a] vu... non, [il a] entendu d'abord... il jouait de l'harmonica ... » (p. 110) En tuant l'enfant musicien, il s'accapare de la mélodie et en revêt son théâtre sépulcral.

La musique du *Provincetown Playhouse* renferme un vertigineux silence qui creuse l'espace qu'elle colore. À l'instar de la lumière qui « peut créer des ombres, répandre dans l'espace l'harmonie de ses vibrations exactement comme le ferait la musique »²⁸, nous dirons que le silence chaurettien est musical puisqu'il se situe au-delà de la parole, gardien muet d'un secret voilé de musique. Le théâtre de la vérité auquel aspire Charles Charles 38 c'est la mort qui s'incarne à l'aide de déguisements, de perversions et d'illusions, où l'art remplace la vie dans un éternel recommencement. *L'Immolation de la beauté* irradie tout sur son passage, elle s'approprie les lieux qu'elle investit au point où l'on ne peut plus distinguer l'objet éclairé de son ombre : sa lumière est si claire qu'il n'y a plus d'ombre et il n'existe alors qu'une seule réalité, la sienne : « Nos vues étaient plus audacieuses ; nous disions que le théâtre était nos vies. » (p.79) Qui plus est, le recours métathéâtral opère un déplacement du centre d'intérêt en affirmant la fiction théâtrale, plus précisément l'acte d'écriture théâtrale, comme sujet supérieur à la réalité. Comme l'écrit Anne Ubersfeld, « le "théâtre dans le théâtre" dit non le réel, mais le *vrai*, changeant le signe de l'illusion et dénonçant celle-ci dans tout le contexte scénique qui l'entoure »²⁹ : la folie et le théâtre ne sont plus réellement

²⁸ Adolphe Appia, « Acteur, espace, lumière, peinture », *Théâtre populaire*, n° 5, janvier-février 1954, p. 39.

²⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1982, p. 47.

représentés mais vraiment vécus. Charles Charles 38 est un personnage tragique, ou plutôt tragicomique puisque d'essence ludique, qui a choisi de s'enfermer dans la folie et le rêve, évoluant dans un « espace de signification où la transparence et l'opacité de l'Art se confondent »³⁰ : il est à la recherche du sublime, « un sentiment faisant sortir celui qui l'éprouve des limites habituelles de sa perception du beau, pour le conduire vers la grandeur ou l'horreur »³¹. Charles Charles 38 se présente à nous comme un être en quête d'unité pure, refusant le clivage en sa propre chair, de l'œuvre et de la vie.

1.3 Théâtre et théâtralité : mythe grec et texte écrit.

Charles Charles rêve d'un retour aux sources même de la théâtralité en utilisant l'univers grec comme toile de fond et mode d'expression. Préoccupé par ses origines, son théâtre est à la recherche d'une conception antique du temps, un en-deçà de l'Histoire. *L'Immolation de la beauté* plonge ses racines dans le mythe grec d'Astyanax, fils d'Hector et d'Andromaque qui fut précipité du haut des murailles de Troie par les Grecs qui craignaient qu'une fois ayant atteint l'âge adulte, il cherchât à venger la mort de son père.³² « Chez les

³⁰ Shawn Huffman, « Mettre la scène en cage : *Provincetown Playhouse* et *Le syndrome de Cézanne* », *Recherche théâtrale au Canada*, vol. XVII, n° 1, printemps 1996, p. 12.

³¹ Anne Ubersfeld, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, coll. « Mémo : lettres », Paris, Seuil, 1996, p. 80.

³² Nous retenons la version de *Illiade* d'Homère (chant XXIV) parce qu'elle est ambiguë, la mort d'Astyanax n'y étant pas effective et demeurant hypothétique : « [...] toi, mon enfant, ou bien tu me suivras en un pays où tu ferais des tâches indignes, peinant pour un prince sans douceur ; ou l'un des Achéens te jettera, t'ayant empoigné, du haut des murailles » pleure Andromaque dans la traduction faite par Eugène Lasserre (Paris, GF-Flammarion, 1965, p. 416). Tzetzès, au vers 1263 de Lycophon, cite un passage de la *Petite Illiade* à propos d'Astyanax tué par Néoptolème (le fils aîné d'Achille) : « Il le jeta, l'ayant pris par le pied, du haut des murailles » (p. 440). Il en va de même dans les *Métamorphoses* d'Ovide (chant XIII, vers 415-417). Euripide a également gardé cette tradition dans *Les Troyennes* où le bouclier d'Hector servira de cercueil à Astyanax. Chez Sénèque, s'opère un glissement du sens lorsqu'Andromaque décide elle-même de sacrifier son fils, inspirant l'image d'un suicide, d'une mort stoïque et volontaire. Une tradition plus récente prétend que l'enfant emmené en captivité par les Grecs reviendra régner sur la cité de Troie reconstruite. Dans la version de Racine (*Andromaque*, 1667), Andromaque parvient à sauver Astyanax (« [Elle] trompa l'ingénieux Ulysse,

Greco, le sacrifice est un symbole d'expiation, de purification, d'apaisement, d'imploration propitiatoire »³³. Puisque le rituel est de l'ordre du vrai plutôt que du vraisemblable, le sacrifice qui a eu lieu en ce 19 juillet 1919 est aussi un acte purificateur qui a permis à Charles Charles d'accéder à la « vérité » du théâtre, d'immortaliser la Beauté (celle de l'enfant, de ses deux compagnons et la sienne) et de la cristalliser comme œuvre d'art vivante. En tuant l'enfant noir, Charles Charles a pu accéder à la blanche vérité où se mêlent indistinctement théâtre et réalité³⁴ : c'est dans le but de se donner lui-même naissance, accédant alors à la préséance absolue, qu'il met en scène sur la table-autel³⁵ d'un théâtre un sac amniotique percé de dix-neuf coups de couteau.³⁶ À l'origine de sa naissance, ou plutôt de sa re-naissance, l'auteur accuse un refus de la filiation ; mais en se projetant à l'intérieur de la mère tout en se posant à la place de la mère (la lune étant par ailleurs considérée depuis la nuit des temps comme étant l'archétype de la Mère Nourricière), nous dirons qu'il s'érige à la base d'un nouvel ordre matriarcal (pourtant né d'un univers masculin). Le sacrifice d'Astyanax est un centre primitif qui permet à Charles Charles d'opérer un retour au

Tandis qu'un autre enfant, arraché de ses bras, Sous le nom de son fils fut conduit au trépas. » (coll. folio classique, Paris, Gallimard, 1994, p. 38)) puis, promettant d'épouser Pyrrhus (Néoptolème), elle et son fils regagnent le trône. Le mythe a aussi prévalu en Occident du septième au quinzième siècle : les Francs se revendiquaient descendants du roi de Troie, Priam, par l'intermédiaire d'Astyanax qui serait devenu Francion, roi des Francs. Ronsard reprend cette thèse dans sa *Franciade*. Ainsi, le mythe même d'Astyanax est partagé entre la mort et la vie de l'enfant.

³³ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 840.

³⁴ Ajoutons que le nom d'Astyanax signifie « roi de la ville » (*Iliade*, chant VI, vers 399-404). En donnant la mort à Astyanax, Charles Charles prend sa place et devient lui-même le roi de la ville, l'auteur génial dont tout le monde parle, celui qui monopolise l'attention des spectateurs mais aussi celle de la presse, des tribunaux, des universités, des psychiatres et des évêques.

³⁵ Il est intéressant de noter que l'autel, symbolisé par la table sur laquelle est déposé le texte, « est le foyer de la spirale qui suggère la spiritualisation progressive de l'univers. » Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 87.

³⁶ « La visée symbolique de la pièce [...] s'inscrit dans le désir de reproduire cet instant unique du recommencement des temps : ce qu'il s'agira alors de percer, par les dix-neuf coups de couteau, c'est en quelque sorte le sac amniotique, océanique, de la mère afin que soit accompli l'auto-engendrement de la génialité souveraine. » Gilles Chagnon, « La scène cautérisée », op. cit., p. 14.

commencement des temps et de s'affirmer comme l'initiateur d'un ordre symbolique qui lui est propre, marquer l'Histoire et s'ériger aux fondements d'un théâtre vivant.

« Tuer un enfant, réellement, c'est se jouer le sale tour de tout avoir »³⁷, écrit Villeneuve. Charles Charles veut posséder l'immortalité en réponse à son désir de connaissance définitive de la Vie, il veut vivre l'Art. *L'Immolation de la beauté* implique non seulement l'auto-engendrement d'un auteur mais l'avènement d'un ordre nouveau où coexistent la vie et la mort, une ère de l'écriture et du repli sur l'art : la création infinie c'est le pouvoir illimité de l'œuvre qui se renouvelle d'elle-même en brouillant les limites qui séparent l'illusion du réel. Comme la vie, le mythe, par son action de généralisation totalisante, échappe aux schémas conceptuels figés, relevant à la fois du domaine de la raison et de la déraison. Comme elle, il défend les couleurs éclectiques, la multiplicité troublante, les contradictions et la transfiguration, ce qui explique le caractère contagieux et universalisant de la lumière qui y trouve sa source. Lors de l'actualisation du mythe, le théâtre *est* la vie *dans* la mort puisque le théâtre *est* l'enfant *dans* le ventre de la mère qui y meurt pour y demeurer toujours naissant. La naissance d'un auteur est instantanément égalée par la mort d'un auteur qui s'est pris au piège de son propre jeu, assimilé par l'énoncé qu'il a engendré, ravalé par le ressac de sa propre vague ; Charles Charles s'autodévore suivant son désir d'autoreprésentation, il est un texte autophage qui se nourrit de ses propres mots, de sa propre chair. Charles Charles 19 demeure vivant à l'intérieur d'un instant mort que Charles Charles 38 fait revivre sans cesse. On ne peut donc réellement parler de sacrifice : le jeune Charles Charles est mort pour demeurer vivant, il s'est caché derrière son rôle de fou, derrière lui-même et sa pièce pour vivre la théâtralité *à la lettre*. Comme nous le verrons avec le *Stabat Mater II*, il s'agit plutôt d'un « non-sacrifice » car il y a substitution. Il n'est pas question de meurtre mais de rituel, ceux qui sont morts demeurent vivants dans la lumière théâtrale : l'enfant est toujours dans le sac, dans le ventre de la mère, dans la lumière lunaire et nourricière, prêt à se faire éventrer à nouveau de dix-neuf coups de couteau.

³⁷ Rodrigue Villeneuve, « One day my prince will come... », *Protée*, vol. XII, n° 2, été 1984, p. 134.

Charles Charles conçoit la vie à l'image du mythe, à la fois structuration et déstructuration, dans l'acceptation du néant comme moment complémentaire de cette totalité. C'est le vouloir-vivre sacrificiant, la conscience tragique du monde, le courage du vrai, l'*amor fati*. Son théâtre de la vérité ne cherche pas seulement à retrouver une forme originelle, plus pure, non falsifiée, mais aussi augmentée d'elle-même. Charles Charles veut se dépasser, doubler le sacrifice (dans les deux sens du terme : redoubler et contourner), re-naître sans cesse : il place son théâtre dans le ventre de la mère pour qu'il y reste toujours naissant, toujours sacrificiant. Mais le désir narcissique et obsessionnel de se représenter soi-même, voulant « s'éclairer » au point d'être lumière théâtrale et théâtralisante (ou vérité éclairée et éclairante), l'a mené à se définir comme son propre reflet, la lune ne pouvant que refléter la lumière solaire, imiter la vie. Il veut se dépasser mais il déborde pour mieux revenir sur lui-même sans jamais pouvoir s'y fondre : il *involve*. Tel le chiffre premier, il s'autodévore : dix-neuf est un chiffre entropique et énigmatique, il se disperse pour mieux concentrer son mystère.³⁸ Suivant l'idée de Villeneuve, nous pourrions dire que Charles Charles est Sisyphe³⁹ mais il est aussi le mythe de Sisyphe, l'écriture du mythe dans le corps, incarnant à la fois le personnage principal et l'histoire qui l'anime (et qui le condamne), la victime et le bourreau. Puisque Charles Charles *est* l'œuvre, il ne peut que se dire lui-même, s'expropriant indéfiniment ; puisqu'il n'a rien d'autre à manger il ne peut que se manger lui-même et ce qu'il tente d'extirper de lui-même dans un élan de symbolisation purificatrice, il devra le ravalier à l'intérieur : il est à l'image de l'*Immolation de la beauté*, il est un texte autophage.

Charles Charles est en proie à un repli cryptique qui le renvoie à l'œuvre qu'il a créé, l'*Immolation de la beauté* se retrouvant au centre d'un mouvement intratextuel qui nous

³⁸ Dans son analyse de *Fragments d'une lettre d'adieu lu par des géologues*, Séphanie Nutting remarque que « [l]e corps même de van Saikin devien[t] [...] le site physique, à savoir métaphorique, de cette double tendance contradictoire : d'une part, entropie comme dispersion continue et inexorable de la substance, d'autre part, énigme, concentration et configuration ultime de sens, de l'es(sens)e. » « L'Écologie du tragique : *Fragments d'une lettre d'adieu lu par des géologues* de Normand Chaurette », *The French Review*, vol. LXXI, n° 6, mai 1998, p. 954.

³⁹ Rodrigue Villeneuve, « One day my prince will come... », *loc. cit.*, p. 136.

rappelle la primauté de l'écriture, vouant l'auteur à s'abîmer dans son texte.⁴⁰ Il a sciemment choisi la folie littéraire, il est devenu fou lorsqu'il a endossé le mot, le qualificatif scriptible de la folie : « Il s'agissait de le dire... [...] ... leur dire que j'étais fou, et le devenir, par conséquent. » (p. 99) En allant dans le sens de l'œuvre, il a opté pour la mort vivante, la vie à la lettre, l'écriture vivante : « Et c'est comme ça que le théâtre m'a condamné à mort, et c'est comme ça que le théâtre m'a sauvé la vie. » (p. 99) Pour vivre son théâtre de la vérité, il doit mourir, donner naissance à un corps mort, Charles Charles 19 enterré vivant dans un corps tombal. Dans son ensemble, *Provincetown Playhouse* questionne la représentabilité du théâtre par le biais de l'écriture : c'est un « texte de théâtre, texte sur le théâtre, et une mise en théâtre du texte »⁴¹. La figure du texte se présente à la fois comme objet, sujet, processus de création et mode d'existence⁴² ; l'écrit est ce qui permet de donner un sens tant au travail de signification qu'à la vie : « Quand on sait pas ce qu'on écrit on sait pas ce qu'on fait » (p. 83) assure Alvan. Comme la lumière lunaire et le silence musical, l'écriture se superpose à la réalité puisqu'elle n'est possible qu'à partir de cette dernière. Ce n'est pas une représentation née d'un texte que propose Charles Charles 38 mais un texte né de sa représentation, un texte qui « substitue véritablement la réalité intense du théâtre à l'ordre événementiel de la vie »⁴³. Les personnages du *Provincetown Playhouse* ne sont pas circonscrits par la parole et trouvent plus de réalité (profonde) par les échos de leurs paroles que leurs paroles elles-mêmes. Dans cette pièce, les idées n'éclairent pas les mots, ce sont plutôt les mots qui deviennent des lumières derrière les idées. À l'instar de Luis Cura, nous dirons qu'ici l'« énoncé crée le

⁴⁰ « Cette pièce est celle d'une mort du théâtre. Quand on ne joue plus, on meurt dit-elle clairement. Ou on devient fou, ici c'est la même chose. [...] La réalisation du fantasme, à la lettre, tue la représentation ». *Ibid.*, p. 134.

⁴¹ Rodrigue Villeneuve, « *Provincetown Playhouse*, juillet 1919, j'avais 19 ans ; À la lettre », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 64, septembre 1992, p. 123.

⁴² Dans la mise en scène de Fortin en 1984, le texte de la pièce recouvre les quatre murs et le plafond de la salle : toute la pièce et son auditoire se situe alors *dans* le texte.

⁴³ Jean Cléo Godin, « Normand Chaurette, écriture et représentation », *Théâtre/Public*, n° 117, mai-juin 1994, p. 53.

réfèrent. »⁴⁴ Pour Charles Charles, la vérité au théâtre réside dans la réactualisation du mythe, l'écriture entendue et vécue dans le corps : l'*Immolation de la beauté* c'est l'entrelacement de l'espace scénique et de l'espace de la narration, du corps et de l'écriture de ce corps (écriture-parole ou écriture vivante), ce que nous nommerons le « corps-texte »⁴⁵.

1.4 L'éternel retour de l'autre dans le même

Charles Charles, reflet fasciné par l'accumulation de ce même reflet jusqu'à devenir Lumière (Beauté-Vérité), ne cesse de se dédoubler pour mieux se conforter au point où même son propre nom tourne sur lui-même. La narration d'un blanc c'est l'épreuve de son énonciation suivant son désir d'autoreprésentation. Charles Charles n'existe qu'en parlant de lui, il n'est vivant qu'au-travers de sa propre écriture. Son désir de faire un avec le texte (l'Autre) implique sa mort : il doit tuer l'enfant qu'il est (Charles Charles 19) pour vivre l'Autre dans le même : « Tuer un enfant : fantasme originel, où se dit la nécessité de se débarrasser de cette image de soi en *infans* tout puissant, fascinante et mortifère, pour accéder au désir et à l'autre, ou au désir de l'autre. »⁴⁶ Ici nous ne traiterons pas particulièrement de l'homosexualité de Charles Charles (qui a déjà été amplement commentée)⁴⁷ et croyons qu'en

⁴⁴ Luis Cura, « Théâtralité et métathéâtralité dans le théâtre québécois contemporain, 1980-1990. », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal (Études françaises), 1991, p. 90.

⁴⁵ Shawn Huffman définit Charles Charles comme « un personnage enterré vivant dans une structure construite par sa propre pièce et par son propre corps » (« Mettre la scène en cage : *Provincetown Playhouse* et *Le syndrome de Cézanne* », *loc. cit.*, p. 15), tandis que dans « L'Écologie du tragique : *Fragments d'une lettre d'adieu lu par des géologues* de Normand Chaurette », *loc. cit.*, Stéphanie Nutting note la dislocation de l'« intégrité sémantique individuelle » (p. 956), « l'écriture-corps » (p. 955) ou la « décomposition du corps-texte » (p. 956), lieu de rencontre entre l'« intuition géométrique » (entropie) et l'« intuition sémantique » (énigme), deux tendances qui coexistent suivant leur « co-extensivité aporétique » (p. 958).

⁴⁶ Rodrigue Villeneuve, « One day my prince will come... », *loc. cit.*, p. 133.

⁴⁷ Jane Moss (« Sexual Games : Hypertheatricality and Homosexuality in Recent Quebec Plays », *American Review of Canadian Studies*, vol. XVII, n° 3, automne 1987, p. 287-296) et Robert Wallace (« Homo creation : pour une poétique du théâtre gai », traduction de Jean Cléo Godin, *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 54, mars 1990, p. 24-42) situent la tension qui oppose désir homosexuel et sôcitéé

dernier lieu le désir narcissique de s'autoreprésenter est généré par l'œuvre et non par son auteur, impliquant une relation entre une pièce extérieure (à l'œuvre dans l'esprit de Charles Charles 38) et une pièce intérieure (*l'Immolation de la beauté*) qui sont en fait l'extérieur et l'intérieur d'une même pièce. Le théâtre de la vérité de Charles Charles est un mouvement premier, une roue qui tourne d'elle-même. Et la ronde invente le passé devant.

Charles Charles 38 joue et rejoue le processus de la création et la représentation d'un théâtre de la Beauté-Vérité dans sa tête suivant son impératif désir narcissique de se représenter lui-même. Il se positionne au centre de l'autel en se projetant sur l'enfant et faisant corps avec le texte. Il aspire à l'« Être-Tout », soit ce qui excite les limites du soi vers l'Autre, tout en consolidant l'« Être-Soi », s'attardant à ce qui est « clair » et mettant en lumière le fragment. La tête de Charles Charles 38 se découvre comme un champ de bataille où subsiste le « problème du moi qui ne veut jamais se rendre à lui-même, *lui-même*, parce qu'il ne cesse pas d'être sans le savoir attiré par l'intrusion envahissante des choses, de toutes les choses, qui ne sont pas lui et qui en lui essaient de se faire prendre pour lui »⁴⁸. Les frontières perméables du grenier d'une cage (qu'il s'agisse de la tête de 1938 ou du théâtre de 1919) où s'immiscent lumière et son, trahissent l'altérité irréductible. La lumière est déjà redoublée et le silence est d'abord écrit, tous deux livrés à une écriture comme parole qui les

homophobe au centre de leurs raisonnements. Par la suite, André Loiselle (« Paradigms of 1980s québécois and canadian drama : Normand Chaurette's *Provincetown Playhouse*, juillet 1919, *j'avais 19 ans* and Sharon Pollock's *Blood Relations* », *Québec Studies*, n° 14, printemps-été 1992, p. 93-104) de même que Robert F. Gross (« Offstage sounds : The permeable playhouse of Charles Charles », *Recherche théâtrale au Canada*, vol. XVIII, n° 1, printemps 1997, p. 3-17), proposent une approche sociocritique de la pièce qui associe le narcissisme (freudien) de Charles Charles à son homosexualité. Le premier s'inspire du *Théâtre Gai* d'Hélène Richard et pronostique la liquidation de la famille (formée par Winslow/mère et Alvan/père ou l'Autre qui sépare l'enfant de sa mère) en réponse au « idéal-ego complexe » né du narcissisme primaire ; et le deuxième va plus loin en supposant que la pièce de Charles Charles est régie par un désir d'indifférenciation machiste qui vise à purger la société de tout élément féminin. Nous pensons au contraire qu'en se posant à l'intérieur de la mère et à la place de la mère, Charles Charles inaugure un nouvel ordre matriarcal qui se perpétuera dans le *Stabat Mater II* et *Le Petit Köchel*.

⁴⁸ Antonin Artaud, *Nouveaux écrits de Rodez*, coll. « L'Imaginaire », Paris, Éditions Gallimard, 1977, p. 100.

a déjà soupirés. Le mauvais éclairage du sac, les commentaires de la salle ou l'arrivée d'un retardataire permettent l'intrusion de l'altérité puisqu'ils impliquent une répétition, une redite qui inclut la trace laissée par l'autre : le sac devient sur-éclairé et les critiques entendues dans l'auditoire de même que l'épisode du retardataire sont intégrés dans le déroulement de la pièce. Le Noir symbolise la différence qu'il faut combattre, ce qui ternit le blanc unificateur convoité : Winslow s'est battu avec Webster Jones pour rétablir sa réputation (il ne voulait pas être considéré dissemblable, homosexuel) et Frank Anshutz a été tué pour permettre au blanc de s'incruster au creux du noir. Blanc sur noir c'est l'écriture vivante, à l'opposé du noir sur blanc, l'écrit (dont le sens est *déjà* donné), synonyme de mort. La lumière pénale tendancieuse est aussi un signe d'altérité puisqu'elle creuse le fossé entre la société et le créateur : l'auteur est l'autre, le fou, homosexuel de surcroît. Le présent carcéral de Charles Charles 38 va s'inclure dans la pièce en passant par le silence religieux d'un auditoire en liesse et l'adresse faite au public au septième tableau, donnée en filigrane à mi-voix. Plus douloureux, le doux silence d'Alvan et Winslow étendus ensemble crée une altérité criante au cœur du trio : en proie au processus neptunien d'extensivité, sans cesse appelé à repousser ses limites hors de lui-même en se projetant perpétuellement dans des univers scéniques subjectifs, Charles Charles décide d'y remédier en se débarrassant de ses deux compagnons pour mieux se parer de leurs peaux. Paradoxalement, il aspire à l'approbation de l'autre en passant par la reconnaissance de ses pairs, l'amour de Winslow et l'inscription de l'Art dans son propre corps. Ultiment il fait de son corps une écriture qui se fonde sur une « autre écriture », se nourrissant de textes fragmentaires (l'*Immolation de la beauté* et les *Mémoires*) et de répliques empruntées (entendues durant la représentation de 1919 et au procès).

D'emblée, l'art est un processus réflexif et ludique qui encourage l'incorporation de l'altérité : c'est pourquoi un soir, Charles Charles 38 a décidé de remplacer le sac par un petit lapin et, amusé, il substitue depuis le sac par quelque chose d'autre à chaque premier jeudi du mois. Charles Charles 38 désire se conforter dans l'autre, et les extraits des *Mémoires*, de même que les guillemets bordant les paroles d'un autre ou celles de l'auteur, marquent le besoin qu'il a d'inscrire en lui des mots antérieurs et extérieurs qu'il fait siens en les incluant à la représentation, renouvelant la citation en tant qu'autocitation. Plus que tout, il a besoin de Charles Charles 19, son *alter idem*, pour accéder au théâtre de la vérité suivant son

fantasme d'objectivation et de matérialisation de la Beauté. Comme le remarque André Loiselle, il n'est pas innocent que le titre de la pièce de Chaurette soit tiré d'une réplique du procès puisque l'ensemble de la représentation théâtrale de Charles Charles 38 s'apparente à un procès qu'il se fait à lui-même (il « interroge » la vérité), seul face à sa conscience, Charles Charles 19.⁴⁹ Au troisième tableau, c'est Charles Charles 19 qui implore la réactualisation de la pièce et au dix-huitième tableau, il est celui qui force Charles Charles 38 à dévoiler son secret. Malgré lui, sa propre altérité le confronte à lui-même et ordonne son procès (rappelons-nous que c'est Charles Charles 19 qui occupe principalement le rôle de juge durant la mise en scène du procès de 1919). Charles Charles a voulu absorber l'altérité (l'enfant noir et lui-même enfant) mais c'est elle qui le relègue au second plan puisqu'à partir du moment où il décide d'exister sous la forme d'un personnage sur une scène imaginaire, il devient autre pour mieux sombrer dans l'Autre et s'y confondre. Charles Charles a donc décidé de mourir (devenir autre) pour renaître avec l'Autre, avec le théâtre. Dans *Provincetown Playhouse*, l'altérité demeure au cœur d'un rituel qui célèbre l'adéquation parfaite Beauté (dans l'identité)-Vérité (dans l'altérité).

« C'est une œuvre injouable, je le sais, mais je sais qu'elle sera montée quand même. Elle ne pourra être montée qu'une seule fois, j'ai choisi un soir de pleine lune, le soir de mes dix-neuf ans. » (p. 27) Le rituel théâtral de Charles Charles (celui de 1919 comme celui de 1938) est la représentation sacrée d'un événement unique, un théâtre invisible (lequel rend visible l'invisible) qui met en scène la mise à mort sacrificielle d'un auteur. Mais la ritualité, obsédée par l'immobilité d'une performance inimitable, est paradoxalement synonyme de sérialisme, réglée selon une configuration préexistante et habituelle. Charles Charles 38 répète sans cesse le même rituel depuis dix-neuf ans et au lieu de se purifier dans un

⁴⁹ André Loiselle, « Paradigms of 1980s québécois and canadian drama : Normand Chaurette's *Provincetown Playhouse*, juillet 1919, j'avais 19 ans and Sharon Pollock's *Blood Relations* », *loc. cit.*, p. 98. Mélanie Plourde remarque pour sa part que « les jeux de miroirs que l'on rencontre chez Chaurette entraînent plutôt un renversement de l'intrigue que son dédoublement, le procès devenant théâtre et le théâtre devenant procès ». « Mettre l'écriture en scène : l'autoreprésentation dans la dramaturgie québécoise des années quatre-vingt », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2000, p. 56.

mouvement extensif (neptunien), il ne cesse de repasser sur les traces du passé qui s'agglutinent, se permutent et se contaminent : il réinterprète continuellement un moment unique *déjà* arrivé. De plus, cet événement singulier est déjà prévu : on sait déjà que l'enfant va mourir et même le blanc qui a causé la mort d'Alvan et de Winslow nous est révélé d'avance. La répétition entraîne une attente conformément à l'ordre prescrit, elle nous souffle la suite à l'oreille. De même, les spectateurs ayant assisté à la représentation de 1919 (ceux arrivés à l'heure), à cause des trois reprises imputables aux trois retardataires, connaissaient le début par cœur : « On s'était payé une hurleuse, on se retrouvait avec cinquante souffleurs ! » (p. 71) Il n'y a pas seulement répétition mais mise en abîme de la répétition, ce qui permet à la didascalie du septième tableau d'inscrire un « etc. » suivant le « projecteur sur trois garçons » : l'annonce didascalique a déjà été exposée plus longuement par Charles Charles 38 au premier tableau (associée à la représentation en cours), puis reprise sous la forme d'une variante écourtée débutant par « La pièce. » au sixième tableau (qui illustre un extrait de la représentation de 1919), de sorte qu'arrivée au septième tableau (retour en 1938 à Chicago tout en gardant 1919 comme toile de fond) la didascalie s'est transformée en résumé abrégé. On remarque que les strates temporelles, comme les voiles lumineux et silencieux, se superposent, s'additionnent mais demeurent distinctes, visibles grâce à la transparence du procédé : 1919 et 1938 demeurent perceptibles même si elles usent des mêmes mots (deux écritures communiquant à partir d'un même vocabulaire), évoluant toutes deux autour d'un même centre originel sans jamais s'y fondre. Au septième tableau, suite à l'abrégé du décor de 1919, la didascalie notifie qu'au même moment où « la pièce recommence à mi-voix, Charles Charles 38 se tourne vers le public » (p. 59) et explique qu'il a alors décidé d'écrire un coup de théâtre sachant que la salle se viderait durant ce même tableau : le septième tableau de 1919 se juxtapose en 1938 à sa propre écriture. La reprise de la pièce en accéléré au neuvième tableau va plus loin en proposant ce que Riendeau définit comme un « résumé autotextuel »⁵⁰, un résumé de la pièce en cours sous forme de pièce. La répétition du même accuse un délai réflexif et créatif qui permet l'intrusion du monde extérieur dans le corps-texte, entre remémoration et anticipation : « The repetitions of July 19

⁵⁰ Pascal Riendeau, *La cohérence fautive*, op. cit., p. 88.

do not transcend the passing of time, but accentuate it. »⁵¹ Le présent c'est l'éternel retour du même et de la même façon « quand se perd le présent et se présente l'éternel retour, la langue, déjà, est advenue. »⁵² Selon la dynamique deleuzienne, la répétition induit inéluctablement la différence :

La répétition dans l'éternel retour apparaît sous tous ses aspects comme la puissance propre de la différence ; et le déplacement et le déguisement de ce qui se répète ne font que reproduire la divergence et le décentrement du différent, dans un seul mouvement qui est la diaspora comme transport. L'éternel retour affirme la différence, il affirme la dissemblance et le disparaître, le hasard, le multiple et le devenir.⁵³

Suivant le mouvement de la spirale, l'œuvre est à la recherche d'une origine qui est toujours autre, qui est multiple. Charles Charles ramène tout de manière répétée à l'intérieur de lui, même lui-même, dans l'idée de se placer au centre, s'ériger comme point originaire, mais la réitération accentue constamment la saisie d'un autre qui se fait passer pour le même. L'œuvre emporte celui qui lui accorde les pleins pouvoirs de la vie et le corps de Charles Charles 38 se replie constamment sur lui-même, recourbant indéfiniment l'échine devant l'Art pluriel, l'impossible immobilité qui se refuse à toute vérité logocentrique. À ce propos, il est important de noter qu'à la suite de la pièce, Chaurette a tenu à annexer des variantes, de nouveaux tableaux 6 et 11. Même une fois le dix-neuvième tableau terminé, la pièce perdure et se complexifie par surenchérissement.⁵⁴ Les variantes ajoutent à la redite tout en (re)créant les tableaux passés. Saturant le sens, elles nous invitent à une réinterprétation infinie.⁵⁵

⁵¹ Robert F. Gross, « Offstage sounds : The permeable playhouse of Charles Charles », *loc. cit.*, p. 10. La répétition du 19 juillet ne transcende pas le passage du temps, mais il l'accroît (nous traduisons).

⁵² Gilles Chagnon, « La scène cautérisée », *op. cit.*, p. 11.

⁵³ Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1985, p. 383. Cité par Hélène Jacques, « Structures rythmiques dans *Le passage de l'Indiana* : ressacs et dérives du sens », *L'Annuaire Théâtral*, n° 30, automne 2001, p. 147.

⁵⁴ On nous informe finalement que nous nous trouvons devant une deuxième version de la pièce, une « version pour la scène », rédigée à partir d'un premier texte en modifiant l'ordre et le contenu des

Charles Charles désire l'*Immolation de la beauté*, un théâtre de la Vérité, mais la mystique de la vérité cache le fanatisme du néant et la volonté inconditionnelle du vrai n'est qu'une ruse de la pulsion de mort, tuer la vie par la connaissance. Aussi choisit-il de plaider en la faveur du mensonge utile à la vie, prendre la défense de la fiction délibérée pour laquelle la véracité elle-même porte témoignage, l'Art. L'art, en ce sens, surpasse infiniment la vérité, car non seulement il tisse un voile de chimères destinées à masquer l'abîme, mais en s'identifiant avec la puissance créatrice (et maternelle) de la vie, il participe à la reproduction et à l'invention de formes poétiques qui subliment l'existence (théâtre de la Beauté). La soif de connaissance optimiste de Charles Charles renvoie à un retournement qu'opèrent les forces, celles-ci atteignant leur limite extrême, se voyant transformées en résignation tragique et en besoin d'art. Charles Charles a choisi de se noyer dans l'énoncé, il a choisi l'art, la folie littérale et littéraire, puisqu'elle lui permet de demeurer vivant à l'intérieur d'un corps en proie à une enclave cryptique voilée de silences et de lumières où s'engouffrent inlassablement la pièce et son auteur : il opère une subversion du platonisme et réclame la vie dans l'apparence comme but suprême de l'existence. Le corps-texte, l'*Immolation de la beauté*, est un mouvement premier, un processus scriptural et corporel : c'est l'écriture comme corps, un corps-énonciation qui s'impose en tant que pur objet esthétique, théâtral et théâtralisant. En prenant le parti de l'art, Charles Charles refuse tout savoir totalisant et

tableaux 6 à 13. Chaurette justifie la publication de ces variantes arguant que « la lecture de *Provincetown Playhouse* [lui] apparaîtrait incomplète en faisant abstraction de sa version originelle » (p. 117). La lecture des variantes crée une incertitude quant à l'intégralité de la pièce : doivent-elles être prises en compte dans l'analyse en cours ? Après le procès de 1919 et celui de la tête d'un auteur, les variantes semblent encourager le procès de la pièce en cours (ou le procès de son écriture). Nous dirons simplement qu'elles parachèvent une pièce déjà achevée. Les variantes prolongent la pièce mais elles doivent être comprises comme un surplus hétérogène et non, comme nous laisse penser Riendeau, les pièces d'un puzzle qu'on doit tenter de réassembler aux tableaux préexistants, la reconstruction de la version originelle dite « littéraire » demeurant hypothétique, subordonnée à sa propre altération, n'existant qu'en tant que fragments qui s'agglutinent à la seconde version. Chez Chaurette, l'origine de la pièce n'est envisageable que par brides autour desquelles se dessinent les signes d'un travail antérieur, sans véritable repère spatio-temporel : elle demeure incertaine et permet conséquemment de creuser l'abîme où s'enfonce toute vérité.

⁵⁵ Par exemple, dans sa mise en scène de *Provincetown Playhouse* à l'ESPACE GO de Montréal en 1992, Alice Ronfard a incorporé à la pièce les variantes des tableaux 6 et 11 pour un total de 21 tableaux.

systemique. Il propose un théâtre ouvert à l'altérité, vivant et de nature interactive : Est-il véritablement fou ou continue-t-il de jouer un rôle ? A-t-il effectivement mis à mort un enfant ou la pièce à laquelle nous venons d'assister n'est qu'un rêve qui s'enroule dans la tête d'un auteur ? Finalement l'énigme première perdue au cœur d'une structure oxymorique, le secret demeurant flou à force de clarté, imprégné d'un silence musical qui résonne dans le grenier d'une cage. Malgré son auteur, la pièce est un mystère emporté par le rythme qui l'anime : « Chaque réplique isolée est pleine de bon sens. [...] Vous voyez, c'est seulement quand les spectateurs se retrouvent dans la rue, après la pièce, qu'ils prennent conscience subitement qu'ils viennent d'assister à l'œuvre d'un fou. » (p. 36) La réflexion sur l'œuvre est impossible puisqu'elle accuse indéfiniment la saisie de l'autre, elle pose un miroir devant un autre et permet à l'image de sombrer perpétuellement dans son propre reflet.

CHAPITRE II

LES VOIX DÉVORANTES DU *STABAT MATER II*

2.1 Le Stabat Mater et ses voix : l'oratorio au féminin

Publiée en 1999, le *Stabat Mater II*¹ est la onzième pièce de Normand Chaurette. Dans la continuité d'un mouvement qui avait déjà pris naissance avec *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, et qui se complexifiera davantage avec *Le Petit Köchel*, cette pièce élargit le champ d'intimité où s'entrelacent l'écriture dramatique et la composition musicale. Ici, suivant l'idée d'un corps-texte replié indéfiniment sur lui-même et mû par un rythme qui lui est propre, nous constaterons que les voix chauretziennes sont les bouches béantes de ce corps qui se dépense et qui se referme à la fois sur lui-même dans ce que l'on pourrait appeler l'abîme de l'unique, l'*impouvoir*, « impouvoir à cristalliser inconsciemment, le point rompu de l'automatisme à quelque degré que ce soit. »² *Le Stabat Mater II* s'élabore en écho à un roman fictionnel intitulé *L'Enfant du désert*, « roman du vide, de la solitude effrénée » (Chaurette, 1999 : 31) qui nous est donné par bribes rassemblées principalement à l'intérieur de deux extraits en italique inscrits aux derniers tableaux. En fait, la pièce composée de vingt tableaux se nourrit des mots puisés à même *L'Enfant du désert*, qu'elle

¹ Normand Chaurette, *Stabat Mater II*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 1999, 55 p. Notons que cette pièce est née d'un écrit antérieur. Publié dans les *Brèves d'ailleurs*, le *Stabat Mater I* a été un projet scolaire que Chaurette a réalisé avec des lycéennes parisiennes, par conséquent un projet écrit uniquement pour des comédiennes, un peu comme a fait Racine en réalisant *Athalie* pour les pensionnaires de Saint-Cyr (coll. « Papiers », Arles, Actes Sud, 1997, p. 21-32).

² Antonin Artaud, *Le Pèse-Nerfs (L'Ombilic des Limbes suivi de Le Pèse-Nerfs et autres textes)*, coll. « Poésie », Paris, Gallimard, 1999 (1956), p. 97. Le terme d'*impouvoir* est mis de l'avant par Jacques Derrida dans « La Parole soufflée » (chapitre dans *L'écriture et la différence*, coll. « Points », Paris, Seuil, 1967, p. 263).

réinterprète continuellement. Le roman fictif a enclavé l'espace qui l'anime, espace qui ne peut que s'y résorber, ou plutôt s'y noyer puisque sans cesse attiré vers les profondeurs muettes des écluses : les vingt tableaux respirent au rythme de *L'Enfant du désert*, voués à perpétuellement repêcher les corps noyés de jeunes filles recueillies par leurs mères éplorées. Dans ce deuxième chapitre, nous définirons plus amplement ce mouvement cryptique par le biais de théories derridiennes et quelques notions de phénoménologie.

Le Stabat Mater II se déroule dans une ville imaginaire appelée Manustro (nom nous laissant deviner un croisement entre « manuscrit » et « maestro »), qui est en proie à une « restauration des profondeurs » (p. 28) dans le but de recréer l'Antiquité grecque. Dix-neuf mères (le même nombre premier exprimant l'éternel retour du même qui s'additionne et se divise par lui-même) se présentent à tour de rôle à la morgue pour identifier les corps méconnaissables de leurs filles respectives, qui se sont toutes noyées dans les écluses de la cité. Ces écluses demeurent sans clôture puisqu'« un garde-fou nuirait à la beauté de son site » (p. 14) : sans clôture donc sans fin, elles symbolisent « la démarcation entre le sol et le vide » (p. 12). Tout le récit se déroule dans l'ombre d'un roman à succès, *L'Enfant du désert*, « best-seller » (p. 31) vraisemblablement écrit par la neuvième mère, qui s'apparente à son double, ou plutôt à sa doublure, la romancière du vingtième tableau. Les voix se prolongent à l'image des « ondes de Martenot » (p. 30) dans « ce lieu clos, à la fois salle d'attente et salle d'autopsie »³, où elles viennent successivement désespérer, meurtries et exaspérées, épandre leur douleur et dire leur colère. Certaines reconnaîtront le visage de l'être aimé, d'autres seront prises de doutes qui ne pourront être confirmés : elles ne peuvent que le nier ou s'y résigner. Les trois unités sont encore respectées : la pièce, comme l'infratexte qui la sous-tend, se passe dimanche le 23, à la morgue et inversement dans les écluses, où l'on doit identifier (confirmer ou nier, retenir ou rejeter) le corps de la jeune fille noyée. Comme nous le verrons, la lumière lunaire continue de brouiller les images données au moyen de superpositions « éclairantes » mais elle perd en intensité car il ne s'agit plus ici que d'une

³ Marie-Christiane Hellot, « Oratorio à la morgue », *Jeu*, n° 94, mars 2000, p. 21.

demi-lune. La pièce demeure encadrée au moyen de tableaux, toutefois on remarque l'effacement de la didascalie : la description des personnages est schématique, réduisant les mères à un nombre qui correspond à leur ordre d'apparition ; moins de la moitié des tableaux (huit) contient des indications scéniques (dix-neuf en tout) limitées à moins d'une dizaine de mots ; les didascalies se bornent souvent aux entrées et sorties des personnages, délaissant le discours poétique (s'en approchant à peine avec le « Long silence. Jardin secret. » (p. 28) du huitième tableau) et s'estompant afin de privilégier l'écoute des paroles liquides. Plus encore qu'avec *Provincetown Playhouse*, nous nous trouvons du côté de l'écriture (comme parole) plutôt que de l'écrit : l'emphase est mise sur le mouvement du texte à l'œuvre au théâtre et non le sens ou la résolution du texte au théâtre ; l'énigme est posée et nous assistons à l'onde qu'elle crée et qui l'anime dans l'oubli de son origine et de son dénouement. Aussi les silences musicaux deviennent de plus en plus présents au point où la musique se pose comme seul moyen d'écriture : la Chair du corps-texte est musique, mystère à l'infini.

Dans son article intitulé « *Le Stabat Mater II*, un oratorio à la douleur », Noreau nous apprend que le texte du *Stabat Mater* est une poésie strophique qui apparaît au XIII^e siècle et qu'il est rattaché au mystère de la croix, célébrant la compassion ou la douleur de la Vierge devant le corps de son fils mort.⁴ Elle ajoute qu'avant d'être intégrée dans les offices, il est probable que cette prière ait appartenu durant plusieurs siècles à la tradition orale. Le texte du *Stabat Mater* se résume comme suit : « Poème rimé de vingt tercets de trois vers célébrant la compassion de la Vierge aux douleurs de son fils crucifié »⁵. Aux vingt strophes Chaurette fait correspondre vingt tableaux comme autant de variantes de la même « prière invisible » (p. 49). Notons que le *Stabat Mater II* est également composé de vingt personnages, dix-neuf mères et une préposée, mais puisque la voix de cette dernière ne semble pas participer à

⁴ Denyse Noreau, « *Le Stabat Mater II*, un oratorio de la douleur », *Voix et images*, vol. XXV, n° 3 (75), printemps 2000, p. 472. Attribuable au genre « oratorio meditativa », le texte du *Stabat Mater* est né de la plume d'un moine franciscain : au XIII^e siècle, la Vierge n'est plus dépeinte comme la reine des cieux mais simplement comme une mère qui souffre la mort de son fils (p. 473).

⁵ Honegger, Marc, *Connaissance de la musique*, Paris, Bordas, 1996, p. 973. Cité par Denyse Noreau, *Ibid.*, p. 473.

l'émotion générale⁶, nous associerons aux vingt tercets les dix-neuf mères et la romancière. La romancière est d'abord un double mais comme Charles Charles 19, elle est aussi une entité distincte, se posant à l'origine d'un texte fondateur qui l'a ravalée et où elle continue d'évoluer en tant qu'ombre, destinée à douter dans le noir des mots : « Quand je serai vieille, j'écrirai peut-être des livres en forme de réponses ; ils seront plus rassurants. Mais il faudrait pour cela que je quitte cette tendance à reconnaître des enfants qui ne sont pas les miens, et à me demander pourquoi... pourquoi. » (p. 53)

Le poème latin du Stabat Mater (« la mère était debout ») décrit Marie au pied de la croix, et se différencie du Stabat Mater *speciosa*, disparu des offices, qui la présente devant le berceau de Jésus. À la fin du XV^e siècle, on le chante sur une mélodie de type choral et il devient une partie intégrante de la liturgie catholique. La prière fondée sur l'image sacrificielle du Christ et de la Rédemption accordée aux hommes à la suite de cet holocauste, s'opère à partir de l'affliction de la mère : la Vierge est d'emblée associée à la Rédemption puisque sans sa présence, la possibilité même du rachat serait inconcevable, le croyant s'identifiant davantage à la blessure éprouvée par la mère, plus près de celle qu'il peut ressentir étant donné que cette souffrance est humaine, comparativement à celle de son fils qui relève d'une essence divine.⁷ Nous dirions que sa douleur permet l'énonciation (audible) de la mort. Denyse Noreau met alors à jour une imagerie double qui associe cette femme, « mère de tous les hommes », à la figure de la matrice et de la tombe : « La Nature-Mère est à la fois celle qui donne la vie et celle qui reçoit le corps après la mort. »⁸ Il est donc à propos que la pièce se déroule dans une morgue. Nous pouvons également rattacher la figure de la tombe à l'archétype féminin comme tout ce qui enveloppe ou enlace, le doux espace protecteur de la naissance et de la croissance. Symboliquement, la tombe est le lieu de la métamorphose du corps en esprit ou de la renaissance qui se prépare ; mais elle évoque aussi

⁶ *Ibid.*, p. 476.

⁷ *Ibid.*, p. 474.

⁸ *Ibid.*, p. 474.

l'abîme où l'être s'engloutit, pleine d'inexorables ténèbres. De même, suivant l'appel d'une possible renaissance, les voix dévorantes des mères vont ravalier les corps morts des jeunes filles vers l'intérieur du texte, vers la faille qui s'ouvre dans le repli des mots, telle la faille creusée sous le poids de l'eau des écluses : « Il faut lâcher prise, laisser venir à toi la résurrection, sans effort, oublie le miracle, oublie l'exploit, la sanctification est un leurre, tu ne dois penser qu'au trait d'union, en attendant le déclic. » (p. 13) Outre le fait que la morgue est l'écho de l'enveloppe matricielle, elle est construite comme une cathédrale aux multiples jubés, et nous comprenons subséquemment que le corps maternel est aussi celui de l'Église⁹ : « moi j'ai mal au ventre autant que si j'étais enceinte d'une croix » (p. 42), dira la quatorzième mère. Leurs prières seront donc entendues à l'intérieur de leur propre corps. Ajoutons que l'édifice qui abrite la morgue fait écho au bureau des Janissaires, construction en forme de demi-lune (p. 14) trônant en plein centre de la ville, surplombant l'esplanade qui s'étend à ses pieds. Comme Charles Charles, les mères du *Stabat Mater II* sont d'essence séléinique, éclairées et éclairantes puisque c'est à partir de leurs paroles lumineuses que se trace la ligne qui sépare les morts des vivants, confirmant ou non le décès de leurs filles.

Manustro aussi est une femme, devenue un désert à force de détourner les rivières dira *L'Enfant du désert*, devenue désert à force de démultiplier ses voix. Les écluses sont les bouches de cette ville, « des machines sourdes à nos imprécations » (p. 13) qui avalent et recrachent continuellement des jeunes filles. Entamé avec *Provincetown Playhouse*, le retour à l'univers grec s'effrite, laissant place à la musique omniprésente de l'oratorio, chant polyphonique allouant l'intrusion de l'autre : subsistant auparavant en vase clos, la ville est aujourd'hui munie d'une voie navigable, active commercialement, devenue terre d'accueil pour plusieurs immigrants. À Manustro, on s'attarde à la beauté de la surface mais son sous-

⁹ L'assimilation à la mère-Église, déjà admise au temps de Saint-Augustin, est consacrée par la liturgie. Elle inspire l'Exultet, célébration de la nuit pascale. L'illustrateur d'un manuscrit de ce chant, daté du XIe siècle (bibliothèque Barberini), représente l'Église sous les traits d'une femme couronnée recevant clercs et laïcs dans une basilique. Rappelons que le même terme désigne les édifices destinés au culte du Christ et la communauté de ses disciples. Cette identité d'appellation traduit la relation symbolique selon laquelle l'église figure le corps mystique chez les chrétiens orthodoxes. La mère-Église, et il en va de même du corps-texte, incarne un lieu, le rite du lieu et ses officiants.

sol est en destruction continuelle : « Ville chiche ! Ville soucieuse d'apparence, ville fardée, mais parcimonieuse. » (p. 28) La cité est en mauvais état, tout comme sa morgue : « La Mésopotamie était moins ostensible, mais plus somptueuse. Vos références ne sont que des béquilles. Soyez antiques de l'intérieur, et grands dieux, remplacez-moi ces frigidaires ! » (p. 28-29) se scandalise la huitième mère. À Manustro « on respire l'eau du retour de notre égotisme » (p. 42), les gens marchent sur « des résidus de... comme des œufs, qui peuvent affecter votre peau » (p. 43). Dans un sens plus large encore, l'univers du *Stabat Mater II* est un espace féminin, seulement effleuré par des murmures masculins : l'homme y est décrit comme un élément menaçant, stupide, ou négligeable, surtout silencieux et absent. Il y a le passage fugace d'un jeune Maghrébin à moitié nu dans une foule bigarrée qui rappelle le Maghrébin possiblement coupable de la mort de la jeune fille au premier tableau, qui fait lui-même écho au Tunisien connu, en surface dirons-nous, de la jeune fille du sixième tableau, et dont la mère remarque « qu'elle disait que c'était pas sérieux, que c'était simplement de... de... comme de l'énigme. » (p. 23) Le maire, ou plus exactement le « mari de la mairesse » (p. 28), est décrit par la huitième mère comme l'idiot responsable du déclin de la cité, ayant vainement tenté de recréer l'Antiquité : « On n'en a que pour la friture, la frime, l'appogiature. Anachronisme, ignorance, on ne voit qu'une copie du déclin car on ne voit que sa pâleur, cet homme n'est qu'un analphabète. » (p. 28) Le pâle reflet de l'immeuble en demi-lune qui éclaire la scène de Manustro est à l'image de cet homme qui l'a fait ériger au centre de la cité : il manque de mots, sa blême clarté n'étant lisible que dans le silence du soir. Ultimement, l'élément masculin du récit sera complètement muselé, à l'image du mari de la sixième mère présenté sous les traits d'« un homme réservé dans ses paroles, [...] un être absent » (p. 24) qui laisse sa femme parler pour lui, la chargeant de s'informer de possibles compensations pour pallier aux frais encourus par l'enterrement, sans compter l'incalculable perte d'un enfant. N'oublions pas que les mots originels du corps-texte sont échus d'une romancière : les voix du *Stabat Mater II* sont toujours féminines, composées d'une chorale de dix-neuf mères, une préposée à la morgue et un nombre incalculable de jeunes filles.

2.2 Un corps-texte et deux chœurs (deux cœurs)

Dans la continuité de la représentation de l'oratorio, les dix-neuf mères se tiennent debout devant les « cadavres inadéquats » (p. 29) de leurs filles, et pour s'en assurer, la morgue-cathédrale est dépourvue de prie-Dieu. Suivant l'analyse de Noreau, on peut lire la présence de deux chœurs : d'une part un chœur « héroïque mais silencieux »¹⁰, polyphonique et muet tel « mille bruits de Perséphone » (p. 33), formé par les jeunes filles mortes, « chacune entonn[ant] sa partition individuelle »¹¹ ; d'autre part, un chœur plein d'une parole monodique qui est celui des mères, exprimant leur douleur suivant une portée singulière mais partageant toutes la même horreur.¹² Nous ne pouvons pas parler de véritable dissolution des identités individuelles chez Charette mais plutôt de brouillage à force de superpositions : les personnalités qui peuplent ses pièces se dirigent toutes vers un même infratexte mais demeurent distincte en suivant la même tangente, jamais unifiées, toujours l'une dans l'autre, intimement liées au cœur d'une contiguïté viscérale. Les deux chœurs fonctionnent de la même manière que le réfrigérateur haut de gamme annoncé par la huitième mère, soit à la façon de « deux dispositifs [qui] agissent sur des plans parallèles afin de communiquer entre eux, [...] comme un dialogue invisible » (p. 27). Plus encore, ils se déploient comme les ondes Martenot.

¹⁰ *Ibid.*, p. 475.

¹¹ Noreau écrit qu'il s'agit d'un sacrifice dont les parents ne sont pas « directement » responsables et où les enfants « se sont immolés ou autodétruits » (*Ibid.*, p. 474) Elle ajoute que les jeunes filles sont mortes « toujours par suicide », mais non comprises à l'intérieur d'un suicide collectif puisque chacune d'elles ayant vécu sa propre mort différemment (« et dans la mort rien ne se partage ») (*Ibid.*, p. 483). Rien ne confirme qu'elles se sont bel et bien suicidées dans la pièce : au début on soupçonne l'autre, l'étranger, mais on comprend ensuite que c'est plutôt la proximité qui est en cause. Les jeunes filles côtoyaient l'autre, l'abîme, l'eau le soir... Elles ont laissé l'autre s'immiscer en elles et qu'elles ont été happées au passage, avalées par le « dialogue invisible ». Comme nous l'avons brièvement vu avec *Provincetown Playhouse*, il s'agit plutôt d'un « non-sacrifice » : les filles demeurant vivantes dans les mères (et la parole des mères).

¹² *Ibid.*, p. 483.

Instrument électronique et mélodique, les ondes de Martenot ne produisent qu'un seul son à la fois (la plainte d'une mère) mais la couleur et l'intensité de ce son peuvent varier au gré de l'exécutant (la même plainte énoncée différemment par dix-neuf mères), la production sonore reposant sur le phénomène de battement de deux ondes de haute fréquence (deux voix, celle de la mère et de sa fille, qui se rejoignent parallèlement dans le silence des écluses : « c'était assourdissant, c'était spectaculaire, autant que ça devait être silencieux en dessous » (p. 13)) qui engendre une fréquence différentielle audible, amplifiée et émise par des haut-parleurs (témoignages ou chants choraux entendus sur la scène d'un théâtre et inversement qui résonnent dans la morgue-cathédrale et le ventre de la mère). Le son obtenu par les ondes de Martenot est un son brut mais l'appareil est équipé de diffuseurs qui redonnent au son des harmoniques, lui donnant l'occasion de revêtir différents timbres. De même, les jubés qui meublent la morgue permettent aux chœurs d'occuper diverses tribunes sonores et, dans un mouvement plus large, c'est à partir de thèmes récurrents (voire d'un même vocabulaire, comme nous l'avons mentionné pour *Provincetown Playhouse*) qui s'additionnent et s'altèrent au fil de la pièce (les maghrébins, les écluses, la lune et la morgue-cathédrale) que les différentes voix chorales s'expriment comme autant de variantes du même drame : « J'entends deux discours. Non, trois, huit, quatorze, comme les jubés de votre cathédrale. » (p. 29) La préposée répond qu'il n'y a en fait que douze jubés mais la répétition du même son qui se réverbère semble toujours s'amplifier : « Plus morte que morte, tu parles et tu additionnes les jubés, les factures. » (p. 29) Les voix des deux chœurs sont toujours les mêmes mais sans cesse intensifiées d'elles-mêmes.

Les « deux chœurs qui jouent sur l'ambiguïté du partage de la parole »¹³ se rejoignent dans le corps-texte, l'antichambre, le lieu sous-marin d'où l'on entend et où l'on ressent les vibrations des voix qui s'entremêlent au cœur du « vacarme infernal » (p. 10) des écluses : « J'entre ici comme un sonar » (p. 30) nous confie la neuvième mère. Le corps-texte tend vers une *choréïa* vécue par ses actants dans leur chair. La *choéria* signifie la synthèse de la

¹³ *Ibid.*, p. 483.

poésie, de la musique et de la danse, « c'est l'égalité absolue des langages qui la composent : tous sont, si l'on peut dire "naturels", c'est-à-dire issus du même cadre mental, formé par une éducation qui, sous le nom de "musique", comprenait les lettres et le chant »¹⁴. Malgré le statisme de la pièce, le dialogue invisible qui unit la mère et la fille dessine les contours d'un corps-texte rempli des puissants échos de son surgissement orchestrés suivant la forme de l'oratorio, en proie à un repli cryptique rythmé par sa propre respiration, qui est en fait limitée à l'inspiration (créatrice) : il expire à l'intérieur. « Elle respire. [...] Elle vit, au nombre grandissant des échelons. Elle vit. Elle aspire. Elle vit, là. Chut. Elle vit juste là : dans ma paume » (p. 41), se console la treizième mère. Suivant l'exemple du réfrigérateur antibactérie, le corps-texte aspire à la pureté. Plus précisément, il rêve de neutralité : les voix du *Stabat Mater II* souhaitent « purifier les vibrations » (p. 33), incarner « le spectacle du neutre, de la chose tout court, univoque, toute nue, sans rien. Plus rien de sensuel, et plus rien de pervers » (p. 13). À l'instar de la troisième mère, nous dirons que *L'Enfant du désert* raconte « un immense désir de surpassement » (p. 31), assertion confirmée par la neuvième mère qui ajoute qu'il s'agit d'« un lac, un débordement, puis un affaissement définitif de la matière, avec plus rien de tangible. » (p. 31) Comme pour *l'Immolation de la beauté*, il est ici question d'involution, mais le débordement semble maintenant être synonyme d'effritement : suivant son désir de neutralité, le corps-texte tente de se dissoudre dans le mouvement qui l'anime, se dépouiller de toute valeur pour mieux se fondre dans la matière.

Ce jour où je me surpasserai, je viendrai moi aussi congédier le fantôme, et ce sera la fin de nos travaux, de nos misères, de nos paroles, de nos phrases, et tout ce qui engendre les phrases. Plus de sujet, plus de verbe, plus d'indécision, plus rien que le bouquet d'un adieu, raffiné dans l'écho. (p. 30)

Toujours à propos de *L'Enfant du désert*, l'auteure elle-même déclare qu'il n'est rien d'autre qu'« une œuvre désincarnée. » (p. 32) Le corps-texte veut se dégager du corps charnel, il tend vers l'abstraction, la musique. Noreau associe les voix des mères à un « chant

¹⁴ Roland Barthes, « Le théâtre grec », in *Histoire des spectacles*, coll. « Encyclopédie de la Pléiade », Bruges, Gallimard, 1965, p. 528.

directement adressé aux forces du monde, sans aucune ostentation, sans le support d'aucun instrument qui pourrait alléger l'immensité de la douleur. »¹⁵ L'oratorio repose d'abord sur le chant et ses voix : tandis que *Provincetown Playhouse* nous renvoyait l'ombre des personnages de la pièce, dans le *Stabat Mater II*, il ne reste que les voix¹⁶, l'écho des ombres.

Les deux chœurs ou cœurs appartiennent au même corps, le corps-texte ou *L'Enfant du désert*, qui en se repliant sur lui-même, trouble les frontières qui délimitent l'extérieur de l'intérieur, creuse la faille entre la parole et l'objet de cette dernière : comme pour *l'Immolation de la beauté*, les paroles et les silences s'abreuvent au souvenir d'un corps originel qui demeure comme éclat ou fragment.¹⁷ « Des choses peuvent se découper de ma mémoire. Je sens déjà un exacto dans mon thorax. Je pressens que la roue va s'emparer de chaque portion de moi-même » (p. 37), déclare la onzième mère. La parole fermente silencieusement dans le corps mort de l'enfant et s'épanche par la bouche de la mère ; mais l'abondance verbale n'est que le ressac d'un empêchement de parler et le déferlement de paroles des mères n'est que l'écho des voix mortes, la mort n'étant pas autre chose qu'une « butée absolue, [...] le lieu à partir des limites duquel le savoir reflue sur lui-même jusqu'en sa butée d'origine, jusqu'à cette limite originaire fondée, *symbolisée*, par la traversée des

¹⁵ Denyse Noreau, « *Le Sabat Mater II*, un oratorio de la douleur », *loc. cit.*, p. 476. Ajoutons qu'on dit d'un opéra qu'il est donné en oratorio quand il est simplement chanté, sans costumes, sans décors ni jeux de scène.

¹⁶ Robert Lévesque a écrit qu'« il n'y a pas de corps dans le théâtre de Normand Chaurette. Il y a des esprits, des voix, une poésie, la métaphysique de la situation, mais pas des personnages comme tels. Les voix sont seules ». « *Fragments d'une lettre d'adieu... Les voix de Normand Chaurette* », *Le Devoir*, 15 mars 1988, p. 13.

¹⁷ « En effet, les êtres qui circulent à l'aveugle dans les drames disent surtout le manque et l'absence du Logos qui fit autrefois le théâtre. Incapables de nommer, dans un dénuement qui les menace d'une totale désincarnation, ces figures cherchent dans leur souffle la mémoire d'un corps indemne, d'une parole en concordance avec la réalité, avec l'espoir que dans ce champ discontinu, fragile et menacé de l'oubli, la vérité apparaisse – «comme un éclat, un indice ou un écho» ». Sophie Lucet, « Mémoires en fragments », *Études théâtrales*, n^{os} 24-25, 2002, p. 51.

voix »¹⁸. Le corps apathique et muet des jeunes filles, et la parole en transe des mères se situent ainsi aux extrémités réversibles d'une impossibilité de communiquer qui ne peut que déboucher sur la folie ou la mort.

Elles viennent ici, debout, avec une croix, en plein ventre, et elles parlent. Moi aussi. Je vous parle, en faisant des équations, des liens, pour me prouver que je suis rattachée à la morgue, aux vraies choses, parce que tout à l'heure, ou demain, ou dans six mois, je ne pourrai plus compter sur ma raison. (p. 43)

Cette impossibilité de communiquer prend naissance dans « les courants réputés tumultueux de l'Isak » (p. 21) qui se brisent sur les parois des écluses et dans le *Courrier de l'Isak* (p. 19), journal qui ne semble exister que pour compiler les détails entourant les multiples noyades. L'Isak représente tant l'élément aqueux et meurtrier que les mots qui rendent compte de la mort. Le fleuve et le journal renferment le secret des corps qu'ils recrachent sur la rive ou sur la feuille de papier.

2.3 L'Isak ou Isaac : les origines de *L'Enfant du désert*

L'Enfant du désert s'abreuve tant à l'Isak qu'au mythe d'Isaac.¹⁹ Au même titre que la prière de l'oratorio probablement issue d'une tradition orale vieille de plusieurs siècles, aussi bien que l'allusion à la Mésopotamie qui prend le relais sur l'espoir d'un retour à la Grèce

¹⁸ Denis Vasse, *L'ombilic et la voix : deux enfants en analyse*, Paris, Seuil, 1974, p. 215. Selon Vasse, la voix est « la traversée elle-même » (p. 216).

¹⁹ Shawn Huffman relève aussi la corrélation entre l'Isak et le mythe d'Isaac, qu'il présente à partir des trois principales religions : Isaac père des Israélites, Ismaël fondateur des islamistes, Jésus messie des chrétiens. Il note chez Chaurette deux thèmes narratifs rattachés à ces trois monothéismes : le récit du sacrifice et de la rédemption, et la dominance masculine du récit, causant un deuil vécu par les femmes (« first a common story of sacrifice and redemption and second, these stories are male dominated and produce female loss » : « Modalities of Mourning : Lamentation and Traumatic Grief in the Theater of Norman Chaurette », *Québec Studies*, vol. XXXVII, printemps-été 2004, p. 71). Nous étudierons quant à nous le sacrifice du fils à partir de deux récits complémentaires : la Bible et le Coran.

antique, *L'Enfant du désert* puise ses origines dans une légende métisse qui remonte à la création des écluses.

C'était peut-être l'enfant du désert. Ce jour où nous avons inauguré les écluses, un jeune Maghrébin était passé devant nous, à moitié nu dans la foule bigarrée, il avait l'air hébété, et comme ça, comme on enjambe un obstacle, mais il n'y avait pas d'obstacle, pas de clôture, il n'y avait que le vide, comme ça, l'air de nous prouver, arrogant, désinvolte, il avait enjambé le vide et il s'était jeté à l'eau. C'était un dimanche. Les familles de Manustro se contredisent sur la durée de son séjour dans les eaux du déversoir. Certains pensent qu'on aurait repêché son corps le lundi, d'autres prétendent qu'on ne l'a toujours pas retrouvé. On pense qu'il s'est résorbé dans le récit de sa naissance, ou qu'il a gagné un mystérieux rivage, cet enfant noyé ruisselant de ses vies antérieures, qu'il aurait parcouru tous les chemins de la terre, depuis le Maghreb jusqu'aux pôles, en passant par Amsterdam, Venise, Manustro, ces villes naufrages dont on voit émerger les restes, les ornements, le chagrin, la dentelle. En sondant les profondeurs de l'Isak, afin de retrouver ce jeune Maghrébin, on a remonté le corps noyé d'une jeune fille. Et puis celui d'une autre. Et puis une autre encore, cela n'en finit plus. (p. 53)

L'univers féminin du *Stabat Mater II* découle de la mort d'un jeune garçon qui, comme celle d'Astyanax, demeure hypothétique : le jeune garçon est peut-être décédé ou peut-être seulement parti en voyage, nulle part et quelque part sinon entre-deux. Ainsi que nous l'avons constaté avec *Provincetown Playhouse*, c'est à partir du sacrifice d'un enfant mâle que sera instauré un ordre nouveau et matriarcal.

Le sacrifice dans le monothéisme s'institue à partir d'une séquence particulière qui se trame à l'intérieur de la configuration de la famille patriarcale, entre le père et le fils. Dieu dit à Abraham, le premier croyant²⁰ : « Prends ton fils, ton unique, que tu chéris, Isaac, et va-t'en au pays de Moriyya, et là tu l'offriras en holocauste sur une montagne que je

²⁰ La Bible présente Abram (Père puissant), surnommé par la suite Abraham (Père d'une multitude de nations, ou selon l'akkadien, Aimant le Père), comme l'ancêtre commun des Ismaélites et des Israélites.

t'indiquerai. » (Gn. XXII, 2)²¹ Selon la lecture qu'en fait Shmuel Trigano, tout le poids de l'injonction du sacrifice porte sur « ton fils, ton unique, que tu chéris » et l'intrication du père et du fils, leur entremêlement imaginaire, est à un point tel que leur existence, leur devenir et leur salut, viennent à se poser en termes de meurtre de l'un ou de l'autre : le spectacle du meurtre du fils par le père ou du consentement du père au meurtre du fils.²² La nature de l'acte demandé reste dans l'ambivalence : la Divinité demande à Abraham de « faire monter » sur une montagne non désignée son fils « en vue d'une montée » (terme désignant le sacrifice d'holocauste qui « monte » en fumée). Le fait que l'épreuve soit vaguement exigée peut nous amener à douter de l'objectivité d'Abraham : agit-il en fonction de l'injonction divine, soit en rapport à son propre désir, ou en vertu de sa propre interprétation ? Dans la perspective de la deuxième option, la finalité de l'acte sacrificiel consisterait alors à mesurer si, dans son fils, Abraham aime son propre reflet ou un autre que lui-même, une altérité de fils posé devant lui et sorti de lui, critère décisif pour jauger de sa capacité à « aimer Dieu dans son altérité radicale »²³, de ne pas voir en la divinité une réplique de lui-même. L'amour pour Dieu se trouve alors commandé de façon paradoxale par l'amour pour le fils : plus il sera apte à rompre avec l'amour du fils, plus il sera apte à aimer Dieu et apprendra que l'amour de Dieu est d'abord une rupture réalisée en soi-même. En sacrifiant son fils, Abraham se sacrifie lui-même, il immole sa foi avec son œuvre et son existence avec sa foi. Il devient pauvre au sens fort de la Bible, dénué au point de tout attendre de son dieu.

²¹ *La Bible de Jérusalem*, traduite sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Éditions du Cerf, 1998 (1995), p. 63.

²² Shmuel Trigano, « Le non-sacrifice d'Isaac » (in Collectif, *Le Sacrifice du fils dans les trois monothéismes*), *Prades*, n° 22 (1996), p. 18. Trigano définit le moment du sacrifice d'Isaac comme celui du passage de la grâce (l'enfant) à la rigueur (le père), ou plus précisément comme l'épreuve du dépassement réciproque de la grâce dans la rigueur et de la rigueur dans la grâce : « Dans le rapport d'Abraham et d'Isaac, c'est comme si la grâce devait enfanter la rigueur, l'eau donner naissance au feu. » (p. 19) La pérégrination patriarcale commence dans la grâce, qui doit par la suite s'ouvrir à son principe contraire, la rigueur, afin de revenir sur elle-même armée de cette dernière, pour devenir le *rahamim*, la « miséricorde matricielle » incarnée par Jacob, juste milieu d'Abraham et d'Isaac.

²³ *Ibid.*, p. 19.

Abraham offre sa propre vie dans celle de son fils unique, et ce faisant, il se libère du « non-dit de son autre qui l'habite et le hante, et l'oppose à lui-même. »²⁴.

Les mères du *Stabat Mater II*, comme Charles Charles, sont vouées à s'abîmer dans le texte qui les sous-tend : elles désirent retrouver l'espace fusionnel qui les lie à leurs filles en passant par une relecture de *L'Enfant du désert*. L'immersion dans le texte sera progressive, les citations devenant de plus en plus importantes au fil de la pièce. Mais cette relecture implique la mort : elles doivent ravalier l'enfant mort (vivre à la lettre suivant la prière de l'oratorio), devenir tombe pour le garder vivant à l'intérieur, symbolisé par la croix dans le ventre. L'espace fusionnel c'est l'Isak :

Ma vie, une énigme qui se prolonge dans la sienne, ne peut s'arrêter par simple décret, nous sommes une seule rivière, le ventre de ma fille est le mien, comment dénaturer l'eau qui bouge et qui va, comment supporter ce repli, [...] l'énergie de la mort est contraire à tout cela, on ne peut enrouler le nombril de mon enfant dans un grand manteau noir, le corps de mon enfant est un roulement de flots, d'infusion, de rosée, de traverse, d'éveil. (p. 18)

Mais l'espace fusionnel est aussi ce qui les sépare. L'Isak tue et le *Courrier de l'Isak* assied cette mort en la publiant. Les écluses sont munies d'immenses parois de béton qui permettent la « suppression des courants et le remplissage des cavités » (p. 13). En conformité avec le sacrifice d'Isaac, l'Isak est en proie à une « dislocation de ces murs de bétons qui se superposaient en créant de la profondeur » (p. 10), occasionnant la séparation des eaux (la mère et la fille) pour ensuite mieux les rassembler en les faisant déborder sur elles-mêmes (la tombe et la croix). Notons également que les écluses sont un lieu public peuplé par une foule multicolore, un lieu animé où se mêlent les jeunes et les « gens désœuvrés qui se rassemblent pour fumer du haschisch et qui écoutent de la musique africaine » (p. 22). En tant qu'environnement associé à l'autre, l'étranger, le Maghrébin, les rives de l'Isak affichent l'empiètement de l'altérité sur un territoire qui se voulait éburnéen,

²⁴ *Ibid.*, p. 21.

déguisé à l'aide d'une chlamyde blanche usée. À Manustro règne l'emblème de la demi-lune, un astre qui ne reflète que la moitié de lui-même, accusant l'ombrage porté par son propre principe d'existence. En ce qui a trait au *Courrier de l'Isak*, ses mots cimentent le caractère funeste de la mort au même titre que l'enseigne « morgue » gravée dans le béton, qui renforce le signifié à l'aide de la stupeur qui s'y rattache : « il y a une amplification, un dialogue invisible entre ces lettres et nos yeux » (p. 18) tremble la quatrième mère. Comme nous l'avons vu avec *Provincetown Playhouse*, les mots officiels sont opacifiants à force d'éclairage objectif, souvent considérés en tant que synonymes de réalité. Par exemple, même si elle ne reconnaît pas le cadavre à la morgue, la cinquième mère est convaincue que c'est bel et bien sa fille que l'on a retrouvé noyée puisque « tout concorde » avec la description donnée dans le journal. Mais la réalité n'a rien à voir avec les mots qui l'énoncent, ces derniers n'étant qu'une transposition du réel, une copie lettrée. À l'instar de Charles Charles neptunien, nous réitérons que le silence blanc permet l'interpénétration du rêve et de la réalité, l'énoncé comme référent, la rencontre de la vie et de la mort. De même, la dix-septième mère ou « La Consolation » se rappelle :

La lumière qui se dessinait dans le ciel ressemblait à de longues mains grandes ouvertes qui imploraient Dieu sait quoi dans l'immensité de l'espace, et la surface du canal s'irisait de teintes graves, si graves que nos yeux se remplissaient de larmes sans que nous sachions dire pourquoi, de cette beauté silencieuse, ou de cette prière invisible, nous pressentions en nous-mêmes un paix qui allait durer toujours. (p. 49)

Ce n'est qu'en s'inoculant dans le silence de la prière invisible que la mère et la fille sont réunies. Ce n'est qu'une fois l'une *dans* l'autre, reconnaissant une part de l'autre qui s'insinue en soi comme soi-même, que la mère et la fille possèdent une voix.

Abraham et Isaac sont réunis dans le silence de Dieu, où il n'y a aucune résistance, ni aucune attente, simplement le don de soi sans réserve. Mais le sacrifice d'Isaac n'a pas eu lieu au pays de Moriyya. S'il avait eu lieu, le dépassement spirituel qu'il met en jeu n'aurait pas été réalisé, la pérégrination patriarcale n'aurait pu se libérer de son origine abrahamique et accéder à l'étape d'Isaac car elle serait restée en proie à l'origine. Le « non-sacrifice » est alors destiné à « cacher » l'origine, à la mettre en suspens pour faire passer le fils devant le

père. C'est à partir de ce suspens, « ce voilement de l'origine »²⁵, que le fils a gagné sa liberté face au père et vice-versa, tous deux liés à l'intérieur d'un non-sacrifice, qui sera évoqué par le détournement de la signification du sacrifice humain sur un animal désigné. De quel animal s'agit-il ? L'agneau comme le croyait Isaac (« Voici le feu et le bois mais où est l'agneau pour l'holocauste ? » (Gn. XXII, 8)) ? En fait c'est le bélier, père de l'agneau, qui fut choisi, représentant le père qu'était Abraham avant l'épreuve : l'homme s'est détaché de son fils et pour ce faire, il s'est sacrifié lui-même. Le monothéisme biblique n'opte donc pas pour une localisation du désir sacrificiel du côté du père mais plutôt du côté de la Divinité. Le père est le sujet de Dieu, exécutant sa volonté dans une mise à l'épreuve terrible : celle de l'exigence du « plus haut » de détruire le « plus cher », ou bien le désir de l'Un (Dieu) de détruire l'unique (le fils). Le désir sacrificiel est alors localisé chez l'Autre, l'Autre par la grâce duquel s'opère le sacrifice du bélier qui n'est que la récompense de la soumission absolue du père. De la même façon qu'avec *Provincetown Playhouse*, on peut lire au cœur du *Stabat Mater II* la figure du non-sacrifice dans le renouvellement incessant d'une mort née de l'origine fragmentaire du récit qui la sous-tend : suivant la logique d'un récit primitif voilé (l'Autre, *L'Enfant du désert*), la mère s'est fait tombe pour permettre à sa fille morte de demeurer vivante : (re)couvrant dans son ventre sa fille, la mère perpétue la démarcation entre le sol (extérieur visible, la tombe, la parole) et le vide (l'intérieur invisible, la croix, le silence des mots) occasionnée par les écluses.

Les Pères ont vu dans le sacrifice d'Isaac le prototype de la Passion de Jésus. L'épisode préfigurant le sacrifice du Christ, l'issue chrétienne semble opter pour l'accomplissement réel de la mise à mort du fils. À l'opposé, l'Islam nous présente une solution où le désir sacrificiel ne s'accomplit pas mais trouve le moyen d'une substitution. L'Islam refusera la solution de l'accomplissement du désir sacrificiel du fils puisque le Coran soutiendra à propos de Jésus qu'« ils ne l'ont pas tué ; ils ne l'ont pas crucifié, cela leur est

²⁵ *Ibid.*, p. 25.

seulement apparu ainsi » (Sour. IV, 157)²⁶, glissant alors quelqu'un d'autre (un sosie) à la place du Christ. Mais si l'islam restaure la solution biblique de la substitution, il lui apporte quelques modifications, ce qui nous permet de parler d'une version ou d'une interprétation coranique du sacrifice du fils : au lieu de situer le désir sacrificiel dans l'Autre comme le fait le récit biblique, il localise le désir sacrificiel dans le rêve. Ainsi, dans le Coran, Dieu ne demande, ni n'ordonne directement à Abraham d'immoler son fils : « Ô mon fils ! Je me suis vu moi-même en songe, et je t'immolais; qu'en penses-tu ? » (Sour. XXXVII, 102)²⁷ Abraham rêve et accomplit dans le rêve le désir d'immoler son fils. Au réveil, encore sous l'effet de sa vision, il veut mettre à exécution ce qu'il s'est vu virtuellement faire et il demande à son fils son point de vue. Abraham semble alors déléguer au fils le soin de conférer une signification au songe : « Ô mon père ! Fais ce qui t'est ordonné. Tu me trouveras patient, si Dieu le veut ! » (Sour. XXXVII, 102) C'est donc au fils qu'il revient la tâche de confirmer l'ordre divin reçu par le père. Suite à la tentative sacrificielle, Dieu s'adressa au patriarche : « Ô Abraham ! Tu as cru en cette vision et tu l'as réalisée; c'est ainsi que nous récompensons ceux qui font le bien : voilà l'épreuve concluante. » (Sour. XXXVII, 105) Cette phrase nous indique que Dieu renvoie Abraham à la croyance de son rêve, et non à une exigence qu'il aurait reçue de lui.

S'inspirant du mystique andalou Ibn Arabî, Fethi Bensalma développe la question du sacrifice au regard de l'interprétation du rêve. En revêtant l'aspect animalier destiné à l'enfant, Abraham se présente sous la forme de l'enfant, ou plus exactement « sous le rapport

²⁶ *Le Coran*, traduction de D. Masson, tome 1, Paris, Folio Gallimard, 1967, p. 120.

²⁷ Dans le Coran, après avoir terminé le récit de l'immolation, Dieu dit : « Nous lui avons annoncé une bonne nouvelle : la naissance d'Isaac, un prophète parmi les justes. » (Sour. XXXVII, 112) Suivant le déroulement chronologique du récit coranique, ces paroles portent à croire que ce n'est après qu'Abraham eut accompli son vœu, et qu'il eut conduit son fils sur le lieu du sacrifice, que Dieu approuva cette conduite et lui annonça la naissance d'Isaac. Isaac n'aurait vu le jour qu'à la suite de l'immolation. Nous ne nous attarderons pas à l'analyse du sacrifice d'Ismaël mais il est intéressant de noter qu'ici il faut tuer l'étranger (le fils de la servante) pour voir naître le même (le fils légitime promu au rang des patriarches).

de l'enfant »²⁸. Abraham n'a pas pu ou n'a pas su interpréter le fantasme de son rêve : c'était en fait l'enfant qu'il est qu'il devait sacrifier, et non le fils. Dès lors, la scène de l'immolation du bélier serait un rattrapage dans le réel (par Dieu) de ce qui, exprimé dans l'imagination, n'a pas trouvé le moyen d'être transposé dans la forme appropriée. En d'autres termes, la substitution sacrificielle d'Abraham-bélier palliait au défaut d'interprétation chez le père qui aurait cru à la littéralité des images du rêve. Le sacrifice ferait donc office d'interprétation : le sacrifice de l'enfant dans le père était visé à travers le fils ou plus exactement « par la forme du sacrifice du fils et non le meurtre du fils. »²⁹ On peut alors supposer une équivalence entre l'interprétation du rêve et le sacrifice. Si tel est le cas, « le sacrifice dans le rêve serait le rêve de l'accomplissement du désir d'interpréter » et le « sacrifice serait le désir d'interpréter incarné dans le réel ».³⁰

En dernière analyse, l'enjeu de l'Isak serait par conséquent la mise à mort de l'enfant dans la mère, allouant l'interpénétration et l'interprétation du récit originel dans la réalité : « Je suis toutes égayée dans l'enfance, la période des jeux et des rondes, et je voudrais m'évader parmi des cerceaux. » (p. 39) Comme la roue qui tourne sur elle-même, la mère et la fille sont destinées s'enrouler l'une dans l'autre. La onzième mère, maman d'une fille qui venait d'accoucher, s'indigne : « Je suis allée plus qu'au bout de moi-même avec elle et vous dites que je dois recommencer ! Oui : c'est ce que vous êtes en train de me dire. Que non seulement tout s'efface, mais que tout est à réinventer. » (p. 38) Comme dans *Provincetown Playhouse*, il a décentrement de l'origine et la prière invisible sur l'Isak permet tant à la fille qu'à la mère de se positionner aux extrémités d'un même mouvement premier, toutes deux initiatrices de la réactualisation de *L'Enfant du désert* : en mourant, la jeune fille a donné vie au roman et en contrepartie, c'est en parlant les mots du roman que la mère a permis l'existence de l'imaginaire créateur de sens et de mort. L'Isak est un espace onirique né de

²⁸ Fethi Benslama, « Le sacrifice en islam », *Prades*, n° 22 (1996), p. 31. Citation de Ibn Arabî, XII^e s.

²⁹ *Ibid.* p. 32.

³⁰ *Ibid.* p. 32.

l'énonciation de sa propre histoire dans une confrontation permanente avec un texte dit originel : les eaux de l'Isak forment une surface réfléchissante qui permet à *L'Enfant du désert* de s'incruster dans la réalité, obéissant à un désir de réinterprétation continuelle de cette dernière.

2.4 Un détour par Derrida

2.4.1 Le souffle derridien

À force d'autoréflexivité, le *Stabat Mater II* est en proie à un effet de déréalisation : « Une enfant qui meurt, mais dans la fiction. » (p. 31) Le drame a *déjà* eu lieu, les mères ne sont que les récitantes d'une même prière, et nous comprenons alors que nous sommes en face d'une relecture : « Déjà je te voyais morte à l'arrivée. » (p. 9) Comme l'a si bien dit Denyse Noreau, l'oratorio à la douleur n'est en fait qu'« une longue plainte dont on ne retient, dans la mélodie, que la répétition des voix »³¹ : « Ta vie n'est qu'alternance, fleuve, falaise, frigidaire, fournaise. [...] Montre-moi. Englobe-moi. [...] Augmente-moi. Une vérité. Un silence. Tu médites mais c'est pour la frime. Je suis plus irréelle que toi. » (p. 29), annonce la huitième mère. Chaurette met dans la bouche de ses personnages des mots qui ne leur appartiennent pas, des paroles qui ont déjà été proférées (après tout il s'agit bien de théâtre). De même, la métaphysique de la présence se pense selon deux temps : d'abord présence du monde à un regard, d'une conscience à elle-même, d'un sens à l'esprit, d'une sensation à un corps, de la vie en soi ; puis absence, sentiment d'un monde voilé, d'une conscience égarée ou morcelée, sentiment de mort.

Par l'entremise de Derrida, le corps-texte qui unit indissociablement le cadavre de la fille et la tombe de la mère, se présente à nous comme un corps en quête d'unité « pure », refusant la scission en son sein, en sa propre chair, de l'œuvre (qui est disséquée par le

³¹ Noreau, Denyse, « Le *Sabat Mater II*, un oratorio de la douleur », *loc. cit.*, p. 481.

discours critique) et de la vie (qui creuse ses racines dans la folie et dont rend compte le discours clinique) : « Vous vous passionnez pour tout ce qui vibre, n'allez pas le nier par cet insupportable besoin de comprendre » (p. 53), rappelle la romancière. À l'instant où l'on discerne d'une part l'œuvre et de l'autre la vie, nous procédons à un déchiffrement de structure.³² Ce déchiffrement se définit comme la délimitation de l'objet étudié (mise en relief du sens ou de la valeur) et se résume par la saisie de l'essence de ce dernier (Derrida parlera de *réduction psychologique* perpétrée par l'analyse clinique et de *réduction éidétique* quant à l'analyse critique)³³. L'appréhension d'un objet dans un ordre de la vérité essentielle implique donc du même coup l'appréhension d'un objet autre car réduit à son essence : *L'Enfant du désert* dira que les clôtures ne sont en fait que des tremplins imaginaires... Le corps chauretien revendique une unité antérieure à la dissociation, « une manifestation qui [n'est] pas une expression mais une création pure de la vie »³⁴, qui se situe hors du temps

³² Derrida, Jacques, « La Parole soufflée », *op. cit.*, p. 254. Le texte de Derrida prend Artaud comme sujet d'étude, il nous faut donc nuancer son propos. Selon Franco Tonelli, « Artaud considère l'homme dans son état primordial, dans cet état d'idéation mythique [...], l'assimilant aux forces cosmiques, à l'état de chaos primordial, d'avant les formes. » (*L'esthétique de la cruauté : études des implications esthétiques du théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud*, Paris, A. -G. Nizet, 1972, p. 29) Chez Chaurette, l'effritement du sujet semble similairement attribuable au désir de « priméité » qui l'anime : il se cherche à l'intérieur de son propre corps comme un autre suivant un rituel qui lui permet de mourir (retourner à la chose, l'autre) pour mieux y renaître. Comme pour Artaud, il s'agit d'un théâtre de l'immédiat né d'un subconscient (l'infratexte) et dont le caractère neptunien opère à l'instar de la structure de la peste, soit de manière totalement gratuite d'après une « cohérence fautive ». Mais Artaud reconnaît Dieu comme abîme originel et revendique la « découverte d'un moi collectif, qui est fin en soi, qui n'enseigne rien, sinon une meilleure connaissance de soi. » (*Ibid.*, p. 44) Peut-être Charles Charles a-t-il souhaité cet état de transcendance mais l'univers chauretien prend la direction opposée : il n'y a pas dépassement vers l'autre mais dans l'autre, dans la pure inconscience de l'infinie matière théâtrale, la théâtralité. Artaud et Chaurette rêvent d'une écriture vivante, faite chair : le premier se tourne vers l'hiéroglyphe théâtral et le deuxième vers la musique. Cette différence est importante puisque chez Chaurette il est davantage question d'écriture que d'écrit, l'emphase étant mise sur le mouvement et non seulement la trace. Tonelli comme Derrida vont orienter leurs analyses à partir de la figure de la métaphore : le premier comme expression de l'état lyrique et du mythe, et l'autre pour mettre à jour le « propre » du sujet. Nous croyons que le théâtre de Chaurette n'utilise la métaphore que pour la renverser et plutôt que de s'orienter vers un processus de symbolisation, il va creuser l'abîme en passant par l'icônisation (nous y reviendrons au troisième chapitre).

³³ Derrida, Jacques, « La Parole soufflée », *op. cit.*, p. 255.

³⁴ *Ibid.*, p. 261.

historique qu'a instauré la métaphysique dualiste, refusant que sa parole puisse être déçue et devenir autre hors de lui, qu'on la lui vole, de là le terme de parole *soufflée*. L'idée de surpassement, d'exhortation réclamée par les mères, consiste dans ce que Derrida situe « avant la folie *et* l'œuvre, le sens d'un art qui ne donne pas lieu à des œuvres, [...] d'une parole qui est corps, d'un corps qui est théâtre, d'un théâtre qui est le texte parce qu'il n'est plus asservi à une écriture plus ancienne que lui »³⁵.

Chez Derrida, l'idée de parole soufflée se développe en deux temps. Premièrement, il associe le souffle à un dérobement. Une fois dite, écrite, publiée, la parole prend forme, prend sens, se transforme et puis se fige face à celui qui la perçoit. Le seul fait qu'une parole ait une signification fait d'elle une parole volée puisqu'on lui a, de l'extérieur, attribué un sens : le vol se confond ici avec la possibilité même du vol : « Vous citez des mots galvaudés qui usurpent le règne de la vraie douleur » (p. 31) proteste la neuvième mère. Deuxièmement, Derrida entend par *soufflée* une parole « *inspirée* depuis une *autre* voix », altérité qui « assure la différence et le relais indispensable entre un texte déjà écrit d'une autre main et un interprète déjà dépossédé de cela même qu'il reçoit »³⁶. La *différance* exprime un délai, un retard qui implique que le sens est toujours anticipé ou rétabli après coup, où tout élément présent d'une œuvre ou d'une vie, qui une fois senti comme présent, n'est en fait ni élémentaire ou présent, compris entre un passé et un avenir qui eux-mêmes n'auront jamais été présents (et qui donc ne sont pas vraiment un passé et un avenir) : « Je suis une émission. Je spéculé. J'anticipe. L'espérance est mon radar. » (p. 30), nous dit l'auteure. Suivant le raisonnement derridien, les mots portent déjà (qui sous-tend l'idée de répétition à l'infini) en eux un sens préétabli, préorganisé, dû à leur positionnement dans la phrase, ou à un certain contexte historique, culturel ou politique, dû simplement au fait qu'ils sont déjà pensés, déjà orientés. C'est ce que nous avons plus tôt évoqué sous le terme d'« impouvoir », soit « l'abîme de l'unique », le repli cryptique rythmé par sa propre « inspiration », terme qui

³⁵ *Ibid.*, p. 261-262.

³⁶ *Ibid.*, p. 262.

renvoie tant à la phase respiratoire qu'au « souffle créateur », « force d'un vide, tourbillon du souffle d'un souffleur qui aspire vers lui et me dérobe cela même qu'il laisse venir à moi et que j'ai cru pouvoir dire *en mon nom*. »³⁷ « C'est la cause de la Cause. Elle se dirige vers le portique de l'ange. Elle lui donne le vécu de son "déjà" » (p. 41), nous dit la treizième mère. Ayant le sentiment que ce sont les mots d'un autre qui imprègnent nos pensées, la conscience ne peut être alors définie qu'en tant qu'inconscience, se dérobant instantanément à elle-même. Donc, avant même que nos mots nous soient volés face au récepteur³⁸, le dérobement originaire a déjà eu lieu, annihilant de ce fait le « *sujet propre* », celui-ci s'autodévorant à l'intérieur de ce système logocentrique où il n'est pas question de l'absence mais de « l'irresponsabilité comme puissance et origine de la parole [...] une déperdition totale et originaire de l'existence elle-même »³⁹.

De surcroît, le *Stabat Mater II* est une relecture. Non seulement il est né d'un *Stabat Mater I*, mais les mères y lisent et relisent *L'Enfant du désert*. La lecture me « soufflant » ce que j'écris, au double sens de me dicter mon texte et simultanément de me déposséder de mon écriture dans son acte avant qu'elle ne commence, rejoint ici le terme d'inspiration mentionné au paragraphe précédent. En résumé, la parole fut d'abord volée au langage, se dérobant elle-même, puis l'écriture transmet le vol de la parole, et ultimement l'acte de lecture « troue l'acte de parole ou d'écriture » et « par ce trou je m'échappe à moi-même »⁴⁰. Étant moi-même un sujet-parlant-écrivain-lisant, je suis la cause de mon propre dérobement, la cause de la chute de l'œuvre hors du corps : la métaphore de moi-même est ma

³⁷ *Ibid.*, p. 263.

³⁸ À l'instar de Marie-Christine Lesage (« La dynamique de la mémoire : fragmentation et pensée analogique », dans Guy Poirier et Pierre-Louis Vaillancourt, *Le bref et l'instantané. À la rencontre de la littérature québécoise du XXI^e siècle*, Orléans, Éd. David, 2000), Hélène Jacques nous rappelle que le lecteur d'une pièce de théâtre est un spectateur potentiel, le terme de « récepteur » permettant de rendre compte de ces deux instances de réception en même temps. « Structures rythmiques dans *Le passage de l'Indiana* : ressacs et dérives du sens », *L'Annuaire Théâtral*, n° 30, automne 2001, p. 141.

³⁹ *Ibid.*, p. 263.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 265.

dépossession dans le langage. La lecture se définit alors comme le lieu du vol originaire, puisqu'elle se pose à la base de mon acte d'appréhension de la parole, lieu où je fais face à mon propre dérobement, à la transgression de mon existence dans la conjonction du corps et de l'esprit : « *L'esprit* subtilise. La parole proférée ou inscrite, *la lettre*, est toujours volée. Toujours volée parce que toujours *ouverte*. »⁴¹ Ce sentiment de dépossession prend naissance à l'endroit où s'est perpétré le vol originel, soit l'ouverture (l'espace béant étant un point de chute) offerte par l'orifice de la naissance. Mais le sujet chaurettien, en inspirant vers l'intérieur tout en puisant son souffle à l'intérieur du corps-texte, échappe à cette inspiration de déperdition et de dépossession : son souffle est le « souffle de la vie », celui « qui [prend] possession de soi en un lieu où la propriété [n'est] pas encore un vol »⁴² ; c'est l'écriture-parole du corps dans le corps « qui s'efface et se retient elle-même »⁴³. Ce désir renouvelé de tuer la métaphore tout en la maintenant en vie (la précédente était la « métaphore de moi-même » comme voleur de mon propre langage, mais qui paradoxalement est à la recherche d'un langage), se comprend du fait que nous nous situons, dans une logique derridienne ordonnée autour de la valeur de la présence, celle-ci suggérant des idées sans les expliciter. Mais il faut voir qu'à l'inverse la métaphore permet d'exemplifier la valeur de la présence. Ainsi, en tuant la métaphore tout en se la réappropriant, le sujet chaurettien se place dedans et hors de l'œuvre volée, s'ouvrant à la multiplicité des possibles entre les deux.

Charles Charles 38, de même que les mères et les filles de Manustro, ne lisent pas un texte antérieur parce qu'ils précèdent tout texte, se voulant toujours naissants. En gardant l'œuvre à l'intérieur du corps comme théâtre, en l'empêchant d'échoir à l'extérieur comme écrit signifiant (synonyme de finitude et de mort), la pensée n'est pas séparée de la vie, le corps-texte allouant un espace d'où « [je] refais à chacune des vibrations de ma langue tous

⁴¹ *Ibid.*, p. 266.

⁴² *Ibid.*, p. 266.

⁴³ *Ibid.*, p. 288.

les chemins de la pensée dans ma chair... »⁴⁴ Puisque « la seule chose qui par définition ne se laisse jamais commenter, c'est la vie du corps, la chair vive que le théâtre maintient dans son intégrité contre le mal et la mort »⁴⁵, les personnages de Chaurette vont se replier pour garder en eux la vie, illisible mais audible (la Chair du corps-texte étant musique) : « Dans l'illisibilité théâtrale, dans la nuit qui précède le livre, le signe n'est pas encore séparé de la force. Il n'est pas encore tout à fait signe, [...] mais il n'est plus une *chose*, ce que nous pensons que dans son opposition au signe. »⁴⁶

2.4.2 L'enclave cryptique

L'inscription de la musique comme forme structurant l'action dramatique, depuis *Stabat Mater II*, introduit une motivation nouvelle au cryptage, en reformulant le problème de l'action dramatique. Il ne s'agit plus de révéler l'action cryptée comme une énigme, mais de révéler son caractère indicible et de le substituer ainsi, à l'action elle-même, les sensations qu'elle produit ou les conséquences qu'elle engendre [...].⁴⁷

Selon Lucie Robert, la figure de la crypte chez Chaurette sert à montrer l'indicible, une image latente attendue comme révélation. Plus particulièrement, le traitement cryptique du corps chez Chaurette a déjà été abordé par Shawn Huffman⁴⁸ et Margaret E. Owens⁴⁹. Owens

⁴⁴ *Ibid.*, p. 268.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 273.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 284.

⁴⁷ Lucie Robert, « Cryptes et révélations », *Voix et Images*, vol. XXVII, n° 2, hiver 2002, p. 354.

⁴⁸ « Mettre la scène en cage : *Provincetown Playhouse* et *Le syndrome de Cézanne* », *Recherche théâtrale au Canada*, vol. XVII, n° 1, printemps 1996, p. 3-23 ; « L'affect en cachot : La sémiotique des passions et le théâtre québécois d'enfermement chez Michel Marc Bouchard, Normand Chaurette et René-Daniel Dubois », Toronto, University of Toronto, 1998 ; « Modalities of Mourning : Lamentation and Traumatic Grief in the Theater of Norman Chaurette », *Québec Studies*, v XXXVII, printemps-été 2004, p. 63-78.

⁴⁹ « The Effigial body in Norman Chaurette's *Les Reines* ». *Essays in Theatre/Études théâtrales*, vol. XVIII, n° 1, novembre 1999, p. 23-36.

traite du processus d'« abjection », stratégie défensive fétichiste usant d'une sémiotique corporelle qui rend compte du sentiment de dépossession du sujet (invasion périphérique, contamination). Cette économie du corps qu'elle nomme la « poétique de l'effigie », renvoie à un corps imaginé ou fétichisé sous la forme d'un mannequin, situé entre l'animé et l'inanimé, l'organique et l'artificiel, le réel et le théâtral. Utilisant un idiome lacanien, Owens affirme que l'effigie correspond à une image idéalisée du stade du miroir, un corps entier et cohérent, une *Gestalt* qui symbolise la permanence du « Je », mais qui en même temps se définit comme une absence à soi-même puisque préfigurant une image aliénée. La *Gestalt* est un corps hybride, un fétiche à travers lequel le sujet se projette et tente de se construire une entité « complète » ; mais cette effigie, due à sa grande fragilité, peut sans cesse se retourner contre le sujet qui l'habite et accuser l'image d'un « corps morcelé » (et castré). L'effigie est donc un concept paradoxal qui fait appel tant à l'idéalisation qu'à la négation du corps, à la fois du domaine de l'attestation et du désaveu. Pour Huffman, l'espace cryptique est aussi un abri psychique, ici post-traumatique, qui crée un écart entre le corps et l'esprit, symptomatique de l'incapacité des personnages chaurettiens à faire leur deuil, reconnaître la perte tragique, d'autant plus qu'elle demeure symbolisée par des écrits fragmentaires qui empêchent la délimitation de l'objet du désir : les personnages de Charette jouent (vivent) une « performance » de la perte et non la perte elle-même. Chez Huffman, l'espace cryptique est une stratégie de survie qui implique la théâtralisation de la mémoire traumatique et la ritualisation (infinie) de l'émotion par le biais de la lamentation (liée à la figure du chœur antique et à la musique). L'approche d'Huffman est particulièrement intéressante en trait des formes « non-textuelles » de lamentation qui participent à l'expression de la charge émotive.

Les mères du *Stabat Mater II* puisent leurs paroles dans un autre texte, *L'Enfant du désert*, cet infratexte où naissent et s'engouffrent les différentes voix. Les voix des mères sont nécessairement dévorantes puisqu'elles creusent, déjà et sans cesse, l'abîme qui les sépare de leurs filles à force de dire la présence de l'absence, à force de réciter les mots issus d'une prière qui les réunit et les divise. Qualifiant l'autoréflexivité du sujet chaurettien d'« éclatée et radicalement ludique », Gilbert David remarque que « le drame du Moi n'aura jamais été aussi intériorisé et si peu "absolu" : ainsi s'enroule-t-il sur lui-même, tel un jeu

cruel qui ne saurait parvenir à résoudre la fêlure du sujet. »⁵⁰ Nous l'aurons compris, le drame du Moi se joue à l'interstice des deux chœurs, au sein du même corps-texte, la mère comme la fille rêvant « d'une vie aussi richement neutre qu'avant [la] naissance » (p. 13), enfin toutes deux réunies à jamais à l'unisson (il n'est pas ici question de fusion) au plus profond d'un dialogue invisible.

L'invisible est tout ce qui échappe à la vue et pourtant, si l'on en parle jusqu'à pouvoir le nommer, c'est que cet invisible ne l'est pas tout à fait, il n'échappe pas absolument à toute saisie ou aperception. L'invisible figure ce qui ne peut être appréhendé mais qui s'insinue en tant qu'horizon possible né de la réminiscence ou d'un moment présent senti. Ainsi compris, il est une présence pleine, inscrite dans une temporalité qui advient comme sa résorption attendue. L'invisible est alors ce qui se dérobe à mon point de vue mais qui se manifeste cependant comme le possible d'un point de vue autre, décalé, élargi. En effet, le simple changement d'optique me rendra visible ce qui ne l'était pas, mais en dissimulant alors ce qui auparavant s'offrait au regard : ce n'est pas tant la situation temporelle qui réduit l'invisible que l'idée qu'elle suggère d'une sommation des points de vue successifs. L'idée de son propre dépassement dans la constitution d'une vision sans point de vue, où toute situation effective et donc particulière ne pourrait être qu'un principe d'erreur, tel est l'idéal du *kosmotheoros*, spectateur absolu pour lequel il n'existe en principe aucun invisible. Or une telle position, qui est celle de la science et du mythe, celle à laquelle se raccrochent Charles Charles et les voix autodévorantes du *Stabat Mater II*, est illusoire. Elle est cette ontologie du « Grand Objet », du « Grand Autre », qui, comme la fille de la treizième mère, « vit, dans l'examen des influences, [...] surclasse toutes les entités » (p. 41) par l'exclusion préalable de tout ce qui fait obstacle à sa reconstruction objective, tout ce qui vient au monde de notre rencontre avec lui et qui se complait dans le leurre objectif. Cette impossible recherche de transcendance s'inscrit chez les personnages chaurettiens dans la quête d'une conscience entière, une conscience de l'être qui se situe au-delà d'un inconscient omniprésent et

⁵⁰ Gilbert David, « Dispositifs (post)modernes », *L'Annuaire théâtral*, n° 21, printemps 1997, p. 154.

omnipotent, au cœur de la constante bataille entre le moi et le non-moi. Mais la quête de la conscience est bousculée par la souffrance du corps :

Comment marcher demain dans les allées des Janissaires, escortée d'une douleur qui m'offre avec sévérité le bras, bien qu'elle se veuille ma gardienne, qui déchire ma peau comme un instrument qui veut m'arracher de mon corps, et qui se tient comme une ombre distante à l'horizon, pour me dépayser, bien qu'elle soit toute en moi-même ? (p. 9)

Comme il n'y a pas de moi (conscient) sans mon corps, c'est au corps qu'appartient en fin de compte la prééminence. La quête de la conscience se doit d'abord d'être la quête du « corps pur », d'un corps-texte neutre débarrassé de toute signification préexistante. Chez Charette, cette purification du corps ira jusqu'à l'extrême, jusqu'à l'autodévoration, la mort : il faut mourir pour vivre. Mais inversement, il faut vivre pour mourir, plus encore, il faut survivre à la mort pour renaître. « Vivre est un temps, survivre c'est : par le refus du temps d'être, ne plus quitter cette éternité du NON-ÊTRE où triomphe l'Intelligence céleste, Esprit du Non-Manifesté de la Vie »⁵¹. Pour ce faire, le corps se repli sur lui-même, il se nourrit de sa propre chair en voulant se résorber dans le corps-texte : l'autophagie est liée à la résurrection du corps dans le corps-texte.

Comme nous l'avons mentionné plus tôt, le corps-texte c'est l'écriture vivante, un corps-énonciation qui s'impose en tant que pur objet esthétique théâtral et théâtralisant. Plus encore, nous dirons que le corps-texte est une crypte, une tombe creusée à l'aide des mots qui la constituent. Derrida précise que la crypte c'est « une sorte de "faux inconscient", un inconscient "artificiel" logé comme une prothèse, greffe au cœur d'un organe, le *moi clivé*. »⁵² La crypte est ce qui dissimule, ce qui cèle ce dont elle recèle, « elle se déborde pour

⁵¹ Antonin Artaud, *Nouveaux écrits de Rodez*, op. cit., p. 152.

⁵² Jacques Derrida, « Fors » (in *Cryptonymie ; Le Verbier de l'Homme au loup* de Nicolas Abraham et Maria Torok), Mayenne (France), Aubier/Flammarion, 1976, p. 11.

enfermer, naturellement, son autre, tous ses autres »⁵³ : « T'ambitionnais. Mais non. C'est faux. Il faut penser autrement. Je dois m'accueillir. » (p. 24) Comme Charles Charles neptunien, les voix du *Stabat Mater II* involuent et la béance creusée par les écluses est ressentie comme une roue qui les entraîne vers l'intérieur : « Nous sommes avalées par la lune » dira la quatorzième mère. Le corps aux deux cœurs, le *forum* comme dirait Derrida, qui renferme les mots silencieux du corps-texte, *L'Enfant du désert*, est en proie à un mouvement cryptique.

À l'intérieur de ce forum, place de libre circulation pour les échanges de discours et d'objets, la crypte construit un autre *for* : clos donc intérieur à lui-même, intérieur secret à l'intérieur de la grande place, mais du même coupe extérieur à elle, extérieur à l'intérieur. Quoi qu'on écrive sur elles, les surfaces pariétales de la crypte ne séparent pas simplement un *for* intérieur d'un *for* extérieur. Elles font du *for* intérieur un dehors exclu à l'intérieur du dedans.⁵⁴

Selon la lecture du *Verbier* faite par Derrida, la crypte s'érige dans la violence à partir d'un « traumatisme pré-verbal dont la scène aura été "encryptée" avec toutes ses forces libidinales [...] dans un lieu qui n'est pas seulement l'Inconscient mais le Moi. »⁵⁵ Tel la blancheur silencieuse de *l'Immolation de la beauté*, *L'Enfant du désert* est aussi lié à un souvenir invérifiable, une légende urbaine qui a été traduite en best-seller, animé par une clarté incompréhensible qui permet l'unisson inaudible des voix avant la naissance. En parlant les mots de *L'Enfant du désert*, les mères font revivre leurs filles à l'intérieur d'elles-mêmes ; en contrepartie, en refusant le deuil, elles accusent toujours le décalage de la relecture, et en voulant récupérer leurs filles respectives en passant par des mots trafiqués, elles accentuent indéfiniment la saisie d'une autre qui se fait passer pour la même.

⁵³ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 12-13.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 13-14.

La crypte est toujours une intériorisation, une inclusion plutôt en vue d'un compromis, mais comme c'est une inclusion parasitaire, un dedans hétérogène à l'intérieur de Moi, exclu de l'espace d'introjection générale où il prend violemment place, le for cryptique entretient dans la répétition le conflit mortel qu'il est impuissant à résoudre.⁵⁶

En 1909, Ferenczi, a introduit le concept d'« introjection », mécanisme chargé de remanier le monde extérieur (l'objet) à l'intérieur du sujet. Autrement dit, « le sujet fait passer, sur un mode fantasmatique, du “dehors” au “dedans” des objets et des qualités inhérentes à ces objets »⁵⁷, et « dans la mesure où l'introjection reste marquée par son prototype corporel, elle se traduit dans des fantasmes portants sur des objets, que ceux-ci soient partiels ou totaux »⁵⁸, bons ou mauvais⁵⁹. Derrida oppose le terme d'introjection à celui d'incorporation. Selon lui, la crypte ne permet pas la réappropriation (l'introjection) de l'objet désiré (la fille dans la mère), qui demeure dans le forum et à l'extérieur du for, mais suppose plutôt l'incorporation, le travestissement fantasmatique (la croix dans la mère-tombe). Tandis que l'introjection parle, l'incorporation ne parle que pour se taire : « Ce que commémore la crypte, “monument” ou “tombeau” de l'objet incorporé, ce n'est pas l'objet lui-même, c'est son exclusion, l'exclusion du désir hors du processus introjectif, sa porte condamnée à l'intérieur du Moi, le for exclu »⁶⁰. Le corps-texte est donc un non-lieu dans un lieu (inversement un lieu comme non-lieu), un corps qui se sépare de lui-même tout en se solidifiant, un corps qui s'ordonne de façon narcissique par le rejet ou la destruction d'objets et l'incorporation, l'assimilation de bons objets (qui confirme le « vrai non-moi ») et de mauvais objets (ceux-ci étant admis par nécessité, par contamination ou par domination, ou même admis dans le seul but d'être détruits). Ce mécanisme est analogue à celui des écluses,

⁵⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁷ Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, 1967, p. 209.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 210.

⁵⁹ Les termes de « bons » et de « mauvais » objets ont été introduits par Mélanie Klein pour désigner les premiers objets pulsionnels, partiels ou totaux, tels qu'ils apparaissent dans la vie fantasmatique de l'enfant.

⁶⁰ Jacques Derrida, « Fors », *Cryptonymie...*, *op. cit.*, p. 18.

où s'opèrent « la suppression des courants, et le remplissage des cavités. » (p. 13) D'une manière ou d'une autre, il y a nécessairement « multiplicité structurelle »⁶¹ puisque le secret blotti au cœur du corps-texte, ce que Derrida nomme le *tieret*, nom imprononçable de la « Chose de l'inconscient cryptique »⁶², demeure impénétrable, les mères ne pouvant que le nier (abolition d'un autre dans l'autre) ou le réinterpréter (incorporation d'un autre à l'autre). Ne produisant aucune parole, « morceau de symbole »⁶³, le *tieret* « ne donne à jouir que d'un tableau vivant »⁶⁴ et conformément à cette conception, la mère et la fille existent « comme deux femmes sur une seule et même peinture » (p. 23) déclinée en vingt tableaux scéniques.

Suivant le raisonnement derridien, la seule façon de s'approcher du centre originel c'est par le travestissement de ce dernier.

Le mot *Tieret*, interdit parce que trahissant la scène du désir encrypté, se ferait remplacer non par un seul mot ou une autre chose mais par les traductions, en mots ou en symptômes-rebus, de l'un de ses allosèmes. [...] La cicatrice (réelle dans le symptôme) est la représentation, corporelle et visible, théâtrale, d'un synonyme d'allosème⁶⁵.

Tandis que l'allosème est reclus dans l'inconscient, son synonyme, « éclairé par l'instance lucide et réfléchissante de la crypte »⁶⁶, traverse la paroi de la crypte en tant qu'inconscient actualité, conscience de l'inconscient. *L'Enfant du désert* est né d'une légende qu'il traduit et qu'il garde secrète, d'un « évènement "narré", reconstitué par une genèse romanesque et

⁶¹ *Ibid.*, p. 20.

⁶² *Ibid.*, p. 64.

⁶³ *Ibid.*, p. 68.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 66.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 62.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 64.

mytho-dramatico-poétique »⁶⁷ : ce n'est que sur la scène d'un théâtre que les voix du *Stabat Mater II* peuvent espérer trouver l'écho du corps-texte, et usant des mots *L'Enfant du désert*, nous dirons que les voix entendues « se penchent sur la naissance du désert, et l'enfant resplendit dans son berceau illuminé d'un voile solaire » (p. 31). C'est justement la démultiplication des voix, la prolifération des points de vue et l'accumulation de croissants lumineux, qui permettent à ces dernières de se poser à la base d'un mouvement qui leur est propre, en dehors de toute herméneutique.

2.5 La musique à l'œuvre

2.5.1 Voix en contrepoint

Comme pour *Provincetown Playhouse*, à force d'autoréférentialité, l'utilisation de noyaux sémantiques obsessionnels, (l'Éternel Retour, l'enfant mort (sacrifié), la musique, l'eau, la représentation rituelle (statique et répétitive), temps mythique, le refus du logocentrisme), tels « des *leitmotiv* musicaux dont la présence n'est pas mise en question mais donnée »⁶⁸, se pose à la base de l'articulation dramatique, reléguant le déroulement événementiel au second plan. L'histoire fictionnelle est diluée par sa propre essence théâtrale et théâtralisante, soumise à la répétition infinie du même dans l'autre, coincée entre le rêve et la réalité (scénique). Traversée par la voix des autres, qui la détermine et la sépare d'elle-même, la voix chaurentienne est une voix blanche⁶⁹ et monophone, qui capte et diffracte les reflets multiples du texte. La voix blanche c'est la réunion des couleurs du spectre, la multiplicité dans l'unité (le même dans l'autre), la pureté polyphonique dans la neutralité

⁶⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁸ Luis Cura, « Théâtralité et métathéâtralité dans le théâtre québécois contemporain, 1980-1990. », *op. cit.*, p. 83.

⁶⁹ Selon le lexique de Pavis, la voix « blanche » se situe « au plan de la lecture la plus "plate" et "inexpressive" du texte ». Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 311.

actantielle. Elle est comme la mayonnaise du sandwich de la préposée, elle est démagogique, une « mère blanche exterminatrice » (p. 44), un état politique dans lequel la multitude commande au pouvoir. Plus encore, elle est saturée de craie à force de réécriture sur l'ardoise du corps-texte : « J'étais ici quand cela c'est produit, en pensée je blanchissais mon ardoise » (p. 30), confie la neuvième mère. Cette voix blanche brille particulièrement dans la noirceur, et la mère comme la fille savent que, lorsque la nuit enveloppe les écluses, « jusqu'au commencement d'un rayon, une sorte de ligne verticale, très intense, entre le canal et la nuit [...], des paroles qui n'étaient pas dépourvues de clarté s'échangeaient dans le noir » (p. 12). Ces phrases pleines de clarté ne seront entendues que dans le silence, comprises dans une impossibilité de dire. *L'Enfant du désert* est également lié à cette blancheur qui s'incarne dans « les secrets de [leur] vie enfouie à travers ces confidences, celles d'un enfant qui se donne à l'invisible, ces confidences d'une clarté éblouissante, malgré qu'elles ne soient jamais dites avec des mots, ou si peu de mots ». (p. 30-31)

Comme le remarque Noreau, Charette use du procédé d'imitation, « un des cas particuliers du contrepoint [qui] consiste à reproduire dans l'une des voix un dessin mélodique qu'on a précédemment entendu dans une autre ». ⁷⁰ Tels des échos ou des refrains, on reconnaît au fil de la pièce des mots, des énoncés, qui seront par la suite entonnés par d'autres personnages. ⁷¹ Au premier, dix-huitième et au dix-neuvième tableau, Charette va jusqu'à reproduire le même début de monologue pour les trois mères : « Près des écluses, le soir, la surface du canal vers la densité des étoiles créait un dialogue invisible. » ⁷² « Comme en musique, lorsqu'un passage est repris, quelque chose a lieu entre les deux qui fait qu'il ne peut jamais y avoir identité totale de sens » ⁷³ ; même si le texte est jumeau, le sens évolue-involue continuellement suivant son énonciation : comme nous l'avons vu avec *Provincetown*

⁷⁰ Denyse Noreau, « *Le Sabat Mater II*, un oratorio de la douleur », *loc. cit.*, p. 476.

⁷¹ *Ibid.*, p. 477.

⁷² *Ibid.*, p. 477. Noreau cite cet exemple mais oublie de mentionner le premier tableau.

⁷³ *Ibid.*, p. 477.

Playhouse, la répétition du même mot, de la même phrase, de la même réplique, des mêmes thèmes ou des mêmes motifs, accuse un délai réflexif et créatif qui permet l'intrusion du monde extérieur dans le corps-texte, aux confluent du souvenir et du rêve.

Noreau relève successivement chez Chaurette la forme musicale de la variation. Figure assimilable au procédé d'imitation, elle est perceptible dans le renouvellement d'un même thème, altéré mais toujours reconnaissable.⁷⁴ Par exemple, le ciel qui éclaire le dimanche soir près des écluses se colore et se métamorphose au fil de la pièce : « Nous regardions le soleil descendre et puis disparaître derrière les écluses ; il étalait de longues toiles d'araignées sur les nuages comme une déchirure ensanglantée dans le ciel. » (p. 12) se remémore la deuxième mère. Ces toiles d'araignées se superposent ensuite au sixième tableau aux « rideaux de brouillard » occasionnés par la pollution de la ville, « comme un écran de poussière au loin, qui produisait des fissures dans le ciel, on aurait dit des mains, mais pas comme des mains, je dirais des mains à doigts multiples, marquées par des ecchymoses, qui cherchaient à se libérer des nuages » (p. 23). Puis la dix-septième mère dira que la « lumière qui se dessinait dans le ciel ressemblait à de longues mains grandes ouvertes qui imploraient Dieu sait quoi dans l'immensité de l'espace, et la surface du canal s'irisait de teintes graves, si graves que nos yeux se remplissaient de larmes » (p. 49) ; passage auquel fait écho le souvenir de la dix-huitième mère où « [l]a lumière au soleil couchant dessinait de grands vitraux sombres, aux teintes rouge orangé telles des inscriptions en langue étrangère » (p. 50). Et la dix-neuvième mère renforce l'intrication du feu né du soleil couchant et de la réunion des mains au-dessus de l'eau qui crée un dialogue étranger qui ne peut être déchiffré (ou lu) que dans la nuit, qui ne peut être identifiable que s'il demeure invisible : « *La lumière au soleil couchant épousait l'envergure d'une aile embrasée : Des inscriptions de feu s'inversaient dans la nuit tel un torrent libéré des profondeurs d'un puits.* » (p. 51) Finalement, poursuivant la citation de *L'Enfant du désert*, la romancière mentionne lors de l'épilogue que la mère et la fille se rendaient ensemble le soir observer sans bruit,

⁷⁴ *Ibid.*, p. 477.

[...] le soleil descendre et disparaître, tel un héron de feu qui se déploie dans un signal obscur, avant de s'enchâsser dans la nuit. Alors des pans de lumière affichaient de longues mains grandes ouvertes qui implorait Dieu sait quoi dans l'immensité de l'espace, et la surface du canal s'irisait de teintes graves, si graves qu'il semblait qu'un phénomène allait se produire, l'apparition de quelque chose, ou de quelqu'un. (p. 52)

La variation permet progressivement au ciel d'exprimer à la fois la séparation et la réunion de la mère avec son enfant. Au deuxième tableau, il incarne la déchirure sanglante, la blessure causée par la coupure d'avec la fille ; au sixième on peut penser que les mères, comme la ville (Manustro femme), sont asphyxiées par un ciel vicié, pathologiquement en proie au processus neptunien d'extensivité, sans cesse meurtrie par les incalculables cadavres qui s'immiscent en elles ; au dix-septième tableau la lumière céleste esquisse une prière avec les mains du ciel (réunion des filles dans les mères) en gardant le ton grave du chant mortuaire (les mères se font tombes) ; au dix-huitième la lumière hématique dessine un dialecte inconnu : les mots incantatoires sont écrits à l'aide du sang de l'enfant et avec les mots de l'autre ; au dix-neuvième l'aile de feu renvoie à la vie puisqu'elle nous rappelle l'inversion des forces, le renversement de la mort dans le puits-ventre maternel ; finalement au vingtième tableau, l'aile est rattachée au héron, figure longiligne et aérienne qui se confond dans l'élément où il se meut, signe annonciateur d'une possible résurrection. De la sorte, « par le souvenir obligé des notes passées, une succession de voix : l'arpège induit l'accord »⁷⁵ ; il y a permutation du sens *entre* les séquences rythmiques, intrusion lumineuse dans la structure musicale préétablie à l'usure de la réitération, permettant la résurgence de l'autre dans le même, l'enfant dans la mère. Dans le cas de l'imitation comme de la variation, la répétition (musicale) permet le renouvellement du sens, le retour à une origine métisse et métissée qu'est *L'Enfant du désert* (coexistence de l'origine et de sa répétition). Comme le résume Hélène Jacques à propos de la notion de rythme chez Meschonnic,

⁷⁵ Rosolato, Guy, « La voix », *Essais sur le symbolique*, coll. « Tel », Paris, Gallimard, 1977, p. 288.

Paradoxalement, l'organisation rythmique nécessite la présence du "même" qui permet d'établir les récurrences paradigmatiques, mais également celle de l'"autre", sans lequel les séquences ne peuvent être définies. Comme pour Deleuze et Derrida, il n'existe pas de répétition du même, de l'identique pour Meschonnic, mais seulement la répétition-variation : la répétition d'un élément qui ne sera jamais tout à fait identique, qui n'aura jamais le même sens selon l'endroit où il se trouve dans le système et selon les unités de sens différentes l'entourant.⁷⁶

L'écoute musicale s'opère d'abord par le biais de l'analogie, à partir de laquelle l'auditeur peut se repérer dans la progression de l'œuvre ; puis c'est grâce à la différence qu'il peut suivre et capter cette progression. « Ainsi, dans le texte de Chaurette, la deuxième énonciation du même motif, qui comprend le temps séparant les deux énoncés, devient une réponse ou plutôt un écho de la première »⁷⁷, écrit Noreau. La répétition du même dans l'autre est de l'ordre du surplus, du dépassement : les éléments de la pièce qui se réverbèrent ne s'équivalent pas mais se superposent et se contaminent. La translation du sens implique le déphasage des conditions de vérité et renvoie à plusieurs interprétations partielles et spéculaires : « il n'y a que des réponses en forme de "pourquoi" et de "peut-être" » (p. 21) nous dit la cinquième mère ; « ma vie n'est qu'une succession de journées combinatoires, et je complique toutes mes réponses la nuit » (p. 36) renchérit la onzième.

2.5.2 Dans la spirale du temps

À propos du *Passage de l'Indiana*, Jacques avance que « [l]a temporalité de la pièce doit plutôt être envisagée comme une spirale, toute constituée de retours, mais présentant également une progression grâce aux variations incluses dans les répétitions qui déplacent le sens et font évoluer l'intrigue dans de nouvelles directions. »⁷⁸ Conformément à cette assertion, et à l'instar Geneviève Villemure, nous ajouterons que de la spirale à l'œuvre dans

⁷⁶ Hélène Jacques, « Structures rythmiques dans *Le passage de l'Indiana* », *loc. cit.*, p. 151.

⁷⁷ Denyse Noreau, « *Le Sabat Mater II*, un oratorio de la douleur », *loc. cit.*, p. 477.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 151.

« *le cercle intérieur du temps* » (p. 51), dans ce que nous avons nommé le corps-texte, agit selon une force centrifuge telle qu'elle tend à opérer une certaine floculation des choses, éloignant de son centre les paroles et les événements incolores, entraînant inversement les composantes récurrentes du texte « dans un non-lieu ou un non-dit éternel, voire mythique. »⁷⁹ La figure de la spirale permet d'établir le lieu de l'indicible, mais elle est éternellement vouée à l'effleurer, tournoyant autour du cœur sans jamais pouvoir le toucher sous peine de faire mourir le mouvement qui l'anime. De même, la temporalité du rythme dans le *Stabat Mater II*, telle que définie par Lucie Bourassa à propos de Zilberberg, « a trait au *versus*, aux replis du mouvement sur lui-même, [...] ce qui favorise le revenir, les retours, les tensions »⁸⁰. La temporalité du rythme fonctionne sur le mode de la disparition, mais paradoxalement, ce qui s'efface est en même temps ce qui est déjà là : le temps ne fuit pas mais s'agglutine, il n'en finit plus de passer et de demeurer dans le passage.

Sais-tu que j'ai passé la nuit à regarder les hommes grenouilles repêcher ton corps, vingt fois de suite, on me téléphonait, j'arrivais sur les lieux, tu te relevais de la civière, tu retournais plonger dans le canal, les sauveteurs se rhabillaient et retournaient te chercher, on me retéléphonait, je revenais sur les lieux, le même scénario vingt fois de suite, mais toi tu t'en fous ? Allez vas-y, lève-toi. Va t'amuser. Retourne te noyer. (p. 48)

Il est aussi intéressant de noter que ce sont des fragments qui sont répétés. Comme le remarque Sophie Lucet, le passé empiète sur le présent, mais l'inaptitude à oublier répond à l'impossibilité de se souvenir : « Sur la scène, dans un temps ritualisé, l'autrefois prend corps et vie face au monde comme s'il existait un lien entre le processus de se souvenir et celui du jeu, tous deux livrés à l'éphémère et à la fragmentation »⁸¹. Les fragments épars, les éclats de

⁷⁹ Geneviève Villemure. « La spirale dans l'œuvre de Normand Charette de 1980 à 1986 », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 1997, p. 97.

⁸⁰ Lucie Bourassa, *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, coll. « L'univers du discours », Montréal, Éditions Balzac, 1993, p. 90. Cité par Hélène Jacques, « Structures rythmiques dans *Le passage de l'Indiana* », *loc. cit.*, p. 150.

⁸¹ Sophie Lucet, « Mémoires en fragments », *loc. cit.*, p. 50.

voix, se rassemblent le temps d'un spectacle et cherchent dans l'écho qui se réverbère la mémoire d'un corps indemne qui permet la coalescence de son unicité et de sa pluralité. Le ciel du *Stabat Mater II* est en proie à une constellation de souvenirs subjectifs « comme autant de voix opposées à l'univocité du discours officiel de l'Histoire »⁸², à savoir si la petite morte est bel et bien sa fille (respectivement) et de quoi est-elle morte, sinon d'une vision de splendeur aux portes de la folie, puisque, d'une part, « la beauté de quelque chose peut assassiner un enfant qui la regarde » (p. 32) et d'autre part, plongée dans les ténèbres, l'enfant accède à la clarté de la vie éternelle (au cœur de la parole maternelle). « Atome des récits perdus, la voix porte un sens qu'elle-même ignore. Telle la trace d'un corps morcelé dont elle serait "l'effet-signé" »⁸³ ; les voix qui retentissent dans la morgue de Manustro sont autant d'échos d'un même lieu, d'un même corps, d'un même corps-texte. La démultiplication des voix chaurettiennes vient contrecarrer la dictature imposée par le logocentrisme, rappelant la prédominance de la structure fondamentalement dialogique de la pensée qui inclut toute chose et son contraire suivant des combinatoires infinies soumises au plurivocalisme de l'exercice. La figure d'un « chœur (ou corps) anonyme »⁸⁴ formé par les personnages de la pièce s'établit sur le souvenir d'un corps unifié qui réunit la mère et sa fille dans l'espace consacré de la scène originelle, dans l'espace d'où résonnent les voix, le paradoxe de la présence et de l'absence prenant ainsi racine dans l'évanescence du jeu, sur un plateau de théâtre (la morgue-cathédrale de Manustro), soit à l'intérieur d'un théâtre (dans le ventre de la mère).

⁸² *Ibid.*, p. 51.

⁸³ *Ibid.*, p. 51.

⁸⁴ L'idée du chœur anonyme est empruntée à Jean-Christophe Bailly, qui revendique l'histoire sans l'épopée, « un théâtre de la choralité pure, un théâtre qui serait un chœur éclaté, explosé en différentes figures, en des figures qui ne seraient pas loin d'être anonymes [...],[...] un théâtre qui, par une autre magie, déferait justement ces pôles d'identification ou qui empêcherait l'identification, qui circulerait simplement en ricochant sur la vérité des récits, vérités explosées d'un chœur dispersé, mais sans héros ni mot de la fin. » Jean-Christophe Bailly, « L'histoire, mais sans l'épopée », in Bailly/Lavaudant, *Théâtre et histoire contemporains III*, coll. « Apprendre 5 », Arles, Actes Sud – Papiers, 1996, p. 32-33. Cité en partie par Sophie Lucet, « Mémoires en fragments », *loc. cit.*, p. 54.

La voix blanche chez Chaurette ne cesse de dialoguer avec elle-même, avec d'autres voix qui sont ses propres échos : elle ne différencie plus l'intérieur de l'extérieur. Les mères vont dire l'indicible, la mort de l'enfant, pour mettre à jour, extérioriser le corps-texte, et par là même tenter de se le réapproprier. Mais il se produit alors un mouvement de réversibilité qui annihile l'acte d'extériorisation : les mères sont elles-mêmes les bouches du corps-texte et lorsqu'elles tentent de s'auto-expulser, voulant considérer le corps-texte à l'extérieur d'elles-mêmes, l'objet parlé ne peut que sortir vers l'intérieur. Les voix sont en proie à un gouffre elliptique, telle la « voix rentrée » évoquée par Guy Rosolato,

« qui témoigne [...] d'une impossibilité de dire, tout en étant une tentative de récupération de la parole, œuvre pour la soumission langagière qui se traduit par un effacement d'une partie de la phrase possible, comme sous un cache, ne laissant apparaître que des fragments, des segments erratiques, d'autant plus énigmatiques »⁸⁵.

Françoise Susini-Anastopoulos nous laisse à penser que la forme fragmentaire présuppose l'aveu de son propre échec : « En effet, même si le texte en fragments, par son bourgeonnement continu, fait signe vers la thésaurisation, il ne la réalise pas et reste sur ce manque, ou sur cet échec, pour toujours étranger au cycle de l'accumulation, de l'explication et de la totalisation.⁸⁶ Dans le *Stabat Mater II*, la musique est à l'œuvre dans le dialogue invisible où s'enlacent les jeunes voix silencieuses et les prières des mères. Mais comme nous l'avons noté plus tôt, il n'est pas ici question de fusion, mais de voix qui tendent vers l'unisson. Les mères demeureront dans le doute, elles continueront de défiler au comptoir de la morgue, et les cadavres continueront d'être repêchés. Ni les voix chauretziennes, ni le spectateur, n'auront accès à cette « vérité cachée », l'infratexte qui se love dans *L'Enfant du désert*, cet indécidable qui sous-tend tout leur être ; seuls les fragments demeurent.⁸⁷ Selon

⁸⁵ Rosolato, Guy, « La voix », *Essais sur le symbolique*, op. cit., p. 303.

⁸⁶ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire : définitions et enjeux*, Paris, PUF, 1997, p. 253. Cité plus longuement par Sophie Lucet, « Mémoires en fragments », loc. cit., p. 57.

⁸⁷ Roland Barthes a dit : « Écrire par fragments : les fragments sont alors les pierres sur le pourtour du cercle : je m'étale en rond : tout mon petit univers en miettes ; au centre quoi? », *Roland Barthes par*

Jean Fiset à propos de Quignard, cette impuissance, cette interdiction, est liée à la valeur symbolique de l'icône : en tant que figure fictive, « version visuelle de la musique »⁸⁸ en voie de symbolisation, il n'est compris en tant que tel que dans la mesure où il permet la jonction entre le réel et le rêve. Si ce pacte était brisé, l'inscription de la signification n'aurait plus lieu, et ces figures en voie de symbolisation se verraient figés en tant que sens (et la stagnation du sens est synonyme de la négation de la musique). De même, advenant que l'infratexte était mis à jour, le rythme qui permet la fragmentation serait rompu et il serait alors non plus question d'entendre, mais de voir :

NEUVIÈME MÈRE. [...] Pour la première fois de sa vie, après avoir tant observé l'obscurité, elle s'arrête pour enfin regarder ce qu'elle n'a jamais vu, au sens de *voir* : elle voit l'enfant du désert.

TROISIÈME MÈRE. Ah. L'enfant du désert? Mais je croyais que c'était *elle* ! Ce serait pour ça qu'elle meurt? (p. 32)

Comme nous l'avons précédemment mentionné, la recherche insatiable de la vérité suppose le parti pris du néant, et le désir d'exhaustivité du vrai n'est qu'une ruse de la pulsion de mort, remplacer la vie par la connaissance. Dans l'oubli du sens, au contraire, les voix chaurettiennes ouvrent la voie à d'innombrables perspectives dans l'immédiateté de la représentation, alors propices à des sensations plus que réelles, se prolongeant au gré de l'imagination au-delà de toute conception. Selon Jankélévitch,

Le mystère que la musique nous transmet n'est pas l'inexprimable stérilisant de la mort, mais l'inexprimable fécondité de la vie, de la liberté et de l'amour : [...] ce n'est

Roland Barthes, Paris, Seuil, coll. « Écrivains toujours », 1975, p. 96. L'univers en miettes dont parle Barthes est l'univers des éternels recommencements. Barthes en vient à la conclusion que le fragment lui permet de parler de lui-même en évitant le narcissisme, en évitant le miroir des traditions (tant littéraires que formelles), puisqu'il lui permet de parler de son imaginaire.

⁸⁸ Jean Fiset, « Faire de la musique... À propos de *Tous les matins du monde* », *Protée*, vol. XXV, n° 2, automne 1997, p. 95.

l'indicible, mais *l'ineffable*. C'est la nuit noire de la mort qui est l'indicible [...], ce dont il n'y a rien à dire rend l'homme muet en accablant sa raison et en médusant son discours. Et l'ineffable, tout à l'inverse, est inexprimable parce qu'il y a sur lui *infiniment*, indéterminablement à dire : [...] où manque la parole, commence la musique [...]. Le sens du sens que la musique dégage est donc une ineffable vérité, [...] un mystère de positivité⁸⁹.

De même que Charles Charles, les voix du *Stabat Mater II* rêvent de transparence neptunienne, sans cesse attirées par lumière cristalline paisible et grave qui se reflète à la surface des écluses et la « densité des étoiles ». La huitième mère souhaite le « rayonnement » de la morgue en passant par « une gestion transparente et rigoureuse » (p. 29) ; la dixième mère a failli causé un accident à l'« angle du Firmament » ; la onzième mère se rappelle que sa fille qui brûlait d'« un désir de surpassement dans la connaissance », passionnée d'anthropologie, science dont les adeptes « possèdent à la base une joie de vivre qui ne fait qu'augmenter chaque jour », était pleine de « mots remplis de clarté », savait à l'annonce de mauvaises nouvelles « y déceler l'absurde, parfois le ridicule, et toujours elle mettait en lumière une vérité narquoise qui dédramatisait l'atmosphère » (p. 36) ; croyant que sa fille est vivante, la douzième mère, au corps « enivré de trop de joie », pressent que « [l]e soleil dans toute sa puissance miroite au cristal des sommets de Manustro » (p. 39) ; « J'ambitionnais pour elle une constellation, et que vois-je ? Ma fille, promue au rang des principales comètes », déclare la treizième mère, elle aussi remplie d'espoir en décelant la lumière *en* sa fille, « sur sa poitrine, ce luminaire temporel » (p. 41) ; la romancière, citant *L'Enfant du désert*, nous rappelle finalement que l'horizon tout entier est avalé « par les yeux de cette enfant qui évoluait dans la grâce, ou par les yeux de sa mère » et « toujours ses grands yeux se déportaient vers le cristal impeccable des eaux » (p. 52). Enveloppé d'une blanche lumière limpide, l'écriture-parole ou le silence musical n'est pas la vérité mais demeure *dans* la vérité, et entraîne la mort dans la puissance de la vie. Le vide créé par la faille qui sépare les deux chœurs se définirait alors comme un trop plein de sens, une saturation (blanche) du sens. Denis Vasse avance que « l'énigme de la voix se mesure et

⁸⁹ Jankélévitch, Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983, p. 92-94.

s'éprouve aux résonances silencieuses qu'elle suscite dans le corps de mort d'où elle vient et où elle retourne, qu'elle traverse dans le temps et l'espace d'une vie. Le silence de mort est le lieu où se recueille la parole de la vie »⁹⁰. C'est pourquoi les voix diront que « l'eau des écluses dans le calme des nuits est à la base de la joie » (p. 10), qu'elle est « source de joie », « eau de joie » (p. 13).

La vie est rapport à l'absence et épreuve de la présence comme ce qui ne peut venir combler cette absence. C'est donc au niveau même du désir que se constitue le rapport de la visée à vide et du remplissement que Husserl a mis en évidence, mais en tant que rapport toujours inégal, impossibilité constitutive de remplir le vide. Dire que le sujet est désir, c'est reconnaître à la fois qu'il n'y a de vide que rempli et qu'il y a pourtant toujours un excès du vide sur le remplissement. Autant dire, comme le remarque profondément Merleau-Ponty, que "ce n'est pas un être positif mais un être interrogatif qui définit la vie".⁹¹

Les voix dévorantes ne se dirigent pas vers la transcendance, ni vers l'immanence, mais plutôt vers l'interstice sensible qui réunit la mère et sa fille, assimilable à l'utérus de la mère-tombe, qui demeure à l'intérieur du corps de la mère mais qui procure une enveloppe extérieure au corps de l'enfant, tel « un fœtus aux extrémités en pointes, autant que les crochets d'un puits » (p. 42) ; et par ce puits la mère est elle-même avalée. Le corps-texte n'est pas situé devant les choses ni à côté d'elles : il est leur fond, se rassemblant sur lui-même en-deçà de l'extériorité déployée pour mieux s'émietter dans l'évanescence et la transparence des présents.

⁹⁰ Denis Vasse, *L'ombilic et la voix : deux enfants en analyse*, op. cit., p 217.

⁹¹ Renaud Barbaras, *Le désir et la distance : Introduction à une phénoménologie de la perception*, coll. « Problèmes et controverses », Paris, Vrin, 1999, p. 167.

CHAPITRE III

LE PETIT KÖCHEL et L'AUTOPHAGIE COMME RÉSURRECTION

3.1 Musique sacrificielle au rythme cannibale

Dans *Le Petit Köchel*¹ de Chaurrette, la musique n'est pas seulement présente au niveau thématique mais permet également de montrer l'indicible, d'exprimer l'instant violent de l'acte traumatique par l'intériorisation du sacrifice. La voix blanche est toujours présente, une voix féminine et neutre, une voix matérielle, actuelle quoique qu'intemporelle, s'abreuvant à un infratexte asymptotique qui sous-tend et structure l'ensemble des choix de lecture et d'écriture. À partir des thèmes récurrents énoncés précédemment (l'Éternel Retour, l'enfant mort, la musique, l'eau, le statisme, le temps mythique ritualisé, le refus du logocentrisme), comme les personnages de *Provincetown Playhouse* et du *Stabat Mater II*, ceux du *Petit Köchel* s'incorporent dans le silence musical, cette-fois au point où l'écho n'est plus possible, où seul demeure le « diapason de l'inferral » (Chaurrette, 2000 : p. 11).

La pièce présente quatre femmes, deux couples de sœurs (Lili Motherwell et Cécile, sa sœur aînée / Anne Brunswick et Irène, sa sœur aînée)² qui ne vivent que pour la musique et qui sont également les quatre mères d'un enfant invisible et inaudible (jamais sa voix ne sera entendue) qui se terre dans la cave. Elles ont négligé leur fils afin de poursuivre leurs carrières musicales, elles l'ont sacrifié à Mozart, répétant sans cesse leur sonate en si bémol

¹ Normand Chaurrette, *Le Petit Köchel*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud – Papiers, 2000, 51 p.

² Ainsi va la description des personnages qui nous donnée par l'auteur (*Ibid.*, p. 10). Déjà dans cette présentation on peut lire la figure de l'enroulement, celle-ci débutant par l'annonce de la cadette, qui est suivie par celle qui la précède selon l'ordre d'origine, la sœur aînée.

au point de réduire au silence l'enfant : « Oui nous avons répété. Une nuit entière à répéter. Quand nous étions à notre sonate, aucune autre sonorité que les notes ne parvenait à nos oreilles. » (p. 17) Mais ce matin le fils d'ordinaire muet a parlé, il a décidé de se pendre suite à des négociations, de « cruciaux dialogues » (p. 27). Il a exigé pour ce faire que ses mères, les sœurs Motherwell, pianistes, et les sœurs Brunswick, musicologues et mécènes, disposent de son corps en le dévorant, puis commémorent l'événement chaque année de suite en brûlant symboliquement une page du *Petit Köchel, ad infinitum* : « Il y a là un souvenir du mythe de Mozart, de ce petit Mozart, qu'on assassine pour qu'il ressurgisse »³, nous dit l'auteur. *Le Petit Köchel* étant le catalogue abrégé des œuvres de Mozart par l'Autrichien Köchel, il se produit un phénomène de métonymie et *Le Petit Köchel* devient l'enfant, l'identité de l'enfant qui se tisse à même la trame silencieuse et musicale : la musique de Mozart n'est pas nécessairement audible, selon la mise en scène, mais elle est toujours à l'œuvre dans la pièce. Ce soir est le 31 octobre, soir de l'Halloween qui, cette année-là, est le dernier samedi du mois, jour d'automne où l'on doit reculer l'heure ; les personnages sont voués à errer indéfiniment dans un temps fixe et circulaire, l'heure s'enroulant sur elle-même : « La vie passe, en un jour, un vol, si court et si précis, qu'il rafle tout, mais le redépose intact, à côté de nous-mêmes. » (p. 13)

Toujours en conformité avec les trois unités, nous sommes encore en présence de la répétition d'une forme artistique par elle-même, aux prises d'un temps rituel et cyclique qui suppose un décalage constant entre ce qui est vu et ce qui est pressenti. Mais cette fois il n'y a plus aucune lumière qui éclaire la nuit, les repères s'estompent afin que soit mis en relief l'espace sensible de la pièce, plein d'odeurs et de sons impalpables et envahissants. Il n'est plus ici question de lune ni de tableaux ou d'aucune forme d'encadrement, *Le Petit Köchel* étant une pièce qui ne peut se fractionner en unités scéniques, dépourvue de toute division extérieure. La pièce n'est pas éclairée par une didascalie introductive et se termine avec un seul mot écrit : « Noir. » (p. 51) Reclus au sous-sol, le fils neurasthénique « n'a jamais

³ « Entretien avec Normand Chaurette », programme du Théâtre d'Aujourd'hui, p. 8. Cité par Jean Cléo Godin, « Messe noire en *si bémol* », *Jeu*, n° 97, décembre 2000, p. 18.

supporté les variations lumineuses du jour » (p. 39), tout comme Irène, qui « ne vit que le soir » (p. 22) et Cécile, qui insiste pour que les lumières à l'intérieur de la maison restent éteintes, de façon à ne pas inciter les enfants déguisés à venir sonner. La porte doit demeurer fermée pour ne pas que s'échappe l'odeur putride qui imprègne la maison Motherwell (en fait propriété d'Irène, « en bonne hiérarchie » (p. 32)), cette odeur de viande qui « heurte physiquement nos poumons. » (p. 16) Comme l'*Immolation de la beauté* et *L'Enfant du désert*, le corps-texte du *Petit Köchel*, qui embrasse sous un même terme la pièce, la musique à laquelle se réfère le catalogue, l'enfant, la scène d'origine (liée à un texte d'origine issu d'une interprétation d'origine : « Il y eut un soir, il y eut un matin... » (p. 18), selon le proverbe de Cécile), est né d'un acte traumatique, une histoire passée (ce que nous avons associé au *tieret* derridien) qu'il traduit et garde secrète : les mères dévorent le fils comme lui-même a dévoré les jumelles Heifetz quelques jours plus tôt. Fournies par les quatre mères, les sœurs Heifetz, des violonistes du Concertgebouw, furent apprêtées par le fils en guise d'offrande et de nourriture, conformément « aux lois de sa culture amoureuse » (p. 43). Encore une fois, on doit avaler l'être désiré pour le garder vivant : l'enfant et la musique de Mozart demeurent audibles dans le silence de la mère-tombe.

Tout ce qui reste de l'univers hellénique c'est le souvenir des quartiers sombres qu'arpentait parfois le fils l'été, « où les Grecs font étalage de leur viande, dans l'humidité torride, et l'odeur moisie du lait, de la sueur, et de la charogne. » (p. 39) Cet état de putrescence est également associé à la demeure maternelle, dont les eaux de renvoi qui stagnent sur le ciment de la cave dépourvue d'aération engendrent un état « propice à la décomposition des cadavres » (p. 34). La moiteur carnassière de la maison qui s'imprègne en s'intensifiant renvoie non seulement au rituel anthropophage qu'on répète, mais aussi au (re)commencement de la vie : « S'il est vrai que l'humanité résulte de la fermentation de molécules poisseuses, il semble que cette odeur en était une [...] de l'origine des temps » (p. 18), avance Anne. L'univers claustrophobe et morbide du *Petit Köchel*, sans ciel et assailli par une nuée de toitures aux dires de la cadette Brunswick (p. 37), va au bout du processus d'effritement depuis longtemps enclenché et le silence musical (la musique en mémoire ou la mémoire en musique) y est roi. « L'air absorbe tout ce qui se voit, se sent, et s'entend, comme un voleur à nos sens, et cela m'interdit jusqu'à l'écho de mes propres

soupirs : « Nous n'avons plus d'entretiens. Nous n'avons plus d'entretiens » (p. 11 et p. 12), nous dit Lili à deux reprises au début de la pièce. Les didascalies ont pratiquement disparues : aucune description des personnages n'est donnée sinon l'indication du premier-né de chaque couple de sœurs (les dialogues n'en révéleront pas davantage) ; on note les entrées en scène des personnages qui « apparaissent » à tour de rôle, sortis de nulle-part comme s'ils étaient déjà là mais qu'ils n'étaient pas encore tangibles ; on marque les allées et venues individuelles entre la cave et le rez-de-chaussée de la demeure maternelle (aucune pièce en particulier n'est mentionnée) ; on indique parfois le ton emprunté par le personnage, résumé sous un adjectif (« lointaine » ou « maussade », par exemple). Les marques du texte s'absentent pour laisser le champ libre au mouvant de l'écriture comme parole (l'écriture-parole du corps dans le corps ou le corps-énonciation), comme musique qui demeure dans l'oubli de son origine et de son dénouement. La musique étant maintenant admise comme seul moyen d'écriture, la répétition comme unique possibilité d'existence (ultimement les quatre femmes et l'enfant vivent et meurent *pour* et *par* la musique), nous assistons à une sublimation complète de la pièce dans son corps-texte : « Il disait que si l'on peut répéter Mozart jour après jour, on peut aussi bien jouer la mort d'un enfant tous les soirs. » (p. 50) Suivant le rythme d'autodévoration né du désir d'autoreprésentation (désir renouvelé de tuer la métaphore tout en la maintenant en vie), les mères sont devenues des cannibales littéralement irrassiables, avides de la Chair du corps-texte, des ogresses éprises de musique au point de s'y résorber : elles ne sont plus aujourd'hui que les récitantes d'un texte de théâtre qui les renvoie à sa propre écriture, se répétant tout en se renouvelant indéfiniment à force de leitmotifs et de fausses notes, « repos[ant] sur la répétition de passages, à l'image des segments d'une œuvre musicale répétée par des musiciens »⁴. Les mères sont déjà mortes (« Depuis que nous sommes mortes » (p. 12)) et elles ont été remplacées depuis par des comédiennes, comme nous le rappelle le béret de feutre aux couleurs de chasse que porte Irène, « source intarissable de souvenirs » (p. 25) pour Cécile qui l'a étreint autrefois, légué par héritage et porté aux funérailles de la précédente Irène. Suivant la scansion du « Retour en si bémol » de Lili, personnage à qui revient la tâche de souffler les répliques au besoin

⁴ *Ibid.*

(celles qu'elle croit être exactes puisqu'en fait il n'existe pas de texte matériel, seulement mémoriel), les mères tentent de reproduire la scène d'origine « à la lettre » mais, comme auparavant, le théâtre, le rituel, implique un déphasage causé par l'éternel retour de l'autre dans le même.

Le bémol est un signe d'altération qui abaisse d'un demi-ton la note devant laquelle il est placé : nous dirons qu'un si bémol est un pas en arrière sur le clavier qui ici retarde indéfiniment le retour au do initial de la gamme. Le si bémol de Lili, qui se veut paradoxalement un repère sur les claviers de leurs pianos, un retour à l'ordre (« Ce que tu avais dit tout d'abord. » (p. 11)) et un retour au texte d'origine « dans la fidélité de [leurs] actes » (p. 50), permet d'accentuer le processus de brouillage entre le souvenir et le rêve, la partition et l'interprétation : « Un si bémol, je veux bien. Mais c'est toujours un si bémol. Je veux plus de matière. Je veux qu'on m'oriente. Donnez-moi des mots, afin que j'en dise » (p. 28), se plaint Anne. La musique se répète tout en évoluant au gré des répétitions théâtrales, celle-ci contaminant les mots et vice-versa. Nous pouvons toujours lire dans *Le Petit Köchel* l'emploi du procédé d'imitation lorsque Cécile s'enquiert de manière récurrente de l'heure qui doit être reculée ou quand elle répète sporadiquement son « Mon Dieu que notre sonnette est sonore ! ». Des segments de dialogue sont redits à différents moments, victimes d'un phénomène de réverbération. Par exemple, la discussion entre Cécile, Lili et Anne concernant l'odeur insupportable (huit répliques) sera reprise mot à mot ultérieurement (p. 16-17 et p. 19). Par corrélation, la forme musicale de la variation est aussi présente : la description du désordre étouffant qui meuble la cave suivie de l'annonce de la redécouverte du *Petit Köchel* est d'abord formulée par Cécile (qui s'adresse à Irène, p. 34), puis reprise similairement par Irène (qui parle alors à Cécile, p. 40) ; la réplique d'Irène où elle avoue qu'elles ont livré les jumelles au fils (p. 43) s'altère lors de sa réitération (p. 45) et les jeunes filles « fournies » deviennent celles « octroyées » ; au moment de descendre à la cave, Lili rappelle à Cécile qu'elle ne doit pas oublier la tablette et le stylo puisqu'« [i]l faudra négocier » (p. 20), et quand vient le tour d'Irène, Cécile lui répète la prescription de Lili, l'autre de lui répondre qu'elle n'a pas l'intention de négocier (p. 27). Les quatre comédiennes tentent désespérément d'obtempérer à l'ordre amoureux prescrit, à la musique comme souvenir vivant, mais la mémoire est toujours autre, entre-deux. L'ordre des

répliques est incertain : « Vous venez encore de devancer une réplique importante » (p. 20), corrige Lili. Ainsi l'annonce de la disparition des jumelles Heifetz est faite par Anne à différents moments inopportuns avant d'être officielle (p. 17, p. 19-20, p. 22 et p. 31). Certaines répliques sont escamotées, victimes d'effritement au fil des oublis qui s'accumulent : « J'ai beaucoup changé, j'avais commencé à vous le dire, mais à vouloir tout dire à la fois, on en oublie le tempo, les bémols à l'armure, et jusqu'au doigté » (p. 21), s'excuse Anne ; d'autres sont ajoutées : « Vous ajoutez des répliques ! Vous n'avez pas le droit. Vous vous appropriez du texte qui n'existe pas. Vous improvisez ! » (p. 44), s'insurge Irène. Emportés par la musicalité du texte, des mots sont créés, et tandis qu'Irène interroge « la sous-jacence de leur propos » (p. 29), Anne parle de « heurtage de poumons » (p. 20), entrevoit la possibilité de dépêcher la mère biologique de l'enfant « à la gémonie » (p. 27), et exprime son désir de se dissoudre dans la « térémité » (p. 35), au confluent de l'éternité et de la témérité. Nous nous situons encore au cœur d'une spirale forte de retours incessants et présentant paradoxalement une progression grâce aux variations qu'elle fait naître d'après sa force centrifuge. À propos de leur fils, Cécile déclare qu'« [i]l innove chaque jour une chose qu'il a innové la veille. Il y a dans cette répétition conforme un état qui le rassure. Il ne supporte pas l'aboutissement. Il n'est tranquille que dans le recommencement perpétuel. » (p. 39) Il en va de même pour la musique : « C'est une fois qu'on obtient le résultat qu'il faut le répéter, le répéter, le répéter. » (p. 47) Comme le théâtre que leur mise à mort incarne, le fils et la musique de Mozart résonnent dans le corps de quatre mères augmentées d'elles-mêmes : « Nous parlons toutes avec les mots d'une langue délétère. [...] Que vous disiez carnage, apogée, ou triomphe, toujours, vous-même, et votre sœur, vous exprimez avec des mots d'une forte amplitude le méfait qu'il a commis. » (p. 40-41), résume Irène.

3.2 Le pli de Bernin : un détour par la phénoménologie

L'espace corporel peut se distinguer de l'espace extérieur et envelopper ses parties au lieu de les déployer parce qu'il est l'obscurité de la salle nécessaire à la clarté du spectacle, le fond de sommeil ou la réserve de puissance vague sur lesquels se détachent le geste et son but, la zone de non-être *devant laquelle* peuvent apparaître des êtres précis, des figures et des points. En dernière analyse, si mon corps peut être une "forme" et s'il peut y avoir devant lui des figures privilégiées sur des fonds

indifférents, c'est en tant qu'il est polarisé par ses tâches, qu'il *existe vers* elles, qu'il se ramasse sur lui-même pour atteindre son but, et le "schéma corporel" est finalement une manière d'exprimer que mon corps est au monde.⁵

Les personnages de Chaurette souhaitent se fondre dans le corps-texte : ils ne se désirent pas eux-mêmes, se rendre à eux-mêmes, car l'image qu'ils créent n'est pas déjà donnée, elle se crée elle-même comme une Autre. Ils ne cessent de se subjectiviser, ne cherchant pas à retrouver une identité originelle mais jouant sans cesse avec des fictions d'eux-mêmes. Comme nous l'avons vu précédemment, il n'y a pas de corps optimum mais une volonté pandorienne d'incorporer le vide dans l'existence, l'indifférencié dans l'identité. À partir de l'hypothèse de Christine Buci-Glucksman que nous appliquons au corps-texte, nous dirons que le travail de métamorphose opéré par ce dernier est gouverné par un axiome baroque emprunté à l'opéra vénitien, qui stipule qu'« il faut produire des effets pour engendrer des affects, et ces affects créent des êtres »⁶ : les quatre mères forment un schéma corporel qui fonctionne par contamination (neptunienne), dont les formes et les images ne cessent d'en appeler d'autres. En voulant donner forme à ce qui échappe ou ce qui transgresse le modèle préconçu, les mères vont occasionner l'inconscient de la vue, le baroque renvoyant à un « lieu omnivoiseur [...], anamorphique et réflexif, entre voir et ne pas voir. Si bien que l'œil est divisé et le regard du baroque est l'œil du fantasme. »⁷ En répétant les mots des autres, de ces mères originelles, les mots de l'Autre, *Le Petit Köchel*, comme s'il s'agissait d'une partition musicale, les quatre comédiennes en scène rejouent le rituel passé et obscurcissent les repères entre hier et aujourd'hui ; elles dissolvent le visible dans l'invisible, et ce qui était est relégué à la mémoire tandis que ce qui advient se présente sous la forme de l'Autre. N'oublions pas que *Le Petit Köchel* ne constitue pas une partition et demeure un répertoire, une liste d'œuvres musicales : les mères rejouent une des sonates en si du

⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, coll. « Tel », Paris, Gallimard, 1945, p. 117.

⁶ Christine Buci-Glucksman, *Orlan, triomphe du baroque*, Marseille, Éditions Images en manœuvres, 2000, p. 5.

⁷ *Ibid.*, p. 5.

catalogue mais on ne sait pas laquelle (il y en a plusieurs, K281, K333, KK358 et K454), on ne peut que l'imaginer symbolisée par une feuille de papier. De même, lorsque qu'en tant que comédiennes elles prennent conscience du théâtre comme théâtralité, en train de devenir une pure extériorité, un exercice de style requérant nuances et tempo, on en arrive à se demander jusqu'où notre regard peut plonger : les mères apparaissent alors comme la chair d'un même corps-texte, des intérieurs qui nous sont donnés à voir de l'extérieur tel un Autre. L'Autre c'est l'incarnation du traumatisme, ce gouffre qui dissout les limites du corps et brouille les repères de la conscience, telle « cette souffrance qui [...] harcèle en secret » (p. 36) Anne. Et ce gouffre demeure car il y a une limite à la visualisation du *trauma*, oscillant entre l'événement réel et la perception de ce dernier. Mais Chaurette va surmonter l'événement traumatique en revenant à l'esprit en passant par le corps, il va dépasser l'optique en passant par l'haptique.

D'un côté il y a la « folie du voir »⁸ et, en même temps, il faut toucher par la peau, sentir pour percevoir. Buci-Glucksman met en évidence que ce n'est pas un hasard si la peau, la chair, *haptô* en grec, c'est toucher-voir. Le corps qui se touche lui-même fait bien sûr référence au *Moi-peau*, concept de Didier Anzieu où la peau, « réseau d'échanges avec la mère, [...] est à la fois l'intérieur et l'extérieur, le passage de l'un à l'autre, une protection et un danger et, au fond, la première surface d'écriture des traces, et de tracés du Soi. »⁹ Liés mais divisés, l'extérieur et l'intérieur forme un ensemble « cohérent » à cause de leur caractère préordonné, l'un étant toujours en réponse à l'autre. L'intérieur et l'extérieur doivent être compris comme mutuellement exclusifs et conjointement exhaustifs, toujours isomorphiques mais relevant d'une certaine coïncidence plutôt que d'une simple opposition. Ce que je suis à l'extérieur ne correspond pas nécessairement exactement à ce que je suis à l'intérieur mais les deux termes coexistent de part et d'autre de ma peau. Cette différence s'explique en considérant que le sujet est déjà donné, délimité, selon Lacan, se voulant le

⁸ *Ibid.*, p. 5. « La folie du voir, ça veut dire à la fois que le regard institue l'être, et qu'en même temps il y a dans le regard une perte ou une déperdition de soi. »

⁹ *Ibid.*, p. 10.

sujet de la chaîne significative ; tandis que l'objet, l'altérité, est au contraire un point de résistance pour le sujet puisqu'il n'est pas déjà donné et se présente plutôt comme un vide à combler dans la chaîne significative, présence d'un manque à recouvrir. Parveen Adams avance l'idée que ce manque se doit d'être compris économiquement plutôt que phénoménologiquement : le vide, le « déficit », n'est pas tant un manque qu'une structure de « désirer-compléter » (wish-to-complete)¹⁰ qui comprend paradoxalement en elle-même le déni de l'incomplétude. Cette structure suppose que le vide n'est pas manifeste à l'intérieur ni à l'extérieur, qu'il n'appartient pas à l'objet, mais qu'il est créé par cette même structure. Les répétitions théâtrales, le décolletage des chairs du corps-texte, viennent montrer le voile qui recouvre l'Autre, et cette chair d'abord perçue comme un intérieur protégé par un extérieur révèle une fois incisée un autre intérieur, qui fait d'elle un extérieur. Lorsqu'on ouvre le corps, il devient « a door with two different outsides witch do not match any space »¹¹. L'intérieur est pure imperméabilité, la porte ne peut que s'ouvrir mais ne peut pas se refermer : une fois « à l'intérieur » il n'y a plus d'intérieur. Les mots trafiqués et usés nous invitent au parler du dedans, permettant de relever la peau comme si on tentait de retirer un masque : ils creusent l'espace du corps qu'ils encerclent et projettent l'illusion de profondeur. Mais au fur et à mesure que la peau se détache du corps, elle devient pure extériorité, elle devient un masque qui à son tour ne révèle rien d'autre qu'un autre masque, tel un miroir devant un autre miroir. Dans *Le Petit Köchel*, nous n'assistons pas à l'évolution d'une scène entre les quatre mères d'un même enfant, mais à l'involution d'une scène imaginaire qui mime une scène primitive qu'on ressuscite à l'infini suivant l'ordre amoureux, soit dans le corps de quatre mères enceintes d'un même enfant (et inversement accouchant d'un même enfant, dévorant et recrachant le corps à l'intérieur). Et cet infini confirme qu'il n'y a rien derrière le masque : les mères répètent un texte comme elles répètent sur leurs Steinway, dans l'espoir d'atteindre la perfection, avec « beaucoup de politesse et de pureté

¹⁰ Parveen Adams, *The Emptiness of the Image: psychoanalysis and sexual differences*, London, Routledge, 1996, p. 152.

¹¹ *Ibid.*, p. 152. Une porte donnant sur deux extérieurs qui ne n'appartiennent à aucun espace (nous traduisons).

mais trop peu de passion » (p. 24), et de ce fait elles extériorisent, elles cristallisent la musique au point d'accomplir une « forme vitrifiée du legato » (p. 24), toujours avides de transparence neptunienne. C'est la musique de Mozart qui a fait de l'enfant un ogre à qui ses mères ont livré les jumelles violonistes : comme le fils qui a dévoré des musiciennes, les mères vont ravaler la musique qu'elles ont mis au monde, la mort du fils signifiant la fin de leurs carrières. La musique de Mozart n'est plus audible puisqu'elle demeure virtuelle, associée à l'évènement traumatique : elle est devenue tangible et elle a creusé l'espace du corps-texte.

Suivant la lecture de Merleau-Ponty faite par Renaud Barbaras, nous admettons que le phénomène est sa propre décentration : il ne peut être saisi comme sens car il est retenu en-deçà de lui-même dans la profondeur du monde, puisqu'il *est* cette profondeur. Au même moment où l'on tente de spatialiser ce retrait, éclairer cet en-deçà du sens, on constate qu'il est en retrait sur lui-même, « le phénomène se déport[ant] par-delà son opacité, excéd[ant] déjà le point où on cherche à l'appréhender à titre de sensible à l'état pur »¹². De même que les termes d'intérieur et d'extérieur, ceux de sensible et d'intelligible doivent être compris de manière à la fois disjointe et conjointe. Le sensible n'est lui-même que s'il est adossé à l'intelligible, et inversement celui-ci demeure lui-même dans la mesure où il s'appuie sur le sensible, chacun d'eux débordant sur l'autre, possédant une « réserve d'être », une profondeur à partir de laquelle il excède sa dimensionnalité propre et s'articule à l'autre ; mais cette profondeur ne peut être saisie elle-même, n'ayant de réalité que si le sensible et l'intelligible maintiennent entre eux la brèche.¹³ D'autre part, en tant qu'extériorité, le corps

¹² Renaud Barbaras, *De l'être du phénomène : Sur l'ontologie de Merleau-Ponty*, Grenoble, Jérôme Million, 1991, p. 193. Notons que, tout comme pour Derrida, nous n'endossons pas l'entièreté du propos développé par Barbaras. Puisque nous parlons de corps, de corps-texte, l'approche phénoménologique est justifiable, mais il n'est aucunement ici question d'« essence », d'« Être » ou d'« étant ». Selon Barbaras, la chair est la profondeur de l'Être, qui n'existe que lorsqu'il se déporte vers l'étant. Nous simplifions en nous situant davantage du côté de la présence, résumant l'Être et l'étant comme un corps plein de sa propre profondeur, et en contrepartie avide de sa propre sa chair.

¹³ *Ibid.*, p. 350.

n'est autre que l'intérieur même du monde, sa profondeur originaire. Toute dichotomie opposant sujet et objet, sentir et senti, est surmontée au profit d'un entrelacement plus originaire : « parce que le corps est appartenance au monde, l'événement du sentir n'est autre que l'avènement d'un monde senti. »¹⁴ De manière homologique, le monde sensible et le monde intelligible enveloppent le corps en ceci qu'il n'est pas autre qu'eux, et c'est là le moyen pour lui de préserver son absolue profondeur, de sorte que sensible et intelligible sont tout autant enveloppés en lui.

Selon le même raisonnement, c'est parce que le corps se fait son propre dehors, c'est-à-dire monde, que celui-ci peut être doué d'intériorité, se manifestant tout en se réservant en sa manifestation même. Comme l'écrit Merleau-Ponty, il y a « insertion du monde entre les deux feuillets de mon corps » et « insertion de mon corps entre les deux feuillets de chaque chose et du monde »¹⁵.

Le corps est l'autre nom de cette phénoménalisation qui articule chaque chose au monde selon une différence qui est en même temps une identité : parce que le corps est sensible, le monde n'est autre que les choses qui s'y manifestent; mais parce que le sentir advient au cœur du monde, c'est-à-dire au monde lui-même, chaque chose demeure enveloppée par la profondeur qu'elle fait paraître. Le corps n'est autre que ce pli ou cet enroulement de l'originaire sur lui-même par lequel il devient monde paraissant.¹⁶

Sur la scène d'un théâtre, les quatre mères « siamoises d'éternité » (p. 49) du *Petit Köchel* sont le corps qui ravale l'enfant, et par là même l'origine : « Notre enfant, ce petit piquet dans la cave, qui tergiverse depuis une heure, depuis ce matin, depuis sa naissance. » (p. 26) « L'origine n'est véritablement elle-même que si elle demeure retenue dans ce dont elle est

¹⁴ Renaud Barbaras, « De la phénoménologie du corps à l'ontologie de la chair », in *Le Corps*, dir. par Jean-Christophe Goddard et Monique Labrune, Paris, Vrin, 1992, p. 276.

¹⁵ Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 317.

¹⁶ Renaud Barbaras, « De la phénoménologie du corps à l'ontologie de la chair », *op. cit.*, p. 277.

l'origine, que si elle est faite de ce qu'elle constitue »¹⁷ : c'est en passant par la corporification du corps-texte, un rituel autophage originel, que *Le Petit Köchel* demeure toujours naissant, retenu dans la chair qu'il donne à voir, caché derrière les « bons mots » (p. 32) qui battent la mesure, pleins d'un silence musical. À chaque fois que l'heure est reculée, le temps recommence, l'enfant renaît, la musique se répète. En se repliant sur lui-même, le corps des mères dévore et donne naissance à l'enfant et à la musique qu'il garde muets dans sa crypte. Nous assistons à une pièce (extérieur, intelligible) qui se replie sur elle-même et à ce moment elle laisse entrevoir sa chair, le corps texte (intérieur, sensible). Le corps-texte est la toile de fond de la pièce, un intérieur qui se fait extérieur ; il n'apparaît qu'au moment où, et parce que, il se divise, se multiplie, se déplie dans la singularité de la répétition. Il incarne l'univers de sens de la pièce et ce faisant, il participe du visible :

Tout comme le sentir n'exhibait l'idée qu'à travers son épaisseur, l'expression ne la fait paraître qu'en filigrane, comme l'autre côté du monde. Le sentir est déjà expression, mais l'expression est encore un sentir : elle montre plutôt qu'elle ne touche ou possède la signification.¹⁸

Toujours limitées à l'inspiration (elles expirent à l'intérieur), les mères réagissent, vibrent, respirent en fonction d'un corps-texte assoiffé de chair : « L'âme de notre monde musical est en vie, animé d'un souffle, et constitué de chair humaine » (p. 14), nous confirme Lili. Dans *Le Petit Köchel*, il n'est pas question d'intrigue et le désir qu'entretiennent les mères de reproduire l'interprétation d'origine n'est pas la recherche d'une signification de l'origine mais seulement la pérennisation de l'onde originelle dans le corps qui l'a fait naître. Caractérisé par un entrelacement entre sentir et senti (c'est en tant que sentir que le senti est

¹⁷ Renaud Barbaras, *De l'être du phénomène*, op. cit. , p. 196.

¹⁸ *Ibid.*, p. 346.

incarné, le devenir-corps du percevant étant devenir-chair du perçu)¹⁹, le corps est toujours un « creux » aussitôt rempli par l'épaisseur de sa chair :

« [...] la chair est visibilité, c'est-à-dire une phénoménalité celée au cœur de la profondeur qu'elle donne à voir, invisibilité dans l'extériorité, retraits au sein de la manifestation. Retenue dans l'épaisseur du monde sur lequel elle se détache, la phénoménalité est pli plutôt que néant, "différence des identiques" ou "identité dans la différence". »²⁰

Chez Charette ce « plissement » est assimilable au pli de Bernin proposé par Buci-Glucksman, c'est « la scopie corporelle du baroque »²¹, où l'âme s'insinue dans le corps et intrique ses repères dans un mouvement extatique ; « Mais en même temps, le fait que l'âme pénètre dans le corps fait que le corps peut être en ascension ou en descente, c'est-à-dire qu'il est pris dans son enfoncement entre les plis et les déplis, dans le pli à l'infini pour reprendre Deleuze. »²² Il y a alors dans le pli baroque deux pôles essentiels : la jouissance et la mortification. Tel qu'illustré avec les écluses du *Stabat Mater II* (« suppression » et « remplissage » des eaux), la musique du *Petit Köchel* (partition virtuelle rappelons-le), encourage l'évolution de la pièce suivant un mouvement involutif : les mères ravalent continuellement le même comme l'Autre conformément à un rituel d'une part jouissif, la mort de l'enfant permettant la survie du « monde musical » des mères (Irène a même acheté le crochet et la corde, sans compter qu'elles lui ont livré les jumelles Heifetz dans le seul espoir qu'il se pendre), la participation au repas cannibale, « raffinement suprême [qui] ne va pas sans la réjouissance » (p. 41), et à l'inverse la survie du fils dans le corps occasionnant le retour en si bémol (le perfectionnement de l'art dans la répétition) et la réincarnation de

¹⁹ *Ibid.*, p. 186.

²⁰ Renaud Barbaras, « De la phénoménologie du corps à l'ontologie de la chair », *op. cit.*, p. 279.

²¹ Christine Buci-Glucksman, *Orlan, triomphe du baroque*, *op. cit.*, p. 18.

²² *Ibid.*, p. 19. Le pli de Bernin s'applique d'abord à la lecture faite par Orlan de la *Sainte Thérèse* de Bernin, où un ange tient un dard (tel un sexe divin) qu'il plante dans le corps et cause l'extase de sainte Thérèse. Le travail artistique d'Orlan a mis en évidence l'aspect charnel du pli.

l'espoir dans le désir renouvelé de donner naissance à un autre comme le même (Anne va continuer à rêver d'exil et d'exotisme en buvant « un crépuscule de Vladivostok » (p. 21)) ; et d'autre part morbide, requérant la mort du fils par ingestion, allouant la réappropriation du corps de l'enfant mort pour être toujours vivant, donc causant aussi la mort des mères devenues tombes, la mort de la musique, passées sous silence par les mots de la représentation théâtrale, s'éteignant davantage à chaque fois qu'on brûle l'une des pages du *Petit Köchel*, et en contrepartie la répétition de l'acte sacrificiel dévoile du même coup son altération, la réitération du même ne donnant naissance qu'à l'Autre, synonyme de mort.

L'âme n'est pas l'autre du corps, ce non-être absolu adhérent à un être qui serait plénitude ; elle est "creux" et non pas "vide", décompression au sein du corps, écart et différence dans sa masse, transparence *de* cette épaisseur. Âme et corps sont l'avers et le revers de la chair : le corps est l'épaisseur dont l'âme a besoin afin de se creuser, la différenciation dont se soutient son identité.²³

Comme nous l'avons noté précédemment, le pli relève du mouvement de la spirale, du tourbillon, du vortex. Ce qui caractérise le pli de Bernin, c'est qu'à l'endroit où le mouvement prend forme, la matière devient spirituelle.

On s'aperçoit donc que le pli de Bernin est à la fois une matière d'expression en tant que telle, une texture, et qu'il est, d'autre part, l'engendrement de la forme. [...] Le pli est cette opération où la force devient forme. Le côté biface du pli de Bernin, c'est d'être à la fois une envolée et un moment arrêté dans un suspens. On a là un pli posé, un pli dramaturgique, un pli où le corps est lui-même le matériau du pli.²⁴

Chaurette lui-même résume le lien entre la tendance dramatique et la tendance musicale « comme un axe qui permettrait au concret de se "spiritualiser" »²⁵, expliquant que

²³ Renaud Barbaras, *De l'être du phénomène*, op. cit., p. 298.

²⁴ Christine Buci-Glucksman, *Orlan, triomphe du baroque*, op. cit., p. 19.

²⁵ Pascal Riendeau, « L'écriture comme exploration : propos, envolées et digressions. Entretien avec Normand Chaurette », *Voix et Images*, vol. XXV, n° 3, printemps 2000, p. 442.

son écriture cherche à reproduire l'impression laissée par la beauté de la musique. « On ne réalise pas le corps, on réalise dans le corps ce qui est actuellement perçu dans l'âme. La réalité du corps c'est la réalisation des phénomènes dans le corps »²⁶, écrit Deleuze : les mères ont intériorisé *Le Petit Köchel* et ce faisant elles creusent indéfiniment l'espace corporel qu'elles incarnent. « Nous somme toutes tenaillées par d'horribles désirs et c'est grandiose : ces implorations de notre âme sont nos secrets. Par leur silence nous nous élevons » (p. 41), croit Irène. Les mères du *Petit Köchel* mangent l'enfant pour ne pas l'introjecter, elles ont décidé de prendre la métaphore « à la lettre » pour en refuser l'efficacité introjective, et ce faisant elles dévoilent une scène cryptée, à la fois visible et secrète, qui involue au rythme de la musique qu'elle suscite dans l'âme du monde musical qui l'a fait naître. « L'âme est principe de vie par sa présence et non par son action. *La force est présence et non pas action* »²⁷ : *Le Petit Köchel* est l'âme de la pièce, il est la musique qui l'anime suivant un ordre viscéral, sa propre présence étant garante de sa survie dans la spirale du temps.

3.3 Le corps-texte comme matière-pli et esthésie.

Le corps-texte doit engendrer son propre épuisement, sa propre expulsion pour mieux incarner l'intensité du réel. De la désagrégation de la forme, de la disparition de tout objet indentifiable et du creux qui en résulte, surgit, épurée, la vérité silencieuse de la sensation qu'entraîne la musique de Mozart. En voulant saisir simultanément la modalité sensible du corps-texte, son élaboration et sa représentation, nous en arrivons à décrire ce dernier comme une chambre de résonance d'où la musique, l'immatériel, est audible, une chambre de résonance qui, lorsqu'elle est repliée, dévoile le caractère tangible de la musique : le corps-texte se nourrit de sa propre chair, la musique, et ce faisant il dévoile son intérieur comme son

²⁶ Gilles Deleuze, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, coll. « Critique », Paris, Les Éditions de Minuit, 1988, p. 163.

²⁷ *Ibid.*, p. 162.

extérieur suivant le pli baroque à l'infini. « L'infini n'est pas autre que le fini, mais sa puissance signifiante, qui est synonyme de son opacité »²⁸ : les mères du *Petit Köchel* sont en proie à l'éternel mouvement d'autodévoration comme résurrection à force d'interprétation du corps-texte, vouées à exister dans le « diapason de l'infernal », affection orientée vers l'entropie, telle la décomposition opérée par les eaux de la cave. « Qu'est-ce que le mot "harmonie" veut dire dans le tas négligé de cette maison ? Ce remugle. Cette atmosphère d'avant toute origine, cette permanence préalable aux ténèbres » (p. 25), remarque Irène.

La musique en effet n'est pas sans ambiguïté [...] parce qu'elle est à la fois l'amour intellectuel d'un ordre et d'une mesure supra-sensibles, et le plaisir sensible qui découle de vibrations corporelles. Plus encore, elle est à la fois mélodie horizontale qui ne cesse de développer toutes ses lignes en extension, et harmonie verticale qui constitue l'unité spirituelle intérieure ou le sommet, sans qu'on sache bien où l'une finit et où l'autre commence. [...] L'unité harmonique n'est pas celle de l'infini, mais celle qui permet de penser l'existant comme découlant de l'infini ; c'est une unité numérique, pour autant qu'elle enveloppe une multiplicité [...] ; elle se continue dans le sensible pour autant que les sens l'appréhendent confusément, esthétiquement.²⁹

Comme pour le *Stabat Mater II*, à la recherche de la pureté polyphonique dans la neutralité actantielle, le « parfait » récital de musique, les voix maternelles se confondent ; à force de répétition, la musique du *Petit Köchel* encourage l'enchevêtrement, le décentrement et la superposition des voix, ces dernières étant intimement liées au cœur d'une contiguïté viscérale, toujours l'une dans l'autre, les mêmes mais sans cesse intensifiées d'elles-mêmes. Les Motherwell ont donné corps à la musique de Mozart (parallèlement Cécile est la mère biologique de l'enfant) et les Brunswick les ont « mises au monde » (p. 39), les unes enfantant les autres, inféodées « par la force d'un lien qui [les] emprisonne les unes aux autres » (p. 46) : « Si je quitte ma sœur, c'est la musique en entier que j'abandonne » (p. 37), s'inquiète Anne qui affirme que sa sœur *est*, voire *se sait*, musique. Elles sont quatre mais elles n'ont qu'un seul ventre, une poche kystique sans fond où elles gardent muets le fils et la

²⁸ *Ibid.*, p. 201.

²⁹ *Ibid.*, p. 174-175.

musique qu'elles ont engendrés (à cause de cette même musique), obéissant à l'ordre amoureux. Le corps-texte s'apparente à ce que Deleuze nomme la « matière-pli », « une matière-temps, dont les phénomènes sont comme la décharge continue d'une "infinité d'arquebuses à vent". »³⁰ Non seulement temporelle, cette conception de l'objet se veut également qualitative, « pour autant que les sons, les couleurs, sont flexibles et pris dans la modulation. »³¹ Ce concept de « matière-pli » nous permet de faire le lien entre notre approche phénoménologique et notre approche sémiotique du corps-texte, car nous croyons qu'il est assimilable au concept d'esthésie développé par Fontanille.

Selon Jacques Fontanille, le discours est l'objet du « projet scientifique » de la sémiotique, entendue comme théorie de la signification : « le discours est un ensemble dont la signification ne résulte pas de la seule addition ou combinaison de la signification de ses parties »³². Selon lui, si c'est le point de vue qui crée l'objet, le discours ou les « ensembles signifiants », « [c]e point de vue sera celui du discours en acte, du discours vivant, de la signification en devenir »³³. Dans ce contexte, nous comprendrons que le signe doit se définir comme quelque chose en mouvement (vivant) et dont la cohérence est amenée par l'interaction. Intéressé envers la contribution de la sensorialité à la syntaxe discursive, Fontanille reconnaît le syncrétisme des modes sémiotiques du sensible et la synesthésie des ordres sensoriels comme les deux modalités à l'origine de la sémiosis humaine.³⁴ Admettant l'autonomie de la fonction sémiotique, l'autodétermination de sa dimension figurative, le syncrétisme polysensoriel est considéré comme le seuil minimal de la sémiosis. L'esthésie

³⁰ *Ibid.*, p. 10.

³¹ *Ibid.*, p. 26-27.

³² Jacques Fontanille, *La sémiotique du discours*, coll. « Nouveaux actes sémiotiques », Presses Universitaires de Limoges, 1998, p. 81.

³³ *Ibid.*, p. 14.

³⁴ Jacques Fontanille et Jean Fisette, « Le sensible et les modalités de la sémiosis. Pour un métissage théorique », *Tangence*, n° 64, août 2001, p. 113.

désigne « ce moment de fusion entre le sujet et l'objet sensibles, ce moment où ils font l'expérience d'appartenir au même monde et de lui donner ensemble sens. »³⁵ Suivant notre hypothèse précédente voulant que la musique soit l'« âme » de la pièce de Chaurette, nous dirons que la musique du *Petit Köchel* est mouvement (énergie, chair mouvante du Moi) et que les mères sont le corps (matière, enveloppe du Soi) de la même écriture théâtrale, tous deux se rencontrant de part et d'autre de la membrane du corps-texte. « Système de puissances motrices ou de puissances perceptives, notre corps n'est pas un objet pour un "je pense" : c'est un ensemble de significations vécues qui va vers son équilibre »³⁶, écrit Merleau-Ponty.

La saisie de la polysensorialité, de l'esthésie associative, comprend selon Fontanille deux dimensions principales : la kinesthésie, qui concerne la sensorimotricité, la sensibilité nerveuse et consciente des muscles, de leur position, leur tension et leur mouvement, et la coenesthésie, impression globale résultant de l'ensemble des sensations internes. Ces deux formes canoniques de la synesthésie existent en tant que deux stades d'un même processus, celui de la conversion eidétique : « la forme figurative (*eidōs*) résulte de la conversion des limites ou des seuils opposés à des flux énergétiques ; là où ces flux se stabilisent, l'enveloppe d'une forme apparaît, comparable à la "pellicule" qui se forme par tension superficielle sur une masse fluide stabilisée. »³⁷ De même, la peau du corps-texte est le creux, le pli des mots, la paroi qui garde muette l'enfant et la musique à laquelle les paroles font écho : là où les voix de mort des mères résonnent, sur la scène d'un théâtre comme à l'intérieur de leur propre corps, se réverbère le silence de vie musical, et alors se dessinent les

³⁵ *Ibid.*, p. 110. Notons également que nous n'endossons pas la définition complète de l'esthésie que donne Fontanille, soit comme « sensation intentionnelle » ou « intentionnalité de la sensation » (p. 114). La sensation est d'abord pressentie, germe d'une sensation informe et métisse, sentiment d'une chose qui n'est pas encore advenue, donc qui ne peut être visée ou orientée par un horizon d'attente.

³⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 179.

³⁷ Jacques Fontanille et Jean Fisette, « Le sensible et les modalités de la semiosis. Pour un métissage théorique », *loc. cit.*, p. 115.

contours du corps-texte, résultant d'une part de son propre mouvement (*Le Petit Köchel*), d'autre part des « lignes de tendances » (thèmes récurrents, « bons mots ») et des forces des résistance (altérations de l'origine à force d'interprétation). À partir d'une hypothèse antérieurement développée dans *Sémiotiques des passions* voulant que l'existence sémiotique s'élabore à partir du corps, Fontanille propose corollairement que les deux plans de langages, l'expression (extéroceptive) et le contenu (intéroceptif) sont liés par la médiation du corps qu'ils partagent, « réunis par la tension sensorimotrice d'un corps qui dirige la seconde – l'attention – vers la première – la substance préséparée. »³⁸ Du côté du contenu, l'enveloppe qu'est le corps-texte est un contenant, ce qui garde la musique à l'intérieur ; du côté de l'expression, il est une surface d'inscription, ce que les mères nous donnent à voir, l'ardoise sur laquelle elles font leurs gammes. De nature mimétique et hypoiconique, l'esthésie associative fait correspondre les deux formes opératoires du corps, la kinesthésie et la coenesthésie, avec deux icônes actantielles, le Moi-chair (« faisceau sensoriel »), instance déictique perçue par analogie, et le Soi-enveloppe, instance réflexive et projective qui s'établit par métonymie, fruit d'un « réseau de contiguïtés et de connexions »³⁹. Pour Fontanille le corps est « le traducteur sémiotique des états d'âmes diffus dans le monde perçu »⁴⁰, sans cesse en mouvement, toujours opérant un « ajustement hypoiconique »⁴¹ (puisque le corps « épouse » l'objet), ajustement sensorimoteur entre la visée et la saisie : « je réentends dans le silence d'après, comme une plainte monotone en réponse au bruit qui la rendait si maussade » (p. 11), nous dit Lili. À travers la fidélité rigoureuse de la transcription d'une représentation théâtrale que livrent quatre comédiennes, un autre texte s'est produit, le même mais un autre au gré du rythme qui le constitue.

LILI. Dites-moi Anne, en quoi vous avez tant changé ?

³⁸ *Ibid.*, p. 120.

³⁹ *Ibid.*, p. 128.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 122.

⁴¹ *Ibid.*, p. 122.

ANNE. Nous sommes deux musicologues et vous êtes deux interprètes. Nous n'étions pas faites pour engendrer autre chose que des trilles, des tierces et des staccatos. Le malheur, ou le sort, a voulu cependant que l'une d'entre nous, momentanément distraite de son art, se soit, comment dire, égarée... comme en ce moment je m'égare. Peut-être est-ce déjà le temps de vous révéler la disparition des sœurs Heifetz ? (p. 22)

Comme l'« Être-Tout » qui excite les limites du soi vers l'Autre tout en consolidant l'« Être-Soi », s'attardant à ce qui est « clair » et mettant en lumière le fragment, le corps-texte du *Petit Köchel* est formé par quatre femmes qui ne cessent d'être autres comme les mêmes en se repliant sur leur propre épaisseur, dans la transparence de leur opacité; l'Autre, soit en répétant la musique qui les constituent, dévoilant une surface réfléchissante qui permet au *Petit Köchel* de s'incarner dans la réalité, obéissant à un désir de réinterprétation continue dans le corps propre. Cette surface réfléchissante est symbolisée par la musique et l'eau à l'œuvre, deux thèmes qui métaphorisent le parcours sémiotique des mères du *Petit Köchel* : ils encouragent une plongée dans l'icône puisqu'ils représentent un mouvement, une sensation, un moment qui n'est pas un point d'origine mais qui ne cesse de le présupposer. Suivant l'hypothèse de Jean Fiset, nous suggérons que les esthésies possèdent les mêmes propriétés que les icônes, « éphémères et liées à la perception, non générales et hors de l'existence ponctuelle ; à la limite, [...] strictement virtuelles. »⁴² *Le Petit Köchel*, la musique inaudible et l'enfant muet qu'on devine terré dans la cave (sinon mêlé à l'eau qui imbibe le ciment de la demeure maternelle), relève de l'hypoicône : il est l'idéal neptunien mis à jour par la conscience dont rêvait Charles Charles, un moment de « pur rêve » d'avant la naissance où l'identique se mêle à l'indifférencié, invisibilité (simple présence, matière pré-sémiotique) inséparable de sa représentation. *Le Petit Köchel* relève de la priméité, puisqu'il se représente lui-même à lui-même comme représentation, soit une « pure conscience de soi-même »⁴³, un objet qui existe pour et par lui-même.

⁴² *Ibid.*, p. 137.

⁴³ Jean Fiset, *Pour une pragmatique de la signification*, coll. «Documents», Montréal, XYZ éditeur, 1996, p. 265.

3.4 Sémiosis introversive

Selon une logique percéenne de la *sémiosis illimitée*⁴⁴, le signe peircéen est une figure virtuelle, instable, qui est ressentie et qui se modèle, se caractérisant selon le contexte immédiat dans lequel elle évolue. Il est constamment en mouvement, jamais totalement satisfaisant : il ne peut pas s'exprimer exhaustivement mais seulement appeler, suggérer. Pour rendre compte du signe comme processus continu d'avancée, Peirce a recours à une logique ternaire. Premièrement apparaît le *fondement* (« ground ») qui se fonde (il n'est donc pas un commencement absolu) sur un signe antérieur et se pose comme support sensible immédiat (s'adresse aux sens) purement virtuel. Le fondement (*repräsentamen*, phaneron) n'incarne en fait qu'une « pure possibilité », il se résume sous le mode de la similarité. Deuxièmement suit l'*objet*, qui se définit non pas comme un référent ou une référence mais sur le mode de la contiguïté, étant la relation factuelle du signe à un référent, ou à une référence, relation sentie ici et maintenant. Finalement, vient l'*interprétant*, qui établit, consolide de manière conventionnelle la relation entre le fondement et l'objet. Il s'agit d'une fonction intellectuelle qui se produit de l'intérieur (il n'est pas créé par un interprète extérieur au signe) qui permet la construction du signe. L'interprétant peut être saisi comme le double aboutissement du travail de sémiotique : il est à la fois l'adéquation qui unit le fondement à son objet (apprentissage et création d'un code, d'une « habitude ») et ce surplus de sens qui caractérise d'une part le stade ultérieur d'une phase de signification, la retombée du signe, et d'autre part, le point de départ vers un nouveau mouvement (interprétation d'un code le poussant plus loin), l'avancée du signe. Pour faire le lien avec la musique, nous pourrions comprendre la chaîne sonore comme le fondement, ensuite, le sentiment ou l'expérience du son assurant une inférence abductrice permet au signe d'être perçu comme objet de culture,

⁴⁴ Peirce propose une définition du signe simple et brève : « [...] something knowing which we know something more » (Jean Fisette, *Introduction à la sémiotique de C. S. Peirce*, coll. « Études et documents », Montréal, XYZ éditeur, 1990, p. 9), ce qui signifie que le signe doit se comprendre comme « une donnée de connaissance conduisant, du fait même de son existence comme objet de savoir, à un plus, un acquis, un savoir supplémentaire » (*Ibid.*, p. 9).

puis finalement, l'interprétant est ce qui permet la transition du fondement vers l'objet de culture comme socle offert à un nouveau signe.

Selon Hanslick, la musique est un système et non un langage. Ce système s'explique par lui-même : la musique est une chose en soi qui n'existe pas en dehors de la partition. Elle n'a donc de contenu que dans sa forme (musique comme diagramme logique). D'après lui, la musique demeure étrangère aux mots, elle ne peut parler que des variations perceptibles par l'ouïe. La musique ne peut pas faire preuve de figuration, elle ne peut qu'exprimer des idées abstraites puisqu'elle accuse un manque de certitude face à un surplus d'arbitraire. La musique est condamnée au vague, à une logique d'évocation plutôt qu'à une logique de désignation : « En résumé, la musique n'a, pour atteindre le prétendu but qu'on lui a toujours assigné, d'autres moyens que l'analogie du *mouvement* et du *symbolisme* des sons »⁴⁵. La musique se présente d'abord comme un miroir, un écran paranoïaque qui renvoie au mouvement de la sémiotique. Il n'y a pas d'écoute « pure », on ne peut dissocier les souvenirs de l'écoute musicale. Dans *Le Petit Köchel*, de même que dans *Provincetown Playhouse* et *Stabat Mater II*, la musique se veut l'évocation, la présence d'un passé cruel. Comme pour la musique, la signification de la pièce ne se limite pas au seul niveau de la diégèse, le processus de signification se situant à la fois à l'intérieur du texte dramatique, puis entre le texte et son interprétation. Ainsi, le lien entre texte et musique est constamment renouvelé puisqu'il appartient à l'ordre de l'interprétation : les mères interprètent un texte imaginaire né du souvenir d'une interprétation initiale. La musique ne signifie rien en soi, elle n'est pas préalable mais bel et bien produite par l'interprétant : elle ne peut qu'éveiller une certaine qualité de ton, une certaine émotion. À ce moment, les sons existent en nous, ils s'inscrivent comme stimulus dont nous reconnaissons l'image. Mais sur quelle base cette reconnaissance, cette assertion de valeurs est-elle possible? La reconnaissance de l'image, du symbole, se fait sur la base d'une familiarité, d'un partage d'affects (accents, intonations), d'un icône, lieu de la non-figuration, un lieu où l'objet se voit fusionné à l'intérieur de son propre signe.

⁴⁵ Edouard Hanslick, *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*, coll. « Musique/Passé/Présent », Christian Bourgois éditeur, Paris, 1986 (1854), p. 77.

Le signe, tel que l'a défini Peirce, demeure contenu dans un processus infini d'adaptation puisque sa signification est une dynamique et non un fait arrêté. Le processus sémiotique se poursuivra jusqu'à ce que le signe provoque le surgissement de quelque chose de neuf, jusqu'à ce que le signe se pose comme le support d'un nouveau signe. De même, le rythme qui porte les voix chaurettiennes doit être compris comme le processus même, jamais fini, de la signification, à l'opposé du sens, qui se veut une retombée finie. Si le rythme est d'abord un mouvement, l'objet littéraire en proie à celui-ci se doit d'être compris non pas comme une structure mais plutôt comme une phase, un moment englobant l'avant-texte, le temps de sa gestation, et l'après-texte, le temps de sa prise en charge. Il y a deux objets à distinguer : l'objet *immédiat*, qui renvoie à la référence telle qu'elle est donnée par les sémioses antérieures, et l'objet *dynamique*, qui fait appel à une nouvelle représentation de la référence, un nouvel état, déphasé, enrichi par la sémiosis, puis à une inscription de ce processus même de déplacement. L'enjeu central tient alors aux conditions d'existence logique du signe, à la fois lui-même et quelque chose d'autre, fonction d'une « métamorphose rythmique », où le poétique déborde du code pour rejoindre le principe d'une sémiose infinie, où « *le sens est le dissident radical du rythme pour le signe* »⁴⁶.

Selon Suzanne Langer, l'écoute musicale s'apparente à un flot de conscience spontanée senti au présent⁴⁷, ce qui sous-tend une compréhension de l'intérieur, une

⁴⁶ Jean Fisette, « Le rythme, le sens et la sémiose. Introduction à une lecture percéenne de Gauvreau », *Protée*, vol. I, n° 18, hiver 1990, p. 56

⁴⁷ « For music has all the earmarks of a true symbolism, except one: the existence of an *assigned connotation*. It is a form that is capable of connotation, and the meanings to which it is amenable are articulations of emotive, vital sentient experiences. But its import is never fixed. [...] *for music at its highest, through clearly a symbolic form, is an unsonsummated symbol*. Articulation is its life, but not assertion; expressiveness, not expression. The actual function of meaning, which calls for permanent contents, is not fulfilled; for the assignment of one rather than another possible meaning to each form is never explicitly made. Therefore music is "Significant Form", in the peculiar sense of "significant" which Mr. Bell and Mr. Fry maintain they can grasp, or feel, but not define; such significance is implicit, but not conventionally fixed ». Suzanne K. Langer, « On Significance in Music » in *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1967 (1942), p. 240-241.

participation au monde par un mécanisme d'abduction, et qui ne peut qu'entraîner une transformation continuelle des valeurs situées dans l'ordre du concret. Le processus d'abduction amène un doute, une incertitude, qui permet la formulation de nouvelles hypothèses, la création de nouvelles idées, la sensation de quelque chose qui serait ou qui pourrait être (« would be ») : elle est une plongée dans l'imaginaire, elle renvoie à la *sémiosis introversive*, un mouvement dans le temps qui, au lieu de se déplacer vers la tercité, se dirige vers la priméité. Cette transformation continuelle se doit d'être interprétée comme un symbole non consommé car elle demeure sans cesse en attente de réalisation. Cette idée d'inachèvement nous renvoie au caractère virtuel du signe, et plus particulièrement au terme de fondement. S'inscrivant dans la priméité, seul le fondement peut exister suivant une modalité dite « monadique »⁴⁸ (puisque selon la phanéroscopie de Peirce, la tercité suppose la secondéité, qui repose sur la priméité), et c'est donc dire qu'il est toujours omniprésent puisqu'il est nécessaire à toute relation d'un signe à son objet. Correspondant au fondement vis-à-vis de l'objet, l'icône désigne « une simple présence ou la qualité de l'effet de détermination de l'objet dans le signe »⁴⁹. L'icône est un lieu où l'objet dynamique ne se distingue pas du signe qui l'inspire, où la copie se fond avec le réel ; il échappe à l'illusion référentielle, se voulant le reflet et la réfraction du mouvement de la *sémiosis*. Le texte dramatique est un lieu où l'audible devient visible (et inversement le visible devient audible), où la musique se fait icône.

C'est comme si les trois types de relations à l'objet, le symbole, l'indice et l'icône, se rabattaient dans l'hypoicône, correspondant respectivement à la métaphore, au diagramme et à l'image. On pourrait proposer que le processus de la *sémiosis* se précipite – au sens d'une réaction chimique – dans l'épaisseur insaisissable de la toile, de la feuille de papier, dans le fil sonore que perçoit l'oreille. Force est donc d'admettre que l'on passe dans une autre dimension, des arts de l'espace à ceux de

⁴⁸ Jean Fisette, *Pour une pragmatique de la signification*, coll. «Documents», Montréal, XYZ éditeur, 1996, p. 151.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 155.

l'espace-temps ; en somme, nous trouvons une *musicalisation* de la représentation iconique.⁵⁰

La non-figuration, ou « musicalisation » des formes artistiques, paraît comme un effort en vue de sur-investir la relation iconique dans sa relation dominante à l'interprétant, fonder la représentation sur le processus de la semiosis et cela aux dépens des codifications préalables, écartant toute matérialité des objets signifiés de la réflexion : « Même les choses gardent indûment le silence », remarque Lili. L'hypocône désigne l'« en-dessous obscur du signe »⁵¹, son mouvement sémiotique se développant non pas en s'appuyant sur des objets du monde, déjà existants, mais plutôt sur la base d'une représentation qui ne renvoie qu'à elle-même.⁵² *Le Petit Köchel* va creuser la métaphore pour mieux se fondre dans sa propre image, il va opérer la résorption de son histoire (le repas cannibale du fils) dans son récit (le repas cannibale des mères), il va confondre le discours narré avec le discours narrant au cœur de la musique de Mozart : construisant la métaphore du corps-texte, l'écriture se prend au piège de sa propre construction et devient elle-même métaphorique.⁵³ Comme *L'Enfant du désert*, *Le Petit Köchel* va se résorber dans ses eaux musicales, « Entouré de mères, enveloppé de draps décatis par des mères » (p. 48), « Baigné dans une cuve remplie et parfumée de l'eau de ces mères... » (p. 48) Ce n'est qu'à travers l'actualisation du corps-texte, l'écriture comme corps, que *Le Petit Köchel* peut mettre à jour le rythme de la sémiotique introversive, mouvement qui lui permet d'exprimer « la qualité tonale de l'icône »⁵⁴, donner forme à l'Autre, à ces pulsions, désirs et fantasmes qui appartiennent à l'obscur de l'inconscient. Le théâtre de Chaurette s'apparente davantage au poème orphique qu'à la pièce à thèse. Ici le drame ne porte pas une philosophie à la scène, il est sa pensée dramatiquement vivante.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 106.

⁵¹ *Ibid.*, p. 188.

⁵² *Ibid.*, p. 195

⁵³ *Ibid.*, p. 221.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 110.

CONCLUSION

Depuis 1960, suivant l'hypothèse de Gilbert David, le théâtre québécois évolue d'une part grâce à une dynamique moderniste axée sur l'appropriation de modèles exogènes, et d'autre part, à partir d'un processus typiquement postmoderne par lequel les auteurs et les praticiens explorent des « formes idéologiquement ambivalentes parce qu'à la fois détotalisantes (pour ne pas dire critiques) et accessibles »¹. La difficulté consiste alors pour David à qualifier un réseau d'emprunts modernistes et les solutions hétérodoxes qui en découlent. Il en arrivera à la conclusion que l'autoréflexivité, l'art en tant qu'idéologie, se veut le pivot, l'opérateur sémiotique du fonctionnement du drame moderne, annonçant les divers procédés de déconstruction et le recours au théâtre dans le théâtre.

Qualifié par Riendeau de « transdiscursif », « transgénérique », le théâtre de Charette est avant tout auto-référentiel, plein et avide de sa propre réalité événementielle. Au cours de ce mémoire, nous avons tenté de dépeindre le mouvement de l'œuvre d'art autodévorante, le rythme du texte autophage, à partir de trois pièces, *Provincetown Playhouse*, *Stabat Mater II* et *Le Petit Köchel*, toutes évoluant autour des mêmes noyaux sémantiques (le rêve, le mythe, le sacré, le sacrifice de l'enfant, la musique et l'éternel retour). Pour ce faire, nous avons proposé le terme de « corps-texte », décrivant une forme se repliant sur elle-même suivant un pli phénoménologique qui va à l'infini. Aux confluents d'une recherche ontologique et esthétique, nous avons senti le besoin de créer le concept de corps-texte afin de saisir différemment le texte dramatique, un texte qui n'existe que pour *représenter*, un texte qui *incarne* une représentation : à partir de concepts principalement empruntés à la phénoménologie, nous avons proposé que les trois pièces à l'étude forment des corps-textes, des systèmes *vivants* qui sous-tendent la représentation.

¹ Gilbert David, « Dispositifs (post)modernes », *L'Annuaire théâtral*, n° 21, printemps 1997, p. 147. En fait le corpus étudié par David se situe entre 1960 et 1990.

Le vivant, parce que vivant, serait cet être qui possède un pouvoir d'auto-organisation, d'auto-transformation et d'auto-dépérissement. Ainsi le corps vivant est conçu comme un corps auto-référentiel dans la mesure où il se développe en s'enroulant sur lui-même et en unifiant ses composantes ; mais il est en même temps exo-référentiel, puisqu'il a besoin de se nourrir dans et d'un monde extérieur.²

Le corps-texte est une chambre de résonance où s'amplifient les échos qui l'anime : les répliques qui sont destinées à la scène résonnent dans le corps (théâtral) qui les émet et ce faisant elles délimitent une réalité scénique et le rythme qui la constitue. Les mots du corps-texte sont issus d'un infratexte, un écrit antérieur ou subissant à la représentation, un texte illisible et ininterprétable qui agit comme force morbide souterraine et originelle. *L'Immolation de la beauté*, *L'Enfant du désert* et *Le Petit Köchel* (comme partition musicale) sont des infratextes, ils traduisent une sensation indicible (ce que nous avons associé au *tieret* derridien) qu'ils taisent sous le poids de leurs mots. *L'Immolation de la beauté* exprime la mise à mort d'un auteur face à une vision trop lumineuse, un moment de tendresse qui unit ses deux compagnons (et qui l'exclut de sa propre représentation) lors de la conjonction du soleil et de la lune un soir d'été au bord de la mer ; *L'Enfant du désert* se rapporte à une légende urbaine où un enfant se noie dans le vide des écluses et en ressort à la fois mort et vivant, résorbé dans le récit de sa naissance ; *Le Petit Köchel* est lié au désir cannibale puisque répété indéfiniment, il a donné le goût de la chair humaine à un enfant, affection que ce dernier souhaite éternelle, tout comme la perpétuité de l'œuvre de Mozart. Dans les trois pièces, l'infratexte est symbolisé par la mise à mort sacrificielle d'un enfant (Astyanax, l'enfant du désert (le personnage du roman) et le petit Mozart « qu'on assassine pour qu'il ressurgisse » (comme le *Petit Köchel* qu'on rejoue éternellement), et c'est en passant par l'actualisation de l'idéal neptunien (la mort de Frank Anshutz, du jeune maghrébin et des jumelles Heifetz), la corporification du mythe (le mythe ayant pour ultime condition de se référer à l'existence de l'Autre), que l'infratexte va creuser l'espace du corps-texte, qui sera subséquentement entraîné par la spirale du « cercle intérieur du temps » (l'enclave cryptique)

² Léo-Paul Bordeleau, « Le corps comme soi-même », in *Corps et science. Enjeux culturels et philosophiques*, dir. par Léo-Paul Bordeleau et Sébastien Charles, Liber, Montréal, 1999, p. 178.

et révélera son intérieur (l'infratexte) comme son extérieur (la mise à mort de Charles Charles 19, comme celle d'Alvan et de Winslow, des jeunes filles dans les eaux de l'Isak et du fils des sœurs Brunswick et Motherwell) dans l'éternel retour de l'autre dans le même. En se repliant sur lui-même selon le pli baroque, le corps-texte (matière-pli) va se réapproprier la métaphore de lui-même : c'est en construisant la métaphore du corps-texte (l'infratexte) que l'écriture se prend au piège de sa propre construction et devient elle-même métaphorique. « L'idée engendra le texte, qui engendra l'idée du réel qui dépasse la fiction, si vous voulez »³, explique Chaurette.

Chez Chaurette, « [l]a pièce qui se déploie montre qu'elle se déploie en réfléchissant sur la fragilité de sa propre existence »⁴. Suivant son désir de faire un avec le texte (l'Autre), se dissoudre dans le mouvement entropique qui l'anime, le corps-texte tend vers une *choréïa*, une sorte de sublimation poétique : la Chair du corps-texte *est* musique (ce que nous avons identifié comme l'« âme » de la pièce). Notons que nous avons opposé à la musique une forme d'art, non un moyen de communication : musique et écriture dramatique plutôt que musique et langage. Par analogie, nous comprendrons également que la pièce de théâtre ne s'identifie pas complètement au langage dont elle use, qu'un mode d'expression artistique déborde de toutes parts, tant dans sa signifiante que dans son organisation. La musique et la dramaturgie sont donc des arts qui ne peuvent être confinés à une définition fixe dans le temps et l'espace, leur appréhension se faisant à partir de ce débordement de sens qui les caractérise : « L'objet du désir est l'indicible ; la musique qui circule entre les lignes est le seul indice qui accrédite sa réalité »⁵.

³ Normand Chaurette, « La Chinoise », *Jeu*, n° 32, septembre 1984, p. 81.

⁴ Guy Beausoleil, « Normand Chaurette : d'un pari à l'autre », *Théâtre. Les Cahiers de la maîtrise*, n° 1, 1996, p. 8.

⁵ *Ibid.*, p. 9.

Le vivant est désir non pas en tant qu'est absente une réalité qui pourrait lui être présente – ce qui reviendrait à manquer le désir au profit de la connaissance – mais parce que ce à quoi il se rapporte, à savoir lui-même en son être, n'est présent que comme sa propre absence. Si le désir est tel que le désiré le creuse dans la mesure où il le comble, n'atteignant son objet que comme décevant ce qui y était visé, le vivant est désir, à savoir donation de quelque chose sur le mode du manque plutôt que manque de quelque chose. Comme l'écrit Merleau-Ponty, [...] "la structure esthésiologique du corps humain est une structure libidinale, la perception est un mode du désir, un rapport d'être et non de connaissance".⁶

En voulant traduire des impressions, les infratextes on donné naissance à des récits fragmentaires : *l'Immolation de la beauté* ne nous est pas donnée à lire et demeure liée à sa représentation et son procès, bordée par les extraits des *Mémoires* ; un seul extraits du roman de la neuvième mère est disséminé dans le *Stabat Mater II* ; et *Le Petit Köchel* se répète en s'altérant indéfiniment suivant une partition virtuelle, toujours autre à force d'interprétation, comme sa version papier abîmée par l'humidité dont on brûle annuellement une page. Pareillement à la musique, le texte n'a d'existence que dans ses prolongements, dans ses fragments qui tournoient autour d'un centre origine.

Le destin du fragmentaire est, semble-t-il, de provoquer des sentiments contrastés et puissants : la subjectivisation de l'écriture et la présence de corps-mémoires incitent en effet, dans un mouvement d'humanisation de la pensée, à la redécouverte de la vérité de notre condition et à la liberté de son expression. Il est toutefois notable d'observer [...] un systématisme de ces formes qui exaltent la liberté individuelle du point de vue : la récurrence de la typologie de ces dramaturgies de la mémoire (esthétiques de la ruine ou de la chute, de la trace ou de l'absence, etc.) frappe d'autant plus qu'elle s'oppose au statut même de l'écriture fragmentaire, "genre de l'absence de genre" qui voudrait rompre avec les catégories habituelles en inventant sa propre forme. Plus encore, se pose la question d'un regroupement implicite de ces textes sous la bannière

⁶ Renaud Barbaras, « Le vivant comme fondement originaire de l'intentionnalité perceptive », in *Naturaliser la phénoménologie, Essais sur la phénoménologie contemporaine et les sciences cognitives*, dir. par Jean Petitot, Francisco J. Varela, Bernard Pachoud, Jean-Michel Roy, coll. « CNRS Communication », CRNS, Paris, 2002, p. 692.

d'un néo-romantisme, dans cette "volupté exacerbée de l'auto-réflexion et – paradoxalement – d'une aspiration (ésotérique) à la totalité".⁷

Le corps-texte est un « corps-mémoire », une « musicalisation » de la mémoire qui permet au silence de prendre forme, à la musique de se faire icône. Selon Fisette, « [l']objet artistique moderne, peut-être plus que tout autre représentamen, répond à la définition que Peirce donnait du signe comme action : cette action, nécessairement, s'inscrit dans le temps qui est la durée du signe. »⁸ La musique n'est pas la métaphore du temps, elle *est* le temps. La répétition en musique ne répète jamais au sens habituel puisqu'elle est toujours un acte nouveau qui perdure comme le même. De même, le corps-texte est un texte autophage qui, se nourrissant de sa propre chair, demeure toujours naissant suivant son désir de se fondre dans l'Infini de la Matière, rentrer en elle et s'y défaire librement. Le corps-texte qui est alors mis en scène semble se rapprocher du concept de corps sans organes dont parle Deleuze. Ce corps mythique a expulsé tout les organes pour n'en garder que les échos, les principes purifiés placés à l'extérieur et maintenus dans une position de soumission face au sujet neptunien narcissique : le corps-texte a imposé sa volonté comme œuvre d'art autodévorante, une musique perpétuelle qui le renvoie à son propre cheminement sémiotique. À l'instar d'Artaud, les personnages chaurettiens se veulent l'égal du Grand Autre lacanien : « Moi je ne cherche plus qu'une âme qui puisse ne pas oublier le Mal, car je ne suis pas de la terre mais du ciel, et je suis tel que maintenant *je ne peux plus oublier le ciel* »⁹. Charles Charles 38 rend vivante l'*Immolation de la beauté* dans l'espoir de se donner naissance ; les mères de Manustro disent *L'Enfant du désert* pour donner vie à leurs filles ; et les mères du *Petit Köchel* vouent leur existence comme leur mémoire à son interprétation, afin que demeure éternellement vivant le fils comme la musique de Mozart. Bien sûr cet idéal de transcendance est irréalisable, et la quête de certitude, celle qui amènera le sujet chaurettien à se voir tel que lui-même, enfin pur et vierge, est bordée de déceptions : Charles Charles 38

⁷ Sophie Lucet, « Mémoires en fragments », *loc. cit.*, p. 57.

⁸ Jean Fisette, *Pour une pragmatique de la signification*, *op. cit.*, p. 112.

⁹ Antonin Artaud, *Nouveaux écrits de Rodez*, *op. cit.*, p. 136.

n'est pas Charles Charles 19 ; les mères de Manustro ne cessent de reconnaître des filles qui ne sont pas les leurs ; et les mères du *Petit Köchel* sont aujourd'hui mortes, remplacées par des interprètes. Les personnages chaurettiens « jouent » leur vie : le non-moi n'exprime-t-il pas sa propre négation ? Or, chez Chaurette, la conception d'une volonté comme puissance créatrice, d'une vie qui toujours s'invente, semble être compatible avec la répétition d'une histoire cyclique puisque celle-ci puise sa force dans l'actualisation d'un mythe. Le mythe se présente alors comme la conséquence nécessaire à la recherche de vérité :

Peut-être le *mythe* est ce que vise proprement la science, puisque l'artiste tragique, qui vient à son secours au moment où la science se brise contre ses propres limites, reste, lui, suspendu à ce qui demeure de voile, de surface, d'épiderme, d'apparence, de couleur, de son, de mot, de forme. Il est profond, parce que *superficiel*. L'art l'empêche de mourir de la vérité : « la vérité de sa condition d'éternel condamné à la non-vérité. » En effet, « ce n'est pas le doute mais la certitude qui rend fou... » La connaissance seule la pousserait au désespoir et à l'anéantissement. Mais l'art veut la vie, il la sauve.¹⁰

À l'instar de Cura, nous croyons que le théâtre de Chaurette est « un théâtre littéraire profondément lyrique, capable de témoigner des conflits existentiels de l'individu contemporain »¹¹ car il est intemporel, vivant, possédant une âme qui lui est propre puisée à même les forces mythiques de l'homme et de sa musique.

¹⁰ Miranda de Almeida, Rogério, *Nietzsche et le Paradoxe*, coll. « Travaux du Cérît », Presses Universitaires de Strasbourg, 1999, p. 48.

¹¹ Luis Cura, « Théâtralité et métathéâtralité dans le théâtre québécois contemporain, 1980-1990. », *op. cit.*, p. 93.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus à l'étude

Chaurette, Normand. *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*. Coll. «Théâtre/Leméac». Montréal : Leméac, 1981, 123 p.

_____. *Stabat Mater II*. Montréal/Arles : Leméac/Actes Sud-Papiers, 1999, 53 p.

_____. *Le Petit Köchel*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud – Papiers, 2000, 51 p.

Autres œuvres citées

Chaurette, Normand. « Stabat Mater I », *Brèves d'ailleurs*. Coll. « Papiers ». Arles : Actes Sud, 1997, p. 21-32.

_____. « La Chinoise », *Jeu*, n° 32, septembre 1984, p. 79-86.

Réception critique et études

Beausoleil, Guy. « Normand Chaurette : d'un pari à l'autre ». *Théâtre. Les Cahiers de la maîtrise*, n° 1 (1996), p. 4-9.

Chagnon, Gilles. « La scène cautérisée », *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*. Coll. «Théâtre/Leméac». Montréal : Leméac, 1981, p. 8-18.

Cura, Luis. « Théâtralité et métathéâtralité dans le théâtre québécois contemporain, 1980-1990. ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal (Études françaises), 1991, 160 p.

Dickman, Marta. « *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans : Le triomphe de la beauté* ». *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 64 (septembre 1992), p. 126-130.

Godin, Jean Cléo. « Deux dramaturges de l'avenir ? ». *Études théâtrales*, vol. XVIII, n° 3 (hiver 1985), p. 113-122.

_____. « Normand Chaurette, écriture et représentation ». *Théâtre/Public*, n° 117 (mai-juin 1994), p. 52-53.

_____. « Messe noire en si bémol ». *Jeu*, n° 97 (décembre 2000), p. 17-19.

Gross, Robert F. « Offstage sounds : The permeable playhouse of Charles Charles ». *Recherche théâtrale au Canada*, vol. XVIII, n° 1 (printemps 1997), p. 3-17.

Hellot, Marie-Christiane. « Oratorio à la morgue ». *Jeu*, n° 94 (mars 2000), p. 20-24.

Huffman, Shawn. « Mettre la scène en cage : *Provincetown Playhouse* et *Le syndrome de Cézanne* ». *Recherche théâtrale au Canada*, vol. XVII, n° 1 (printemps 1996), p. 3-23.

_____. « Modalities of Mourning : Lamentation and Traumatic Grief in the Theater of Norman Chaurette ». *Québec Studies*, vol. XXXVII (printemps-été 2004), p. 63-78.

Jacques, Hélène. « Structures rythmiques dans *Le passage de l'Indiana* : ressacs et dérives du sens ». *L'Annuaire Théâtral*, n° 30 (automne 2001), p. 140-158.

Lefebvre, Paul. « Chaurette et Dubois écrivent ». *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 32 (septembre 1984), p.75.

Lévesque, Robert. « *Fragments d'une lettre d'adieu...* Les voix de Normand Chaurette ». *Le Devoir*, 15 mars 1988, p. 13.

Loiselle, André. « Paradigms of 1980s québécois and canadian drama : Normand Chaurette's *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* and Sharon Pollock's *Blood Relations* ». *Québec Studies*, n° 14 (printemps-été 1992), p. 93-104.

Moss, Jane. « Sexual Games : Hypertheatricality and Homosexuality in Recent Quebec Plays ». *American Review of Canadian Studies*, vol. XVII, n° 3 (automne 1987), p. 287-296.

Noreau, Denyse, « *Le Sabat Mater II*, un oratorio de la douleur ». *Voix et images*, vol. XXV, n° 3 (printemps 2000), p. 471-485.

Nutting, Stéphanie. « L'Écologie du tragique : *Fragments d'une lettre d'adieu lu par des géologues* de Normand Chaurette ». *The French Review*, vol. LXXI, n° 6 (mai 1998), p. 949-960.

_____. « La poétique de la détection dans *Provincetown Playhouse* ». *Voix et Images*, vol. XXV, n° 3 (75) (printemps 2000), p. 462-470.

Owens, Margaret E. « The Effigeal body in Normand Chaurette's *Les Reines* ». *Essays in Theatre/Études théâtrales*, vol. XVIII, n° 1 (novembre 1999), p. 23-36.

Riendeau, Pascal. *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*. Coll. « Études », Québec : Nuit Blanche éditeur, 1997, 164 p.

_____. « L'écriture comme exploration : propos, envolées et digressions. Entretien avec Normand Chaurette ». *Voix et Images*, vol. XXV, n° 3 (printemps 2000), p. 436-448.

Robert, Lucie. « Cryptes et révélations ». *Voix et Images*, vol. XXVII, n° 2 (hiver 2002), p. 353-360.

Ryngaert, Jean-Pierre. « Scènes d'enfants, un roman sur l'art du théâtre ». *Voix et Images*, vol. XXV, n° 3 (75) (printemps 2000), p. 449-461.

Sadowsza-Guillon, Irène. « Normand Chaurette. Un art scientifique du langage ». *Acteurs*, n° 87-88 (janvier-février 1991), p. 79-80.

Villemure, Geneviève. « La spirale dans l'œuvre de Normand Chaurette de 1980 à 1986 ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 1997, 107 p.

Villeneuve, Rodrigue. « One day my prince will come... ». *Protée*, vol. XII, n° 2, été 1984, p. 133-137.

_____. « Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans : À la lettre ». *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 64 (septembre 1992), p. 123-125.

Wallace, Robert. « Homo creation : pour une poétique du théâtre gai », traduction de Jean Cléo Godin. *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 54 (mars 1990), p. 24-42.

Ouvrages et articles divers mentionnés

Appia, Adolphe. « Acteur, espace, lumière, peinture ». *Théâtre populaire*, n° 5 (janvier-février 1954), p. 37-42.

Artaud, Antonin. *L'Ombilic des Limbes* suivi de *Le Pèse-Nerfs* et autres textes. Coll. « Poésie ». Paris : Gallimard, 1999 (1956), 251 p.

Artaud, Antonin. *Nouveaux écrits de Rodez*. Coll. « L'Imaginaire ». Paris : Éditions Gallimard, 1977, 187 p.

Bailly, Jean-Christophe. « L'histoire, mais sans l'épopée », in Jean-Christophe Bailly et Georges Lavaudant, *Théâtre et histoire contemporains III*. Coll. « Apprendre 5 ». Arles : Actes Sud – Papiers, 1996, p. 21-46.

Barbaras, Renaud. *De l'être du phénomène : Sur l'ontologie de Merleau-Ponty*. Grenoble : Jérôme Million, 1991, 379 p.

_____. « De la phénoménologie du corps à l'ontologie de la chair », in *Le Corps*, sous la direction de Jean-Christophe Goddard et Monique Labrune. Paris : Vrin, 1992, p. 242-280.

_____. *Le désir et la distance : Introduction à une phénoménologie de la perception*. Coll. « Problèmes et controverses ». Paris : Vrin, 1999, 174 p.

_____. « Le vivant comme fondement originaire de l'intentionnalité perceptive », in *Naturaliser la phénoménologie, Essais sur la phénoménologie contemporaine et les sciences cognitives*, sous la direction de Jean Petitot, Francisco J. Varela, Bernard Pachoud, Jean-Michel Roy (traduction de *Naturalizing phenomenology, Issues in contemporary phenomenology and cognitive science*, Standford University Press, 1999). Coll. « CNRS Communication ». CRNS : Paris, 2002, p. 681-696.

Barthes, Roland. « Le théâtre grec ». In *Histoire des spectacles*, sous la direction de Guy Dumur. Coll. « Encyclopédie de la Pléiade ». Paris : Gallimard, 1965, p. 513-536.

_____. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Coll. « Écrivains toujours ». Paris : Seuil, 1975, 191 p.

Benslama, Fethi. « Le sacrifice en islam ». *Prades*, n° 22 (1996), p.27-34.

La Bible de Jérusalem, traduite sous la direction de l'École biblique de Jérusalem. Paris : Éditions du Cerf, 1998 (1995), 2195 p.

Bordeleau, Francine. « Écrire le théâtre aujourd'hui ». *Lettres québécoises*, n° 97 (printemps 2000), p. 18-21.

Bordeleau, Léo-Paul. « Le corps comme soi-même ». In *Corps et science. Enjeux culturels et philosophiques*, sous la direction de Léo-Paul Bordeleau et Sébastien Charles. Liber : Montréal, 1999, p. 171-199.

Bourassa, Lucie. *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*. Coll. « L'univers du discours ». Montréal : Éditions Balzac, 1993, 455 p.

Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Coll. « Bouquins », Paris : Robert Laffont / Jupiter, 1982, 1060 p.

Le Coran, traduction de D. Masson, 2 tomes. Paris : Folio Gallimard, 1967, 772 p.x

Corvin, Michel. « L'écriture théâtrale contemporaine entre modèles de représentation et illisibilité ». *Études Théâtrale*, n°s 24-25, (volume double intitulé « Écritures

dramatiques contemporaines (1980-2000) ; L'avenir d'une crise », textes réunis par Joseph Danan et Jean-Pierre Ryngaert, 2002), p. 202-204.

David, Gilbert. « Dispositifs (post)modernes ». *L'Annuaire théâtral*, n° 21 (printemps 1997), p. 144-157.

Deleuze, Gilles. *Logique du sens*. Coll. « Critique ». Paris : Éd. de Minuit, 1969, 392 p.

_____. *Différence et répétition*. Coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine ». Paris : Presses universitaires de France, 1985, 411 p.

_____. *Le Pli, Leibniz et le baroque*. Coll. « Critique ». Paris : Éditions de Minuit, 1988, 192 p.

Derrida, Jacques. « La Parole soufflée », chapitre in *L'écriture et la différence*. Coll. « Points ». Paris : Seuil, 1967, p. 253-292.

_____. *Fors*, in *Cryptonymie ; Le Verbier de l'Homme au loup* de Nicolas Abraham et Maria Torok. Mayenne (France) : Aubier/Flammarion, 1976, p. 9-73.

Fisette, Jean. *Introduction à la sémiotique de C. S. Peirce*. Coll. « Études et documents ». Montréal : XYZ éditeur, 1990, 86 p.

_____. « Le rythme, le sens et la sémiologie. Introduction à une lecture percéenne de Gauvreau ». *Protée*, vol. I, n° 18 (hiver 1990), p. 47-58.

_____. *Pour une pragmatique de la signification*. Coll. « Documents ». Montréal : XYZ éditeur, 1996, 299 p.

_____. « Faire de la musique... À propos de *Tous les matins du monde* ». *Protée*, vol. XXV, n°2 (automne 1997), p. 85-97.

Fontanille, Jacques. *La sémiotique du discours*. Coll. « Nouveaux actes sémiotiques ». Presses Universitaires de Limoges : Limoges, 1998, 291 p.

Fontanille, Jacques et Fiset, Jean. « Le sensible et les modalités de la semiosis. Pour un métissage théorique », *Tangence*, n° 64 (août 2001), p. 78-139.

Genette, Gérard. *Palimpsestes, La littérature au second degré*. Coll. « Poétique ». Paris : Seuil, 1982, 558 p.

Gervais, André. *La Raie alitée d'effets*. Coll. « Brèches ». LaSalle/Québec : Hurtubise/HMH, 1984, 438 p.

Godin, Jean Cléo et Mailhot, Laurent. *Le théâtre québécois, Introduction à dix dramaturges contemporains*. Hurtubise/HMH : Montréal, 1970, 155 p.

Godin, Jean Cléo et Lafon, Dominique. *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*. Coll. « Théâtre/essai ». Montréal : Leméac, 1999, 264 p.

Greffard, Madeleine et Sabourin, Jean-Guy. *Le théâtre québécois*. Coll. « Boréal express » (n° 18). Québec : Boréal, 1997, 121 p.

Hanslick, Edouard. *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*. Coll. « Musique/ Passé/ Présent ». Christian Bourgois éditeur : Paris, 1986 (1854), p.

Homère, *L'Illiade*. Traduction d'Eugène Lasserre. Paris : GF-Flammarion, 1965, 445 p.

- Ingarden, Roman. « Les fonctions du langage au théâtre ». *Poétique*, n° 8 (1971), p. 221.
- Jankélévitch, Vladimir. *La musique et l'ineffable*. Paris : Seuil, 1983, 194 p.
- Langer, Suzanne K. *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. Cambridge : Harvard University Press, 1967, 313 p.
- Laplanche, Jean et Pontalis, J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, 1967, p. 209
- Lucet, Sophie. « Mémoires en fragments ». *Études théâtrales*, n°s 24-25 (2002), p. 49-58.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 1945, 531 p.
- _____. *Le Visible et l'Invisible*. Paris : Gallimard, 1964, 360 p.
- Miranda de Almeida, Rogério. *Nietzsche et le Paradoxe*. Coll. « Travaux du Cérît », Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 1999, 246 p.
- Nietzsche, Friedrich. *La Naissance de la tragédie ou Hellenisme et Pessimisme*, Paris : Gallimard-Folio, 1997.
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. 2 volumes, Paris : Armand Colin/VUEF, 2002 (1996), 1894 p.
- Pavlovic, Diane. « Le théâtre québécois récent et l'américanité ». *Études françaises*, vol. XXVI, n° 2 (automne 1990), p. 41-48.

Pierron, Agnès. *Le théâtre, ses métiers, son langage : Lexique théâtral*. Coll. « Classiques Hachette ». Paris : Hachette, 1994, 111 p.

Robert, Lucie. « (D)écrire le corps ». *L'Annuaire théâtral*, n° 21 (printemps 1997), p. 28-42.

Rosolato, Guy. *Essais sur le symbolique*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 1977, p. 287-305.

Schmeling, Manfred. *Métathéâtre et intertexte : aspects du théâtre dans le théâtre*. Coll. « Archives des lettres modernes ». Paris : Lettres Modernes, 1982, 107 p.

Trigano, Shmuel. « Le non-sacrifice d'Isaac ». *Prades*, n° 22 (1996), p. 18-26.

Tonelli, Franco. *L'esthétique de la cruauté : études des implications esthétiques du théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud*. Paris : A. -G. Nizet, 1972, 156 p.

Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre*. Coll. « Classiques du peuple. Critique ». Paris : Éditions sociales, 1978, p.

_____. *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*. Coll. « Mémo : lettres ». Paris : Seuil, 1996, 93 p.

Vasse, Denis. *L'ombilic et la voix : deux enfants en analyse*. Coll. « Champ freudien ». Paris : Seuil, 1974, 217 p.

Vigeant, Louise. « Du réalisme à l'expressionnisme ». *Jeu*, n° 58 (mars 1991), p. 7-16.