

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC A MONTRÉAL

LA NUIT DE SOLEDAD

SUIVI DE

LA REPRÉSENTATION DU DÉSIR DU FOU
À TRAVERS SON LANGAGE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR FLORENCE CAISSO

JUIN 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.....	iii
LA NUIT DE SOLEDAD.....	4
LA REPRÉSENTATION DU DÉsir DU FOU À TRAVERS SON LANGAGE.....	45
La sexophonite aiguë.....	50
La représentation de la folie au théâtre.....	50
Le registre comique et la folie.....	57
Mes modèles.....	60
Le langage comique comme objet politique.....	64
Ma posture.....	68
Ecrire La nuit de Soledad.....	70
BIBLIOGRAPHIE.....	76

RÉSUMÉ

Nous sommes dans un hôpital, en l'an deux mille. Psychopathologie du désir troublé, la sexophonite aiguë contamine par la parole. Soledad, à l'origine de cette démence, tente de se dégager de son mal, provoqué par une peine de coeur. Comédie en six tableaux, un interlude et un épilogue, *La nuit de Soledad* fait évoluer dix personnages. C'est aussi une variation francophone sur le thème de la folie. Située sur deux plans opposés, l'un onirique et interne, l'autre matériel et externe, la pièce joue constamment sur leurs frontières en impliquant un comique basé sur le langage et les dialectes francophones. L'objectif premier, dans cette pièce de théâtre, est de montrer l'humour et la poésie avec lesquels l'intime se joue parfois de l'extime. L'objectif second est de représenter le désir du fou à travers son langage, en privilégiant le registre comique. Le troisième objectif est de démonter le mécanisme de babélisation par l'utilisation des dialectes francophones par la bouche des personnages, pour donner à chacun un idiolecte différent. Tout l'intérêt de cette pièce est de montrer comment chacun des personnages s'isole à cause de son désir. D'où le titre (*soledad* signifie solitude en espagnol).

Cette pièce aborde les enjeux esthétiques et critiques propres à la représentation du désir du fou à travers son langage.

Mon écriture tente de relier chaque personnage à son désir à tel point qu'il s'en rend malade. Mais comment représenter un fou qui s'exprime? Cette question, située dans les perspectives politique, didactique, polémique et cathartique que propose mon écriture, fait l'objet de mon dossier d'accompagnement.

Ce mémoire représente, à mes yeux, l'amorce d'une exploration de la dramaturgie, de l'humour burlesque et du langage francophone, en observant la folie comme un *garde-fou*.

Mots-clés : Pièce de théâtre, comédie, folie, francophonie, représentation, langage, personnage.

LA NUIT DE SOLEDAD

J'ai rêvé, enfanté des formes, je les
ai animées, vêtues, ciselées,
et je subis l'anxiété de l'artiste, qui,
au moment de signer son oeuvre,
hésite et se dit:

« Est-ce bien cela? »

Claire Vautier
Hippolyte Frandrin

Présentation des personnages à l'hôpital babélien

DOCTEUR DU FOL : en charge du dossier médical de Soledad; mari de Mme Du Fol, patron du service de psychiatrie. Parle avec un accent et un vocabulaire suisses. Plutôt chétif et dégarni. S'est amusé à séduire Roberte avant le début de la pièce.

STEOPHILE COQ : stagiaire du Docteur Du Fol, complice de Mme Du Fol. Parle avec un accent et un vocabulaire français de Paris, assez méprisant. Plutôt grand et large.

SIMONE : infirmière de salle, consoeur de Roberte. Parle avec un accent et un vocabulaire du Québec. Un inverti serait préférable dans ce rôle, afin de faire ressortir ses manières féminines.

ROBERTE : infirmière de salle, consoeur de Simone. Parle avec un accent et un vocabulaire du Québec. Un inverti serait préférable dans ce rôle, afin de faire ressortir ses manières féminines.

MME DU FOL : patiente atteinte de jalousie chronique, femme du Docteur Du Fol. Complice du stagiaire Coq. Parle avec un accent et un vocabulaire des Antilles. Plantureuse et emportée.

SOLEDAD : patiente internée pour sexophonite aiguë, veut se débarrasser de son mal en utilisant son monde intérieur. Parle le français avec l'accent normé de Tour.

LUGUETTE : personnage féminin intérieur à Soledad, complice de Igor. Parle avec un accent et un vocabulaire de Belgique. Petite, mais coffrée comme une chanteuse d'opéra.

Porte un peignoir rose.

IGOR : personnage masculin intérieur à Soledad, complice de Luguette. Parle avec un accent et un vocabulaire de Belgique. Assez grand et mince, porte des lunettes d'aviateur et une barbe blanche.

LE POÈTE : personnage masculin intérieur à Soledad. Il représente un amant raté. Il cause, malgré lui, la sexophonite aiguë. Parle avec un accent et un vocabulaire français.

BOUBAKAR GOUDEMO : personnage masculin intérieur à Soledad. Il est guérisseur marabout. Il veut agir sur le monde extérieur pour aider Soledad. Parle avec un accent et un vocabulaire d'Afrique de l'ouest. Porte des amulettes et des gris-gris.

TABLEAU 1, SCÈNE 1

Ouverture du rideau avec un musicien qui joue un air de France Gall : « Au secours, j'ai besoin d'amour », (de la comédie musicale STARMANIA). Décor du bureau du Docteur Du Fol. Un bureau chargé de dictionnaires médicaux et de radiographies. Dans un coin sombre, un squelette suspendu dont le chef est couvert par un entonnoir rouge. Le squelette est à l'intérieur d'un placard ouvert. Dans un autre coin, un saxophone repose sur un trépied.

Docteur Du Fol établit avec Stéophile Coq, son stagiaire, le diagnostic de Soledad.

DOCTEUR DU FOL *porte une radio du cerveau en transparence* : Nom d'un yaourt, Stéophile, regardez là où c'est tout crouille!

STÉOPHILE COQ : Je vois que ça grouille de vers en effet, mais à part ça...

DOCTEUR DU FOL: Non, ce sont les replis du cerveau, vous savez, les circonlocutions, la région que je vous indique est anormalement nourrie en protoxyde de bicarbonate de potassium, donc c'est un indice!

STEOPHILE COQ, *fatigué de le corriger* : ... volutions, docteur.

DOCTEUR DU FOL : Ah non! Je ne crois pas à une évolution! *Il se replonge dans ses radios.*

STEOPHILE COQ : Non, je veux dire circon...

DOCTEUR DU FOL, *l'interrompant* : Mais il n'est pas question de circoncrire... *Il retire ses lunettes d'un air pompeux.* Voyons, nous sommes dans le département de psychiatrie et en plus c'est une jeune fille, un nom guerrier, d'ailleurs. Soldat, je crois. Je n'aime pas les militaires ; quelque chose me dit qu'elle nous apporte la poisse. *Il compare avec d'autres radios.* Bon, ouvrez le DSM 4 à la page des maladies aiguës, mon p'tit Coq.

STEOPHILE COQ *exécute l'ordre en soupirant de mépris* : ... chroniques, professeur.

DOCTEUR DU FOL : Mais enfin, Coq, vous tenez absolument à faire le contraire de ce que je vous dis? Vous savez que cela porte un nom? Le... la .. zut, j'ai oublié!

STEOPHILE COQ : L'esprit de contradiction, Docteur, mais dans mon cas on devrait dire l'esprit critique, d'analyse, le compas dans l'oeil, quoi. À propos, s'il n'y a pas d'évolution à la maladie, on est bien dans le registre des maladies chroniques et non aiguës.

DOCTEUR DU FOL : Bon, ça va, ça va, mon petit Coq, ne vous prenez pas pour autant pour

un, une... enfin. *Il soupire, mais n'ose pas l'affronter.*

STEOPHILE COQ, *reprenant au vol* : Une lumière? Mais je suis une bougie à moi tout seul. Dix-neuf sur vingt de moyenne à chaque trimestre...

DOCTEUR DU FOL : Ah? Et ça vous a pas lassé au bout d'un moment, les études sont longues à ce qu'il paraît.

STEOPHILE COQ *soupire à son tour et énumère* : Alors, névroses phobiques, paranoïa, psychoses schizophréniques, sexophonite aiguë...

DOCTEUR DU FOL: Tiens vous rajoutez du texte maintenant? Engagez-vous dans une troupe de théâtre tant que vous y êtes!

STEOPHILE COQ : Mais, je suis tout à fait sérieux, regardez vous-même. Sexophonite aiguë, affection du cortex lombrique. *A part.* Quand je vous parlais de vers tout à l'heure...

DOCTEUR DU FOL : Oui, enfin vous, ce serait plutôt des vers poétiques, et lesquels, que vous devriez déclamer, au lieu de proférer de telles inepties, enfin soit, je suis las. Cet effort intensif de déduction cérébrale m'a donné une telle assommée! Attendons la réunion d'équipe en musique, mon p'tit Coq.

Le Docteur Du Fol prend son saxophone et place l'entonnoir rouge sur sa tête. Il entonne un air gai. Steophile Coq le suit en battant la mesure avec ses mains sur le DSM4 et récite du

latin de cuisine en rap.

TABLEAU 1, SCÈNE 2

Entrent Simone, Roberte pour la réunion. Celles-ci apportent leurs chaises. Chacun s'installe un peu trop confortablement. Stéophile Coq prend une pose hautaine, Simone est affalée sur son siège et Roberte n'a pas l'air d'être dans son assiette.

DOCTEUR DU FOL *range son saxophone mais oublie l'entonnoir qu'il a sur la tête* : Oui, alors, si j'ai réussi à réunir cette équipe pluridisciplinaire, c'est pour discuter... Roberte, vous êtes sûre que vous voulez pas un oreiller?

ROBERTE : Merci, j'étais déjà en train de compter les petits nuages roses. Ça doit être grâce au truc que vous m'avez donné.

DOCTEUR DU FOL, *songeur* : Oui, je suis simplement étonné de l'effet contraire que cette décoction de bélosse à base de bérudge et de bénichon a sur vous. Revenons-en au fait...

SIMONE : L'homéotapie, c'est frainch'meint mi-rrra-cu-leux!

ROBERTE, *se réveillant et cherchant quelque chose* : L'homme est au tapis? À poil, j'espère?

STEOPHILE COQ *tape du poing sur la table* : C'est cela et c'est le tapis qui a le plus de poils! Voyez-vous ça; on aurait dit que ça existe, on m'aurait pas cru! Le cas du jour : Sordida, sexophonite aiguë, atteinte au cortex gauche alambiqué, crises de délire inexplicé. *Il se désigne du doigt*. Il attend vos commentaires... Et pas sur le temps qu'il fait!

SIMONE, *regardant intensément ses ongles* : Il parle à la troisième personne, le gallinacé maintenant?

DOCTEUR DU FOL, *indigné, se tourne vers Stéophile Coq* : Stagiaire, pour qui vous prenez-vous? *À part, en parlant de Roberte*. Finalement, j'ai peut-être mis la bonne dose!

SIMONE : Hin! Etrrrre à poil, charrrrme Adam! *Roberte pouffe de rire*.

DOCTEUR DU FOL : Simone, vous auriez dû vous lancer dans la botanique, vraiment! *Il lui met la main au cul, elle fait un bond en avant*. Un peu de tenue, vous êtes en réunion!

SIMONE *railleuse* : Ah oui, ça c'est sûr qu'on n'est pas dans votre cabinette privey, ça sentirait moins le coq de basse-cour!

ROBERTE : Dites-moi, Docteur, ça fait pas un peu rock'n'roll, votre entonnoir sur la tête? *Du Fol, saisi, le retire prestement*.

STEOPHILE COQ : Ah, là chef, je suis d'accord avec elles, vous devriez même vous rajouter deux petites oreilles de Mickey dessus pour faire joli, mmh? M'enfin, dites, c'est

pour aujourd'hui ou pour demain, cette réunion, je vous rappelle qu'on a des patients ici!

ROBERTE, *provoquant Stéophile Coq* : Au fait, mon petit Steophile, qu'est-ce qu'il y avait dans la potion, de l'extrait d'amourettes de boeuf? Elle a l'air bien pâmée, ma consoeur. Méfiez-vous de l'eau qui dort, je peux être très... agaçante, moué itou!

STEOPHILE COQ, *hors de lui* : Mais elle veut mes couilles sur un plateau ou quoi, cette bécasse?!

DOCTEUR DU FOL *faisant des moulinets dans l'air d'indignation* : Je... Tu.... Silence! Ça va beaucoup trop loin! *Rajustant ses lunettes*. Oui, alors je pensais justement que devant notre incompétence notoire... euh je veux dire VOTRE incomp...

SIMONE : Je ne me sens absolument pas visée; supporter tous les jours un abruti qui ne se prend pas pour la moitié de sa coquille, ça mérite le prix de la pelle!

ROBERTE *se réveille tout à fait* : Prix Nobel, excusez-la.... *Elle fait le signe de la personne qui déraile en désignant gentiment sa consoeur et croise les genoux dans l'autre sens*. La pelle, c'est à moi qu'y faut la rouler, quand je pense que je subis les erreurs médicales de ce batracien bouffi aux hormones! *Elle se cure les dents avec un cure-dents*. Et que vous ne me regardez même pas du haut de votre éminence!

On frappe à la porte.

DU FOL *change de couleur, pâlit, rougit, verdit* : Nom d'un miarout! Ça doit être le

directeur de l'hôpital, je... Tu... *Il bredouille.* Ne bougez pas! *Il sort.*

TABLEAU 1, SCÈNE 3

ROBERTE à la cantonade, railleuse et regardant sa montre : Ah! Mais y a pas l'feu au lac, patron! J'ai juste trois étages à me farcir, environ trente piqûres à faire, quinze lavements et ô miracle, une chambre à préparer pour la nouvelle, qui c'est déjà ? *Elle regarde sur le dossier.* So-le-da-deu, elle peut pas s'appeler Domitille comme tout le monde?

SIMONE : Ah! Non, Domitille ça fait prescription médicale! *Elle imite une voix pompeuse.* S'il vous plaît, allez me chercher la Soledad en cachets de cinq cents milligrammes! Tu vois bien, ça sonne faux, celle-là, y a que les marques de brosse à chiottes qui lui seyent!... *En choeur avec Roberte :* À merrrrveille!

ROBERTE : Ouais, ben avec lui, c'est pas en milligrammes qui faut les compter ses galipettes! Il paraît même qu'il s'est tapé des patientes!

SIMONE : Cause pas si fort! Tu sais très bien que c'est pas le chef, mais la patiente du fond, sa femme, la Du Fol, qui le rappelle à l'ordre!

STEOPHILE COQ *s'arrache les cheveux, trépigne.* Son beeper sonne en émettant un *schnell-schnell-schnell strident.* Ca y est, c'est l'érotomane qui dérape. *Il serre les dents.* Lui, au moins, il va pas me faire ch...ercher longtemps une solution drastique, je vais lui administrer un bon calmant. *En partant il attrape un flacon au vol.*

SIMONE, à la cantonade, alors qu'il est déjà parti : Ah, parce que ça chie, les poulets comme toi! *Elle grimace de dégoût de façon burlesque.*

STEOPHILE COQ revient sur ses pas, mais son beeper continue de sonner de plus en plus fort : Révissez votre zoologie la prochaine fois, ça pourrait vous servir et après... *Il part fulminant de colère. Son beeper manque d'exploser sous le volume sonore qu'il émet.*

SIMONE : C'est ça et après t'iras te faire cuire un oeuf!

TABLEAU 1, SCÈNE 4

Un hululement lugubre se fait entendre.

SIMONE et ROBERTE, en choeur : Silence, Médor, on s'entend plus tricoter!

Le bruit s'atténue.

ROBERTE : Non mais, pauv'ti pit, à force de brailler d'mainm', y va finir par dev'nir aphone!

SIMONE : Ben c'est justement ça qu'on cherche, Roberte. Boire en paix... *Elle sort une bouteille d'alcool à 90 degrés du placard. Elles trinquent et disparaissent.*

TABLEAU 1, SCÈNE 5

Du Fol rentre en trombe dans son bureau. Le téléphone sonne, il décroche.

DOCTEUR DU FOL, *essoufflé, puis manque d'éternuer* : Hôpital Baaaaa, bi... boubalou, bibineninou, bilililili, tchouh! sniff! J'écoute?

MME DU FOL *entre dans le bureau à son tour, secouant d'une main le téléphone et de l'autre tenant le poste* : Alors c'est ac't'heu'ci que je te p'ends encore à t'availer? Tu sais quelle heu' il est?

DOCTEUR DU FOL : Encore toi? Euh, je ne peux pas tout à fait te parler maintenant, chérie, je...

MME DU FOL : Non, non, non! TU vas m'écouter comme un grand garçon. Quand ta mère t'appelle, tu r'appliques toujou'rs dans les deux secondes...

DOCTEUR DU FOL : Yvette, elle est malade, ma mère.

MME DOCTEUR DU FOL : Ce n'est pas une r'aison, moi aussi je suis malade; et je sens l'outarde qui me monte au nez. Ne me réponds pas sur ce ton, tu sais très bien que j'ai horreur de l'impertinence!

DOCTEUR DU FOL, *se rapprochant de sa femme, et d'un ton plus bas* : Oui, écoute, je sais que tu sais que j'aime bien être dominé, mais là, vraiment je dois y aller, mes patients sont en train de...

MME DU FOL *lui coupe la parole* : Ah! Tes patients?! c'est bien le moment de les sortir du tiroir, ceux-là! Et tu nous as prévu quoi pour les calmer, à part tes poudres de *merlinpimpon* et tes piqûres à la noix de coco! Espèce de bananier tout maigrichon! J'aimerais ça, moi, être une de tes pilules, dans ton deuxième bureau-là! Oui oui oui, je sais très bien que la chambre t'ente-cinq est t'ès attirante pour toi, j'ai des informations très sûres tu sais? Chat ki ka kouri dèyè plisiè rat pa ka manjé ayen². Je vais te machiner toi-là! Ksss!

DOCTEUR DU FOL : Mais non, ma colombe, ce n'est pas du tout ce que tu crois!

MME DU FOL *continue de le menacer avec le téléphone qui menace de se débrancher* : Arrête de me traiter de colombe, tu m'insultes! Je suis noi'e, moi, je n'ai pas une couleu'r de cadav're comme ce'rtaines, hmm?

TABLEAU 1, SCÈNE 6

Du Fol profite d'un moment d'inattention de sa femme pour l'assommer avec un manuel de psychiatrie et l'enfermer dans le placard avec le squelette. Du Fol change de ton quand Simone entre dans le bureau. Il prend le téléphone que sa femme a débranché pendant le tableau 1, scène 5 et fait semblant de téléphoner. Pendant la scène 6, Simone classe des

¹ Expression qui désigne une double vie avec une maîtresse.

² Lit : Les chats qui courent après plusieurs rats ne mangent rien. Fig: On perd tout en voulant trop avoir.

papiers et plie du linge avec désinvolture.

DOCTEUR DU FOL *change de ton en voyant Simone entrer* : Écoutez, chef, je suis tout à fait d'accord avec vous, les discussions entre membres du personnel et ceux de leur famille devraient être absolument proscrites, je suis tout à fait de votre avis! *Mme Du Fol n'est pas tout à fait assommée et elle commence à vouloir sortir. Il tousse de plus en plus fort pour camoufler les bruits du placard.* Euh! Simone, je suis certain que le patient chambre cinquante est sorti de sa cellule en tenue d'Ève...

SIMONE : D'Adam, Docteur, c'est un homme, à ce que je sache!

DOCTEUR DU FOL : Oui, avec vous on finit toujours par avoir ce genre de détail! *Le bruit provenant du placard se fait plus fort. Il tousse encore.* En fait, est-ce que vous pourriez aller vérifier s'il y est toujours?

SIMONE, *prenant avantage de la situation* : S'il est toujours tout nu? Ah! Mais ça, Docteur, c'est certain, il est exhibitionniste! C'est vous-même qui en avez fait le diagnostic!

DOCTEUR DU FOL *perd patience* : Simone, est-ce que oui ou non, vous allez regagner le cinquième étage pour calmer ce cinglé, nom d'un yoghourt!

SIMONE : Non, Docteur.

DOCTEUR DU FOL *s'étrangle* : Comment ça, non ?

SIMONE : Parce que de un, je viens de m'y coller et croyez-moi, il en a au moins pour une heure à se défaire de ses bandelettes. *Sur le ton de la confiance* : Roberte et moi, on l'a embobiné dans du papier de toilette pendant une demi-heure, on s'est dit que ça le calmerait. Et de deux, parce votre téléphone n'est pas branché, ce qui signifie que vous n'êtes pas en train de téléphoner, donc que vous n'êtes pas dérangé par le léger bruissement des papiers et du linge dont j'ai besoin de m'occuper MAINTENANT si je ne veux pas finir mon service trois heures APRÈS toutes les autres.

DOCTEUR DU FOL, *suffoqué de consternation* : Mais enfin, Simone, vous perdez la boule!

SIMONE, *sarcastique* : Oh oui, Docteur, complètement! Mais enfin, ce n'est pas moi qui prescris de la liqueur de chocolat comme sédatif à mon squelette que j'enferme tous les jours dans son placard parce que je n'ai pas le temps de m'en occuper!

DOCTEUR DU FOL, *ébahi devant son incapacité notoire à faire face à la situation* : Ne parlez pas de Médor comme cela, c'est une brave bête! *Il se remet machinalement l'écouteur du téléphone à l'oreille, pour s'en écarter aussitôt.*

TABLEAU 1, SCÈNE 7

MME DU FOL, *défonçant la porte du placard et brandissant le squelette* : Espèce de dodo, là! Je sais pour quoi tu me traites de Flodor, je ne suis pas idiote, alors comme ça tu te permets de draguer tes infirmières alors même que tu es en pleine *conse'rvation* avec ta

femme! Eh bien cé kan ven ka vanté ou ka ouè kiou poul³!

DOCTEUR DU FOL : Combien de fois t'ai-je dit que mon squelette s'appelle Médor... *Elle le menace de plus belle. Il bafouille.*

MME DU FOL : Quoi, misérable bangala tout mou! Tu es d'un égoïsme! Bientôt tu t'traite'ras cet amas d'os pourris-là mieux que moi!!

DOCTEUR DU FOL, *essayant de se fâcher mais en vain* : Mais enfin, mon gros lapin, comment oses-tu devant mon infirmière?

MME DU FOL *poursuit son mari en dehors de la pièce en le menaçant avec le squelette qu'elle secoue violemment* : J'aurais dû m'en douter, Folichouné, depuis le temps que tu fais la bosse avec ce staphylocoque, si tu ne te l'es pas enco're envoyé, c'est que je ne m'appelle plus Yvette! *Elle continue son jargon antillais plein d'imprécations et leurs voix s'estompent après qu'ils soient sortis. Simone se retire en haussant les épaules.*

NOIR.

TABLEAU 2, SCENE 1

Décor de la chambre de Soledad, dans le même hôpital. Un lit, une table. Simone et Roberte font le lit devant Soledad.

³On découvre les défauts des gens dans certaines circonstances.

SOLEDAD: La terre est bleue comme une orange⁴.

SIMONE, *sans prêter attention au délire de la patiente* : Moi j'te'l'dis, Roberte, dans c't'hôpital, y a ben du malade qui s'plaint trop!

ROBERTE : Ah oui, au fait, j'ai été vouér not' rubrique nécrophagique au moins quat'.

SIMONE : Comment? Ils ont r'monté la température à c'point-lâ ? Ben j'en connais qui auront de la chance! Non mais, c'est vrai, après tout c'est pas parce qu'on est maort qu'on n'a pas droit à un peu de réconfaort! Et pis, le gros Suzon, y boit toujours son gros litron avant d'attaquer les disse'tions?

ROBERTE, *l'air très sainte nitouche* : Ben tu sais, moué, l'alcool, j'y fais très attention depuis que le Docteur Du Fol m'a mis au pisse-mémé! *Reprend son air gaillard*. Mais t'inquiète pas, j'ai dégoté une bonne bouteille de whisky dans le tiroir de l'oeuf à la coque! Ça peut pâ faire de taort!

SIMONE : Ah oui, Stéophile, celui-là alors, ils se prend pas pour la moitié de ses chaussures!

ROBERTE : De sa pointure, tu veux dire; tiens en parlant de ça, où t'as mis mes cafignons, je les retrouve plus dans la salle de réunion?

SIMONE : Tes quoué? T'as pas l'impression qu'elle nous embrouille avec sa maladie,

⁴ Emprunt à ÉLUARD, Paul, *Bleue comme une orange, poésie*, Paris, Alternatives, 2002, p. 20.

regarde-moué ça, lâ; on dirait qu'elle nous... *Elle se met à bafouiller sans raison.* Cona... conti... conta... voyons, c'est quoué, l'mot déjà?

ROBERTE : Contamine; tu penses à chou fleur et tu rajoutes un p.

SIMONE, *qui comprend de moins en moins et montre une face incrédule* : Voui, voui, c'est ça.

ROBERTE : Mes pantouff. Oh ben tiens, si elle s'en sert pas, la missy. *À Soledad, on va pas refuser son coup de pied. Elle évite un geste du pied peu aimable de la part de Soledad,* Euh, son coup de main.

Les deux infirmières lui apportent son plateau de pilules, le posent sur sa table de chevet et déposent ses vêtements de rechange sur le bout du lit.

SIMONE : Tu savais qu'un des patients de la chambre trint'-quat' s'est estropié en se prenant pour un kangourou?

Soledad commence à pâlir légèrement puis de plus en plus tout au long de l'échange.

ROBERTE : Oui, et je t'ai pas raconté la meilleure? La folle de la chambre daouze a mis son flacon d'urine dans le goutte à goutte du lit numero ceint, pour lui faire une bonne blague!

Soledad change de couleur et manifeste un soupir étranglé.

SIMONE : Painses-tsu! J'ai mieux : la nymphomane du fond de l'aile droite s'est promenée l'pipi à l'aër devant tous les patients de l'étage. *Elle se tourne vers Soledad.* Et pis tiens, méfiance, la Du Fol a ses entrées secrètes chez les geins qui lui reviennent pâ... Jdis ça, j'dis rien...

ROBERTE : Ouais, ben ton concours de ragots, tu peux te l'mettre où j'peinse pa'ce que... Oh et pis non, devine!

SIMONE : Je donne ma langue à la chatte, tu sais, moi, les devinettes, depuis que j'en suis réduite à la tisane, ça gaze pas faort! Mon cerveau y fait comme des trous de bruyère!

ROBERTE : Le schizophrène de la cellule rembourrée s'est pris pour un mur et l'a traversé. On est toujours à la recherche de ce patient qui se prend pour des fenêtres et qui les imite très bien d'ailleurs.

Elles éclatent de rire comme des fumeurs, en faisant siffler leurs poumons sans sortir de voix. Affolée et énervée, Soledad brise un flacon par terre pour attirer l'attention sur elle. Les deux infirmières se regardent coites pendant une seconde, puis Simone vient vers Soledad, s'assied sur son lit, la prend par le bras et lui parle froidement.

SIMONE : Ecoutez, euh Centifolia.

SOLEDAD : SOLEDAD, nom de dieu, SOLEDAD, comme solitude mais en espagnol. Mais en plus vous prononcez pas le d de la fin parce que sinon c'est pas correct.

ROBERTE : Non mais d'où elle vient, celle-là, pour nous parler sur ce ton? Des fois on s'croirait dans les p'tis oiseaux! Remarquez, a' porte ben son nom! Y en a pâ d'autres, des comme elle!

SIMONE : Ta sexophonite aiguë, tu peux te la garder frainchemeint, on n'a pas besoin de ça icitte! C'est une maladie rare, dont le traitement est encore inconnu.

SOLEDAD : Et ma sortie alors?

SIMONE : De toutes façons, ta sortie de l'hôpital ne sera décidée que par le Docteur Du Fol qui est très occupé et qui n'a pas que cela à faire de libérer des patients, parce que vous comprenez, si on continue comme ça, la réputation de l'hôpital en prendrait un coup et puis on n'a jamais vu ça un patient qui voudrait s'en aller d'icitte; c'est vrai, après tout, ils sont logés, nourris, blanchis, alors que dehors, ils représentent un véritable danger pour la société.

SOLEDAD, *entre ses dents et à part* : Cela est assuré, vu la frustration qu'ils subissent ici.

ROBERTE : Qu'est-ce qu'elle dit encore, la beurrée? Fais-la un peu répéter pour voir c'qu'elle a dans les tripes!

SIMONE : Ben évidemment qu'elle voudra po, c'est comme si tu demandais à un caribou de danser *la Traviata*!

SOLEDAD : Chanter. *La Traviata*, pour votre information, ça se chante. *À part* : Eh ben y a de quoi se sentir seule dans ce genre d'endroit!

SIMONE et ROBERTE : Oh vous les maudzits frainçais! *Elles quittent la chambre après avoir fini de ranger les effets de Soledad.*

NOIR.

TABLEAU 3, SCÈNE 1

Le changement de tableau indique ici que l'on entre dans le monde onirique de Soledad.

On pourrait montrer cette transition par un changement d'éclairage.

SOLEDAD: Saperlifrûte! *Le mot fait apparaître Igor et Luguette, l'air endormi. Imaginez deux oranges et une tête d'épingle au milieu.*

LUGUETTE : Ouais. *Bâillement. Elle rajuste son peignoir de bain et fait quelques vocalises.*

SOLEDAD: Maintenant appuyez les deux oranges sur la tête d'épingle.

LUGUETTE : ...

SOLEDAD: Ben c'est ce que je ressens.

IGOR : Oui, bon tu te sens un peu oppressée parmi cette bande de pseudo-primates mal dégrossis. *Coup de coude de Luguette.*

LUGUETTE : Ah! C'est ça, pour toi, la psychose (*prononcer psychose*)?... Oui, enfin c'était pas la peine d'inventer toute une métaphore sur les tutti frutti. Il suffisait de parler de démons, d'angoisses, de paranoïa, de pressions intrapsychi...

SOLEEDAD, *légèrement énervée* : Ben tu parles, c'est beaucoup plus clair avec tes mots!

IGOR : Eh! Au fait, qu'est-ce qu'on peut faire pour toi ma poulette?

SOLEEDAD : Bon, c'est pas le tout mais j'ai un programme chargé. Je compte sur vous pour mettre les bouchées doubles. De un et dans le désordre, je veux leur refiler ma saloperie, ma quoi déjà? *Elle singe Simone et Roberte* : Ah oui, ma sexophonite aiguë. Il faut me sortir d'ici au plus vite, on est en l'an deux mille, j'ai vingt ans et je veux être Présidente de la Francofolie en deux mille dix, j'ai besoin de vous comme attachés de presse.

Visages d'incompréhension de Luguette et d'Igor.

LUGUETTE : Oui enfin moi, tu sais, pour servir le café je préfère toujours avoir les mains libres.

SOLEEDAD : Mais non, comme publicitaires dans ma campagne, voyons!

LUGUETTE : Mais si j'peux m'permett', c'est pâ très efficace de faire l'article à une vache!

SOLEDAD, *emportée par son délire, les yeux brûlants* : Ensuite, je vais apprendre en deux mois le russe, le chinois et le papou. *À part*, On ne sait jamais, ça peut toujours servir.

IGOR, *d'un air menaçant* : Où ça des poux? Que je les extermine!

SOLEDAD : Et après, entre vingt et trente ans, rencontrer des musiciens pour monter des spectacles engagés, monter une association voyages de vies, dont le but serait d'enseigner, de voyager et d'écrire. Écrire poésie, théâtre, romans, fonder une famille, avoir des enfants... *Elle tourbillonne sur scène de plus en plus vite*. Aller au bout du monde avec l'homme que j'aime, se porter candidate pour les élections mondiales en tant que Jésusette et par la même occasion, décrocher un prix Nobel de la Paix et de la Littérature, monter un centre d'arthérapie pour les psychotiques, faire le ménage dans les toiles d'araignées, désamorcer des guerres atomiques en déposant une bougie à chaque port dans lequel je me poserai, passer à la télévision pour récolter des fonds pour mes différents projets, se battre pour le respect de la différence, suivre les enseignements de Tabarly. *Elle finit épuisée sur son lit et articule doucement* : Voyager autour des pays francophones et sortir un livre. En gros, il vous reste à broder des slips pour les Antillais avec une praline dessus, des brassières pour les Français avec des jets d'eau incorporés, des bonnets en forme de banane pour les Belges et des savates qui font de la musique pour les Africains.

LUGUETTE : Je ne voudrais surtout pas interrompre bêtement en empruntant à l'ami de Cyrano sa fameuse réplique mais... *Elle adopte un ton lyrique et doux*. Pourquoi ne me dis-tu pas plutôt qu'il ne t'aime pas?

SOLEDAD, *se redressant et tentant de nier* : Qui ça? Non...

IGOR, *lui soufflant à l'oreille* : Le Poète... C'est ce broebelaer qui t'a mis dans cet état...

LUGUETTE : Bon allez, il est temps de desserrer le string. J'impose une pause musicale. *Elle affermit sa voix et chante sur un air d'opéra comme la Castafiore de Tintin.* Ah! Je jouis de me voir si belle en ce miroir! C'est la méthode Coué.

IGOR *lui renvoie son coup de coude* : Luguette, si je peux me permett', ce n'était pas du tout approprié, cette sortie.

SOLEDAD *éclate de rire* : Mais si! Elle a raison de me singer. Après tout, il ne me regardera pas. Il faut que je m'y habitue, mais je n'y arrive pas, quelque chose m'en empêche. C'est parce que vous n'êtes que les fruits de mon instinct de survie et de mon imagination que je suis impuissante!

IGOR : Il te sert à rien, ton médecin, il te faut un guérisseur! C'est ça, un guérisseur!

LUGUETTE : Bien sûr, pas'd'problaim'. Toi, tu trouf le sorcier et moi je vais planter des bananes sur l'Himalaya. Et pouis d'abord, pour quoi faire, flupcke?

IGOR : Oui, je devrais rencontrer un marabout pour te faire désenvoûter.

SOLEDAD : Mais comment tu veux que je sorte vivante de cette geôle?

IGOR *fait un clin d'oeil à Soledad* : Tss! Si tu ne viens pas à Goudémo, Goudémo viendra à toi!

SOLEDAD : Ah bon, il traverse les murs, ton zigoto?

IGOR : Et pourquoi tu ne ferais pas 'ne stute sommeil, ma crotte, une fois?

SOLEDAD : Chut! J'entends du bruit! Cachez-vous!

TABLEAU 3, SCÈNE 2

Musique de La Panthère rose au saxophone... Roberte ouvre la porte, suspicieuse. Soledad la nargue l'air de rien. Luguette et Igor sont planqués sous le lit.

ROBERTE : Y a souvent des rats, ma crotte, icitte, j'espère que t'en a pas la frousse! *Elle s'en va et referme la porte.*

TABLEAU 3, SCÈNE 3

IGOR, *à Luguette, sous le lit* : Si tu pouvais, hpmh! Ne pas peser exagérément sur ma pauvre

barbichette! Hmpfh!

LUGUETTE : C'est ça! Dis tout de suite que je suis grosse! Et puis t'as vu ta barbe? C'est pas un bouc, c't un tapis persan⁵!

SOLEDAD : Bon, c'est quand vous voulez, les amis. Au menu du jour, j'ai des piqûres, des pilules roses et des édredons, vous préférez quoi?

Igor et Luguette sautent sur les couvertures.

LUGUETTE, *suçant une pilule et la recrachant par dégoût* : Moi, j'ai c'qui faut pour transformer des malheureuses en virtuose du sexophone! Quant à cet espèce de wapiti, y a qu'une solution, faut l'enchaîner, le ligoter, le... *Elle s'échauffe, fait des moulinets dans l'air, tourne, finit par casser quelque chose et s'arrête net en s'assommant sur l'épaule du Poète qu'elle n'a pas vu venir.*

TABLEAU 3, SCÈNE 4

Le Poète apparaît.

SOLEDAD, *parlant au Poète, s'approche un peu, le touche. Il recule à mesure qu'elle avance. Elle finit par s'arrêter, elle murmure* : Poète, sur mes paupières vierges de peur, tes baisers fleurent l'orchidée. Pourquoi me déchires-tu? *Elle fait une pause. Pas de mots pour*

⁵ Tapis persan en wallon.

dire l'angoisse, la souffrance, la peine, la colère, la honte, la joie, le désir, le manque extrêmes. C'est comme une marmite qui déborde. C'est surtout une histoire qui n'a pas de sens. Ou qui en a trop. On nage dans l'absurdité de cette marmite. La convalescence ; les temps morts, les temps mous, interminables, passés à se demander pourquoi on n'est pas comme ci ou ça, pourquoi on n'est pas normal, comme les autres, pourquoi bon sang ! C'est tombé sur soi et pas un autre. C'est vrai après tout, on n'avait embêté personne. Comment régler un problème gros comme la terre alors que chaque personne qu'on croise a l'air d'apostropher : Rentre à l'asile, poufiasse, des folles de ta sorte, on n'en veut pas sur terre! Si les proches sont là, ils sont loin, voire à des années lumières. On ne voit pas pourquoi ils s'acharnent à répéter : Donne-toi un bon coup de pied dans le c..., ça va passer! Le pire, c'est qu'on voudrait leur faire plaisir, mais on est impuissant. Les copains nous lâchent les uns après les autres. En fait, on a si peur du regard sur soi que l'on préfère se terrer chez soi, tourner en rond et avaler des bols de cornflakes. La honte et la rage devant la prise de poids, ce corps qui se modifie sous l'effet des médicaments, c'est intolérable. Même si l'on sait que ce n'est pas un problème grave, le moindre souci nous afflige et nous détruit. Ces médicaments, dont on ne sent ni s'ils ont de l'effet sur notre foutue souffrance, ni s'ils permettront un jour de voler de nos propres ailes, sont le symbole de notre échec à être nous-mêmes par nous-mêmes et de notre résilience à devenir des autres. Et toi, tu n'en peux plus d'être désœuvrée, car à travailler du matin au soir, il ne te restait plus que cela pour devenir une femme et occuper enfin une place décente dans la société. Tu commences à noircir tes cahiers avec des mots qui sortent tout croches, à l'image des araignées qui te grattent le bocal et de cette chose dont tu n'oses même pas prononcer le nom, de peur qu'elle rapplique à nouveau, ou bien prenne les commandes et te renvoie au point de départ : l'asile... *Pause.* Pour écraser ce moi sauvage, fou, délirant, psychotique, mon moi déchiré, fatigué, épuisé, mon moi déchu, déçu du droit de dominer, mon moi intense, mon moi imparfait, mon moi trouble, troublé, troublant, mon moi vide ou néant, mon moi plein de clameurs. Mon issue de secours mon moi de noyée dans les feuillages d'un chêne, mon moi perdu et retrouvé. Des pierres dans les paumes, je serre les poings. Les nuances du monde me sont inconnues ; je ne perçois pas ses subtilités. Celles-ci me mordent lorsque je me laisse aller et m'aspirent quand

je me contracte. Pas moyen d'être zen cinq minutes. Je ne me sens jamais tout à fait dans mon corps. Plutôt à côté. Plutôt gênant. J'ai débloqué quelque chose au fond qui était noué, tordu, contracté. Ca me faisait mal et j'en étais agressive. Colère. En colère. Je suis enragée contre le monde entier. D'impuissance et de fragilité, de n'avoir pas su rétorquer, répondre, répliquer ou dire les émotions qui font mal. Parce que je croyais qu'en les disant j'aurais encore plus mal. *Elle prend une grande respiration.* Je souffle. Voilà, maintenant, je peux respirer... Mes poumons se gonflent de l'air que je n'ai pas encore su apprivoiser. Ma solitude, je n'arrive pas à te dire combien c'est dur pour moi de sentir mon corps à l'intérieur. Étrange sensation : je renaiss. Une autre vie, ailleurs, entourée de nouvelles personnes, c'est peut-être cela ma délivrance. J'ai besoin d'être à la vie ce que tu es à l'amour, Poète. Mais j'ai mal à l'autre. J'ai mal à celui qui ne peut pas dire qu'il a envie d'être aimé. J'ai mal de me retenir à force de parler. J'ai mal aux mains à force de pétrir mon chagrin. *Elle s'allonge sur son lit.* Ma solitude, tu es l'abandon. *Elle se redresse et l'on entend une musique douce à la flûte traversière sur l'air de Gainsbourg :* Je t'aime, moi non plus, *se fait entendre.*

LE POÈTE, *sur le même air :* Je suis venu te dire de ne pas t'en faire... Tu m'aimes; moi non plus. *Il s'efface, elle lui court après et n'embrasse que du vide; elle se met à pleurer. La musique de Gainsbourg s'efface puis on n'entend petit à petit un murmure :* Au secours, j'ai besoin d'amour.

TABLEAU 3, SCÈNE 5

Musique de La Panthère rose de nouveau. Entrée de Simone.

SIMONE : Saperrrlote! C'est Médor ou c'est toi qui fait tout ce grabuge?

SOLEDAD : Allez cuire des nouilles sur l'Everest, j'y suis pour rien si votre chien est malade! Après tout, c'est facile de le devenir quand on entre dans un endroit pareil!!

SIMONE *s'étrangle* : Quoi, quoi? Sale petite agace pissette, je pourrais t'enfermer dans la cellule de contention pour ta rébellion si je le voulais ! *Elle fait un geste pour avancer, mais manque de tomber parce qu'elle voit double. Elle se ravise parce qu'elle se sent ivre et doit se tenir à la porte. Humiliée, elle quitte la chambre.*

TABLEAU 3 SCÈNE 6

Rendus seuls, Soledad, Luguette et Igor éclatent de rire.

Ils discutent tous les trois sur le lit, mais ne se doutent pas que derrière eux, dans la chambre, s'est glissée la Du Fol qui verse un sachet de poudre dans le verre de chevet de Soledad.

LUGUETTE : Ah! Ma Soledad, j'aime mieux ça quand tu rigoles!

IGOR : Tu vas voir, on va leur montrer de quel bois on s'chauffe à ces coqs de basse-cour et ces deux déplumées!

LUGUETTE : T'as raison. On est un peu séniles, bavards, mais on fait partie de ta

conscience ; alors autant faire bon ménage.

TABLEAU 3 SCÈNE 7

Musique de La Panthère rose. Entrée de Simone.

SIMONE, *la bouche en coeur* : Tout va bien? Pas besoin d'une petite pilule rose pour faire dodo?

SOLEDAD : Non merci, allez plutôt vendre vos chaussettes à un poissonnier!

SIMONE *prend le verre qui contient la poudre de la Du Fol sur la table et essaie de le lui faire boire* : Sapristi! *Le contenu est renversé par terre à cause de sa maladresse.*

SOLEDAD *se débat, mais le liquide atteint quand même ses yeux* : Allez voir en Antarctique si j'y suis! Il paraît qu'ils ont besoin de mammouths là-bas!

SIMONE : Oh! Bon saing, tu m'as tout renversé sur moué, t'es-tu donc pâ douée, toué! *À la cantonade.* Roberte, y a la trente-cinq, lâ, j'sais pu quoi faère!

Entrée de Roberte.

ROBERTE, *ivre et montrant la porte du doigt* : Ça y est, elle a hin, nous a hin hin. Elle nous a conti... cona... coné... conimatininé. Viens donc, ma chouette, on va boire à not'malheur!

Elle titube et se retire de la scène.

SIMONE, *aussi peu nette que sa consoeur, s'adresse à Soledad en la menaçant* : Tu perrrds rien pour attendrrre!

SOLEDAD *referme la porte de la chambre en s'essuyant les yeux* : Qu'est-ce que c'est que ce truc, ça pue la banane pourrie!

TABLEAU 3, SCÈNE 8

Musique de La Panthère rose. Entrée de Steophile Coq.

STEOPHILE *d'un air faux* : Alors, la p'tite dame, elle a fait son p'tit pipi, elle a bien mangé sa popote? On a bien pris sa tension?

SOLEDAD : Dites, ça vous dérangerait de frapper avant d'entrer? Et au fait, ça vous arrive de parler aux gens normalement? Je vous signale que j'ai un prénom!

STEOPHILE : Oui, c'est ça, la sexophonite aiguë, vous pouvez la boucler deux minutes? *Il vérifie le dossier sur le bout du lit.* J'ai pas que ça à faire d'écouter les jérémiades de la chambre trente-cinq; des patientes comme vous, j'en ai en veux-tu en voilà, alors c'est pas avec vous que je vais commencer à jouer les mères Teresa!

SOLEDAD: Ben si, justement! Et puis tiens, commencez par vous laver les dents, ça sentira

moins la merde! J'ai pas besoin de respirer votre haleine dioxynée et méprisante pour le genre humain. *Sous le lit, Luguette et Igor pouffent de rire.*

STEOPHILE *ricane, bouillant de colère* : Tu feras moins ta maline quand la potion, *il se reprend*, je veux dire les calmants auront fait leur effet!

SOLEDAD, *à part* : Il peut toujours aller voir à Vladivostok si j'y suis, je ne la boirai pas sa saloperie! Mais au fait, c'était quoi ce liquide que Simone a voulu me forcer à avaler? Quelque chose me dit qu'il n'a pas parlé de potion par hasard... Allons voir dans la chambre de la sorcière.

NOIR.

TABLEAU 4, SCÈNE 1

Même décor, mais Soledad est cachée dans le placard pendant que Mme Du Fol et Coq discutent tous les deux.

STEOPHILE COQ : Hmm, avec tout le respect que je ne vous dois pas, ce n'est pas parce que vous avez des talents de sorcière que vous pouvez vous estimer satisfaite de votre travail! Je ne comprends pas pourquoi cette potion n'a pas fait effet; vous êtes bien sûre que la mixture était en dosage suffisant?

MME DU FOL : Ecoute-moi bien entre les deux yeux, mon petit champignon de Paris, je n'ai pas fait exprès de te séduire pour entendre des ignominies pa'eilles! Tu m'as payé en natu'e pour mettre un sachet dans un verre, je l'ai fait, alors maintenant ne viens plus fai'e le kaka

chien sèk devant moi! Ksss! *Elle fait un geste de la main pour le congédier.*

STEOPHILE COQ : Ecoutez-moi bien, espèce de grosse banane plantain, je n'ai pas jeté mon dévolu sur vous pour vos beaux yeux. Si j'ai eu l'heureuse initiative de ce plan pour me débarrasser efficacement d'une patiente trop gênante, ce n'est pas pour que vous échouiez votre partie du business. Elle n'est pas morte ; je l'ai moi-même vérifié. Vous méritez donc une sanction! *Il essaie de la retourner pour qu'ils passent à l'acte. Elle se rebiffe et lui donne une claque.*

MME DU FOL : Ah, ça! Tu étais bien content que je mouille mes p'prop'res doigts pou' ne pas sali' les tiens. Alo'rs tu me dev'rais un peu plus de r'espect!! Ce n'est pas pa'rce Soledad me r'avit mon mar'i, que je n'ai pas de dignité!

STEOPHILE COQ : Si mes souvenirs sont exacts, vous étiez plus sèche qu'un Tilapia pané!

MME DU FOL, *quittant la chambre* : Ksssssss! Fô flatté chien jiss ten ou rivé bô pil roch'la⁶.

STEOPHILE COQ : Cette vipère me sort par les narines, je vais aussi penser à elle, mais je vais d'abord m'occuper de Simone. *Il sort de la chambre.*

NOIR.

TABLEAU 5, SCÈNE 1

Chambre de Soledad. Elle entre doucement par la porte, s'assied sur le lit et s'essuie les

⁶ Litt: Il faut flatter le chien jusqu'à ce que tu arrives au tas de pierres, fig: Il faut savoir attendre pour prendre sa revanche.

yeux.

LUGUETTE : Nom d'un schtroumpf, c'était donc cela! Ils voulaient tous les deux ta peau. La maladie n'a rien à voir là-dedans; la psychose, c'est pas contagieux, c'est bien connu! Par contre, à force de jalousie, on peut faire pêter un câble à tout un hôpital ; surtout quand on s'appelle Du Fol-le! Et Coq aussi, quel débile!

IGOR : Oui, s'associer avec un phénomène pareil ; il a pas fini d'en voir des vertes et des pas mûres!

SOLEDAD : Aïe! Mes yeux, aïe! Elle baye aux corneilles et se sent tout à coup assoupie.

IGOR : Vite, Goudémo, on a besoin de toi! Zut, c'est quoi la formule, déjà? Ah oui, ziboulateur, dis-le avec moi, Luguette, tu vois bien qu'elle s'endort!

LUGUETTE et IGOR : Ziboulateur, ziboulateur, ziboulateur! *Goudemo apparaît dans un nuage de fumée et de cliquetis d'amulettes. Igor et Luguette disparaissent.*

GOUDEMO : Alors mon petit moufoupi⁷, dis-moi ton malheu'r, qu'est-ce que je peux pour toi? Dis-le-moi avec tes mots.

SOLEDAD : Mais c'est au-delà des mots, c'est à cause de leur indifférence. Je ne veux pas mourir ici, dans l'anonymat. Je ne sais pas quoi faire de mon désir. Mon désir d'aimer et d'être aimée.

⁷ Sorte de diminutif affectueux.

GOUDEMO, *assis, palabre avec Soledad pour faire venir les esprits et effectuer son rite de désenvoûtement. Il prononce les mots humblement, avec douceur. Il parle comme les vieux sages d'Afrique* : La solitude n'est pas l'indifférence. Alors que l'indifférence assassine, la solitude redonne vie. La solitude volontaire et non l'exclusion. La volonté de se retrouver et non l'exil. La force de puiser dans ses racines une sève nouvelle. Le courage de ne compter que sur soi-même. Et de tenir par les cornes le risque de vivre. Même s'il faut faire du rodéo. Même si le blizzard s'abat sur notre corps et si la canicule nous dérobe notre âme. Lutter, mais garder à tout prix cette vie qui est en nous parce qu'elle n'a pas de prix, parce qu'il n'y a pas de mots pour la protéger. Au-delà des mots, je repousse une frontière de silence. Un vide sonore rempli de milliards d'atomes verbaux. Une machine à dévorer le bruit. Un instrument pour extraire la solitude comme un poids que l'on dépose, délicatement. L'intérieur d'une capsule extraterrestre. C'est un monde inconnu, inconscient. Il est dans tes songes. On l'explore en l'imaginant. Et pourtant, il existe réellement. Il est en toi, dans tes tripes, ton sang. Les autres en parlent, se taisent, se tuent pour lui, ou s'y complaisent. C'est un feu intérieur, qui brûle notre élan vital. C'est ce que l'on ressent couler dans ses veines, lorsque l'on a très froid ou ce qui bat nos tempes lorsque l'on a très peur. C'est davantage qu'une chaleur. Une recette de jouvence ou l'élixir de la sagesse, un philtre de notre romance ou les liqueurs d'une jeunesse... C'est le revers d'une médaille corporelle. Un aven mystérieux, une grotte aux elfes, un antre pour magiciens ensorcelés, le sol fertile à l'ingéniosité. Un lieu de prestidigitations sensorielles, spirituelles et intellectuelles.

Au-delà des mots, je sens l'invisible univers de tes sentiments. L'inviolable tombeau du moi et le toi secret de ta pyramide. L'émotion est au subjectif ce que le sable est au désert. L'attachement est l'objectif de nos sentiers qui s'entretiennent. Au-delà des mots, je vois une ombre. Une nuit obscure sur une terre sans peuple. Une plaine abandonnée par la raison humaine, un refuge pour l'hostilité, un terreau pour le chiendent de la cruauté. Ce désert d'incompréhension aride, c'est l'autre; l'étrange qui est en nous. L'étranger que l'on rabaisse, que l'on méprise. La phobie, c'est la porte murée devant le palais du dialogue. Un

enfer entre les races, les sexes, les peaux et les couleurs, les religions et les rumeurs. Un chaudron qui brûle les âmes aliénées par la haine. Une mort qui renaît dans le coeur, une rage qui sourd de nos membres, une compulsion à tuer, violer, répandre la terreur. Un paroxysme de malheur, de misère et de douleur. Une prison pour le coeur. Une chaîne qui broie l'esclave de sa folie meurtrière. Au-delà des mots, je vois le délire de celui qui a peur, de celui qui a mal, de celles qui se meurent en pleurant. La victime et le bourreau. Celui qui subit la violence. Celui qui jouit de la souffrance. Celui qui choisit de torturer. Celui qu'on abandonne au seuil de la mort, parce qu'il n'a pas dit oui à l'opresseur, parce qu'il a refusé de trahir, parce qu'il a osé s'affirmer en homme de pensée. Au-delà des mots, je sais le paradoxe. *Il la désigne du doigt.* L'infinie détresse d'une mère qui meurt en couches et la venue d'un enfant innocent, infiniment seul au monde. L'infiniment grand et l'infiniment petit, le tout et le rien, qui ne font qu'un comme la vie est unie à la mort. Comme l'eau d'un amour éteint le feu d'une haine, comme la guerre s'apaise entre eux. Comme le symbole se répand dans les traditions. Un symbole muet. Une émotion intense, vibrant telle une note pure, cristalline, un chant silencieux qui viendrait de l'âme d'un enfant. Le souhait qu'un jour la liberté, l'égalité et la fraternité surgissent enfin des ténèbres abstraites du papier. Au-delà des mots, je te donne le refuge de mes bras qui te serrent, la terre qui t'a nourrie, le vent qui t'a bercée, la nuit qui a veillé sur toi. C'est la chaleur de ton visage, et les battements de ton coeur, c'est la bonté de cette image et tes sourires pour notre espoir. Au-delà des mots, il y a l'amour. Il y a la vie. Il y a l'espoir. *Ils plantent tous les deux des aiguilles dans des poupées à l'effigie du personnel médical, de la Du Fol et du Poète.* Une étoile, une flamme, une poignée de main. Un petit geste d'amitié vers un enfant abandonné, un geste intimidé par ce regard qui refuse la pitié. Une pierre avancée vers la solidarité qui recule lorsqu'on discute intérêts pécuniers. Au-delà des mots, il y a le hasard, la chance, la providence. Le destin. Les va-et-vient du devenir. L'évolution des mentalités, les révolutions ratées. Le temps du soupir sur une corde brisée, le temps des adieux dans le fond de tes yeux. Le temps d'une histoire interdite au musée de la mémoire. Le temps pour oublier un fond de désespoir, et boire à la santé d'une nouvelle vie. *Il reprend ses paroles incantatoires :* Au-delà de la vie, il y a la mort. Au-delà de la mort, il y a la vie. Une chaîne de diamants qui se transmet par le temps.

Un instinct qui prend le train d'années lumières. Un royaume de printemps dans les souterrains de l'hiver. Ou le secret de nos amants qui gisent pour avoir dit non. C'est un murmure de parfum, une ode pour un magicien, un savant maître en lendemains, une rose d'un matin, un grimoire des jours anciens, une seconde de sagesse, comme un refrain.

Il lance de la fumée et Soledad part avec lui, main dans la main.

NOIR.

INTERLUDE

La transe dans laquelle sont plongés instantanément tous les personnages envoûtés se manifeste par l'interlude suivant. Les acteurs devront improviser leurs mouvements en fonction de la musique. Pas de décor sur scène pour permettre aux comédiens de bouger avec plus de facilité. Partie dansée et mimée. Bruitage et musique de mission impossible pendant que tous les personnages envoûtés se mettent en transe. Ils ont chacun un article ménager dans les mains et chacun, à sa façon, essaie de dégommer les autres. On pourra utiliser comme articles : une serpillère, un vaporisateur, un balai brosse, un pistolet à eau, des gants en caoutchouc, etc.

NOIR.

TABLEAU 6, SCÈNE 1

Le personnel médical au complet dans la chambre de Soledad, un chariot plein de médicaments expérimentaux et Soledad allitée. Les effets de l'envoûtement sont inattendus...

STEOPHILE COQ: Vous! *Il pointe les autres membres du personnel.* Mes bouèbes, vous allez enfin me servir à quelque chose!

DOCTEUR DU FOL, *offusqué* : On se tutoie maintenant?

SIMONE : Ce n'est pas le moment de déruper. Si vous ne voulez pas finir sur le trottoir au milieu des gouilles, venez m'aider à trier la pharmacie.

STEOPHILE COQ : On va commencer par de l'essence de tiaffe saupoudrée d'abricotine, si ça la fait pas youtzer, c'est que c'est bon signe. *Il se ravise*. Goûtez, mon p'tit Folichounet, goûtez-moi ça, Simonetta et vous Robert...a! *Il en verse une bonne lampée à tous et les force à boire*.

SIMONE : Si j'osais, je proposerais de lui bardoufler les méninges avec du boutefas d'origine contrôlée, j'en ai justement un dans mon tablier... *Elle le tend à Soledad, Stéophile Coq l'intercepte, le tend au docteur qui n'en fait qu'une bouchée. Surprise de Simone qui croyait l'infliger à Soledad*.

ROBERTE : Mais pourquoi donc vous brigander pour ce moineau. Elle est folle, elle n'a que ce qu'elle mérite! *Elle se plonge intensément dans la contemplation de ses ongles*.

STEOPHILE COQ : Oh, Docteur ! Voyons, je suis sûre que la caque de caïon sera davantage appropriée, voyez plutôt. *Il en donne une large part à ses rivales, les deux infirmières, qui font une drôle de tête en humant le plat*.

SIMONE : Toi, mon poussin, mollo, te cougne pas trop, j'en connais qui vont avoir la courate dans moins de temps... *Elle prépare dans sa main une seringue... qu'on ne dit*

schmililil... schmilibli.... Schmilililibilick...!

STEOPHILE COQ : C'est ça, mamie potin, avale-moi ça au lieu de fantasmer! *Il lui coince une perfusion de sa mixture dans le bras. Celle-ci commence à se comporter avec des mouvements désordonnés.*

ROBERTE *tape Coq avec un oreiller pour protéger sa consoeur* : Espèce de coqueluche! Je vais t'injecter les oreillons, la vaisselle, les miasmes, le symptôme d'immuno-méfiance acquise, la gale, l'éléphantaisie, l'encyclopédie spongiforme... *Elle s'arrête brusquement...*
Docteur du Fol? Il vous reste des staphylocoques en boîte de cinq ceints?

DU FOL, *nauséeux à cause de la mixture qu'il a ingérée* : Voilà, bleurp!

Ils sont tous si occupés qu'ils ne voient pas Soledad s'enfuir. Simone commence la danse de Saint-Guy en raison de l'effet de sa perfusion.

ROBERTE, *parlant de Simone à Du Fol* : Vous croyez qu'elle va crevoter puis manger les cramias par la racine?

STEOPHILE COQ : Pis d'panaque! Je vais lui administrer un antidote!

MME DU FOL, *entrant avec un téléphone et le squelette à la main et avec une mauvaise foi évidente ; elle désigne Coq en prenant Roberte à parti : C'est lui, le traître qui a voulu tuer Soledad. Il est le méchant, il faut l'éliminer-là. Je l'ai vu de mes oreilles. Il a essayé de mettre la potion dans son verre d'eau!*

Roberte prend son parti pour pouvoir se venger des mauvais traitements qu'il a infligés à sa collègue. Roberte et la Du Fol se mettent toutes les deux à bastonner Coq à coups d'oreiller et de téléphone. Mme Du Fol en profite pour virer son mari de la scène avec un coup de coude. Comme il n'était déjà plus beaucoup en état, il tombe droit comme un i dans les coulisses. On entend un bruit de verre cassé.

STÉOPHILE COQ, *assommé* : Où cours-je? Dans quel état j'erre?

ROBERTE et MME DU FOL, *poursuivant Stéophile Coq* : Viens, si tu es un homme! Relève-toi, espèce de sauciflard!

Devant Simone qui fait des mimiques étranges, Roberte s'affole. Avec l'aide de Mme Du Fol, elles endossent de force une camisole de contention à Stéophile qui se débat. S'ensuit une gymnastique incroyable pour tenter d'accrocher le stagiaire à son lit et lui faire une piqûre. Les mouvements seront caricaturés et plus lents pour être mieux saisis par le spectateur. On pourrait même suggérer un passage au ralenti. Finalement allongé sur le ventre, Steophile Coq reçoit ses piqûres; il cocoricote chaque fois qu'on lui en donne une et comme ni Roberte ni la Du Fol ne savent s'y prendre, elles doivent recommencer plusieurs fois. D'abord Roberte, ensuite la Du Fol puis les deux chacune sur une fesse, alternativement. On entend la musique de Astérix : La potion magique.

ROBERTE : Regardez-moi c'travail; son crotchon est tout rougi! *Faussement indignée.* Mme Du Fol, vraiment, vous savez pas vous y prendre! *Elles rabattent le pantalon sur les fesses de Coq.*

ROBERTE : Et pour Simone? On la laisse pas en route, quand même!?

MME DU FOL : Ksss! *Elle fait un geste de désinvolture à l'égard de Simone qui a des mouvements totalement inappropriés. Zandoli ka pissé silon foss koko-ï⁸. Elle prend Roberte par la taille et la pousse en dehors de la chambre. A fos' karessé iche-li, makake tchoué-ï⁹.*

NOIR.

TABLEAU 7, SCÈNE 1

Le Poète apparaît de nouveau à Soledad. Voix off de Soledad. Danse entre le Poète et Soledad qui est totalement déguisée en costume de la faucheuse. La musique rappelle celle de la scène entre Soledad et Goudémo.

SOLEDAD : En mon coeur tu sonnes juste et c'est toi que j'entends.

LE POÈTE : Puissent le temps couler et les arbres s'abattre, durant toute saison, de l'automne au printemps. Tu es celle pour qui je ressens mon coeur battre.

⁸ Littéralement : L'anoli urine selon la force de son sexe. Figuré : Chacun fait selon ses moyens.

⁹ Littéralement : À force de caresser son enfant, le macaque l'a tué. Figuré : En voulant trop bien faire, on détruit tout.

SOLEDAD : Tuer celui pour qui je ressens mon coeur battre. Je suis née en hiver; tu m'apportes l'été. Je revendique le droit d'observer l'horizon, nos vies à l'unisson. Ebloui, envoûté, épanoui, possédé. Je te veux asservi par le mal pour le bien. *D'un ton incantatoire et arrachant son costume de la mort* : Tu plongeras pour moi dans les gouffres du risque, tu nageras vers moi en affrontant le doute, tu baigneras mon corps de larmes et de perles, tout ce que tu voudras, point je ne le redoute.

LE POÈTE : Mon soleil de minuit, coeur de lionne, clair de lune...

SOLEDAD : Tu feras naître en moi des torrents de lumières des étincelles bleues, mille mers enflammées. *Elle plonge le couteau dans les entrailles du Poète. Le sang coule, salvateur, Il s'affaisse... Elle finit son meurtre psychique par un solennel* : La Vie.

Ils disparaissent de scène tous deux.

NOIR.

ÉPILOGUE

Igor et Luguette seuls en scène.

IGOR : Dis, et les autres patients? Qu'est-ce t'en as encore fait, une fois?

LUGUETTE : Ah! Je les ai bien eus; j'ai changé les étiquettes! Les soignants sont tellement à côté de leurs pompes dans ce home que, pendant leurs trances, j'ai donné leurs blouses aux

malades. Personne ne verra la différence! Et pour ceux qui voudront s'échapper, ben ce sera chou vert et vert chou!

On voit entrer puis défiler Goudémo poussant la Du Fol somnambule devant lui; le Docteur Du Fol passe dans l'autre sens, déambulant maladroitement avec la perfusion de Simone qui titube et se casse la figure, Roberte passe avec une seringue et poursuit Coq qui se protège les fesses. Le tout dans un ballet musical au son d'une musique de jazz entraînante.

RIDEAU.

LA REPRÉSENTATION DU DÉSIR DU FOU

À TRAVERS SON LANGAGE

Le premier mot du fou n'est-il pas *Qu'ai-je?* Qu'ai-je par rapport à tous ces gens qui rejettent ma différence? Un nouveau paradigme m'est apparu, au long de mes observations sur le monde : l'univers du fou n'est-il pas sous-tendu par les charpentes mal assujetties du désir troublé? Comment nommer puis définir un tel cadre autour de mes personnages? Comment les faire évoluer? Quel systémique (relationnelle et donc langagière) faire intervenir pour soutenir une esthétique comique à travers ces fous? Mais enfin, comment justifier un tel paradigme? Le principe critique de cet essai est une argumentation qui vise à convaincre sur plusieurs points de la nécessité de s'interroger sur ces questions. Ainsi, l'objet de mon écriture est l'éloge de la différence et le fil qui relie chaque personnage à sa folie.

Pour ce faire, la première partie tente de nommer et de définir les enjeux de la folie en se basant sur les connaissances et les théories établies. Ensuite, il s'agira pour moi d'établir un lien entre la sexophonite aiguë, pathologie créée pour les besoins de mon écriture, et ma vision de la création sur la question du traitement de la folie.

La seconde partie traitera de l'esthétique comique de la représentation du désir du fou à travers son langage. Ici, l'attention sera concentrée sur les modalités pratiques du théâtre en rapport avec la représentation de la folie ainsi que les techniques diverses relatives au comique, notamment le rapport au langage. Ensuite suivra un état des connaissances sur les enjeux de la folie au théâtre en lien avec mon écriture.

Enfin, la troisième et dernière partie abordera les raisons et les choix littéraires posés pendant l'écriture de ma pièce *La nuit de Soledad*. Je reviendrai notamment sur les dimensions polémique, politique, didactique, esthétique et cathartique qui ont motivé la

création d'une telle oeuvre.

Voici comment je désire m'inscrire, dans le paysage théâtral contemporain, au sein d'une initiation dramaturgique, mais aussi vers les perspectives plus générales de mon écriture (ma posture actuelle, par exemple).

Par observation autour de moi, il m'est apparu que certaines personnes étaient affectées d'une forme de dérangement comportemental et langagier, la sexophonite aiguë. Ce terme est une invention de ma part pour désigner une réalité concrète et j'en justifierai la définition ainsi que la légitimité dans le présent essai. Mais, autour du cadre de ce que j'ai créé (la sexophonite aiguë), j'exposerai ma vision de la folie ainsi que de la souffrance. J'aborderai ces notions dans le but de les lier à l'intérêt qu'elles offrent à mon écriture.

La folie est, selon moi, connexe à la souffrance. Or, si l'on effectue un rapide tour du monde des philosophies et religions, on s'aperçoit que chacune a tenté de trouver des réponses satisfaisantes au problème que pose la souffrance au bien-être. Tour à tour salvatrice pour les chrétiens, sujette à éviction pour les épicuriens, source d'un défaut de perception majeur ou d'une insatisfaction personnelle pour les bouddhistes, on attribue aussi à la souffrance un aspect fissionnel des tribus chez les Juifs. Chez les musulmans, elle est encore synonyme de soumission totale au Prophète. Mais pour les hindous, elle constitue la finalité, nommée libération finale. Pour les stoïques, elle est supplantée par l'indifférence. Enfin, Nietzsche considère que, *si la folie ne tue pas, elle rend plus fort*¹⁰. Du latin *follis*, qui signifie sac rempli d'air, la folie désignerait l'absence de raison, le dérangement, la démence, ou encore la psychopathie. C'est aussi, d'après certains psychiatres du siècle dernier, nommés justement aliénistes, une aliénation (du latin *alien* qui signifie *devenir autre*). C'est encore le phénomène qui désigne un écart par rapport à la norme.

Je souligne, ici, la variété d'interprétations du phénomène de la souffrance, inhérent à toute condition humaine, et le lien avec le phénomène de la folie. Dans mon

¹⁰ NIETZSCHE, Friedrich, Wilhelm, *Ecce Homo*, Paris, Mercure, de France, 1909, p. 41.

écriture, cette souffrance se manifeste sous la forme d'une empathie pour mes personnages (*empathie* provient du grec et signifie *souffrir avec*), et l'envie m'est venue d'expérimenter un univers théâtral où les personnages deviendraient fous, jusqu'à en souffrir.

Par respect pour l'infinie diversité qui renvoie à la notion de folie et parce qu'il est sain que cette notion reste ouverte, je n'ai pas voulu rendre compte exhaustivement de ses caractéristiques. Par contre, au vu de mes lectures, j'ai abordé les aspects suivants car ils correspondent à des éléments de mon écriture. Si Erasme¹¹ souligne les défauts que provoque la folie, c'est parce qu'il aborde ce qui constitue chez celle-ci un écart par rapport à la norme. En ce sens, elle est intéressante à exploiter au niveau littéraire. Et surtout au théâtre puisque le théâtre lui-même est un espace de mise à distance de la norme. D'autre part, selon Smadja¹², la folie contredit les principes de la raison puisqu'elle vient réinterroger la sagesse. En effet, quoi de plus polémique que la folie puisqu'elle est en porte à faux avec ce qui constitue la noblesse de la philosophie : les procédés qui tentent d'approcher la vérité. Ainsi, mon écriture a une portée polémique et c'est grâce, entre autres, au sujet de la folie, que je plonge au coeur du débat.

Ensuite, Foucault¹³ insiste sur la volonté médicale de désigner la folie comme relevant du domaine de la maladie mentale, donc d'être l'objet exclusif de l'étude scientifique, soumis à des traitements médicaux et dont la cause ne relèverait plus de la responsabilité de la société mais de celle du médecin et de l'individu atteint. La question est soulevée : mais comment, alors, au XXI^{ème} siècle, après toutes les tentatives autoritaristes et déshumanisées des siècles passés, traiter la folie? Moi, je veux poser la question à travers un nouvel angle de vue, un nouveau paradigme, toujours à travers mes écrits, comme on le verra dans la définition de la sexophonite aiguë. Enfin, l'aspect qui m'intéresse sur la folie chez Freud¹⁴,

¹¹ ÉRASME, dans *L'éloge de la folie* (Paris, Verda, 1777), fait allusion à l'ivrognerie et à l'ignorance. Parmi ces manques de vertu se font face le narcissisme (*Philautia*), la flatterie (*Kolakia*), l'oubli (*Léthé*), la paresse (*Misoponia*), le plaisir (*Hedone*), l'étourderie (*Anoia*), l'irréflexion (*Tryphe*), l'intempérance (*Komos*) et le sommeil profond (*Egretos Hypnos*).

¹² SMADJA, Isabelle, *La folie au théâtre, Regards de dramaturges sur une mutation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 11.

¹³ FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1972, p. 345.

¹⁴ FREUD, Sigmund, *Métapsychologie*, Sarthe, Gallimard, coll. Folio essais, 1968, p. 12.

c'est le fait qu'elle prend des accointances avec l'imagination délirante ; la Folle du Logis. Ainsi, la question que je me suis posée est la suivante : comment travailler le délire de mes personnages pour le rendre crédible et compréhensible? Pour terminer, l'acception du terme *folie* comprend également un genre de musique baroque des XVII^e et XVIII^e siècles, popularisé en Italie, basé sur un motif qui se répète en se modifiant. Ainsi, le violon est très souvent utilisé comme instrument pour jouer une *folia*. J'aborde donc ici la question du moyen de représenter la folie de mes personnages à travers une ambiance musicale, autrement dit à travers des univers où la perception est sollicitée dans son ensemble.

Si l'on tente de définir ce qu'est un fou, on tombe dans trois différentes catégories. Dès l'origine, le fou du roi avait le rôle de dire tout haut ce que les autres pensaient tout bas. En particulier, dans les sociétés qui demeurent traditionnelles (en Amérique du Sud ou en Afrique, par exemple)¹⁵, ce fou est bien présent même s'il possède le statut le plus bas de l'échelle sociale. En d'autres mots, je me constitue histrion pour faire passer des messages avec le plus de sincérité et d'authenticité possibles. Mais le domaine de la psychiatrie entend par fou un malade mental, c'est-à-dire une personne atteinte de troubles psychologiques, physiques ou physiologiques. Or, le terme fou n'est néanmoins pas un terme scientifique, mais plutôt une dénomination utilisée par le grand public. Donc, dans le langage courant et actuel, un fou est une personne idiote, stupide ou imbécile, au caractère original.

Le problème du fou et de la folie c'est que, comme ces mots ne possèdent pas de définitions claires, chaque épistémé s'est emparé de l'ambiguïté de ces termes pour en faire un outil d'exploration de la connaissance. Le domaine qui m'intéresse ici est la littérature et le théâtre. Que pensent les fous en littérature? Comment les représente-t-elle? Par exemple, si *L'aliéniste*¹⁶ raconte la quête d'un scientifique vers une distinction nette entre fous et non-fous, *Le journal d'un fou*¹⁷, le théâtre de la cruauté¹⁸ ou le théâtre de l'absurde¹⁹ poursuivent

¹⁵ PEZIN, Patrick, MARTIN, Serge, *Le fou, roi des théâtres*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps, 2003, chp. Le bouffon, p. 120.

¹⁶ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria, *L'aliéniste*, Paris, Métailié, 1984.

¹⁷ GOGOL, Nicolas, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, dir. Gustave Aucouturier, 1956.

¹⁸ ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1964.

¹⁹ BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Editions de Minuit, 1952.

l'intérêt des gens de lettres à l'égard de cette ambiguïté. La figure du fou est présente également dans les oeuvres de Sarah Kane²⁰. D'après ce paysage culturel, j'essaie d'user de l'ambiguïté de ce que désignent les termes de folie et de fou, pour réinterroger les clichés et parfois renverser des présupposés. Je me suis penchée aussi sur des auteurs subversifs comme Montesquieu : *Il n'y a de sagesse sans un grain de folie, [...] les Français enferment quelques fous dans une maison pour persuader ceux qui sont dehors qu'ils ne le sont pas*²¹, et Cornelius Castoriadis pour son intervention suivante dans la réflexion : *l'individu 'fou' devient un homme par la société, mais la 'folie' chaotique n'est-elle pas toujours au seuil de la conscience?*²². Ainsi, ce que pense le peuple sur les fous est aussi complémentaire à notre réflexion puisqu'il aborde son aspect social : *On est toujours le fou de quelqu'un*²³, *le fou des uns est le sage des autres*²⁴ *Fou trouve toujours plus fou*²⁵. Il y a toujours le côté étranger aliénant qui revient, mais comment représenter cet autre? Voilà la question. Quant à la façon dont le statut de fou est passé de celui d'un être reconnu dans l'ordre social à celui d'un exclu, enfermé et confiné dans *ces aquariums tièdes*²⁶ que sont les hôpitaux de nos jours, j'ai suivi Foucault pour comprendre les rouages de l'Histoire.

Donc, c'est à travers sa nature et par son rôle controversés que j'ai décidé d'approcher la réalité du fou, afin d'en dégager une nouvelle forme de folie : la sexophonite aiguë. Jean Ferrat dit *qu'aimer à perdre la raison, n'est-ce pas la meilleure raison de vivre?* Comme lui, je pense que le désir d'amour est lié à la déraison pour les meilleures raisons du monde. Ainsi, puisque la cause de la folie de mes personnages est le désir d'aimer et d'être aimé, j'expérimente comment leur démence les contraint à se comporter et à devenir autres.

²⁰ KANE, Sarah, *4.48 Psychose*, Paris, L'Arche, 2001.

²¹ MONTESQUIEU, Charles-Louis de Secondat, Baron de, *Lettres persanes, choix de 75 lettres intégrales*, éd. prés., annot. et comment. par Jean Goldzink, Paris, Larousse, 1990, p.150.

²² CASTORIADIS, Cornelius, *Carrefours du labyrinthe II*, Paris, Seuil, 1986, p.364.

²³ Provenance d'Anatolie.

²⁴ Provenance de Saxe.

²⁵ Provenance de Flandres.

²⁶ FOUCAULT, *Op. cit.* p.556.

La sexophonite aiguë

La sexophonite aiguë, maladie rare inventée par ma plume, psychopathologie du désir troublé, est une affection qui se transmet par le corps humain et qui se manifeste par des troubles du langage. Quiconque, parmi mes personnages, est en désir d'amour devient susceptible d'être foudroyé par cette pathologie étrange. Le néologisme créé lie la sexualité au sens large et freudien du mot à la métaphore du désir troublé. Le terme lui-même est une contraction entre trois sèmes : sexe, saxophone (par *analogie* musicale) et le suffixe -ite qui réfère à une affection de la partie atteinte. Or, ici, il est question d'une métaphore, celle de l'impossibilité de communiquer son désir de manière appropriée autrement qu'*en jouant faux de son saxophone*. Autrement dit, j'ai voulu explorer comment mes personnages pouvaient être fous par incapacité à user justement de leur sexualité. Mais ce qui est le plus étrange, c'est que j'ai voulu expérimenter cette folie par le biais d'un dérèglement langagier. Pour ce faire, j'ai utilisé les dialectes de la francophonie : le wallon, le suisse-romand, le québécois, le créole et le parler d'Afrique de l'Ouest, ainsi que le français de la métropole.

Mais si j'ai usé d'une métaphore pour illustrer ce phénomène, c'est que, pour moi, il ne désigne pas que les fous-patients. Autrement dit, cette pathologie serait manifeste aussi chez certains médecins. Or, ce que critique Foucault²⁷ dans sa théorie, c'est bien l'objet même de mon mémoire : la question du traitement de la folie, en raison d'un refus de la thérapie par l'aversion effectuée aux siècles précédents par des médecins en mal d'autoritarisme. Mais le traitement de la folie par des moyens plus doux est loin d'être réglé puisque, encore aujourd'hui, on effectue sur des patients des électrochocs cérébraux, des immobilisations par camisoles de force et camisoles chimiques. Donc, l'objectif est de réfléchir sur la façon dont je peux représenter mes personnages atteints par cette maladie.

La représentation de la folie au théâtre

De toutes les définitions²⁸ que j'ai étudiées, je m'attarderai sur quelques

²⁷ FOUCAULT, *Op.cit.* p. 683.

²⁸ Encyclopédie en ligne Wikipedia, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Représentation> consulté le 17 novembre 2006, sous l'entrée de *représentation*.

caractéristiques qui soulignent l'importance de ce qu'est, d'après moi, une représentation.

Dans le monde du théâtre, cirque, opéra, music-hall, la représentation est une séance ouverte aux spectateurs et réalisée par un artiste ou une troupe d'artistes. Elle est aussi réseau de correspondances sémiologiques, signalétiques et symboliques d'une réalité physique ou conceptuelle, entre des images et des règles de circulation du sens. C'est encore un des pendants de la pulsion freudienne, soit de la chose, soit du mot, à l'interface entre le psychique et le somatique. C'est enfin, selon Hegel, un objet de médiatisation et, selon Marx, celui d'une aliénation.

Ce qui m'importe ici, toutefois, c'est de souligner la dimension artistique, linguistique, psychique et philosophique de la représentation. Ainsi, elle est à la fois message et cadre du message. Pour structurer une représentation théâtrale, quelques exigences s'imposent. Comment représenter la folie au théâtre? Et comment représenter le désir du fou au théâtre? J'aborderai en premier quels sont les enjeux de la représentation de la folie sur scène. Ensuite, je déterminerai les dimensions du désir et ses conséquences dans une représentation d'un personnage fou. Enfin, je me concentrerai sur l'incarnation corporelle et langagière du désir du fou, à savoir les caractéristiques de la folie sur scène. Les dimensions éthiques que je veux soulever à travers la représentation de la folie sont multiples : le pouvoir de l'imaginaire sur le réel, la liberté que s'octroie la folie, le regard d'autrui sur la différence que provoque la folie, le pouvoir de véracité et d'authenticité qu'offre la folie et enfin le rejet de la folie par l'exclusion.

Je travaille le pouvoir de l'imagination par le délire. Celui-ci est intéressant, car il permet d'évoquer une réalité autre, plus intime au personnage, une réalité dotée d'une logique parallèle. Donc, il permet le mélange ou l'invasion, parfois, de l'intime dans l'extime. Il permet, d'autre part, de renverser la situation. Il est encore lié au comique de langage, car le délire, non content de tordre la réalité, tord aussi les mots, et ce, au bénéfice de l'humour. Pour expérimenter la liberté que s'octroie la folie, j'ai pensé à un affranchissement de la peur. Un dépassement de l'angoisse du plus faible envers le pouvoir du plus fort, comme par exemple une répartie effrontée ou impertinente envers un personnage supérieur hiérarchique.

Ce qui a aussi éveillé mon attention, c'est le regard d'autrui sur la différence, puisque je fais, dans mes textes, l'éloge de la différence. Ainsi, je me concentre sur le respect ou la désinvolture ou encore le mépris et la condescendance par rapport à un défaut ou une différence. Et j'essaie de voir en quoi je peux renverser un cliché par mon intervention en tant qu'auteur. Je veux prouver par ces renversements de présupposés que l'on peut rire sans se moquer et corriger un comportement aliénant ou, plus précisément, une attitude et donc un regard.

Le pouvoir de vérité que se donne la folie est en partie gâché par le refus qu'on lui oppose. En effet, le monde est plein de gens qui se voilent les yeux par des mensonges, parce que ceux-ci font moins peur ou moins mal que la vérité. Or, si la folie a bien un but noble, c'est de faire prendre conscience que le monde va mal à force de mensonges. Mais elle ne contribue qu'à les pointer ; ce qui ne manque pas de troubler l'ordre établi et d'attirer sur elle les foudres du pouvoir en place, qu'il soit gouvernemental, médical ou social.

Enfin, le problème que la folie pose à la société, c'est son traitement par l'exclusion et l'incarcération. Or, ici réside une controverse ; de quel droit peut-on enfermer ou rejeter du groupe social un individu qui présente une différence? Comme on le sait, la différence dérange. Elle est source d'un certain malaise. Or, l'attitude face au malaise est souvent le rejet de l'objet qui le cause. Mon objectif sur scène est de montrer cette solitude qui découle de l'exclusion.

En ce qui concerne le désir du fou, le premier élément à dégager relève du rapport à l'autre. En effet, l'intérêt de montrer sur scène un désir, c'est cette volonté de donner ou recevoir de l'amour que chaque être humain éprouve. Or, le désir du fou est un désir sensibilisé à l'extrême à la preuve d'amour d'autrui. Ainsi, le rapport à l'autre doit être étudié en fonction du manque, du trop peu ou du surplus d'attention qu'offre autrui. Mais c'est encore vers la qualité de la relation qu'il faut se tourner. Donc qualité et économie de la libido sont à prendre en compte.

Ensuite, il faut traduire cela dans les attitudes, les gestes, les mimiques, les paroles. Bref, faire passer ce désir au niveau verbal et paraverbal. En d'autres mots,

j'envisage d'explorer l'excès ou la rareté des preuves d'affection. Aussi, le ton de l'échange relationnel est intéressant à représenter, quand on s'intéresse au désir entre deux personnages fous. Par exemple, est-ce que la tonalité sera plutôt cynique, ironique, grinçante, comique, tragique ou autre? Je me penche ici sur l'objectif de l'action. Un personnage fou est dans un registre d'humour particulier qu'il est parfois seul à comprendre. Or, ici, il faut qu'il soit saisi par le spectateur. Donc, il faut que la situation mette le fou dans un contexte où l'action lui impose un ton cohérent. Là est toute la difficulté. Parce que le fou est dans le paradoxe du désir (par exemple : « je t'aime, moi non plus ») et que cette situation contradictoire n'est pas toujours facile à représenter.

Voici comment je veux incarner²⁹ sur scène un personnage atteint de sexophonite aiguë. Mais je n'ai pas de personnage-type. A chaque personnage correspond une manifestation légèrement différente de la folie.

Premièrement, il faut que, dans son corps, le personnage ressente ce manque fondamental et qu'il en donne l'impression par son attitude. Mais cette attitude peut varier de l'agressivité excessive et ridicule à la douceur mielleuse et ironique, ou encore à rejet de toute autorité. Cela peut aussi se manifester par une tendance à l'évasion dans le rêve et le décrochage de la réalité. On peut parler ici de comique de caractère, car je tends toujours à placer mes personnages dans une perspective comique.

Deuxièmement, pour montrer les gestes de ces fous, je leur attribue soit des gestes désordonnés et incohérents, un peu à la manière des mimes de pantins, soit des gestes qui ne diffèrent pas des personnages normaux. Mais, ceux-ci, je les distingue par d'autres procédés.

Troisièmement, un de ces procédés est issu du comique de situation ; la réaction du fou sera inadaptée par rapport à un personnage sensé mais en cohérence avec ce que ce fou présente comme folie. Là où la situation ordonne normalement de réagir par du sang froid, le personnage répondra par une crise hystérique de jalousie, par exemple.

²⁹ Pour les définitions des termes, voir les sections qui suivent ; celles-ci approfondissent les notions de comique, de langage comique, de babélisation et de langage.

Quatrièmement, un autre procédé provient du comique de moeurs lié au langage. Un fou se distingue d'un non-fou parce que ses habitudes de vie ne sont pas les mêmes. C'est entre autres à cause de son désir que celui-ci se différencie. Par exemple, un de mes fous peut très bien se considérer comme un autre que lui, issu d'une autre classe sociale et parlant un autre langage. Cela n'est pas présent dans *La nuit de Soledad*, mais cela se pourrait dans un texte futur. C'est que pour croquer un personnage fou, il faut pouvoir l'isoler en partant d'un sociolecte et d'un dialecte pour lui faire accoucher d'un idiolecte que lui seul est capable de parler et de comprendre. Or, j'ai pris pour acquis que chacun de mes personnages parlait un dialecte francophone différent. C'est ce qui fait l'originalité, entre autres, des personnages fous de *La nuit de Soledad*.

Enfin, tout l'intérêt de cette représentation de la folie réside dans l'effet de babélisation qui se porte contre les principes du langage. Ces termes seront approfondis plus loin dans l'essai.

Voyons, à présent, les techniques théâtrales qui ont soutenu une telle représentation. J'exposerai d'abord le choix des dialogues et des monologues, puis des tableaux et des actes et enfin ceux des didascalies. Une deuxième partie sera composée des techniques comiques sous-tendant les effets de la représentation de mes personnages fous.

Mes dialogues³⁰ me permettent de justifier leur place respective dans mon texte théâtral. D'une part, je recherche toujours des réparties cinglantes lorsqu'il s'agit d'échanges entre les personnages, parce que cela tient en éveil et suscite la catharsis.

Ensuite, pour introduire des personnages, le dialogue se prête le mieux car c'est celui qui permet, sans s'attarder, d'exposer la situation, de faire avancer l'action ou encore de faire rire.

D'autre part, le choix du dialogue par rapport au monologue est encore plus critique si l'on veut donner le ton à une scène. Cela dépend du contexte et de l'avancement de l'action. Si, par exemple, la situation est tendue et qu'un dilemme se pose au personnage,

³⁰ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Belin, coll. Lettres, 1996, p. 21-35.

alors je privilégierais le monologue parce qu'il permet de ralentir l'action, de faire état d'un problème et d'en exposer le point de vue de l'auteur et donc du personnage. Par contre, si l'action est en train de se dérouler avec des quiproquo et des répliques pimentées, ce sera sans doute plus approprié de poursuivre les dialogues jusqu'à ce que l'action s'apaise un peu. Cependant, quelques exceptions confirment la règle et, parfois, il est intéressant d'entrecouper des moments rapides avec un monologue pour faire *respirer* le spectateur. Tandis qu'à d'autres épisodes, entrecouper le monologue, pour ne pas l'étirer et perdre la concentration du spectateur, est aussi une bonne chose. Ainsi, le but est de préserver l'intensité du contenu des répliques afin de garder l'attention du spectateur.

En ce qui concerne le contenu du monologue, je préfère agrémenter délibérément celui-ci de lyrisme et de poésie mélancolique, parce qu'il fait acte d'exaltation, et que ma vision du fou tend vers l'idéalisation et la fascination du fou pour son bonheur (spécialement dans les monologues de Soledad). Quant aux dialogues, je leur attribue une vocation comique, légère et piquante. Une répartie courte, concise et précise a plus d'effet comique qu'un long couplet, parce que l'effet comique tient justement de sa brièveté.

Le théâtre possède une caractéristique intéressante pour le présent essai, à savoir le jeu sur le temps. En effet, le temps du jeu ou de la représentation est appelé *temps scénique*³¹. Il constitue le paradigme dans lequel jouent les acteurs. Le *temps dramatique*, par contre, est le temps de la fiction, c'est donc le paradigme dans lequel jouent les personnages. Entre ces deux paradigmes, il y a comme un hiatus sur lequel repose le principe de perception du temps du spectateur. Ce qui en résulte est une sorte de superposition de temps différents à laquelle on remédie par des accélérations, des ralentissements ou des ellipses pendant la mise en scène. Par exemple, dans un interlude ou épilogue.

Mais comment faire coïncider les deux paradigmes scénique et dramatique? Comment matérialiser le temps dramatique puisqu'il est, par définition, fictif? Pour pallier cette difficulté, le temps scénique peut tenir compte de ce que l'on appelle les indications

³¹ BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2006, p.410-440.; AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine dir., *Ecrire pour le théâtre. Les enjeux de l'écriture dramatique*, Paris, Editions du CNRS, 1995, p 165.

scéniques et les didascalies, contenues dans le texte théâtral. C'est pourquoi j'invente, dans mes pièces, différents découpages ou différents effets conventionnels pour minimiser ou dépasser le volume temporel de la perception du spectateur.

Ainsi, pour ma part, si j'emploie des tableaux, c'est afin d'allonger le temps scénique, de permettre à l'action de se développer, de se dilater. Les scènes sont comme des noyaux d'action parce qu'elle véhiculent le corps de l'intrigue. Par leurs durée inégale, elles peuvent signifier une béance comme celle de l'aspiration. Par exemple, à travers elles, je peux exprimer une modalité imagée du concept du désir. D'autre part, un découpage en actes impliquerait une action plus réaliste, contrairement au tableau qui souligne une action plus fantaisiste. En effet, dans *La nuit de Soledad*, par exemple, on passe d'un monde extime au monde intime selon les changements des tableaux. Donc, ceux-ci représentent le renversement de la logique. Normalement, entre chaque acte, l'action demeure dans le même espace-temps. Mais le tableau, lui, permet ce changement de temps et d'espace au sein d'une même action.

Si le dictionnaire international des termes littéraires³² nous apprend la définition des différentes sortes de didascalies, les aspects qui m'intéressent sont les suivants. La fonction des didascalies est leur contenu informatif comme le niveau de détail donné sur le jeu d'acteur, la durée de l'action, le décor ou encore la lumière et la musique. Pour ma part, j'inscris toujours le minimum d'informations dans ces éléments, ce qui permet une plus grande liberté au metteur en scène, au comédien ou au scénographe. J'apprécie la liberté d'interprétation chez l'acteur, mais dans un spectre polysémique relativement adéquat à ce que j'ai imaginé. D'autre part, je continue de travailler le texte pendant qu'il est mis en scène par le metteur en scène parce que je considère qu'il faut tester ses expériences sur la diction des comédiens. Celles-ci me permettent de relancer l'action et de créer une ambiance propice à cette dernière. J'ai même l'intention, dans mes prochaines pièces, de suggérer l'émission d'odeurs sur scène, par analogie aux premiers spectacles musicaux de San Severino qui

³² Dictionnaire International des termes littéraires, <http://www.ditl.info/arttest/art820.php>, consulté le 6 décembre 2006.

arrosaient leurs spectateurs de bonnes odeurs pour les conditionner davantage à l'intérieur d'un univers théâtral. Quant à la fonction narrative de la didascalie, elle est un contrat entre moi en tant qu'auteur et le lecteur du texte, qui, lui, a accès aux indications scéniques. Je me révèle bien plus à travers une didascalie qu'une réplique de personnage parce que je ne peux pas faire autre chose qu'être moi. C'est aussi un postulat qui ouvre un cadre spatial et temporel générant ainsi un espace mental chez le lecteur. Ceci a pour but de représenter au sein de l'esprit du lecteur un espace-temps propice à ma vision de la folie, de son humour et de son langage.

Le registre comique et la folie

Le genre dramatique que je retiens davantage, pour représenter la folie, est la comédie, parce que je veux poser le problème du fou avec de la légèreté (la vie du fou est déjà un drame, alors pourquoi ne pas établir une mise à distance par le rire, afin de dédramatiser cette tristesse que nous renvoie le fou). Ainsi, *je veux représenter des personnages qui parlent en leur nom et qui imitent une action*³³. De tous les styles de comédie qui ont existé, je puise ma matière dans les suivantes : la comédie humaniste, la petite comédie et la farce tragique du XXème siècle. La comédie humaniste insiste sur le fait de peindre les mœurs et de les corriger. En outre, elle privilégie la virtuosité des acteurs. C'est le cas des *Contents*³⁴. La petite comédie est celle de Molière avant *l'Ecole des femmes*, qui mêle farce (dérision populaire dans la pantomime ou les gags), intrigue (schéma d'une action plus ou moins complexe) et ballet (partie dansée sur une musique) dans ses oeuvres. Enfin, la farce tragique du XXème regroupe des éléments tels que l'impossibilité de distinguer le comique du tragique tant leur liens sont étroits et aussi la dérision face à la mort. Les oeuvres de Ionesco³⁵ illustrent le fait que le langage est source d'incompréhension puisque vide de sens, donc source de comique. Mais, dans mes créations, je tiens davantage à souligner le fait que le langage a toujours du sens, et qu'il faut lui en redonner quand il en

³³ MALLET, Jean-Daniel, *La tragédie et la comédie*, Paris, Hatier, coll. Profil, Histoire littéraire, n° 258/259, 200, p. 11-12 et 78-96.

³⁴ Odet de Turnèbe, 1552-1581.

³⁵ *La cantatrice chauve*, *Rhinocéros*, par exemple, in IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, dir. Emmanuel Jacquart, 1991.

perd.

Je puise mon humour dans trois sources principales. La première est issue de ma perception³⁶, grâce à laquelle je m'efforce de filtrer le réel pour en dégager la quintessence nécessaire à mon art, par exemple, soit dans la vie quotidienne, soit dans le théâtre d'improvisation. La deuxième est l'introspection émotive, qui me sert à nuancer mes écrits de toutes sortes de nouvelles humeurs. La dernière est la réflexion théorique, intellectuelle qui découle de mes raisonnements logiques et donne à mes créations une logique solide et suffisante pour la compréhension. Une certaine catégorie que je mettrai à part, dans ces sources, ce sont les fantasmes et les rêves. En effet, comme Freud³⁷, je pense qu'ils découlent à la fois des souvenirs, du vécu, des désirs, des angoisses et des pulsions. Donc, ils sont, d'une certaine manière, une superposition d'éléments ou une surdétermination créative dans mes hallucinations diurnes (je me rappelle davantage les rêves éveillés). J'utilise ces sources en cohérence avec les techniques ci-dessous.

Voyons à présent comment j'aborde les techniques relatives au comique. Je distingue le comique de gestes de celui de situation, de celui des caractères, du comique de moeurs et de celui du langage.

Comme la forme la plus élémentaire de dérision, le comique de gestes³⁸ s'inscrit dans le répertoire de la farce. Il investit les attitudes des clowns encore aujourd'hui. Ainsi, gifles, coups de bâton, coups de pieds, cabrioles et pirouettes jalonnent ce style de spectacle. Bien qu'il m'arrive d'y recourir, je fais attention à ne pas exagérer dans ce domaine, pour ne pas ajouter trop de lourdeur à la comédie.

Le second registre réside dans la structure de l'action dramatique. On prendra comme exemple la cachette et le quiproquo (procédés caractéristiques du vaudeville) dont j'use également pour faire rebondir l'action. Pour dire les choses simplement, la cachette

³⁶ SERRES, Michel, *Les cinq sens, Philosophie des corps mêlés-I*, Paris, Bernard Grasset, 1985.

³⁷ FREUD, *Op. Cit.* p. 123-145.

³⁸ MALLET, Jean-Daniel, *La tragédie et la comédie*, Paris, Hatier, coll. Profil, Histoire littéraire, n 258/259, 2001, p. 97-107 ; *L'humour d'expression française*, actes du colloque international, Paris, 27-30 juin 1988, Tome 1, dir. Judith Stoar-Sandor, p. 58.

consiste à faire apprendre, au personnage qui est dissimulé, quelque chose dont il n'avait pas eu vent jusqu'à présent. Cela crée un effet comique par rapport à ce personnage ou par rapport à ce qu'il apprend. Quant au quiproquo, il réside dans *la méprise qui porte soit sur l'identité d'une personne, soit sur le sens d'un mot*³⁹. Ainsi, en latin, cela signifie prendre quelqu'un pour un autre. Beaumarchais l'emploie grâce au déguisement⁴⁰. Le quiproquo est aussi un malentendu sur le patronyme, élément que j'utilise assez fréquemment. Chez Molière⁴¹, par exemple, Horace conte à Arnolphe un piège censé le mettre en défaut sans s'apercevoir qu'Arnolphe est précisément celui qui en est l'objet. J'aime assez ce genre de comique, et j'essaie de l'utiliser à bon escient.

Résultant de l'intention de peindre le ridicule, le comique de caractère est une caricature de la faiblesse humaine. La contradiction et l'automatisme de langage sont les deux *options* du comique de caractère dont j'utilise les procédés. La première consiste à placer un paradoxe entre l'idée que le personnage a de lui-même et ce qu'il est en réalité. Le second relève d'une obsession ou une manie du personnage qui trahit son caractère. Je m'évertue à user de ce stratagème car je me bats, un peu à la manière du Cyrano de Rostand, contre beaucoup de défauts humains. Notamment, le manque de discernement, la malhonnêteté, la jalousie, la concupiscence, l'autoritarisme forcené, la condescendance sont des thèmes que j'aime aborder dans mes créations.

Enfin, le comique du langage est étudié par Larthomas⁴². L'humour dans la langue proviendrait soit des accidents du langage, soit des accidents de parole et de langue. Ainsi, plusieurs sous-catégories sont discernées. Dans les accidents proprement de langage, on trouve ceux qui sont le fait du locuteur : notamment, l'oubli, l'impossibilité physique de parler, le bredouillement, les défauts divers d'élocution (bégaiements, bâillements, étournements), les mots que l'on cherche, les lapsus. On trouve aussi des accidents qui sont le

³⁹ MALLET, *op. Cit.* p. 103.

⁴⁰ Dans *Le Barbier de Séville*, Bartholo confond le Comte et le notaire, in BEAUMARCHAIS, *Le Barbier de Séville, Le mariage de Figaro, La mère coupable*, Paris, Garnier, 1964.

⁴¹ Dans *L'École des femmes*, notamment, in MOLIÈRE, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1956.

⁴² LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 1980, chp. « Les accidents du langage ».

fait du locuteur. Par exemple, celui qui n'entend pas (caractère du vieillard ou du sourd), celui qui n'écoute pas ou feint d'écouter, celui encore qui ne comprend pas ou comprend mal, ou bien celui qui comprend à retardement (on nomme ce procédé un effet de compréhension différée). On trouve enfin des procédés qui tiennent du dialogue lui-même : l'interruption, les propos simultanés, le dialogue non ou mal enchaîné. Par contre, dans les accidents de parole et de langue, on rencontre l'utilisation des tics verbaux et l'utilisation des fautes. Dans les fautes, se trouvent répertoriées les fautes de prononciation, les fautes de vocabulaire, les fautes de grammaire.

Tout ceci pour dire que les accidents proprement de langage *sont inhérents à la nature même du dialogue*, alors que les accidents de parole et de langue ont deux autres origines : *ils supposent soit une mauvaise utilisation des organes de la parole, soit une mauvaise utilisation des éléments que nous fournit la langue*⁴³.

Mais la fonction du langage dramatique permet de rendre un certain naturel de vie, de donner dans l'illusion comique, d'attribuer une émotion à un personnage ou de faire une distinction sociale⁴⁴ ou intellectuelle entre deux personnages⁴⁵ et, enfin, de jouer avec le temps dramatique.

Mes modèles

Les trois auteurs comiques modèles que je vais présenter ont un point commun pour le moins fortuit ; ils négocient tous les trois avec leurs origines littéraires italiennes. Fò et Pirandello sont italiens de naissance et Molière a beaucoup travaillé à partir de la commedia dell'arte. Ils sont à rapprocher de ma culture latine, véritable *sentier des nids d'araignée*⁴⁶.

⁴³ Larthomas, op. Cit. p. 261.

⁴⁴ Chez Cocteau, ce procédé est particulièrement évident. COCTEAU, Jean, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2003.

⁴⁵ Chez Beckett, l'enjeu est de montrer une prise de conscience du personnage de la pauvreté de sa condition spirituelle. BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Editions de Minuit, 1952.

⁴⁶ CALVINO, Italo, *Le sentier des nids d'araignée*, Paris, Julliard, 1990.

J'ai choisi d'approfondir mes lectures de Fò⁴⁷ parce que son anticonformisme, son sens de la provocation et son engagement politique ont contribué, par le biais de *Désirs de femmes*, à la conception du comique au féminin dans *La nuit de Soledad*. Il travaille les dialectes avec virtuosité, la musicalité de la langue dans ce qu'elle a de plus pur. Au contact de ses oeuvres, je me suis posé les questions suivantes : Comment retracer le parcours de la plume vers l'oreille? Comment réincorporer, dans le contexte adéquat en langue normée, un mot ou une expression dialectale?

Quant à l'oeuvre de Pirandello⁴⁸, je reprends l'idée maîtresse de *Six personnages en quête d'auteur*, la conception d'un monde dramatique où l'intime renverse l'extime. Autrement dit, comment, sur scène, inverser les lois de la logique cartésienne, sans choquer la logique humaine? Car l'univers pirandellien est très cohérent ; et je tiens à faire de même dans les univers que je fabrique. Mon intention n'est pas de perdre le spectateur. Par exemple, comme lui, j'immisce le spectateur dans une réalité parallèle en lui donnant l'illusion que tout va de soi.

En créant des personnages intérieurs, je me rapproche de son modèle. Mais, parfois, je m'accorde une tendance à l'allégorie pour étoffer ces personnages, comme dans le cas de Soledad, qui est une figure de la solitude. C'est aussi lui qui m'a fait prendre conscience que je pouvais passer d'un mode de dramaturgie *pour raconter une histoire* à un mode, plus noble d'après lui, celui du *message philosophique, esthétique, social ou politique*. C'est ainsi que l'on peut passer d'une démarche populaire à une démarche littéraire.

C'est encore lui qui m'a ouvert des portes sur ce qu'est le comique dans une farce tragique, notamment dans *Six personnages en quête d'auteur*⁴⁹. Enfin, je tire de cette phrase, reprise à sa préface du même texte, les enseignements ci-dessous :

Sans le vouloir ni en avoir conscience, dans l'agitation et le désordre, chacun d'entre eux [mes personnages], pour riposter aux accusations de l'adversaire,

⁴⁷ FO, Dario, *Le pays des Mezaràt*, Milan, Plon, 2004 ; *Récits de femmes ; Franca Rame, T. 6*, Paris, Dramaturgie, 2002.

⁴⁸ PIRANDELLO, Luigi, *Ecrits sur le théâtre et la littérature*, Paris, Denoël, 1968, p. 61-81.

⁴⁹ PIRANDELLO, Luigi, *Théâtre complet*, dir. Paul Renucci, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1977.

exprime comme son propre martyr le flux vivant de sa passion les pensées mêmes qui si longtemps m'ont tourmenté l'esprit : l'illusion de la compréhension réciproque que provoque irrémédiablement le recours à l'abstraction vide des mots ; la multiplication de la personnalité selon les mille possibilités d'être qui se cachent en chacun de nous ; l'immanence enfin du tragique conflit qui oppose à la vie perpétuellement mouvante et changeante la forme qui la fixe, immuable⁵⁰.

D'une part, le fait que les mots sont arbitraires et qu'il en découle nécessairement des malentendus ; d'autre part, le fait que l'identité humaine est un puzzle qui se modifie selon tous les possibles, et enfin, le fait qu'il faille rendre compte de ces deux premiers points par une forme fixe et immuable me permet de travailler mon comique de manière intéressante, car il m'ouvre sur des réflexions jusqu'ici inexplorées (par moi). Par exemple, comment aborder l'étoffe d'un personnage? Ou bien, comment faire passer le comique à travers les mots, objets de méprise? Ou encore quelle forme donner à telle représentation théâtrale provenant d'une certaine matière fantasmagique?

Enfin, malgré le fait que *tout phantasme, toute créature née de l'art doit avoir son propre drame afin d'accéder à l'être⁵¹*, je crois que, même si le *drame* est raison et fonction du personnage en devenir, l'action dramatique dans laquelle il évolue peut s'achever sur une note dite gaie.

Auteur à portée morale autant que divertissante, Molière⁵² est un socle de mon inspiration. Il critique les mœurs et les caractères. Grand observateur de la nature humaine, il a su m'inculquer, au fil de mes lectures, une volonté ferme de croquer le détail amusant. Par exemple relever et fixer sur papier une manie discrète mais qui fait tout le charme ou le ridicule d'une personne.

Je pense qu'il faut poursuivre ce que Molière avait entrepris sans relâche ; la critique des mœurs par *une esthétique fondée sur la sagesse du comique significatif⁵³*. Mais à

⁵⁰ *Ibid.* p. 67.

⁵¹ *Op. cit.* p. 61.

⁵² DANDREY, Patrick, *Parcours critique, Molière : trois comédies morales*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 3-25.

⁵³ Voir *Le Tartuffe*, et *Le Misanthrope*, par exemple, in MOLIERE, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1956.

celle-ci, en raison des problèmes de son époque et des conflits qu'il a rencontré, a succédé une autre forme de comique : *une philosophie relativiste et sceptique appelant de ses vœux un comique absolu*⁵⁴ (*satire sans concession*).

Selon moi, ni la première approche ni la seconde n'est meilleure, elles se complètent toutes deux et nous instruisent autant, mais je veux *abuser* de la démocratie pour émettre les opinions telles que je les conçois, à travers mes pièces. Ou encore, je me permets d'interroger le spectateur par le biais du comique inspiré par Molière, sans toutefois lui faire trop grande violence. Par exemple, je me moque gentiment de l'absurdité des mœurs de notre société qui enferme des fous sans savoir qu'en faire.

Mais le terme de *comédies morales* pose un problème supplémentaire : comment concilier une *peinture des mœurs inséparable de celle des caractères* avec une écriture comique? Je reprends à ce titre sa technique du *double codage*⁵⁵ : je souligne d'abord les objectifs sociaux de mes personnages (mœurs et caractères à critiquer à travers leurs attitudes sur scène), puis je transcris des objectifs d'esthétique comique. Ainsi, je fais coïncider les deux codes adéquatement, car je vais rechercher chaque élément d'un code à son élément correspondant dans l'autre code.

On veut souvent distinguer le comique du tragique⁵⁶. Mais dans le théâtre contemporain⁵⁷, ces deux éléments se complètent. Ainsi, au départ, le comique s'étalait sur l'argument de littéralité dans laquelle baignent les personnages d'une comédie, alors que celui du tragique repose sur la métaphorisation comme univers du héros. Ainsi, plus précisément, le personnage comique n'a pas pris conscience de sa condition, à l'opposé du personnage tragique qui, lui, se pose, parfois, *trop* de questions sur celle-ci. Or, à l'heure actuelle, le théâtre contemporain a tendance à mélanger les deux délibérément, pour des raisons sociales,

⁵⁴ Voir *Le bourgeois gentilhomme*, par exemple, *Ibid*.

⁵⁵ Confiée dans la critique de *l'Ecole des femmes* et *l'Impromptu de Versailles* in *Ibid*.

⁵⁶ MEYER, Michel, *Le comique et le tragique, Penser le théâtre et son histoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003 et *L'humour d'expression française*, actes du colloque international, Paris, 27-30 juin 1988, Tome 1, dir. Judith Stoar-Sandor.

⁵⁷ PAVIS, Patrice, *Le théâtre contemporain, analyse de textes, de Sarraute à Vinaver*, Paris, Armand colin, coll. Lettres sup., 2004 p. 58 ; MIGNON, Paul-Louis, *Panorama du théâtre au xxème siècle*, Paris, Gallimard, coll. Nrf, 1978, p. 269-290.

politiques ou esthétiques. J'ai donc voulu m'inscrire dans ce courant et tenter de créer des personnages comiques et d'autres davantage tragiques au sein d'une même pièce pour expérimenter l'effet que cela donnait.

En terme de comique, l'enjeu fondamental de la folie au théâtre réside dans les mots de Foucault : *[la folie] provoque un déchirement sans réconciliation où le monde est contraint de s'interroger. [...] Désormais et par la médiation de la folie, c'est le monde qui devient coupable*⁵⁸. Ainsi, représenter la folie sur une scène de théâtre devient intéressant. Je souligne ici la dimension polémique de l'écriture dramaturgique que je tente d'approfondir.

Cet enjeu polémique implique les fonctions sacrée, cathartique et politique du théâtre. De la fonction sacrée du théâtre découle la raison d'être première attribuée aux comédiens et aux acteurs : exposer la différence pour la sacrifier ou enseigner la tolérance envers elle. L'autre fonction, liée à celle du sacré, est la fonction cathartique du théâtre pour la société. En effet, le fou est objet de dévouement de pulsions puisque mis en scène, il fait rire. Par conséquent, sa présence sur scène est nécessaire, surtout lorsqu'il s'agit de représenter sa folie.

Enfin, comme la philosophe contemporaine Smadja, je pense que le théâtre est un lieu d'intérêt général et donc politique parce qu'il tend à éviter le *scandale du superflu*, *prendre les mots à bras le corps* et *empêcher qu'ils ne deviennent responsables de son échec*⁵⁹. Je veux être en quelque sorte la *marotte politique* que tient le fou du roi entre ses mains et qu'il agite pour réveiller les consciences.

Le langage comique comme objet politique

Mon objectif, à travers l'esthétique comique, est de montrer à quel point l'homme est *pathétique* devant son incapacité à communiquer à l'heure où il dispose paradoxalement des moyens les plus sophistiqués pour se comprendre lui-même et ses pairs.

⁵⁸ FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1972, p. 556.

⁵⁹ SMADJA, Isabelle, *La folie au théâtre, Regards de dramaturges sur une mutation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p.1-21.

C'est sans doute la preuve qu'il n'y a pas que le mode de transmission du message qui est important, mais peut-être aussi l'interprétation et surtout la volonté de se comprendre et de s'informer. C'est donc par le langage que j'ai désiré corriger cette propension à l'incompréhension générale. D'où l'intérêt du rire pour faire *passer la pilule*. Et ce langage, je m'en sers politiquement à travers deux objectifs pour traiter de la folie au théâtre : l'utilisation des idiolectes, sociolectes et dialectes et la pratique du langage.

Quand je travaille le sociolecte, le dialecte et l'idiolecte, je réponds à la question suivante : quels problèmes posent-ils à la représentation? La première raison concerne la caractéristique du sociolecte, par sa capacité à désigner un membre d'une classe sociale. En l'observant, je construis des *idéal-types*⁶⁰ à la manière de Max Weber. Les sociolectes que j'emploie (milieu bourgeois, ouvrier, médical, etc.) symbolisent en quelque sorte mes personnages pour les ancrer dans une certaine appartenance sociale. Je prends exemple sur des parlers ouvriers ou bourgeois. Ensuite, il y a la capacité du dialecte à regrouper toutes les classes sociales dans une même population. Je l'utilise pour tordre les mots, faire des néologismes et tourner la langue en dérision. Je prends des dialectes francophones comme le wallon, le suisse romand, le créole, le québécois et je les emploie en comique de situation. Enfin, la caractéristique de l'idiolecte qui me permet de traiter de la solitude c'est justement cette capacité à isoler un individu par son langage propre, par exemple dans un comique de caractère ou de langage. Ainsi, pour incarner le langage d'un fou, je transforme des sociolectes et dialectes en idiolectes. Cela provoque un effet de babélisation que je démonte par le rire sur les personnages grotesques et qui ramène le spectateur aux principes du langage.

Pour définir le cadre du deuxième objectif, je déterminerai d'abord ce qu'est la babélisation. Celle-ci provient d'une origine biblique. Le récit religieux conte que la tour de Babel, dont la première mention fut faite par les Sumériens, fut édiflée pour atteindre le ciel et communiquer avec le divin. La légende dit que ces hommes parlaient tous une langue

⁶⁰ Un idéal-type est un concept sociologique qui vise, pour Weber, à bâtir un modèle d'un phénomène social qu'on cherche à étudier pour ses qualités intrinsèques. L'idéal-type sera par la suite réutilisé par des théoriciens des organisations pour étalonner des études empiriques consacrées à la bureaucratie.

unique sur Terre. Mais Dieu prit le projet en grippe par volonté de maintenir sa suprématie sur les hommes. Par conséquent, Il multiplia les langues afin que les hommes ne se comprennent plus. Ainsi la construction fut parée et les hommes se dispersèrent sur la terre.

Cette légende est utilisée pour illustrer un propos, comme les dangers de vouloir monter des projets pharaoniques. C'est encore ce qui désigne à l'heure actuelle une nouvelle forme de prolifération médiatique, comme la sursaturation des réseaux de communication et en particulier ceux de l'écrit. Le sens est péjoratif, car il implique une mauvaise utilisation du médium littéraire (qui est celui, ici, qui nous intéresse, mais qui n'est évidemment pas le seul).

Le langage⁶¹ est un terme qui désigne, à l'origine, une volonté nationaliste positive, un engagement politique, visant, à travers plusieurs sous-objectifs, à préserver la langue francophone malgré les pressions et les érosions que la langue anglaise exerce par ses nombreuses invasions. Dans cette perspective, mes objectifs sont la dédramatisation du langage, le militantisme pour le déploiement de la francophonie, la lutte contre l'appauvrissement de la langue et la lutte contre la babélisation.

Pourquoi est-ce si important de dédramatiser les tensions qui s'exercent au sein d'une langue? Parce que, d'après moi, l'identification à la langue y est encore plus forte qu'en rapport à un pays ou une frontière. Or, étant donné la radicalisation ambiante des nationalismes de toute part, il est essentiel de préserver une cohésion entre les individus d'une même langue, même si ceux-ci ne proviennent pas des mêmes territoires. Donc, pour opérer cet apaisement, je convoque le rire comme plaisir esthétique de cohésion entre les nations. J'emploie donc mes comédies comme instrument de dédramatisation des tensions sociolinguistiques par la fonction cathartique du rire qu'elles génèrent.

La caractéristique de la francophonie qui m'intéresse, ici, est, le concept qui regroupe l'ensemble des parlars et des cultures francophones du monde. C'est un concept qui

⁶¹ Terme repris à GAUVIN, Lise, *Langagement, L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, éditions du Boréal, 2000 ; GAUVIN, Lise, *La fabrique de la langue*, de François Rabelais à Réjean Ducharme, Paris, Seuil, 2004.

ouvre sur les valeurs de partage, d'ouverture d'esprit et de communication. Or, la langue francophone perd régulièrement de sa valeur face à d'autres idiomes plus forts économiquement. Donc, en tant qu'écrivain, je désire m'afficher comme soutien de cette cause, au sein d'une esthétique comique, par le biais de la littérature.

Il est un phénomène intéressant en sociolinguistique, lorsqu'on aborde les langues de peuples dits dominés et de peuples dits dominants. Il se trouve que la langue du dominant, qu'il soit plus avancé économiquement ou politiquement, parvient à envahir progressivement puis à faire disparaître celle du dominé, pour des raisons de pressions sociales. Mais, souvent, c'est le dominé qui se défait délibérément de sa langue pour adopter celle du dominant afin de subvenir à ses besoins matériels, par exemple. Or, celui-ci ne se rend pas toujours compte de l'impact d'un tel acte. Parce que ses enfants n'auront pas accès à leur langue et leur culture d'origine, cela peut les conduire à des pertes de repères identitaires et de graves problèmes psychologiques⁶². Ainsi, la population du dominé n'en sera que plus rapidement affaiblie. Donc, pour contrer ce phénomène d'affaiblissement culturel, il est nécessaire de préserver un maximum de langues francophones sous forme écrite et orale contre l'anglicisation ambiante.

Bien qu'il faille à tout prix sauver le français en tant que langue qui va devenir ou qui est déjà celle des dominés dans certaines régions, je ne me porte pas non plus en faveur d'un surnombre d'écrits francophones. Dans ce sens, je pense à la babélisation de l'écrit (prolifération linguistique écrite banalisée par des livres de qualité médiocre). Il est un phénomène inquiétant de nos jours, à savoir cette prolifération de livres en tous genres et je crois qu'elle ne nous est pas tout à fait heureuse. Le nombre de gens qui lisent diminue et cette surenchère médiatique ne parvient, ni à informer réellement le lecteur ni à lui apporter de la qualité au niveau de la diversité de ce qu'il lit encore. On se retrouve donc un peu comme au temps de Babel, avec des tas de gens qui parlent comme ils écrivent, et très peu finalement qui ont le souci de fabriquer en véritables artisans de la langue, des produits plus *nobles*, des œuvres littéraires tout court, lesquelles, sans doute auraient pour ambition et

⁶² KAUFMANN, Jean-Claude, *L'invention de soi, une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin, coll. Individu et Société, dir. François de Singly, 2004.

effet de provoquer chez les individus, une réflexion plus approfondie sur le monde.

Mon engagement est de contrer cet effet de babélisation en travaillant la langue en profondeur dans mon écriture dramaturgique.

Ma posture

Ma posture théâtrale, c'est ma peau d'auteur, celle dans laquelle je me glisse pour servir mon attitude par rapport à l'écriture. J'habite mes mots par mon théâtre intérieur et mes quatre points cardinaux, tous explicités ci-dessous.

Pour créer mes pièces, je me suis inventé une Folle du Logis⁶³, à la manière de Pirandello. Et cet univers d'imagination me porte plus que je ne le porte, car il déborde souvent sur mon monde extime à tel point que j'en suis parfois distraite. C'est un univers⁶⁴ où tout a une logique parallèle à celle de l'extime, où les objets et les animaux peuvent parler avec les humains et où le rire est le roi des fous. C'est aussi un théâtre cathartique qui me permet de revivre des événements de la réalité pour mieux les accepter. Comme je l'évoquais, je m'aligne sur ce que dit Pirandello : « *l'oeuvre d'art naît librement du mouvement de la vie intérieure qui organise les idées et les images en une forme harmonieuse dont tous les éléments sont en correspondance aussi bien mutuellement qu'avec l'idée mère qui les coordonne* »⁶⁵.

Ma posture est en lien avec ce théâtre intérieur. Elle en explore l'attitude esthétique et critique et se base sur quatre points cardinaux : humanisme, lyrisme, humorisme et subversivité.

De tous les courants littéraires, l'humanisme m'a le plus marqué. Je crois que c'est parce que je suis profondément ancrée dans des valeurs sociales, de solidarité,

⁶³ PIRANDELLO, Luigi, *Ecrits sur le théâtre et la littérature*, Paris, Denoël, 1960, p. 65.

⁶⁴ DANAN, Joseph, *Le théâtre de la pensée*, Rouen, Médiannes, 1996 ; HESSE, Hermann, *Le loup des steppes*, Paris, Calmann-Lévy, 1947.

⁶⁵ *Op. Cit.* p. 115-165, PIRANDELLO, Luigi, *L'humour et autres essais*, Paris, Michel de Maule, coll. Littérature étrangère, 1988, p. 92

d'ascension sociale, de promotion de l'éducation et des services de santé. Rabelais et Montaigne sont à ce titre des modèles pour ma pensée sociale ainsi que Foucault et tant d'autres.

Quand je m'applique à écrire des monologues, je prends le soin de tourner mon esthétique poétique du côté du lyrisme. J'exprime celle-ci par mon aspiration d'absolu, d'intensité, d'exaltation et de fascination devant le pouvoir des mots. Je suis donc Baudelaire sur ce point : le lyrisme est pour moi une *aspiration humaine vers une beauté supérieure*⁶⁶. D'autre part, d'après les dires de Maulpoix, je m'efforce aussi de *rejoindre l'être à travers le langage*⁶⁷.

L'humorisme⁶⁸ est le courant qui situe le passage du comique à l'humoristique et, comme le dit Pirandello, *on passe de la constatation du contraire (humour) au sentiment du contraire (humorisme)*. Autrement dit, c'est la distance critique qui fait la différence entre humour et humorisme. Ce courant illustre ma volonté de faire passer mes messages dans un *emballage* stylistique humoristique, parce que la distanciation par le rire est toujours plus efficace pour interroger ou débattre de choses graves, comme, par exemple, le statut et la fonction des fous dans notre société, ou l'intérêt d'user du mensonge dans certaines circonstances...

Ma subversivité, je veux l'exprimer à travers les problèmes que je pose à la société à travers mes textes. C'est souvent des questions de morale avec des ambiguïtés éthiques dont il s'agit. Je pense qu'il est important de ne pas donner toutes les réponses, comme l'affirme Meyer⁶⁹, mais d'accentuer davantage sur la problématique d'un état de fait. Ainsi, je considère le spectateur ou le lecteur comme proche de sa condition humaine de *roseau pensant*⁷⁰ et non comme un simple sujet passif de sa consommation culturelle.

⁶⁶ Baudelaire, cité par MAULPOIX, Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, Librairie José Corti, 2000 p. 15.

⁶⁷ MAULPOIX, Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, Librairie José Corti, 2000, p. 16.

⁶⁸ *Op. cit.* p. 115-165.

⁶⁹ *Op. cit.* p. 350.

⁷⁰ D'après le terme de PASCAL, Blaise, *Pensées*, Paris, Gallimard, 1977.

Écrire *La nuit de Soledad*

Après avoir exposé le cadre de ma vision critique et esthétique des enjeux de la représentation de la folie au théâtre et ma posture théâtrale liée à ceux-ci, je justifierai plus précisément mes choix esthétiques et critiques de l'écriture dans *La nuit de Soledad*.

Tout d'abord, pourquoi avoir représenté dix personnages? Ah, désir, quand tu nous tiens! Véritable appétence, cette aspiration qui vient du manque fondamental et insatiable d'aimer et d'être aimé, ce désir mystérieux est comparable à un diamant à mille et une facettes. Et l'homme qui en est sujet, à mille facéties... Pour le projet de *La nuit de Soledad*, il me fallait des personnages représentatifs, suffisamment nombreux pour faire état de la représentation du désir du fou, mais aussi suffisamment peu nombreux sur scène pour que le spectateur puisse être en mesure de suivre l'action sans risquer la cacophonie. C'est pourquoi j'ai privilégié les fonctions suivantes, que j'ai tenté d'exposer au jugement critique du spectateur. La logique des choix réside dans le fait que chaque personnage incarne une facette du désir.

Soledad incarne le désir d'être libérée d'un deuil amoureux ; Luguette et Igor, le désir d'altruisme et de bonne conscience ; Goudémo, le désir de soigner par les mots et la douceur ; le Poète, le désir de blesser par incertitude sur ses sentiments ; les infirmières, le désir de séduire par solidarité, par vanité et par bêtise ; Stéophile, le désir de vengeance, par concupiscence; Yvette Du Fol, le désir de vengeance par jalousie, et Du Fol, le désir d'autorité.

Voilà une palette déjà bien chargée que je me suis efforcé de systémiser dans une intrigue théâtrale pour illustrer les effets de la sexophonite aiguë. Mais, comme je le disais plus haut, la manifestation des symptômes par le langage fut plus délicate. En effet, comment rendre compte, de manière vraisemblable, de chaque dialecte pour chaque personnage? Pour pouvoir justement renverser des clichés et des présupposés, j'ai délibérément connoté des personnages positifs avec un dialecte considéré comme dévalorisant par certains (pas par moi pourtant) et inversement. Par exemple, Soledad et Coq parlent tous deux dans la langue française normée et pourtant l'un est méprisable alors que

l'autre est source d'identification. C'est aussi dans le but de lier entre eux les esthétiques comiques du caractère, le groupe social et le dialecte que j'ai constitué mes personnages.

Mais pourquoi ce nom de Soledad? Soledad est le premier personnage que j'ai travaillé en profondeur. Il entretient beaucoup de liens avec ma création. Tout d'abord, le sens de son prénom est d'origine espagnol, puisque Soledad signifie *solitude* dans cette langue. Ensuite, quoi de plus naturel que de nommer un personnage dont le résultat de sa condition est la solitude? En effet, son désir, comme tous les autres personnages, l'isole de ses congénères. Et, comme elle est à l'interface entre son monde intime et son monde extime, elle représente la solitude de tous les autres personnages. Elle est donc une sorte de représentant des représentants.

D'autre part, mon rapport à la langue de Lorca est très intime puisque je parle espagnol. Or, selon moi, ce nom de Soledad est un symbole d'unification que j'évoque. Car, à travers ce nom étranger, je rends hommage à toutes ces langues étrangères que le français a *pillées gracieusement* au fil des siècles pour devenir ce qu'il est à ce jour. Ce serait dommage d'oublier tous ces emprunts qui colorent notre langue et qui proviennent soit des langues indo-européennes, soit des langues germaniques, soit arabes ou russe ou autres... et qui confèrent une esthétique particulièrement intéressante à notre langue (apports qui, contrairement à l'anglais contemporain, se sont effectués dans la mesure du raisonnable). Ainsi, dans mes prochaines oeuvres, j'ai l'intention d'élargir le spectre de langues dans lequel je vais pratiquer l'écriture francophone. Par exemple, intégrer, comme Koltès⁷¹ l'a fait dans ses pièces, des répliques dites en langues étrangères.

Mais pourquoi la sexophonite aiguë? La sexophonite aiguë fut conçue littérairement en tant que métaphore, non seulement pour déployer la contagion d'une incapacité de se comprendre mais encore pour expérimenter un domaine qu'Anzieu a défini par les cinq phases du travail créateur⁷². En d'autres mots, j'ai souhaité faire l'essai d'un

⁷¹ KOLTÈS, Bernard-Marie, *Une part de ma vie, entretiens, 1983-1989*, Paris, Les Editions de Minuit, 1999 ; BON, François, *Pour Koltès*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2000.

⁷² ANZIEU, Didier, *Le corps de l'oeuvre, essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, nrf, coll. Connaissance de l'inconscient, dir. J.-B. Pontalis, 1981, p. 93-211.

théâtre où les personnages se créaient en fonction de ces phases, à travers le drame propre au devenir de chaque personnage (qu'évoque Pirandello), que j'évoquais plus haut. Parce que, d'après moi, ce n'est pas tant de *drame* qu'il s'agit mais plus précisément de *crise intérieure*. Ainsi (par analogie aux cinq phases suivantes : saisissement, prise de conscience, projection, verbalisation et extériorisation d'un fantasme sous forme d'une oeuvre d'art), Soledad vit un conflit intérieur (*saisissement*). Elle s'en rend compte par la présence de Luguette et Igor (*prise de conscience des représentants psychiques inconscients*). Elle convoque son objet qui lui pose problème *pour lui faire prendre corps* (elle fait face au Poète représenté dans son esprit et elle verbalise son désir). Puis, elle résout son conflit avec l'aide d'un tiers, Goudémo (*verbalisation du produit cathartique*) afin de produire son poème-dialogue et d'actualiser un meurtre psychique (*réalisation au-dehors du deuil du désir*). L'oeuvre psychique de Soledad est ainsi métaphorisée par son désir, autrement dit, par ce qui cause sa maladie, la sexophonite aiguë. C'est pour cela que j'ai eu du mal à différencier, au départ, le comique du tragique puisque la métaphore est un élément foncièrement tragique. Or, la pièce donne dans un ton généralement comique. Ce qui a pour effet indirect une catharsis.

Mais pourquoi un meurtre psychique? La fonction cathartique de cette pièce est doublement évidente. D'une part, parce qu'elle incarne une projection d'un désir amoureux pour le spectateur mais encore parce qu'elle résout le conflit intérieur dans le défoulement d'une pulsion de mort et sa transformation en pulsion de vie pour la protagoniste. En tuant l'objet de son mal-être, dans son inconscient, Soledad se donne à la vie, se libère de l'adolescence et tourne la clef de l'épanouissement adultérin.

Je dois beaucoup à mes personnages, car ils me permettent d'affronter des situations autofictionnelles et de les surmonter fantasmatiquement. Dans ce sens, ma pièce possède une valeur cathartique. En termes de catharsis, toujours, et plus précisément de traitement de la folie, il s'agit de confronter l'épistémè à l'expérience de la folie. Or, dans *La nuit de Soledad*, c'est grâce aux effets conjugués du somnifère médical, du guérisseur et du recours au meurtre psychique que celle-ci se tire de l'ornière. Ainsi, comment faut-il interpréter l'approche d'un discours sur la guérison d'une démence, si ce n'est en combinant

les trois points de vues exposés ci-dessous?

La science⁷³, elle, m'a permis d'aborder le problème de la folie en tant que socle de certitudes plus ou moins prouvées, qui vacille comme un colosse au pied d'argile après tous les échecs de la méthode scientifique appliquée à la folie et aux fous. C'est donc un portrait sans concession que je dresse des scientifiques et en particulier du corps médical. Néanmoins, la science est un moyen de connaître la biologie du cerveau qui, lui, participe à son dérèglement de manière encore très mystérieuse. Donc, ma question demeure : est-ce bien exclusivement par l'angle de la science (psychiatrie, neurophysiologie, etc) qu'il faut aborder la folie humaine?

J'ai souhaité donner le point de vue des arts sur la folie parce qu'il permet de répondre à des interrogations de manière philosophique, esthétique et thérapeutiques, sur le plan de la forme, de la représentation, de l'importance des rêves, de la catharsis, etc ; questions auxquelles la science n'a peut-être pas les moyens de faire face. Je trouve qu'étant donné la condition actuelle de l'homme, à savoir qu'il est de moins en moins *roseau pensant* et de plus en plus *roseau consommant*, le théâtre est un des seuls lieux où l'on peut encore se poser des questions et des problèmes en se *divertissant* ou en se *soignant* (je fais référence ici à l'arthérapie⁷⁴ dont les effets cathartiques pour des fous se font sentir tant en écriture qu'au théâtre).

Enfin, les religions, le rapport au sacré et aux shamans⁷⁵ m'ont toujours fascinée. A travers la pièce, je me suis permis de questionner le rôle du guérisseur (par le biais de son pouvoir sur les maux avec les mots) dans notre société en mal de sacré. La religion est encore intéressante parce que, à la question du traitement de la folie (peut-on guérir de la

⁷³ CHAWAF, Chantal, *Le corps et le verbe, la langue en sens inverse*, Paris, Presses de la Renaissance, 1992, p. 229.

⁷⁴ BARNES, Mary, BERKE Joseph, *Mary Barnes, un voyage à travers la folie*, Paris Seuil, coll. Points 1973 ; JODOROWSKY, Alexandro, *Le théâtre de la guérison*, Paris, Albin Michel, 1995. p. 149.

⁷⁵ BIZOT, Jean-François, *Vaudou et compagnie, Histoires noires de Abidjan à Zombies*, Paris, Panama, 2005, p. 236 ; COPPO Pierre, *Les guérisseurs de la folie, Histoires du plateau Dogon*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo, coll. Les empêcheurs de penser en rond, dir. Philippe Pignarre, 1998, p. 52 ; BASTIDE, Roger, *Le rêve, la transe et la folie*, Paris, Seuil, coll. Points essais, 2003, p. 65.

folie? Et si oui, comment?), après les réponses cartésiennes de la science et les nouveaux questionnements que posent les arts, la croyance est la dernière forme de réaction face à cette question.

Alors, des trois formes d'approche épistémologiques, laquelle est la meilleure, si tant est qu'il y en ait une?...

J'espère avoir contribué, par ma pièce, à l'enseignement de la tolérance envers le fou et son langage, et de l'ouverture vers de nouveaux traitements de la folie. Grâce à ce présent essai, mon souhait était de relancer et de répondre à l'interrogation suivante : mais qu'est-ce qu'une représentation du désir du fou à travers son langage? Comment cela se produit-il et pourquoi est-ce important d'en parler à l'heure actuelle?

En vertu des tentatives de définitions d'une forme particulière de la folie, j'ai démontré que le paradigme de celle-ci, vu par l'angle littéraire, reste ouvert. D'autant plus que, dans le théâtre contemporain, ses symptômes ne cessent de se déplacer et d'évoluer, oscillant à l'intérieur d'une vision tragi-comique. Ainsi, on représente parfois l'aliénation par un aveuglement ou une boiterie mais moins souvent par le dérèglement langagier. Mais la question du traitement de la folie demeure un des points centraux de ma problématique.

Or, ce qui cause la folie et qui isole chaque humain dans sa condition de loup solitaire, c'est, selon moi, le désir d'amour dans lequel tout personnage que je représente est englué. Métaphore adéquate qui touche la question du symptôme de cette pathologie urbaine et contemporaine, la sexophonite aiguë exemplifie par ses déformations langagières une impossibilité de communiquer par des usages peu fréquents des dialectes et expressions francophones.

L'esthétique qui seyait le mieux à ma vision de la représentation du désir du fou était, comme je l'ai montré plus haut, celle d'une comédie en sept tableaux, un interlude et un épilogue, avec tous les enjeux qu'elle implique, au sein de mon écriture : des intentions

politiques dans ses dimensions polémique, didactique, esthétique et cathartique.

Aussi, par mon écriture, j'entame et opérerai pour un réquisitoire contre les défauts du caractère humain, en particulier ceux de la jalousie, de la concupiscence, de l'autoritarisme et du manque de discernement dans *La nuit de Soledad*, mais bien d'autres encore, dans mes prochains textes.

Enfin, comme le dit l'inscription sous le tableau célèbre de Goya, *le sommeil de la raison engendre des monstres*⁷⁶. Autrement dit, si l'homme n'est pas vigilant dans l'observation de ses vertus, il périclité dans l'abjection et la destruction, dans la déraison et la folie meurtrière. Ainsi, pour l'écrivain que je suis, le monde ne doit plus être le vaste théâtre sur lequel la seule règle *dramatique* est la loi du plus fort ; à moins que la plus forte ne soit enfin celle de la bonté...*À méditer.*

Montréal, le 20 juin 2007.

⁷⁶ BUCHHOLZ, Elke Linda, *Francisco de Goya, sa vie et son oeuvre*, Cologne, Könemann, 2000, p. 57.

BIBLIOGRAPHIE

A) Théorie

ANZIEU, Didier, *Le corps de l'oeuvre, essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard nrf, coll. Connaissance de l'inconscient, dir. J.-B. Pontalis, 1981, 377p.

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1964, 251 p.

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine [dir.], *Écrire pour le théâtre. Les enjeux de l'écriture dramatique*, Paris, CNRS, 1995, 199 p.

AZAMA, Michel, *De Godot à Zucco. Anthologie des auteurs dramatiques de langue française, 1950-2000*, Montreuil, Editions théâtrales, 2005, 351 p.

BARNES, Mary et Joseph BERKE, *Mary Barnes, un voyage à travers la folie*, Paris Seuil, coll. Points, 1973, 444 p.

BARTHES, Roland, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, coll. Points Essais no 493, 2002, 358 p.

BASTIDE, Roger, *Le rêve, la transe et la folie*, Paris, Seuil, coll. Points esais, 2003, 313 p.

BIET, Christian et Christophe TRIAU, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Editions Gallimard, coll. Folio essais, 2006, 1050 p.

BIZOT, Jean-François, *Vaudou et compagnie, Histoires noires de Abidjan à Zombies*, Paris, Panama, 2005, 373 p.

BON, François, *Pour Koltès*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2000, 76 p.

BROOK, Peter, *L'espace vide*, Paris, Seuil, 2001, 181 p.

CALVINO, Italo, *Le sentier des nids d'araignée*, Paris, Julliard, 1990, 222 p.

CASTORIADIS, Cornelius, *Carrefours du labyrinthe II*, Paris, Seuil, 1986, 380 p.

CHAWAF, Chantal, *Le corps et le verbe, la langue en sens inverse*, Paris, Presses de la Renaissance, 1992, 295p.

- COOPER, David, *Le langage de la folie*, Paris, Seuil, coll. Combats, 1977, 179 p.
- COPPO, Pierre, *Les guérisseurs de la folie, Histoires du plateau Dogon*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo, coll. Les empêcheurs de penser en rond, dir. Philippe Pignarre, 1998, 163 p.
- DANAN, Joseph, *Le théâtre de la pensée*, Rouen, Médiannes, 1996, 394 p.
- DANDREY, Patrick, *Parcours critique, Molière : trois comédies morales*, Paris, Klincksieck, 1999, 237 p.
- DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, coll. Paradoxe, 1993, 187 p.
- ERASME, *L'éloge de la folie*, Paris, Verda, 1777, 281 p.
- FO, Dario, *Le pays des Mezaràt*, Milan, Plon, 2004, 203 p.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1972, 689 p.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité I, La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1976, 212 p.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité II, L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1984, 340 p.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité III, Le souci de soi*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1984, 317 p.
- FREUD, Sigmund, *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1968, 185 p.
- GARDNER, Howard, *Les formes de la créativité*, Paris, Odile Jacob, 2001, 472 p.
- GAUVIN, Lise, *La fabrique de la langue, de François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Seuil, 2004, 342 p.
- GAUVIN, Lise, *Langagement L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Éditions du Boréal, 2000, 254 p.
- GOFFMANN, Erving, *Façons de parler*, Paris, Minuit, 1987, 277 p.
- HEBERT, Chantal et Irène PERELLI-CONTOS [dir.], *La narrativité contemporaine au Québec*, tome II, *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Les Presses de

l'Université Laval, 2004, 309 p.

HESSE, Hermann, *Le loup des steppes*, Paris, Calmann-Lévy, 1947, 195 p.

IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, coll. Idées, no 107, 1975, 380 p.

JODOROWSKY, Alexandro, *Le théâtre de la guérison*, Paris, Albin Michel, 1995, 253 p.

KAUFMANN, Jean-Claude, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin, coll. Individu et Société, 2004, 352 p.

KOLTES, Bernard-Marie, *Une part de ma vie, entretiens, 1983-1989*, Paris, Minuit, 1999, 158 p.

LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 1980, 478 p.

MALLET, Jean-Daniel, *La tragédie et la comédie*, Paris, Hatier, coll. Profil, Histoire littéraire, no 258/259, 2001, 159 p.

MATHIEU-JOB, Martine, *L'entredire francophone*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2004, 375 p.

MAULPOIX, Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, Librairie José Corti, 2000, 442 p.

MEYER, Michel, *Le comique et le tragique, Penser le théâtre et son histoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, 350 p.

MIGNON, Paul-Louis, *Panorama du théâtre au XXème siècle*, Paris, Gallimard, coll. Nrf, 1978, 378 p.

MONTESQUIEU, Charles-Louis de Secondat, Baron de, *Lettres persanes, choix de 75 lettres intégrales*, éd. prés., annot. et comment. par Jean Goldzink, Paris, Larousse, 1990, 288 p.

NIETZSCHE, Friedrich, Wilhelm, *Ecce Homo*, Paris, Mercure, de France, 1909, 299 p.

PASCAL, Blaise, *Pensées*, Paris, Gallimard, 1977, 764 p.

PAVIS, Patrice, *Le théâtre contemporain, analyse de textes, de Sarraute à Vinaver*, Paris, Armand colin, col. Lettres sup., 2004, 230 p.

PEZIN, Patrick, MARTIN, Serge, *Le fou roi des théâtres*, Saint-Jean-de-Védas,

L'Entretiens, 2003, 342 p.

PIRANDELLO, Luigi, *Ecrits sur le théâtre et la littérature*, Paris, Denoël, 1960, 195 p.

PIRANDELLO, Luigi, *L'humour et autres essais*, Paris, Michel de Maule, coll. Littérature étrangère, 1988, 217 p.

SERRES, Michel, *Les cinq sens. Philosophie des corps mêlés-I*, Paris, Bernard Grasset, 1985, 382 p.

SMADJA, Isabelle, *La folie au théâtre, Regards de dramaturges sur une mutation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, 347 p.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Messidor, coll. Essentiel, 1993, 302p.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III, Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, coll. Lettres, 1996, 217p.

VAUTIER, Claire, FRANDRIN, Hippolyte, extrait de *En corée*, Paris, Ch. Delagrave, 1913, *in Corée, Voyageurs au pays du matin calme*, Paris, Omnibus, 924 p.

BUCHHOLZ, Elke Linda, *Francisco de Goya, sa vie et son oeuvre*, Cologne, Könemann, 2000, 95 p.

VILAR, Jean, *De la tradition théâtrale*, Paris, Gallimard, coll. Nrf, 1955, 189 p.

VINAVER, Michel, *Ecrits sur le théâtre* (1982), textes réunis et présentés par Michelle Henri, Paris, L'Arche, 1998, 255 p.

Actes de colloques

L'humour d'expression française, actes du colloque international, Paris, 27-30 juin 1988, Tome 1, dir. Judith Stoar-Sandor, 211 p.

Revue de théâtre

Cahiers de théâtre, Jeu, *Biographie*, numéro 60, Montréal, dir. Pierre Lavoie, 1991. 3, 224 p.

Cahiers de théâtre, Jeu, *Sens et sacré*, numéro 92, Montréal, dir. Louise Vigeant, 1999. 3, 181 p.

Cahiers de théâtre, Jeu, *Jouer avec les mots*, numéro 95, Montréal, dir. Louise Vigeant, 2000, 195 p.

Europe, revue littéraire mensuelle, dossier sur *Michel Vinaver*, dir. Charles Dobzynski, Paris, avril 2006, 380 p.

B) Textes dramatiques

ALLEN Michelle, *La passion de Juliette*, Montréal, Léméac, 1983, 126 p.

BEAUMARCHAIS, *Le Barbier de Séville, Le mariage de Figaro, La mère coupable*, Paris, Garnier, 1964, 469 p.

BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952, 163 p.

BILLETTE Geneviève, *Le goûteur*, Montréal, Léméac, 1982, 101p.

CHAURETTE, Normand, *Rêve d'une nuit d'hôpital*, Montréal, Léméac, 1980, 106 p.

CLAUDEL, Paul, *L'annonce faite à Marie*, Paris, Gallimard, 1993, 235 p.

COCTEAU, Jean, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2003, 1869 p.

DUPRE, Louise, *Tout comme elle*, Montréal, Québec Amérique, 2006, 110 p.

ELUARD, Paul, *Bleue comme une orange, poésie*, Paris, Alternatives, 2002, 79 p.

FO, Dario, *Récits de femmes ; Franca Rame*, Tome 6, Paris, Dramaturgie, 2002, 305 p.

FRECHETTE, Carole, *La peau d'Elisa*, Montréal, Léméac Actes Sud-Papiers, 1998, 31 p.

FRECHETTE, Carole, *Les sept jours de Simon Labrosse*, Montréal, Léméac/Actes Sud-Papiers, 1999, 61p.

GARCIA LORCA, Federico, *La maison de Bernarda*, suivi de *Les noces de sang*, Paris, Gallimard, 1956, 253 p.

GENET, Jean, *Les bonnes*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1976, 113 p.

GIRAUDAUX, Jean, *Intermezzo*, Paris, Grasset, 1933, 190 p.

- GIRAUDAUX, Jean, *La folle de Chaillot*, Paris, Grasset, 1946, 157 p.
- GOGOL, Nicolas, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, dir. Gustave Aucouturier, 1956, 1954p.
- IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, dir. Emmanuel Jacquart, 1991, 1951 p.
- KANE, Sarah, *4.48 Psychose*, Paris, L'Arche, 2001, 56 p.
- KOLTES, Bernard-Marie, *Le retour au désert*, Paris, Minuit, 1988, 88 p.
- KOLTES, Bernard-Marie, *Quai Ouest*, Paris, Minuit, 1985, 108 p.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria, *L'aliéniste*, Paris, Métailié, 1984, 97 p.
- MAGNY, Michèle, *Un carré de ciel*, Montréal, Léméac, 2004, 109 p.
- MOLIERE, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1956, Tome I, 1488 p. Tome II, 1576 p.
- MOUAWAD, Wajdi, *Rêves*, Montréal, Actes Sud- Papiers, 2002, 65 p.
- PIRANDELLO, Luigi, *Théâtre complet*, dir. Paul Renucci, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la pléiade, 1977, Tome I, 1536 p., Tome II, 1664p.
- SCHMITT, Eric-Emmanuel, *Théâtre 1 et 2*, Paris, Albin Michel, 1993, 560 p.
- VINCENT, Julie, *Noir de monde*, Montréal, La Pleine Lune, 1989, 84 p.
- VINAVER, Michel, *Théâtre complet 3*, Paris, L'Arche, 2004, 257 p.

Sources linguistiques pour les dialectes francophones

DEPECKER, Loïc, *Guide des mots francophones, le ziboulateur enchanté*, Paris, Seuil, 1999, 185 p.

Sites internet

Dictionnaire Lexilogos. 2000. <http://www.lexilogos.com/#langues>, consulté en juillet 2006.

Encyclopédie Wikipedia. 2000. <http://fr.wikipedia.org>, consultée entre le premier juin et le 30 novembre 2006.

Paroles. Net. 2000. <http://www.paroles.net/chansons/10444.htm>, consulté le 25 novembre 2006.