

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

*VIGOR MORTIS* : IMAGES DE LA MORT AU THÉÂTRE

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR  
STÉPHANIE PELLETIER

DÉCEMBRE 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.»

## REMERCIEMENTS

Une création théâtrale ne se fait jamais sans l'aide d'un ou de plusieurs complices. Ceci est d'autant plus vrai quand il s'agit d'une maîtrise où, en plus de créer un essai scénique, une analyse chapeaute l'ensemble du projet. Ce travail ne fait pas exception à la règle ; aussi nous paraît-il essentiel de souligner l'apport des personnes sans qui *Vigor mortis* n'aurait jamais pu naître.

Merci, tout d'abord, au CIAM et à Hexagram qui, grâce à leur bourse et à leur générosité, m'ont permis de travailler avec de l'équipement de haute technologie et d'avoir accès à tout le matériel que le projet exigeait.

Merci à Hélène Couture qui a donné vie à la femme de *Vigor mortis*. Sa foi en ce que nous faisons, sa présence et son talent m'ont permis de créer et d'avancer malgré l'inconfort de l'inconnu.

Merci à Céline Jantet pour son rôle de spectre dansant. Merci aussi pour son travail d'assistante à la mise en scène. Son exigence, son sens critique et son intelligence ont permis de pousser nos efforts encore plus loin.

Finalement, merci à Martine Beaulne et à Frédéric Maurin. Je ne sais si *Vigor mortis* aurait vu le jour s'ils n'avaient pas été présents à chaque étape, de la création à la rédaction. Leurs commentaires, leur présence, leur dévouement m'ont stimulée tout au long de ce hasardeux chemin. Je leur en suis profondément reconnaissante.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES .....	v
RÉSUMÉ .....	vi
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I	
LA MORT SUR SCÈNE : DE LA NARRATION À LA MONSTRATION .....	4
1.1 Espace et temps : du rite au théâtre .....	5
1.1.1 La mort et le sommeil .....	7
1.1.2 La mort et son exposition .....	9
1.1.3 Le cadavre .....	11
1.2 Représenter la mort .....	11
1.2.1 La mort montrée : réalité .....	12
1.2.2 La mort montrée : simulation .....	13
1.2.3 La mort dite : représentation par les mots .....	15
1.3 Le Théâtre de la mort de Kantor : <i>Wielopole-Wielopole</i> .....	18
1.3.1 La photographe .....	19
1.3.2 La répétition comme pulsion de mort .....	21
CHAPITRE II	
LA MORT EXPOSÉE : PHOTOGRAPHIE ET CADAVRES .....	24
2.1 Image interdite, image magnifiée .....	24
2.1.1 De l'icône au portrait .....	26
2.1.2 Photographie et rituel .....	28
2.1.3 La subjectivité du regard .....	29
2.1.4 Photographie et mort .....	32
2.1.5 La mort s'ex-pose .....	33

2.2	Andres Serrano : cadavres sous objectif .....	34
2.2.1	Images de mort .....	34
2.2.2	Lumière sur le néant .....	36
2.3	Diane Arbus : la singularité magnifique .....	38
2.3.1	Effet d'étrangeté .....	38
CHAPITRE III		
	LA MORT SPECTRALISÉE : <i>VIGOR MORTIS</i> .....	40
3.1	D'une image à la mort mise en scène .....	41
3.1.1	L'intégration du numérique .....	43
3.1.2	Espace et spectateur .....	45
3.2	La mise en scène du temps qui passe .....	47
3.2.1	La lenteur .....	48
3.2.2	La répétition .....	50
3.3	La mort mise en images sur scène .....	51
3.3.1	Le spectre : présence et effets de présence .....	52
3.3.2	Apparitions et mort .....	54
	CONCLUSION .....	56
	ANNEXE	
	<i>VIGOR MORTIS</i> .....	58
	RÉFÉRENCES .....	61

## LISTE DES FIGURES

Figure		Page
2.1	<i>Porto Rican woman with beauty mark, N.Y.C. 1965.</i> Diane Arbus .....	29
2.2	<i>Child with a toy grenade in Central Park, N. Y. C. 1962.</i> Diane Arbus .....	31
2.3	<i>Child Abuse, 1992, Andres Serrano</i> .....	35
2.4	<i>Rat Poison Suicide, 1992, Andres Serrano</i> .....	37
3.1	<i>Moine bouddhiste s'immolant, 1963.</i> .....	41

## RÉSUMÉ

Le présent texte, qui accompagne l'essai scénique *Vigor mortis*, propose une réflexion sur la mort au théâtre, d'une part en inscrivant cette interrogation dans le rapport que l'homme entretient avec la mort, et d'autre part en s'attachant à la question de l'image. Afin de l'appivoiser, l'être humain a besoin, pour arriver à côtoyer la mort, de la circonscrire en un espace et un temps déterminés. Ces paramètres font qu'on la retrouve tout au long de l'histoire de l'art et, au théâtre en particulier, tant dans les textes dramatiques que sur les scènes. Selon les époques et les esthétiques, elle a pu être tour à tour montrée crûment, représentée dans une logique de l'illusion, ou simplement évoquée, racontée, rapportée dans des tableaux de langage. C'est sur le vaste éventail de ces différentes modalités que se penche le premier chapitre, à partir d'exemples tirés de la pratique des Grecs et des Romains de l'Antiquité, des Romantiques français et, pour finir, du « Théâtre de la mort » de Kantor, dont est spécifiquement analysé le spectacle *Wielopole-Wielopole* rappelant un événement passé de la vie de l'artiste : le décès de son oncle. Là, la mort n'emprunte pas tant les voies du récit, de la monstration ou de la simulation étudiées précédemment, qu'elle ne se présente sous l'allure spectrale de mannequins. Elle en appelle à des procédés de dédoublement et de répétition.

Dans le deuxième chapitre, nous nous interrogeons sur la place et le rôle que tient la mort au sein de l'art visuel, plus précisément en photographie. Loin d'être simplement anecdotique, elle a su inspirer des photographes depuis l'invention de l'appareil au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Parmi les premières photographies, on trouve des portraits de cadavres dans leurs beaux habits, des clichés d'accidents, des images de champs de bataille où s'amoncellent le corps de soldats tombés au combat. Andres Serrano, photographe américain contemporain, consacre une partie de son œuvre à des cadavres. Ce chapitre se penche et se questionne sur l'impact des images de son exposition *The Morgue* qui dévoile le monde troublant de la mort exposée. Nous nous penchons sur ce médium car il se trouve au centre de *Vigor mortis*, qui utilise l'image projetée aux côtés d'une interprète. Si, selon Barthes, la photographie est « un petit théâtre », nous verrons comment elle peut s'intégrer à la scène théâtrale.

Axée sur les conclusions tirées lors des précédents chapitres, l'analyse de *Vigor mortis* conclut le mémoire. Ce travail met en scène une interprète entourée d'images de différente nature : photographies, projection vidéo, animation numérique. L'animation numérique — squelette mouvant, spectre ou ectoplasme — qui apparaît aux côtés de la jeune femme est une autre façon d'inviter la mort sur la scène théâtrale. En plus d'être évoquée et simulée, la mort se fait donc personnage. Finalement, outre les notions de temps et d'espace qui ont été abordées dans le premier chapitre, cette partie s'attache à l'effet de présence de l'image et à ses conséquences sur la présence de l'interprète, soit à l'interaction du vivant et de l'artificiel sous le regard du spectateur.

Mots clés : théâtre, mort, temps, image numérique, photographie

On meurt depuis toujours et cependant la mort n'a rien perdu de sa fraîcheur.  
Emile Michel Cioran

## INTRODUCTION

Depuis l'arrivée de la vidéo, l'image a été appelée à prendre une place de plus en plus grande sur la scène théâtrale. Ici, le terme image désigne autant la photographie que la projection vidéo et n'est pas entendu au sens métaphorique de l'image poétique ou scénique. À l'ère de la reproduction visuelle, à l'époque où la vidéo est accessible à tous et facilement maniable, on voit, sans surprise, l'intégration des images projetées sur la scène théâtrale. L'un des défis de *Vigor mortis*, essai scénique élaboré dans le cadre de ce mémoire, consistait précisément à explorer l'interaction entre l'image et le théâtre, à aborder cette problématique afin d'en saisir les possibilités et les limites.

Sans généraliser, il est fréquent de voir des projections servir de décor, de toile de fond. Il arrive également que les écrans habitent la scène pour le beau, l'esthétique de la lumière qui en émane. Dans certaines œuvres, les projections font partie intégrante de la démarche de l'artiste et remplissent un rôle crucial dans la dramaturgie de l'œuvre présentée. Peu importent les motivations qui animent les artistes, choisir d'intégrer la projection vidéo à l'intérieur d'une création n'est jamais un geste anodin. Il faut comprendre que la lumière qui la constitue attire le regard, risque d'hypnotiser et de faire converger l'attention vers elle. « La puissance de l'image n'est pas dans sa vision mais dans sa présence. » (Debray, 1992, p. 309) Aussi faut-il être prudent lorsqu'on met en scène le visuel aux côtés de l'humain.

Ce faisant, plusieurs problèmes se présentent. Le théâtre, forme vivante, tridimensionnelle et en constant mouvement, peut paraître aux antipodes de la photographie, qui, elle, est figée dans un cadre, arrêtée pour l'éternité. Pourtant, ces deux formes artistiques peuvent se rejoindre dans la lumière dont elles se servent, via une histoire qu'elles nous présentent. À partir de ces dissemblances et ressemblances, il n'apparaît pas superflu de se demander comment marier adéquatement l'image au théâtre. Comment unir ces deux arts en un seul lieu ? Quelles thématiques permettraient de joindre ces deux modes d'expression ?

Barthes, dans son essai *La chambre claire*, propose une réponse. Il rapproche théâtre et image photographique par le biais de la mort : « si la Photo me paraît plus proche du Théâtre, c'est à travers un relais singulier (peut-être suis-je le seul à le voir) : la Mort ». (1980, p. 813) Aussi avons-nous retenu ce thème pour la création de *Vigor mortis*, présentant une femme qui va mettre un terme à ses jours. Entourée d'images, elle prépare le lieu où apparaît le spectre de la mort, animation numérique projetée sur un drap qu'elle a préalablement tendu. Pendant près d'une heure, elle parle au public, venu assister à son suicide, de ce qu'est la mort, interagit avec l'apparition et évoque des êtres disparus.

De la mort, que dire, que penser ? Ariès, historien français, propose une rétrospective éclairant le rapport de l'homme à la mort qui nous a permis d'étoffer notre propos. Il démontre, dans son livre *Essai sur l'histoire de la mort en Occident*, que si elle ne nous a pas toujours inspiré les mêmes sentiments, passant du dégoût à une certaine adoration, nous la tenons à distance dans un environnement, un cadre spécifique séparé du quotidien, où le nous pouvons entrer en contact avec elle. Ce cadre évoque la photographie et le théâtre. Régis Debray, dans son essai *Vie et mort de l'image* où il analyse la place de l'image – de peinture à vidéographique – à travers les siècles, situe la mort au sein même de l'art : « c'est un constat banal que l'art naît funéraire et renaît sitôt mort, sous l'aiguillon de la mort ». (1992, p. 26) Il apparaît donc logique d'utiliser le thème de la mort pour une création théâtrale, une œuvre picturale. Mais comment la photographie peut-elle s'intégrer sur scène ?

Barthes compare la photographie à un « petit théâtre ». Elle fixe des gens dans une théâtralité, elle impose une histoire, des personnages, même lorsqu'elle immortalise le quotidien le plus banal. En cadrant, en occultant un segment de la réalité pour n'en dévoiler qu'une portion, elle se fait théâtre qui exhibe l'infiniment petit, l'infiniment grand. Selon lui, « ce n'est pourtant pas (me semble-t-il) par la Peinture que la Photographie touche à l'art, c'est par le Théâtre ». (1980, p. 813). Parce qu'elle convoque une histoire, parce qu'avec ce qui est cadré vient, inévitablement, le hors-cadre où tout est possible, la photographie permet à l'imagination de se déployer. En fait, en photo comme au théâtre, le lieu est fixé, constituant l'un des paramètres de l'interprétation.

Ainsi, *Vigor mortis* désire mettre en scène une image répondant à une interprète, jouant avec elle, sans diminuer la force de sa présence, sans créer de prédominance de l'une sur l'autre et ce, autour de la mort. Nous verrons comment se déroule l'interaction du réel et de l'artificiel, du vivant et du non-vivant autour de ce thème millénaire. Or, afin de saisir la perspective de cet essai théâtral, il importe également d'en appréhender la généalogie.

Afin de bien comprendre ce que la mort signifie et la place qu'elle occupe dans nos vies, le premier chapitre se consacrera à notre rapport à elle. En vue de circonscrire cette thématique, nous aborderons plus précisément la mort mise en scène au théâtre. En effet, celle-ci s'inscrit dans l'art théâtral. On la retrouve tout au long de son histoire, parfois narrée, parfois simulée et parfois même sous l'aspect de revenants. Nous démontrerons également comment nous avons intégré ces modes de représentation de la mort dans *Vigor mortis*. Reste à savoir si elle peut s'employer au théâtre comme ressource principale de la création. De façon plus précise, *Wielopole-Wielopole* de Kantor, créateur pluridisciplinaire alliant arts plastiques et théâtre, sera analysé. Nous tâcherons de démontrer comment cet artiste a prouvé que la mort peut être autre chose, au théâtre, qu'un incident, une simple péripétie.

Dans le deuxième chapitre, nous verrons quelle place est réservée à la mort dans les arts visuels. Si on la retrouve comme source d'inspiration en peinture, dans la sculpture, nous nous arrêterons plus spécifiquement à la photographie. En photographie également, la mort se montre autrement que pour illustrer les faits divers. Si nombre de photos de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle immortalisent des défunts sur leur lit de mort, Serrano, photographe américain contemporain, a su la dévoiler dans ce qu'elle a de plus captivant, de plus dur ; il en a fait une œuvre. Dans le cadre de ce chapitre, nous verrons aussi comment l'image projetée a été employée lors de *Vigor mortis* afin de servir le propos théâtral.

Nous effectuerons, dans le troisième chapitre, une analyse de *Vigor mortis*. Nous verrons quelle influence a la présence allégorisée de la mort, par le biais de l'image, sur l'interprète. Nous tâcherons de détailler comment la protagoniste de cette fiction entre en contact avec la mort, se voit confrontée à la projection d'un spectre numérique. L'effet de présence du personnage de la mort a des conséquences directes sur la présence de l'interprète en scène, tous deux tentant de capter l'attention du spectateur.

## CHAPITRE I

### LA MORT SUR SCÈNE : DE LA NARRATION À LA MONSTRATION

À notre époque, la mort fait peur, elle terrorise. « La bienséance interdit désormais toute référence à la mort. C'est morbide, on parle comme si elle n'existait pas. » (Ariès, 1975, p. 162) Or, il ne faut pas croire qu'il en ait toujours été ainsi. Si, à l'ère de l'industrialisation, en Occident, les cadavres sont enterrés à l'extérieur des portes de la ville, au Moyen Âge on trouve des charniers à ciel ouvert autour desquels s'agglutine la foule bigarrée des marchés et des foires. Personne ne se formalise des corps en décomposition qui exhalent leur odeur sur la cité. À cette époque, la mort, comme les morts, fait partie intégrante de la vie.

Aujourd'hui, en plus d'être savourée pleinement, la vie se doit de refléter la santé, la vigueur. « Dans la culture médiatique et glamour, on ne meurt plus ; les images du corps nous assomment avec leurs modèles de jeunesse immuable et de beauté luxueuse et aseptisée. » (Arasse, 2006, p. 33) Un vaste spectre de l'industrie exhibe la jeunesse éternelle dans ses publicités, l'utilise comme garantie de la qualité de son produit à vendre. Bannis sont les signes du temps qui passe sur le corps humain, l'âge qui se dévoile, le lent processus de la mort à l'œuvre. Comment, dans une culture qui bombarde sa population d'images aux visages juvéniles, où les idoles ont les traits de l'adolescence, sont représentés les morts, la mort ? Parce que trop souvent associée à l'âge et à la vieillesse, la mort semble se faire plus secrète, plus discrète, mais pas complètement invisible. Elle se retrouve au cinéma et voire au théâtre.

Nombre de films nous montrent des explosions, des meurtres, de la violence, tandis que suicides et combats abondent sur la scène. Les cadavres ne traumatisent personne par leur présence simulée. Pourtant, dans ces œuvres où les macchabées se succèdent et se ressemblent tous, la mort n'est que prétexte, rebondissement de l'action qui a rarement à voir avec elle. Cela dit, il existe un corpus d'œuvres qui s'y consacre et nous la rend plus

accessible. Pensons notamment aux documentaires qui questionnent l'euthanasie comme dernier recours face à une souffrance qui ne s'apaise plus. Pourtant, les images qui nous entourent le plus fréquemment montrent la mort tel un malheur, une punition, une offense à venger. Rarement se déploie-t-elle en muse de la création. Peut-être est-ce à cause de sa nature-même, de la peur qu'elle suscite en nous.

Mais qu'est-ce qui effraie tant ? L'action de mourir ou l'état cadavérique ? Et qu'est-ce que la mort ? Question simple, cependant, « [...] plus la connaissance de la mort progresse scientifiquement et moins on s'avère capable de préciser quand et comment elle intervient. Mais c'est sur ce Rien que se focalisent toutes les énergies pour la repousser, l'obnubiler, la supprimer ou la récupérer. » (Thomas, 1988, p. 16) En fait, le désir de l'espèce humaine aura été, et semble toujours avoir été, de retarder l'événement le plus possible. Bien qu'elle ait évolué au fil des siècles, notre relation à la mort, teintée de crainte, de respect, d'interrogation, demeure une lutte pour la survie.

### 1.1 Espace et temps : du rite au théâtre

Peut-on montrer la mort au théâtre ? Peut-on la représenter sur scène, la peinture nous la dévoilant enserrant une jeune fille dans ses bras, autrement que par le biais du cadavre ? Peut-on théâtraliser la mort ? Ces questions se situent au cœur de *Vigor mortis*. Ce mémoire-créditation cherche à mettre en scène la mort, sa nature et les formes qu'elle emprunte. En passant par son évocation, par sa représentation fantasmagorique, il tend à faire de la mort le noyau autour duquel gravite le propos. En réalité, cette création est motivée par le désir d'en faire non pas un événement ni une péripétie, mais le thème fondamental.

Pour y parvenir, il nous semble qu'il faut en parler sans détour et ne pas la cacher derrière une parabole, mais plutôt la montrer comme passage obligé de toute vie. La mort, sous cet angle, ne paraît plus menaçante. Au contraire, elle offre une richesse thématique, elle accompagne la vie. Les hommes des sociétés primitives<sup>1</sup> en possèdent cette vision. Ils entretiennent avec elle un rapport qui consiste à « [...] vaincre la mort en la transformant en

---

<sup>1</sup> Ces sociétés dites primitives se retrouvent sur tous les continents. Séparées géographiquement, elles sont regroupées par leurs pratiques culturelles.

*rite de passage* ». (Eliade, 1957, p. 167) Ce rite conduit d'un monde profane à un monde sacré où le cycle du temps, « constitué par un *éternel présent* » (Eliade, 1957, p. 79), octroie à toute vie l'éternité. Mourir ne signifie plus alors disparaître, mais participer à une vie sans fin. Par la pratique de rituels qui mettent en scène les mythes racontant les différentes étapes de la création du monde, et de ce fait l'histoire de la mort, l'homme des sociétés primitives atteint cette éternité. Ces sociétés transcendent la mort en la faisant histoire. « Dans une formule sommaire, on pourrait dire qu'en "vivant" les mythes, on sort du temps profane, chronologique, et on débouche dans un temps qualitativement différent, un temps "sacré", à la fois primordial et indéfiniment récupérable. » (Eliade, 1963, p. 31)

Ce temps qualitativement différent évoque sensiblement l'atmosphère que l'on retrouve dans les salles de spectacle. En effet, à partir de l'instant où une histoire est racontée, l'auditeur, le spectateur est invité à pénétrer un temps, une époque, un moment qui ne sont pas ceux de son présent. Cette juxtaposition de réalités – celle du spectateur et celle de l'histoire – est prise au sérieux par les peuples des sociétés primitives. Aussi les mythes ne peuvent-ils être racontés n'importe où ni par n'importe qui. Seuls quelques initiés ont le droit – et le devoir – de transmettre ce savoir. Avant d'inviter les gens à entendre le récit, ils préparent un lieu où peut se produire la hiérophanie, « irruption du sacré qui a pour effet de détacher le territoire du milieu cosmique et de le rendre qualitativement différent ». (Eliade, 1957, p. 29)

Cette minutie pour préparer le spectateur à l'écoute du mythe se situe à la base de la narration des sociétés primitives. Pour elles, raconter n'est pas une action banale. Écouter ne peut se faire sans une certaine préparation. En effet, pour entrer dans le lieu consacré, il faut circuler par un passage. Les peuples des sociétés primitives, avant de pénétrer dans l'endroit où les mythes leur sont contés, doivent se séparer du quotidien, se préparer au temps éternel. Ce passage symbolique est également vécu physiquement par la traversée d'un corridor. Comme la mort aujourd'hui est un sujet délicat à aborder, prendre le temps de préparer le spectateur à entendre parler d'elle paraît nécessaire. L'idée de la hiérophanie a inspiré le détour imposé aux spectateurs de *Vigor mortis*. En arrivant dans la pénombre pour voir la scène de haut, en étirant l'instant entre son entrée et le moment où il va prendre place, le public de *Vigor mortis* a le temps de se départir de ses préoccupations quotidiennes et de pénétrer l'univers de la pièce avant le spectacle. Cette entrée des spectateurs se prolonge sans

toutefois se figer en tableau. De minute en minute, leur nombre en haut et en bas se modifie, s'inverse, et l'éclairage se transforme. Un temps hors du temps prend place. Ce moment crée une attente pleine d'elle-même, propice à la contemplation ; un délai qui ouvre l'univers de l'un – la scène – à celui de l'autre – le spectateur.

### 1.1.1 La mort et le sommeil

La mort a toujours déstabilisé l'homme. Elle le fascine et l'ébranle tour à tour, se cachant au cœur même du vivant. Il arrive qu'elle se joue de lui en se confondant avec le calme d'une personne assoupie. Cette ressemblance amène les hommes des sociétés primitives à unir étroitement la mort, le sommeil et l'oubli dans leurs mythes. Cette union du sommeil et de la mort a continué à transparaître dans la littérature au fil des siècles. Combien de princesses, au lieu de mourir, se trouvent prisonnières d'un sommeil dont elles ne peuvent s'extirper ? Ou encore, pensons simplement à Roméo qui, croyant avoir affaire à un cadavre, s'ôte la vie, trompé par la torpeur de Juliette. En tous les cas, le lieu où la jeune femme est assoupie se trouve presque toujours séparé de la réalité. Que ce soit la Belle au bois dormant qui sommeille dans une pièce reculée du château ou Blanche Neige étendue dans son cercueil de verre, les personnes touchées par ce type de repos se trouvent isolées, éloignées de la réalité. Dans ce lieu séparé du monde, le temps n'a plus d'emprise sur elles.

Les mythes ayant trait à la mort, tel *L'Hymne de la Perle*, rapportent le plus souvent les péripéties d'un héros qui, parti à la recherche d'un objet de très grande valeur, ici la perle unique, oublie en chemin ce qu'il devait faire et s'endort d'un sommeil inaltérable. Un messager vient alors le réveiller – un aigle portant une missive de ses parents l'implorant de s'éveiller et de continuer sa quête –, et lui rend ses esprits. Conscient du leurre où le conduit le songe, le jeune prince, car c'en est un, se lève et accomplit sa tâche. Une fois en possession de la perle, il ne lui reste qu'à retourner chez lui. En fait, « le "réveil" implique l'*anámnesis*, la reconnaissance de la vraie identité de l'âme, c'est-à-dire la re-connaissance de son origine céleste. C'est seulement après l'avoir réveillé que le "messager" révèle à l'homme la promesse de la rédemption et finalement lui enseigne comme il doit se comporter dans le Monde ». (Hans Jonas cité par Eliade, 1963, p. 163) D'une certaine façon, les mythes existent pour nous apprendre comment vivre ; pour nous apprendre à mourir.

*Vigor mortis* recourt à cette ressemblance entre le sommeil et la mort. Au commencement, est allongée une femme, étendue sous un drap, feignant la mort et cherchant y faire croire. Cette mise en scène se joue du vrai, elle jette le trouble quant à l'intention première de la protagoniste : veut-elle apeurer, faire réfléchir ou simplement choquer les spectateurs ? Si, une fois qu'elle est éveillée, on comprend qu'elle n'est pas une héroïne, elle se sert de son état de conscience pour communiquer son savoir sur la mort aux gens qui l'entourent. Contrairement au messager qui sauve le héros de *L'Hymne à la Perle*, elle ne nous apprend pas la façon de mener notre vie, mais nous explique le processus de la mort. Surtout, cette femme parle pour ne pas mourir, car elle va mourir. Quand son décor sera installé, elle se suicidera. Cette jeune femme se sert de la parole pour transcender l'oubli dans lequel la mort la plongera sous peu.

Raconter la mort permet d'atténuer le mystère qui l'entoure. En la nommant, cette femme cherche, un peu comme l'homme des sociétés primitives, à se prémunir contre elle. Non qu'elle refuse ou nie sa présence, mais en la nommant, elle semble posséder un certain contrôle sur elle, car « à la certitude de mourir s'oppose l'incertitude de l'événement ». (Thomas, 1988, p. 16) En verbalisant la mort, en identifiant ce qui la provoque, ce qui attend chacun de nous, le personnage de *Vigor mortis* se donne l'assurance de savoir que faire quand son tour viendra. Par sa mise en scène, par le choix qu'elle fait de s'enlever la vie, cette femme devient l'actrice de sa mort, la souveraine de son existence.

La mort que nous allons voir au théâtre, au cinéma, en photographie sert-elle à apaiser nos angoisses ? En figurant la mort, en la représentant, ne ferions-nous, comme cette femme, que rechercher une façon de prévenir sa venue ? Pour Ariès, « l'homme a été, pendant des millénaires, le maître souverain de sa mort et des circonstances de sa mort. Il a aujourd'hui cessé de l'être [...] » (1975, p. 167) Maintenant, on la regarde, on la reconnaît et on tente, le plus possible, d'en retarder la venue. Elle nous effraie et il semble que nous ne sachions comment la côtoyer sans crainte. Peut-être est-ce dû à notre angoisse – encore plus grande celle-là – de vieillir, à notre désir d'éternelle jeunesse. Il est vrai que regarder la mort en froidement signifie admettre sa propre fin. S'il est difficile d'accepter celle d'un être cher, se voir sans vie est impossible. Certes, chacun s'est visualisé, un jour ou l'autre, étendu dans un cercueil, mais imaginer la vie qui se poursuit sans nous se révèle un exercice beaucoup plus

complexe. En voyant de moins en moins les gens mourir, nous ne côtoyons plus le processus de la mort. Les cadavres nous sont présentés maquillés, coiffés, habillés comme pour une sortie un jour de fête. En présentant les corps de la sorte, tout donne l'impression d'être devant quelqu'un qui sommeille. Le vivant est reproduit afin d'éloigner la vision de la mort. Pour nous séparer de nos morts, il est primordial de voir leur corps avant la mise en terre.

### 1.1.2 La mort et son exposition

Le contact des morts, des cadavres, demeure essentiel. En effet, tant que nous n'avons pu voir la personne que l'on connaît sans vie, son décès semble hypothétique. Comme « la vie et la mort sont *inconcevables* » (Pontalis, 2003, p. 185), nous n'arrivons à les envisager que par la proximité que nous entretenons avec les vivants et les morts : d'où l'importance de voir l'individu après son trépas. Il est primordial de partager un espace et un temps avec le corps. Ce moment permet d'ancrer dans la réalité, notre réalité, la disparition de l'être connu. Ainsi, celui qui n'est plus n'est pas seulement ailleurs. Son corps devant nous rappelle que ce que nous ne côtoierons plus est également de l'ordre de l'abstrait, de l'immatériel. Au-delà du physique, c'est une présence qui disparaît. Une fois l'exposition du défunt terminée, le cercueil est refermé. Après, habituellement, nous le suivons en procession jusqu'au cimetière ou au crématorium. Le cortège accompagne le mort jusqu'à sa dernière demeure.

Cette tradition – suivre le corps jusqu'à sa mise en terre – nous vient de loin. On la voit apparaître dans la Rome antique, civilisation qui entretient un rapport très intime aux jeux (*ludi*). Or, ce rapport se révèle primordial quand vient le temps d'analyser la place de la mort dans cette société. En effet, la pratique théâtrale romaine, qui se déploie dans différentes sphères de la vie sociale, se situe au cœur de la mise au tombeau. Toute célébration, que ce soit le couronnement d'une victoire, l'avènement d'un nouvel empereur ou le décès d'un proche, passe par le cirque, les gladiateurs, les défilés et le théâtre.

Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que la mort soit traitée comme un événement spectaculaire. Chez les Romains de cette époque, le transport au cimetière, pour les nobles, se fait devant public. « À la mort d'un ancien magistrat, sa famille fait prendre l'empreinte de son visage à partir de laquelle est fabriqué un masque primitivement en cire : *l'imago*. »

(Dupont, 1985, p. 25) Cette *imago* jouera un rôle déterminant dans la commémoration du défunt.

En effet, toutes funérailles impliquent à Rome un transport (*funus*), qui mène le mort de sa demeure à sa tombe qui est obligatoirement hors de l'enceinte sacrée de la ville. Ce *funus*, de simple cortège qui avait peut-être originellement lieu la nuit, devint chez les familles de la noblesse une procession (*pompa*) menée par les morts illustres du clan (*gens*) conduisant leur parent à sa dernière demeure. Les masques funèbres portés par des acteurs, des histrions affublés des insignes de la magistrature que chacun a revêtus durant sa vie, traversent ainsi la ville, annoncés par la musique des flûtes. (Dupont, 1985, p. 26)

Ainsi, à la mort d'hommes célèbres, le nombre de masques impressionne. « Il y a six cents masques aux obsèques de M. Claudius Marcellus, le vainqueur de Syracuse, un des grands généraux de la guerre punique, six mille à celles de Sylla près d'un siècle plus tard. » (Dupont, 1985, p. 29)

*Vigor mortis* adresse un clin d'œil à l'*imago* par les portraits qui apparaissent sur les trois parois entourant l'espace scénique. Dès le commencement du spectacle, outre le corps allongé de la femme, des portraits en mouvement sont donnés à voir. Ces visages, cadrés au niveau du buste, semblent immobiles. Mais, lentement, les photos se dévoilent images animées, les corps se déplacent dans un mouvement retenu. Initialement, des comédiens devaient faire ressortir leur visage dans les draps tendus, en poussant sur le tissu avec leur tête. Était ainsi cherché un effet spectral, un effet de présence de mort – un peu comme l'*imago* qui donne à voir des visages de défunts sur des corps vivants. L'enduit ignifuge n'a toutefois pas permis de concrétiser cette idée. Évidemment, les projections, avec leurs deux dimensions, n'ont pu recréer à elles seules l'effet de l'*imago*.

Ces portraits vidéo accompagnent la comédienne tout au long de ses préparatifs. Ils sont là en train de lui tenir compagnie. Sont-ils ses fantômes, sa famille, ses amis ? Nul ne le sait, sauf elle. Peut-être. Dans ce décor de mort, les spectateurs sont entourés de vivant, mais d'un vivant artificiel, reproduit, numérisé ; d'un vivant qui feint la mort. Tranquillement, on se rend compte que rien n'est fixe : ni les images ni la femme sous ce drap que l'on voit se lever et s'abaisser au rythme de la respiration.

### 1.1.3 Le cadavre

Les Occidentaux, le plus souvent, meurent dans les hôpitaux, seuls ou entourés de leur famille proche. Généralement, nous avons accès à la dépouille uniquement au salon mortuaire. Il y a un siècle, cette cérémonie avait pourtant lieu dans la maison du défunt. On se servait du lit ou alors de la table de cuisine pour exposer le cadavre. Maintenant, dans les sociétés nord-américaines du moins, on imagine mal de garder le corps du défunt chez lui, encore moins chez soi. En fait, on meurt rarement à la maison, si ce n'est par accident. Le rapport de l'homme moderne nord-américain avec les cadavres demeure ce défilé, ce moment de recueillement et de respect devant le cercueil. Encore une fois, un espace et un temps bien distincts apparaissent dans notre rapport à la mort, comme si, pour rendre la mort réelle, il nous fallait lui créer un environnement permettant sa concrétisation, du moins sa concrétisation mentale. Cet espace et ce temps offerts aux regards nous font prendre conscience de la réalité : voir devient savoir. Bien que ténu, le réconfort que l'on ressent devant la personne décédée a orienté le choix de faire revenir le public, à la fin de *Vigor mortis*, pour qu'il défile devant la femme étendue. Il nous paraissait essentiel de lui laisser comme dernier souvenir la vue d'un corps, et non pas seulement l'image de cette femme qui l'expulse avant d'en finir.

Ariès écrit que « le culte moderne des morts est un culte du souvenir attaché au corps, à l'apparence corporelle » (1975, p. 155), d'où, encore une fois, l'importance de graver dans sa mémoire l'image de la personne en chair et en os, même si cette image renvoie à un corps inanimé. Même sans vie, le corps humain – en raison de ses trois dimensions – occupe un espace que la photographie et la vidéo n'arrivent pas à habiter. Si ces dernières parviennent à capter les regards, à hypnotiser l'attention, réalité à laquelle nous étions confrontée avec les projections dans *Vigor mortis*, le corps humain rappelle toujours à l'ordre de l'immédiat, de la présence.

## 1.2 Représenter la mort

Le théâtre a longtemps servi à sensibiliser, éveiller la population. L'exemple de la mort demeure un argument de poids pour convaincre une assemblée du bien-fondé du propos soutenu. Dans l'histoire du théâtre, la mort se voit représentée à chaque époque. Si certaines

sociétés se sont gardées de la mettre en scène, préférant son évocation, d'autres, telle la Rome antique, sont allées jusqu'à remplacer les acteurs par des esclaves que l'on exécutait. Ce désir du vrai, recherché par cette pratique, rend-il la mort plus crédible ? L'impact de la mort montrée, qu'elle soit réelle ou simulée, est-il plus grand sur l'imaginaire que celui de la mort dite ? La vue du sang a souvent su éveiller l'appétit de la foule et rameuter les gens. Le plaisir des exécutions publiques ne tient-il pas d'un certain contentement ? Mais est-ce là l'unique raison de la mort en scène ? Sert-elle simplement le spectaculaire ou sa représentation cache-t-elle un désir plus profond ?

### 1.2.1 La mort montrée : réalité

Il est aisé de faire le rapprochement entre la mort théâtralisée et le sacrifice, les exécutions. Déjà, le lieu physique jette des ponts unissant ces notions.

De même que l'espace de l'exécution détermine une sorte de sacrifice sur une plate-forme en hauteur et devant un public, l'espace théâtral représente le même lieu soumis aux mêmes regards, mais déplacé sur une estrade propre à la représentation d'un monde : monde dégradé et comique pour la farce, monde héroïsé pour la tragédie. (Biet, 2006, p. xxx-xxxii)

En quelque sorte, les exécutions publiques se font spectacles, bien qu'elles n'évoquent pas un univers autre que la réalité. Il existe, dans l'exécution des sentences, une théâtralité indéniable. Quand, avant le moment de mettre un terme aux jours du condamné, le jugement est prononcé haut et fort sur la place publique, quand le détenu est amené sur l'échafaud, une mise en scène impose à chacun, que ce soit au bourreau, au coupable ou au public, son rôle et sa place. Aujourd'hui, dans la majorité des pays qui autorisent encore la peine capitale, les exécutions se font sous l'œil de témoins choisis, devant une assistance limitée. La mort d'une personnalité notoire diffusée aux nouvelles de 17h00, telle celle de Saddam Hussein, peut aller jusqu'à provoquer un scandale. Pourtant, il suffit de remonter à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour retrouver la pendaison publique de Cordélia, ici même au Québec. À cette époque, il aurait été tout aussi mal vu de la faire mourir loin des regards. Quant au sacrifice, si les prêtres remplacent les bourreaux, la théâtralité demeure manifeste au sein de cette pratique qui s'est longtemps déroulée devant un public avide de sang. Par le cérémonial entourant la mise à mort, le rituel de chaque exécution répondant à un ordre précis, voire des moments de

l'année particuliers – les récoltes, les fêtes, les guerres – et le lieu où les sacrifices étaient perpétrés – temple ou endroit éloigné de la vie courante –, tout porte à croire que ces cérémonies procédaient selon une certaine théâtralité. À quoi bon ces mises en scène, si ce n'est pour satisfaire des spectateurs ?

La mort attire les foules. Pensons au credo des dirigeants romains de l'Antiquité, « du pain et des jeux du cirque », où le spectacle des gladiateurs se terminait par la mort de l'un, sinon de plusieurs d'entre eux, pour se rappeler que la mort en scène fascine. Est-ce par voyeurisme, par sensationnalisme ? Peut-être que voir l'autre mourir permet de se sentir encore plus vivant. Cette pratique, qui peut aujourd'hui paraître barbare, ne s'éloigne pas beaucoup de la peine capitale, laquelle n'est pas moins barbare, et nous conduit directement à la mort simulée.

La mort, représentée par une actualisation sanglante en place publique à l'intérieur d'une cérémonie à la fois sacrée (le passage à la vie éternelle du pécheur contrit), sociale (la punition) et esthétique (le plaisir de la vue du sang ou celui de voir *bien* mourir) sera l'enjeu de la représentation théâtrale tragique et déterminera les mêmes effets médiatisés par la fiction et le corps des comédiens. (Biet, 2006, p. xxx-xxxii)

Donc, selon Biet, en simulant la mort, un besoin de l'ordre du rituel se trouve contenté, un désir de justice ainsi qu'un certain plaisir macabre se voient assouvis. La mort servirait alors de purge aux passions humaines. Qu'elle soit réelle ou simulée, la mort en scène permet, au Moyen Âge du moins, la rédemption des péchés.

### 1.2.2 La mort feinte : simulation

La mort se donne sur scène. Elle se joue également. Si, chez les Romains de l'Antiquité, le vrai est recherché, dans le théâtre de la cruauté, qui la montre sans pudeur ni détours, elle se fait spectacle. Au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle, « la mort n'est plus dans ce théâtre une substance secrète, un événement silencieux et invisible, mais un arrachement à la vie, une "mort théâtrale", c'est-à-dire pour les spectateurs d'alors, une "mort vivante" ». (Biet, 2006, p. xxvii)

Un siècle plus tard, les Français vivent une période trouble de leur histoire. Lors de la Révolution, la mort, la vraie, donnée par la guillotine, provoquée par les coups des fusils, a envahi les rues de Paris, laissant derrière elle des traînées de sang. Dans ces conditions, on ne

s'offense pas de la voir, chez les Romantiques, simulée sur scène, surtout si, au passage, elle dénonce une injustice.

On meurt dans le théâtre romantique. On se tue et l'on tue, et ce, de façon magistrale. Parmi les pièces marquant cette époque se trouve *Chatterton*. Ce drame de Vigny raconte la vie du jeune poète Chatterton qui, après qu'on lui eut refusé l'aide financière qu'il espérait, après s'être fait faussement accuser de plagiat, attend à ses jours. Découvrant le jeune homme agonisant, Kitty Bell, la femme de son logeur avec qui il entretient un amour inavouable et inavoué, meurt sous le choc dans les bras de son mari. Le tout se fait sous les yeux du public. Lors de la première mise en scène du texte, la comédienne Marie Dorval dévalait les escaliers, allant choir à ses pieds. Mort dramatique et spectaculaire, rien n'était épargné aux spectateurs. De cette œuvre, c'est le final qui semble avoir marqué les esprits.

Cette pièce dénonce le pouvoir de l'argent compromettant le travail de l'artiste. L'auteur met également en lumière l'hypocrisie de la société bourgeoise. En effet, « Vigny invente le personnage du Quaker, homme pieux, idéaliste, double de Chatterton par sa position marginale, mais qui est accepté par la société bourgeoise en raison de son statut religieux ». (Naugrette, 2001, p. 167) Le suicide du poète semble aller de soi. Si l'ambition des Romantiques est de faire réfléchir le public, si « l'émotion se met au service de la raison, en rendant le spectateur réceptif à une analyse lucide des causes à effet » (Naugrette, 2001, p. 46), la mort est un choix logique pour obliger les gens à se questionner sur le sort et la place des artistes, mais également sur le sort et la place de la religion dans cette société en plein bouleversement. Quand on laisse un artiste mourir, que ce soit de faim ou par suicide, sans trop réagir, on peut se demander ce qu'il advient de la liberté de parole, de l'importance de l'art au sein de la collectivité. La mort dénonce, prend position. La double mort est d'autant plus troublante qu'elle renforce l'idée que la civilisation s'affaiblit en laissant mourir jeunesse et art.

On ne peut parler du drame romantique et passer sous silence *Hernani* de Victor Hugo, qui, à sa création, provoqua l'ire des monarchistes en suscitant la passion du peuple, de la jeunesse et des artistes. Cette histoire est celle d'un couple, séparé d'abord par un oncle

auquel est promise la jeune femme, qui sera enlevée par le roi. Nonobstant toutes leurs tentatives, les amoureux ne seront réunis que dans la mort ; ils se suicideront.

Le dénouement pathétique, construit sur le modèle de *Roméo et Juliette*, laisse apparaître cette contradiction : alors que chez Shakespeare le sacrifice des amants permet la réconciliation des deux familles, la mort de doña Sol et d'Hernani ne profite à personne, n'est rachetée par aucune providence. Dans la France gérontocratique de 1830, la mort des amants figure le scandale d'une société qui étouffe ses forces vives. (Naugrette, 2001, p. 144)

Hugo et Vigny utilisent le même subterfuge, le suicide, pour dénoncer certains aspects de la société. Chez Hugo, la critique sert à mettre en lumière une classe dirigeante qui empêche la jeunesse de prendre part aux décisions qui la concernent. Elle est d'autant plus acide que ceux qui occupent le pouvoir arguaient, en leur temps, de leur droit de parole, invoquaient leur place politique. La mort, ici, n'est pas seulement un acte désespéré, mais elle symbolise l'affaiblissement de la nation, à plus ou moins long terme, si on laisse aux dirigeants le monopole décisionnel, si on refuse à la jeunesse la place qu'elle aspire à prendre.

Aujourd'hui au Québec, où la religion ne tient qu'une place secondaire dans nos vies, où la lutte des classes n'est pas un sujet d'actualité, à quoi bon exposer la mort sur scène ? Pourquoi lui consacrer un spectacle ? Probablement pour répondre au même besoin que Hugo et Vigny : faire réfléchir le spectateur à l'influence qu'il possède, non pas sur la société ou dans l'histoire, mais sur sa vie. Dans *Vigor mortis*, la femme qui nous accueille dans son univers, qui nous invite à partager ses derniers moments, nous permet, par le fait même, de prendre conscience de notre propre existence. Mais plus encore, elle nous offre la possibilité de nous arrêter pour penser à ce que la vie fait de nous, à nos morts, à la mort que l'on a tous côtoyée, de près ou de loin. L'explication du processus de la mort, de ce qui la provoque, convoque la vie. Ici, la mort, n'est pas une péripétie, un simple événement, mais la raison qui réunit les gens : quelqu'un va mourir ; quelqu'un est mort. Dans ce spectacle, quelqu'un nous dit la mort.

### 1.2.3 La mort dite : représentation par les mots

Dans *Vigor mortis*, bien que la mort soit montrée, voire célébrée, la femme ne meurt pas sur scène. Elle apparaît, empruntant les traits d'un personnage créé numériquement. Ce

personnage, qui entre en interaction avec la protagoniste, finit par danser avec elle. Ensuite, la mort est évoquée. La jeune femme explique comment la mort envahit le corps, quelles sont les principales causes de décès au pays et énumère une liste de personnes disparues. Finalement, la mort est représentée, simulée par l'interprète à deux reprises, sous le drap au début et à la fin. Pourtant, on ne la voit pas mourir. Cette absence de monstration enlève-t-elle à la mort sa place dans la représentation ? Banalise-t-elle l'œuvre ? Les mots sont-ils moins efficaces à la rendre concrète ?

Dans le théâtre grec, jamais, selon ce que l'on en a découvert, on ne montrait la mort sur scène, tandis que les cadavres des personnages y étaient exposés. On sait que chez les Grecs, l'art théâtral occupe une place fondamentale au sein de la Cité. La scène offre au peuple un lieu où se déploie la mythologie constituant son histoire, son passé ; elle devient l'arène des passions, de la catharsis que suscite la tragédie. En fait, comme l'écrit Bernard Deforge, avec le théâtre tragique nous passons du « *rituel au spectacle*. La tragédie est un rituel de mise à mort, et son point culminant est la monstration du cadavre ». (Deforge, 1997, p. 23) Encore une fois, le théâtre sert d'outil canalisant les appréhensions, les craintes, et, pourquoi pas ?, les fantasmes humains.

En ce qui a trait au théâtre grec, il suffit de se référer aux textes qui nous sont parvenus pour comprendre que le meurtre ou le suicide sont au cœur de la narration. Les exemples sont nombreux à cet égard. Pensons, entre autres, à *Agamemnon* d'Eschyle, où le protagoniste se fait assassiner avec sa maîtresse Cassandre – à son retour triomphal de Troie – par Égisthe, l'amant de sa femme Clytemnestre. Le texte des *Choéphores*, que l'on pourrait prendre pour une suite, raconte la vengeance d'Oreste et d'Électre tuant Égisthe et leur mère Clytemnestre. Dans *Ajax* de Sophocle, le héros attend à ses jours après que les armes d'Achille furent attribuées à Ulysse. Ajax s'ôte la vie quand il comprend que, croyant abattre les Atrides dans sa vengeance, il n'a tué que des bœufs.

Si cette mort n'est pas montrée au spectateur, si l'on ne représente pas l'acte, le texte, lui, ne laisse aucun doute quant à l'« épreuve » par laquelle sont passées les victimes. Ainsi, dans *Électre*, Euripide fait dire à Oreste et à Électre :

Oreste — « Tu as bien vu comment, rejetant ses voiles, l'infortunée a découvert son sein à l'instant du meurtre. Ah ! elle traînait par terre le corps d'où je suis né, et moi, par les cheveux... » (v. 1206-1209)

Oreste — « Elle poussa ce cri en portant la main à mon menton : "Mon enfant, je t'implore !" Et saisissant mes joues, elle se pendait à moi, à tel point que mes mains laissèrent l'arme » (v. 1214-1217)

Oreste — « Et moi, jetant mon manteau sur mes yeux, j'ai fait le sacrifice et enfoncé le fer dans le cou de ma mère »

Électre — « Et moi, je t'ai encouragé et ma main a touché l'épée avec la tienne » (v. 1221-1225) (cité par Deforge, 1997, p. 92-93)

Ces « morts-spectacles, dont la répétition estompe l'impact émotionnel [répétition venant de la parole, suivie de la monstration du ou des cadavres] et que la mise en scène différencie radicalement du drame vécu » (Thomas, 1988, p. 43), donnent au public la possibilité de côtoyer la mort, sa figure et sa forme, sans avoir à en subir la visibilité, l'exhibition. L'imagination, par la narration, permet de visualiser l'événement sans qu'on ait pour autant avoir à subir sang, cris et gémissements. Pour Deforge, cette répétition remplace le sacrifice des sociétés primitives. « Cette Grèce archaïque [...] eut le génie de transformer les rites sacrificiels originels issus du fond des âges – que ceux-ci fussent eux-mêmes l'expression d'un dégoût de mort, ou d'une aversion (c'est-à-dire d'un goût de vie) – en ce rite d'un festival théâtral. » (1997, p. 13-14) Une fois l'événement rapporté aux oreilles du spectateur, les corps sont transportés sur scène, le plus souvent sur l'*ekkykléma*, plate-forme que l'on amenait au moment opportun sur l'*orchestra* comme preuve ultime que la mort a opéré.

Donc, nul besoin de simuler la mort pour la rendre crédible. De plus, on court le risque, en feignant l'acte de mourir, de tomber dans le spectaculaire, voire de basculer dans le ridicule. Voilà, entre autres, pourquoi la protagoniste de *Vigor mortis* exige le départ des spectateurs après ses libations. Elle ne veut pas donner à voir sa mort. Simultanément, elle ne veut pas dévoiler le subterfuge théâtral, puisque la comédienne, elle, ne se tue pas sur scène. Au contraire, elle jette le trouble. En mourant à l'abri des regards, elle permet au public de créer sa propre histoire, sa propre fin.

### 1.3 Le Théâtre de la mort de Kantor : *Wielopole-Wielopole*

*Dans cette sorte de rétrospective fulgurante,  
je compris que je ne puis  
parler  
de mon théâtre  
de mon art  
sans donner  
une vision de cette  
époque inhumaine :  
la guerre mondiale,  
les dieux-meurtriers  
la Walhalla germanique  
de troglodytes,  
les camps de concentration,  
l'esclavage,  
l'idée politique essentielle :  
le génocide.*

(Kantor, in Banu, 1990, p. 41)

Lors de la Deuxième Guerre mondiale, les camps de concentration transforment indéniablement notre rapport à la mort, elle qui « devient produit manufacturé en série ou exécuté dans des usines spécialisées, installées dans toute l'Europe ». (Malachy, 1982, p. 29) Cette réalité a des conséquences directes sur le travail des artistes. Le Théâtre de la mort de Kantor en est une preuve patente. Quand on scrute attentivement l'œuvre de ce metteur en scène polonais issu des arts plastiques, on a parfois l'impression de se trouver devant une fabrique à produire des cadavres, devant une mort manufacturée où les mannequins et les comédiens au visage cireux se succèdent, interagissent, dévoilant un univers qui est celui de la mort. « La peur du vide, du néant, de la mort, transforme l'œuvre de Kantor en une grandiose kermesse funèbre, où la mémoire des morts se mue en processus créatif. » (Baj, in Banu, 1990, p. 46)

Bien qu'au commencement de sa carrière il ait travaillé à partir de textes d'auteurs, sans toutefois les monter de façon traditionnelle, on se souvient principalement de cet artiste pour son œuvre plus personnelle mettant en scène des fragments de son passé, des morceaux choisis de son enfance. *La classe morte, Wielopole-Wielopole, Qu'ils crèvent les artistes, Je ne reviendrai jamais et Aujourd'hui c'est mon anniversaire* forment un corpus qui illustre son

histoire, le souvenir, les morts. Fait d'œuvres dérangeantes par la force de leur évocation, « le théâtre de Kantor ne peut que nous faire trébucher. C'est un théâtre de la limite, un théâtre des frontières. Il ne cesse de jouer sur des catégories opposées et de faire jouer celles-ci entre elles ». (Dort, in Banu, 1990, p. 24)

*Wielopole-Wielopole* a particulièrement retenu notre attention par la simultanéité de la représentation de la mort et de la présence de l'image. Le théâtre de Kantor ressemble à un tableau vivant où les comédiens se figent tels les personnages d'une toile alors que des mannequins s'animent sous nos yeux, prennent vie, remplaçant les fantômes, les revenants venus évoquer le souvenir des êtres disparus.

Les scènes et les images de *Wielopole-Wielopole* sont organisées comme des clichés photographiques, non seulement parce que Kantor a agencé les scènes selon une géométrie rigoureusement plastique, mais aussi parce qu'il semble que les agitations, les petits mouvements, les grands gestes, tendent toujours à se figer dans une image fixe qui marque la fin d'un cycle et le début d'un autre, au sein d'un mécanisme qui fait coïncider la répétition, la mort, la photographie. (Eruli, 1983, p. 238)

Cette rencontre dont parle Brunella Eruli n'est pas sans rappeler le travail amorcé dans *Vigor mortis*. En effet, cette pièce tentait à sa manière d'inviter, par le biais de l'image, la mort sur scène, comme l'a si bien fait Kantor. Comment arrive-t-il à nous la faire vivre sans tomber dans le pathos ? Comment représente-t-il la mort ?

### 1.3.1 La photographe

*Wielopole-Wielopole* raconte un moment de la vie du jeune Kantor et de celle de sa famille. Cette pièce illustre le décès de son oncle, prêtre de sa petite ville, en invitant sur scène les personnages de son enfance, les adultes aujourd'hui disparus. Outre l'oncle, on retrouve sa mère en jeune mariée, son père lors de ses noces, qui revient par la suite en soldat décédé, et des habitants du village. Située dans la chambre de l'enfant, dans cette pièce chargée de souvenirs, l'action convie également un bataillon de soldats aux allures de pantins, une photographe et un rabbin - évocation des Juifs qui suivirent de loin le cortège de l'oncle lors de son véritable décès.

Parmi ces individus, le personnage de la photographe est particulièrement intrigant. Venue immortaliser le corps du défunt comme la coutume le voulait à l'époque, la photographe, au moment de photographier les soldats, se fait soudain bourreau. Son appareil se transforme en mitrailleuse. Kantor joue ici avec le nom de l'inventeur du daguerréotype, ancêtre de l'appareil photo, Daguerre. La caméra se transforme en arme de guerre. Figés jusqu'au moment de la prise de photo, les soldats s'animent, tressautent quand vient le temps de tirer leur portrait. Leurs corps sont saisis de tremblements, ils semblent être secoués comme des mannequins que l'on agite. On dirait qu'ils se font cribler de balles. Cette attitude est contraire à l'habitude. Paradoxalement, au moment où ils se font mitrailler, ils se figent. Ils posent alors qu'ils devraient réagir. La dualité s'exhibe, prouvant que vie et mort sont reliées et que rien ne pourra les séparer. Ces deux notions ne sont que l'endroit et l'envers d'un même sou.

À son apparition, en plus de photographier le cadavre, la photographe assure également les libations du défunt. Tout au long des préparatifs, un chant religieux, funèbre, se fait entendre. Quand elle s'installe derrière son appareil, au moment de prendre le cliché, la femme lève les bras en poussant un cri. « La musique est coupée un court instant par le geste lent et fatigué de la photographe. Le passage de la vie à la mort est si court et si fréquent. » (Eruli, 1983, p. 222) Ainsi, une part de nous meurt à tout instant de notre existence. Quand une cellule s'éteint, tout comme un rêve, nous ne pouvons l'en empêcher.

Cependant, la musique reprend de plus belle, narguant la mort, obligeant la vie. Mais auparavant, la pause dans la trame musicale peut être comparée au moment où la protagoniste de *Vigor mortis* s'arrête pour changer de place dans l'énumération des causes de la mort. Au lieu d'adresser son discours à tous en un seul lieu, elle le fragmente, le morcelle. Elle nous donne un moment de répit. Dans ces instants où elle se tait, le silence prend le relais, permettant au souffle de la vie de parcourir la salle, de nous emplir encore une fois. Comme la musique qui nous fait vibrer de ses accords dans *Wielopole-Wielopole*, le silence suscite le déplacement de la protagoniste de *Vigor mortis* d'un spectateur à un autre autour de cette table où elle s'agenouille pour nous informer des causes de décès, pour nous rappeler l'existence. Le silence procure, dans cette proximité, un effet de distance facilitant l'écoute.

S'il semble évident que la photographe représente la mort, elle ne se résume pas à cela. Sa présence modifie le jeu. Elle est le double de Kantor, chef d'orchestre sans partition, dont les indications font résonner et taire la musique, bouger et immobiliser les comédiens qu'elle photographie. Son action met en évidence le « collage où se côtoient l'animé et l'inanimé, les hommes et les mannequins, l'immobilité et le mouvement, le hasard et la nécessité, peut-être même la vie et la mort » (Dort, in Banu, 1990, p. 24) que Kantor a créé.

### 1.3.2 La répétition comme pulsion de mort

*La répétition connaît plusieurs variantes.  
La plus profonde est comme une espèce d'écho.  
Le même que celui qui existe ici, mais immatériel.  
C'est une certaine conscience, éprouvée subitement. De l'écoulement.  
Et de la mort.*

(Kantor, cité par Eruli, 1983, p. 233)

L'action de la photographe – figer la vie, la mort – est empreinte d'une dualité chère à l'artiste, aux yeux duquel « la photographie bénéficie [...] d'un statut particulier : elle est à la fois le lieu de la présence et celui de l'absence. La photo fixe un moment qui n'existe plus [...], au moment précis où elle prétend en donner la copie exacte ». (Eruli, 1983, p. 237) Cette dualité réside également dans la contiguïté des mannequins et des comédiens. Chez Kantor, l'humain et l'objet se mélangent, se substituent au point qu'il nous arrive de ne plus savoir lequel est le vivant et lequel est l'objet. La mort se concrétise dans cet espace du dédoublement. Elle prend forme tout en mettant en évidence la vie. Dans ce mélange de vivant et d'artificiel, un tableau apparaît, portrait animé d'une scène théâtrale.

La différence entre le théâtre et l'art visuel recoupe celle qui existe entre le spectacle et la photo. La photo est un acte dans lequel les êtres vivants sont à la fois tués et immortalisés. Le spectacle théâtral est un acte de résurrection d'hommes et d'événements qui sortent de la mémoire pour se montrer sur la scène, et qui ne passent le Léthé que pour le temps de la représentation. (Klossowicz, in Banu, 1990, p. 163)

Ces pantins qui personnifient les morts, si ce n'est *la* mort, sont des morts « très obéissants, ils disent tout ce qu'on leur fait dire, il n'y a qu'à s'en servir ». (Jankelevitch, 1994, p. 111) Parfois, ils sont même les doubles des acteurs du spectacle. Ils apparaissent et disparaissent au gré de leur nécessité, habitant la scène avec les humains qu'ils représentent.

Un peu comme les portraits des spectateurs dans *Vigor mortis*, ils mettent en lumière le fait théâtral en nous montrant la théâtralité. Quand le prêtre, assis aux côtés de son double, répète les mouvements imposés au mannequin, le théâtre est donné à voir. Cet homme qui réagit, comme s'il était sous l'influence d'un tiers, imitant de surcroît les gestes que quelqu'un fait faire à un mannequin, dévoile le jeu qui est en train de se produire, le met en évidence. L'image qui est créée est immédiatement dominée par la théâtralité. Exactement comme pour ces objets aux formes humaines, représentants d'une mort vivante.

Kantor emploie également la répétition afin de mettre en exergue la théâtralité. Dans *Wielopole-Wielopole*, il suffit de penser à la scène où l'un des jumeaux sort de la pièce par la porte alors que son frère désire le suivre, puis change d'avis, pour admettre que l'artiste s'amuse des nuances de la répétition. Les légères variations apportées à la scène dévoilent le jeu qui fait voir la théâtralité. En prenant le temps de représenter une scène encore et encore, Kantor montre comment se bâtie une pièce de théâtre, comment se construit la mémoire. Le simple fait d'avoir des jumeaux dans son équipe – qui ne sont pas comédiens – prouve ce plaisir de la répétition et du double. Cette scène, où l'un des deux frères sort de la pièce et y revient puis en sort à nouveau, est jouée et rejouée avec des changements subtils, comme le texte qui semble le même, mais évolue d'une fois à l'autre. La scène s'arrête quand entre le mari, père de Kantor, soldat mort qui retourne chez lui, comme si seule la mort avait le pouvoir d'arrêter ce manège.

La répétition de gestes, de la musique, des situations, instituée à l'intérieur de *Wielopole-Wielopole* une sorte de système sériel. Kantor crée un réseau de rappels, tout en mettant en place des écarts pour souligner que la répétition ne saurait se réaliser véritablement que dans la diversité. (Eruli, 1983, p. 235)

Cette répétition fonctionne comme le dédoublement qui mêle le vivant à l'artificiel pour lui donner vie. En répétant sans cesse, on incruste dans la mémoire le souvenir du ou des disparus. Cet exercice fait par la répétition, incruste dans le présent une parcelle de passé et l'impose à l'imaginaire des spectateurs. Cet artifice pulsionnel permet à la mort de vivre sur scène. Apparaît encore et toujours cette dualité mort/vie chère à Kantor. Ainsi, l'artiste répète pour ne pas mourir, met en scène un présent qui fonctionne sur un passé issu des limites du temps, éternel.

Dans *Vigor mortis*, la femme qui énumère les noms sur les bandelettes des personnes disparues agit avec la même motivation. Elle pose ici un geste qui ne se retrouve pas dans la réalité,

autrement dit, un geste qui se dérobe aux modèles de la vie et de l'action finalisée. Tel est le sens de la *répétition* qui « soustrait la réalité à sa fonction vitale<sup>2</sup> ». Le jeu de l'acteur est ainsi de l'ordre de la dépense, proche d'un rituel. De même sa présence n'exprime pas une plénitude de vie, c'est toujours une présence "sacrifiée". (Drapron, in Banu, 1990, p. 140)

Le théâtre de Kantor, ritualisé, transforme la mort en rite de passage. Par la répétition, il nous apprend à la côtoyer, à ne plus la voir comme une monstruosité. Il dévoile, par le fait même, qu'elle est aussi fragile que la vie. « L'image visible sur scène sera celle de personnages subissant des transformations continues dans un espace-temps qui se dilate ou se rétracte. » (Kobialka, in Banu, 1990, p. 85) Ces transformations sont intrinsèques à l'existence. Par cette œuvre, Kantor nous montre que la mort est essentielle à la vie, qu'elle peut être une source d'inspiration. Il dévoile également que la vie répète inlassablement le mourir.

---

<sup>2</sup> Tadeusz Kantor, *Le Théâtre de la mort*. Textes réunis et présentés par D. Bablet. Lausanne, L'Âge d'homme, 1985, p. 260.

## CHAPITRE II

### LA MORT EXPOSÉE : PHOTOGRAPHIE ET CADAVRES

La mort ne sert pas de thème uniquement au théâtre. En fait, elle se retrouve partout dans la création artistique. L'image n'échappe pas à cette réalité, un lien unit la représentation à la mort. De ce fait, Régis Debray opère un rapprochement entre image et religion. Si les premières peintures apparaissant sur les parois des cavernes reconstituent des scènes de chasse, déjà chez les Égyptiens de l'Antiquité les portraits servent à représenter des êtres disparus. « Sculptée d'abord, peinte ensuite, l'image est à l'origine et par fonction médiatrice entre les vivants et les morts, les humains et les dieux ; entre une communauté et une cosmologie ; entre une société de sujets visibles et la société des forces invisibles qui les assujettissent. » (Debray 1992, p. 43)

Voilà à quoi servent toutes les projections de *Vigor mortis*. Elles permettent de réunir les vivants et les morts : ceux qui sont morts, tel le personnage numérique qui représente la mort et interagit avec la protagoniste, ou encore ces gens dont elle énumère le nom suivi des dates de naissance et de décès, et ceux qui mourront, c'est-à-dire cette femme qui va se donner la mort, et plus encore, toutes les personnes qui assistent à la représentation. Le continuum de la présence des images procure une constance visuelle. Par ailleurs, ces images rappellent que chaque personne possède son empreinte marquée dans le temps, inaltérable de vie. Tous les spectateurs ont atteint une certaine éternité, puisque photographiés.

#### 2.1 Image interdite, image magnifiée

Par le pont qu'elle jette entre l'ici-maintenant et un au-delà figuré, l'image se fait puissance redoutable. Les sociétés anciennes ont vite saisi la portée de ce pouvoir, elles ont donc cherché à la contrôler. Elles la circonscrivaient alors dans un espace limité, protégée du

profane, enfermée dans les temples où elle ne risquait pas de se salir au contact de la plèbe. Les civilisations monothéistes, découlant du judaïsme, ont limité sa diffusion, contrôlé sa création, interdit la représentation de Dieu. Elles ont proscrit l'image, la trouvant dangereuse. Cette place, lourde de sens et de pouvoir, accordée à l'image, a conduit les peintres au ban de la société.

En effet, tout comme pour les Juifs et les Musulmans à ce jour – l'interdit de peindre Dieu et son œuvre perdure –, la représentation est bannie par l'Église catholique romaine. Les peintres sont excommuniés, l'accès au cimetière, terre consacrée, leur est refusé. Ce n'est que lors du deuxième Concile de Nicée, en 787, que les images, dans le christianisme, deviennent légitimes. En effet, lors de l'évangélisation, les missionnaires réalisent qu'elles sont plus contagieuses, plus communicatrices que l'écrit. Mais, « au-delà de ses vertus reconnues dans la propagation des sacralités, qui n'en feraient, à la limite qu'un expédient récréatif, mnémotechnique et didactique, [l'image] a le don capital de *souder* la communauté croyante ». (Debray, 1992, p. 126) En réalisant le retentissement de ce don, une culture de l'image religieuse se forme dans toute la chrétienté.

Apparaît alors un art de la représentation. L'objectif consiste à reproduire le plus conformément possible la création divine, à donner un visage au Créateur et à tous ceux qui ont travaillé à son œuvre. Aussi l'imagerie religieuse est-elle si riche. Quel artiste, du Moyen Âge jusqu'aux Lumières, ne s'est penché sur une scène biblique ? Quel peintre ne s'est risqué à représenter la Cène, la crucifixion ou à figurer Marie et l'Enfant ? Ce passage obligé par l'art religieux offrait la prospérité au peintre ou au sculpteur qui s'y aventurait avec succès. On pourrait dire de la religion qu'elle use de la représentation afin de rappeler aux mémoires l'histoire qui la fascine. Afin de transcender l'oubli, le passé, voire la mort, elle a immortalisé dans l'éternité sa présence à travers le temps.

La peinture qui maîtrise la représentation fidèle du sujet et la figuration des gens disparus se voit quelque peu délaissée avec l'arrivée de la photographie. Cet art techniquement reproductible permet à tout un chacun de se fantasmer « artiste », et à tous, même aux plus humbles, de se faire immortaliser. Les sujets ne sont plus les figures respectées d'une

mythologie ; la consécration – celle qui exigent miracles et abnégation des saints de la chrétienté pour qu'ils soient figurés par un artiste – s'offre à tous.

### 2.1.1 De l'icône au portrait

L'icône, si chère à l'orthodoxie chrétienne, semble perdre de sa spécificité. Ces visages auréolés, le regard au loin, peuvent être reproduits par la photographie. Pourtant, rares sont les photos qui arrivent à transmettre le même sentiment d'étrangeté engendré par les icônes. Ces visages de saints, avec leurs yeux qui semblent affronter les regards tout en les traversant, procurent le sentiment que l'on est devant le portrait d'un mort aux yeux ouverts. Ils semblent transformer le regardeur en image, lui enlève un peu de sa présence. Le regard des sujets peints empêche de *se voir* à l'intérieur de cette image, il positionne le regardeur à l'extérieur du cadre. Il ne peut contempler ce qui éblouit le sujet représenté. En fait, ces icônes rendent possible « [...] une forme d'oubli de nous-mêmes, de l'image omniprésente de nous-mêmes qui se projette sur toutes les choses que nous regardons ». (Durand, 2002, p. 108)

On retrouve cette distance dans les portraits de l'exposition *America* effectués par Andres Serrano, photographe américain qui revisite l'art religieux et lui donne un autre sens. En effet, par la composition classique de son cadrage – personnes présentées de trois-quarts profil en plan-buste, le regard fixant quelque chose au loin – et de ses éclairages – côté droit plus lumineux, yeux mis en évidence, ombres savamment découpées –, Serrano s'approprie le genre en l'imprégnant des couleurs du pop art. Les fonds dont il se sert semblent auréoler les sujets, comme pour les icônes. La différence majeure se trouve dans les teintes vives et saturées qu'il emploie. Des rouges, des verts, des jaunes flamboyants découpent ses sujets alors que l'iconographe emploie des couleurs plus sobres afin de garder l'attention sur les visages peints.

Dans *America*, bien qu'il ait choisi pour modèles des gens ordinaires, allant du pompier à l'infirmière en passant par l'itinérant, ses portraits suscitent la même impression que les saints représentés par l'iconographie. Ces personnes deviennent inaccessibles. Elles sont banales, on les croiserait dans la rue sans les remarquer; pourtant, elles ont ce regard qui tient à

distance. Elles voient quelque chose qui capte leur attention et que l'on ne nous montre pas. Par leur regard, les sujets se démarquent, laissent une trace dans notre imaginaire. En fait, les rares personnalités qu'il a cadrées semblent plus ternes, plus communes que tous les inconnus qui défilent de page en page. Ces photographies donnent de l'éclat aux sans-gloire et atténuent l'aura des habitués des caméras.

De ces gens émane une luminosité qui les éloigne du regardeur et l'empêche de se projeter en eux. Par son dosage d'ombre et de lumière, il n'est pas possible de se retrouver à l'intérieur du cadre. Contrairement à certains clichés où les photographes donnent l'impression de livrer accès à des parcelles de la vie de l'individu photographié, ici, elles ne se retrouvent nulle part. Par suite, cette distance impose une introspection. Cette absence d'identification pousse le regardeur dans ses derniers retranchements. Le voilà donc, entre eux et lui, à effectuer un va-et-vient : un va-et-vient entre le dynamique et le plastique, entre le vivant et le non-vivant. Autour, la mort rôde.

Ce désir d'introspection a motivé l'esthétique de la vidéo projetée sur les parois de *Vigor mortis*. Bien que, par les couleurs, les regards, la composition des images diffère de celle de Serrano comme des icônes, l'idée d'étrangeté perdure cependant. Si les éclairages sophistiqués et le regard lointain ne se retrouvent plus dans les portraits vidéo, il subsiste un sentiment d'altération de la réalité. Cette transformation ne se trouve ni dans une quelconque manipulation numérique ni dans l'excentricité des sujets. Cette transformation se perçoit par les ombres. En effet, nous sommes habitués à voir des pans ombrés sous le nez, le menton. Ici, sur ces images, ils se trouvent décalés. Les ombres apparaissent sur le côté plutôt qu'en dessous. La position des sujets lors de la capture de leur visage explique ce déplacement : ils étaient allongés. Comme ils paraissent sur une surface blanche, lisse et unie, on ne peut percevoir ce subterfuge immédiatement. Ce n'est que lors du déplacement de certains d'entre eux – pensons à l'homme qui se lève puis se recouche, à la femme qui roule sur le côté – qu'il nous est donné de comprendre où ils se trouvent, ou plutôt comment ils se trouvent. Peu habitué à voir des gens poser de cette façon, sans aucun indice lui permettant de déchiffrer l'image, l'œil ne perçoit que l'étrangeté sans pouvoir l'expliquer. Cette même étrangeté que l'on retrouve chez Serrano, dans les icônes.

### 2.1.2 Photographie et rituel

La photographie peut-elle servir le rituel ? Que dire de la photographie si elle est partie prenante d'un rituel de mort ? C'est ce que propose *Vigor mortis*. Outre les vidéos – celles sur les parois ainsi que le personnage avec qui danse la protagoniste – toutes les formes de la photographie se retrouvent dans ce spectacle. Ainsi, avant que les spectateurs n'entrent dans la salle, ils sont pris en photo. Une image d'eux qui n'est pas magnifiée, qui ne les rend pas plus beaux. Au contraire, montrant parfois des grimaces facétieuses, avec la mise au point parfois douteuse, prises dans un éclairage aux néons, ces photos montrent la singularité dans chacun d'eux ; une singularité magnifique. Dans ces images qui ne rendent pas nécessairement justice au sujet, il est possible de percevoir ce qui lui est propre.

Par ailleurs, se trouve à l'étage des radiographies suspendues comme dans une exposition. L'intérieur du corps se dévoile, laissant apparaître jambes et cages thoraciques ; le résultat final du processus de la mort. Une fois enterré, une fois que les vers auront terminé leur travail, il ne restera de l'homme que ses os<sup>1</sup>. Sur la jupe de la femme pendouillent des négatifs : couleurs et noir et blanc. Cet embryon d'image, ce sur quoi reposent les sels d'argent au service de la réalité, d'une réalité, s'intègre à la jeune femme comme un clin d'œil au réel. À la toute fin, elle immortalise au Polaroid le décor qui l'entoure, les gens qui l'accompagnent. Cette instantanéité que permet la photographie, instantanéité qui se concrétise davantage avec le Polaroid, semble dénier tout rituel. Pourtant, bien que la technologie ne s'y ancre pas, il demeure possible de l'intégrer à une pratique qui, elle, est ritualisée. Ainsi, dans sa préparation à la mort, la protagoniste de *Vigor mortis* est entourée d'images. La mise en scène de la jeune femme puise son origine dans le rituel où la présence de la caméra n'enlève rien à sa démarche. Au contraire, elle ajoute le poids de la photographie quand celle-ci est instantanée et qu'elle ne peut être retouchée, améliorée au développement ou manipulée numériquement. Les photos qui sortent de l'appareil montrent une réalité crue, une réalité qui ne ment pas. Avec ces photographies, cette femme laisse en héritage ce qui constitue l'essence de sa présence sur scène : elle est une image, un portrait en mouvement comme ceux qui l'entourent.

---

<sup>1</sup> Malheureusement, le faible éclairage a fait en sorte que plusieurs spectateurs ne les ont pas vues et que ceux qui ont pris le temps de les regarder n'ont pu très bien distinguer ce qui se trouvait sur chacune d'elles.

### 2.1.3 La subjectivité du regard

L'idée de singularité magnifique s'inspire du travail de Diane Arbus, décédée en 1971. Le plus souvent, elle photographiait des gens ordinaires – hommes et femmes –, les immortalisant sans tenter de les rendre plus beaux qu'ils n'étaient en réalité. En fait, ses images soulignent les détails spécifiques à chacun. Aucun de ses modèles n'est en soi particulier, remarquable. Ce sont des gens communs, que l'on retrouve dans toutes les villes de tous les temps. Pourtant, une certaine étrangeté se dégage de ses portraits. En fait, la fascination se produit dans l'œil du regardeur, cet « œil [qui] rapproche et grossit ce qu'il juge être l'objet proposé à son observation ». (Durand, 2002, p. 115)



Figure 2.1 *Porto rican woman with a beauty mark, N.Y.C. 1965,*  
Diane Arbus

Ainsi du portrait de la femme portoricaine : le grain de beauté se démarque et vole l'attention. La mise au foyer se trouve sur sa bouche entrouverte. Un rictus, à peine esquissé, dévoile ses dents et met en évidence son rouge à lèvres qui déborde. Ses sourcils très noirs et très épais surplombent ses yeux qui semblent s'enfoncer loin dans son visage ni triste ni rieur, mais inquiet. Ce grain de beauté, énorme, capte l'attention, la ramène à lui constamment. Il est le *punctum* de Barthes, ce détail poignant qui ouvre la photo à un

hors-champ, une autre existence : celle du regardeur. Ce grain de beauté, qui attire les regards, invite à retourner aux yeux un peu affolés de la femme. On ne sait pas ce qui provoque le tourment qui se lit dans ses yeux, sur sa bouche, puisque seule la tête se trouve cadrée. Le spectacle de l'angoisse s'offre à nous à travers cette femme. Angoisse de mort ?

Impossible à dire. Son voile noir pourrait le faire penser et faire croire que cette femme est veuve, que la mort la hante. Mais cette interprétation reste subjective. Peut-être est-ce dû au format de la photo, le portrait. Durand écrit à ce sujet que

tout se passe comme si le portrait, sans doute parce qu'il met en jeu le présent le plus vif de la rencontre avec autrui, était moins « résistant », était plus rapidement susceptible de glisser vers le purement subjectif ou privé, de perdre en apparence toute relation à l'histoire et à l'universel. ( 2002, p. 88)

Cette Portoricaine se dévoile dans la subjectivité du regard posé sur elle. Elle n'est plus une Nord-Américaine, immigrée à New York, vivant dans les années 1960, à une époque maintenant révolue. Malgré son maquillage, malgré sa coiffure qui détonent, par cette image, elle n'appartient à aucun âge ; elle participe à l'imaginaire de qui la regarde. La femme devient le personnage d'une histoire qu'on lui invente. Elle peut vivre le deuil de son mari, de ses enfants, tout comme elle peut être simplement agacée par le vent qui souffle et lui décoiffe sa chevelure qu'elle protège d'un foulard.

Les portraits des spectateurs de *Vigor mortis*, pris lors de leur entrée en salle, tendent à créer cette impression. Contrairement à leurs homologues vidéo qui désirent tenir à distance les gens qui les regardent, ils veulent permettre à chacun de se projeter dans ces images, de construire une histoire avec ces inconnus qui les entourent, voire de découvrir l'inconnu en eux puisque pris eux-mêmes en photo. Arbus, avec son travail mettant de l'avant la singularité de gens ordinaires, offre aux regardeurs de son œuvre la possibilité de créer, pour chaque photographie, son propre univers, de se raconter une histoire à partir de balises visuelles. Ce que permet la femme de *Vigor mortis*. À part quelques repères fournis, on ne sait rien d'elle. Pourtant, elle existe pour quiconque vient la voir, elle possède une histoire dans l'esprit de tous ceux qui ont assisté à sa fin. Le rapport qui se crée avec elle et avec les portraits du public peut se rapprocher de celui que l'on entretient avec l'image de la femme portoricaine au grain de beauté, ou encore avec celle de l'enfant à la grenade.

Cet enfant se tient debout, rigide. La main gauche crispée, le visage de cire, un rictus modelant ses traits. Si l'on scrute attentivement la photographie, apparaît sur sa figure un restant de cire à chaussure foncée, ce qui donne à sa peau l'apparence d'un masque. Par la tension qui se dégage de son corps, la grenade passe presque inaperçue. Elle attend de se faire



Figure 2.2

*Child with a toy grenade in Central Park, N. Y. C. 1962,*  
Diane Arbus

remarquer. Elle est là, dans cette main prête à la jeter au loin. Alors, on voit un enfant avec une arme de destruction au milieu d'un parc calme, paisible, et on ne comprend pas. « [...] La prise de vue est en elle-même un événement qui s'arroge des droits qui sont parmi les plus tyranniques : le droit de pénétrer l'intimité, d'interférer, et celui de refuser de comprendre ce qui est en train de se produire. » (Sontag, 1979, p. 20-21) Ici, le regardeur refuse de comprendre la violence de la photographie. Le regard scrute à nouveau le visage, le corps. De l'inadmissible transparaît de ce gamin,

quelque chose de faux. Le titre surgit à la rescousse, met en contexte, explique : *Child with a toy grenade in Central Park, N. Y. C. 1962.*

L'espace d'une seconde, pourtant, on y a cru. L'espace d'une seconde, le bruit de l'explosion se faisait entendre loin en aval de l'image. Dans l'esprit du regardeur se joue une lutte folle entre cette réalité, celle de l'image si dure, si profondément violente, et l'inadmissibilité d'un tel geste commis par un enfant. « Car les photographies d'aujourd'hui (qu'elles soient anciennes ou récentes) sont des précipités instables, quelque chose s'y joue

dans un battement entre l'apparition et la disparition. » (Durand, 2002, p. 16) La grenade apparaît, disparaît, dans le clignement des yeux.

#### 2.1.4 Photographie et mort

Depuis ses tout débuts, outre les portraits de cadavres, la photographie côtoie la mort. Il suffit de penser au travail de Robert Frank, photographe américain célèbre pour son livre *The Americans*, qui a capté plusieurs scènes d'accidents automobiles. Ses images dévoilent des corps désarticulés, des traînées de sang sur des routes où se mélangent carcasses métalliques et cadavres. Il n'est pas le seul à en avoir fait autant. Combien de photographes ont immortalisé des champs de bataille recouverts de morts ou de mourants ? Combien ont cadré des scènes d'exécution, de mise à mort, de torture ? Sans parler de tous ces autres qui ont éternisé des hommes et des femmes à quelques heures de leur fin. Ces images furent prises bien avant la guerre du Viêt-nam – reconnue comme la première guerre d'images –, bien avant la Seconde et même la Première Guerres mondiales.

Même quand elle fixe le portrait de gens parfaitement vivants, la photographie semble les figer dans une pose mortuaire ; elle se fait mortifère. C'est qu'il entre dans sa nature, comme l'expliquait Barthes, « un écrasement du Temps : cela est mort et cela va mourir ». (1980, p. 813) Ces deux temporalités coexistent au sein de chacune des photographies d'époque nous présentant des gens vivants, souriant ou non à la caméra. Inéluctablement, chaque portrait possède cette dualité au moment où décède le sujet photographié. En fait,

si vivante qu'on s'efforce de la concevoir (et cette rage à « faire vivant » ne peut être que la dénégarion mythique d'un malaise de mort), la Photo est comme un théâtre primitif, comme un Tableau Vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts. (Barthes, 1980, p. 813)

Aujourd'hui que nous avons cessé de photographier nos morts assis dans leur fauteuil, leur chaise, allongés sur leur lit « de mort », en habit de fête, les yeux clos, immobiles, comment les photographions-nous ? Bien que nous ne prenions plus nécessairement le temps de photographier nos proches dans leur cercueil – quoique, quand il s'agit d'une personnalité publique, cela se fasse encore – il ne faut pas croire que cette pratique soit révolue. Au contraire, dans une société qui répugne à la nommer, « l'homme moderne ne tolère plus [la

mort] que sous forme d'images dans les média : mieux encore, de cela il est devenu friand ». (Thomas, 1988, p. 106)

### 2.1.5 La mort s'ex-pose

Indéniable, la mort se donne à voir. On la retrouve au bulletin de nouvelles, tous les jours, surtout quand elle est accidentelle ou provoquée. Elle se montre à nous « car la Mort, dans une société, il faut bien qu'elle soit quelque part : si elle n'est plus (ou est moins) dans le religieux, elle doit être ailleurs : peut-être dans cette image qui produit la Mort en voulant conserver la vie ». (Barthes, 1980, p. 863) La photographie, dévoilant le *ça a été*<sup>2</sup>, montrant le *ce n'est plus*<sup>3</sup>, impose le *ça devrait être*. Ou plutôt le *ça ne devrait pas*. Ça ne devrait pas être mort.

La photographie n'échappe pas au constat funéraire. Au contraire, elle y participe puisqu'elle « [...] est à la fois une présence figurée et un rappel d'absence ». (Sontag, 1973, p. 26) Un peu comme pour ces corps que l'on expose après leur décès dans les salons. Ils sont là, avec nous, sans y être vraiment, leur rigidité faisant disparaître cette vie qui les rendait uniques. Alors, afin que l'on ne se méprenne pas sur leur identité, est posée sur le couvercle à demi ouvert de leur cercueil une photographie d'eux *avant*, quand ils étaient encore vivants. Une image d'eux les faisant survivre, avec nous. Un peu. La photographie, qui est pourtant signe d'un autrefois, semble conjurer cette disparition.

Barthes dit que le « Photographe doit lutter énormément pour que la Photographie ne soit pas la Mort ». (1980, p. 799) Il doit faire en sorte que l'on ne confonde pas un vivant avec un mort dans la position où il se dévoile à nous. Une position que l'on voit glacée par l'appareil, éternisée par la pellicule, dévoilée par les sels d'argent du papier. On doit, en tant que spectateur, être à même de sentir le flux de la vie dans l'inertie de l'image. Toujours.

---

<sup>2</sup> Expression, empruntée à Barthes, utilisée dans *La chambre claire*.

<sup>3</sup> Également de Barthes.

## 2.2 Andres Serrano : cadavres sous objectif

Pour Régis Durand, le travail de l'artiste « est de faire vivant, plus vivant que la vie, d'en saisir les plus infimes variations et contorsions ». (2002, p. 65) Il doit chercher à rendre, avec un seul cadrage, une seule pose, le sujet dans son intégralité. Que ce sujet soit un paysage ou un humain ne change en rien l'œuvre du photographe qui, à partir d'un moment fini, arrêté, déterminé, donne à voir une infinité, une plénitude : la vie mouvante où il n'y a que la fixité de l'image.

Qu'en est-il lorsque le portrait montre un cadavre ? Peut-on parler de vie quand le sujet est mort ? Pour Barthes, l'image continue à rendre vivant, même quand le corps qu'elle encadre est dépourvu de vie, et « [...] si la photographie devient alors horrible, c'est parce qu'elle certifie, si l'on peut dire, que le cadavre est vivant, *en tant que cadavre* : c'est l'image vivante d'une chose morte ». (1980, p. 853) L'image ne peut être morte. Comme si elle ne pouvait que *représenter* le mort et qu'elle insufflait de la vie à tout ce qu'elle cadre, encadre.

Voilà ce que l'on ressent en regardant le travail d'Andres Serrano : un peu de mort vivant. Son livre, intitulé *AMERICA and other work*, regroupe des photographies venant de treize expositions qu'il a mises sur pied depuis le début des années 1980. *The Morgue*, l'une des sections de son ouvrage, nous fait côtoyer les morts, « la mort ordinaire, inaperçue dans sa terrible banalité, commune. Soigneusement cadrés, ces fragments de corps [ que nous dévoile le photographe] ne sont que des morceaux de morts, des moments de la mort à scruter, dans leur présence immobile ». (Arasse, 2006, p. 33)

### 2.2.1 Images de morts

Sous le visage des morts, aucune vérité, mais d'autres images et d'autres processus (la décomposition, la pourriture) qui disent la même chose.

(Durand, 2002, p. 112)

Parmi toutes les images du livre, se trouve la tête d'un bambin entourée d'un drap blanc. Un drap semblable à celui qui camoufle la protagoniste de *Vigor mortis* au commencement de la représentation. Ce tissu permet de camoufler la mort, de dévoiler une partie de peau



Figure 2.3

*Child Abuse*. 1992. Andres Serrano

sous laquelle le sang ne coule plus. Ce drap, comme le cadre de la photo, circonscrit la mort dans un espace rassurant, nous éloigne d'elle tout en permettant le contact. Sur cette photographie, il semble recouvrir l'enfant délicatement. Du corps – de la tête en fait puisqu'il s'agit d'un gros plan –, n'apparaissent que le front et les yeux. De longs cils reposent sur

des joues qui sont camouflées à notre vue. L'enfant dort. C'est ce que l'on veut croire. Il n'y a que le titre de l'exposition, *The Morgue*, qui nous rappelle que non : cet enfant est mort.

Pourtant, la vie paraît continuer à se montrer dans ce corps dont le décès est affirmé. Même le titre de l'exposition n'arrive pas à convaincre tout à fait de la mort de l'enfant. Ici, les mots semblent mentir. Ici, la photographie impose une réalité que la légende ne parvient pas à détromper. Ce portrait ne montre pas la mort. « Cela n'est pas de la mort, ou plutôt, c'est de la mort (de la pulsion de mort), mais au cœur du vivant, intrinsèque au vivant ». (Durand, 2002, p. 17) Le vivant se trouve dans le photographe, la lumière – qui est plus que belle : délicate et chaude – et le regardeur. Ce regardeur respire, son cœur continue à battre en regardant cet enfant qui sera toujours mort. Cette « [...] image attesterait alors le triomphe de la vie, mais un triomphe conquis sur, et mérité par, la mort. » (Debray, 1992, p. 29) L'enfant sera toujours parmi nous. Grâce à ce portrait, une partie de lui continuera à exister dans le présent du regardeur, vivante dans la mort qui l'a emporté.

Certains sujets sont morts de pneumonie, des suites du SIDA, poignardés, ou encore ils se sont suicidés. « Quel qu'il soit, quelle que soit la cause de sa présence sous cet objectif, ce mort est, *le temps de notre regard*, sauvé de l'indifférence, de l'oubli. » (Arasse, 2006, p. 40-41) Ces photos de la mort ne font que confirmer le vivant de ce regard porté sur ces cadavres.

Susan Sontag écrivait que « [l']attrait des photographies, l'emprise qu'elles exercent sur nous, provient du fait qu'elles nous apportent à la fois une relation de "connaisseur" avec les aspects du monde et une tolérable promiscuité *avec ce monde* ». (1973, p. 98) Avec la photographie, on peut toucher une image qui a fixé des macchabées. Tout à coup, la mort se fait réelle, « comme si le réel ne devenait réalité – c'est-à-dire sur-réel – qu'au moment où on le regarde dans sa forme d'objet fabriqué : l'aspect "fixé" de la photographie ». (Sontag, 1973, p. 97) Le réel ne se concrétise que lorsqu'il se donne aux sens. La mort, elle, consiste en la perte de ces sens. Ainsi, la photographie, en lui offrant le papier sur lequel elle se dévoile, donne à la mort sa concrétude, la rend plus réelle que la réalité.

### 2.2.2 Lumière sur le néant

On demande à l'art de se substituer à la réalité brute.  
(Ariès, 1975, p. 104)

Chaque individu n'a que rarement accès à des cadavres. Les images de Serrano permettent d'entrer en contact avec cette réalité qui le bouleverserait s'il devait y être confronté sans filtre, sans la beauté plastique des éclairages, sans le cadre protecteur de la photographie. Bien que tous les portraits ne présentent pas nécessairement d'ambiguïté quant à l'état du sujet – l'un d'entre eux dévoile une tête sanguinolente reposant sans son corps –, le traitement esthétique est toujours soigné, léché. Malgré certaines scènes horribles, les images restent belles. L'artiste se soucie du détail : le cadrage est minutieux, l'éclairage délicat.

Ce contraste, entre l'esthétisme raffiné et la dureté du thème abordé, crée un clivage, voire une violence, entre le regardeur et la photographie. Ces photos donnent à voir une lumière qui habille les morts. Une lumière qui glisse sur eux, dévoilant leur intimité, le détail de leur personne. D'ailleurs, une des victimes, suicidée au poison à rat, a la chair de poule. Le poil hérissé se voit parfaitement sur ses bras nus. La lumière, venant uniquement d'une source située au-dessus de la femme, la dévoile tout en la camouflant. Ses bras se voient, mais à peine ses côtes et son ventre. Cet éclairage donne envie de s'arrêter sur la chair de poule, sur la beauté du faisceau lumineux pour oblitérer le cadavre. Ici, la lumière sublime la mort. « Jamais [elle] ne vient suggérer un hors-cadre, un hors-champ salvateur. » (Arasse, 2006, p. 35)



Figure 2.4 *Rat Poison Suicide*, 1992, Andres Serrano

L'éclairage de *Vigor mortis* a été élaboré selon ce principe. Il a été conçu afin de créer, par sa simple présence, une atmosphère propice à la mise à mort de la jeune femme. Sa beauté façonne son utilité. Ainsi, bien que parfois on perde un peu des expressions de l'interprète, bien que la pénombre prenne le dessus, la lumière a été sculptée comme une œuvre en soi. Elle est une présence qui mène la protagoniste à sa mort.

Cette pause sur la chair de poule afin de délaissier ce qui est réellement montré – une morte – oblige toutefois à

faire un détour par les mains. Elles ramènent à la réalité du sujet : la mort. Ses poings serrés, ses bras levés qui cherchent à la protéger, témoignent que mourir ne fut pas facile : cette femme paraît s'être débattue dans la douleur. Tout son corps est raide, non pas d'une rigidité cadavérique, mais d'un durcissement de son être dans un combat contre la souffrance : d'un durcissement de son organisme découvrant la mort qui s'infiltré inévitablement. Voilà ce que dévoile l'éclairage. Voilà ce que met en scène la photographie : une histoire, une vie.

### 2.3 Diane Arbus : la singularité magnifique

A photograph is a secret about a secret.  
The more it tells you the less you know.

(Arbus, 2003, p. 278)

Ce travail de la lumière ne se retrouve pas dans l'œuvre de Diane Arbus. Il ne faut pas comprendre par là qu'elle ne s'intéressait pas au travail de l'éclairage, mais elle préférait capturer l'instant. Ses photos, prises dans les parcs et les rues de sa ville, dévoilent des gens du quotidien, mettent en exergue des fragments de cette foule qui se bouscule sur les trottoirs, dans les allées.

#### 2.3.1 Effet d'étrangeté

L'étrangeté fait la particularité des photographies d'Arbus. Parmi les séries qui se retrouvent dans le livre *Revelations*, conçu par sa fille Doon, celles de la fête foraine et de l'hôpital psychiatrique se démarquent par leur singularité. Elles révèlent des êtres aux allures loufoques, excentriques, parfois même troublantes. Les images carnavalesques de la fête foraine dévoilent des personnes affublées de leur costume de *performer*, se tenant devant la caméra le corps transpercé d'aiguilles, crachant du feu ou avalant des sabres. Des adultes déguisés, aux traits trisomiques, pareils à des enfants s'amusant dans un parc, semblent, eux, sortis tout droit d'une fête d'anniversaire. « Le miracle est que toute angoisse semble suspendue et que règne au contraire dans les photographies une méditation sereine. » (Durand, 2002, p. 115) Il semble que le plus étrange ne sont pas les sujets photographiés, mais la personne qui regarde les images.

Pensons à toutes ces images de travestis, mi-hommes mi-femmes dans leur nudité maquillée. Une suite, dénonçant le leurre, montre une femme sur le banc d'un parc, cette même femme chez elle qui se déshabille, cette femme nue qui se révèle homme, cet homme à nouveau assis sur un banc du parc. Encore une fois, les photos parlent de l'étrange, d'autant plus qu'à cette époque – les années 1960 – l'appellation trans-genre n'existe pas. Même aujourd'hui, ces clichés provoquent un malaise. Si le terme est apparu, si de plus en plus de gens disent n'avoir pas reçu à la naissance le bon sexe et tentent l'opération chirurgicale, ceux

qui s'adonnent au travestissement de façon sérieuse, et non comme un simple déguisement, sont encore considérés comme marginaux. Pourtant, nous prenons un certain plaisir à vivre le trouble que provoquent ces photographies. En voyant le mal-être de ces gens forcés de subir une identité que la nature leur a imposée, nos propres difficultés identitaires semblent tout à coup plus acceptables. Dans cette œuvre, la photographie nous montre ce qu'il est difficile de regarder au quotidien.

L'étrangeté, ici, évoque notre rapport à la mort. Conscients qu'elle se trouve à la fin de toute vie, nous continuons pourtant à la regarder comme une chose horrible, nous la tenons à distance. Quand elle se présente à nous sur une image, nous ressentons le même malaise qu'en posant les yeux sur les photographies d'Arbus. Si au premier coup d'œil nous sommes rebutés par la vision de cadavres, troublés par les personnages aux allures excentriques, nous y revenons sans cesse et y découvrons une beauté que l'on a du mal à associer à la mort, une beauté qui se déploie lentement, presque sournoisement. En montrant des êtres marginaux, Arbus rejoint le travail de Serrano qui,

en s'appropriant pour modèles ceux qui sont déjà morts en personne, qui ne s'appartiennent plus, en isolant et en nous faisant voir ce qui affleure avant que la Mort, en personne, ne devienne, enfin, inerte, [...] rend ces morts à eux-mêmes et au respect qui leur est dû, à cette vie privée qui nous appelle, impénétrable. (Arasse, 2006, p. 49)

Bien des gens ne perçoivent pas la beauté qui émane d'eux. Habitué à voir des corps souvent magnifiés par la publicité, le commun des mortels ne réalise pas que la singularité qui lui est propre le rend beau. L'étrangeté dévoile la beauté qui sert la laideur ; la laideur, la beauté. Cette étrangeté que l'on retrouve dans le travail d'Arbus, ne serait-elle pas l'éclair de la mort qui éblouit la vie figée dans les photographies ? Si l'œil ne peut l'identifier clairement, cet éclair se fait quand même ressentir, laissant un léger malaise au passage.

## CHAPITRE III

### LA MORT SPECTRALISÉE : *VIGOR MORTIS*

Bien que l'idée d'unir théâtre et image projetée ait été le point de départ de *Vigor mortis*, l'intégration des projections vidéo ne s'est pas faite immédiatement. Il est vrai que la vidéo est de plus en plus accessible, polyvalente, mais le support visuel reste lourd et s'adapte plus difficilement aux différentes contraintes de la création théâtrale. S'il est aisé de demander à un comédien de se déplacer d'un local à un autre ou encore de modifier un de ses mouvements, l'aspect technique peut avoir des limites au niveau du changement. Une fois la vidéo filmée, montée, il faut agir avec elle et s'adapter au fait qu'elle ne peut pas se modifier rapidement. En outre, avant d'intégrer quoi que ce soit au théâtre, il lui faut posséder une existence qui lui soit propre, qu'il ait assez d'autonomie pour en accepter l'annexion sans diminution de son essence : la présence de l'acteur sur scène.

Le théâtre, qui par sa nature est un lieu d'échange et d'interaction entre tous les arts convoqués, lieu d'une expérience partagée et interactive entre scène et salle, constitue le champ idéal où toutes nos images, protagonistes à la fois du monde réel et du théâtre, peuvent dialoguer entre elles et avec nous, être mises en crise. (Picon-Vallin, 1998, p. 33)

Pourtant, il lui faut une forme arrêtée afin de créer ce dialogue. Si l'interprète n'a pas encore sa place définie au sein de l'œuvre, comment peut-on penser ajouter une dimension technologique à la pièce ? Si le propos, le contenu n'est pas élaboré, à quoi peut servir la vidéo ? Alors, l'image risque de devenir accessoire, peut disparaître derrière sa beauté, et donc perdre son sens.

Le parti pris de se concentrer d'abord sur l'aspect théâtral a été adopté lors de la création de *Vigor mortis*. Ainsi, un essai scénique, sans photographie ni projection vidéo, a été élaboré. Par la suite, différents supports visuels s'y sont greffés. A posteriori, toutefois, il apparaît qu'il aurait été préférable d'intégrer l'image lors du travail de structuration. Il faut

cependant regarder l'ensemble de la démarche créatrice pour comprendre l'évolution du processus et l'incorporation de ses différentes composantes.

### 3.1 D'une image à la mort mise en scène

La création a débuté avec la photographie d'un moine bouddhiste en train de s'immoler par le feu dans les rues de Saïgon. On est en 1963 et cet homme dénonce, à sa manière, la



Figure 3.1

Moine bouddhiste s'immolant.  
1963. *Siècle*, p. 632.

politique anti-bouddhiste du gouvernement. Ce geste radical ne permet aucun retour en arrière. Derrière lui, un homme cherche dans sa poche de quoi allumer la cigarette qui pend à ses lèvres. Cette photographie, violente, invite celui qui la regarde à se positionner sur la politique, sur la mort. De cette image, des questions ont surgi : de la mort, aujourd'hui, que dit-on ? Comment se montre-t-elle à nous ? Et si on mettait en scène cette photographie ? Voilà ce qui a initié le projet.

À l'aide de ce cliché, d'autres photographies et citations portant sur la mort – « Rien ne rend modeste, pas même la vue d'un cadavre », cette phrase du philosophe Emil Michel Cioran a d'ailleurs été conservée –, le travail de création a commencé. L'interprète a d'abord improvisé de courtes scènes à partir de ces matériaux. Au bout d'un certain temps, les improvisations les plus marquantes, les plus évocatrices ont été réunies afin de créer un premier tableau constitué de mouvements et d'actions, sans paroles ni projections.

Au fur et à mesure de l'évolution du projet, des éléments ont été éliminés, d'autres ont été peaufinés afin de rassembler une suite cohérente et intelligible de gestes. Lentement, le texte

est apparu essentiel au développement du canevas. Mais de quoi parler ? De la mort, bien évidemment; mais comment et pourquoi ? Que dire sur un sujet si vaste sans verser dans le pathos, le larmoyant ?

Une approche clinique a paru être le chemin le plus sûr pour ne pas tomber dans le piège de la sentimentalité. *Vigor mortis* ne cherche pas à dénoncer, à prendre parti pour une cause ou une autre, mais veut parler de la mort, de ce qu'elle est, des formes qu'elle emprunte. Même si l'image initiatrice du projet véhicule un message politique, nous ne l'avons choisie que pour sa vertu d'image : un petit théâtre figé dans le temps. Cette photographie exhibe une scène où l'on peut regarder un corps qui flambe et un homme qui cherche du feu dans un seul et même cadrage, et créer l'histoire de l'un par rapport à l'autre ou, simplement, de l'un *et* de l'autre.

Adopter un certain détachement a également conditionné la construction du personnage, qui se révèle ne pas en être un. Puisque la femme qui va se donner la mort devant nous ne le fait que pour nous donner à voir la mort, il est difficile de lui prêter un passé, un nom, une identité. Il n'est pas question de justifier son geste, de le raisonner, mais simplement de le montrer. Par suite, son discours ne parle pas de sa vie, mais bien de la mort, de la façon qu'a celle-ci de prendre possession du corps humain afin de le transformer en cadavre, des causes qui la provoquent. Si, à la toute fin, la protagoniste utilise la première personne pour s'adresser au public, c'est qu'il n'y a plus de fuite ni de suite possible. La subjectivité peut alors s'immiscer discrètement. À ce moment-là, elle peut se permettre de devenir davantage intime, car jamais plus nous ne la reverrons – du moins vivante.

La photographie a également imposé le final qui fait sortir les spectateurs sans leur permettre d'applaudir. Comme dit Barthes, elle « est un théâtre dénaturé où la mort ne peut "se contempler", se réfléchir et s'intérioriser ; ou encore : le théâtre mort de la Mort, la forclusion du Tragique : elle exclut toute purification, toute catharsis ». (1980, p. 862) Un théâtre qui parle de la mort et qui, dans ce dessein, emploie la photographie, ressemble à cette définition. Comme les applaudissements sont un moyen de se libérer de l'expérience théâtrale, une démonstration que, dans la tragédie, la catharsis a opéré, nous avons préféré faire sortir le public sans lui permettre d'applaudir. De plus, qui applaudit devant une

photographie ? *Vigor mortis* se prétend une photographie animée, une image vivante de la mort.

### 3.1.1 L'intégration du numérique

Une fois le canevas en place, les intentions établies, le texte écrit, la vidéo a été intégrée au travail. La première image vidéo introduite en atelier de création a été celle du personnage numérique apparaissant sur le drap suspendu, puis sur l'interprète. Ce personnage est le résultat d'une capture de mouvement. Au printemps 2006, ont été élaborées cinq courtes séquences, découlant d'un travail préparatoire effectué avec une autre comédienne. Comme le personnage est constitué des points d'ancrage des capteurs – les numéros identificateurs ont simplement été enlevés et les carrés ont été uniformément colorés en bleu –, qu'il n'a pas une forme pleine et qu'il ne parle pas, l'élaboration de ses mouvements devenait capitale. Cet être représente la mort en scène, une mort qui s'empare petit à petit du corps qu'elle cherche à habiter. D'où l'amplitude des gestes et les mouvements circulaires.

Lors de la capture, certaines contraintes nous étaient imposées, tels l'espace et la vitesse d'exécution des déplacements. Il fallait également tenir compte de l'emplacement des capteurs sur la comédienne car, idéalement, ils ne devaient pas se trouver cachés des caméras lors de ses déplacements. Pendant la conception des séquences, nous avons pris en considération que l'écran final serait le corps de l'interprète en scène. Initialement, il était prévu de projeter ce personnage sur le ventre de la femme afin de donner l'impression que cette dernière est enceinte de la mort. Concrètement, il s'est révélé plus complexe qu'il n'y paraissait de travailler avec la projection. Outre la lourdeur de l'équipement technique, nous n'avions pas pensé que la comédienne ne la verrait pas sur son ventre. Nous comptions sur la lumière du projecteur pour lui faire savoir que le personnage de la mort apparaissait sur son corps. Or, préférant ne pas recouvrir la lentille avec un iris – l'iris prenant trop de temps à s'ouvrir, se refermer, et faisant trop de bruit –, il en émanait une lumière constante ne pouvant indiquer à l'interprète quand il y avait projection et quand il n'y en avait pas. De plus, le fait de ne pas pouvoir voir ce qui était projeté l'a déstabilisée et a limité l'interaction.

Comment faire interagir le personnage de la mort, muet, bidimensionnel, avec un être de chair, un être vivant ? On peut certes se servir du corps comme écran, mais l'employer de façon systématique devient redondant. Il faut aussi tenir compte de la largeur du faisceau ainsi que de la mise au point. Afin de nous concentrer sur le lien entre humain et image, nous avons délaissé le canevas théâtral établi. L'emplacement des projections dans la séquence dramatique étant déterminé, les répétitions ont servi essentiellement à faciliter la proximité, à créer un lien, une relation qui dépasse le simple propos de la pièce. Par ailleurs, en travaillant sans l'ensemble du canevas, l'interprète a eu la possibilité d'apprivoiser le personnage avec qui elle entre en contact, de comprendre les intentions derrière l'apparition de la mort et de trouver ses propres motivations à vouloir se rapprocher d'elle. Si la première fois la femme s'éloigne de la mort, quand cette dernière réapparaît, la protagoniste s'en approche et finit par accepter qu'elle se serve de son corps comme écran. En fait, elle désire cette proximité, car elle veut mourir. Puisque, généralement, la mort n'est pas instantanée, nous avons choisi de la faire revenir à quatre reprises. Elle s'empare de la scène lentement, le temps qu'il faut à la femme pour dire adieu à ceux qui l'entourent, pour se préparer à sa fin. Nous voulions, en fait, élaborer une danse macabre entre la mort et l'interprète. Les quatre projections en scène représentent l'apparition de la mort, l'apprivoisement de cette dernière par la femme, la mort qui courtise la femme, et finalement la mort qui prend possession du personnage.

Pourtant, il semble y avoir eu une faille. Cette adaptabilité demandée à la comédienne a exigé un reformatage du travail scénique préalable. Il fallait justifier chaque projection en soi, les unes par rapport aux autres, ainsi que par rapport au récit théâtral existant. Il fallait également créer une évolution dans la relation afin de justifier le retour de la mort en scène. Pourquoi, sinon, reviendrait-elle ? Pourquoi ne restait-elle pas tout au long du spectacle ? Qu'attendait-elle ? L'aspect dramaturgique de la présence de la mort en scène a été oblitéré lors des répétitions. La difficulté à intégrer l'image nous a obligée à nous y pencher plus sérieusement, mais il était un peu tard. Aujourd'hui, si nous avions à représenter *Vigor mortis*, nous définirions une évolution dramaturgique de la mort en scène.

Toutes les questions reflètent le désir d'intégrer la vidéo, non pas comme un élément de plus dans la scénographie, mais comme une partie essentielle de l'œuvre. Elles mettent également en question la pertinence de notre choix initial, c'est-à-dire celui de monter le

canevas théâtral en premier. Même si, dans l'idéal, la vidéo aurait dû apparaître dès le début du processus, une certaine réticence nous a gardée d'agir ainsi. Est-ce parce que nous voulions trouver un propos, une forme plus libre que ce qu'impose la technologie ? Est-ce par crainte de voir l'image supplanter la présence humaine ? Quoi qu'il en soit, il apparaît aujourd'hui, que la technologie est arrivée trop tard. Jusqu'à la générale, nous avons cherché des réponses aux questions qui nous hantaient, sans parvenir à justifier entièrement la présence de la mort sur scène. Il a été difficile de rendre évident le fait que le personnage représente la mort, est la mort. En intégrant la vidéo dès le commencement, nous aurions eu plus de temps pour trouver une façon de parvenir à ce résultat.

### 3.1.2 Espace et spectateur

La cérémonie mettant en scène la mort de la jeune femme devait se dérouler dans un lieu à part, séparé du quotidien. Un lieu qui serait unique et où tous les possibles pourraient arriver. Ce lieu ne se voulait pas un endroit qui reflète l'identité de la femme, mais il devait plutôt être neutre et convivial. Nous voulions créer un environnement où tous, s'ils y étaient invités, pourraient se sentir à l'aise.

L'aire de jeu, qui accueille également les spectateurs, est constituée d'une grande table ronde, blanche, posée au centre d'un carré blanc dessiné sur le sol. Des tabourets, où s'assoit le public, sont placés en demi-cercle autour d'elle. Au-dessus, trois fils métalliques traversent l'espace de jardin à cour. Sur trois faces, des panneaux de tissu blanc délimitent le lieu sans toutefois le refermer. De plus, se trouvent sur la table des instruments chirurgicaux, un bol et des bocal, des bandelettes de tissu ainsi qu'un Polaroid. Quant au costume de l'interprète, bien que pris en considération, il ne représente pas tout à fait la vision que nous avons de ce qu'il devait être. Notre recherche étant axée sur l'image, nous y avons consacré un peu moins de temps, sachant que nous ne souhaitions pas être évaluée sur ce point.

Le choix de la table et de sa forme a été fait en fonction de l'intimité et de la proximité du public. Le cercle ne possède pas de supériorité spatiale qui permet d'être mieux assis, de voir mieux que l'autre. Évidemment, la mise en scène, elle, doit tenir compte qu'il y a des gens, sinon tout autour, du moins sur les côtés. Malgré le désir de démocratiser la scène, des places

privilégiées se sont imposées, surtout pour voir les projections qui proviennent toujours du même point. De plus, la table inclut inévitablement le spectateur dans l'univers théâtral, en fait un acteur, visible par la comédienne et par chacun des autres spectateurs. Cette implication est essentielle à *Vigor mortis*, depuis ses tout débuts. Parler de la mort aux spectateurs, c'est inévitablement leur parler d'eux, de leur destinée prochaine. Il est primordial de les insérer dans le spectacle, non comme simples témoins, mais comme des êtres à qui s'adresse la représentation de façon consciente, sans quatrième mur. Nous n'avons pas prévu de le faire intervenir, bien que l'interprète prenne le temps de les saluer individuellement. Nous avons voulu leur faire comprendre que leur présence dans la salle était prise en considération. Voilà pourquoi ils étaient photographiés avant d'entrer. La plupart des gens n'ont peut-être pas remarqué leur portrait apparaissant sur le tissu, car ils étaient projetés sur le mur qu'ils longeaient à leur retour dans la pièce après leur première sortie. Pour certains, l'inclusion était double. Parmi les visages exposés sur les trois parois de tissu durant tout le temps de la représentation, jusqu'à la sortie du public, se trouvaient des personnes venues assister à *Vigor mortis*.<sup>1</sup>

Suivant la volonté d'inclure le spectateur dans la pièce, l'idée du salut initial s'est formée. En prenant le temps de regarder, de toucher chaque individu assis autour d'elle, de lui sourire, la femme signifiait qu'elle avait conscience de sa présence, le remerciait en quelque sorte d'être là, le rendant unique parce qu'individualisé. Chacun était libre d'interpréter ce geste de bienvenue à sa guise; toutefois, il semble indéniable que ce premier contact ait permis de créer un lien non univoque entre cette femme et ces gens venus assister à sa mort. À partir de ce moment-là, le rapport qui se créait chaque soir influençait la comédienne. Évidemment, cette influence n'est pas exclusive à *Vigor mortis*. Pourtant, ici, ce contact avait pour effet d'admettre le public dans son univers et rendait l'assistance présente à la réalité théâtrale. Lors d'une représentation, des spectatrices se sont mises à discuter, échangeant rires et sourires. Pour l'interprète, il fut difficile de les ignorer. Dans le contexte de ce spectacle, dans le possible échange établi, il aurait été permis, voire souhaitable, que la comédienne les invite à sortir sans briser la théâtralité.

---

<sup>1</sup> Nous reviendrons plus tard sur ce dédoublement.

Outre qu'ils servaient de support pour les projections, les murs de tissu, tout autour de la table, avaient comme utilité de refermer l'espace et, ainsi, de créer l'intimité. La table, par sa dimension, aurait pu donner l'impression d'empêcher la promiscuité. En isolant le lieu, l'espace se trouvait clôturé sans créer l'enfermement. Ce dispositif voulait également imposer une certaine contrainte au spectateur qui ne pouvait quitter les lieux aisément. L'entrée se trouvant derrière les murs de tissu, s'il désirait s'en aller, il devait sortir de l'aire de jeu et se faire remarquer. Encore une fois, l'objectif était de faire comprendre au public que sa présence influence le spectacle et que son départ pouvait avoir un impact.

### 3.2 La mise en scène du temps qui passe

Nommer les morts.  
Tomber en arrêt devant ces noms inconnus.  
Ne pas se promener dans les cimetières.

(Pontalis, 2003, p. 47)

Dans tout le travail de *Vigor mortis*, deux séquences, celle du « cimetière » où la protagoniste suspend des bandelettes aux fils de fer et celle où des projections apparaissent sur les parois, s'articulent autour d'un même concept : l'étirement du temps qui passe. Si la première met de l'avant cette dilatation par la répétition, la litanie, la seconde, elle, utilise la lenteur. Dans ces deux cas, théâtre et images se répondent. Les deux « nous plonge[nt] dans trois durées, à la fois hétérogènes et simultanées : le temps hors temps de l'émotion ; le temps moyen du cycle des images dans lequel prend place telle ou telle ; le temps linéaire et long de l'histoire du *sapiens*, le seul animal à *faire trace* ». (Debray, 1992, p. 222) Si Debray, en parlant de ces trois types de temps, pense exclusivement à l'image, ici le théâtre s'impose, s'inscrit dans cette réalité. En effet, la répétition d'un mouvement et de mots, selon un rythme et une intonation soutenus, fait image. Lors de la séquence du « cimetière », l'interprète utilise des bandelettes pour représenter des gens décédés. Leur amoncellement sur son épaule laisse percevoir une longue série. On réalise rapidement qu'elle ne s'arrêtera qu'une fois la dernière suspendue. S'il est possible de s'amuser à calculer les années qui séparent ces dates et ainsi de connaître l'âge de la personne au moment de sa disparition, la répétition peut finir par détourner l'attention de cette femme. À un moment ou à un autre de cette longue liste, les pensées sont ramenées à soi, à ses propres morts, ses propres disparus.

Cette séquence théâtrale se vit comme on contemple un tableau. Quand on s'attarde sur une œuvre picturale, quand on la regarde attentivement, on en arrive à oublier ce que l'on voit pour s'attacher au détail où l'on se retrouve. En passant par le détail, le *punctum* barthésien qui ouvre la photo à un hors-champ propre au regardeur, il devient possible d'atteindre l'individuel. Ainsi de ces gens dont le nom est évoqué. On ignorait l'existence de ces morts jusqu'à ce moment et rien n'indique qu'ils ont réellement vécu, rien n'atteste que ce ne sont pas de simples inventions servant le théâtre, mais leur nom nous rappelle que, nous aussi, nous connaissons des êtres qui ont disparu; voire : que nous aussi, nous sommes des êtres qui *allons* disparaître sans savoir quand.

### 3.2.1 La lenteur

Tout au long du « cimetière », sur les parois, les visages continuent à défiler. Les mêmes personnes, sur les trois murs, apparaissent de façon intercalée. Ces portraits sont suspendus dans un mouvement retenu, contrôlé. Leur geste est naturel. Il n'a pas été manipulé numériquement, l'image n'est pas ralentie. Les personnes contrôlent elles-mêmes leur mouvement. Si, dans la première minute de leur apparition, elles ne bougent pas, laissant le clignement de leurs paupières dévoiler que nous regardons des images animées et non des photographies fixes, le déplacement qu'elles font par la suite est réduit, ralenti le plus possible. Pensons à cet homme qui enlève ses lunettes. Il met au-delà de deux minutes à porter ses mains à son visage et à les redescendre sur sa poitrine. Le gros plan ajoute au sentiment d'étirement, de ralentissement. En ne voyant que des visages – visages qui apparaissent plus grands que nature sur les parois – le regard se trouve limité, l'attention centrée sur une partie du corps humain. L'intime, par le choix du plan et par la lenteur, nous est donné à voir. Ainsi,

la vidéo continue de rapporter un gain de visible par prélèvement d'images sur la chair... Pourtant, ce sont aussi les détails et les secrets d'une chair qu'elle livre, ce faisant, à l'image agrandie – le grain d'une peau, des plis des rides, des tavelures, toute une vie frémissant. (Maurin, 1998, p. 81)

La première minute sans mouvement apparent, « ce cliché immobile dans un déroulement d'images, produit un effet-choc, transforme en un instant le présent en passé, la vie en fixité de la mort ». (Sontag, 1979, p. 86) Parallèlement, l'évocation simultanée de personnes

décédées insuffle de la vie à la mort. C'est ce dont il est question dans *Vigor mortis*. Non pas de la finitude de la mort, mais de la suite logique qu'elle constitue pour toute existence, de ce qui donne à la vie sa raison d'être. Comme s'interroge Jean-Bertrand Pontalis dans son livre *Traversée des ombres*, *Vigor mortis* demande, en mettant la mort en scène : « Serait-ce la mort qui est au principe de la vie ? » (2003, p. 109)

En ralentissant le plus possible les gestes posés, en créant des mouvements pleins d'une tension qui les maintient en suspens, on instaure une relation semblable à celle de la vie et de la mort : consubstantielle. Soudainement, le mouvement ne peut exister sans l'immobilité. La lenteur nous permet de les faire se côtoyer simultanément, de les percevoir d'un seul regard. « Passer de l'immobilité au mouvement, ça peut se faire d'une manière transitoire, après un mouvement ralenti, qui fait d'ailleurs moins de bruit que l'agitation. Et en même temps on s'aperçoit que le ralentissement est source d'immatérialité. » (Régy, 1999, p. 71) Comme l'image projetée qui, outre son support, reste évanescence.

Claude Régy, dans son livre *L'ordre des morts*, unit silence, lenteur et espace. Il écrit que

le silence agrandit l'espace. La lenteur aussi. Il y a peut-être un rapport silence-lenteur-espace. Peut-être s'agit-il d'une même matière. Ce serait fou de ne pas la montrer. Peut-être en la montrant cette matière se trouve-t-elle inventée. Elle se met à exister. Simplement, elle n'a pas de nom. (1999, p. 71)

Et si on remplaçait le terme silence par le mot répétition ou dédoublement ? Car la redite, aussi, agrandit l'espace en l'ouvrant vers l'éternel, l'infini. En ce sens, la répétition est l'infini. Kantor l'avait compris : « les personnages de *Wielopole-Wielopole* ne font que refaire les gestes qui condensent leur vie : ils ne peuvent faire autrement car la répétition des mêmes gestes est le seul moyen dont ils disposent pour arrêter le temps : pour le tuer. » (Eruli, 1983, p. 235) En tuant le temps, on donne à la vie son éternité. Une éternité circonscrite et infinie. Dans tout ce qui se répète, on peut entendre le silence de nos pensées. Serait-ce de ce silence que parle Régy ?

### 3.2.2 La répétition

La répétition, couplée à la lenteur, permet à la comédienne de retenir l'attention, non pas sur elle, mais sur le vivant. En effet, « [...] confronté à une “multicorporéité”, à ses doubles ou à ceux des autres, présents ou absents, l'acteur apprend à produire un suspense qui renforce la qualité d'écoute et d'attention du public ». (Picon-Vallin, 1998, p. 34) Sa voix revient sans cesse nous bercer par son timbre et sa constance. Elle nous ramène au présent, au théâtre, alors que tout autour des images tendent à nous hypnotiser, à nous sortir de nous-mêmes pour nous absorber dans leur lumière. La voix veille à ce que l'on ne s'y perde pas tout en nous captivant à son tour. Ce va-et-vient oblige, chaque fois, le retour à soi comme l'axe qui oriente ce déplacement. Dans cet échange entre eux (les portraits) et soi, entre elle (la femme) et soi, se déploie la théâtralité.

Le présent où nous ramène la voix de la femme se trouve morcelé, dédoublé à son tour, par l'image. « La vidéo divise le présent en lui-même, elle sépare le corps pour le représenter. » (Maurin, 1998, p. 77) Du moins quand le visage qui apparaît sur l'une des parois blanches montre un spectateur de la salle. À chacune des représentations, des acteurs s'étant laissés filmer ont assisté à *Vigor mortis*. Ce dédoublement transforme les écrans « en miroir[s] et crypte[s], indissociablement, en surface[s] réfléchissante[s] et lieu[x] de retour ». (Maurin, 1998, p. 77) En tant que spectateur, un être nous est donné à voir avec son double qui n'est ni totalement lui ni réellement différent. Ces visages, qui sont la représentation d'une personne présente en chair et en os dans la salle, existent pourtant en soi. Ce dédoublement renforce leur représentation. « À l'âge du multimédia interactif et des collections numérisées sur écran, l'évaporation des textures, des reliefs et des palettes promet un plus bel avenir encore à la transformation des figures en idéogrammes. » (Debray, 1992, p. 75)

Se pose alors la question de la réalité dans la fiction, de ce qui a trait à la représentation, au théâtre. Les acteurs-spectateurs sont-ils acteurs ou non ? En tant que spectateurs, jouent-ils un rôle différent de ceux qui ne sont pas filmés ? Cette reconnaissance d'un figurant parmi le public chamboule la réalité théâtrale, tout comme la découverte d'un nom connu parmi ceux qui sont évoqués sur chacune des bandelettes. En effet, presque tous les spectateurs, à un moment ou à un autre de l'énumération, ont reconnu quelqu'un de la liste : ami, parent,

collègue. Cette reconnaissance, donc, visuelle et auditive, fait basculer la réalité théâtrale dans le réel, dédouble la réalité.

L'image ouvre l'espace théâtral à l'infiniment intime comme à l'infiniment grand le mouvement de son propre transfert lumineux suscite une expansion vers l'extérieur, vers un espace autre et un temps différent, qui peut concerner le passé, le présent (ailleurs) et le futur, le réel et l'imaginaire, le vécu et le fantasmé, à égalité, pourrait-on dire. (Picon-Vallin, 1998, p. 27)

En confrontant la projection à la réalité, en juxtaposant le portrait vidéo au sujet filmé, cette expansion de l'image se voit transcendée par le théâtre. À ce moment-là, le spectacle est remis en question. Si la personne nommée a réellement vécu, cela signifie-t-il que toutes les autres ont également existé ? Évidemment, cette question ne se pose pas en ces termes pour les images vidéo, mais en voyant l'acteur sur un siège de spectateur, l'image se fait soudain plus vraie, plus réelle que le réel.

Dans cet essai théâtral, il est difficile de déterminer ce qui tient de l'imaginaire, du fantasmé, et ce qui relève du vrai. Personne ne le sait. L'image et le théâtre se rejoignent dans le doute provoqué par le dédoublement afin de créer un univers qui est celui de *Vigor mortis*, tissé du passé et du présent, du réel et du fictif, de la vie et de la mort.

Désormais les média nous proposent un univers où l'image n'est pas, n'est plus la "reproduction" de la réalité : elle "est" la réalité. D'ailleurs les concepts mêmes de réel, de réalité, doivent être redéfinis après l'effacement de la distinction (mais ô combien rassurante) entre illusion et réalité, vrai et faux, sujet et objet. (Eruli, 1996, p. 9)

### 3.3 La mort mise en images sur scène

Comme il a été démontré au premier chapitre, l'homme, dans son rapport à la mort, a toujours cherché à la mettre en scène. En l'exposant à tous les regards, il rêvait d'une façon de canaliser ses peurs, ses craintes. En plus de la représenter sous ses différentes formes – suicide, exécution, sacrifice –, il a également évoqué la mémoire des défunts par les ectoplasmes, spectres et autres revenants.

À l'ère du numérique, les fantômes peuplent toujours la scène. Les projections qui habitent l'espace servent quelquefois de simulacres symbolisant des revenants. Avec son personnage

numérique, *Vigor mortis* s'inscrit dans cette tendance. Bien que la projection représente la mort, l'emploi qui en est fait évoque le spectre qui apparaît et disparaît, sans chair, sans substance. Se révélant sur le même drap que l'on revêt pour figurer un fantôme, cet être diaphane à la silhouette humaine est le spectre de la mort, le revenant de la vie. En quoi cette présence – ou plutôt cet effet de présence – coexiste-t-elle avec la présence bien réelle de l'actrice en scène ? Coexiste-t-elle d'ailleurs vraiment ?

### 3.3.1 Le spectre : présence et effets de présence

Les spectres, les fantômes se retrouvent tout au long de l'histoire du théâtre. Revenons au théâtre de la Rome antique, dans cette société qui entretient un rapport intime avec le jeu [*ludus*]. Si les auteurs de cette époque réécrivent les classiques grecs, ce n'est que pour les adapter à leur plaisir, à leurs coutumes. Le théâtre latin est moins centré sur l'intrigue, et davantage sur le sentiment. Le spectateur romain est friand d'émotions, aussi veut-il qu'on lui en montre de simples et évidentes. L'action, souvent, passe au second plan devant les tableaux vivants que peignent les acteurs.

Le théâtre romain comme théâtre du jeu et de l'acteur est proche des conceptions de Gordon Craig, de Tadeusz Kantor ou encore de Dario Fo. Théâtre de la gratuité où le spectacle est le but et non le moyen, où l'acteur est une super-marionnette et les corps des artistes sont des instruments servant à fabriquer des images improbables, des voix étranges, des personnages virtuels. (Dupont, 1988, p. 43)

La tragédie romaine ne représente pas la mort, contrairement à la tragédie grecque dans laquelle elle puise sa source. Elle ne sent pas, non plus, le besoin de faire mourir ses protagonistes à l'extérieur de l'aire de jeu. En plus, elle va jusqu'à mettre en scène le spectre. « Dans plus de la moitié des tragédies, il y a [...] un prologue prononcé par un être non-humain, fantôme furieux d'un héros principal ou divinité enragée, furie, dieu vengeur. » (Dupont, 1985, p. 192) Cette présence surnaturelle sert essentiellement à raconter l'histoire, à donner à entendre la trame qui unit actions et personnages. Elle met également en perspective les protagonistes bien "vivants" à qui arrivera l'aventure rapportée.

Le spectre donne à l'acteur une dimension plus que réelle. Pour y croire, il faut accepter les règles de la scène, du jeu. Le spectre sert le théâtre, il est illusion, irréalité. Mis en scène

avec l'humain, ils s'opposent, ancrant le vivant dans la réalité, dans une autre réalité qui admet la coexistence de l'homme et du fantôme. Ce que produit également l'image. « La coexistence des différents registres de présence implique une tension entre corps vivant et corps dématérialisé, propice là encore au développement de l'imaginaire. » (Picon-Vallin, 1998, p. 29)

Cet imaginaire crée l'autre réalité qui intervient au moment où l'on prend conscience de l'objet et de son contraire. Cette prise de conscience ouvre l'espace sur autre chose innommable, impalpable. La difficulté consiste à faire coexister deux opposés de façon équitable. Ainsi, « l'image miroitante de la vidéo ne compromet pas totalement la toute-présence du comédien en scène, mais la déstabilise ». (Picon-Vallin, 1998, p. 29) L'image, comme nous le savons, a tendance à accaparer l'attention. Aussi, l'acteur, confronté à cet effet de présence, se doit-il d'occuper l'espace scénique pour compenser la lumière qui hypnotise. Que le spectre soit projection ou qu'il soit joué par un humain le personnifiant ne change en rien l'obligation du comédien lui donnant la réplique à paraître plus vivant que les vivants.

Les artistes de la Rome antique, afin de surmonter cette difficulté, avaient créé un théâtre permettant cette cohabitation.

Le théâtre romain est d'une nature différente : ce n'est ni un théâtre de la *mimèsis* comme le théâtre grec, ouvrant sur le monde des dieux et des héros, ni un théâtre de la représentation comme le théâtre classique, donnant à voir le monde des hommes, c'est un théâtre du jeu, sans finalité morale ou métaphysique. (Dupont, 1988, p. 10)

Ainsi, le théâtre qui emploie l'image donne à voir le jeu. Pour se mesurer à l'effet de présence de la projection, l'acteur se doit de trouver ce qui le rend unique. En axant le travail humain sur le ludique, le performatif, il devient possible d'intégrer l'image comme une constituante du jeu. L'acteur peut dès lors établir des règles que le spectateur, en sa qualité de regardant, est convié à accepter.

Étrange conversion : les écrans font voir la distance dans une proximité absolue, au risque que les images magnétisent, détournent l'attention et enfouissent le regard ; la scène livre sa présence toute proche dans le recul nécessaire, dans une profondeur de l'imaginaire et au prix d'une visibilité parfois moindre. Ils distraient, elle rappelle à l'ordre – à l'ordre du théâtre. (Maurin, 1998, p. 93)

Et cet ordre est celui du jeu.

La règle du jeu est unique : elle consiste pour l'acteur à fasciner le spectateur, en évitant qu'une faute conduise celui-ci à refuser l'illusion ; elle consiste pour le spectateur à se prêter à l'illusion sans récuser de prime abord le décor, le masque, l'artifice auquel on l'invite à ajouter foi, pour un temps donné, comme un réel plus réel que le réel. (Caillois, 1967, p. 67)

Au moment où la protagoniste de *Vigor mortis* nous invite à pénétrer son univers, on lui concède que cet espace est le sien. En brisant l'illusion par l'évocation de personnes ayant existé, par la monstration de visages identifiables, le théâtre bascule, mais ne tombe pas hors de ce « réel plus réel que le réel ». Le jeu permet de capter l'attention du spectateur, de préserver l'illusion. Garder l'équilibre permet de rester dans l'autre réalité, dans l'univers théâtral.

### 3.3.2 Apparitions et mort

Si la *pompa* romaine préfigure la danse macabre médiévale – ce défilé de personnes derrière la dame en noir allant faux à la main – la présence du spectre, elle, nous conduit droit au théâtre élisabéthain. Qui, mieux que Shakespeare dans ses tragédies, a su mettre en œuvre le fantôme, les meurtres, les amoncellements de cadavres ? Il suffit de lire *Macbeth* ou *Roméo et Juliette* pour s'en convaincre. En se penchant sur *Hamlet*, Jean Gillibert, dans *L'esprit du théâtre*, révèle que « le tragique de cette pièce vient non seulement d'une énigme de théâtre, mais d'un secret personnel du rôle : "aimer la mort" ». (Gillibert, 2001, p. 81)

Selon cet auteur, l'amour que porte Hamlet à la mort expliquerait qu'il ne craint pas le spectre de son père. Cet amour, et non pas le désir de vengeance, le conduit à tuer son oncle, le roi Claudius. Pourquoi vengerait-il son père par le meurtre, lui qui a déjà suffisamment fait souffrir son oncle en exposant devant tous, par le biais de la *Souricière*, la bassesse qu'il a commise pour devenir roi. Lui, Hamlet, n'a pas réagi quand le nouveau mari de sa mère a pris sa place sur le trône. Le spectre de son père lui donne à voir ce qu'il est et ce qu'il n'est pas : « [...] l'énigme de ce à quoi il ressemble et ne ressemble pas. » (Gillibert, 2001, p. 86)

Le fantôme, ici, est là pour nous rappeler le travail de la mort. Il ne sert plus seulement à mener l'histoire d'un début à une fin, mais à la ponctuer, à la modifier, tel le personnage de

*Vigor mortis*. Ce personnage numérique, « iss[u] de la chimie, de la lumière, du nombre, de l'électronique, compos[é] de pixels, sembl[e] parler de la mort, alors que le corps parlerait de la vie... À moins que ce ne soit l'inverse, puisque l'image est aussi résurrection d'entre le monde des morts ». (Picon-Vallin. 1998, p. 11) En ce sens, les projections sont les palliatifs idéaux pour représenter les morts-vivants. Cette réalité n'est pas nouvelle. Déjà, au XIX<sup>e</sup> siècle on avait trouvé, via un jeu de miroir, le Pepper's Ghost, un moyen de faire « apparaître » des êtres désincarnés. Pensons également aux apparitions de Robertson, dans la même lignée, qui consistaient à projeter et à animer, sur un écran de toile ou de fumée, des tableaux miniatures peints sur des plaques de verre opaque. Qu'est-ce qui a pu motiver la création de ces inventions ? Pourquoi les metteurs en scène ont-ils cherché une façon de symboliser les revenants autrement qu'en les personnifiant par des acteurs ? Peut-être que la présence du corps, la vie qui en émane, briserait la spectralité, diminuant l'effet de présence tant recherché. Et pourquoi mettre en scène des ectoplasmes ? « Nul ne peut s'arranger avec la mort. Mais chacun de nous trouve une issue pour s'arranger avec les morts ». (Pontalis, 2003, p. 41) Serait-il plus facile, alors, de mettre en scène un fantôme, un ancien vivant, que la mort en soi ? Car qu'est-ce que la mort ?

En utilisant un être impalpable, on permet de donner corps à la mort sans avoir à lui imposer un visage. En simulant l'aspect humain, on rejoint l'imaginaire collectif qui figure la mort par une dame en noir, par un squelette. *Vigor mortis*, en projetant le personnage numérique, perpétue la tradition. Ici, la mort est allégorisée, sa matière est spectrale. En la faisant interagir avec la comédienne, la création brise toutefois l'image de la mort maligne, méchante, maudite. « C'est bien l'interaction énigmatique des images et des corps de chair qui provoque intérêt et curiosité de la part du public. » (Picon-Vallin, 1998, p. 9) Les regards se trouvent canalisés en un seul point, détournent la prédominance du visuel vers l'homme et obligent qu'un lien unisse virtualité et corporalité. Cette danse entre humain et image, cette relation qui se dévoile à nous, dans l'intimité de la rencontre et de la découverte, est une autre façon de montrer le lien qui unit vie et mort. Lien que l'art a toujours tissé, et qu'il continuera à tisser tant que la mort gardera son mystère.

## CONCLUSION

Le thème de la mort couvre un vaste registre. Outre la crainte qu'elle soulève, la mort met en évidence la vie, son revers et son double. Rien de surprenant, dès lors, à ce que la répétition et le dédoublement apparaissent dans les œuvres traitant de ce sujet. Le travail de Kantor a su démontrer que la répétition offre à la vie la possibilité de ne pas sombrer dans l'oubli, de ne pas disparaître, même si ce qui est répété se modifie légèrement d'une fois à l'autre. On découvre aussi, à travers l'œuvre de l'artiste polonais, que la répétition se fait souvent dans la lenteur, comme si le mouvement qui émerge de cette presque immobilité se devait, par le fait même, de revenir en arrière pour pouvoir avancer.

L'image apparaît bienvenue dans un théâtre qui parle de la mort. Elle peut être utilisée pour dédoubler le vivant en scène, pour mettre en exergue la vie en lui opposant la finitude qui constitue la photographie. En faisant co-exister la présence humaine et le visuel, on ouvre le théâtre à une réalité s'apparentant au corps qui est en train de mourir : à la fois de l'ordre du vivant et de l'ordre du mortel. Bien que dans *Vigor mortis* les projections vidéo aient été employées avec quelques maladresses, il semble que la thématique de la mort puisse servir l'intégration de l'image dans l'univers théâtral.

Il appert que la mort a besoin d'un espace et d'un temps à elle. Comme le théâtre se joue dans un lieu précis, dans une durée déterminée, il offre à la mort un endroit où elle peut se dévoiler. Bien que, dans ce texte, la démonstration de la place de la mort se soit faite à travers différents pans de l'histoire du théâtre, il ne fait pas de doute que ce thème reste actuel. Pensons simplement à Jan Lauwers, avec *Needcompany*, qui en 2005 présentait *La chambre d'Isabella*, racontant l'existence de cette femme hors du commun, de sa naissance à son décès. Pendant près de deux heures, Isabella évoquait son histoire, rappelait à la vie les gens décédés qui avaient marqué son existence, mélangeait différents niveaux de son passé, de sa prime enfance à l'âge adulte, tout au long de la représentation. Parler de la vie consiste,

inéluclablement, à parler de la mort. Puisque le théâtre est un exercice de la mémoire, la mort y aura toujours sa place afin de rappeler à tous ce qui a été vécu.

La photographie, qui pour Barthes se rapproche du théâtre par le biais de la mort, permet également le contact entre l'homme et cette dernière. Le malaise qu'elle provoque ne sublime pas la fascination qu'elle exerce sur nous. Curieux, l'être humain a toujours cherché à comprendre l'univers qui l'entoure. La photographie offre d'appréhender le monde d'une façon si réaliste qu'on en oublie parfois le cadre dans lequel elle se déploie. En photographiant les morts, peut-être cherche-t-on à déceler ce qui se cache derrière la rigidité des cadavres, ce qui est à la source de la mort. Mais photographier des morts, c'est surtout leur offrir un espace éternel dans la mémoire, le souvenir.

Rien n'empêche l'union du théâtre et de l'image. Au contraire, bien qu'il faille être prudent quant à la façon de les amalgamer, ces deux formes d'expression semblent se conjuguer avec aisance, s'intégrer facilement. Peut-être est-ce dû à l'espace du souvenir qu'elles créent chacune à sa façon. Ce lieu de la mémoire qu'instaurent le théâtre et la photographie apparaît renforcé une fois les deux réunis. La force d'évocation de l'image s'empare du lieu de la monstration qu'offre la scène afin de créer un univers qui, même s'il est fictif, s'impose comme passé dans le présent de la représentation. En se trouvant devant une réalité qui n'est pas celle de tous les jours, le spectateur éprouve, au théâtre, l'impression d'être devant un « il était une fois » d'autant plus concret quand il est servi par l'image.

Aujourd'hui, l'image vidéo comme celle que l'on retrouve au sein des créations de Robert Lepage et de Marianne Weems, n'est pas l'apanage de ceux qui y consacrent leur œuvre. On la voit de plus en plus souvent utilisée par les metteurs en scène contemporains – pensons à Dominic Champagne, à Franck Castorf –, non pas comme partie prenante de leur travail, mais comme un outil supplémentaire à la création, qu'ils jugent bon d'employer par moments et de mettre de côté à d'autres. Si la force du théâtre est d'avoir su intégrer tout au long de son évolution différentes disciplines – que ce soit l'éclairage, les marionnettes, la musique enregistrée ou autre –, il saura aménager sa scène pour faire place à cette dernière venue. Il lui faudra cependant se pencher sur l'impact de cette intégration visuelle, sur le jeu de l'interprète, sur l'attention du spectateur venu assister à la représentation.

## ANNEXE

### *VIGOR MORTIS*

Voici les textes entendus dans *Vigor Mortis*. Malgré leur importance, ces textes ne constituaient qu'une couche du spectacle, et non pas son impulsion ou son noyau. En tant que tels, ils ne sauraient donc qu'en rendre partiellement (imparfaitement) compte. Ils ont été inspirés de photographies montrant la mort – images de survivants d'Auschwitz, de la guerre du Viêt-nam, d'accidents de voiture – et de citations prises dans diverses sources – chez des philosophes, des romanciers, des psychologues. Les pourcentages sont tirés d'un site du gouvernement canadien. Toutefois, pour les besoins de la représentation, nous les avons arrondis et avons choisi de ne pas nommer toutes les causes de décès au pays.

« Rien ne rend modeste, pas même la vue d'un cadavre. » (Cioran)

« Tous les jours, on meurt un peu.

Tous les jours, une cellule meurt.

Quand on mourra, pourtant, ce ne sera pas tout le corps qui va être mort.

Non.

D'abord, les cellules nerveuses vont s'éteindre, suivies des hépatiques puis des rénales.

Trois jours après la mort clinique, les cellules épithéliums vont lâcher prise à leur tour.

En tout dernier.

On vit. On meurt. Tous les jours. »

« Delphine Lemieux / 1973-1993  
 Antonio Roy / 1903-1996  
 René Couture / 1919-1969  
 Pascale Jantet / 1961-1995  
 Maurice Poulin / 1917-1992  
 Arthur Joncas / 1956-1964  
 Gilberte Mercier / 1942-1997  
 Trefflé Grenier / 1916-1988  
 Mickaël Batiot / 1977-1992  
 Blanche Audet / 1911-2005  
 Peggy Alzaoui / 1975-1997  
 Gilberte Lambert / 1948-1998  
 Évangéline Duguay / 1921-2004  
 Anne-Marie Théroux / 1962-2004  
 Martin Blanchard / 1970-1988  
 Claude Denève / 1933-1993  
 Roland Guyard / 1940-1946  
 Nancy Lemieux / 1977-1994 »

« On meurt seul, mais des mêmes causes.

Le cancer provoque la majorité des disparitions : 27 % de la population en décède.

Faut dire que le terme est générique.

On peut mourir aussi bien d'un problème de colon, de foie, de poumon, de peau.

En fait, pour vivre, il faut que la respiration, la digestion et l'excrétion fonctionnent bien.

Selon celui de ces trois systèmes qui est altéré par les cellules cancéreuses, la personne meurt d'insuffisance respiratoire, de dénutrition ou d'empoisonnement.

Évidemment, la mort survient si on n'arrive pas à juguler la progression du mal.

Le cancer n'est pas l'unique cause de mortalité.

26 % des individus s'écroulent victimes d'un infarctus, alors que seulement 4% de la population au total meurt des suites d'un traumatisme accidentel ; accidents de la route, noyades et assassinats confondus.

À chaque année, la pneumonie et la grippe raflent 3 % de l'ensemble des décès alors que le diabète sucré s'en tire avec 2 %.

Et, en dernier, en bas de la liste avec 0,3 %, vient le VIH.

Il ne faut pas oublier le suicide.

Mort étrange, s'il en est une, puisque perpétrée par la victime elle-même.

Ils sont environ 1 % à s'adonner à ce sport extrême.

Probablement plus, mais tous ne réussissent pas.

Pas toujours.

Ça, c'est dans un pays comme ici où l'on peut se payer le luxe d'avoir un cancer. Parce qu'ailleurs on meurt de maladies qu'on veut croire disparues telle la peste et le choléra. La malaria et la malnutrition sont aussi d'importantes causes de décès. Sinon, il reste la possibilité d'aller se faire tuer à la guerre

Mais bon, on finira tous par mourir. Un jour. »

« On finira tous par se retrouver, étendu, glacé comme une image, les yeux fermés ou ouverts. Une photographie de nous en trois dimensions. Un portrait que l'on veut voir bouger éternellement, mais qui reste figée. On finira tous, un jour, par n'être qu'une image.

Moi, je n'ai jamais vu de cadavre. Un vrai cadavre immobile, froid, rigide. Je n'ai pas côtoyé son silence. Sa révolte. Sa peur.

Moi je n'ai jamais senti sa peau sous mes doigts ni tenu sa main.

Moi, je ne suis jamais morte. »

« Maintenant,

Sortez. »

## RÉFÉRENCES

- Arasse, Daniel. 2006. *Anachroniques*. Coll. « Art et Artistes ». Paris : Gallimard.
- Arbus, Diane. 2003. *Revelations*. New York : Random House.
- Ariès, Philippe. 1975. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*. Coll. « Points Histoire ». Paris : Seuil.
- Banu, Georges (dir. publ.). 1990. *Kantor, l'artiste à la fin du XXe siècle*. Coll. « Essais ». Arles : Actes Sud-Papiers.
- Contient notamment :
- Baj, Enrico. « Pour la gloire de Tadeusz », p. 44-46.
  - Dort, Bernard. « Un théâtre des frontières », p. 23-26.
  - Drapron, Christian. « De la mise en scène pratiquée comme mise au tombeau. L'engagement de Tadeusz Kantor », p. 136-144.
  - Kantor, Tadeusz. « Sans titre », p. 41.
  - Klossowicz, Jan. « Le Théâtre de la mort doit-il mourir ? », p. 163-171.
  - Kobialka, Michal. « La mémoire de Tadeusz Kantor : création dans l'espace virtuel », p. 78-91.
- Barthes, Roland. 2002 (1980). *La chambre claire*. In *Œuvres complètes*, t. V. *Livres, textes, entretiens 1977-1980*, p. 785-892. Coll. « Poche ». Paris : Seuil.
- Bernard, Bruce (dir. publ.) avec la collab. de Richard Davenport-Hines et Terence McNamee. 1999. *Siècle: cent ans de progrès, de régression, de souffrance et d'espérance humains*. Trad. de l'anglais par Pierre Clertant, Pierre Doze et Nordine Haddad. Londres et Paris : Phaidon.
- Biet, Christian. 2006. « Introduction ». In *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI<sup>e</sup> -XVII<sup>e</sup> siècle)*, sous la dir. de Christian Biet, avec la collab. de Charlotte Bouteille-Meister, Fabien Cavaillé *et al.*, p. v – xlvii. Coll. « Bouquins ». Paris : Robert Lafont.
- Caillois, Roger. 1967 (1958). *Les jeux et les hommes*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard.
- Debray, Régis. 1992. *Vie et mort de l'image*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard.

- Deforge, Bernard. 1997. *Le festival des cadavres. Morts et mises à mort dans la tragédie grecque*. Coll. « Vérité des mythes ». Paris : Les Belles Lettres.
- Dupont, Florence. 1985 (2003). *L'acteur-roi : le théâtre dans la Rome antique*. Coll. « Realia ». Paris : Les Belles Lettres.
- \_\_\_\_\_. 1988. *Le théâtre latin*. Coll. « Cursus ». Paris : Armand Colin.
- Durand, Régis. 2002. *Le regard pensif*. Coll. « Les Essais ». Paris : La Différence.
- Éliade, Mircea. 1965 (1957). *Le sacré et le profane*. (Trad. de *Das Heilige und das Profane*.) Coll. « Folio ». Paris : Gallimard.
- \_\_\_\_\_. 1963. *Aspects du mythe*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard.
- Eruli, Brunella. 1996. « Le silence des sirènes ». In *Puck. La marionnette et les autres arts*, dossier « Images virtuelles », sous la dir. de Margareta Niculescu, p. 9-12. Charleville-Mézières : Éditions de l'Institut International de la Marionnette.
- \_\_\_\_\_. 1983. « *Wielopole-Wielopole* ». In *T. Kantor*, t. 1, sous la dir. de Denis Bablet, p. 201-271. Coll. « Arts du spectacle », série Les voies de la création théâtrale, vol. XI. Paris : CNRS Éditions.
- Gilibert, Jean. 2001. *L'esprit du théâtre*. Paris : Phébus.
- Jankélévitch, Vladimir. 1994. *Penser la mort ?* Coll. « Piccolo ». Paris : Liana Levi.
- Malachy, Thérèse. 1982. *La mort en situation dans le théâtre contemporain*. Paris : Nizet.
- Naugrette, Florence. 2001. *Le théâtre romantique*. Coll. « Points Essais ». Paris : Seuil.
- Picon-Vallin, Béatrice. (dir. publ.). 1998. *Les écrans sur la scène : tentations et résistances de la scène face aux images*. Coll. « TH XX ». Lausanne : L'Âge d'Homme.
- Contient notamment :
- Maurin, Frédéric. « Usages et usures de l'image. Spéculations sur *Le marchand de Venise* vu par Peter Sellars », p. 71-105.
- Picon-Vallin, Béatrice. « Hybridation spatiale, registres de présences », p. 9-35.
- Pontalis, Jean-Bertrand. 2003. *Traversée des ombres*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard
- Régy, Claude. 1999. *L'ordre des morts*. Coll. « Le désavantage du vent ». Besançon : Les Solitaires Intempestifs.
- Serrano, Andres. 2004. *America and other work*. Köln : Taschen.

Sontag, Susan. 1979 (1977). *La photographie*. Trad. de l'américain par Gérard-Henri Durand et Guy Durand. Coll. « Points Essais ». Paris : Seuil.

Thomas, Louis-Vincent. 1988. *La mort*. Coll. « Que sais-je ? ». Paris : Presses Universitaires de France.