

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ÉCRITURE DE *TOXI©QUE*, SUIVIE D'UNE ANALYSE RÉFLEXIVE SUR LE
POÈME DRAMATIQUE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
CYNTHIA ANGEL

DÉCEMBRE 2009

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 n°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

En tout premier lieu, j'aimerais remercier mon ami Jean Gagnon, celui qui a toujours été là pour m'appuyer dans mes projets les plus fous. Sans me juger, il m'a toujours encouragée à laisser sortir ma folie et à y croire. Merci Jean. J'espère qu'un jour j'aurai la chance de travailler avec lui à créer une scénographie pour ce poème dramatique que j'aimerais bien présenter.

Un gros merci du fond du cœur à Larry Tremblay, mon directeur de maîtrise. Quelle chance inouïe que d'être dirigée par un auteur dramatique d'expérience. Son respect, sa patience, sa rigueur et son audace ont été les meilleurs alliés qu'une étudiante, comme moi, pouvait avoir. Sans lui, *Toxi©que* n'aurait pas eu la même portée ou n'aurait tout simplement pas vu le jour. Encore une fois, merci.

Merci aussi à Michel Laporte, mon premier professeur à la maîtrise. Son humanité, son expérience et sa grande disponibilité à me guider à travers les rouages de la pensée intellectuelle, me chauffent encore le cœur. Merci à mon professeur de dramaturgie Yves Jubinville, pour m'avoir montré le chemin de ces nouveaux espaces du dialogue.

J'aimerais également remercier Francine Dussault, secrétaire de direction et assistante du programme de deuxième cycle de l'École supérieure de théâtre de l'UQAM. Elle a été mon pilier, mon lien avec l'école, sa gentillesse fut de tous les rendez-vous.

Merci aux hommes que j'ai profondément aimés. Sans vous, *Toxi©que* n'aurait pas été aussi vivant.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE : PROJET DE CRÉATION	
<i>Toxi©que</i>	4
DEUXIÈME PARTIE : ANALYSE RÉFLEXIVE DU POÈME DRAMATIQUE	
CHAPITRE I	
LE POÈME DRAMATIQUE	39
1.1 Théâtre et poésie	40
1.2 La crise du drame : nouveaux espaces du dialogue	42
1.3 La reprise du drame : le drame-de-la-vie	47
1.4 L'auteur rhapsode et le poème dramatique contemporain	50
1.5 Différents modèles de poème dramatique	51
CHAPITRE II	
TROIS MODÈLES DE POÈMES DRAMATIQUES	55
2.1 Auguste Villiers de L'Isle-Adam et l'écriture dramatique	56
2.2 <i>Axël</i> : à la genèse du poème dramatique contemporain	58
2.3 <i>Axël</i> et ses didascalies : un lieu d'écriture	59
2.4 Peter Handke : son écriture et sa mission théâtrales	64
2.5 <i>Par les villages</i> : poème dramatique	65
2.6 <i>Par les villages</i> : c'est moi qui suis là, tous sont dans leur droit	68
2.7 Sarah Kane et le théâtre	70
2.8 4.48 <i>Psychose</i> : poème du deuil de soi	71
2.9 De la psychose : seuls et ensemble	73
2.10 4.48 <i>Psychose</i> : une écriture postlinguistique	74
CHAPITRE III	
<i>TOXI©QUE</i> ET LE POÈME DRAMATIQUE	77
3.1 Présentation du poème dramatique <i>Toxi©que</i>	77
3.2 <i>Toxi©que</i> : une dramaturgie du fragment	79
3.3 <i>Toxi©que</i> : rhapsodie et choralité	81
3.4 <i>Toxi©que</i> : lyrisme et théâtralité	83
CONCLUSION	86

APPENDICE A	
RÉSUMÉ D' <i>AXËL</i> D' AUGUSTE VILLIERS DE L' ISLE-ADAM	90
APPENDICE B	
RÉSUMÉ DE <i>PAR LES VILLAGES</i> DE PETER HANDKE	91
APPENDICE C	
RÉSUMÉ DE <i>4.48 PSYCHOSE</i> DE SARAH KANE	92
BIBLIOGRAPHIE	93

RÉSUMÉ

Ce mémoire-création comporte deux parties: une partie « création » et une partie « théorique ». La partie création consiste en l'écriture d'un poème dramatique qui porte le titre de *Toxi©que*. Ce texte se veut une exploration des nouvelles écritures dramatiques où la parole est action. L'analyse réflexive qui constitue la partie théorique de ce mémoire-création contient trois chapitres et sert à explorer les potentialités du poème dramatique au niveau littéraire, poétique et dramatique. Le premier chapitre sert à définir le poème dramatique dans le contexte de la crise du drame moderne. Le deuxième chapitre présente une analyse dramaturgique des trois poèmes dramatiques suivant : *Axël* de Villiers de L'Isle-Adam, *Par les Villages* de Peter Handke et *4.48 Psychose* de Sarah Kane. Le troisième et dernier chapitre met en relation notre création *Toxi©que* avec le poème dramatique contemporain.

Mots clés : poème dramatique, auteur rhapsode, choralité, crise du drame.

INTRODUCTION

Ce mémoire-création propose d'analyser les potentialités du poème dramatique dans le contexte des nouvelles écritures théâtrales. Nous voulons définir la notion de poème dramatique depuis les débuts de la crise du drame jusqu'à nos jours, afin d'identifier et de comprendre les différents mécanismes qui le composent.

L'objectif de notre analyse vise à étudier le fonctionnement du poème dramatique et d'en explorer les potentialités au plan littéraire, poétique et dramatique. Cette recherche sert un double mandat : dans un premier temps, le travail consiste à explorer les mécanismes de ce genre théâtral par la création d'un poème dramatique ; dans un deuxième temps, cette étude permet de définir le poème dramatique, d'en établir les fondements et d'effectuer une analyse dramaturgique de trois poèmes dramatiques distincts.

La première section de ce mémoire propose la création du poème dramatique *Toxi©que*. En nous laissant porter par les métaphores de la toxicité, noyau thématique de notre création, nous cherchons à établir d'autres façons de dire où la parole est action. Soutenue par nos lectures, par nos analyses et réflexions, nous abordons l'écriture de ce poème dramatique comme une expérimentation. Nos réflexions servent à nourrir notre poème dramatique *Toxi©que* et tentent de jeter un éclairage nouveau sur ce genre à la fois poétique et théâtral.

La deuxième section de ce mémoire-création présente une analyse réflexive où nous élaborons une définition du poème dramatique par l'étude de la mise en crise de la forme dramatique. Nos fondements théoriques reposent essentiellement sur les analyses du Groupe de recherche sur la poétique du drame moderne, dirigé par l'homme de théâtre Jean-Pierre Sarrazac. À l'intérieur du premier chapitre, nous définissons la notion de poème dramatique en suivant son évolution depuis les tous débuts de la crise du drame jusqu'à nos jours avec la reprise du drame observée par Jean-Pierre Sarrazac. Cet exercice nous permet de mieux comprendre les dynamiques et les enjeux de ses usages

ainsi que les formes et les mécanismes qui le composent dans le contexte des nouvelles écritures théâtrales. Cette étude nous aide aussi à cerner différents modèles de poèmes dramatiques qui serviront de guide pour l'analyse dramaturgique de trois exemples distincts. Ce corpus, décrit dans le deuxième chapitre, se compose d'*Axël* (1885) de Villiers de L'Isle-Adam, de *Par les villages* (1981) de Peter Handke et de *4.48 Psychose* (1999) de Sarah Kane. L'analyse de ces trois poèmes dramatiques nous aide à pousser plus loin notre réflexion sur ce genre irrégulier et variable et permet de clarifier notre conceptualisation du poème dramatique. Le troisième et dernier chapitre propose une mise en relation de notre création *Toxi©que* avec le poème dramatique contemporain afin de comparer et d'évaluer notre pièce de théâtre. Nous espérons y faire des liens éclairants afin d'ouvrir, une fois de plus, notre réflexion et d'établir en conclusion de ce mémoire une conjecture plausible pour ce genre caractérisé par le postmodernisme.

PREMIÈRE PARTIE

PROJET DE CRÉATION

Toxi©que

À la mémoire d'André

The damage is done
 Fuck
 Je me suis fait avoir

Tu t'es laissée faire
 Par un vendeur de chimères
 Un représentant de rêves
 INCORPORÉ
 Introduit dans ton corps
 Violé

VOLÉ

Par erreur
 My system failed
 Le germe a fait son chemin
 Ce virus
 Cette épidémie
 L'éclosion de cette passion
 Prix
 Trop élevé
 Pour un amour défaut
 Né d'un manque

À coup de charme
 Et d'abandon
 Mon appétit devient poison
 Mon amour besoin se multiplie sous un milliard de promesses de jeux et de sexe
 Soutenu par ton projet illusoire
 Mais réalisable
 Ta cour calculée
 Menée par des mains qui prennent
 Sans compter
 Ne donnent que pour avoir

Du fond de ma loge d'étudiante
 La première fois que j'ai aperçu
 Ce monsieur
 Ce géant cravaté
 Grand homme de finance
 Lost & funny
 J'ai su
 He could be
 He would be
 THE ONE

WHO WILL KILL YOU

La première fois qu'il a mis les yeux sur moi
 J'étais sur scène

À l'école de théâtre
 Loin de Montréal
 J'y jouais mon tout premier rôle
 Sur les planches
 Ton regard trop allumé
 M'a foudroyée
 I was ta Julia

Elle jouait les feux de l'amour et du hasard
 Traversait la vie à grand coup de cafard
 La scène devenue le seul endroit
 Pour respirer

Little girl
 Dans ma loge d'étudiante
 Tu m'as offert un bouquet
 Le genre ben ordinaire qu'on trouve dans tout dépanneur chinois qui se respecte
 Par politesse
 J'ai accepté
 Tu as joué son jeu
 Mon premier bouquet
 Teinté à l'encre bleue
 Personne avant
 You

Tu me disais entre bonnes mains
 Naïve
 NON
 Trompée
 Consommée jetée
 Je suis celle qui t'a cru
 Malgré les signes
 Au-delà des dangers
 Au-delà de moi
 Mon amour est parti
 Et je dois apprendre
 À tout prix
 À vivre
 Sans lui
 Without you
 Moi qui croyais te prendre
 Je crie
 I LOVE YOU

Tes excitantes explorations sous l'ouverture couverture d'un esprit délinquant sa superbe
 minutie soin souci telle une femme de lui émane cette douceur à faire fondre les pierres
 Ton intelligence ta rapidité d'esprit
 Que seul le diable décrit

Car sous l'emprise

Du calibrage précis
 De tes mots
 Ces formidables narcotiques
 Je n'ai pu résister
 À te croire à t'écouter
 Naïve
 NON
 Désespérée
 Gelée par des promesses
 Et du champagne bon marché

LES MENTEURS N'ONT PAS DE MÉMOIRE

To bad
 Mon amour
 Absent
 Tu n'as jamais été au bon endroit
 Ni dans le bon temps
 Où tu pouvais
 Où tu devais
 Être
 Tu n'es pas libre
 Imposteur
 Sors d'ici
 Tes mensonges en forme de songes
 Dans ma terre infiltrés
 Minuscule bouture
 De la pire espèce
 Espèce rare
 Transplantée
 De cette mauvaise herbe est née
 Ce plant
 Cet arbre disproportionné
 Ce baobab
 Dont les racines étouffent et engloutissent
 Tout ce qui reste de moi

Pris
 Lui aussi
 Par cette passion excessive
 Le vendeur deal

Ma séparation
 Une for-ma-li-té
 Attends-moi le temps que je réorganise ma vie mes trois enfants ma femme mon chien ma maison mon chalet mon argent un travail exigeant et très très peu de temps

En somme
 Le beurre et l'argent du beurre
 Tout cela pour un formidable

Minable
 ONE NIGHT STAND
 Entre une jeune artiste et un businessman

Ton amour caché
 Mon amour cacher
 Tu penses peut-être m'enfermer dans une cave avec deux caisses d'alcool un poste télé et
 un téléphone pour les urgences
 Dans un trou
 Me garder pour toi
 Seul
 Me prendre lorsque Monsieur en a le temps
 Ou l'envie
 Not my style
 NON MERCI
 I do not want to follow
 You take me now
 Or let me go
 Si j'embarque
 C'est jusqu'au bout

Sur place
 Je vais nulle part
 Contre nature
 On dirait qu'à tes yeux
 De me voir crever
 Me rend encore plus désirable

Du fond de ma loge d'étudiante je le regarde
 Je te regarde et déjà je sais que nous sommes impossibles
 Improbables
 Différents
 Attraction

Attends-moi

Le temps passe et j'admire ton inexistence dans ma vie
 J'imagine
 Et le rêve se poursuit
 Je cultive
 Et te nourris
 Je regarde
 Et ne vois rien
 Moi ta soupape
 Ta voie de sortie
 Formidable échappatoire
 Dans ton monde sans vie

XXIe
 JE CRAINS POUR LES CŒURS COMBLÉS

Love is not what you think

Je vais détruire graduellement
 Cette passion qui ravage tout
 Le sevrage sera long
 Car la contamination semble s'être propagée au cœur de chacune des cellules
 De cette femme enfant
 Comme il serait dommage
 Tout détruire

They are trying a new kind of treatment
 They call it the shotgun effect
 To cure you
 They must kill you first

TÉ PAS TANNÉE DE MOURIR

Je retourne à Montréal
 Mon enfance reprend vie
 Si j'en crève
 JE PRÉFÈRE MOURIR LES YEUX OUVERTS

(noir)

Montréal
 I'm back
 Fini l'École de théâtre
 Premier prix d'interprétation
 L'avenir est à moi
 NOW
 I WANT TO LIVE
 Pour te sortir de moi
 Je rêve d'aventures de voyages
 Et d'un gros 5 000 piastres
 Ma bouffe mon loyer
 Pour un temps
 Réglés
 Mais pour l'instant
 Je m'installe en ville
 Dans ma bonne vieille ville
 Avec ses trottoirs mère porteuse
 Downtown Montreal

You should have known
 I did not know
 Back in the storm
 Deep in the snow

Mon Montréal à moi
Mon enfance
Mon refuge
Mes espoirs
Et le Bien-être social

Un jour je mourrai sur scène et j'espère que tu seras là
Blue alert

Je marche je marche je marche
Je me suis trouvée une superbe petite pièce
Meublée
Une chambre une douche
Une douche rien qu'à moi
C'est important
Dès le premier soir
Dans mon lit
J'ai de la visite
Des morpions
Pourtant
Ah pis on s'en fout
J'ai des morpions
Chez moi
Dans mon lit
Et je ne suis pas cochonne
Et c'est ma première fois
Ça commence bien
Au matin
Shampoing à la main
C'est journée de lavage
Il n'en restera plus un
J'ai ma petite TV
Mon poste radio
Et une chambre rien qu'à moi

Je vais m'arranger
Ça va aller
Mon cœur vacille
Mon âme implore
Encore
Mais ce soir
Je sors
Avec mes souliers rouges
Déguisement
Dancing girl
Un style bien à moi
Unique
Personne ne devinera mon cœur brisé
Personne
Juste moi

Et puis ça me rend importante la douleur extrême
Je vis des choses
Moi
Lui
Mon Monsieur cravaté
My Mister Gardener
Comme un jardinier
Il piétine
C'est un Allemand
Un vrai
Moi je suis la Juive
C'est drôle
Une Québécoise juive
OK moitié juive
Lui c'est Hitler
Moi le peuple
Et j'attends
J'attends des munitions
De l'amour
De la sécurité
Un sentiment de plein
Un maudit gros plein
D'amour
Au lieu de ce trou qui donne le vertige
Je suis un vide
Rempli de chagrin
Un ami me dit que je dois le combler toute seule
Ce vide
Que je suis capable toute seule sans l'aide de personne
Comment tu fais ça toi
Anyway je me débrouillerai
Je m'auto-aimerai
Ça prendra le temps qu'il faut
Une vie
Un amour de moi à moi
Bouche à bouche
Bizarre

Plus besoin de personne
Je deviens une grosse boule d'amour
Invisible
Sur la rue
Tout le monde en veut
Même mon Allemand
Revient dans mes rêves
Me prend mollement
Me fouille méticuleusement le sexe
Que cherches-tu
Attention
Des millions de bibittes

Me rongent
 Je suis pourrie
 Mais
 Je vais m'arranger
 Y doit bien exister
 Quelqu'un
 QUELQU'UN
 J'aurais voulu un papa une maman un p'tit frère non un grand frère
 Et une maison à deux étages
 The hell with the family
 J'en ai pas
 J'en veux plus
 La paix
 Alone

Dans ce patrimoine immatériel
 La révélation appartient aux orphelins

OK go girl
 Ce soir c'est la fête
 La piste de danse est pleine
 Mes souliers sont rouges
 Et Bowie chante le Blues
 Je danse avec mes souliers rouges
 Au chic cabaret
 Les Foufounes Électriques
 Nineteen eighty-four
 Wow
 La place est pleine
 Le DJ est bon
 J'suis enfin arrivée en ville

Je croise d'anciens compagnons
 De l'école
 De jeu
 Des étudiants devenus acteurs
 Eux
 Ils me saluent à peine
 Je vois le verdict sur leur visage
 Elle n'a pu surmonter sa trop grande peine
 Je suis maintenant officiellement devenue folle
 Une chance

Les gens que je vois
 Ne font que passer
 À travers à l'envers
 Ils ne sentent pas
 Trop occupés à compter à vider à remplir
 Le cœur absent
 Ils sont loin de se douter

Du drame
 Mon amour m'a quittée
 J'ai l'impression que la ville se sépare
 Est - Ouest
 En deux

Rares sont les témoins
 De mon Montreal déchiré
 Désolé
 Je sais que ça va passer
 Y faut que ça passe
 Vite
 All I want to do is live
 On ne peut pas oublier sa vie pour un autre
 Oui on peut
 Pour l'être aimé
 Moi qui me croyais experte en amour
 Je ne parle plus
 La soi-disant actrice
 Se taît

Mais elle marche encore
 Et danse deux fois mieux
 Elle marche les distances à gagner
 Elle marche car elle n'a rien à perdre
 Elle marche pour oublier
 Elle marche
 Peur de crever
 Elle marche donc je vis
 J'avance
 Le taxi les impôts les enfants elle n'a rien de tout ça
 Y'a personne qui marche autant
 Sauf peut-être quelques itinérants

But tonight
 I will be THE Dancing Queen
 Dancing on the scene
 To the tensions of a world
 ON THE EDGE
 Des graffitis tatoués sur les murs me servent de repère
 Silence = Complicité
 Tout ce qui est vrai
 Tout ce qui se sent
 Comme une bonne claque sur la gueule
 Comme une odeur de pizza all dress quand tu meurs de faim
 Tu peux pas te tromper
 Comme sur la scène
 Comme le tonnerre
 Ou la musique
 Ça sonne toujours

Présent
 Car je les sens
 LÀ
 À défaut des maudits grands bras de mon amant
 Et de son cœur absent
 Du haut de sa tour de glace
 Il me salue encore
 Par son absence
 Plus présent que jamais
 J'ai besoin de musique pour digérer
 Les tortures du jardinier
 Pour oublier
 L'implacable trop tard
 Effacer le y'a rien à faire
 Sans comprendre
 Je continue
 Je danse
 Folle
 La mort jamais bien loin
 C'est beau
 Je m'arrange
 J'ai tout ce qu'il me faut
 Dans ma chambre
 J'ai même un beau p'tit lavabo

Oi oi oi
 Les dieux sont arrivés
 Sans intro
 Une bande de beaux boys
 Habillés de casquettes bretelles et maudites belles bottes
 Le crâne rasé
 La peau tatouée
 Les veines bien pleines
 Artificiellement gavées de trucs qui coûtent cher
 Et qui rendent heureux
 Ils remplissent la piste
 Ils sont là
 Eux
 Et le party est maintenant pogné
 Ensemble
 Gros tas d'amour

Je tente mon entrée dans le cercle
 Transparente
 Je m'infiltrer
 Et l'on m'accepte
 Même si je viens d'ailleurs
 Cause I'm the outsider
 Évaporée
 Dans ce décor chaos

I am
 Amas de gouttelettes
 Dont les rayons d'âme transparents
 Aux mille couleurs estompées
 Me servent de bouclier
 Moi la bohémienne
 Perchée du haut de mon rêve
 Dans ma bulle multicolore
 Hey
 Je vois qu'on me regarde
 Mais je le sens encore plus
 Soudain
 Un rayon lumineux traverse cette piste en forme d'arène
 Un courant électrique se déplace
 Tel un rayon de lumière
 Je rentre dans le cercle
 And the boys
 Roll around
 So
 You shave your heads
 Looking for a bed

Ça finit aux petites heures
 Je suis emportée
 On m'a adoptée
 Je fais déjà partie de la gang
 Rendez-vous des fous
 La main
 Trois heures du matin
 Chinese food putes et pimps
 Moi
 La hippie
 Eux
 Mes nouveaux chums
 Les skinheads de Montréal
 After hour
 J'ai des nouveaux amis pis j'ai même pas dit un mot
 Cool

(noir)

Bien entourée
 Je respecte mon cocon
 Chaque respiration
 Savamment étudiée
 Me dicte où aller
 À qui parler et quand

Je respire
 Je prends de l'expansion
 Je me retire
 Et j'entame ma propre révolution
 Car c'est en secret que le ventre se détend
 Qu'il se libère des noeuds de mon Allemand

Attention
 Opération délicate
 Je vis
 Une
 Seconde
 À la fois
 Elle vit
 Une seconde fois
 Suspendue
 Reliée à sa matrice d'origine
 À cette douceur venue du fond des âges
 Cette fille
 Arpente
 Sans peur
 Les possibilités de son corps tout blanc
 Sans guide elle improvise
 Elle respire
 Elle écoute
 Et se rend
 Attention opération délicate
 Blue alert
 Elle défie la vie
 Les conventions les modes et les explosions
 Elle fuit les qu'en-dira-t-on
 Ces mémères médias
 Déconnectée
 Seule
 Elle s'aime
 Du moins je le crois

Comme un acteur
 J'écoute
 De l'intérieur
 Je sens ce qui fait du bien
 Ce qui fait peur
 Neuve
 Je ne vais plus au-devant
 De la scène et des gens
 Isolée
 Je subviens à mes propres besoins
 Sans aucune intervention
 Extérieure
 Transparente

Insensible au simulé
 Dans ma bulle
 J'expérimente

(noir)

Aujourd'hui ils sont tous là
 Assis autour de la grande table toute au fond d'une terrasse rue St-Denis
 Ces demi-dieux échangent presque en silence musiques dope et bons coups
 Tous différents
 Mais tous faisant partie
 Du même groupe sélect
 WE WANT RESPECT
 Ils participent à l'action
 Au déroulement normal
 À ce fragile déséquilibre urbain
 LIFE
 Centre-ville
 Quartier Latin
 Tout près de la Main
 ELECTRIC AVENUE
 Chacun son territoire son destin son bout de rue
 T'as intérêt à te tenir à ta place sur le bon côté du trottoir
 Chacun son histoire
 On s'est tous fait avoir

BEWARE BLUE ALERT
 Alerte bleue

Y'en a un qui sort du tas
 Il semble avoir compris
 Que je n'ai peur
 Ni de la foudre ni de lui
 Ouverte mais ailleurs
 Je ne connais plus la peur
 Je ne vois qu'un gars
 Coiffé d'une casquette carreautee
 L'air que je respire est bon
 Ma bulle reste intacte
 OK
 Ça me suffit
 Il s'approche de moi
 ANTISOCIAL
 Tatoué profondément sur son bras
 Tino de la rue Ontario
 Telle une vague échouée
 Dans ma vie
 Transforme mon vide en party

Amateur de ska reggae
 Un baume sur mon country
 Sur les lâchetés du jardinier
 Et de ma terre abandonnée

Tu m'as offert l'amour sans frontière
 Une explosion nucléaire
 Sans effet secondaire
 NEW LOVE
 Like friends
 Sans me prendre par la main
 Il s'occupe de mon destin
 Under the ground
 Tu fais mon éducation
 Fini le théâtre
 Je me lance dans la chanson

I DO NOT WANT TO HAVE ANOTHER PIECE OF YOUR BULLSHIT

Tino est un expert
 Il m'amène voir des shows où tu revoles dans les airs
 La musique les jeunes la bière
 Le sang
 Il m'a même trouvé un micro
 Il joue du drum
 Shame story
 J'écris des tounes de corde raide
 Je chante encore pour toi
 My love
 Et je dénoncerai jusqu'à la corde
 Mon amour ma folie mon toxique ma vie
 Je parle de toi
 De notre nous séparés
 Des fleurs
 Du stage
 Ma loge
 Le balcon
 Mon Roméo
 Dégonflé
 Ma maladie
 Mes excès

CE QUE L'ON CHERCHE EST RAREMENT CE DONT ON A BESOIN

On prépare un show
 STREET SONGS OF FREEDOM
 Ça va brasser
 Tenez-vous prêts
 Car vous y êtes TOUS invités
 En pleine rue le stage sera monté

Moi
La bohémienne rose mauve
L'héroïne gelée naturelle
Portée par mes nouveaux pouvoirs
Extra ordinaires
Je compose cet air
De fin du monde
Un chant
Infini

HEY YOU
MISTER BUSINESSMAN
ALL YOU DO IS CASH
HEY YOU
FUNNYMAN
MY DISGUISED PSYCHOPATH
ALL YOU TOUCH
YOU DESTROY
FUCK YOU FUCK YOU FUCK YOU
YOU
AND YOUR OVERRATED CASH

Tino
Ça m'a pris du temps pour savoir d'où tu parlais
Découvrir ton secret
Cette amante qui te nourrissait
Ton héroïne
Que tu me cachais
Le visage engourdi les yeux ben pin
Assis des heures sur ton divan
Ton silence
Ma complicité
Ensemble
On a voyagé
Sur la même longueur d'onde
À la même place
Sur la même fréquence
On a nagé
À la même hauteur
Et au même moment
Deux anges
En transe
Ont dansé
Lumière blanche
Lumière noire
BLACK & WHITE
Telle une transe
En plein firmament
Pourtant
Dissimulé derrière ta musique de skin

Tes disques importés
Special edition
Monnaie d'échange pour tes fins de mois
Tu m'as caché
Ta peur
La honte
Ta fuite
And the fucking guilt
Cette goutte de sang chaud

Dorénavant
Sans toi
Je suivrai le courant
Au bout de la rue Fullum
Jusqu'au fleuve St-Laurent
Dégelé
Avec ses gros blocs de glace sales
Je me souviendrai
Even dead your love never left
But the show must go on
Toi
Lumière noire qui reluit
Sur ma route bonne aventure
Moi
La fille de théâtre
Convertie
Molière déjà bien loin
J'ai troqué mes souliers de caractère
Pour un micro
Et des bottes de guerre
Pour régler ton cas
Toi
L'homme d'affaires
L'intouchable
Je vais te dénoncer
Enfoncer ce refrain
One step beyond

Tino
La mort t'a fait sourire
Jamais
On ne pourra dormir
Sur ce banc de parc
Tous les deux
En plein Central Park
But I promise
Sans smack
The show will go on

(noir)

Parfois couchée
 Pour m'amuser
 Je laisse entrer
 Une tête rasée
 A punk with no hair
 United by the same beat
 Moment to moment
 Into the heat
 A Montreal skinhead
 You know the kind normalement inaccessible
 Pour l'épave rejet
 La Juive qu'elle est
 Il dépose ses bottes sacrées
 Son crâne tatoué SS me fait sourire
 S S
 J'alimente la controverse
 Indépendante
 Couchée
 Je laisse faire
 Car au fond
 Je n'ai plus besoin de personne
 Sans Tino
 Je collectionne les aventures
 J'oublie et je restaure
 Mon ego
 Cette petite grande chose
 Inutile
 Nécessaire
 Sauvagement écrapoutie
 Broyée éliminée zappée enfouie
 Par mon amant
 Par celui que j'aimais tant
 Celui que j'aime
 Encore
 Pourtant
 Vraiment
 Celui qui est parti
 CHLAK
 L'espace d'une nuit
 Mais qui revient
 Tout le temps
 De temps en temps
 Pour me narguer
 Dans mon petit logement
 Mon tourist room
 Rue St-Hubert

Attention je pourrais me fâcher et t'envoyer un vrai skinhead pour te donner une maudite bonne volée

Couchée
 J'expérimente
 Coupée
 J'alimente
 Munie d'un détecteur de bullshit
 Intégré
 Fêlée
 Je laisse entrer la lumière
 Et je déverse à l'infini
 À ce plafond jauni
 Mes tracas tes oublis les promesses les samedis manqués les règles venues trop tard les
 instructions trop bien suivies sans parler de ces interminables discussions tes marches à
 suivre à monter à éviter à construire à attendre à
 Dévier
 Interrompre
 Attendre rager attendre crier attendre
 Pleurer
 Attendre attendre attendre
 It must have been some kind of a Buddha that sent you to crush my ego
 Mon show sera ta révélation
 Asshole

Du haut de mon cocon
 Dans mon incubateur autocentré
 Pour me distraire
 Ce n'était pas prévu
 J'assiste au ralliement extrême
 À l'attention
 Que me réservent ces nouveaux garçons
 Beaux Boys
 Gris
 Perdus
 En quête d'identification

Elle
 Inépuisable
 Elle
 Poursuit son ascension
 Méconnaissable
 Dictée par des forces inconnues
 Elle aiguise sa recette
 Elle respire
 Comprenez-vous
 JE RESPIRE
 Sur la piste de danse
 Extension des sens

L'univers schizophrénique est un univers de participation mystique c'est un univers où
 l'on note une incroyable extension des sens intérieurs des pouvoirs et des influences
 occultes psychosomatiques des courants électriques de l'attraction sexuelle de l'action à

distance ceux qui croient à l'animisme à la magie à l'omnipotence de la pensée sont
comme les enfants comme les sauvages comme les fous comme les saouls entre les corps
et ils ont raison par la télépathie plus de distance il n'y a plus qu'un seul corps

ONE

Ouverture infinie
Sans drogue
Sans regret
BLIND DATE
Across the universe
Eyes closed baby
Eyes closed
Please
Survie

JUST TRUST LIFE

Espoir

Je ne marche plus
Je flotte
Magic carpette
Rose mauve
À travers le béton les mensonges et l'inflation
À travers la violence des civilisations
Fixée
I am
L'antidote suprême
Feeding my mother nature
Spitting out your fucking name
Jour après jour
J'opère
J'assiste ma guérison
Mon show
Mon miracle
Ma création
I am because je suis
Power girl
Fedded by her own brain

BRAIN

CELLS

SURVIVE

Y'a pas de loi pour punir ça
Tes abus camouflés
Ton extrême droite non affichée
Je me sens plus en sécurité avec mes skinheads

Soirée de ressentiment
 Je bois du vitriol
 Et j'attends que tu tombes
 Comme il faut se détester pour aimer un tel cliché
 Je t'en veux même pas

IL EXISTERA TOUJOURS UN MOYEN DE RECONSTRUIRE CE QUE LES
 ÉGOÏSTES ONT DÉTRUIT

(silence)

IL EXISTERA TOUJOURS UN MOYEN DE RECONSTRUIRE CE QUE LES
 ÉGOÏSTES ONT DÉTRUIT

Espoir
 Slow train coming

Traverser la page
 Marteler les syllabes
 Construire ma litanie à la vie
 Ostie
 Moi seule décide
 Des pointillés
 Et des traits à tirer
 Compensation vitale
 Nécessaire
 Survie
 Voici mon band
 Tight like the fucking fist of my hand
 Bass Drum Guitar
 Ska reggae
 Shooting words like stars
 Purple deep

Je me sens presque guérie
 Forte par mes nouveaux pouvoirs
 D'attraction
 Par cette célébrité non planifiée
 Je fonce
 Je défie
 Je suis
 L'indépendance suprême
 Celle que l'on aime
 Du haut de mon stage
 Seulement
 Peut-être
 Maintenant
 Tanguera l'Allemand
 Accroupi
 Tu ne seras plus qu'un petit bonhomme

Je sais
 Tu y seras
 Ta curiosité t'y conduira

Plus personne ne me dira où aller
 Quoi penser comment aimer
 Personne

Donc
 Je suis
 Donc
 Tout le monde en veut
 Tout le monde me veut

MOI

ME

La génératrice d'amour

Trouée bafouée

Perfusée

Nourrie de mensonges

Pourrie par ta coke

Ton amour artificiel

Moi

À l'allure lesbienne héroïnomane

Si je peux me passer de mon amoureux

Je peux me passer de tout

J'écrie mes tounes

Et je m'en fous

Alone je respire

Alone au fond ce n'est pas si pire

Je traverse la main

Seule

Comme un chien

Je flaire les trottoirs

Aux allures de galeries

Trois heures du matin

Invisible

Elle traverse les néons les batailles et la séparation des nations

Plus besoin de personne

ON ME VEUT

They need me

La nature en a décidé ainsi

Tous ces beaux boys qui frappent encore

À ma porte

Qui tentent de pénétrer mon souk

En soie

Parfois je prends

Mais toujours j'expulse

Because I am

La reine de la Main

Tous
 Me suivent
 Moi
 L'icône de misère
 Flyée
 Rejetée de ses pairs
 Invisible
 Transparente
 La marde me passe au travers
 No resistance for the child
 Dressed with the power of the moment
 Little flower girl breathing in
 Songs of life & death
 Freedom of the mind
 Tous me suivent
 Hypnotisés
 Par mes talents

Au sommet de mon œuvre
 D'indépendante arrogance
 Au pic de ma notoriété
 Punk fabriquée et sous contrôle
 Je me rends au spectacle
 Je fais la première partie
 Avec mon groupe
 OUT OF THE BLUE
 Moi
 L'ex-étudiante supposée actrice
 La flyée la folle
 Seule
 Et toujours à pied
 Mon micro bien fixé
 Je me rends au show
 J'vas faire mon numéro
 Je suis encore capable de chanter
 Elle chante
 Malgré
 Et ose
 Ce mariage réussi
 Union temporaire
 De l'officiel et de l'underground
 Je brave le réel
 L'essence de mon existence
 Je défie ma vie
 Me crois plus forte qu'elle

Et à ce moment précis

Au coin des rues Sherbrooke et St-Denis

BANG

Hit-and-run
 Délit de fuite
 Inattendu
 Dans mon dos
 J'ai reçu
 Une auto pleine
 De mes peurs mes soucis mes nombreux questionnements tes non-mercis ma douceur ton
 intelligence ma sensibilité mes peurs mes désirs mes nécessités ma faiblesse mon
 immense besoin d'amour mes insécurités mes urgences mon ADN ta réalité la réalité
 cette cruelle fatalité mon extrême arrogance mes extrémités les charités refusées les
 soirées à m'admirer mon nombril mes carences tes manques l'indifférence de mes parents
 la haine les chaînes qui nous relie mon père et ma carrière abandonnée mes pulsions la
 séparation mes formations les centaines de rejets mes soi-disant pouvoirs mes vieilles
 amitiés tous ceux que j'ai touchés tout ce en quoi en qui j'ai cru les courants naturels
 déviés Tino mon passé mes instincts mes limites ma famille mon amour insensé ma
 générosité mes I love you tous mes crazy for you ma folie ma tête mon système nerveux
 ton sexe ma bouche mon corps mon humanité mes faiblesses mes pareils à tout le monde
 les hasards ma communauté mes échecs ma spontanéité mon habitus inhabité

Tout ce que j'avais tassé
 Réprimé refoulé
 En une seconde
 Mon corps l'a retrouvé
 Solidement secouée
 Mon impuissance
 Soudainement révélée
 Tout ce que j'avais rejeté
 Ma soi-disante paix
 Tout ce qui était resté coincé
 Entre ciel et terre
 Between the father
 Et la mère
 Entre ses amen
 Et ses prières
 J'ai reçu
 Cette auto
 In my back
 Dans mon dos
 La vie aura toujours le dernier mot

Et c'est ainsi que par cette belle journée de mai
 Le monde que j'avais recréé
 A basculé
 Me rendant à mon show
 Big Bang
 Choc fatal
 Imprévu
 L'espace d'une seconde

D'un instant
 Tout perdu
 Mon ancienne vie
 Retrouvée
 Dans mon dos
 Notre chanteuse a récolté
 Un hit-and-run
 Bien mérité

THE SILENT SUBWAY RUNS

Frappée
 Par une voiture
 Unifamiliale
 Calvaire
 Propulsée
 À plus de trente pieds
 Dans les air
 In my back
 Impact
 En slow motion
 La vie se révèle parfois
 D'étrange façon
 À trop défier la vie
 Elle m'a rattrapée
 Sherbrooke St-Denis
 La fille s'est écroulée
 Au beau milieu de la rue
 Piste d'atterrissage
 Forcée
 Impro
 Visée

Et c'est là
 À ce moment précis
 Que je l'ai aperçu
 TOI
 Lui
 Mon monsieur
 Mon amoureux
 My fucking gardener
 Debout
 L'autre côté de la rue
 Il venait voir mon show
 Il m'a vue
 Moi
 Tombée
 Enroulée
 En fœtus
 Seule

Finie
 Perdue
 La chanteuse rêvait
 L'actrice n'est plus
 Ma bulle
 Dégonflée
 Je suis ta honte gisant au beau milieu de la rue

Mon amour
 Mon âme
 Se meurt
 Death of life
 Suis-je suffisamment dans la marde
 Pour enfin avoir le mérite le plaisir et l'immense consolation
 Pour une fois
 De prendre
 Sans hésitation
 Ton aide et ta main
 Recevoir enfin
 Un peu de ton humanité
 AU SECOURS
 Je me suis fait frapper
 J'appelle à l'aide
 HUMANITAIRE

Why don't you leave the fucking guy alone
 He's as rotten as the ground we stand upon

J'attends encore ta main
 Tes yeux se sont baissés
 Et tu t'es rapidement détourné
 Et t'as poursuivi ton chemin
 Ton honneur
 Encore une fois
 Sauvé

That fucking hunting image of you still running away through my mind like poison
 Désertée
 Par tes bombardements inhumanitaires
 Fameux mélange contradictoire
 Je suis contaminée
 Par cet oxymoron de foire
 Bien installé
 Au fond de ma mémoire
 Qui roule et qui revient
 Continuellement
 Infiniment
 Intoxi©quée

Forgive and forget

Girl
 Sans amour
 Toute révolution n'a pas de sens
 OUR FUCKING DEATH IS THERE
 AU COIN DE LA RUE
 MAIS TU PRÉFÈRES
 SHUT THE FUCK-UP
 RAMPER ET TE TAIRE

Déformée
 Elle essaie d'avancer
 Through the heat
 Je lutte
 Seule
 En plein Sherbrooke Street
 GOING OUEST
 À contre-courant
 Je résiste à peine
 À travers cette architecture urbaine
 Devenue si étrange tordue et compliquée
 Je m'accroche à ma ville
 À la lisière
 Près de la frontière
 Sherbrooke St-Laurent
 Dans mon berceau
 Espace de guerre

LA MAIN DÉCOUPE MA VIE EN DEUX

St-Laurent tu me tues
 Je te descends
 Je suis la rue
 Transformée
 Infirme
 Je me détache
 De tes trottoirs sans fond
 Désormais indéchiffrable
 Tu m'effraies
 Moi qui pensais te conquérir
 J'ai maintenant peur à ma ville
 Soudainement pressée
 Inhumaine
 Bariolée de trottoirs bourrés bondés de passants
 Déviée et confuse
 Je m'enfonce dans cette marée
 Toujours plus bas
 Je retourne
 Vers le fleuve
 Où mes ancêtres sont arrivés

Violentes impressions
 Implacable destin

Cruauté sauvage
 Envoûtée
 Je descends
 Au coin des rues St-Laurent et Ontario
 Ontario
 Elle aussi infestée
 De ces promeneurs secrets
 Qui maintenant
 À chaque instant
 Semblent prêts
 À réagir à m'affronter
 I am the enemy
 Contre-courant
 Contre et pourtant
 Je le sais je le sens je le vois
 Ces passants veulent me tuer m'étrangler me battre
 On me déteste
 Leur révolte semi-consciente
 Instinctive
 Me rentre dedans
 Autrefois pleine d'amour
 Aujourd'hui
 Je n'attire plus que la peur

Je marche à contre-courant
 Je rame
 La trouille au cul
 En dehors en dedans
 Ça me prend
 Ça me tord
 Me tend les jambes
 Me crispe le cou
 D'où crépitent ces courants électriques
 D'amour fou fondu
 Noyé dans mes veines
 Dans mon sang
 Au cœur de mon ADN
 Dans ma tête
 À la source même de cette trop grande peine

Toujours sur Ontario
 Attraction-surprise
 Panique psychose
 Direction St-Denis
 Prisonnière de ces corps qui m'entourent
 Autrefois lovée charmée
 Je ne suis plus que la cible de ces véritables machines à tuer
 Le temps mes économies mes espoirs
 Et ces maudits 5 000 dollars
 Qui comme le reste

Ne viendront pas
Ne viendront plus
Je pense que tu penses trop
À cette peur qui s'empare de moi
Qui me paralyse à chacun de mes pas
Ces hommes tatoués de la main
Seuls peureux violents
Semblent répliquer à chacun de mes mouvements
Leurs corps réactions
Inconsciemment propulsés
Par ma présence
Et mes pouvoirs devenus pervers
Diaboliques
Ces marcheurs se penchent
S'approchent brutalement
Comme des aimants
Je sors de ma tête et regarde au dehors
Je parle pour penser
Je sens encore ces courants
Cette charge électrique
Je suis dépassée
STOP
Demi-tour pressant
Urgent
Je regagne ma St-Laurent
Telle une veine sacrée
Je suivrai ton courant
Mes mains me regardent
Me signifient leur existence
Elles me consolent
Me rassurent
Suis-je vraiment là
Je voudrais être cachée
M'isoler me protéger
Fuir
Ces forces furies
Mais où aller

Continuer
Down on main street
Elle poursuit son chemin chaos
À travers les restes d'un Chinatown incertain
De la bulle elle passe au carré
Je ne suis plus qu'une série de blocs désordonnés
J'aligne mes mots croisés
Cloués
Mes mots de becs boudés
Bourrés explosés fourrés
Par cette infernale
Alchimie corporelle

Désordonnée
 Implacable
 Désormais fuckée
 Détraquée
 Je slam sur cette érosion
 Marquée
 Par cette constante remise en question
 Mise en marche

Séparée
 Maintenant divisée
 À insérer
 Ou à jeter
 So that was the deal
 Contre nature
 I love while you steal
 Bois donc une autre gorgée de fumier
 Exit excision
 Pour mieux excréter
 Ce dead dédain pourri sans cœur
 VOUS ÊTES SANS LE COEUR
 Des millions de vies
 Sacrifiées
 Affolées

On vous attendait

Direction
 Old Montreal
 J'arrive au Vieux-Port
 Emmêlée dans ce cirque apocalyptique
 Coincée dans cet abîme coin de rue
 Cataclysme
 Miac merdier
 Précipice
 Vieux-Port
 Cul-de-sac
 Mauvais sort
 Choc nerveux
 Trop tard
 Metal flick planted in my brain
 L'électricité me tord
 À
 Travers
 Une
 Série
 De
 Désastres
 De viols sanctions
 Condamnations univoques

TWENTY FIRST CENTURY
SHE'S COMING FOR YOU

AU SECOURS

Ma voix rauque éraillée raboteuse telle une cacophonie de rocailles se faufile à travers le centre-ville

Cette gravelle circule et chemine dans mes veines glacées

À travers tout mon système

Du haut de ta basilique NOTRE-DAME

JE TE MAUDIS

JE TE

Blocage

Congestion cérébrale

SLOW TRAIN COMING

If love's the only engine of survival

TINO

Nous serons les plus forts

Tu vois j'arrive à bon port

Je te ressuscite

Je plonge mes pensées ma tête et tout mon corps

Explosé

Dans ce même fleuve où tu m'avais entraînée

Son mouvement sa fraîcheur

Ne me font plus peur

La vie reprend sa place

Retourne au bon endroit

Au point central de mon désarroi

À cette enfance aux abcès intestins

Incompréhensibles grumeaux

Indigestes maux de cœur

TU NE MENTIRAS QU'À TOI-MÊME

Face à ma glace

Brutal

Face à face

I am

Je suis

Petit morceau de peau

SKIN

I love my French à grand coup de marteau

HEAD

Le rideau

Curtain fall

La vie reprend son cours

Rattrape mon temps perdu

Elle ne l'avait pas vu venir
 Ce corps gisant
 Au fond de ma pensée
 À tout jamais
 Effacé

One more time in the ghetto
 One more time for the dying man
 ONE LAST TIME TO BE FREE

Je marche encore
 Sur le quai
 À reculons
 Je m'enfoncé
 Dans ce corps irréparable
 Déconstruit
 Lui aussi
 M'évite et me fuit
 Mon corps monument
 Au centre de la terre
 S'écroule
 Notre univers
 Touché par vos bouées désirs
 Tué par cette pensée industrielle
 Cette écologie du marché
 Corps incohérent comme ma pensée qui fond à grands coups de banquise
 Seul tango tangué
 No surprise
 The church that married your mom and dad
 Burnt to the ground
 A long time ago

YOUR PRIVATE LIFE WILL SUDDENLY EXPLODE

EST OUEST
 Mes pôles se confondent
 Et fondent
 Melting pot
 Filling the river with tears
 Débordement
 Océan de larmes
 Voyage au bout de la vie

Slow train coming
 Sweet baby blue

We call that change
 This sweet and sad refrain
 That street walking pain

Une fois ta colère passée
 Et le rideau enfin baissé
 Au verso de cette poésie urbaine slamée
 Se cache une lumière
 My mother tongue
 Devenue extra
 Mais terrestre
 Du haut de ma soucoupe
 J'aperçois la terre
 Beautiful astre sans frontières
 So that was the deal
 Contre nature
 I love while you steal
 RADICAL
 Au sein d'une illusion communautaire

THE DEATH OF LIFE

Assisting this mystic judgement
 The poet has seen the future
 And what he saw was murder
 J'aurai tout fait pour ne pas venir ici
 Sur la scène
 Avouer
 Ce cri
 Ce récit
 Where a girl
 Simply crossing the street
 Slaming to this broken beat
 Noyée
 Je m'accroche
 Je sais où je vais
 Nulle part
 La liberté d'avoir tout perdu
 While you pursue your profit
 WE WILL PURSUE OUR THRUTH
 Ton profit
 Notre dévastation
 Aveuglé par ton intégrisme financier
 Krash boursier
 Enfin j'atteins la lumière
 Make this breath my victory over you
 Make this death my liberty for you
 Dernière cette scène punk improvisée
 Neuve
 Libérée
 Je quitte cette maudite rue
 Pour ce nouveau théâtre de ma pensée
 SPIT FOR PEACE
 I will remember

Rappelle-toi
La lumière
Elle nous voit

Les maux font place au silence
Behind those words
Montréal
Disparaît
En
Fin

(noir)

DEUXIÈME PARTIE

ANALYSE RÉFLEXIVE DU POÈME DRAMATIQUE

CHAPITRE I

LE POÈME DRAMATIQUE

Dans l'ensemble de la dramaturgie théâtrale, la notion de poème dramatique nous renvoie à plusieurs questions sur la théorie des genres. Qu'est-ce qu'un poème dramatique ? Quelle est l'histoire de ce genre littéraire ? De quelle façon ce terme est-il constamment réapparu dans nos écritures dramatiques ? Quels sont les auteurs et les œuvres qui s'y rattachent ? Et de façon plus spécifique, pourquoi le choix du terme poème dramatique est-il employé aujourd'hui pour désigner certains drames au théâtre ? Dans le contexte actuel du XXIème siècle, quelles en sont les possibilités et de quoi est-il composé au juste ?

Dans ce premier chapitre, nous tenterons de répondre à ces questions afin de dégager et articuler une définition claire et cohérente du poème dramatique dans le contexte des écritures contemporaines. Afin de suivre son évolution et pour mettre en lumière les dynamiques et les enjeux de son utilisation, nous proposons, en parallèle, un survol historique du début de la crise de la forme dramatique à aujourd'hui avec ce que le critique Jean-Pierre Sarrazac nomme « La reprise du drame » (Sarrazac, 2007, p.7) Une analyse des différentes crises qui sillonnent et traversent nos écritures théâtrales depuis le XIXème siècle jusqu'à nos jours, nous permettra de mieux comprendre les effets et les différentes influences que ces crises ont pu avoir sur le développement et l'aboutissement du poème dramatique tel que nous le connaissons aujourd'hui en ce début de XXIème siècle.

1.1 Théâtre et poésie

La notion de poème dramatique a retrouvé à l'époque moderne un sens nouveau et une légitimité où les contaminations génériques, esthétiques et culturelles prennent de l'ampleur. Le poème dramatique a comme spécificité d'être expérimental, il se situe à la frontière du poétique et du dramatique. Opération complexe et délicate que de distinguer les différentes formes ainsi que les frontières entre le drame, le poème et le récit. Il faut réunir à la fois l'action du poème, son mouvement lyrique et dramatique. L'appellation poème dramatique fait donc état de liens variables et instables entre deux genres et témoigne d'une hésitation à établir et à fixer des formes qui n'ont pas toujours englobé les mêmes réalités.

Il existe plusieurs formes de poèmes dramatiques dont les éléments et la structure varient. Dans un premier temps, précisons qu'il ne faudrait pas méprendre le poème dramatique contemporain avec le théâtre versifié ni avec le poème dramatique de Corneille ou encore la poésie dramatique analysée par Diderot. Le poème dramatique ne collabore plus avec les différentes instances de la fable ou de l'action et pour cette raison il diffère aussi du drame dit « poétique » de Jean Cocteau.

Jusqu'à la fin du XVIII^{ème} siècle la désignation « poème dramatique » est synonyme d'œuvre dramatique et elle détient une valeur générique parce qu'elle inclut l'ensemble des genres dramatiques. De la même façon, les autres textes de fiction sont nommés poèmes épiques, héroïques ou lyriques. Le vers représente ce que toutes ces expressions ont en commun et l'appellation de « l'œuvre de théâtre » comme poème dramatique « s'autorise surtout de la référence à Aristote, qui fait de l'auteur dramatique un « poète d'histoires plutôt que de mètres », et définit le « poème » tragique essentiellement comme agencement des faits et élaboration de la fable. » (Corvin, 1998, p. 1302) À l'époque classique le poème dramatique ne garde donc du poème que l'usage de l'alexandrin, il se compose d'une succession de monologues lyriques, ce qui a pour effet de lui donner une dramaticité plutôt anémique.

Le poème dramatique symboliste est avant tout un poème plus ou moins dramatisé qui favorise le verbe et l'abstraction et peut parfois appeler à des innovations scénographiques. Un texte poétique ne se compose pas nécessairement de vers ou de

rimes, ce qui ne veut pas dire que tous les écrits sont potentiellement des poèmes ou des pièces de théâtre. De façon traditionnelle, les frontières et les limites établies visent les conditions de réalisation et de réception. Le texte de théâtre commande une représentation tandis que le poème se suffit à lui-même comme texte. En ce sens, « la forme dramatique devrait tendre à l'objectivité, et exclut théoriquement la prise de parole de l'auteur, alors que le poème, essentiellement subjectif, fait constamment entendre une voix. » (Jolly, 2002, p. 57) Mais cela reste du domaine de la théorie, car preuve en est : les Symbolistes ont introduit la mise en scène de poèmes et dans plusieurs drames l'objectivité du théâtre se trouve remise en question. À l'origine, le théâtre se définissait comme un genre poétique et pour plusieurs, qu'il comporte des vers ou non, il le serait encore.

Au XIX^{ème} siècle, le dramaturge est considéré comme un poète lorsqu'il fait partie du domaine lyrique. Ce poète s'intéresse au « pouvoir « imageant » du langage » (Jolly, 2002, p. 57) et sous l'influence de l'œuvre de Wagner, il démontre un intérêt marqué pour les rapports entre la musique et les lettres. À cette époque, plusieurs transformations de l'écriture dramatique telle que la déstructuration font leurs apparitions, par exemple, dans les drames de Maeterlinck, de Régnier ou encore de Hofmannsthal. Ces drames se musicalisent en une suite de dessins mélodiques ou rythmiques, en une série de paroles et de poèmes qui ont une valeur en soi sans avoir recours à une structure dramatique cohérente.

Faire œuvre poétique au théâtre, c'est encore s'inscrire contre les courants réaliste ou naturaliste, en substituant à l'« observation » une vision fantaisiste ou irréaliste, et en privilégiant la suggestion et l'implicite ; c'est encore tenter de restituer le règne de l'émotion, en rompant avec des conventions qui l'aliènent, et en retrouvant l'authenticité du poème ou des formes poétiques. (Jolly, 2002, p. 58)

Le langage devient le carrefour où théâtre et poésie se rencontrent au même titre que tout texte littéraire. Pour Jean Cocteau la poésie au théâtre (celle du texte) se distingue d'une authentique et véritable poésie de théâtre où le « dire » fait « voir ». Le texte théâtral poétique a la réputation d'être ardu et presque injouable, car il exige du lecteur, du metteur en scène ainsi que du spectateur une attention accrue et le travail sur le langage se pratique sur plusieurs plans, successivement ou simultanément, « aux images verbales répondent des images matérielles (décor, jeu des acteurs, éclairage ou bruitage »

(Jolly, 2002, p. 58) Depuis l'apparition de la mise en scène une attention particulière est accordée à la charge poétique d'une représentation au détriment du texte lui-même, de sa place et de son intérêt dans le spectacle. C'est pourtant bien au théâtre qu'un texte poétique retrouve une oralité et une corporalité que la scène et le jeu des comédiens rendent identifiables et, comme nous le verrons plus loin, le travail qu'effectue le metteur en scène Claude Régy en est un exemple éloquent.

1.2 La crise du drame : nouveaux espaces du dialogue

Au tournant des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, la forme dramatique devient incohérente avec les nouveaux contenus représentatifs de l'époque, provoquant ce que Peter Szondi a nommé la « crise du drame ». Le conflit intersubjectif propre au drame est ébranlé de l'intérieur. On pense, entre autres, à Ibsen avec sa dramaturgie analytique, à Tchekhov avec sa mise en crise de la communication et du dialogue on encore à Strindberg avec son théâtre plus subjectif. Sans oublier Maeterlinck qui cherche à exprimer et à reproduire les forces inconnues et invisibles de l'univers, par exemple : la présence de la mort, de l'âme, de l'inconscient, d'où le besoin de symbolisme afin de représenter ces autres dimensions de la réalité. Il s'agira également de recréer de nouveaux rapports temporels, un renouvellement des conceptions de l'action et des relations humaines, en fait, d'autres formes de perception et de représentation du réel.

Nous assistons à une dispersion des formes dramatiques traditionnelles, à l'explosion de la pièce de théâtre où ses différentes instances se reconstituent. Sous la pression de certains écrivains dont Mallarmé, Artaud et Beckett, l'œuvre a éclaté, le sens est devenu confus et le fragment s'est multiplié.

L'échange alterné entre deux ou plusieurs voix a subi de nombreuses modifications avec la crise du drame. Au sein du théâtre contemporain, on observe une dégradation progressive du dialogue traditionnel avec son jeu d'explication et de répliques centrées autour d'une action logique. Ces changements apportés au dialogue mettent de l'avant le développement de différents types de monologues et de démarches chorales. Jean-Pierre Sarrazac parle d'un nouveau partage des voix (expression empruntée à Jean-Luc Nancy, philosophe français, élève et ami de Derrida, tirée de son livre *Le partage des voix*) :

[...] l'utopie du dialogue fermé, mimétique d'un échange prétendant tout ignorer du tiers spectateur pourtant présent s'effondre et laisse place à des tentatives différentes, qui relèvent notamment du montage, mais aussi d'essais rythmiques ou musicaux. (Sarrazac, 2005, p. 5-6).

On assiste donc, à l'aube du XXème siècle, à la fin du théâtre dramatique considéré comme drame absolu et l'on constate un dépassement, un débordement de la forme dramatique. On observe l'apparition d'une dramaturgie composée de structures dramatiques nouvelles ayant comme spécificité d'être plus libres et plus éclatées et le poème dramatique au sens moderne du terme en est une manifestation. On peut déceler dans le poème dramatique une volonté, du moins une tentative, de mutation du drame absolu selon Peter Szondi où le dialogue constitue la forme même du drame, le rapprochant ainsi du drame rhapsodique analysé en profondeur par Jean-Pierre Sarrazac dans « *L'Avenir du drame* » (1999, p.193) Le poème dramatique peut également faire partie du drame-de-la-vie, expression empruntée à Sarrazac dans « *La réinvention du drame* » (2007, p.11) que nous analyserons un peu plus loin.

Cette crise de la forme dramatique englobe une crise de la fable notamment par le morcellement de l'action d'où l'apparition des dramaturgies du fragment, du matériau et du discours. Cette crise de la forme dramatique implique également une crise du personnage qui semble s'effacer et se mettre en retrait, ce qui a pour résultat de délivrer et de mettre de l'avant la figure, le récitant, la voix. En d'autres mots, on assiste à une rupture du lien entre la parole et l'énonciateur.

De façon parallèle on constate une crise du rapport scène-salle mettant en cause le texte même (textocentrisme). L'adresse au public n'est pas récente, mais semble fermement se réinvestir, parfois même se réinventer dans bon nombre de pièces contemporaines. On cherche à mettre le spectateur en relation avec ses propres angoisses, avec son impuissance et ses détresses intérieures. L'acteur est dorénavant tourné vers le spectateur dans un rapport frontal, s'adressant directement aux spectateurs. La scène devient ainsi non plus un espace où l'on démontre, mais bien celui d'un lieu habité par le doute où les questions et les luttes existentielles s'éprouvent en commun. Ceci n'est pas sans rappeler une réflexion de Maurice Blanchot dans *L'Entretien infini* : « Dans les plus anciennes formes scéniques, chaque parole parle solitairement, tournée seulement vers les

hommes qui se sont réunis religieusement pour l'entendre ; il n'y a pas de communication latérale ; c'est au public que s'adresse celui qui parle » (Blanchot, 1969, p. 529)

Avec ces diverses crises, soit celle de la fable, du personnage et du rapport scène-salle s'accompagne une autre crise, celle du dialogue où les conflits s'inscrivent dorénavant au cœur même du langage de la parole. À la place du dialogue on découvre le langage et c'est alors que se manifeste ce que Jean-Pierre Sarrazac a nommé : l'homme au langage. Cet homme au langage, aux identités incertaines, nage dans l'indéfini de la langue. Dans le dialogue traditionnel, contrôlé par la pensée, le dire fonctionne comme un agir. Tandis que, si l'on prend à titre d'exemple la dramaturgie de Beckett, on constate qu'il décompose le dialogue dramatique et par le fait même formule une mise à jour de la condition de l'homme dans le langage. Condition que Michel Foucault décrit ainsi:

Comment (l'homme) peut-il être le sujet d'un langage qui depuis des millénaires s'est formé sans lui, dont le système lui échappe, dont le sens dort d'un sommeil presque invincible dans les mots qu'il fait, un instant, scintiller par son discours, et à l'intérieur duquel il est, d'entrée de jeu, contraint de loger sa parole et sa pensée, comme si elles ne faisaient rien de plus qu'animer quelque temps un segment sur cette trame de possibilités innombrables ? (1966, p. 334)

Chez Beckett le personnage écoute plus qu'il ne parle et ce qu'il entend n'est pas le discours de l'autre, mais bien ses propres paroles, celles qu'il vient d'émettre. Pourtant : « le soliloque beckettien n'a pas pour but d'exprimer l'égo du personnage, mais d'étoiler le sujet parlant en une pluralité de voix séparées. » (Sarrazac, 1999, p. 127)

Mikhaïl Bakhtine (théoricien russe) a développé les concepts du dialogisme et de l'écriture polyphonique. Il part du constat que l'autre est indispensable à l'aboutissement de la conscience et que l'être humain est entièrement une communication avec autrui. Comme si l'homme ne possédait pas de territoire intérieur autonome, qu'il n'était en fait qu'une frontière. Que tout texte n'est que la réécriture d'autres textes et tout énoncé la reprise d'autres énoncés. Selon lui le dialogue dramatique traditionnel est voué au monologisme et c'est précisément ce qu'il dénonce.

Succédant au style soutenu, certains auteurs contemporains procèdent à une hybridation de la langue :

[...] c'est lacérer la trame de la langue vernaculaire en y insérant quantité d'éléments allogènes : citations de langues étrangères, comparution du breton ou de l'occitan, mais également convocation de toutes ces langues spécialisées – sociolectes professionnels, idiomes économiques ou scientifiques – qui parlent aussi le monde. Ponctions dans la pluralité des discours, depuis la Bible jusqu'aux traités de Physique moderne [...] l'appel au document brut, au lieu de réduire la part subjective de l'écriture, était une occasion de la rehausser [...] (Sarrazac, 1999, p. 138)

On retrouve un exemple intéressant de ces hybridations dans le poème dramatique *4.48 Psychose* de Sarah Kane. Ces hybridations libèrent le dialogue de théâtre du monologisme et établissent dans l'œuvre dramatique un vrai dialogisme : « saisir non seulement les voix diverses, mais, avant tout, les rapports dialogiques entre ces voix, leur interaction dialogique. » (Bakhtine, 1970, p. 46-47)

Jean-Pierre Sarrazac se demande si la popularité du monologue au XXème siècle « n'aura pas été le symptôme d'un phénomène plus fondamental : reconstruire le dialogue sur la base d'un véritable dialogisme ; donner son autonomie à la voix de chacun – y compris à celle de l'auteur-rhapsode ; opérer la confrontation dialogique de ces voix singulières. [...] élargir le théâtre en faisant dialoguer les monologues. » (Sarrazac, 2005, p. 16)

L'isolement ainsi que la solitude à plusieurs constituent le thème principal des dramaturges du théâtre moderne et contemporain. « L'expression de la solitude passe par l'invention d'une parole insularisée. » (Sarrazac, 2005, p. 15) Isolement donc, qui s'étend aux personnages où chacun se transforme en sujet d'un monodrame qui rivalise avec les monodrames des autres personnages. « Il en va ainsi des grands auteurs du tournant du XXème siècle jusqu'à Beckett et au-delà » (Sarrazac, 2005, p. 15) Dans cet au-delà on pense, entre autres, à cet incontournable poème dramatique *4.48 Psychose* de Sarah Kane. En relation avec ce poème dramatique, le spectateur maintenant déterritorialisé n'a plus qu'à se frayer un chemin dans cette abondance de monologues et devient celui à qui s'adresse cette unicité et cette solitude.

Et si le texte théâtral contemporain se distingue à la différence de la dramaturgie « classique », par le fait qu'il n'y a plus *une* norme conventionnelle, mais une multiplicité de codes ou de modèles existants et manipulables, il s'agira alors de voir par rapport à quelles normes référentielles un auteur se situe – lesquelles il reprend, auxquelles il se conforme et avec lesquelles il joue. Quitte à ce que l'auteur pose aux principes de sa construction dramaturgique une structure complexe, montage de plusieurs conventions différentes, offrant par là une lecture particulièrement ouverte, produisant des glissements que le lecteur devra identifier, et avec lesquels il devra à son tour jouer pour reconstituer sa propre fiction, établir le(s) statut(s) des personnages, considérer l'action représentée et en construire une/des fables(s) et une/des interprétations (s). (Biet et Triau, 2006, p. 615)

Cette dernière citation résume assez bien l'ouverture et les possibilités multiples offertes à l'auteur dramatique du XXIème siècle pour trouver son langage propre et exprimer sa vision du monde. Le poème dramatique réputé plus libre se prête bien à cette ouverture et à ce mélange de normes et de conventions, le théâtre ne peut que s'enrichir en s'ouvrant ainsi. Expérimental, le poème dramatique « est lancé contre des résistances ; il ne descend pas d'une chaire poétique. Il vient vraiment de la lisière » (Gamper et Handke, 1992, p. 103) Nous croyons que ces hybridations et ces montages permettent aux écrivains dramatiques de dire l'indicible et ainsi de mieux rendre compte et d'exprimer le pouls de notre époque. Nous croyons que l'idée de faire dialoguer des monologues représente une vision beaucoup plus juste de la réalité.

Dans ses entretiens avec le critique suisse Herbert Gamper, le dramaturge Peter Handke déclare « partir invariablement, dans l'écriture, d'une position d'indifférence à l'égard des "genres" et d'un a priori épique [...] » (Sarrazac, 1999, p. 200) Handke soutient que raconter « rend parfaitement compte des recouvrements mutuels incessants qui s'effectuent, au sein d'un poème dramatique comme *Par les villages*, entre les grands modes dramatique, lyrique et épique... » (Sarrazac, 1999, p. 200) Demeurer épique en rédigeant un drame, devise handkienne que Sarrazac décrit comme « la plus belle réhabilitation, le plus beau "sauvetage" de part du dramatique dans le poème. » (Sarrazac, 1999, p. 200) Ce décentrement qu'opère la rhapsodie est un bel exemple du brouillage des frontières entre le drame, le poème et le récit dont nous parle Handke : « unir dans ce que j'écris la trame du poème ou la possibilité du poème, l'élan lyrique, et aussi l'élément dramatique, je ne veux pas dire une action dramatique mais le moment du dialogue. » (Gamper et Handke, 1992, p. 126)

Cette fragile et délicate distinction souvent faite aujourd'hui entre une pièce de théâtre (écrite par un auteur dramatique) et un poème dramatique (création beaucoup plus libre produite par un écrivain qui refuse de se rabattre sur la loi d'un genre à plus forte raison sur celle d'une forme dramatique), nous éclaire tout de même sur la présence à la fois incertaine, irrégulière, mais fondamentale du mode dramatique dans nos écritures contemporaines.

1.3 La reprise du drame : le drame-de-la-vie

Cela dit, nous aimerions tout de même prendre un certain recul face à cette crise de la forme dramatique. D'après Jean-Pierre Sarrazac une nouvelle dialectique du théâtre, du drame et du monde, semble déjà s'imposer, il la nomme la reprise du drame. En réponse à l'ouvrage *Le Théâtre postdramatique* du théoricien Hans-Thies Lehmann, Sarrazac prend ses distances : « nous ne pensons pas, comme ce brillant théoricien, que la mise en scène « du théâtre de l'époque moderne » n'est généralement que déclamation et illustration du drame écrit. » (Sarrazac, 2007, p. 8) Il reproche à Lehmann le fait que sa notion de postdramatique se définisse historiquement comme justement de « post » dramatique. Sarrazac propose un nouveau paradigme et met en doute le modèle « crise » retenu par Szondi parce qu'il ne permet plus, au XXI^{ème} siècle, « de rendre compte des évolutions des écritures dramatiques en épousant leur devenir. » (Sarrazac, 2007, p. 10-11) Il préfère parler d'une mutation et d'un changement de paradigme du drame, car les enjeux dramaturgiques apparus au tournant du XX^{ème} siècle telles que la fragmentation de la fable, la déconstruction du dialogue et du personnage sont bel et bien toujours existants aujourd'hui, par exemple chez certains dramaturges tels que Sarah Kane, Jon Fosse ou encore Bernard-Marie Koltès.

Je donne un nom à ce qui me paraît être, en opposition avec le critère aristotélo-hégélien du « bel animal » supposant ordre, étendue et complétude, le nouveau paradigme du drame à partir des années 1880 : je l'appelle drame-*de-la-vie*. Quant à l'ancien paradigme – le « drame absolu » de Szondi –, je propose de le nommer drame-*dans-la-vie*. [...] Le drame-*de-la-vie* ne se limite pas, lui, à ce que Sophocle appelle une « journée fatale », il déjoue les unités de temps, de lieu et même d'action et son étendue couvre toute une vie. [...] a recours à la rétrospection – jusque-là privilège de l'épique – et à des procédés de montage. [...] le drame-*de-la-vie* marque un changement profond dans la *mesure* du drame, c'est-à-dire dans son étendue, mais aussi dans son rythme interne. Le drame-*dans-la-vie* correspondait intimement à un moment de l'existence des héros ; l'étendue du drame-*de-la-vie* est inversement proportionnelle à l'intensité de l'existence de l'homme ordinaire. À l'époque d'Ibsen, de Strindberg, de Maeterlinck, de Tchekhov, Schopenhauer avait donné un nom au drame-*de-la-vie* ; il l'appelait « tragédie universellement humaine ». (Sarrazac, 2007, p. 11)

Continuer de qualifier, comme l'a fait Hans-Thies Lehmann, de postdramatique certaines écritures dramatiques dont, par exemple, celles de Handke, de Koltès ou encore de Kane, serait passer à côté de ce nouveau paradigme du drame. La dramaticité du drame-*de-la-vie* est bien différente de celle du drame-*dans-la-vie* qui, lui, se rapproche plus du drame absolu de Szondi. Le caractère dramatique du drame-*de-la-vie* se retrouve dans ce que Sarrazac nomme l'infradramatique :

Dans un drame-*de-la-vie*, nous l'avons vu, plus de grand retournement de fortune ; bonheur et malheur ne cessent d'alterner et parfois se confondent. Au régime de l'infradramatique, plus de héros, mais des personnages très ordinaires ; plus de mythe, mais tout au plus du fait divers, comme déjà chez Büchner. La devise du drame-*de-la-vie* pourrait tenir en une formule de Beckett : « quelque chose suit son cours ». Plus de progression dramatique, plus de nouement et de dénouement, plus de grandes catastrophes, mais une série de petites. (Sarrazac, 2007, p. 12)

L'infradramatique n'a pas la prétention de remplacer le dramatique, au contraire, il en étend le spectre ; « il déplace le centre du dramatique de la relation interpersonnelle sur l'homme seul, sur l'homme séparé. Il en résulte que l'« action » dramatique sera beaucoup moins une action « active », qu'une action *passive*. » (Sarrazac, 2007, p. 13)

En conclusion de son livre *L'Avenir du drame* (avec ses développements sur la choralité et sur le monologue, jugés de très postdramatiques par Lehmann), Jean-Pierre Sarrazac affirmait que la « rhapsodie » était la forme la plus libre, il ajoutait aussi que cette liberté ne signifiait pas une absence de forme. Quelques années plus tard, Sarrazac

maintient toujours sa position en la précisant : « pas non plus une forme passe-partout ni la simple manipulation “ post-moderne ” de vieilles formes dûment répertoriées » (Sarrazac, 1999, p. 203)

La forme dramatique moderne et contemporaine ne cesse de faire preuve d'expérimentations diverses. Elle a été influencée par le roman et la poésie ; on assiste à une romanisation et une poétisation du drame. Aujourd'hui des arts comme la danse, le cinéma, la vidéo et la performance s'insinuent peu à peu dans le drame et le transforment. Ces manifestations font partie de cette pulsion rhapsodique décrite et analysée par Sarrazac dans *L'Avenir du drame*, notion qu'il reprend quelques années plus tard dans ce qu'il nomme la reprise du drame :

[...] *pulsion rhapsodique* qui travaille la forme dramatique. Pulsions permanente de renouvellement, d'émancipation par apport à la norme – drame-dans-la-vie. Pulsions d'irrégularité, qui se manifeste de façon plus forte, voire impérative dans des périodes comme l'âge baroque, les Lumières, le *Sturn und Drang*, le tournant du XXème siècle et indiscutablement, à l'époque actuelle. Pulsions vers l'hétérogène, vers l'assemblage d'éléments disparates qui concerne aussi bien les grands modes d'expression tels que le dramatique, l'épique, le lyrique, l'argumentatif que la combinaison du comique, du tragique, du pathétique. Ou encore que l'inclusion de l'oralité dans l'écriture » (Sarrazac, 2007, p. 15)

Suite à *La mort du drame* et à *L'Avenir du drame*, Sarrazac avec *La reprise du drame* nous aide à mieux comprendre ce qui succède à la crise et les raisons de ces mutations de la forme dramatique au tournant du XXème et du XXIème siècle. Les conflits de nos sociétés contemporaines sont devenus à nouveau si intenses que le drame revient en force dans nos vies et le théâtre se doit d'en être l'écho. Le drame vit des crises et des transformations tout comme le monde dans lequel nous vivons. Afin de mieux rendre compte de la réalité de notre époque (fin XXème début XXIème) et question de faire écho à ces nouvelles formes d'écriture, dont le poème dramatique qui s'impose de plus en plus, tentons ici, quelques explications.

Au sein de notre société postmoderne, un mal de vivre provoque de plus en plus, parmi ses citoyens, un besoin, une quête de sens qui deviendra, à notre avis, de plus en plus criante dans les années futures. Nous assistons en quelque sorte à l'échec d'un capitalisme égoïste, vorace et destructeur qui encourage l'individualisme, la consommation à outrance, la performance, le désengagement, la déresponsabilisation

politique, la séduction et le paraître. Il découle de cet état de fait une disparition du partage des valeurs communes qui crée chez les individus une fragilité du sentiment d'existence. La crise environnementale et plus récemment cette crise financière mondiale font maintenant les manchettes sur une base quotidienne et nous amènent déjà à considérer des changements en profondeur dans notre façon de vivre et de concevoir l'univers.

L'interrogation sur la difficulté d'être et sur l'identité du moi se reflète bien entendu dans tous les arts notamment dans les nouvelles écritures théâtrales et, d'après nous, le poème dramatique en est une manifestation, un symptôme. Ces nouvelles formes et modèles dramaturgiques reflètent et révèlent en quelque sorte cette crise postmoderne et de voir réapparaître sur nos scènes d'anciens modèles telles que l'adresse directe au public, la forme chorale, la notion de rhapsode ou encore du poème dramatique, nous paraît tout à fait conforme avec notre réalité d'aujourd'hui et répond à nos besoins contemporains. « Le devenir rhapsodique du théâtre apparaît donc comme la réponse appropriée à cet éclatement du monde lui-même. » (Sarrazac, 1999, p. 198)

Les textes dramatiques de l'époque actuelle font souvent preuve d'audace et mettent à l'épreuve leur rapport à la langue et à la structure dramatique. « Pour le dramaturge espagnol Borja Ortiz Gondra, le poète dramatique tient du visionnaire et du prophète ; n'ayant que des doutes et des intuitions, il doit prendre la « douleur muette » de notre société pour l'exprimer à travers la parole poétique. » (Jolly et Moreira da Silva, 2001, p. 90)

1.4 L'auteur rhapsode et le poème dramatique contemporain

Afin de mieux rendre compte de cette réalité contemporaine, l'auteur rhapsode mélange diverses formes les unes aux autres, dans une nouvelle formulation qui n'appartient ni au *je* ni au *tu*, mais plutôt à une sorte de *il* analogue. Il s'agit d'élaborer de nouvelles formes qui portent le sens. Le temps n'est plus celui d'un *moi* au présent, mais celui d'une conscience venue du fond des âges, celui d'un *il* au passé. Le langage dépersonnalisé devient parfois celui de l'obsession comme si nous parlions à travers les personnages et que des voix se faisaient entendre. Le sens circule et s'exprime à travers

des écritures fragmentées, parcellisées et discontinues. « la modernité de l'écriture dramatique se décide dans un double mouvement qui consiste d'une part à creuser, à déconstruire, à problématiser les formes anciennes, et d'autre part à en forger de nouvelles » (Sarrazac, 1999, p. 24-25) L'écrivain de théâtre se consacre au « détail de l'écriture, à l'écriture du détail. » L'origine du mot détail signifie « partage » et « mettre en morceaux ». « Écrivain-rhapsode donc (en grec, *rhaptein* signifie “coudre”), qui assemble ce qu'il a préalablement déchiré et qui dépièce aussitôt ce qu'il vient de lier. » (Sarrazac, 1999, p. 25) Notons, encore une fois, les résonances contemporaines de cette métaphore antique.

Fini les messages clairs et expliqués; les significations sont suspendues, comme en attente et il ne reste plus qu'au lecteur/spectateur le loisir de les interpréter. Quant à l'auteur-rhapsode (expression empruntée à Jean-Pierre Sarrazac), laissons-lui le soin de coudre et de découdre son œuvre, par un montage de différentes formes et ainsi, faire rayonner par des sensations, l'indicible et l'inexplicable.

1.5 Différents modèles de poème dramatique

Dans leur définition du poème dramatique que Geneviève Jolly et Alexandra Moreira da Silva ont élaborée, celles-ci affirment que le *Faust* de Goethe « constitue l'un des premiers poèmes dramatiques où une suite d'épisodes se présente sous une « forme nouvelle », et où « le dialogue seul rappelle encore l'intention dramatique » » (2001, p. 91) Notons ici, que les citations qu'elles ont utilisées sont tirées du livre de Charles Kempenaers, *La poésie dramatique* (1908). Elles complètent leur affirmation sur *Faust* en ajoutant que ce « drame contient [...] certaines des orientations que connaît le poème dramatique : délinéarisation de la fable et tendance au monologue. » (2001, p. 91)

Les différents modèles de poème dramatique décrits dans les paragraphes qui suivent ne respectent aucune chronologie. Un premier modèle de poème dramatique au sens moderne du terme déstructure la forme traditionnelle par un effacement du découpage par scènes, dans certains cas du dialogue, de la fable ou encore des personnages comme tels. Ce poème dramatique évolue et se développe à l'image d'un refrain et comporte parfois une abondance de didascalies.

À titre d'exemple, les dramaturgies de Gregory Motton, Fernando Pessoa ou encore de Jon Fosse pourraient s'inscrire dans ce modèle, chacun à leur façon a participé au foisonnement des nouvelles possibilités du texte dramatique. Dans un livre consacré exclusivement au travail de Claude Régy, Catherine Naugrette décrit la méthode de travail utilisée par ce metteur en scène :

[...] il semble qu'à chaque fois il modèle et module le matériau des mots de telle sorte que soient mises en avant des structures formelles qui échappent au réalisme de la langue, en ce qu'elles sont fondées non plus sur la signification possible du discours voire sur l'imitation d'un schéma conversationnel, mais sur un rythme, une prosodie : la lenteur est fondamentalement une question de rythme » (2008, p. 126)

L'écrivain Jon Fosse, un des auteurs privilégiés de Claude Régy pour ses caractéristiques poétiques, produit une structure rythmique établie par ce « ralentissement » ainsi que par une accumulation : « Fosse agit par accumulation, il enchaîne des répétitions avec d'infimes variations. » (Régy, 1999, p. 116)

D'autres modèles de poème dramatique multiplient, quant à eux, les monologues, les silences et les descriptions ou pantomimes. Ils peuvent avoir recours à des manifestations plastiques ou encore musicales. Sans être figés, ces modèles de poème dramatique adhèrent et promeuvent la multiplication, le foisonnement d'une parole et appelle à une mise en voix. Le théâtre de Peter Handke, de Valère Novarina ou encore celui de Bernard-Marie Koltes pourrait très bien s'inscrire dans ce modèle. Ces auteurs explorent, chacun à leur manière, le pouvoir et les possibilités de la parole tout en tenant compte de la matérialité de la scène. Dans ses mises en scène, Claude Régy rend compte d'une analyse rigoureuse de l'oralité de certains textes contemporains. On pense au travail d'une précision chirurgicale, tant au niveau de la mise en scène que de la retraduction, qu'il a effectué avec le poème dramatique *4.48 Psychose* de Sarah Kane. Pour Claude Régy, l'écriture est une composante dramatique donc théâtrale et qui se suffit à elle-même. En récupérant dans l'écriture, des blocs de mots et des mots isolés, il réinvente notre façon d'appréhender le langage.

Notons qu'à l'intérieur de ces différentes classifications du poème dramatique, les auteurs peuvent, chacun à leur manière, utiliser une multitude de normes poétiques et théâtrales dans le développement de leurs créations. Prenons à titre d'exemples trois

poèmes dramatiques : *The Waste Land* de T.S. Eliot, les *dramatic monologues* de R. Browning ou encore *4.48 Psychose* de Sarah Kane. Les conventions poétiques et théâtrales qu'explorent ces trois auteurs ne sont pas les mêmes, l'ancrage réaliste de la fiction et du langage ainsi que la caractérisation des personnages diffèrent, pourtant ces œuvres sont toutes à juste titre des poèmes dramatiques.

S'il ne constitue pas un genre propre, le poème dramatique renvoie à des formes spécifiques rompant avec le drame absolu ainsi qu'avec une conception illusionniste du théâtre. [...] Si le poème dramatique du XIX^{ème} siècle tend à se rapprocher du poème, alors que celui du XX^{ème} siècle se révèle plus expérimental et plus ouvert, il anticipe la création des formes hybrides actuelles et prépare une conscience de spectateur. [...] Sa liberté fait sa fécondité, pour la diversité des formes et du langage, et pour les possibilités offertes, lors du passage à la scène. (Jolly et Moreira da Silva, 2001, p. 90)

Les auteurs pour qui la langue et l'écriture sont les moteurs de l'œuvre semblent préférer le terme « poème dramatique ». Le travail sur la langue a des vertus éminemment théâtrales, ce théâtre s'écrit d'ailleurs dans un affrontement avec la langue. À l'opposé, les auteurs où la structure dramatique de leur œuvre prédomine, préfèrent utiliser le terme de « pièce de théâtre ». « Pour les auteurs-langue le mot est infini, il est autant son et matière que idée, sens. » (Roland Fichet, 1994, p. 47) Ces auteurs font exploser le mot afin d'en multiplier les possibilités et le libèrent de ses limites sémiologiques. Ces écrivains de la langue peuvent ainsi, à travers leurs œuvres, dégager le reflet de notre époque, signifier le réel de manière différente, faire ressortir la tragédie de l'être. « Ces auteurs veulent entendre de la langue, ils se mesurent avec la langue et les plus audacieux la fracassent pour lui faire avouer ce qu'elle recèle. » (Roland Fichet, 1994 p. 46)

Au Québec, en plus de langue française du Québec, nous sommes également aux prises avec une situation particulière où deux langues s'affrontent. La combinaison de la langue anglaise et française à l'intérieur d'un même texte consigné, dans certains cas, à l'intérieur d'un champ purement politique, peut produire des effets de langue très fertiles. Nous pensons, entre autres, à certains dramaturges québécois, dont Jean Marc Dalpé, Larry Tremblay, Michel Ouellette, Yvan Bienvenue, Michel Tremblay et Yves Sioui Durand. « L'écriture théâtrale se nourrit de l'impur de la langue » (Roland Fichet, 1994, p. 47)

Le poème dramatique contemporain a remplacé la vision réaliste du monde par une perception beaucoup plus imaginative, parfois irréelle ou intériorisée, de l'univers. Il aime innover et privilégie la suggestion et l'apparition d'une voix lyrique d'où l'importance d'un langage multiforme, de l'utilisation de la métaphore et parfois, de l'indifférence par rapport aux modalités matérielles de la représentation.

CHAPITRE II

TROIS MODÈLES DE POÈMES DRAMATIQUES

Suite à notre analyse du poème dramatique contemporain et après avoir défini sa place et son rôle au sein des écritures théâtrales, nous proposons, afin de mieux cerner ses différents modèles, d'examiner de plus près trois exemples distincts de poème dramatique. Nous analyseront les trois poèmes dramatiques suivants : *Axël* (1885) de Villiers de L'Isle-Adam, *Par les villages* (1981) de Peter Handke et *4.48 Psychose* (1999) de Sarah Kane. Le choix de ce corpus d'analyse se justifie, entre autres, par les différentes époques où ces œuvres furent créées, ainsi que par les divers niveaux de complexité du fonctionnement de la parole que l'on y retrouve. Cette étude tiendra compte de la spécificité du projet théâtral de chacun de ces poèmes dramatiques et de l'incidence qu'ils ont pu avoir sur la théorie du drame et de la représentation. Nous croyons que l'éventail de cette sélection nous permettra de développer une vision plus globale du poème dramatique qui « [...] ne constitue pas un genre propre » (Jolly et Moreira da Silva, 2001, p. 90). Nos observations nous permettront de pousser plus loin notre réflexion sur ce genre à la fois poétique et théâtral. Nous espérons que cette étude nous permettra de découvrir, d'identifier et d'explorer les possibilités multiples de ces nouveaux espaces littéraires, poétiques et dramatiques, qu'offre le poème dramatique, afin de nourrir notre création *Toxi©que*.

2.1 Auguste Villiers de L'Isle-Adam et l'écriture dramatique

Dramaturge, poète et visionnaire, Villiers de L'Isle-Adam possède sans aucun doute les signes distinctifs et les qualités propres aux écrivains qui s'adonnent au poème dramatique. Il demeure un dramaturge peu ou mal connu alors qu'il a consacré toute sa vie à l'écriture dramatique, et son théâtre se révèle comme l'un des plus inventifs de la fin du XIX^{ème} siècle. Il a exercé une influence considérable sur les auteurs de son époque, par exemple sur l'écriture symboliste de Maeterlinck. Verlaine fut frappé par le génie et l'originalité de son oeuvre. Son théâtre issu d'une époque révolue, certes, nous donne tout de même la possibilité de mieux comprendre et d'appréhender ce « théâtre de la parole », de mieux saisir l'origine de cette mutation du drame absolu qui a donné naissance, entre autres, au poème dramatique contemporain.

La diversité de ses pièces témoigne de cette porosité des courants et des genres littéraires de la fin du XIX^{ème} siècle, elle révèle également cette difficulté et cette réticence de l'écrivain à se glisser dans des modèles contraignants qui laissent peu de place à la liberté. Ami et fidèle admirateur, Mallarmé voit en lui le génie qu'attend la nouvelle génération de son époque. La valeur de son théâtre se situe dans sa dimension expérimentale. La pluralité de son langage dramatique se révèle autant par le recours à la scène et à l'hors-scène, par les décors, les accessoires, l'éclairage, le bruitage, par les chants et la musique.

Il s'inspire de certains principes de Wagner et cherche à les adapter au théâtre par la caractérisation d'un personnage, par un thème musical ou encore par des objets symboliques. Par la mise en scène, il tente de créer et de soutenir l'illusion et la communion avec le public. Qu'importe si ses personnages sont absurdes et l'intrigue déroutante, voire même incohérente, l'essentiel de sa recherche repose sur la perception et la sensation qui se dégagent de son oeuvre, impression qui n'a rien à voir avec la « réalité » comme telle.

Il prend ses distances du théâtre bourgeois et du drame naturaliste de son époque qui ne cherchent qu'à reproduire sur scène un monde fidèle à la réalité. Avant même

l'apparition du *théâtre symbolique*, cet auteur porte un intérêt marqué pour une réalité plus spirituelle et pour le développement d'une parole poétique.

Le théâtre de Villiers de L'Isle-Adam s'inscrit dans cette « crise du drame », dans cette mutation de la forme dramatique analysée par Peter Szondi sur le théâtre des années 1880. Villiers recherche une nouvelle forme d'écriture parmi les formes théâtrales préexistantes ; la romanisation de son écriture dramatique et la contamination linguistique par le poème en sont quelques exemples tout comme les troubles de fonctionnement du dialogue ou encore du rapport interhumain au présent.

Villiers s'est toujours voulu poète, en vers puis en prose, et a davantage marqué ses contemporains par sa prose que par ses vers. Poésie et théâtre ont, pour lui, partie liée, sans qu'il soit possible de les dissocier l'une de l'autre : c'est en tant que poète qu'il aborde l'écriture théâtrale, et c'est en tant que dramaturge qu'il conçoit sa prose poétique. Envisager la théâtralité de cette prose poétique suppose de revenir sur la conception ouverte que se fait l'auteur du poème et de sa prose. (Jolly, 2002, p. 59)

L'omniprésence d'une *voix* définit particulièrement son théâtre et comme nous le verrons plus loin, elle s'exprime dans les didascalies et peut aussi accompagner, en parallèle, le discours des personnages. Ce qui suscite l'intérêt de cette *voix* se trouve autant « dans la confrontation de ces différentes voix que dans la représentation d'événements » (Jolly, 2002, p. 12) Cette « confrontation » mène à une théâtralité contradictoire où l'on privilégie « ce qui s'entend sur ce qui se voit : la parole, les différents modes de prise de parole, y sont à l'origine d'actes de langage qui fondent l'action, voire la fiction » (Jolly, 2002, p. 12) Dans son roman *Isis*, le discours du prince Forsiani révèle un peu de la pensée de Villiers au sujet de cette « parole » et de ses possibilités multiples :

Ah ! si vous saviez comme une parole, en apparence banale, contient de puissances terribles et marche vite ! [...] voyez ce qu'un mot peut produire. Un tel ouvre la bouche et articule une idée quelconque pouvant s'appliquer à un fait général ; cette idée se décompose, s'absorbe et s'assimile d'un milliard de différentes façons par le milliard de différents cerveaux qui ont un milliard de manières différentes d'entendre les mots et de voir les choses [...]. N'en concluez donc pas au mépris de l'humanité, mais à la puissance de la parole humaine. (Villiers, 1986, p. 116-118)

La parole de l'auteur peut agir comme agent de liaison et de cohésion dans l'ensemble du drame et ajoute au dialogue « habituel » d'autres possibilités « d'échanges », soit entre le dialogue et les didascalies, soit en s'immisçant entre la fiction et son commentaire, ou encore entre le texte et la possibilité de sa mise en scène. « [...] sa nouveauté au théâtre tient précisément à l'omniprésence de cet arrangement présent dans les dialogues et les didascalies, et se trouvant fondamentalement liée à la parole de Villiers » (Jolly, 2002, p. 12) La théâtralité naît de ce mouvement provoqué par cette multitude de « situations de paroles » ; on peut parler ici de rythme qui en quelque sorte structure le drame. Rythme qui amène, dirige et influence autant les échanges oraux que l'adhésion de la subjectivité de l'auteur. Rythme qui peut même aller jusqu'à questionner l'écriture dramatique elle-même ainsi que sa mise en scène. Une analyse en profondeur du rythme permettrait de faire ressortir une poétique unique à Villiers. Il ne s'agit pas seulement de ce rythme du dialogue proféré par un comédien, mais également celui d'une écriture. Souvent qualifiée de faible, la dramacité de cette écriture se révèle autrement, soit par un langage empreint de valeurs profondes où se trouve la recherche d'une théâtralité qui passe par le discours.

2.2 *Axël*¹ : à la genèse du poème dramatique contemporain

Si, comme nous l'avons mentionné au premier chapitre de ce mémoire, le *Faust* de Goethe fait partie des tous premiers poèmes dramatiques qui se présentent sous une forme nouvelle, *Axël* se voudrait ni plus ni moins le *Faust* de Villiers. L'intérêt d'analyser cette pièce et plus particulièrement ses didascalies se trouve, dans un premier temps, dans le fait qu'elles nous confrontent à la question de l'irreprésentable dans un texte écrit pour être représenté. Dans un deuxième temps, une analyse plus en profondeur des didascalies d'*Axël* nous révèle l'émergence d'une voix lyrique particulière au poème dramatique contemporain.

Le fait qu'*Axël* est souvent qualifié d'œuvre d'art totale ou encore d'opéra wagnérien, de drame antique ou encore de poème dramatique en prose, révèle et démontre bien le décloisonnement des genres développé par l'écrivain. Nous avons constaté lors du

¹ Voir Appendice A pour un résumé de la pièce.

premier chapitre de cette analyse que le poème dramatique contemporain « ne descend pas d'une chaire poétique. Il vient vraiment de la lisière » (Jolly et Moreira da Silva, 2001, p. 90) Geneviève Jolly nous explique ici pourquoi la pièce *Axël* s'inscrit dans ce courant :

Les interférences entre les poèmes et les drames s'expliquent parce que l'auteur les mène de front, mais sans doute aussi parce qu'il ne les dissocie pas fondamentalement. [...] *Axël* est « une sorte de poème dramatique » dont Villiers a fait paraître une tirade, dans le *Gil Blas* (28 juin 1887), sous le titre baudelairien de « L'Invitation aux voyages ». (2002, p. 62)

La publication de ce texte en tant que poème laisse présager que l'écriture dramatique de cet auteur est en partie liée avec son écriture poétique. Le drame semble être l'endroit privilégié pour cette « parole poétique », ce qui pourrait expliquer, en partie, pourquoi l'auteur a abandonné l'idée de publier cette oeuvre simplement comme poème.

2.3 *Axël* et ses didascalies : un lieu d'écriture

La pièce *Axël* représente un bon exemple de cette abondance de didascalies qui caractérise un des modèles de poème dramatique dégagé dans le premier chapitre de cette étude. Dans l'analyse du texte didascalique d'*Axël*, on retrouve l'apparition d'une voix subjective qui caractérise le poème dramatique, nous remarquons également ce décroisement des genres littéraires représentatif du poème dramatique. Ces didascalies nous confrontent à la question de l'« irréprésentable » dans un texte destiné pour la scène.

Si l'on part du principe que la mise en scène est une adaptation et non le pur passage d'un signe écrit à un signe visuel ou audible, le metteur en scène doit pouvoir transcrire, d'une façon ou d'une autre, tout ce que comportent les didascalies, en travaillant à partir de cette écriture particulière pour la faire signifier scéniquement. (Jolly, 2001, p. 460)

De règle générale, les didascalies constituent un acte directif, ce qui n'est pas une évidence dans ce poème dramatique. Abondantes et fourmillantes d'informations nécessaires à la représentation, elles se veulent parfois réalistes, mais dans certains cas, ces indications sont nettement plus inventives et imaginatives. La didascalie dans ce

poème dramatique fait preuve, ce qui n'est pas coutume, d'une précision et d'une netteté si marquées que ce souci du détail se révèle porteur de sens. Dans une thèse vouée à la dramaturgie de Villiers de l'Isle-Adam, Geneviève Jolly (spécialiste des dramaturgies du XIXème et XXème siècle) s'est interrogée sur la particularité de leur fonction. Les didascalies dans *Axël* semblent être conçues pour un lecteur, par exemple dans la première partie « Le monde religieux » à la scène II, lorsque sœur Aloyse devient « blanche comme son voile » (Villiers, 1980, p. 17) ou encore lorsqu'une expression d'Axël est décrite comme étant « mystérieuse à force d'être pensive » (Villiers, 1980, p. 114)

[...] ces didascalies, qui peuvent prendre la forme d'un récit ou d'un commentaire, sont le lieu d'une écriture – d'un discours – et de l'inscription d'une oralité : elles n'ont plus uniquement un rôle directif, et deviennent [...] des « didascalies[s]-texte[s]. (Jolly, 2001, p. 447)

L'émergence de la subjectivité du « scripteur » dans les didascalies d'*Axël*, l'inscription de son empreinte là où de façon traditionnelle on retrouve une écriture minimaliste et directive, laisse place à un acte de « présence du sujet ». L'auteur choisit lui-même ce qui vaut la peine de préciser, de détailler et cela va bien au-delà de la simple description matérielle de l'action ; l'énoncé subjectif prend le pas sur l'énoncé objectif.

Dans ses minutieuses indications scéniques, Villiers va bien au-delà de la tradition du drame romantique reconnu pour ses scrupuleuses descriptions de temps, de lieux ou encore de costumes, il prévoit chaque détail de mise en scène allant jusqu'à donner les caractéristiques d'une chevelure : « Des fleurs d'oranger entrelacent ses grands cheveux dénoués qui tombent onduleusement, noirs et épars sur sa robe. » (Villiers, 1980, p. 34) Le but de ces précisions n'est pas une recherche de réalisme et de couleur locale, l'auteur nous démontre ce qui a de l'importance pour lui. Cette démarche se manifeste soit par une surabondance soit par un déficit d'informations. Il passe de l'extrême précision à une sobriété contrastante, ce qui témoigne d'une souplesse et d'une conception vivante de la didascalie.

« Contrairement à ce que l'on a pu affirmer, le théâtre de Villiers prend en compte la réalité de la scène, l'existence virtuelle du spectateur, et joue beaucoup sur les sensations visuelles et auditives » (Jolly, 2001, p. 450) Comme le démontrent, par exemple, les

mentions de « musiques de scène » ou encore de « chants ». Certaines scènes sont spectaculaires comme lorsque dans la troisième partie la foudre transperce et pénètre le château (Villiers, 1980, p. 194) ou encore, dans la quatrième partie, lorsque le trésor se répand sur les sépultures (Villiers, 1980, p. 236). L'abondance d'indications et l'ampleur que ce spectacle donne à voir, représentent bien pourquoi ce théâtre fut, du vivant de l'auteur, considéré comme injouable. Pourtant, les occulter serait une erreur, car ces didascalies ne constituent pas un texte secondaire n'ayant pas rapport à l'action ; Villiers les noue au dialogue en inscrivant avec soin toutes les nuances des attitudes et comportements des personnages. Pour ce dramaturge, tout comme l'exigeait Diderot, la pantomime apporte de l'énergie et de la limpidité au discours, elle noue et caractérise les échanges, le dialogue. Au même titre que les dialogues, les didascalies nous aident à mieux comprendre l'intrigue et nous démontrent à la fois son insuffisance. Ce fait est d'autant plus digne d'intérêt, que dans ce poème dramatique le discours des personnages donne l'impression de se substituer à l'action. Ces didascalies sont, comme les dialogues, le lieu d'une écriture.

La structure syntaxique observée dans le texte didascalique se fait récit, elle se romanise et laisse voir la perte de neutralité du scripteur qui devient par le fait même narrateur. Il est intéressant d'observer dans ce court extrait, où Sara refuse le voile et où la communauté religieuse s'indigne, que l'auteur prend ses distances face à la fiction. Il coupe court à l'action pour la commenter en l'ironisant par la suite. Dans le passage qui suit, la présence d'une interjection, d'un point d'interrogation et d'un point d'exclamation, démontre bien cette prise de position de l'auteur. Veuillez prendre note que dans cet extrait, les italiques ont volontairement été ajoutés afin de mettre en évidence le discours direct de Villiers.

Les religieuses, dans la tribune des orgues, n'ont pas vu l'acte qui s'est passé devant l'autel ; et les chœurs, au son des cloches, exaltent la gloire de la Nativité. Puis, *sans enfants ! ces filles élues*, -à la nouvelle d'un petit enfant roi des Anges venant de naître pour apaiser leur mystique tendresse, - *que pourraient-elles entendre de la terre ?... Oh ! ces douces âmes, pour toujours vierges, ne se connaissent plus !* (Villiers, 1980, p. 46)

Cette romanisation va encore plus loin lorsque les didascalies donnent accès aux pensées des personnages. Par exemple, dans le passage où le Commandeur vient tout

juste d'accuser Axël de vouloir garder le trésor, Axël réagit en se tournant vers ses serviteurs. De là, suivra une longue didascalie dont certains passages sont formés par un montage de plusieurs voix en alternant le récit et le discours, ce qui donne accès à plusieurs consciences. Cet extrait nous permet d'accéder à cinq d'entre elles, soit celle des trois serviteurs empreints de doute (soulignée dans le texte), celle d'Axël qui parvient à lire ce doute tout en déchiffrant le projet de Kaspar. Villiers commente les réactions des personnages à l'aide des locutions argumentatives : « certes », « cependant », « quand même », « en effet » et « c'est pourquoi » que nous retrouvons en italique dans cet extrait :

Soudain, les ayant regardés, il tressaille... *Certes*, aux accents de l'éruptif réquisitoire du jeune seigneur, ils ont frémi d'une commotion sacrée et, dans le trouble de leurs entendements, ils ont, même, confondu, parfois, les sons de bronze de ce verbe avec les éclats de la foudre. – Le redoutable adversaire, aux yeux froids, au ton de spadassin, comme ils le haïssent! Ah! si forcené que puisse être le combat, tout à l'heure, ils sont pleins d'une aveugle foi dans la bonne issue victorieuse!... - *Cependant*, aux dernières paroles du Commandeur, une ombre est tombée sur les loyales figures : une inquiétude, qu'ils n'osaient s'avouer depuis des années, vient de s'attester en leurs consciences demeurées droites et simples. [...] *En effet*, ce qui vient d'être dit, étant plus à la portée de l'humble rudesse de leurs jugements, leur paraît, quand même, cacher une vérité grave, - à laquelle, par respect pour l'infailible et inviolable honneur du jeune maître, ils se sont toujours abstenus de penser. Ils s'entre-regardent : ils donneraient leur sang pour qu'il daignât répondre. *C'est pourquoi* le comte d'Auërsperg, qui a surpris ce coup d'œil, vient de comprendre l'obscur intention de son adversaire, qu'il considère, maintenant, avec une fixité terrible. (Villiers, 1980, p. 149-150)

Les didascalies sont également contaminées par le poème et deviennent un texte en soi. À la quatrième partie (le monde passionnel), au moment où Sara découvre le trésor (Villiers, 1980, p. 229), les phrases s'allongent par des accumulations de compléments, le rythme devient saccadé, les énumérations n'en finissent plus et les métaphores abondent. Cela nous amène à conclure que la didascalie, dans le poème dramatique *Axël*, est bel et bien, à la manière d'un dialogue, le lieu d'une écriture. Ces « didascalies-textes » (voir p. 60) aussi bien narratives que poétiques créent un monde surréel et fantaisiste. Elles « échappent aux catégories du « genre » littéraire et à la distinction entre un texte « primaire » (le dialogue) et un texte « secondaire » (les didascalies) » (Jolly, 2001, p. 455) Aussi bien narratives que poétiques ces didascalies sont texte.

Par la manière d'agencer les mots, cet auteur, qui crée un monde imaginaire fécond, prend tout de même en compte les modalités de la représentation. Le travail de mise en scène pourrait ainsi se présenter comme une traduction scénique de l'écriture de Villiers en la transposant par des impressions et des sensations. Pour la réalisation de ce travail, tenir compte des didascalies, mais à un deuxième et troisième degré devient alors indispensable. Comme simple lecteur, la voix de l'auteur, qui est au cœur des didascalies et par le fait même du drame, reste perceptible et audible. Par contre, mettre cette voix en scène demeure problématique.

Dans le texte didascalique, cette voix subjective de l'auteur se manifeste de façon linguistique et rythmique, en supposant la prise en compte de tout ce qui lui donne son oralité. Dans les didascalies d'*Axël*, la ponctuation contribue à l'apparition d'un rythme leur conférant le statut de « discours ». N'étant plus qu'une simple inscription de régie, elle progresse par différents bonds inégaux. Les tirets et les points de suspension utilisés modifient le caractère utilitaire des didascalies au profit du rythme. On peut conclure que l'oralité du texte didascalique et la question de son rythme sont déterminantes lorsqu'ils s'installent dans la didascalie.

Les poètes de la fin du XIX^{ème} siècle recherchent un rythme linguistique et prosodique. « Le rythme n'est alors ni une correspondance linguistique de l'harmonie cosmique pythagoricienne, ni un instrument d'expressivité imitant formellement ce que dit le poème [...]: il se définit spécifiquement comme l'inscription du sujet dans son discours. » (Dessons, 2005, p. 118) L'écriture de Villiers en témoigne, on y lit cette volonté de faire entendre une voix.

Villiers contribue aux innovations poétiques du XIX^{ème} siècle. Précurseur, il ouvre la voie au mouvement symboliste. Propre au poète dramatique, il réussit à transmettre cette plainte silencieuse, le pouls de son époque, et de l'exprimer à travers la parole poétique. L'audace de son oeuvre dramatique *Axël* demeure significative et annonciatrice du poème dramatique contemporain tel que nous le concevons aujourd'hui au XXI^{ème} siècle.

Le poème dramatique *Axël* indique l'amorce d'une modification, d'une transformation de l'écriture dramatique où les progressions de l'action ne reposent plus

sur le simple enchaînement des actes et des scènes. Cette nouvelle forme dramatique s'appuie sur un mouvement, sur une rythmique propres à l'écriture de Villiers. Depuis la crise du drame, l'écriture dramatique ne cesse d'évoluer et de se transformer. Plus d'un siècle s'est écoulé entre *Axël* et *Par les villages* de Peter Handke, notre prochain exemple de poème dramatique. Depuis la fin du XIXème siècle, nos sociétés ont vécu deux guerres mondiales, elles ont traversé les grands bouleversements de la fin du XXème marquée par l'effondrement des vérités et des idéologies générales. Un siècle plus tard, qu'advient-il du poème dramatique ? Devant la diversité des formes que peut prendre cette poésie théâtrale, nous ne prétendons pas pouvoir répondre entièrement à cette question à partir de deux ou trois exemples, mais nous anticipons, à tout le moins, d'en clarifier certaines lignes directrices. Avec notre prochaine analyse, nous verrons que les questions du rythme et du récit demeurent au cœur des mécanismes du poème dramatique.

2.4 Peter Handke : son écriture et sa mission théâtrales

On pourrait considérer le théâtre de Peter Handke comme un théâtre de la conscience. En d'autres mots, un théâtre qui révèle aux spectateurs un sens à l'existence et au monde. Cet auteur nous entraîne avec lui dans un processus de conscientisation. « Le spectacle n'a pas lieu sur la scène mais dans la tête des spectateurs. » (Régy, 1991, p. 80) Parcours d'individuation où le public est amené à se forger une opinion, à trouver sa propre place au sein du drame. Le spectateur se demande: que va-t-il arriver, non pas dans l'action, mais plutôt dans la pensée ? Handke libère en quelque sorte le lecteur/spectateur d'un système d'obligations et d'idées préconçues. Par la précision de son écriture, il met en place ce que l'on pourrait nommer la « vérité des choses ». Sorte d'authenticité qui n'est pas sans rappeler la philosophie bouddhiste. La simplicité de son écriture en fait sa grandeur. Traduit dans plusieurs langues, le théâtre de Peter Handke transforme en profondeur cet espace intérieur où la pensée et le réel entrent en contact. Cet auteur autrichien, scénariste et traducteur allemand (René Char, Patrick Modiano, Saint Jean de la Croix), réinvente des formes de et pour son temps.

Georges-Arthur Goldschmidt, professeur et traducteur (de la plupart des livres de Handke) résume parfaitement le sens de l'écriture de Peter Handke :

On ne peut décrire l'œuvre de Peter Handke qu'à partir de ce point précis où l'autre la reconnaît. L'intimité la plus grande est aussi l'anonymat le plus extrême. Toute la méthode de Peter Handke est précisément là : parvenir, à force de concentration, à ce point d'intimité où celui qui écrit bascule en celui qui le lit. (Goldschmidt, 1988, p. 7)

L'immense précision de son écriture permet à son œuvre de rétablir les faits. Cet auteur dramatique nous fait voir ce qui est comme si nous retrouvions ce que nous avons déjà entendu. Handke remet en question la pratique conceptuelle, idéologique et littéraire établies; avec lui la rhétorique éclate et la vérité apparaît. Cet écrivain est convaincu du pouvoir de la pensée poétique qui, elle seule, peut dissoudre les concepts. On se souvient du philosophe Theodor Adorno qui affirmait: « [...] écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes » (Adorno, 2003, p. 26) Pour Peter Handke, au contraire d'Adorno, c'est par la poésie qu'il arrive à exprimer, à raconter : « Les poètes [...] ceux qui m'intéressent, ceux que je veux étudier, ce sont les poètes qui veulent raconter » (Handke, 2006, p.320)

2.5 *Par les villages*¹ : poème dramatique

Nous croyons pertinent d'aborder cette œuvre, que l'on pourrait qualifier d'incontournable dans une étude sur le poème dramatique, car on y retrouve en premier lieu, une ardeur, une force dans le récit, qui n'est pas sans rappeler les origines mêmes du théâtre. Nous croyons que ces résonances antiques sont au cœur des potentialités du poème dramatique (*voir* p. 12-13). Cette citation de Claude Régy traduit bien cette affirmation :

Dans cette suite de très longs monologues, on a dû trouver aussi comment restituer la communication entre l'acteur qui parle et les acteurs qui écoutent, jamais de dialogue direct, pas de *tac-au-tac*, mais plutôt un mélange interne entre un chœur muet et un coryphée qui monologue. Ceux qui ne parlent pas, plutôt que d'écouter une personne qui leur serait étrangère, doivent ressentir et imaginer avec autant d'intensité que celui qui parle. Tous doivent être celui qui parle. [...] Et le public à son tour, dans la salle, continue et développe cette écoute souterraine, active, éloignée du bavardage, de l'anecdote, ou d'une action qui pourraient le distraire, le divertir. (Régy, 1991, p. 94-95)

¹ Voir Appendice B pour un résumé de la pièce.

Un groupe de recherche dirigé par Jean-Pierre Sarrazac a conçu un lexique (*Poétique du drame moderne et contemporain*) regroupant une cinquantaine de mots clés afin d'orienter les recherches et les analyses des dramaturgies modernes et contemporaines. Dans ce dictionnaire on retrouve une définition du poème dramatique dans laquelle Peter Handke est cité à quelques reprises (*Histoire du crayon, Espaces intermédiaires*). La directive de Handke d'« unir la trame du poème [...] l'élan lyrique et aussi l'élan dramatique » (Jolly et Moreira da Silva, 2001, p. 90) sert ni plus ni moins de fondement pour la création d'un poème dramatique.

Pour ce deuxième exemple de poème dramatique, nul besoin d'établir les faits, l'inscription « poème dramatique », inscrite de façon volontaire à la suite du titre officiel *Par les villages*, ne laisse aucun doute quant à la nature de cette pièce. Avec ce texte, il semble que Handke a jeté les bases de ce genre contemporain, ce qui en fait, selon nous, un incontournable du poème dramatique. Nous verrons plus loin avec *4.48 Psychose* de Sarah Kane, notre troisième et dernier exemple de poème dramatique, les directions multiples qu'il peut prendre.

« Dans le poème dramatique tous devraient être en désaccord mais tous célèbrent le même lieu » (Handke, 1987, p. 247) Des ouvriers, un chantier, un village où, sous la plume de Peter Handke, la vie quotidienne devient une matière vivante, une vie autre dans laquelle personne jusque-là ne prêtait attention. Ceci résume ce que raconte le poème dramatique *Par les villages* où l'un des frères partis « en ville » pour devenir écrivain est, lors de son retour, exclu de l'héritage familial par ses frères et sa sœur. Lorsqu'il (Gregor) revient dans son village, il retrouve celui-ci changé, métamorphosé par la vie moderne qui l'a envahi avec toutes ses affiches publicitaires et ses panneaux indicateurs. Tout semble basculer dans une ère nouvelle où le personnage de Nova annonce un regard tout neuf.

L'une des deux épigraphes mises en tête de ce poème dramatique, écrit au tout début des années 80, est composée d'une phrase extraite de l'*Ecce Homo* de Nietzsche : « Une tendre lenteur, voilà le tempo de ce discours. » Elle décrit bien le thème de la pièce, soit le ralentissement et les sensations qui s'en dégagent. Notons, encore une fois, ce rythme méditatif à résonance bouddhique : on voit ce qui se présente vraiment au regard lorsque celui-ci s'attarde et ralentit sa perception. Et c'est là que ce qui n'avait pas de parole se

met à parler. « La lenteur fait redécouvrir la réalité toujours masquée par le « fonctionnement » (Goldschmidt, 1988, p. 158) Cette perception méditative sert à capter cette vie « autre », cette poésie invisible libre de toute contrainte d'ordre psychologique ou idéologique. Cette parole extraite du silence, malgré cette impossibilité de se faire entendre, fait parler des villageois du fond d'eux-mêmes. La plume de Handke « procède par visions, par transfigurations » (Régy, 1991, p. 88) et donne aux personnages la chance de parler comme ils le désirent vraiment. « L'objectivité d'un regard qui ne juge pas, l'égalité de tous devant l'espace du monde. » (Goldschmidt, 1988, p. 158)

Les personnages de *Par les villages* parlent sans programme de paroles, ils ne savent pas d'avance ce qu'ils vont dire, cela leur arrive « au fil du temps » une fois qu'ils se sont mis à parler. [...] Ce qui est raconté invente son langage au fur et à mesure [...] dit ce dont la langue d'habitude se détourne, et fait apparaître les lacunes, les interstices du langage qui sont souvent le plein de la réalité : [...] Je suis ce que je vois, mon champ de vision indétachable de moi, m'étend moi-même jusqu'aux bornes de l'horizon. » (Goldschmidt, 1980, p. 148-150)

La nouveauté de ce poème dramatique se définit ainsi : tout part du visible et du regard ralenti qui permet aux choses de se libérer. La mise en place de ce regard permet à Hans (un des ouvriers de la pièce) de dire : « Une fois par jour, nous sommes peut-être le geste qui répond, loin là-bas, dans l'herbe et la lampe solaire au milieu du fourré, le nid de lumière dans le hêtre pourpre et l'obscurité protectrice à l'intérieur de l'if. » (Handke, 1980, p. 35) Cette précision visuelle, cette succession matérielle où les formes, les gestes et les couleurs deviennent une substance mémorielle à laquelle le spectateur peut s'identifier, cette attention et cette concentration poussées à l'extrême permettent à l'auteur de verbaliser et d'exprimer une poétique du quotidien là où prend forme le politique : « Nous les exploités, les offensés, les humiliés, peut-être sommes-nous le sel de la terre. [...] du coin de l'œil, nous voyons la rotation des étoiles. » (Handke, 1980, p. 33)

Ce poème dramatique contemporain est composé d'une minutieuse superposition de différentes réalités : celle de la destruction, de l'exploitation de l'homme par l'homme, mais également celle d'une poésie du quotidien qui est aussi celle de la libération. Par une forme de recueillement, de concentration, d'attention accrue, ce monde poétique peut émerger de partout. Tout dépend du regard, car cette réalité lumineuse peut également

être remplacée par la consommation, la déshumanisation et la destruction de la nature. Sujets éminemment contemporains et brûlants d'actualité en ce début de XXIème siècle.

Dans son livre *Histoire du crayon*, Handke exprime bien toute la dignité et le caractère propre aux personnages de ce poème dramatique : « Dans le poème dramatique, les personnages devraient pouvoir s'adresser les uns aux autres comme jadis les héros aux dieux : ce serait le drame naturel sans ces trucs des dialogues ou des actions du théâtre conventionnel. » (Handke, 1987, p. 244) Les formes et les sentiments forment un tout. À la toute fin du poème, le discours poétique de Nova d'où émerge l'art poétique de l'auteur (celui que chacun des personnages s'adresse à lui-même) se compose de ce que l'on peut voir au ralenti, c'est le plaisir des choses, par exemple : « Les nuages qui passent, même chassés par le vent, ils vous ralentissent. Quand, par la force du fleuve qui vibre au loin, mon cœur tressaille en moi, alors seulement j'existe. » (Handke, 1980, p. 85) Comme si le ralentissement menait à la connaissance, à une forme de conscientisation de la vie.

Selon Handke, il semble que seule l'œuvre d'art peut exprimer ce qui ne se dit pas. Son regard objectif ne juge pas, ses personnages tous égaux devant l'immensité du monde pourraient bien être la solution de l'auteur pour s'affranchir du nazisme qui a marqué l'histoire contemporaine. Le personnage de Nova ne dissout pas, n'efface pas Auschwitz, mais tente de le désarticuler, de le défaire par la parole poétique qui, au contraire des propos d'Adorno, peut elle seule nous préserver de la bestialité : « Le tremblement de vos paupières, c'est le tremblement de la vérité. Laissez s'épanouir les couleurs. Suivez le poème dramatique. Allez éternellement à la rencontre. Passez par les villages. » (Handke, 1981, p. 92)

2.6 *Par les villages* : c'est moi qui suis là, tous sont dans leur droit

Les recherches du metteur en scène Claude Régy l'ont amené à travailler sur plusieurs œuvres théâtrales de Peter Handke dont *Par les villages* créé en 1984 : « Tournant essentiel [...] » qui « dévoile les potentialités du poème dramatique dans la constitution du sujet écrivain. » (Quiriconi, 2008, p. 141) Régy appuie et base sa recherche sur le rayonnement polyphonique des écritures. Il cherche à faire « entendre le

morcellement du sujet qui est à l'origine de la parole » (Quiriconi, 2008, p. 141) Dans ce poème dramatique se succèdent de grands morceaux de parole lyrique, comme le serait un *drame à stations* (terminologie mise au point par Peter Szondi) qui « retrace le déplacement physique et spirituel vers les origines, vers de nouvelles manières de se penser et de s'exprimer » (Wagner, 2003, p. 320) Au cours de ce voyage, le sujet épique trouve son intégralité et c'est dans une confrontation face à lui-même, qu'il trouve sa propre objectivation.

En exergue de *Par les villages*, Handke écrit une note destinée aux acteurs : « C'est moi qui suis là. Tous sont dans leur droit. » (1980) Dans ce poème dramatique, une multitude de voix se rejoignent sur scène pour entreprendre ce trajet, ce mouvement de retour essentiel à cette réunification originelle. L'écrivain cherche un passage, une exploration des liens, par exemple l'intégration du passé et du présent dans une perspective ouverte à l'infini, vers l'avenir.

Dans le poème dramatique, le principe choral n'émette le discours que pour garantir le flux – de la parole, du voyage, du drame intime – et perturber le cours linéaire de l'action en imposant, contre l'organicisme du « bel animal » dramatique, le rythme d'une écriture le plus souvent descriptive et narrative. (Quiriconi, 2008, p. 148)

La choralité est essentielle dans *Par les villages* car il faut qu'une même parole circule entre plusieurs personnages pour que le poème emporte avec lui tous les fragments et s'unisse au dramatique, à cette action qui s'opère non par progression, mais bien par une accumulation, par une imbrication, pour ne pas dire par osmose. La composition du sujet est un mouvement d'ensemble vers ce que Claude Régy décrit comme : « toujours les mêmes visages et la même image de l'Unité perdue. L'unicité de chacun se dissout dans l'ensemble. » (Régy, 1998, p. 74) La choralité serait ce que Martin Mégavand nomme : « ce qu'il reste du chœur quand le chœur n'y est plus » (Mégavand, 2003, p. 111) Dans le poème dramatique *Par les villages*, cette tension qu'est la choralité se définit par rapport à son origine : le chœur avec son modèle antique. Elle ne marque pas un retour au chœur comme tel, mais constitue une forme diffractée de celui-ci : une sorte de refoulé du chœur ou encore d'un effet fantôme du chœur. La choralité se loge dans l'écart qui existe entre le monologique et le dialogique. Elle est aussi une façon de dire le monde, d'être ensemble individuellement. Handke renonce aux

héros et incarne une choralité porteuse de cette mémoire diffractée dont nous entretenons le dramaturge Christophe Triau :

Il n'est qu'à voir la diversité de sens que peut revêtir dans les discours des praticiens de ces dernières années le terme même de « choralité » : sur fond de ce référent du chœur antique, mâtiné d'une référence musicale qui lui est d'ailleurs intrinsèquement liée, c'est un champ, plus qu'un modèle établi, que détermine l'usage de ce terme, des questionnements plus qu'un procédé. Derrière cette aspiration se fait d'ailleurs jour sans cesse la complexité qui lui est inhérente : si la choralité se manifeste avant tout, dans les spectacles des années 1990 (et au début des années 2000) qui la revendiquent, comme une tension, c'est parce qu'elle semble s'inscrire sur fond d'une certaine conscience de son impossibilité même, ou plus exactement de sa difficulté et de sa labilité, tout autant que de la nature fondamentale de ses enjeux. Être ensemble, dire la communauté, dire l'hétérogène tout autant que le groupe, et la dialectique permanente entre les deux, ouvrir la représentation vers le spectateur et en être le relai : autant de points de tension reconvoqués par le recours à une « choralité » qui ne cesse de mêler leur désir à la conscience de leur fragilité. (2003, p. 5)

La choralité semble émerger de façon intrinsèque, voire même organique, de l'évolution du drame moderne qui échappe de plus en plus à l'avancée logique de l'action. Théâtre de la langue, ou théâtre des poètes où la langue portée collectivement par tous les interprètes rejoint la fonction du chœur antique par une approche novatrice en se la réappropriant. Avec son poème dramatique *Par les villages*, Handke touche à la complexité de la question de l'ensemble, du comment être ensemble.

Handke semble avoir jeté les bases qui contribuent à former le poème dramatique contemporain. Dans notre prochaine analyse, nous découvrirons une autre forme de poème dramatique avec un fonctionnement plus complexe au niveau de la structure.

2.7 Sarah Kane et le théâtre

Qui de mieux que le dramaturge britannique Edward Bond pour présenter Sarah Kane, auteure de *4.48 Psychose*, notre troisième et dernier exemple de poème dramatique contemporain ? Bond fut un des premiers à commenter son œuvre et sans doute l'un des plus clairvoyants. Lors de ses débuts, il a su percevoir l'intégrité morale de cet auteure dramatique ainsi que son audace expérimentale :

Il y a deux types de dramaturges. Ceux du premier type s'amuse à des jeux théâtraux avec la réalité. [...] Les dramaturges du second type changent la réalité. [...] L'œuvre dramatique du second type change la réalité humaine. Elle nous soumet à une exigence. Il nous faut soit accueillir cette œuvre soit la rejeter, et dans chaque cas nous définissons ce que nous sommes. (Saunders, 2004, p. 299-300)

Les œuvres de Sarah Kane ont contribué à faire reculer les frontières du théâtre naturaliste britannique. Le théâtre de Kane n'est pas sans rappeler le Théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud avec son « théâtre total », ou encore celui du Théâtre de la catastrophe de Howard Barker. Par l'affrontement de l'implacable, ils répondent à ce besoin essentiel de transmettre une vision dérangeante du monde. Un peu à la manière des Grecs et de Shakespeare, son théâtre a le pouvoir de nous aider à mieux définir qui nous sommes et nous permet ainsi de transformer la réalité humaine.

2.8 4.48 *Psychose*³ : poème du deuil de soi

Sarah Kane a mis fin à ses jours peu de temps après l'écriture de ce poème dramatique. Le suicide étant le thème principal de cette pièce, l'apport autobiographique est indéniable. Par contre, limiter cette création à un simple billet annonçant un suicide serait réducteur et de fait éliminerait toute la force subversive de cette œuvre. Mel Kenyon, son agent, affirme que pour l'écriture de son dernier poème dramatique *4.48 Psychose*, Kane a dû pénétrer profondément dans son propre psychisme, au point d'avoir une réaction affective très forte pour cette pièce et d'épuiser une sorte de réserve à l'intérieur d'elle.

Edward Bond a comparé cette œuvre à un traité pour vivre de façon consciente. Chacune des pièces de Sarah Kane a été une étape dans l'invention progressive d'une forme nouvelle adaptée au contenu. *Manque et 4.48 Psychose* (ses deux dernières pièces) se distinguent de ses autres pièces par leur indifférence à l'égard du cadre de l'action ; les lieux de ces deux créations ressemblent en quelque sorte à des paysages mentaux.

³Voir Appendice C pour un résumé de la pièce.

Ces deux poèmes dramatiques expriment l'effondrement de l'être, un des signes de notre monde contemporain.

Dans une lettre adressée à Graham Saunders (auteur et ami de Sarah Kane), Edward Bond écrit que pour mieux comprendre ce poème dramatique, il importe « que sa structure soit utilisée dans une optique théâtrale, qu'elle devienne une fenêtre à travers laquelle on voit la pièce » (27.05.2000, lettre à Saunders). Divers aspects de la pièce *Atteintes à sa vie* de Martin Crimp ont influencé la structure de *4.48 Psychose* dont l'abandon d'indications scéniques, ainsi que les différentes voix qui interviennent dans l'action et qui confirment ce rejet des méthodes traditionnelles de création des personnages. Dans *4.48 Psychose*, les personnages sont donc représentés par une multitude de voix sans que leur nombre ou encore même leur identité ne soient connus. À la toute fin de *Manque*, une lumière impressionnante annihile tout, cette image devient dominante et centrale dans *4.48 Psychose*. Sarah Kane reprend et pousse encore plus loin avec *4.48 Psychose* la suite des thèmes et des idées explorés dans *Manque*. Avec *4.48 Psychose*, Kane va encore plus loin dans l'abolition des frontières dans le domaine de la structure afin que la forme et le fond ne soient plus qu'une seule et même chose.

Depuis l'écriture de *Manque*, le rythme prime de plus en plus sur le sens, comme si l'auteur sentait le rythme du texte avant même de savoir quoi écrire. Dans certains cas, l'oralité du poème dramatique retrouve son sens premier en coïncidant avec l'oral. Ces moments reposent sur les répétitions, les silences et la superposition de voix. Les répétitions sont particulièrement présentes dans *4.48 Psychose* et culminent dans le fragment #19 structuré tout autour d'une litanie de verbes : « brille scintille cingle brûle tords serre effleure cingle / brille scintille cogne brûle flotte scintille effleure / scintille cogne scintille brille brûle effleure serre / tords serre cogne scintille flotte brûle brille scintille brûle » (Kane, 1999, p. 39) Cette succession engendre un rythme soutenu en martelant une sorte de mélodie.

Cette auteure dramatique nous propose une exploration intime de la violence, recherche intérieure qui se transmet par une forme théâtrale plus abstraite et poétique, comme si un détour poétique était nécessaire afin de pouvoir mieux exprimer l'intériorité.

Les poètes ne font que remuer les règles et les mots. Casser la syntaxe, casser la langue, casser le vocabulaire, inventer des mots, les rompre, les faire se cogner les uns contre les autres, les assembler, les disjoindre, faire entendre des assonances, des résonances, des dissonances, des rimes intérieures. (Régy, 2002, p. 11)

2.9 De la psychose : seuls et ensemble

4.48 *Psychose* traite de dépression psychotique ; « psycho », élément tiré du grec « psukhê », veut dire « l'âme sensitive ». La psychose survient lorsqu'il y a rupture entre la « conscience psychique » et l'« être physique ». Ne plus savoir au juste où sa propre personne s'arrête et où commence le monde. La psychose représente la division entre la conscience et le corps, la folie étant reliée à cette déchirure. Au cours d'une dépression, Kane s'est trouvée réveillée à 4h48 chaque matin « 4h48 – happy hour – quand la clarté fait sa visite » (Kane, 2001, p. 52) Cet instant, l'heure la plus sombre, la plus noire, juste avant l'aube, s'est finalement révélé comme un moment de grande lucidité. Moment d'immense clarté où les confusions de la psychose semblent s'évaporer.

Les thèmes abordés nous parlent bien entendu de suicide, mais aussi de la fragilité de l'amour, de la perte de soi et de la quête d'identité. Identités mouvantes, plurielles, éphémères, toutes ces voix qui traversent la pièce pourraient en fait venir d'une seule et même personne : « C'est moi-même que je n'ai jamais rencontrée, dont le visage est scotché au verso de mon esprit. » (Kane, 2001, p. 55) Dans ce poème dramatique aucune référence au réel externe, on y trouve un théâtre de la voie intérieure de par sa forme éclatée et poétique. Son écriture fait entendre ce que l'auteur ne peut exprimer : un silence qui crie. Si la forme est générée par le fond, qu'ensemble ils ne font qu'un, on comprend pourquoi la choralité, cet éclatement du discours, convient si bien à cette création.

Les différents niveaux de réalité que vit la voix principale créent en quelque sorte cette forme dramatique nouvelle qui pourrait représenter une version postmoderne du poème dramatique. Cette forme innovatrice divise la pièce en une suite de discours, de conversations désorganisées sans aucune intention précise. On observe des vestiges de dialogues ; la conversation vide la parole de son contenu. Dans ces discours, la langue exprime les frontières qui séparent le réel, le fantasme et les divers états mentaux. Ces

différentes formes de discours se composent de monologues et de conversations (entre un médecin et son malade). Certains passages sont composés du langage des questionnaires médicaux et des dossiers cliniques ou encore de textes tirés des manuels de vulgarisation psychologique et des visions catastrophiques inspirées du livre de l'Apocalypse. D'autres discours constitués en une suite de chiffres, un peu à la manière d'une voix qui ne parle pas, laissent filtrer une déshumanisation mathématique. La langue se perd à mesure que le sujet se déconstruit. Tous ces discours constituent un méta-discours affranchi du langage ordinaire qui se sert d'images théâtrales afin de communiquer des idées au public. L'énumération de médicaments et d'antidépresseurs parasitée de commentaires critiques et ironiques crée le rythme dans ce poème dramatique. Ce qui n'est pas sans rappeler la présence de l'auteur et de ses commentaires parfois sarcastiques dans les didascalies d'*Axël* (voir p. 7-8) :

« Fluoxetine hydrochloride, nom commercial Prozac, 20 mg, porté à 40 mg. Insomnie, appétit irrégulier (perte de poids 14 kgs), forte anxiété, orgasme impossible, pensées homicides à l'encontre de plusieurs médecins et fabricants de produits pharmaceutiques. Suspendu. [...] A refusé tout traitement supplémentaire. 100 aspirines et une bouteille de Cabernet Sauvignon bulgare, 1986 » (Kane, 2001, p. 32)

L'accumulation de ces énumérations transmet à la fois une sévère critique sociale des compagnies pharmaceutiques et dénonce aussi la soumission aveugle de la médecine face à cette industrie. L'effondrement du sujet c'est aussi la faillite de toute une société : « l'insanité chronique des sains d'esprit » (Kane, 2001, p. 37) La psychose de 4.48 ... est avant tout une psychose sociale et collective. Ce poème dramatique fait état d'une tension, la nôtre, celle du déchirement de soi avec soi, mais aussi déchirement du lien avec l'autre, avec une collectivité entière. « Et mon esprit est le sujet de ces fragments confus » (Kane, 2001, p. 15), affirme ce personnage jamais nommé, une voix qui traverse d'autres voix.

2.10 4.48 *Psychose* : une écriture postlinguistique

De façon plus technique, on observe dans ce texte hybride divisé en une suite de discours, une série de 24 fragments circonscrits par des tirets (-----). On note l'absence de didascalies et d'indications scéniques, pas de personnages, que des voix

contradictaires et simultanées, pas de dialogue formel, mais par moment on retrouve une forme de soliloque. Un tiret peut marquer ce qui semble être une réplique, un morceau de dialogue entre une patiente et son psychiatre. La disposition typographique indique le volume par des lettres majuscules, le blanc qui contourne certains mots leur donne un effet d'importance et de vulnérabilité et marque certaines intonations et établit le rythme, le débit. La pièce débute par « *Un très long silence* » (Kane, 2001, p. 9), cette indication apparaît dans une présentation exagérément aérée du texte comme la matière même du langage et non pas comme une autre forme de langage. La typographie traduit à merveille cette polyphonie interne, cette « symphonie solo » (Kane, 2001, p. 52) Bref, l'absence de ponctuation fait disparaître toutes tentatives d'intonation et rend les possibilités de ce poème dramatique illimitées. « Alors que le théâtre de l'Absurde disait à quel point l'univers des mots « s'était rétréci », Kane confirme – et c'est visible dans la typographie utilisée et dans la disposition des mots sur la page – que le théâtre est entré dans une phase « post-linguistique » (Angel-Perez, 2006, p. 170) Lorsque Régy travaille sur des textes déjà traduits, il en fait une retraduction par une écoute sensible à la musicalité et à la poésie du texte original :

Sa traduction fait converger travail sur le rythme de la langue anglaise, sur l'oralité plutôt que sur la littérarité de la syntaxe, et respect des ambiguïtés de sens, ces trois valeurs créant un juste équilibre dans la version française, qui fait écho à l'architecture poétique et à l'impact de la parole de l'original. (Lesage, 2008, p. 267)

Les textes britanniques que Claude Régy met en scène au début des années 90 démontrent bien l'aboutissement de sa recherche sur l'altérité de la langue, sur l'altérité poétique du texte dramatique contemporain. Dans un entretien accordé à Sabine Quiriconi (dramaturge, maître de conférence en arts du spectacle à l'Université de Poitiers), Claude Régy compare le texte de *4.48 Psychose* aux Psaumes de David et mentionne que ces deux auteurs sont des médiums remarquables. Dans le film *La Brûlure du monde* produit en 2005 et qui dresse un portrait intimiste de Claude Régy, celui-ci reprend cette même comparaison :

Leurs propres pulsations sont les pulsations du monde en même temps ; on sent leur être intérieur, ce que c'est qu'exister et on sent aussi comment ils ressentent le monde et comment ils voudraient agir sur le monde et comment le monde agit catastrophiquement sur l'individu. (Barry, 2005)

Rebelle et subversive, cette auteure tente d'unifier des contraires avec *4.48 Psychose*, Kane nous parle de cette incapacité à vivre autant qu'à mourir, à être et à ne pas être. Elle abolit les frontières entre soi et le monde, entre les sexes ou encore entre la vie et la mort, éléments qui font état de cette capacité à être soi et plusieurs autres à la fois.

Parler de soi et de l'autre à la fois, être soi et l'autre à la fois, être soi et plusieurs autres, ne plus savoir, soi, où on s'arrête, et où commence le monde, où commence l'autre et où commencent les autres, c'est peut-être ça accéder à un état de lucidité qui n'est pas celui du monde commun. (Régy, 2002, p. 158)

Plutôt que de théâtre expérimental on pourrait qualifier ce poème dramatique de théâtre de l'expérience ; parler du général par le biais de l'individuel, parler du macrocosme à travers le microcosme. Son théâtre, qualifié de « post-tragique » par Élisabeth Angel-Perez, affronte l'indicible et représente l'irreprésentable : théâtre de l'après-Auschwitz, théâtre où l'on questionne la capacité du langage à dire, théâtre où l'on explore le sens de l'humain. Mourir au monde du dehors pour une réunification ultime. « Je n'ai aucun désir de mort / aucun suicidé n'en a / regardez-moi disparaître / regardez-moi / disparaître / regardez-moi / regardez-moi / regardez-moi / regardez » (Kane, 2001, Kane, p. 54-55)

L'écriture peut créer des images et transmettre des impressions et, par conséquent, être du théâtre. La théâtralité d'un texte ne s'évalue pas par son genre ni par sa teneur dramatique, mais bien par le pouvoir évocateur de son écriture. « Rien qu'un mot sur une page et le théâtre est là » (Kane, 2001, p. 19) Pour le metteur en scène Claude Régy, toute vraie littérature est poésie et c'est au cours de nos recherches que nous avons constaté qu'il avait déjà mis en scène deux des poèmes dramatiques utilisés dans notre analyse, soit *Par les villages* de Peter Handke en 1983 et *4.48 Psychose* de Sarah Kane en 2002. Peut-on parler de hasard ? Une analyse plus poussée sur le travail, la quête et la démarche qu'effectue Claude Régy pourrait sans doute nous révéler d'autres aspects encore méconnus du poème dramatique contemporain et de ses possibilités futures.

CHAPITRE III

TOXI©QUE ET LE POÈME DRAMATIQUE

3.1 Présentation du poème dramatique *Toxi©que*

Le théâtre possède parfois cette capacité, ce pouvoir de transformer les gens, il peut nous aider à mieux définir qui nous sommes et ainsi nous permettre de changer la réalité humaine. Un soir de novembre 2005, *4.48 Psychose* de Sarah Kane, dans une mise en scène de Claude Régy, présenté à l'Usine C de Montréal, eut cet effet sur nous. Cet événement théâtral fut un déclencheur et une source d'inspiration quant à la forme qu'allait prendre notre création. Ce spectacle nous a donné l'envie d'examiner et d'étudier en profondeur les possibilités du poème dramatique contemporain et il nous a également influencée au niveau de la thématique de notre future pièce. Le caractère subversif de *4.48 Psychose* nous a ouvert l'esprit, enfin quelqu'un osait dire les choses de la même façon que nous les ressentions à l'intérieur de nous. Nous tenterions, à notre tour, au meilleur de nos capacités, de trouver, dans l'écriture, le langage qui nous est propre. La dissidence de Sarah Kane et les moyens que cette auteure s'est donnés pour l'exprimer nous ont fourni la motivation, la confiance et surtout l'audace nécessaire afin d'entreprendre, aussi, l'écriture d'un poème dramatique.

L'écriture de *Toxi©que* fut abordée comme une exploration des nouvelles écritures dramatiques. Par sa nature plus libre et son aspect expérimental, le poème dramatique contemporain se prête bien à ce genre de projet de création. Nous avons donc entrepris l'écriture de ce poème dramatique comme une expérimentation afin de découvrir et d'identifier les possibilités multiples de ces nouveaux espaces littéraires, poétiques et dramatiques. Si l'une des propriétés du poème dramatique fait état d'un mélange et d'une contamination des genres, *Toxi©que*, nous croyons, en est un bel exemple.

Toxi©que se veut une dénonciation contre tout ce qui tue la vie ; « toxique » se dit de toute substance qui a un effet nocif sur les organismes vivants, ce mot est tiré du grec « toxikon » qui veut dire : « poison pour flèches ». Le titre de notre poème dramatique *Toxi©que* se réfère à la fois au mot « toxique » et à sa traduction anglaise « toxic ».

Le récit de notre poème dramatique *Toxi©que* se résume à l'histoire d'une jeune femme qui se débat pour survivre à une peine d'amour insurmontable. Sa quête la conduira au cœur de la ville, dans une faune urbaine où se côtoient des êtres marginaux et parfois violents.

Sous le thème de la toxicité, on y parle de relations amoureuses, d'argent, de la destruction de l'environnement et de l'extinction de l'homme. Cette pièce aborde également les thèmes de la solitude, de la séduction et du paraître, de la quête d'identité, de l'espoir et de la conscience. Ces sujets éminemment postmodernes adhèrent, dans de nombreux cas, à une vision imaginative ou encore hallucinée de la vie et des corps vivants. L'émotion et la subjectivité y prédominent, comme dans ce court extrait : « Imposteur / Sors d'ici / Tes mensonges en forme de songes / Dans ma terre infiltrée / Minuscule bouture / De la pire espèce / Espèce rare / Transplantée / De cette mauvaise herbe est née / Ce plant / Cet arbre disproportionné / Ce baobab / Dont les racines étouffent et engoutissent / Tout ce qui reste de moi » (voir p. 7). La suggestion et les métaphores abondent tout au long du texte et créent le versant lyrique de la pièce. On y découvre ce théâtre intériorisé, un peu à la manière de *4.48 Psychose*, par son aspect lyrique et sa forme éclatée.

Comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, il n'existe pas de modèle précis de poème dramatique, la structure et la composition de chacun varient d'un poème à l'autre. Cela dit, plusieurs particularités et mécanismes qui les caractérisent se retrouvent dans la création *Toxi©que* et seront analysés à l'aide de quelques axes dramaturgiques regroupés sous trois grands thèmes : « une dramaturgie du fragment », « rhapsodie et choralité » pour terminer avec « lyrisme et théâtralité ».

3.2 *Toxi©que* : une dramaturgie du fragment

Comme point de départ, nous sommes partie du thème de la toxicité en vue d'une recherche sur les possibilités de la parole et du langage. La structure dramatique étant plus secondaire dans le poème dramatique, nous avons, dans un premier temps, mis de côté l'aspect strictement dramatique afin de nous concentrer sur le lyrisme et sur la collecte de différents fragments recueillis au cours de nos explorations. Une œuvre fragmentée offre une grande liberté, mais cette latitude contient en elle-même son propre poison : risquer de pondre un texte informe et chaotique, vidé de toute substance où le spectateur ne peut se retrouver et par le fait même s'identifier. L'aspect dramatique reste tout de même indispensable dans le poème dramatique, il permet au poème d'atteindre le spectateur et que celui-ci se sente interpellé par l'action. C'est avec joie que nous avons ouvert toutes les voies du possible afin de revenir par la suite à l'aspect dramatique de notre création *Toxi©que*.

Comme nous l'avons observé dans le premier chapitre de ce mémoire, la romanisation du théâtre a influencé l'auteur dramatique et l'a incité à se tourner vers un travail plus poétique de la langue. L'influence du roman l'a également poussé à développer une dramaturgie du fragment. Le fragment, rappelons-le, relève d'une écriture qui entre en contradiction totale avec le drame absolu. Ces bribes d'écriture, riches en soi, mènent à une pluralité, une multiplication de points de vue. Mais d'en abuser peut créer l'effet contraire et risque de saturer l'interprétation du spectateur par une surcharge de sens. Nous avons tenté, avec *Toxi©que*, de trouver ce juste équilibre. Si la postmodernité se fonde sur une réalité discontinue et fragmentée, il convient de nommer postmoderne tout discours narratif qui privilégie l'hétérogénéité comme le collage, le métissage et l'emploi du fragment. Ces morceaux de texte sont une autre forme de discontinuité dans l'écriture qui entre en cohérence avec cette condition postmoderne.

Ces fragments peuvent être homogènes ou encore hétérogènes. « Homogènes, ils le sont dans l'écriture, par ce dont ils parlent ou ce à quoi ils se réfèrent. Ils proviennent [...] d'un même tissu [...] le référent commun garantit une logique d'ensemble. » (Sarrazac, Lescot, 2001, p. 53) Ces fragments peuvent aussi tendre vers l'hétérogénéité par la multiplicité des référents, des points de vue et des thèmes, comme le démontrent ces deux extraits tirés de notre création *Toxi©que*: « XXIe / JE CRAINS POUR LES

CŒURS COMBLÉS » (voir p. 8) et « BEWARE BLUE ALERT / Alerte bleue » (voir p. 17). Dans ces deux derniers exemples, on ignore d'où vient le fragment, « [...] il n'y aurait pas d'*avant* la fracture, le prélèvement, la mise en morceaux [...] » (Sarrazac, Lescot, 2001, p.54)

Toxi©que se compose d'une série de pans monologués entrecoupés de discours hétérogènes. Certains passages sont constitués de paroles de chanson, comme dans cet extrait : « I DO NOT WANT TO HAVE ANOTHER PIECE OF YOUR BULLSHIT » (voir p. 18), tiré de la chanson *Do the dog*¹. On y trouve également un extrait tiré d'un vieux magazine de contre-culture *Mainmise*² : « L'univers schizophrénique est un univers de participation mystique c'est un univers où l'on note une incroyable extension des sens intérieurs... » (voir p. 22-23). *Toxi©que* contient aussi une citation tirée d'un célèbre discours de Martin Luther King, librement traduite et répétée à deux reprises, entrecoupée d'un silence : « IL EXISTERA TOUJOURS UN MOYEN DE RECONSTRUIRE CE QUE LES ÉGOISTES ONT DÉTRUIT / (*silence*) / IL EXISTERA TOUJOURS UN MOYEN DE RECONSTRUIRE CE QUE LES ÉGOISTES ONT DÉTRUIT » (voir p. 24). La reprise de la citation de M. King fut apportée dans l'intention de générer une couche de sens supplémentaire :

[...] je me disais que les hommes ont bien tort de craindre la répétition, à condition d'y chercher non pas le moyen de convaincre par l'entêtement, mais la preuve que, même redite, une pensée ne se répète pas ou encore que la répétition fait seulement entrer ce qui se dit dans sa différence essentielle. (Blanchot, p.501, 1969)

Sarah Kane incorpore bon nombre de citations dans son poème dramatique *4.48 Psychose*, elle y théorise même le vol en littérature : « J'ai toujours marché libre / La dernière d'une longue lignée de kleptomanes des lettres / (une tradition séculaire) / Voler c'est l'acte saint / Sur la voie tortueuse de l'expression » (Kane, 1999, p. 19) Cette ouverture aux différents possibles est très féconde pour la création, elle permet de tisser des liens avec d'autres consciences qui expriment leur propre difficulté de vivre. Ces fragments permettent de mettre en scène une forme de conscience élargie et universelle.

¹ Tiré de l'album *Specials* (1979) du groupe britannique *The Specials*, produit par Elvis Costello.

² *Mainmise* #12, 1979, publié par PPPénélope (Montréal).

Le récit et l'aspect dramatique concourent à former un ensemble organique afin de créer la cohésion nécessaire au poème dramatique.

3.3 *Toxi©que* : rhapsodie et choralité

Le concept de rhapsodie mis au point par Jean-Pierre Sarrazac, analysé plus en profondeur dans le premier chapitre de ce mémoire, se veut, comme nous l'avons vu, une réponse au morcellement, à la rupture des structures sociales, à l'éclatement du monde. Sarrazac met au défi l'auteur-rhapsode de s'élever au-dessus d'Aristote et de se tourner vers « maître Platon », initiateur de la forme rhapsodique, pour créer un drame qui intégrerait le discours philosophique.

Bakhtine a démontré les principaux traits de la polyphonie, soit une prédilection pour le mélange, la pluralité et le dérèglement des genres et des voix. Un travail rhapsodique de raccommodage, de rapiécage et de conjointure fut nécessaire afin de donner naissance à un montage dynamique dans *Toxi©que*. « [...] dans cette dramaturgie qui multiplie [...] emprunts et citations, le montage des formes s'avère toujours dynamique et non point statique. » (Sarrazac, 2004, p.114) Cette pulsion rhapsodique dans l'écriture laisse une autre voix que celle du personnage faire son chemin à travers la pièce. Cette voix errante correspond aussi à un geste, celui de l'auteur dramatique qui délie et qui relie les différents liens. « La nature et la visibilité de ces liens varient, selon que le dramaturge renforce le montage, le fait commenter par un narrateur, le rend évident par le jeu des titres et des didascalies ou bien abandonne son découpage aux hasards des chocs [...] » (Ryngaert et Lescot, 2001, p. 51) Le montage permet d'interrompre le mouvement dramatique et invite le spectateur à une réflexion. Les effets de montage dans *Toxi©que*, servent à construire un point de vue, ils nous détournent du dramatique au profit de l'épique.

De l'éclatement du dialogue et de la choralité peut jaillir ce que Jean-Pierre Sarrazac nomme la « voix rhapsodique ». Voix du doute et du questionnement, de la multiplication des possibles, voix errante et diffractée, ce théâtre en recherche perpétuelle se réinvente sans relâche. L'écriture fragmentaire de *Toxi©que* participe et collabore au même projet dans un élan qui sert à tisser des liens qui constituent le point de vue.

Comme par exemple avec le fragment : « THE SILENT SUBWAY RUNS » (voir p. 28), qui pourrait être interprété comme étant une voix errante qui commente l'action en exerçant un recul face à la situation que vit le personnage principal. Cette voix diffractée pourrait bien être celle du rhapsode qui nous assure que malgré tout, quelque chose suit son cours.

Dans le poème dramatique *Toxi©que*, cette voix rhapsodique se disperse et se contredit, tantôt rassurante : « JUST TRUST LIFE » (voir p. 23), elle peut soudainement se faire plus menaçante : « YOUR PRIVATE LIFE WILL SUDDENDLY EXPLODE » (voir p. 35). Au spectateur de s'y retrouver et de choisir le discours auquel il veut adhérer. Au passage, il est à noter que les paroles qui composent ce dernier extrait furent empruntées au poète canadien Leonard Cohen¹, cet exemple fait partie des nombreux emprunts qui composent le texte de *Toxi©que*.

Nous avons pris conscience que cette voix errante dans *Toxi©que* est presque toujours en anglais. Au préalable, aucune structure ne fut établie afin de diriger et de contrôler la langue d'écriture. Dès le début de la création du poème dramatique *Toxi©que*, certaines portions de texte émergeaient dans la langue de Shakespeare. Nous avons pris la décision de ne pas censurer cet état de fait, mais de l'utiliser afin d'imposer un rythme propre à *Toxi©que* (voir *Toxi©que* : lyrisme et théâtralité, p.83). La concentration de locutions anglaises construit un récit exprimant un autre niveau de subjectivité qui produit de nouvelles couches de sens. Nous avons l'habitude au Québec, afin de sauvegarder le français, d'être attentif aux anglicismes et à la pureté de la langue française. Pour la création de *Toxi©que*, le mot d'ordre fut de ne pas corriger ou d'interdire cette pulsion de la langue anglaise qui, précisons-le, se trouve à être la langue maternelle de l'auteure. D'aller à contre-courant de ce réflexe de protection fut un moteur essentiel à l'écriture tout comme la volonté de s'affranchir des contraintes liées au genre dramatique canonique. Cela dit, un travail d'exploration avec acteur et metteur en scène serait une piste à explorer afin de mieux intégrer les passages en anglais.

¹Tiré de la chanson *The Future* de l'album du même nom (Sony music, 1992).

Le geste rhapsodique est issu de la choralité. Dans le poème dramatique *Toxi@que*, cette choralité s'observe par l'agencement des voix qui ne relèvent pas du monologue principal. Ici, la choralité est reliée à cette forme fragmentaire. Dans l'extrait qui suit, on peut entendre cette volonté ou plutôt ce désir d'être ensemble : « il n'y a plus qu'un seul corps / ONE / Ouverture infinie / Sans drogue / Sans regret / BLIND DATE / Across the universe / Eyes closed baby / Eyes closed / Please / Survie » (voir p. 23). La choralité dans *Toxi@que* permet d'aller au-delà du drame personnel, elle ouvre ce poème dramatique sur le monde dans lequel nous vivons et permet d'intégrer des éléments de philosophie : « [...] penser le théâtre sous l'angle de la choralité invite à explorer le lien entre littérature et philosophie sous le rapport de la question communautaire » (Mégevand, 2005, p. 37) Nous avons tenté avec *Toxi@que* d'établir une choralité porteuse de cette mémoire diffractée. Nous voulions toucher à la complexité de la question de l'ensemble et du comment être ensemble. La question qui traverse le poème dramatique *Toxi@que* pourrait bien être : comment être ensemble, en étant seul ?

3.4 *Toxi@que* : lyrisme et théâtralité

La théâtralité du poème dramatique *Toxi@que* réside dans son écriture. Cette théâtralité est créée par le rythme du langage où la parole est action. L'oralité sert à produire l'émotion dans l'écrit, façonnant ce théâtre de la langue qui caractérise si bien le poème dramatique. La subjectivité du poème fait entendre une voix lyrique et toute écriture porteuse d'une telle voix incite et engage cette approche d'un théâtre de la parole. La théâtralité du texte dramatique *Toxi@que* s'affirme principalement dans cette langue oralisée.

L'usage de ces formes orales et les sonorités qui en émanent sont imprégnés par le rythme du langage. Ce rythme ne cherche qu'à renforcer la virulence du discours. H. Meschonnic parle d'un « rythme linguistique » qui fabrique le sens d'un discours comme l'inscription de l'originalité ou de la singularité d'une parole. Il y a aussi le rythme musical qui agit plus que les mots, car il s'adresse au corps du spectateur. Dans les deux cas le spectateur reçoit d'emblée la subjectivité de l'auteur. Le rythme « place le langage au cœur du dispositif théâtral. Les dramaturgies de V. Novarina, [...] et tout

particulièrement celles qui participent du poème dramatique, se prêtent bien à cette mise en spectacle de la parole.» (Jolly, 2001, p. 113)

Comme nous l'avons mentionné (voir p. 82), une des particularités de l'oralité de *Toxi©que* tient au fait que ce poème dramatique se compose de deux langues distinctes : la langue française québécoise et l'anglais. Nous avons tenté, dans l'écriture, d'inscrire non pas la dualité entre l'anglais et le français au Québec, mais simplement de rapporter une réalité. Les deux langues utilisées se complètent dans un rapport qui établit un rythme linguistique particulier à *Toxi©que* : « OUR FUCKING DEATH IS THERE / AU COIN DE LA RUE / MAIS TU PRÉFÈRES / SHUT THE FUCK-UP / RAMPER ET TE TAIRE » (voir p. 30). La superposition de ces deux langues à l'intérieur du poème produit une oralité porteuse de cette particularité culturelle au Québec où deux langues tentent de cohabiter ensemble.

« La différence essentielle entre le rythme linguistique et musical se situe au niveau de leur rapport à la structure. Le rythme linguistique dépend du sens et de l'agencement et de l'organisation de l'expression, c'est-à-dire, il dépend du contenu et de la forme du message. [...] le rythme musical est déterminant pour le sens lui-même. Autrement dit, le rythme linguistique dépend de la fonction des éléments individuels de la structure, tandis que le rythme musical détermine ses fonctions lui-même. » (Herboly, 2001, p. 7)

Le rythme musical dans *Toxi©que* tient aussi une place de choix. Dans l'extrait qui suit, ce rythme se fait sentir et émerge de cette volonté de vivre, ou mieux encore, de survivre : « Elle marche les distances à gagner / Elle marche car elle n'a rien à perdre / Elle marche pour oublier / Elle marche / Peur de crever / Elle marche donc je vis / J'avance » (voir p.13). Parfois, ce rythme musical se fait circulaire, comme dans ce passage : « Je vis / Une / Seconde / À la fois / Elle vit / Une seconde fois / Suspendue / Reliée à sa matrice d'origine / À cette douceur venue du fond des âges / Cette fille / Arpente / Sans peur / Les possibilités de son corps tout blanc / Sans guide elle improvise / Elle respire / Elle écoute / Et se rend » (voir p. 16). Ce rythme peut également devenir obsessif, comme dans cet extrait : « Fixée / I am / L'antidote suprême / Feeding my mother nature / Spitting out your fucking name / Jour après jour / J'opère / J'assiste ma guérison / Mon show / Mon miracle / Ma création / I am because je suis » (voir p. 23).

Parfois, certains mots ou agencements de mots expriment une idée par le son, comme l'indique dans le passage suivant le mot « architecture », inventé de toutes pièces, où assonance et dissonance se côtoient : « À contre-courant / Je résiste à peine / À travers cette architecture urbaine / Devenue si étrange tordue et compliquée » (*voir* p. 30). L'utilisation de l'oralité et ce travail d'assonance demeurent une particularité importante de ce poème dramatique. « Pour les auteurs-langue le mot est infini, il est autant son et matière que idée, sens. Il faut le déplier, le déployer, le déplacer, le faire exploser, pour le libérer des sens finis qui le menacent, qui risquent de l'épuiser. » (Fichet, 1994, p.47)

Le lyrisme dans *Toxi©que* tient une place considérable comme le démontrent la mise en page, l'absence de ponctuation et de didascalie. La voix principale s'exprime poétiquement, mais son lyrisme n'épouse pas les codes traditionnels du langage poétique. Ce lyrisme aspire à compenser l'absence de dialogue et cette poétisation du drame permet d'exprimer d'autres réalités.

La cohabitation du lyrisme et de la théâtralité risque parfois de dissoudre l'angle dramatique du poème dramatique. Le récit dans *Toxi©que* a permis de renforcer et d'affirmer l'aspect dramatique indissociable au théâtre. Dans notre analyse de *Par les villages* de Peter Handke, nous avons vu que la question du rythme, mais également celle du récit demeurait au cœur des mécanismes du poème dramatique et il en va de même pour *Toxi©que*.

CONCLUSION

Le but de ce mémoire-création consistait à étudier et à analyser le poème dramatique afin d'en explorer les possibilités dans le contexte des écritures dramatiques contemporaines. Nous voulions définir la notion de poème dramatique depuis les tous débuts de la crise du drame jusqu'à nos jours, afin d'identifier et de mieux comprendre le fil de son évolution. Ce retour historique nous permettait de mieux situer ce genre à la fois poétique et théâtral dans le champ des nouvelles écritures dramatiques. Cette recherche aspirait, dans un premier temps, à identifier les différents mécanismes qui le composent, à saisir leur fonctionnement, en somme, d'en explorer les potentialités au niveau littéraire, poétique et dramatique. Nous cherchions à comprendre comment fonctionne le poème dramatique en tant qu'objet théâtral. Dans la partie création de cette recherche, nous voulions, par l'écriture, exp rimer avec les différentes composantes du poème dramatique afin de trouver le langage qui nous est propre. Le fruit de nos lectures et les différentes analyses effectuées ont servi de guide et d'inspiration pour le choix des différentes formes utilisées dans la composition de notre création *Toxi que*.

Dans la section théorique de ce mémoire-création, nous avons tenté, dans un premier temps, d'établir les principales distinctions entre le théâtre et la poésie. Nous avons constaté que c'est par le langage que ces deux genres se rejoignent, pour donner naissance à ce « théâtre de la parole ». Nous avons tracé l'évolution du drame moderne et contemporain à travers ses différentes crises et mutations depuis la fin du XIXème siècle jusqu'à aujourd'hui au XXIème. Cet exercice nous a permis de prendre connaissance des recherches de plusieurs théoriciens, nous pensons à Mikha l Bakhtine dont nous avons retenu les concepts du dialogisme et de l'écriture polyphonique. La notion de rhapsodie, développée par Jean-Pierre Sarrazac, a, par ailleurs, grandement alimenté l'écriture de notre poème dramatique *Toxi que*.

Dans un deuxième temps, nous avons effectué l'analyse dramaturgique de trois différents poèmes dramatiques. Cette étude nous a permis de prendre conscience des différents niveaux de complexité du fonctionnement de la parole et des effets de langue féconds qu'offre le poème dramatique. L'étude d'*Ax l* de Villiers de L'Isle-Adam, l'un

des tous premiers poèmes dramatiques, fut éclairante et pleine de surprises. Il fut intéressant d'observer les premiers balbutiements de ce genre et d'y découvrir le caractère unique de cet écrivain qui correspond en tout point à l'auteur typique de poèmes dramatiques. Poète, visionnaire et souvent incompris, il a soif de liberté et évite, dans son écriture, les modèles trop contraignants. Il s'intéresse à une réalité plus spirituelle et de son théâtre se dégagent des sensations qui n'ont rien à voir avec la réalité comme telle. Les didascalies d'*Axël* sont au même titre que le dialogue le lieu d'une écriture et elles nous ont permis d'identifier l'émergence de cette voix lyrique propre au poème dramatique. Le profil de cet auteur et l'analyse d'*Axël* nous ont stimulée et rassurée à la fois.

La deuxième analyse dramaturgique, soit *Par les Villages* du grand écrivain Peter Handke, nous a servi de modèle plus « classique » pour notre étude du poème dramatique. Les fondements de sa méthode proposent d'unir l'élan lyrique et l'élan dramatique du poème, action qui est au cœur des dynamiques de ce genre expérimental. Nous avons dû avec notre création *Toxi©que* nous confronter à ce dosage essentiel entre le lyrisme et l'aspect strictement dramatique. Le développement du récit nous a permis de renforcer l'aspect dramatique dans *Toxi©que*. Ce point est sans doute l'une des plus grandes difficultés que nous ayons rencontrées et par le fait même nous avons réalisé que le travail du véritable écrivain débute à cette étape. Malgré notre manque d'expérience, nous croyons avoir partiellement réussi à dramatiser notre poème en renforçant les effets de surprise et en intégrant différentes actions dans le récit. L'étude du poème dramatique *Par les villages* nous a également permis de démystifier cette notion de « choralité » où une même parole circule entre les personnages. La choralité, sans être monologique ni dialogique, se situe à la frontière de ces deux concepts. La choralité fut un instrument d'analyse efficace afin de mieux saisir la complexité de la question du « comment être ensemble ». Ce point essentiel nous a influencée pour l'agencement des différentes paroles dans *Toxi©que*. Nous croyons avoir réussi à élaborer une choralité propre à notre création.

Pour clore cette étude dramaturgique, nous avons analysé le poème dramatique 4.48 *Psychose* de Sarah Kane qui, comme nous l'avions mentionné dans la présentation de *Toxi©que*, fut le déclencheur pour notre projet de création. Nous avons fait attention de ne pas mouler notre pièce sur la sienne et nous croyons avoir réussi à éviter ce piège. La

langue de Kane, la structure et les éléments qui composent sa pièce furent sans aucun doute les points les plus révélateurs de notre analyse. Son écriture fragmentaire qualifiée de postlinguistique a ce pouvoir d'évocation typique au poème dramatique. L'écriture de cette auteure crée, à elle seule, une théâtralité accrocheuse et originale. Le travail subtil et raffiné qu'a effectué Claude Régy dans sa recherche sur l'altérité de la langue nous a aidée à mieux saisir la subtilité et l'efficacité de cette écriture. Nous nous sommes également inspirée de la kyrielle de fragments qui composent cette pièce pour établir, à notre tour, une banque de « bribes d'écriture » non conformistes, particulière à *Toxi©que*. Ce fut sans doute l'un des aspects les plus excitants de notre démarche dans l'élaboration de notre création.

Et enfin, dans un troisième temps, nous avons procédé à une mise en relation du poème dramatique avec notre création *Toxi©que*, écrit dans le cadre de ce mémoire.

Nous estimons que l'intuition a été une importante composante de ce travail d'écriture. Si le propre du poète dramatique est d'être visionnaire et de prendre la « douleur muette » de notre société et de l'exprimer par une écriture poétique, nous pouvons affirmer avoir vécu une expérience similaire. En toute humilité, nous avons évoqué la crise économique, le krach boursier et ces « criminels à cravate » avant même que ces sujets soient d'actualité. Nous en déduisons qu'au moment de l'écriture de notre création, nous étions bel et bien « connectée » sur le monde. Avec *Toxi©que*, nous avons tenté de dénoncer le caractère inhumain de notre société capitaliste avec ses individus trop souvent égoïstes et incapables de compassion. Les effets dévastateurs de ce capitalisme sauvage corrompent toutes les sphères de notre société. Voilà où l'art se doit d'entrer en scène. Comment ne pas vouloir crier haut et fort ? Le poème dramatique est un véhicule hors pair pour l'auteur contemporain. L'auteur dramatique se doit de trouver son propre rythme linguistique et créer sa propre langue. Un écrivain, un vrai, s'emploie de façon vitale et presque maniaque à accéder à sa langue, de la transformer pour la refaire.

Pour conclure, nous tenons à souligner cette distinction entre art et culture : l'art arrive lorsqu'il met sa culture en danger. L'art qui rassure ne dégage aucune véritable émotion et échoue à faire bouger nos certitudes. Le poème dramatique n'a pas dit son dernier mot et aujourd'hui la poésie prend de nouveaux visages, comme celui du slam, ce récent phénomène urbain ou encore celui du rap, plus populaire que jamais. On pense à

ce groupe rap francophone de Montréal, les Loco Locass, politiquement engagé, dont le travail sur la langue ne cesse de surprendre. Le poème dramatique ne peut que se nourrir de ces phénomènes, ces manifestations sont une forme de contestation, de résistance, une réaction face à un monde en quête de sens. C'est pourquoi nous envisageons un théâtre où l'on adresse au public des gestes semblables à ceux des suppliciés, dont nous entretenait Artaud, que l'on brûle sur le bûcher et qui s'agitent en faisant des signes désespérés.

APPENDICE A

RÉSUMÉ D'AXËL DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

Ce poème dramatique est divisé en quatre parties : le monde religieux, le monde tragique, le monde occulte et le monde passionnel. Dans le monde religieux, on retrouve trois personnages : Sara de Maupers, l'Abbesse et l'Archidiacre. L'abbesse dénonce le caractère hautain et rebelle de Sara; elle propose l'onction afin de la consacrer à Dieu. Sara a étudié les anciens grimoires d'une ancienne secte de Rose-Croix dont l'abbaye a conservé les documents, elle a également détruit le feuillet d'un livre expédié par le docteur Janus. L'Archidiacre propose à Sara la voie de la foi, de devenir religieuse, Sara refuse au grand scandale de tous. Seule avec l'Archidiacre qui veut lui infliger une punition, Sara de Maupers réussit à l'enfermer dans un caveau qui lui était destiné, puis elle s'enfuit. Dans le monde tragique, Axël découvre le trésor, secret du Château d'Auerperg. Dans ce château aura lieu la fameuse confrontation entre le Commandeur Kaspar d'Auërsperg qui découvre le secret de l'or détenu par Axël. Le Commandeur incarne l'hypocrisie, les faux semblants et un profond mépris pour le grand et véritable amour, il pervertit la réalité sous l'apparence. Au cours d'un duel, Axël met à mort le Commandeur et alors apparaît Maître Janus. Dans la troisième partie, le monde occulte », Axël, tout de même troublé par les propos du Commandeur, met en doute la voie choisie par Maître Janus et refuse ses enseignements. Il est clair pour Janus qu'Axël subit l'épreuve des deux voies : l'humanité versus l'illusion de l'or et de l'amour. Axël, sollicité par l'or et corrompu par le meurtre et les idées profanes, renonce à la science sacrée de Maître Janus et tout comme Sara, à la question : « Acceptes-tu la Lumière, l'Espérance et la Vie? », il répondra : « Non ». Sa mission terminée, Maître Janus s'en va. Dans la phase finale du monde passionnel, on y retrouve l'épreuve par l'or et par l'amour. Seul et caché dans la crypte où dorment d'anciens Rose-Croix, Axël assiste à la découverte du trésor par Sara. Surprise, elle fait feu sur Axël pour être par la suite frappée par un poignard. Ils ne meurent pas et de cette rencontre naît un amour infini. Ils choisissent de vouer leurs âmes à l'exil du Ciel et boivent ensemble le poison mortel.

APPENDICE B

RÉSUMÉ DE *PAR LES VILLAGES* DE PETER HANDKE

Par les Villages c'est l'histoire de Grégor qui revient vers les lieux de son enfance et de la maison familiale. Parti en ville pour devenir écrivain, Grégor retourne dans son village après toutes ces années pour discuter de l'héritage de ses parents avec son frère Hans et sa sœur Sophie. Son frère et sa sœur demeurés à la campagne occupent des emplois subalternes et mènent une vie modeste. Grégor ne reconnaît plus les lieux de son enfance métamorphosés par la vie moderne. Il rencontre une intendante de chantier dont les ouvriers partagent le quotidien de son frère, il croise également sur sa route une vieille femme qui partage la même vie que sa sœur. Les personnes qu'il croise sur son chemin sont des gens « ordinaires », du quotidien, mais dont une poésie émane de chacun. Grégor est exclu de l'héritage, sa sœur et son frère préfèrent prendre cet argent pour réaliser le rêve de Sophie, celui d'acheter un petit commerce. *Par les villages* trace le portrait d'un conflit familial qui permet d'aborder plusieurs sujets dont les classes sociales et la vie moderne. Ce poème dramatique s'achève avec le personnage de Nova qui incarne l'esprit de l'ère nouvelle. Nova nous propose la paix éternelle, d'être à l'écoute de cette vie qui bat en nous, de cette poésie qui émane de la nature. Elle nous invite à marcher, à contempler et à simplement passer par les villages.

APPENDICE C

RÉSUMÉ DE 4.48 *PSYCHOSE* DE SARAH KANE

4.48 Psychose met en scène un espace mental où une voix centrale nous fait part de son impossibilité de vivre et de sa résolution de mourir. Elle dissèque ses différents états et exprime toutes les nuances de sa descente aux enfers, vers la lumière. D'autres voix s'élèvent et se font entendre : celle de la norme, de la religion, de la famille, de la communauté. La voix principale nous fait part de sa quête de l'autre, de ses ambitions d'écrivain et de son combat contre l'absorption de substances chimiques palliant à la dépression, mais anesthésiant les facultés de l'esprit nécessaires à l'écriture. Ce poème dramatique se compose d'une série d'instantanés qui retracent l'expérience intérieure de la vie psychique d'une femme probablement internée qui se confie à un homme qui est probablement un psychiatre.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages sur les écritures théâtrales contemporaines

Abirached, Robert. 1994. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Gallimard, 518p.

ANETH- Aux Nouvelles écritures théâtrales. www.aneth.net

Autant-Mathieu (dir.). 1995. *Écrire pour le théâtre. Les enjeux de l'écriture dramatique*. CNRS, 199p.

Badiou, Alain. 1990. *Rhapsodie pour le théâtre*. Paris : Imprimerie Nationale, 223p.

Banu, Georges. 1984. *Le théâtre, sortie de secours*. Paris : Aubier Montaigne, 219p.

Barry, Alexandre. 2005. *Claude Régy. La brûlure du monde*. Film. Paris : Production Local-films.

Blanchot, Maurice. 1969. *L'Entretien infini*. Paris : Gallimard, 640p.

Danan, Joseph. 1995. *Le théâtre de la pensée*. Rouen : Médiannes, 394p.

Danan, Joseph, et Jean-Pierre Ryngaert (dir.publ.). 2002 « Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000), L'avenir d'une crise ». In *Études théâtrales*. Université Catholique de Louvain, n° 24-25, 256p.

Debroux, Bernard (dir.). 1999. « Écrire le théâtre aujourd'hui ». In *Alternatives théâtrales*, Bruxelles, n° 61, 112p.

Dessons, Gérard. 2005. *Introduction à l'analyse du poème*. Paris : Armand Colin, 155p.

- Dessons, Gérard, et Henri Meschonnic. 2005. *Traité du rythme. Des vers et des proses*. Paris : Armand Colin, 242p.
- Derrida, Jacques. 1967. *L'Écriture et la différence*. Paris : du Seuil, 436p.
- Fichet, Roland. 1994. « Le Feuilleton des formes : L'art de fendre ». In *Les cahiers Prospero I*, sous la dir. de Daniel Girard. Villeneuve-lès-Avignon : Centre national des écritures du spectacle La Chartreuse, 100p.
- Forum du théâtre Européen. 1999. « *Écrire pour le théâtre aujourd'hui* », 4^e forum du théâtre Européen. Paris : Pour le théâtre, 272p.
- Genette, Gérard. 1979. *Introduction à l'architecte*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 90p.
- Girard, Daniel. (dir.publ.). 1994. *Les cahiers de Prospero I*. Villeneuve-lès-Avignon : Centre national des écritures du spectacle La Chartreuse. 136p.
- Herboly, Mag. Anna. 2007. *La musicalité des langues*. Diplomarbeit, Grinc, 168p.
- Lehmann, Hans-Thies. 2002. Trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru. *Le théâtre postdramatique*. Paris : L'Arche, 308p.
- Mégevand, Martin. 2005. « Choralité ». In *Nouveaux territoires du dialogue*, sous la dir. de Jean-Pierre Ryngaert et Joseph Danan, p.36-40. Paris : Actes Sud.
- Mervant-Roux, Marie-Madeleine. 2008 (dir.). *Claude Régy. Les voies de la création théâtrale #23*. Paris : CNRS, 407p.
- Nacy, Jean-Luc. 1982. *Le partage des voix*. Paris : Galilée, 89p.
- Rabaté, Dominique. 1999. *Poétiques de la voix*. Paris : José Corti, 322p.
- Rabaté, Dominique (dir.). 1996. *Figures du sujet lyrique*. Presses Universitaires de France, 162p.
- Roubine, Jean-Jacques. 2004. *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris : Armand Colin, 187p.

- Roy, Irène (dir.). 2007. *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*. Québec : Convergences n°35, Nota Bene, 369p.
- Ryngaert, Jean-Pierre. 2003. *Lire de théâtre contemporain*. Paris : Dunod, 202p.
- Ryngaert, Jean-Pierre, et Joseph Danan (dir. publ.). 2005. *Nouveaux territoires du dialogue*. Paris : Actes Sud, 226p.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 1999. *L'Avenir du drame*. Belval : Circé/poche, 212p.
- (dir. publ.). 2001. *Poétique du drame moderne et contemporain, lexique d'une recherche* in *Études théâtrales* n° 22, 145p.
- . 2002. *La parabole ou L'enfance du théâtre*. Belval : Circé, 264p.
- . 2004. *Jeux de rêves et autres détours*. Belval : Circé, 143p.
- Sarrazac, Jean-Pierre, et Catherine Naugrette (comp.). 2005. « Dialoguer, Un nouveau partage des voix ». In *Études théâtrales*, n° 31-32, vol . I Dialogisme 236p.
- Sarrazac, Jean-Pierre, et Catherine Naugrette (comp.). 2005. « Dialoguer, Un nouveau partage des voix ». In *Études théâtrales*, n° 33, vol .II Mutations 192p.
- Sarrazac, Jean-Pierre, et Catherine Naugrette (dir.). 2007. « *La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)* ». In *Études théâtrales*, n° 38- 39, 202p.
- Szondi, Peter. 1983. *Théorie du drame moderne: 1880-1950* . Trad. Patrice Pavis. Lausanne : L'Age d'homme, 144p.
- Triau, Christophe (dir. publ.). 2003. « Choralités ». In *Alternatives théâtrales*. Bruxelles. n° 76-77, 2^{ième} trimestre, 308p.
- Ubersfeld, Anne. 1996. *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris : Seuil, 93p.

Université de Reims Champagne-Ardenne. Centre de recherche sur l'imaginaire dans les littératures de langue anglaise. 2004. *Polyphonies dans les littératures de langue anglaise*. Reims : Presses universitaires de Reims, n° 10

Vinaver, Michel. 2003. *À brûle-pourpoint : rencontre avec Michel Vinaver*. Paris : Du théâtre, 62p.

Vinaver, Michel (dir. publ.). 1993. *Écriture dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*. Babel, 923p.

Ouvrages sur les écritures et le théâtre de la catastrophe

Agamben, Giorgio. 1991. *Le Langage et la mort*. Trad. Marilène Raiola. Paris : C. Bourgois, 198p.

Blanchot, Maurice. 1980. *L'Écriture du désastre*. Paris : Gallimard, 219p.

Kuntz, Hélène. 2002. «La catastrophe sur la scène moderne et contemporaine ». In *Études théâtrales*, n° 23. Louvain la Neuve, 144p.

Régy, Claude. 1999. *L'ordre des morts*. Besançon : Les Solitaires Intempestif, 123p.

Steiner, Georges. 1969. *Langage et silence*. Trad. Lucienne Lotringer. Paris : Seuil, 252p.

Ouvrages sur Villiers de l'Isle-Adam

Bornecque, Jacques-Henry. 1974. *Villiers de L'Isle-Adam créateur et visionnaire*. Paris : A.G. Nizet, 228p.

Bourre, Jean-Paul. 2002. *Villiers de l'Isle-Adam Splendeur et misère*. Paris : Les Belles Lettres, 189p.

Collion Diérickx, Chantal. 2001. *La femme, la parole et la mort dans Axël et L'Ève future de Villiers de l'Isle-Adam*. Paris : Honoré Champion, 477p.

Daireaux, Max. 1936. *Villiers de L'Isle-Adam*. Paris : Desclée de Brouwer & Cie, 457p.

Jolly, Geneviève. 2002. *Dramaturgie de Villiers de L'Isle-Adam*. Paris : L'Harmattan, 347p.

Mallarmé, Stéphane. 1995. *Villiers de L'Isle-Adam*. Paris : Éditions Ivrea, 74p.

Raitt, Alan W. 1965. *Villiers de L'Isle-Adam et le mouvement symboliste*. Paris : José Corti, 418p.

-----, 1987. *Villiers de l'Isle-Adam Exorciste du réel*. Paris : José Corti, 461p.

Vibert, Bertrand. 1995. *Villiers l'inquisiteur*. Presses Universitaires du Mirail, 419p.

Villiers de l'Isle-Adam (ouvrage collectif présentée par Pierre-Georges Castex). 1990. Paris : Sedes, 162p.

Ouvrages de Villiers de L'Isle-Adam

Villiers de L'Isle-Adam, Auguste. 1986. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1657p.

Villiers de L'Isle-Adam, Auguste. 1980. *Axël*. Paris : Plasma, 271p.

Ouvrages sur Peter Handke

Goldschmidt, G.-A. 1988. *Peter Handke*. Les Contemporains. Paris : Seuil, 222p.

Mervant-Roux, Marie-Madeleine. 2008 (dir.). *Claude Regy. Les voies de la création théâtrale #23*. CNRS, 407p.

Wagner, Heinke. 2003. *La mission théâtrale de Peter Handke*. Bern : Peter Lang, 341p.

Ouvrages de Peter Handke et collaborations

Gamper, Herbert et Peter Handke. 1992. *Espaces intermédiaires*. Entretiens de Herbert Gamper avec Peter Handke. Paris : Christian Bourgois, 267p.

Handke, Peter. 1983. *Par les villages*. Paris : Gallimard, 92p.

-----, 1987. *Images du recommencement*. Paris : Christian Bourgois, 87p.

-----, 1987. *L'histoire du crayon*. Paris : Gallimard, 255p.

-----, 2006. *À ma fenêtre le matin. Carnet du rocher 1982 -1987*. Paris : Verdier, 483p.

Ouvrages sur les dramaturgies britanniques et sur Sarah Kane :

Angel-Perez, Elisabeth. 2006. *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*. Paris : Klincksieck, 229p.

Benhamou, Anne-Françoise (dir. publ.). 2003. « Sarah Kane ». In *OutreScène*. Strasbourg, TNS, n° 1, 98p.

Boireau, Nicole. 2000. *Théâtre et société en Angleterre des années 1950 à nos jours*. Paris : PUF, 255p.

Bond, Edward. 2003. *La trame caché*. Trad. de l'anglais par Georges Bas, Jérôme Hankins, Séverine Magois. Paris : L'Arche, 315p.

Ciret, Yvan. 2003. « 4.48 Psychose ou le théâtre de Caïn ». In *Théâtre/Public*, sous la dir. de Pierre Dufour, « Visages de la mélancolie », n° 171, 98p.

- Chénétier-Alev, Marion. 2005. « La subversion des formes dans *4.48 Psychose*, ou l'invention d'un objet dramatique problématique ». In *L'Annuaire théâtral*, sous la dir. de Dominique Lafon, « La Subversion dans les dramaturgies anglaises contemporaines ». Ottawa, n° 38, 223p.
- Dufour, Pierre (dir.). 2003. « De Beckett à Sarah Kane ». In *Théâtre/Public*, « Visages de la mélancolie », n° 171, 98p.
- Fisher, Iain. *Sarah Kane*. www.iainfisher.com/kane
- Galande, Jean-Paul (dir.). 2002. « Événement : entretien avec Isabelle Hupert » et « Entre non-désir de vivre et non-désir de mourir, entretien avec Claude Régy ». In *Théâtres*. Théâtres SAS, n° 5, 95p.
- Groupe de recherches sur les arts dramatiques anglo-saxons contemporains. 2002. «*In-yer-face : Sarah Kane et la nouvelle dramaturgie britannique* ». Susan Blattes et Jean-Pierre Simard, 120p.
- In-Yer-Face-Theatre*. www.inyerface-theater.com/.
- Lanteri, Jean-Marc (dir. publ.). 2002. « Dramaturgies britanniques (1980-2000) ». In *Écritures contemporaines 5*. Paris-Caen. Lettres Modernes Minard, 223 p.
- Lesage, Marie-Christine. 2002. « Les bords extrêmes : la dramaturgie de Sarah Kane ». In *Études théâtrales*, textes réunis par Joseph Danan et Jean-Pierre Sarrazac, « Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000) L'avenir d'une crise » Université Catholique de Louvain, n° 24-25, 256p.
- , 2003. « Sarah Kane, dans la souillure du monde ». *Cahiers de théâtre Jeu*, no 106. Cahiers de théâtre Jeu inc, 182p.
- , 2005. « Le poème du dialogue ». In *Études théâtrales*, textes réunis par Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette, « Dialoguer, Un nouveau partage des voix », Université catholique de Louvain, Vol .II Mutations, n° 33, 192p.

- Marchal, Lucien. 1999. « Un théâtre dans la plaie, À propos de l'œuvre de Sarah Kane ». In *Alternatives théâtrales*, sous la dir. de Bernard Debroux, « Écrire le théâtre aujourd'hui ». Bruxelles, n° 61, 112p.
- Régy, Claude. 2002. *L'État d'incertitude*. Besançon : Solitaires Intempestifs, 158p.
- , 2007. *Au-delà des larmes*. Besançon : Solitaires Intempestifs, 141p.
- Smadja, Isabelle. 2002. « Anéantis de Sarah Kane ou le « Tout doit disparaître » de la littérature ». In *Écritures contemporaines 5*. Paris-Caen. Lettres Modernes Minard. 223p.
- Saunders, Graham. 2004. *Love me or kill me. Sarah Kane et le théâtre*. Trad. Georges Bas. Paris : L'Arche, 318p.
- Sierz, Aleks. 2001. *In-Yer-Face Theatre, British Drama Today*. Londres : Faber & Faber.
- Thielemans, Johan. 1999. « Sarah Kane : Les Mouvements, on les définit rétrospectivement et toujours en termes d'imitation ». In « *UBU Scènes d'Europe* » sous la dir. de Gilles Costaz, n° 15, 80p.
- Urban, Ken. 2000. « An ethics of catastrophe, The Theatre of Sarah Kane ». In *A Journal of Performance and Art*. Bonnie Marranca and Gautam Dasgupta, n° 64 (Vol. XXII, no.1).

Ouvrages de Sarah Kane

- Kane, Sarah. 1998. *Crave*. London : Methuen, 49p.
- , 1999. *Manque*. Trad. Evelyne Pieiller. Paris : L'Arche, 68p.
- , 2000. *4.48 Psychosis*. London : Methuen, 43p.
- , 2001. *4.48 Psychose*. Trad. Evelyne Pieiller. Paris : L'Arche, 55p.

-----, 2001. *Compete plays*. 2001. London: Methuen, 247p.

Œuvres étudiées

Crimp, Martin. 1997. *Attempts on her life*. London.Boston: faber and faber, 80p.

-----, 2002. *Atteintes à sa vie*. Trad. Christophe Pellet. L'Arche, 205p.

Eliot, Thomas Stearn. 1947. *Poèmes 1910-1930*. Trad. et présentation du texte anglais par Pierre Leyris. Paris : du Seuil, 215p.

-----, 1948. « The waste land ». In *Selected poems*. Harmondsworth : Penguin Books, 125p.

Autres ouvrages consultés

Adorno, Theodor W. 2003. *Prismes : Critique de la culture et société*. Paris : Payot & Rivages, 300p.

Artaud, Antonin. 1964. *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 246p.

Biet, Christian, et Christophe Triau. 2006. *Qu'est-ce que le théâtre?* Folio essais. Paris : Gallimard, 1050p.

Bloch, Oscar (dir.). 2004. *Dictionnaire étymologique de la langue française*. Paris : PUF, 736 p.

Corvin, Michel. 1998. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Larousse, 2 vol, 1894p.

Guénoun, Denis. 1998. *L'exhibition des mots, et autres idées du théâtre et de la philosophie*. Belfort : Circé, 124p.

-----, 2002. *Le théâtre est-il nécessaire?* Belval : Circé, 179p.

-----, 2005. *Actions et acteurs, Raisons du drame sur scène.* Paris : Berlin, 221p.

Jacquard, Albert. 1995. *J'accuse l'économie triomphante.* Paris : Calman-Lévy, 188p.

Krishnamurti, Jiddu. 2008. *Vivre dans un monde en crise.* Paris : Presses du Châtelet, 257p.

Lipovetsky, Gilles. 2004. *Les temps hypermodernes.* Paris : Bernard Grasset, 186p.

Morin, Edgar. 2004. *Pour entrer dans le XXI^e siècle.* Paris : Seuil. Coll. Essais, 376p.

Nancy, Jean-Luc. 2000. *Corpus.* Paris : Métailié, 164p.

Pavis, Patrice. 1996. *Dictionnaire du théâtre.* Paris : Dunod, 447p.

Taylor, Charles. 2002. *Le malaise de la modernité.* 1995. Trad. Charlotte Melançon.
Paris : Cerf, 125p.