

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

UNE DRAMATURGIE DE L'ÉVÉNEMENT TERRORISTE.
ÉTUDE DES MÉCANISMES DE LA PAROLE DANS TROIS PIÈCES DE
MARTIN CRIMP ET DE LEURS RÉPERCUSSIONS DANS LA PIÈCE *PRUNE*

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
JOSÉE THIBAULT

JUIN 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements vont à Yves Jubinville. Ils prennent leur source au plus profond du puits artésien de mon cœur et se déversent en une gratitude pour sa présence et son soutien qui m'ont permis d'aller au-delà de mes limites. Un grand merci aussi à Michel Laporte, mon premier directeur, pour m'avoir accompagnée lors de mes premiers pas dans cet univers intellectuel qui me paraissait inaccessible. Merci à mon fils pour ces inlassables mots d'encouragement que je recevais comme un défi qui lui ouvrira peut-être, dans un avenir rapproché, toute grande la porte de la connaissance et de la rigueur intellectuelle. Merci à mon amoureux qui, un jour, m'a offert l'opportunité de me consacrer à ce travail de recherche : ce temps passé à l'élaboration de mon sujet m'a permis de bâtir une connaissance générale que je n'avais pas jusqu'alors. Un gros merci à Roch Pelletier qui a participé, par réflexions éclairantes, à l'aboutissement de ce projet d'écriture. Sans oublier de dire merci à mon père pour m'avoir insufflé, inconsciemment, le désir de me surpasser. Finalement, merci à mes amis proches, ainsi qu'à tous ceux qui m'ont encouragée à continuer dans cette grande aventure qui a duré plus de dix ans.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I LA DRAMATURGIE DE MARTIN CRIMP À L'ÈRE DU TERRORISME	
1.1 Genèse de la réflexion.....	5
1.2 De la guerre au terrorisme.....	7
1.2.1 L'imprévisibilité et l'abolition des limites spatio-temporelles.....	9
1.3 La dramaturgie de Martin Crimp reflet de la planète sans frontière.....	11
1.3.1 La forme, c'est le sens.....	14
CHAPITRE II LE PERSONNAGE ET LES NARRATEURS VICTIMES DU TERRORISME	
2.1 Le personnage.....	18
2.1.1 La première cible de la violence.....	18
2.1.2 Les transformations du personnage.....	20
2.1.3 Le double rôle du personnage : victime et agresseur.....	22
2.2 Les narrateurs.....	22
2.2.1 La deuxième cible de la violence.....	22
CHAPITRE III L'ÉNONCIATION EN SUSPENSION	
3.1 Tentative de structuration.....	25
3.1.1 La parole armée.....	25
3.1.2 La parole un outil de remémoration : sortir de l'inertie.....	30
3.1.3 L'énonciation chorale : l'entraide au sein de la communauté.....	32
3.1.4 Répétition-variation-superposition.....	34
3.2 Effritement de la structure.....	37
3.2.1 La parole se transforme en voix, chant, bruit au final.....	38
3.2.2 La suspension de la parole : une forme de suspense.....	40

CONCLUSION	44
CHAPITRE IV	
4.1 La pièce dramatique <i>PRUNE</i>	48
DERNIER PROPOS	85
BIBLIOGRAPHIE	87

RÉSUMÉ

Cette étude portera sur trois œuvres théâtrales de Martin Crimp dans lesquelles il déconstruit les conventions dramatiques classiques pour leur substituer une expérimentation formelle de la narration. Crimp est un auteur qui réfléchit aux conséquences de la violence et met en place des stratégies pour la représenter. Sa dramaturgie est le miroir du terrorisme davantage que celui de la guerre. Ces pièces sont construites comme des attentats terroristes : elles sont imprévisibles du point de vue des repères spatiaux temporels. La structure des pièces est à l'image de la violence. La narration est confiée à des narrateurs qui font le pont entre l'auteur et le lecteur. Le personnage est dissimulé dans les mailles du texte narratif. Les narrateurs, enfin, ont pour mandat de comprendre les enjeux de leur dissimulation.

Ainsi, Crimp crée un jeu de cache-cache entre les narrateurs et les personnages. Il emprunte un détour qui s'effectue par le biais de la parole. Il procède par effleurement du point de tension et propose maintes circonvolutions autour du point d'intérêt central qu'est la violence. Ce procédé accentue la distance entre les intuitions de départ et la résolution de l'énigme. Un flot de paroles donne l'impression d'une circulation active or, c'est la présence de l'immobilité et de la suspension qui prédomine. Le système narratif semble incapable de se développer, car les narrateurs reviennent inlassablement sur les mêmes interrogations. Finalement, ils s'en éloignent à chaque prise de parole. Cette stratégie met en place un tissu dramaturgique dense qui crée une impression d'étouffement. Martin Crimp est incapable de clore; la fin implose en fragments qui se suspendent.

Cette étude sera divisée en quatre chapitres. Le premier exposera la nature du terrorisme et ces incidences sur la dramaturgie de Crimp. J'aborderai l'imprévisibilité du terrorisme et l'abolition des limites spatio-temporelles. Le deuxième expliquera le contexte dans lequel les narrateurs sont substitués aux personnages : les rôles de chacun dans le développement de la narration. Les stratégies de la prise de la parole seront décrites dans le troisième chapitre comme la choralité, la répétition-variation et la suspension. Finalement, la pièce dramatique *Prune* sera présentée au dernier chapitre.

MOTS-CLÉS : Martin Crimp, narration, terrorisme, violence, distanciation, détour, choralité, répétition et suspension.

INTRODUCTION

Ce projet de mémoire est né d'un désir de saisir les enjeux de la violence contemporaine dans sa représentation au théâtre. Depuis très longtemps, la nature de la violence et ses conséquences interpellent le théâtre. Au fil de ma scolarité, cette question a été récurrente et a jalonné la réflexion qu'a accompagnée ma démarche à la fois théorique et pratique. Une trajectoire qui m'a conduit de la guerre jusqu'au terrorisme. Une forme de guerre dans la perspective où sa représentation au théâtre soulève d'abondantes questions. C'est ce dernier phénomène qui retiendra principalement mon attention.

La pièce dramatique *Prune* fait partie du volet « création » de cette présente étude. C'est une pièce qui met en scène trois personnages victimes de leur milieu familial. Léonie, Dong et Pierre vivent des vies parallèles, un excès de violence provoquera la croisée de leur chemin. Afin d'arriver à s'épanouir, Léonie décide de s'extirper de sa relation malsaine avec Pierre. Envahi par un sentiment de jalousie, ce dernier s'en prend à Léonie. Léonie se retrouve à l'hôpital avec Dong qui, lui, a voulu s'enlever la vie. Ils tenteront, à pas feutrés, de se frayer un chemin jusqu'à un dialogue porteur d'espoir. Le récit se clôt sur la revanche stérile de Pierre.

Prune est à l'origine de ma réflexion théorique. Celle-ci portera sur l'œuvre dramatique de Martin Crimp. En effet, mon intérêt pour sa dramaturgie se situe notamment au niveau du lien étroit qu'elle tisse entre violence, intimité et communauté. À l'instar des pièces de Crimp, cette dernière n'est pas une pièce classique, elle cherche à repousser les limites du drame. Avec *Prune* les personnages sont confinés au monologue : une forme qui favorise l'usage de la parole narrative. En revanche, une tentative de meurtre les forcera à expérimenter le dialogue. Cette forme permettra la rencontre des univers intérieurs des personnages et du même coup ramènera l'action au cœur du récit.

C'est en lisant les œuvres de Crimp que s'est imposée une étude qui chercherait à comprendre les rapports entre l'état de violence généralisée de nos sociétés et l'économie de

paroles dans le drame contemporain. Au théâtre, ces rapports se définissent notamment par les conventions qui règlent, dans une œuvre dramatique, les mécanismes de l'énonciation. L'étude se penchera sur la manière dont le terrorisme se manifeste à travers la dramaturgie de Crimp. Particulièrement chez lui, c'est la parole qui fait naître les situations car cette dernière est portée par des narrateurs. Par l'entremise des mots, l'auteur traduit le climat d'insécurité ambiant et les valeurs disloquées qui participent au brouillage des repères. Il ressort une volonté de construction de la narration, suivie d'un glissement vers une déconstruction comme si l'auteur sabotait ses propres avancées à l'intérieur du récit, leur préférant des sentiers demeurés en friche. Les corrélations qui existent entre la mise en scène de la terreur orchestrée par les terroristes et la déconstruction de l'énonciation seront également étudiées. Autrement dit, une réflexion sera élaborée quant au traitement : de quelle façon Crimp arrive-t-il à traduire l'impact terroriste dans sa dramaturgie ? Le cœur de l'étude portera donc sur l'analyse de l'effritement de l'énonciation, mise à l'épreuve par la violence terroriste qui agit dans nos sociétés occidentales. L'événement théâtral survient à la suite d'un drame ou d'une tragédie qui crée un effondrement, et la parole se retrouve donc en suspension dans l'espace-temps.

La violence des attentats laisse derrière elle une cicatrice. Entre chaque attentat que l'on tente d'oublier, une certaine paranoïa s'installe. La durée qui sépare deux attentats n'atténue pas le sentiment d'alerte vécu par les citoyens. Les spectateurs du terrorisme constatent la gravité de la situation, la puissance subversive de la violence et leur incapacité à la dompter. Ils prennent conscience du risque qu'ils encourent. La diffusion de la terreur par les médias magnifie son côté spectaculaire.

La forme de combat qui se développe à l'enseigne du terrorisme est radicalement différente de celles à stratégies classiques. Afin de démontrer les différences qui caractérisent ces deux façons de combattre l'ennemi, la guerre pourrait être comparée à un affrontement de boxe officiel où les combats se déroulent dans un temps défini et un lieu déterminé. L'arène permet aux deux adversaires de s'affronter tout en respectant les règlements qu'exige ce sport. Dans le cas du terrorisme, la forme même s'avère plus difficile à cerner, le boxeur représenté par un citoyen est convoqué à un match d'envergure internationale abrogeant

toutes règles de combat, comme celles d'avoir recours à l'information quant au lieu et moment de l'événement. Incertain du rendez-vous, chaque combattant demeure sur le pied de guerre aux aguets d'indices révélateurs. Dans le cadre du terrorisme, la convocation devient l'événement sanglant duquel découle une temporalité située en un perpétuel présent. C'est pourquoi la tragédie se retrouve d'ores et déjà au cœur de la vie des citoyens. Le temps et l'espace s'effondrent comme au cours des dix secondes où un boxeur mis K.O. se retrouve au plancher, incapable de bouger. Il devient impuissant à évaluer les enjeux quant à sa défaite et se retrouve en état de vulnérabilité face au temps qui s'écoule. Le terrorisme prend racine à l'intérieur de ce laps de temps où le boxeur effondré lutte pour se relever, sans y parvenir, parce que la puissance du coup asséné rend impossible le retour à la stabilité.

Une de mes sources d'inspiration fut un article de Rachel Spengler paru dans l'*Annuaire théâtral* qui s'intitule *Une dramaturgie du décentrement*. Celle-ci a élaboré une réflexion qui démontre que le récit chez Crimp est continuellement victime de digression de la part des narrateurs au profit de commentaires. Elle démontre que le récit est mis à mal et que le seul exutoire s'avère la dissémination. Par la suite, une réflexion sur la suspension s'élaborera sur les assises de la sienne.

Quatre chapitres serviront de cadre à l'élaboration de mon propos. Cette réflexion sera introduite par un résumé succinct de trois pièces de Martin Crimp. *Face au mur* (2004), *Tout va mieux* (2004) et *Atteintes à sa vie* (2002) serviront de support au développement du sujet. Ces résumés feront ressortir la singularité de chacune et les liens qu'elles entretiennent avec le terrorisme. Les différences entre la guerre et le terrorisme seront mises en évidence. Le terrorisme est une guerre cachée, difficile à identifier et à circonscrire. Il peut créer un état de panique qui fait que les citoyens se retrouvent en attente. L'élargissement de ces frontières est amené par une spatio-temporalité qui ne se présente plus sous la forme habituelle. Les attaques terroristes donnent l'impression que l'espace et le temps sont compressés. Par l'intermédiaire des distances qui s'abolissent et du temps qui s'effondre, on constatera que les frontières autant psychologiques que physiques deviennent poreuses et n'offrent désormais plus de protection. Un mouvement qui s'accroît sous l'influence de la mondialisation et de l'information en direct. À l'intérieur de ce volet, la nature du terrorisme et ses répercussions

sur la dramaturgie de Crimp seront abordées. Ces répercussions se manifestent notamment par le fait que la structure devient le reflet des thématiques abordées.

Dans le second chapitre, je chercherai à comprendre la complexité de la situation à laquelle fait face le personnage, plus particulièrement, les raisons entourant son absence. Le personnage sera évincé au profit de narrateur. La réflexion se poursuivra sur le rôle que jouent les narrateurs, ces conteurs-enquêteurs porte-parole de l'énonciation. Dans l'œuvre de Crimp, ce sont les narrateurs, représentants de la communauté, qui deviennent les témoins de la violence. C'est par eux que la réflexion s'amorce. Ils ne communiquent pas le message de l'auteur à partir d'un point de vue subjectif. De plus, la dépersonnalisation des narrateurs contribue à brouiller la réflexion. Ces derniers font de multiples propositions qui demeurent en suspend. En dernier lieu, les personnages et les narrateurs seront comparés aux terroristes et à leur guerre d'intimidation.

Le troisième volet présentera le cœur de ma réflexion qui portera sur l'énonciation en suspension. Elle comprendra deux sections distinctes. La première décrira l'effort mis en œuvre pour structurer l'énonciation et la seconde constatera l'imminence de son effritement. La première division de ce chapitre mettra l'accent sur la primauté accordée à l'expression de la parole et décrira les procédés empruntés pour la structurer : la répétition-variation, le recyclage de la parole, la choralité. L'importance accordée à l'utilisation de la parole pour contrer l'inertie du récit sera soulignée. De plus, il sera démontré que l'effort de mémoire est nécessaire mais qu'il achoppe. La seconde section, quant à elle, décrira la mise en échec de la parole. Dans ce chapitre, le trajet en biais emprunté par la parole sera aussi décrit. Plus précisément, il sera possible de voir que la déviation de la parole provoque la suspension de l'énonciation et sa dématérialisation en voix, en onomatopées et en chants. Le constat sera fait que cette suspension entraîne une forme de suspense qui ne se résout pas parce que le sens se perd. Un parcours complexe qui va de l'immobilité à la déviation pour se terminer par la suspension.

Le quatrième chapitre s'ouvrira sur l'œuvre dramatique *Prune*. Puis une courte réflexion viendra clore cette étude afin de mettre en contexte mon processus créatif par rapport à la dramaturgie de Martin Crimp.

CHAPITRE I

LA DRAMATURGIE DE MARTIN CRIMP À L'ÈRE DU TERRORISME

1.1 Genèse de la réflexion

Le point d'appui de cette réflexion sera trois pièces du dramaturge Martin Crimp, ainsi que ma pièce intitulée *Prune*. Je concentrerai mon étude sur ces pièces dans lesquelles l'auteur déconstruit les conventions dramatiques classiques au profit d'une expérimentation formelle de la parole et de l'organisation du récit. Martin Crimp est un auteur britannique connu pour avoir développé un style non conformiste et une voix singulière. Les trois pièces auxquelles je ferai référence s'intitulent *Face au mur*, *Tout va mieux* et *Atteintes à sa vie*. De plus, je me referai au *Traitement*, une pièce qui constitue la genèse d'*Atteintes à sa vie*. Cette dernière développe les thématiques ébauchées dans le *Traitement*. Ces pièces semblent être les plus audacieuses de sa production dramaturgique à cause du choix que fait l'auteur d'un système narratif qui n'évolue plus uniquement autour du conflit et de sa résolution.

C'est en analysant ces textes que s'est imposée à moi une étude qui chercherait à comprendre les rapports entre l'état de violence généralisée de nos sociétés et l'économie de la parole dans le drame contemporain. Au théâtre, ces rapports se définissent notamment par les conventions qui règlent, dans une œuvre dramatique, les mécanismes de l'énonciation. Crimp propose une structure fragmentée à l'image de la violence qu'il cherche à dépeindre. Par l'entremise des mots, il traduit le climat d'insécurité prégnant dans les sociétés occidentales et les valeurs disloquées qui participent au brouillage des repères. Il tente de démontrer que l'individu est attaqué de toutes parts, que les conséquences de la violence s'enracinent en lui, à son insu, comme l'eau qui profiterait d'une brèche pour s'infiltrer dans une maison et l'inonder. Cette réflexion débutera par un résumé des textes dramatiques qui

serviront de support au développement de l'écriture. L'esquisse fera ressortir la singularité de chacun des textes et les liens qu'ils entretiennent avec le terrorisme.

Face au mur s'élabore autour de gestes incompréhensibles commis par un meurtrier dans une école primaire. Devant l'urgence de la situation, quatre narrateurs se mobilisent pour élucider les circonstances qui ont poussé un individu ordinaire à commettre des gestes irréparables portant atteinte à la vie d'autrui. Au début du récit, les narrateurs rejouent la scène de la tuerie perpétrée à l'école. Par ce jeu de rôle, ils recréent la scène de violence afin de mieux comprendre la pulsion meurtrière de l'agresseur et les enjeux qui ont poussé ce dernier à transgresser des limites interdites. L'enquête qu'ils amorcent les mène jusqu'à la vie d'un facteur aux prises avec un profond mal de vivre. Entre le début et la fin du récit, leurs investigations connaissent de multiples diversions : le boulot de l'agresseur, sa femme, ses enfants, son quartier et la disparition de petits commerces et de leurs artisans. À la suite de ces écarts, les narrateurs bouclent leur enquête en revenant sur le style de vie du facteur dépressif qui semble à première vue n'avoir aucun lien précis avec l'assassin, hormis le fait qu'il est peut-être lui-même, un meurtrier en puissance.

La seconde pièce, *Tout va mieux*, dépeint l'histoire de Bobby, un enfant à l'avenir matériel assuré, mais laissé à lui-même. Pour assurer sa protection, Bobby est enfermé à clef à l'intérieur de sa propre maison, il doit affronter de violentes attaques terroristes qui le laissent sans défense. Accusant le coup d'une balle dans la hanche, Bobby cherche à s'évader de sa prison dorée afin de sauver sa vie. Peu importe le dénouement de la situation, il risque la mort. Entre-temps, ses parents tentent de le rejoindre depuis leur bateau de croisière, mais demeurent sans nouvelles de lui. Pendant que la situation se détériore, le texte décrit la lumière resplendissante, la performance du bateau des parents et la qualité de leur sourire.

Atteintes à sa vie, est une pièce chorale fragmentée en une structure de dix-sept scénarios. La pièce s'organise autour d'Anne, figure centrale, mystérieuse et contradictoire, qui prend forme par le discours des narrateurs. Dix-sept tentatives pour essayer de saisir son parcours, son histoire et son identité sans jamais pouvoir y parvenir. En fait, Anne est une page blanche sur laquelle s'écrivent les contradictions du monde occidental. Son absence

permet aux narrateurs de regarder en miroir notre inhumanité et les enjeux d'une possible dérive.

Ces pièces sont une source d'inspiration, en filigrane, sur la violence du terrorisme et ses conséquences sur la vie des individus. Elles élaborent un théâtre de l'après-tragédie toujours empreint du spectre de la violence. L'écriture semble traduire le contrecoup du retentissement terroriste à partir d'une violence qui se présente de façon diffuse. La négligence, le meurtre et l'attentat terroriste sur la scène locale et internationale font partis des sujets développés dans la trame de cette dramaturgie. Les récits se mettent en branle à la suite de ces transgressions. Au fil des pièces, je constate un élargissement du spectre de la violence meurtrière qui prend racine dans l'intimité des personnages et s'amplifie au point d'avoir des répercussions à l'échelle mondiale. Cet accroissement peut s'observer à travers les trois pièces. Les agressions de *Face au mur* se déroulent dans les lieux communs d'une école de quartier, celles de *Tout va mieux* dépeint un affrontement entre un adolescent et des terroristes qui vandalisent les quartiers bourgeois et, par le biais de la myriade d'identités qu'Anne peut endosser, *Atteintes à sa vie* devient le microcosme de tous les conflits qui se déploient dans le monde. L'impact de la violence y est monumental et les blessures semblent incommensurables. Par son écriture Crimp couvre toutes les dimensions de la terreur et répond en mettant en place une structure énonciative où la parole fait violence et parle d'une violence.

1.2 De la guerre au terrorisme

Le XX^e siècle a été le théâtre de nombreux déploiements de violence côtoyant la barbarie. La Première Guerre fut sanglante et la Seconde fut barbare. La guerre actuelle n'est plus mondiale comme en 1914 et en 1939, elle est mondialisée. Bien que la guerre soit toujours présente, nous sommes maintenant aux prises avec une guerre globale qui s'est installée à l'échelle planétaire. Dans *L'esprit du terrorisme*, Jean Baudrillard explique que le terrorisme est la quatrième Grande Guerre qui arrive à la suite des deux premières et de la guerre froide. Le terrorisme international est dorénavant la façon moderne de guerroyer. Je

ferai référence à la guerre, mais c'est le terrorisme qui retiendra particulièrement mon attention. Bien que ces deux formes de conflit soient des manifestations de violences dévastatrices, elles n'atteignent pas le niveau de barbarie du terrorisme.

Traditionnellement, le cadre dans lequel se déroulait la guerre était régi par une série de règles connues au préalable par les belligérants. Chacun s'octroyait la permission d'attaquer l'ennemi et s'engageait à respecter certaines limites quant à l'utilisation de la violence. Dans ce contexte d'affrontement, la guerre offrait le meilleur rempart contre la barbarie même s'il pouvait y avoir un décalage entre les visées de départ et le déroulement réel des combats. Suivant la théorie classique, le « théâtre » de la guerre se définissait sur le modèle d'un affrontement entre forces bien identifiées et apparentées se déroulant sur une scène délimitée. Pour le théoricien Carl Von Clausewitz, la guerre est le prolongement de la lutte politique au moyen d'un arsenal stratégique complexe; c'est un duel amplifié. Il ajoute que la guerre « est un moyen sérieux au service d'une fin sérieuse » (Von Clausewitz, 1999, p. 42).

Au tournant du deuxième millénaire, avec l'effondrement des tours jumelles à Manhattan, l'épouvante ressurgissait, mais cette fois marquée du sceau du terrorisme. L'indicible se reproduisait cette fois sous nos yeux. À l'instar de la Shoah, les attentats terroristes, comme celui du 11 septembre 2001, sont des actes barbares qui parviennent à des formes de violence venant bousculer le concept de guerre. Les civilités guerrières avaient été rompues lors de la guerre des tranchées de 1914 à 1918, mais selon Wolfgang Sofsky : « ce massacre marque une césure dans l'histoire de la violence » (Sofsky, 2002, p. 193). Un constat s'est imposé à la suite des images répétitives des avions percutant les tours jumelles : la paix et la guerre seront dorénavant une seule et même réalité. C'est-à-dire qu'en tout temps ainsi qu'en tous lieux pourra dorénavant survenir de façon inattendue la terreur de la guerre. Les attentats synchronisés de New York, de Washington et de Pittsburgh n'ont pas été des moyens de propagande pour communiquer politiquement. Ils constituent une violence démesurée qui s'émancipe de toute morale.

Le terrorisme, qui apparaît aujourd'hui comme la forme contemporaine du conflit à l'échelle mondiale, ne semble plus opérer selon les mêmes paramètres, opposant ainsi une résistance au modèle de représentation classique du théâtre. L'objectif du terrorisme est de

semer la peur, la panique et la destruction. Les terroristes conçoivent une mise en scène qui cherche à faire pression en tuant des victimes anonymes et innocentes auxquelles les citoyens pourront éventuellement s'identifier. Le terroriste est un individu qui se fond dans la société et en émerge le moment venu pour frapper de plein fouet l'espace public. L'objectif est l'imposition par la violence de leur univocité, et de leurs propres croyances. La communication, le respect des droits de la personne et la négociation s'avèrent inexistantes et ne font pas partie de leurs champs d'action. Il en résulte une guerre aux propensions spectaculaires, qui cherche à produire un effet saisissant. C'est une violence qui se place « ... au-dessus de la loi et de toute norme qui puisse être appliquée à tous les êtres humains, anéantissant dans leur tourbillon la vie civilisée » (Mattéi et Rosenfield, 2002, p. 249). Cette nouvelle guerre mondiale ne s'élabore plus uniquement sur le champ de bataille, mais peut éclater partout sur la planète afin de disséminer l'épouvante. J'observe que le champ du terrorisme se situe aux confins de la guerre, c'est-à-dire, dans l'absence de limites de ce décalage, dans cet espace sans frontière où tout peut arriver, à commencer par le pire. La dramaturgie de Martin Crimp se construit justement à l'intérieur de cette contrée en perte de contrôle et de point de repère qui caractérise l'histoire contemporaine.

1.2.1 Imprévisibilité et abolition des limites spatio-temporelles

La stratégie du terroriste est de se fondre tel un caméléon dans nos paysages urbains afin de surprendre son adversaire au moment de l'attaque. Ces attaques imprévisibles assujettissent les citoyens qui se trouvent comme des prisonniers dans une prise d'otage. Il en découle une fragilisation et une transformation des perceptions du monde environnant; s'installe un constat que le monde est dangereux. Alors, en présence du terrorisme international, une guerre totale s'est installée provoquant « le soupçon universel : derrière chaque visage, qu'il soit marqué ou insignifiant, peut se cacher quelqu'un qui est justement en train de se préparer au prochain assaut » (Sofsky, 2002, p. 202). L'imprévisibilité du terrorisme réussit à atteindre les fondements mêmes de la société en entretenant une terreur se transformant à long terme en panique. Un spécialiste du phénomène terroriste, Dennis A. Pluchinsky résume les difficultés concernant l'étude du terrorisme,

Le terrorisme est un casse-tête à assembler qui se présente avec plusieurs pièces manquantes ou déformées, le tout dans un sac en papier brun. Il n'y a aucune image sur une boîte pour nous indiquer ce à quoi le casse-tête devrait ressembler une fois assemblé (Légaré, 2002, p. 19).

En outre, les victimes directes du terrorisme ne sont pas les principales cibles visées. Celles-ci servent plutôt de moyen pour faire pression sur un groupe, un état ou un pays. Les actes terroristes sont orchestrés dans l'intention d'ébranler une deuxième cible. Ce sont les témoins des atrocités, ceux qui survivent aux attentats, qui représentent la cible principale.

Comme je l'ai mentionné plus haut, les combats ne se déroulent plus sur des lieux circonscrits comme le champ de bataille. Le terroriste peut surgir de n'importe où et n'importe quand pour mettre à exécution ses plans. Les frontières qui habituellement séparent et gardent à distance des pays en guerre ne sont plus des protections absolues dans le cadre du terrorisme transformant les zones de sécurité de jadis en zones dorénavant à risque. L'incapacité à circonscrire la violence et à la prévoir par-delà les dimensions spatio-temporelles laisse présager la permanence des événements tragiques. De cette façon, la terreur libre de toutes frontières atteint aisément les citoyens.

La mondialisation économique participe à l'ouverture des frontières et par son désir de croissance, voire de puissance, elle favorise ce suspense de la terreur. Pour cette raison, les démocraties deviennent perméables aux tactiques terroristes. La globalisation, les médias, la facilité des moyens de communication, celle des déplacements d'un pays à un autre, les échanges commerciaux, l'interdépendance financière permettent au terroriste de se déplacer tout en changeant de visage, de frapper là où l'État ne l'attend pas, là où le citoyen n'envisage point la faillite de son dispositif de protection.

Quotidiennement, les médias offrent le compte rendu d'événements sanglants. La façon spectaculaire qu'ont les sociétés occidentales de couvrir l'actualité rend les spectateurs captifs et attentifs au déroulement des événements. Peu importe la distance et le moment de la journée, il est possible de connaître les détails d'un attentat survenu en Israël ou à Montréal. Pouvoir accéder à la nouvelle en direct ou en différé donne une impression de proximité et d'omniprésence des événements perturbants. D'autant plus que les terroristes

tirent profit de ces images-chocs transmises par les médias et qui s'enracinent dans l'imaginaire des individus. Ainsi, le terrorisme devient une guerre d'intimidation continue véhiculée par des médias qui participent à la permanence de son image et à la propagation de son contenu. En ce sens, les médias se présentent comme un chaînon essentiel de la stratégie du terrorisme. Difficile d'échapper à la violence terroriste, quiconque veut s'en extraire est rattrapé par l'efficacité des médias à atteindre les citoyens. Le compte rendu des drames se bouscule au portillon des écrans de télévision pour s'implanter au cœur de nos maisons. Conséquemment, personne ne possède d'alibi assez important pour nier sa complicité et son assujettissement à cette guerre globale. Dans ce contexte, personne ne devrait jouir d'un sentiment d'impunité. À juste titre, Peter Sloterdijk mentionne que nous sommes rentrés dans l'ère du monstrueux créé par l'homme.

Est moderne celui qui est touché par la conscience du fait que lui ou elle, au-delà de l'inévitable qualité de témoin, est intégré par une sorte de complicité à ce monstrueux d'un nouveau type. Si l'on demande à un moderne, "Ou étais-tu à l'heure du crime? Et cela signifie : dans le périmètre de ce monstrueux global qui, en tant que complexe des circonstances modernes du crime, inclut ses complices par l'action et ses complices par le savoir. La modernité, c'est le renoncement à la possibilité d'avoir un alibi" (Sloterdijk, 2000, p. 10).

Sloterdijk démontre que chaque individu des sociétés modernes fait partie du monstrueux créé par la globalisation économique, que nous vivons en synchronie et en interdépendance les uns avec les autres.

1.3 La dramaturgie de Martin Crimp : reflet d'une planète sans frontière

Martin Crimp crée un théâtre qui met en scène l'horreur engendrée par les meurtres d'enfants, les guerres et le terrorisme. Il s'interroge sur les procédés de narration et sur la manière de refléter le chaos engendré par ses atrocités. Le terrorisme est intégré dans le corps du texte. Au départ l'énigme concernant la violence semble bien circonscrite, mais par la suite, une vision hors champ s'installe, entraînant une nébulosité au sein du texte narratif. Les questionnements se déclinent en une multitude de suppositions qui s'étiolent. De plus, les

textes de Crimp exposent la frontière ténue entre d'un côté, une quête absolue du bonheur et de l'autre, l'inévitable violence en progression qui fait ressortir un clivage entre ces deux aspects.

Avec Crimp, la parole est souveraine. Elle questionne sans relâche sans généralement pour autant avoir recours au conflit. Les situations naissent par l'intermédiaire des mots qui remplacent l'action. Il crée une dramaturgie qui est le miroir des écueils auquel fait face la société contemporaine. Même si le texte est efficacement construit dans le but de circonscrire la violence, les stratégies pour contrer ce mouvement sont multiples et se perdent dans des dédales qui ne permettent pas d'arriver à une parole consensuelle. Le récit s'embrouille, progresse par saccades, change de trajectoire et revient sur lui-même, autant d'échappées s'annulant les unes et les autres. Nous faisons face à une dramaturgie qui se construit et se déconstruit sans cesse. Malgré l'apparence de mouvement, le récit semble suspendu. Crimp fait se côtoyer le collectif et l'individuel afin de mettre en lumière le sentiment d'insécurité. Contrairement au terrorisme qui revendique une propagande efficace et directe, le théâtre de Crimp provoque la réflexion par un message diffus et insaisissable.

Depuis toujours, le théâtre doit faire face au défi de représenter la violence. Les auteurs dramatiques doivent faire preuve d'ingéniosité pour transposer la violence de notre monde actuel dans l'écriture théâtrale. Auparavant, le dialogue se présentait comme la structure idéale de l'organisation de la violence. Depuis la Deuxième Guerre mondiale, les dramaturges cherchent un mode d'expression qui peut remplacer le dialogue théâtral classique, une forme plus fragmentée qui est apte à la représenter. La violence caractéristique des guerres fait subir un traitement choc à la forme dramatique l'obligeant à se renouveler. Comment peut-on écrire, à la lumière des événements du passé, mais qui seront à jamais présents. Beckett écrit dans *Fin de partie* : « Tout pue le cadavre ». Nicole Boireau le traduit autrement : « Déjà jouée, la tragédie du siècle se répète inexorablement » (Boireau, 2000, p. 155). L'œuvre de Crimp offre un nouveau visage à cette trace que laisse la violence en utilisant des procédés comme la choralité. L'approche dramaturgique de Crimp se trouve diamétralement opposée à celle du théâtre réaliste : les personnages sont remplacés par des narrateurs, la linéarité du récit par une narration éclatée et le dénouement au sens où Aristote

l'a défini dans *La poétique*, par une fin en suspend. La mimésis est en faillite et n'arrive plus à refléter la douleur du monde comme le mentionne Catherine Naugrette dans *Paysages dévastés* : « Ce qui est en jeu, c'est l'effondrement de l'image du monde. Tant dans ses pouvoirs d'imitation et dans sa dimension, que dans ses pouvoirs d'exposition » (Naugrette, 2004, p. 67) ; « Dans l'immédiateté du théâtre qui s'écrit, qui se joue et s'expérimente aujourd'hui, il n'est plus question, à la limite, d'une image catastrophique du monde, mais d'une vision panique » (Naugrette, 2004, p. 157). La structure des textes de Crimp garde l'empreinte de cette vision d'effondrement et de panique. Il fait le choix de représenter l'impossibilité de clore. La planète devient le théâtre du récit livré par les narrateurs. Martin Crimp superpose la vie de la scène internationale à la scène locale en faisant voyager ses protagonistes à « la lisière du monde » en même temps qu'il les enracine dans le quotidien. Comme les parents de Bobby dans *Tout va mieux*, qui voudraient être près de leur fils en détresse, mais qui se trouvent sur l'océan — fendant les vagues — navigant toujours et encore plus loin » (Crimp, 2002, p. 39).

En outre, Crimp fusionne le proche et le lointain dans l'acte de raconter. Des trajectoires qui paraissent infranchissables en une journée sont parcourues aisément par la parole. Les personnages vont et viennent partout sur la planète, déjeunent dans une ville et dorment dans une autre le soir venu. Ce procédé illustre le fait que la distance n'est plus une entrave à leurs déplacements. À la bannière du terrorisme, l'espace-temps se décline désormais sous le signe de la synchronie. Par exemple, au scénario 6 d'*Atteintes à sa vie*, Anne fait le tour du monde en changeant de continent toutes les minutes. Les narrateurs décrivent cette situation de la manière suivante : « — [...] Une minute en Afrique, la suivante en Amérique du Sud ou en Europe » (Crimp, 2002, p. 150). Elle se déplace aisément de Cuba au Brésil et du Maroc à l'Algérie tout en transportant le poids d'un mal-être indéfinissable raconté dans l'entrelacs des déplacements.

Toujours au scénario 6, Anne fait plusieurs tentatives de suicide et, pour expliquer son geste, les narrateurs évoquent tantôt son enfance, tantôt sa vie d'adulte. D'un côté, les narrateurs racontent que durant sa petite enfance, Anne se perçoit comme une « absence de personnage » et du même coup rêve de devenir une machine à tuer : « elle veut en tuer un par

semaine puis revenir dans sa petite chambre et boire du thé Earl Grey » (Crimp, 2002, p. 149). D'autre part, ils font le portrait d'une femme équilibrée qui pourtant tente de s'enlever la vie à plusieurs reprises. Les narrateurs jouxtent deux époques qui magnifient encore davantage le mal de vivre d'Anne sans pouvoir l'élucider. Toujours dans *Atteintes à sa vie*, au scénario 9, les narrateurs échangent entre eux à propos des actions violentes perpétrées par Anne. Ils se demandent si c'est la même ravissante petite Anne qui souffrait d'énurésie nocturne dans son enfance, qui aujourd'hui orchestre des attentats à la bombe provoquant des explosions destructrices. À première vue, les sphères publiques et privées y apparaissent séparées, mais en fait, elles interagissent et font ressortir les enjeux auxquels font face nos sociétés occidentales. Finalement, le scénario 14 présente « la fille d'à côté » qui joue le rôle d'une voisine anonyme, d'une mère de trois enfants mais qui pourrait être aussi une terroriste en puissance. Crimp cherche à pénétrer nos réalités engourdies par un sentiment de mal-être, et la scène internationale se présente comme le détour nécessaire qui met en lumière le vide prégnant de la vie privée.

1.3.1 « La forme c'est le sens »

À partir de ce qui vient d'être exposé, il est possible d'envisager que le fond rejoint la forme, qu'ils s'enchâssent l'un dans l'autre au profit d'une nouvelle forme d'écriture dramatique. Dans cette partie, je ferai des parallèles entre la dramaturgie de Martin Crimp et celle de Sarah Kane. Cette dernière partage avec Crimp une façon de mettre en pièces le personnage, de le fragmenter en plusieurs énonciateurs. Son travail sur la déstructuration du récit est rendu possible grâce au renoncement à la forme dramatique. Cette démarche s'harmonise avec l'utilisation d'énonciateurs interchangeables.

La violence a transformé le paysage théâtral et la dramaturgie anglaise doit s'ajuster à cette nouvelle réalité, c'est-à-dire, vivre avec le souvenir d'une violence qui nous a pulvérisé aux limites de l'inhumanité. Après la fin de la guerre, le paysage théâtral des années 50 ne reflète plus le contexte économique et politique précaire qui règne à cette époque. Durant cette période, le théâtre présente un décalage par rapport à la réalité et sa représentation

s'avère lacunaire. Les enjeux politiques liés à l'implication de l'homme dans la société forcent les dramaturges à s'interroger sur le sort de l'humanité. Il se développe donc à partir des années 50 un courant d'auteurs dissidents, qu'on surnomme « les jeunes hommes en colère ». C'est parmi ces jeunes gens, qui avaient vingt ans au début des années 50, que se recruteront, entre autres, les jeunes auteurs dramatiques qui renouvelleront la dramaturgie à partir de 1956. Ce phénomène d'avant-garde politique est symbolisé par la présentation en 1956 de la pièce *Look Back in Anger*, de John Osborne.

Le début de la guerre froide joue un rôle de premier plan dans cette paranoïa que les individus nourrissent vis-à-vis de la société. Le théâtre cherche une forme d'expression plus déstabilisante et qui traduirait l'incertitude de l'époque. Bien sûr, la conjoncture de la menace nucléaire aura une incidence sur la façon dont les auteurs britanniques aborderont l'écriture dramatique dans les années 60 et 70. Une spécialiste du théâtre britannique, Nicole Boireau explique que « les retombées théâtrales des angoisses planétaires placent le théâtre de la seconde moitié du XX^e siècle dans une perspective eschatologique » (Boireau, 2000, p. 110). Dorénavant, l'écriture cherche à se renouveler en s'inscrivant en marge du théâtre réaliste où les modes de représentation et le langage sont en faillite. À l'instar de Beckett et de Pinter, le travail d'Osborne oscille entre le privé et le public, sa démarche désinvestit le politique pour se retourner vers l'intime, ses pièces « [...] ont en commun la thématique de la frustration et du repli progressif sur l'individualisme [...] » (Perez, 1997, p. 129). En revanche, le travail de Crimp et de Kane se distance de celui de leurs prédécesseurs. Ils adoptent une forme plus éclatée.

Au moment où les manifestations françaises de mai 68 sont en pleine effervescence, la censure théâtrale est abolie en Angleterre dorénavant, les auteurs utilisent la scène comme une tribune pour exprimer leur révolte et leur inquiétude vis-à-vis la société. Les auteurs des années 70 profiteront de cette nouvelle liberté pour exprimer leurs idéaux politiques subversifs. Cette tendance perdure dans les années 80 et est alimentée du sentiment que la catastrophe est imminente. C'est à ce moment-là qu'Edward Bond fait son apparition en proposant une dramaturgie qui amène le spectateur dans une zone de turbulence. En 1994, la mort de John Osborne fait prendre conscience qu'il manque de jeunes recrues possédant un

regard cinglant sur la réalité. Depuis le début des années 1990, le milieu théâtral espérait un coup d'éclat à l'image de celui qu'Osborne avait créé en 1956. Le critique dramatique anglais, Michael Billington, mentionne qu'il manque de nouveaux dramaturges irrévérencieux qui exposent la réalité sans faux-fuyant. Il ajoute que si aucun changement ne survient, la situation du théâtre britannique deviendra « un musée poussiéreux et non plus un forum turbulent où la société entretient un débat permanent avec elle-même » (Saunders, 2004, p. 16). C'est à cette époque que Sarah Kane fait son apparition sur la scène théâtrale avec sa pièce *Anéantis*, une œuvre qui fit l'effet de catalyseur. À partir de 1995, le terme de « brutalité nouvelle » est créé pour parler de la production dramatique de cette époque. Il fait référence à un courant d'auteurs qui se livrent à des recherches sur les thèmes de la violence et du crime.

Même à partir des années 60, la dramaturgie anglaise fait le pari que « tout est représentable », c'est-à-dire qu'aucun texte « n'est à priori exclu du champ du théâtre pour cause de manque de théâtralité » (Ryngaert, 1993, p. 24). On pense à la scène du bébé lapidé dans son landau qui a provoqué un tollé chez les spectateurs et la critique anglaise. Au moment où Sarah Kane lit la pièce *Sauvés*, elle est sceptique par rapport au choix d'Edward Bond. Plus tard, elle constate l'importance d'aborder ces thématiques épineuses. « Si on dit qu'on ne peut représenter quelque chose, ce qu'on dit c'est qu'on ne peut pas en parler, on nie son existence, et ça c'est vraiment faire preuve d'une ignorance extraordinaire » (Saunders, 2004, p. 49). De plus, Kane clame l'urgence d'aborder le sujet de la guerre civile en ex-Yougoslavie. Par le biais de cette guerre, elle démontre ni plus ni moins que les relations violentes qu'entretient un couple dans l'intimité d'une chambre d'hôtel débouche sur le nettoyage ethnique de l'ancienne Yougoslavie. La chambre d'hôtel de Leeds sera mise en pièces et deviendra le terrain de jeu d'une guerre civile; c'est l'éclatement d'une bombe qui entraînera le passage d'une pièce réaliste à une pièce expressionniste. Kane désire créer une forme innovatrice : « ... elle adopte une structure en trois actes et la fait littéralement voler en éclats » (Saunders, 2004, p. 75). Ces deux représentations de violence, c'est-à-dire le questionnement entre les dérives de quelques individus et leurs conséquences sur le monde, deviennent le miroir du conflit en ex-Yougoslavie. L'organisation structurale d'*Anéantis* reflète donc le chaos engendré par la guerre. Kane mentionne que « la forme et le fond

s'efforcent de ne faire qu'un – la forme, c'est le sens » (Saunders, 2004, p. 83). « La puissance de la pièce réside précisément dans le fait que Ms Kane a le courage de dépasser l'expérience individuelle et d'introduire au cœur même de notre île les guerres qui font rage à une distance fort commodément éloignée » (Saunders, 2004, p. 51). Pour cette raison, la pièce de Sarah Kane fait l'effet d'une provocation à propos de l'implication des Britanniques dans les conflits internationaux. Comme il a été mentionné plus haut, les dramaturges de cette époque « ne se limitent pas à une vision insulaire du monde britannique, mais introduisent au théâtre le contexte plus vaste de la scène internationale » (Boireau, 2000, p. 109).

Martin Crimp adopte la même démarche : la situation déstabilisante qu'engendre le terrorisme est représentée par la forme. Kane, à l'instar de Martin Crimp, est préoccupée par la forme que prend la représentation de la violence. Avec ses deux dernières pièces, *Manque* et *4.48 Psychose*, elle travaille à « [...] abattre un certain nombre de frontières dans le domaine de la structure, de faire en sorte que le fond et la forme soient une même chose » (Saunders, 2004, p. 179). Vers la fin de sa carrière, soit à partir de la pièce *Manque*, la violence physique disparaît des textes au profit d'un désespoir qui lui est inspiré, entre autres, par T.S. Eliot. Elle prendra conscience qu'à partir du moment où elle tente d'unifier le fond et la forme, la violence parvient à être sublimée. La dernière pièce, *4.48 Psychose*, fait s'emboîter les aspects dissociés de l'individu. La pièce, *Atteintes à sa vie* de Martin Crimp a influencé cette trajectoire structurelle de la violence à l'état brut jusqu'à sa sublimation. Kane dira à propos de Crimp qu'il est « l'un des rares innovateurs authentiques dans le domaine de la forme dramatique » (Saunders, 2004, p. 177).

CHAPITRE II

LES PERSONNAGES ET LES NARRATEURS VICTIMES DU TERRORISME

2.1 Le personnage

Cette section présentera la manière dont Martin Crimp s'y prend pour évincer le personnage et démontrera à quel point les assises de l'identité de ce dernier sont mouvantes.

2.1.1 La première cible victime de violence

Martin Crimp met son écriture à l'épreuve du terrorisme. Dans cette œuvre, la première victime sur la ligne de tir est le personnage. En ce qui a trait au terrorisme, l'objectif de l'attentat est précisément de porter atteinte à la vie d'un ou de plusieurs individus choisis au hasard dans le but d'ébranler la communauté qui entoure les victimes. Dans la vie comme dans l'écriture, il est préférable que les victimes soient à l'image de la communauté afin que s'opère le phénomène d'identification. Le message que déchiffrent ceux qui doivent gérer la terreur peut se formuler de la façon suivante : nous ne sommes pas à l'abri de cette violence et nous pourrions être les prochaines victimes. Autrefois sécuritaires, les espaces publics peuvent se transformer en espaces de guerre. Cette sensation d'insécurité crée un climat de suspicion. La dramaturgie de Crimp traduit cette situation en brouillant les repères spatio-temporels de l'action dramatique.

Le personnage qui auparavant agissait comme moteur dans le texte de théâtre se retrouve mis à l'écart. Un lien peut être fait entre les individus victimes des actions terroristes

à qui on inflige de multiples blessures. On pense à Bobby dans *Tout va mieux* qui sert de bouc émissaire et se retrouve en danger de mort. Dans le théâtre conventionnel, le personnage verbalise lui-même ses propres états d'âme; chez Crimp, il prend vie par les descriptions qu'en font les narrateurs. Le personnage n'apparaît pas physiquement sur la scène et se retrouve donc en périphérie. Il devient un médium servant à comprendre les valeurs dominantes comme le pouvoir de l'argent, la consommation excessive associée au capitalisme et à la suprématie de la technologie. Le personnage périphérique oblige les narrateurs à se réunir et provoque chez eux un questionnement à propos de la société moderne. De plus, son immatérialité offre la possibilité d'évoluer aux quatre coins du globe. Sa description permet une incarnation, dans le récit, en constante expansion. Parlant de son propre travail, Claude Régy fait écho à cette proposition : « c'est dans l'absence, dans le retrait que quelque chose peut naître. Dématérialiser la matière pour qu'il y ait de la place où l'esprit de la matière puisse se voir » (in Naugrette, 2004, p. 116). En éloignant le personnage, Crimp permet aux narrateurs de l'analyser et de l'inventer.

La violence dont est victime Anne dans le *Traitement* est à la source de l'écriture d'*Atteintes à sa vie*. Crimp tue sa figure centrale, la ressuscite et l'assassine à nouveau. Anne est réanimée par la parole des énonciateurs et tuée par l'histoire qu'ils inventent. Jean-Pierre Ryngaert rend bien compte de cette articulation : « [...] dix-sept tentatives pour raconter un personnage et de dix-sept attentats commis contre ce personnage, c'est-à-dire de dix-sept atteintes à son incarnation scénique » (Ryngaert, 2005, p. 120). Sont-ce les dommages portés à l'intégrité d'Anne et les multiples blessures qui entraînent sa désertion, voire son abdication? Ces préjudices conduisent Anne et le théâtre qu'elle symbolise à la dissémination. Anne subit un traitement comme ces prisonniers des camps de concentration auxquels on tente d'extraire la plus petite parcelle d'humanité. Elle est défigurée : impossible de reconnaître en elle une humanité, car son identité est fragmentée. Elle devient fantomatique. De plus, Crimp met en perspective la limite ténue entre le théâtre et la vie. Il nous fait comprendre qu'à partir du moment où une histoire devient publique le récit s'en trouve à jamais modifié. La narration de cette dramaturgie se construit à la limite de l'intime et du collectif là où la douleur individuelle rejoint celle du monde.

Crimp dissimule le personnage dans les mailles de son filet dramaturgique et crée ainsi un espace d'interrogation au cœur même du tissu narratif. L'absence d'Anne renvoie à l'incapacité de savoir comment réagir, elle devient un miroir de notre impuissance comme citoyen. Le démembrement d'Anne rappelle ces terroristes qui se font exploser dans des lieux publics, des lieux que partage la communauté. Au scénario 11, Anne est une artiste en arts visuels qui s'est suicidée, elle offre par le biais de sa pratique artistique son existence en représentation : « son propre corps brisé et abusé — presque comme celui du Christ » (Crimp, 2002, p. 175). Le titre de la pièce expose ici son programme en renvoyant aux nombreux épisodes où l'artiste tente de mettre fin à sa vie. Dans ce scénario, les narrateurs discutent à propos de la démarche de l'artiste en faisant le pont entre son histoire scabreuse et sa substitution par une œuvre d'art. Une voix fait la réflexion que c'est de l'exhibitionnisme « mal digéré » et estime qu'elle devrait aller dans « un endroit où elle pourrait / suivre un traitement » (Crimp, 2002, p.172). Cette réplique semble faire écho à la pièce du même nom où là, le récit d'Anne est traité de manière à l'enjoliver et le dépouiller de tout excès.

2.1.2 Transformations du personnage

Tout est polymorphe chez Crimp, tout se transforme comme cette guerre mouvante pratiquée par des guerriers caméléons imprévisibles. À commencer par la parole qui est aux confins du chant. Rien ni personne ne semble défini de façon nette dans cette écriture : Crimp cultive l'art du nébuleux et de la transparence. Les mots se font caméléons, les péripéties narrées provoquent de façon aléatoire d'autres situations loufoques. La vacuité de la vie n'est pas nommée, mais organisée en un message gauchi rendant difficile sa compréhension qui se fait en creux. Par exemple, à la fin de la pièce *Atteintes à sa vie*, les narrateurs racontent qu'un meurtrier, accompagné de son jeune fils qui observe le meurtre, assènera 37 coups de couteau à une mère de famille pendant que son propre fils dort. Parallèlement à cette description, les narrateurs tentent de comprendre la signification du mot « frais » et « précongelé ». Le compte rendu des faits est chapeauté par un questionnement qui ajoute à la confusion et crée une ambiance énigmatique.

Le mot *atteintes* dans le titre de la pièce *Attemps on her life* possède un sens polysémique. Il signifie approche, tentative, attentat, atteinte et attaque. En outre, dans *Face au mur* les limites ne sont pas clairement définies entre le facteur et le meurtrier qui assassine froidement quatre enfants, tandis que le premier en détient lui aussi quatre. On pourrait penser que ces deux personnages absents sont en réalité un seul et même personnage. Il y a Bobby qui se fait aussi appeler Jimmy par un des narrateurs dans *Face au mur*, provoquant une réaction excessive chez un des membres de la cohorte qui s'accroche au prénom entendu la première fois. Anne est, elle aussi, un personnage à l'identité protéiforme. Tantôt fascinante, tantôt repoussante, elle devient tour à tour terroriste solitaire, marque de voiture, icône glamour, artiste en arts visuels suicidaire, mère fuyant une ville sinistrée par la guerre et « fille d'à côté ». De par la voix des énonciateurs, Anne endosse les multiples facettes du monde contemporain. Le texte fait mention de l'accablement que nous ressentons par « l'effarante multiplicité de toutes les choses qu'Anne peut être » (Crimp, 2002, p. 144). La même transformation s'opère avec son prénom au fil des scénarios — Anne, Annie, Anny, Annushka — démontrant la plasticité du personnage. Cette malléabilité qui prend place à travers les diverses strates du récit entraîne la déconstruction, voire la pulvérisation totale de l'identité de ce personnage. Le premier scénario donne le ton en laissant entendre des messages sur un répondeur qui s'adressent à Anne. Par son contenu, chacun des messages semble s'adresser à des femmes différentes et non à la même : « nous savons où tu habites, sale petite pute ... tu vas souhaiter ne jamais être née » et, plus loin on peut lire « [...] on appelle juste pour te dire que nos pensées et nos prières vont vers toi, Annie » (Crimp, 2002, p. 127). Elle est à l'image de Dieu, sa présence est incarnée par une absence et, comme le dit Jean-Luc Nancy dans *Au fond des images*, à propos de la représentation, elle ne « donne sa vérité que dans le retrait de sa présence » (Nancy, 1986, p. 67). Plus loin au scénario 11, elle se compare à une télévision. Elle tente de communiquer un message fondamental, soit que les apparences cachent la réalité, c'est-à-dire, la poussière et les câbles dissimulés à l'arrière de l'objet. Elle dit d'elle-même qu'elle est « une absence de personnage » (Crimp, 2002, p. 149). Anne se transforme, elle est mise en pièces par les narrateurs qui tentent de recoller les fragments épars de son existence.

2.1.3 Le double rôle du personnage : victime et agresseur

Le destin du personnage chez Crimp se déploie dans un espace polarisé. Il endosse, d'une réplique à une autre, la dualité victime-agresseur. Par exemple, un personnage en détresse psychologique, décrit comme un être fragile, est présenté plus loin comme un terroriste sans scrupule. Au lieu de creuser les sillons de la vie intérieure de ces personnages, l'auteur les crée en additionnant au fil du récit les rôles disparates. Tour à tour, ils deviennent des êtres magnifiés tantôt par le bien tantôt par le mal.

Par exemple, dans *Face au mur*, l'histoire débute avec la description d'un meurtrier et se conclut sur la vie d'un facteur en dépression. Un glissement s'opère entre le rôle du meurtrier du début de l'histoire et celui du facteur victime de son milieu à la fin de la pièce. L'auteur sème des indices qui portent à croire que le facteur pourrait être un meurtrier en puissance. La fin et le début se rejoignent, se fondent l'un dans l'autre pour produire l'effet d'une narration circulaire. D'autre part, les parents de Bobby qui semblent avoir pourtant tout prévu pour leur fils en lui achetant même l'île de Manhattan sont des parents négligents, car ils le laissent seul à la maison dans un contexte de guerre civile. L'ambivalence est légion en ce qui a trait à l'identité des personnages.

2.2 Les narrateurs

Cette section décrit le rôle que les narrateurs remplissent dans l'architecture dramatique des pièces de Crimp.

2.2.1 Deuxième cible de la violence

La violence du terrorisme joue un rôle de premier plan dans la substitution des personnages par des narrateurs. L'auteur semble s'être imposé volontairement des limites en lien avec ce choix dramaturgique. En brouillant la trace du personnage, l'auteur se doit de

convoquer une autre entité faisant office de sujet d'énonciation. Dès lors, ce sont les narrateurs qui exposeront la vision de l'auteur aux spectateurs. Les narrateurs semblent omniscients et cette capacité les distingue de leurs complices les personnages. Ils spéculent sur le sort de ces derniers comme s'ils avaient la capacité d'observer en direct leurs faits et gestes. Dans la courte pièce *Tout va mieux*, au moment où ils discutent à propos de l'amélioration de la qualité de vie, un des narrateurs explique qu'un cas d'urgence se produit. Ces porteurs de paroles voient en direct les attentats : voitures renversées et incendiées, coup de feu porté contre un enfant. Dès l'instant où l'événement est rapporté, le groupe de narrateurs décrit les faits et gestes de Bobby, l'enfant blessé, et devine ses pensées : « Il est en haut de l'escalier en colimaçon. Il veut parvenir/à la clé » (Crimp, 2002, p. 50). La parole descriptive permet donc de préciser les événements et de mettre en perspective les enjeux qui paralysent les personnages. Dans *Face au mur*, l'attentat meurtrier survient avant le début de la narration.

Les narrateurs sous le choc tentent de reconstituer les faits, s'efforcent de recréer le fil des événements, leurs mémoires fragmentées, ébranlées, forcent le récit à effectuer maintes circonvolutions jusqu'à son égarement. Par l'effervescence de la parole partagée, ils s'informent mutuellement, tantôt en essayant de se sécuriser, tantôt en tentant de comparer leur perception des événements. Ils ne posent pas de gestes concrets, mais véhiculent l'information. Leurs questionnements se déclinent en des suppositions qui s'étiolent sans pouvoir prendre forme. Et leurs multiples interventions créent une ambiguïté dans le déroulement de la narration. Ces narrateurs ne s'expriment pas à partir d'une subjectivité qui leur est propre car ils incarnent des abstractions. Ils pourraient être des journalistes ou des témoins de scènes violentes se questionnant entre eux. Ils sont des intermédiaires entre l'événement violent et les spectateurs, à l'instar des médias qui font le lien entre l'actualité et le public.

Trouver le mot juste semble être un objectif de survie pour cette communauté de narrateurs. L'histoire se crée autour de l'urgence de la parole qu'ils partagent manifestement. Par moment, chacun semble inventer les circonstances entourant les événements, à d'autres, ils tentent de remonter le fil d'une mémoire brouillée afin de relancer la parole au cœur de

l'arène publique. L'anonymat des narrateurs semble favoriser le déroulement des échanges et la progression du récit. Le narrateur comme le terroriste demeurent anonymes jusqu'au moment de la prise de parole, c'est sa parole qui le définit comme l'acte définit le terroriste. En revanche, ce dernier évince complètement la parole de ses interventions tandis que les narrateurs en font leur panacée.

Le louvoiement ne semble pas un choix délibéré des narrateurs, mais une façon d'avoir prise sur des événements possédant une charge explosive. Ils procèdent par effleurement du point de tension central comme s'ils tentaient de traduire la douleur du monde sans la dire vraiment, en employant un ton décalé. Il y a une volonté de construction de la narration, suivie d'un glissement vers une déconstruction comme si l'auteur sabotait ses propres avancées à l'intérieur du récit, lui préférant des sentiers demeurés en friche. Même si le foisonnement provoqué par la parole laisse croire à une organisation, c'est l'état de suspension qui prédomine, produisant, au final, une dématérialisation de la parole.

CHAPITRE III

L'ÉNONCIATION EN SUSPENSION

3.1 Tentative de structuration

Dans cette section, les procédés d'écriture de Crimp sont analysés pour mettre en lumière un récit détaillé qui devient au fil de son avancée de plus en plus cohérent. Les narrateurs parlent d'une même voix et tendent vers le même point de chute. Ce qui semble être de l'entraide est une façon subtile de distraire, voire de contrecarrer la progression de la parole des interlocuteurs. On verra que la progression s'avère en fait une dispersion.

3.1.1 La parole armée

La terreur associée à la violence guerrière a tendance à produire deux réactions prédominantes chez les individus aux prises avec des expériences douloureuses. Elle peut paralyser au point d'entraîner dans son sillage le silence, ou elle peut engendrer l'acte de la parole. Certains choisissent le silence comme si la vie était rendue possible grâce au déni et à l'oubli. Aligner des mots, en faire des phrases, donne l'opportunité aux images intolérables de se reformer, ce que cherche à éviter celui qui tente d'endormir sa mémoire. Dans le cas d'événements où la barbarie laisse derrière elle un voile d'horreur, « le silence est impossible » (Blanchot, 1969, p. 23), car il ne ferait qu'entretenir l'indicible. Comme l'évoque Maurice Blanchot, il vaut mieux se laisser aller à des échappées langagières, car elles donnent l'occasion d'entreprendre un dialogue. La parole permet de retrouver un certain pouvoir, c'est un agent de médiation entre le social et la violence.

On constate que maintes victimes d'actes de violence choisissent la parole pour transmettre leurs expériences traumatiques; elles entrevoient difficilement le partage du traumatisme sans y avoir recours. La parole permet d'une part, d'éviter l'anéantissement intérieur en créant une distance avec le choc émotionnel. Ainsi, elle donne la possibilité à l'individu de réintégrer la communauté et de mettre de l'ordre en soi-même « R.M. Rilke disait en substance que l'homme libérait le mot qui à son tour libérait l'homme » (Mafessoli, 1984, p. 73), et que « le discours rend intelligible à l'homme son action : "ce n'est que dans son histoire que l'homme se révèle à lui-même, ce n'est que dans son discours qu'il prend conscience de cette révélation" » (Sofsky, 1998, p. 41). De ce point de vue, l'acte de parole sert à communiquer l'expérience individuelle et peut aider à partager la douleur avec la communauté.

Pour Primo Levi et Robert Antelme, auteurs de littérature concentrationnaire, se taire est impossible, la parole représente la seule issue. La violence qu'ils ont subie au moment de leur détention a poussé leur instinct de vie à la limite ultime. La proximité avec l'horreur devient, par la force des événements, le point de départ du questionnement. Comment entrevoir le partage de l'expérience traumatique sans avoir recours à la parole? À titre d'exemple, à son retour des camps Robert Antelme est prolixe : il dit tout sans pouvoir faire de tri, sans pratiquer la moindre censure. Dans ces circonstances, l'acte de parole ne semble plus être un choix, mais une urgence, un moyen pacifique de retourner l'arme contre son agresseur, comme si la personne n'était plus apte à respecter les conventions établies par la société. Dans une lettre qu'Antelme fait parvenir à un ami, il précise qu'il « ... ne sait plus ce que l'on dit et ce que l'on ne dit pas. [...] dans notre monde au contraire on a l'habitude de choisir et je crois que je ne sais plus choisir » (Antelme, 1957, p. 14). Ce débordement qui provient d'une intensité intérieure permettra, ultérieurement, une réflexion. La rétention et le flot cohabitent et favorisent l'émergence de tous les possibles de la parole. Crimp fait le choix d'une abondance de parole qui est peut-être le reflet de cette urgence intérieure dont parle Antelme.

Dans sa dramaturgie, la parole débordante donne l'impression de niveler les frontières entre ce qui paraît acceptable de dire et ce qui ne l'est pas. Les répliques assassinent côtoient

aisément les réflexions existentielles. Parfois la parole est le reflet de la violence et, à d'autres moments, elle traduit la réaction à cette oppression qu'est la violence. La particularité de la parole éclatée est le reflet de ce débordement. La suppression des frontières omniprésente dans le terrorisme s'observe à travers le treillis du récit dramatique de Martin Crimp. Par exemple, au début d'*Atteintes à sa vie*, une voix qui s'adresse à Anne, se fait entendre d'un répondeur. « [...] je vais t'enculer. Avec une bouteille cassée. Et ce n'est qu'un début » (Crimp, 2002, p. 127). Un peu plus loin dans le texte, Anne réagit, « oui, parce qu'il faut qu'elle parle » (Crimp, 2002, p.139), et elle répond désespérée « Saleté de meurtriers nique ta mère à tête de merde [...] » (Crimp, 2002, p. 139). À travers ces trois répliques, on retrouve l'attaque violente, le débordement et la réaction à l'attaque. On se rend compte Le cycle complet de la violence apparait comme une métonymie du texte.

Chez Martin Crimp, c'est l'exubérance de la parole qui s'oppose à l'aphasie. La violence est montrée de façon diffuse, elle ne met pas en scène le récit d'un estropié victime de guerre racontant ses souvenirs douloureux. Le spectateur n'est pas convié au rendez-vous d'un personnage qui se raconte à la première personne. Conséquemment, l'histoire individuelle est diluée et pratiquement évacuée, elle est remplacée par des fragments d'histoire qui se superposent pour dessiner un portrait des principaux archétypes de la société. De plus, la parole est en expansion, c'est-à-dire qu'elle prolifère sur le mode de la contagion, de la même façon que la violence engendre la violence.

De même, Crimp pose son regard critique autant que caustique sur ceux qui assistent aux débordements qu'engendre la violence. La parole décrit la violence que les individus se font subir les uns les autres. Il dépeint les petites mesquineries de ceux qui abusent des autres et de ceux qui s'approprient le récit de vie d'individus ordinaires pour le restructurer dans un but mercantile. Ce remodelage, dans la pièce *Le traitement*, s'effectue avec le personnage d'Anne. La violence est difficile à cerner car elle emprunte des voies détournées et obscures. Il s'avère impossible de comprendre les circonstances et les conséquences de l'attentat à l'école primaire dans *Face au mur*, difficile de connaître l'identité du meurtrier, impossible de savoir si Bobby dans *Tout va mieux* arrivera à s'en sortir suite à la balle qui a percuté sa hanche. La suite de l'histoire demeure en suspens. Entre la fin du *Traitement* et le début

d'*Atteintes à sa vie*, Martin Crimp n'explique pas ce qu'il advient de la vie d'Anne, sa disparition reste mystérieuse. Est-ce que sa rivale, Jennifer, l'a vraiment atteint d'un coup de revolver? Anne est-elle morte ou s'est-elle volontairement enfuie?

La réflexion émerge en creux dans le théâtre de Crimp. Elle se tisse de façon imperceptible dans le labyrinthe de notre conscience. Lorsque la tension narrative est à son apogée, la situation est désamorcée par une réplique qui entraîne la digression. Par exemple, dans *Face au mur*, après avoir comptabilisé la mort de quatre enfants et décrit le sang en suspension dans la salle de classe, les narrateurs concluent en parlant du meurtrier : « Donc ce n'est pas un personnage sympathique » (Crimp, 2002, p. 25). Une constatation ironique qui n'apporte aucun soulagement à la situation, en vérité, dramatique. Sans parler de cette femme étrange que les narrateurs décrivent au scénario 12 ; c'est une femme qui fuit la ville pour rejoindre l'aéroport avec un enfant dépecé et rangé à l'intérieur de deux sacs distincts, sur le siège arrière de sa voiture. La réflexion est détournée et se perd au profit d'une description anecdotique : au lieu de chercher à savoir ce qu'il est advenu de l'enfant, les narrateurs « se demandent pourquoi une enfant serait dans deux sacs et pas dans un seul » (Crimp, 2002, p.181). Le lecteur fait constamment face à une nouvelle version du récit en expansion, et ce, sans savoir si celle-ci correspond à la réalité. Ce procédé fait dévier la réflexion que se construit intérieurement le spectateur.

À d'autres moments, la parole semble émerger du silence qui fait office d'embrayeur. Au scénario 3 *Foi en nous-mêmes*, les deux extrêmes se côtoient, le silence apparaît comme un moment de réflexion indispensable à la cruauté de la parole qui vient par la suite. L'histoire d'Anne qui se tient debout près de son arbre, horrifiée par les souvenirs associés à la guerre, se densifie en menus détails et émotions à la suite de chaque silence. Les descriptions se partagent entre les rituels associés à la naissance de la vie et la volonté de tout détruire de façon délibérée. La réflexion se fait ouvertement autour du fait que nos sociétés se désolidarisent et que ces valeurs en déperdition donnent naissance aux pires atrocités. Au cours de cette scène, six moments de silence ont lieu avant que les narrateurs n'arrivent à s'identifier au génocide dévastateur qu'a vécu Anya. Progressivement, au fil des mots, le

récit débouche sur une réflexion touchant l'empathie et la reconnaissance que les hommes font partie d'une seule et même grande famille.

Crimp décrit un état de panique mal identifié par l'entremise des mots. Il démontre le pouvoir libérateur et la capacité de résilience que provoque l'expérience de la communication. Autant Beckett que Crimp ne semblent pas pouvoir contrôler le débit des mots. Mais contrairement à Beckett, la dramaturgie de Crimp s'inscrit à contre-courant en tentant de tout nommer. Par des répliques semées ici et là, il démontre que la parole porte ses propres limites. D'un autre côté, il évoque le pouvoir quasi magique des mots. Par exemple, dans *Oh les beaux jours* de Beckett, Winnie réplique que « les mots vous lâchent, il y a des moments où même eux vous lâchent » (Angel-Perez, 2006, p. 39). Comme si les mots n'arrivaient pas à figurer le désastre ambiant, ils frôlent le silence et la désintégration. Ici, Crimp semble faire référence à Beckett dans la pièce *Le traitement* lorsque Andrew fait remarquer à Anne que « nous n'avons pas les mots pour décrire cet état des choses, cet état du monde ». Ils disent : « [l]es mots nous lâchent. Mais les mots ne peuvent pas nous lâcher, Anne, il n'y a que nous qui pouvons lâcher » (Crimp, 2002, p. 28). Dans *Atteintes à sa vie*, Crimp ajoute en parlant d'Anya qui revient sur les lieux d'une guerre barbare : « [l]a terrible, oui, impuissance des mots tandis qu'elle se tient là près d'un arbre couvert de délicats pétales blancs » (Crimp, 2002, p. 138). Momentanément, Anya demeure bouche bée devant l'ampleur de la catastrophe. Par ailleurs, les mots ont le pouvoir d'entraîner les personnages dans une relation prématurément intime. Ils semblent détenir un pouvoir magique : comme si le fait de dire « je t'aime » octroyait aux deux protagonistes la possibilité de tomber en amour. Cette situation se produit dans *Le traitement*, lorsque Andrew avoue à Jennifer, sa femme, avoir prononcé des mots compromettants à l'endroit d'Anne, mais « [...] que ce ne sont que des mots [...] » (Crimp, 2002, p. 41). À cet instant précis, il se réfère à la prétendue jalousie de Jennifer qui lui réplique qu'on ne peut dissocier les mots de leur sens. Par la suite, Andrew constate que ces mots avoués sans grande conviction, l'ont propulsé dans une dimension où il ne contrôle plus rien du tout, car « [l]es mots, juste les mots, ont fait naître l'émotion [...] » (Crimp, 2002, p.84). Dans ces circonstances, les mots deviennent comme une graine que l'on plante dans une terre fertile.

3.1.2 La parole, un outil de remémoration : sortir de l'inertie

Comme je l'ai mentionné précédemment, les textes de Crimp sont au service de la capacité évocatrice de la parole. De plus, ils font la démonstration qu'à partir du moment où un mot est formulé, les narrateurs réagissent promptement en construisant leurs répliques sur les assises de la précédente. Chaque groupe de mots surgit de façon impromptue et inspire les narrateurs. Cette répétition leur permet de lutter contre l'immobilité et les rapproche de leur but même s'ils ne parviennent pas à élucider le mystère entourant la violence. Ils donnent l'impression de s'orienter vers un même point, mais en fait, ils s'en éloignent, leurs multiples questionnements restant sans réponse se retrouvent donc d'une certaine manière en apesanteur.

En outre, il semble que dans certains cas, la parole soit au service de la remémoration des événements et que dans d'autres moments, elle participe à la création d'une mémoire inventée. L'objectif de ladite parole n'est pas de déboucher sur un constat qui traduit la réalité. Crimp cherche davantage à rejoindre les spectateurs à l'aide d'une narration ponctuée de questionnements dissimulés dans le texte. Le spectateur fait face à un récit qui affiche ses prises de position et les cache tout à la fois.

Si un propos doit être visé, c'est bien le propos que le propos qui est visé n'est pas à propos et n'a en fait jamais été à propos. C'est sûrement le propos que de viser un propos est hors de propos et que tout le propos de l'exercice — c'est-à-dire ces atteintes à sa vie vise à démontrer mon propos. Cela me rappelle le proverbe chinois : l'endroit le plus sombre est toujours sous la lampe (Crimp, 2002, p. 171).

Dès lors, l'histoire se crée au moyen de cette ambiguïté. Le récit est construit comme ces poupées russes qui cachent en leur sein une plus petite. Ce traitement rappelle de façon métaphorique la multiplication des récits auxquels les médias sociaux et la toile donnent accès. Les échanges de paroles auxquels les narrateurs participent révèlent une mémoire défaillante. Leurs réflexions achoppent et les réminiscences associées aux événements traumatiques demeurent inaccessibles. La tension que laisse planer le terrorisme se répercute sur la mémoire : « ne dirait-on pas qu'un dangereux cercle vicieux se soit mis à fonctionner : plus la violence est violente, plus l'amnésie est profonde » (Mattéi et Rosenfield, 2002,

p.69)? Les narrateurs multiplient et superposent les tentatives de description pour contrer une mémoire lacunaire. Chez Crimp le non-sens est plus révélateur que le sens lui-même; l'anarchie du récit devient donc l'élément le plus révélateur.

Les narrateurs luttent sans relâche contre l'amnésie qui les assiège. Dans *Face au mur* la colère du narrateur numéro 1 est sur le point d'éclater lorsque son confrère tente de lui venir en aide. De façon vindicative, il les exhorte à ne pas interrompre sa réflexion. La capacité à se remémorer semble comporter des enjeux de vie et de mort. Les narrateurs deviennent comme des inspecteurs de roman policier qui cherchent des indices. Même leur mémoire à court terme semble mise à mal. Dans *Tout va mieux*, le narrateur numéro 1 ne semble pas conscient qu'il substitue le prénom de Bobby pour celui de Jimmy. Il devient susceptible et ajoute : « [t]u penses que je ne sais pas ce que j'ai dit » (Crimp, 2002, p. 46)? De plus, les narrateurs semblent indifférents aux interventions de leurs confrères, très souvent, ils demandent de répéter. « Elle devient plus vive? — Quoi? — Elle devient plus vive? Elle devient plus vive de jour en jour? Elle s'améliore. — Quoi? — Elle devient plus vive? Elle devient plus vive de jour en jour? Elle s'améliore » (Crimp, 2002, p. 37). Est-ce que les narrateurs font face à un problème d'audition, d'inattention ou de compréhension?

Les diverses prises de position des narrateurs orientent le récit dans des directions aux antipodes les unes des autres. Par exemple, au scénario 3, *Foi en nous-mêmes*, les narrateurs ramènent le débat autour des traditions, ciment du tissu social des communautés. Ils cherchent à se remémorer les coutumes ancestrales comme le fait de planter un arbre à la naissance d'un enfant, ils se remémorent aussi la manière cruelle qu'emploient les soldats pour tuer les villageois c'est-à-dire, les enterrer jusqu'au cou et leur défoncer la tête à coup de bêche. Ils vont et viennent entre les rites qui donnent un sens à la vie et les pratiques de violence qui divisent les communautés. Généralement, ils empruntent un ton ironique à la limite du corrosif pour traduire le chaos ambiant. Comme une ritournelle, les narrateurs s'interrogent entre eux à propos de l'ampleur des événements, incertains devant les causes, confus devant l'ampleur du désastre, leur questionnement dérive.

3.1.3 L'énonciation chorale : l'entraide au sein de la communauté

L'aire d'affrontement du terrorisme est planétaire, elle ne comprend plus de zone sécuritaire, l'extérieur et l'intérieur deviennent un seul champ de bataille. Il n'existe donc plus de lieu exempt de menace. Comme la violence terroriste est synonyme de dispersion, elle accentue le risque de détruire le sentiment de sécurité de la communauté. Le sentiment d'appartenance à un groupe devient un rempart à ce phénomène de dissémination. Le constat qu'autrui possède un pouvoir de destruction équivalent au nôtre pousse les hommes à se regrouper afin d'assurer leur pérennité. Ainsi, du regroupement en société naît un dispositif de protection naturelle. La peur qu'ont les hommes les uns des autres met en marche le processus de rapprochement et de socialisation, mais « c'est l'expérience de la violence qui réunit les hommes » (Sofsky, 1998, p. 12). La vie en société exige une certaine organisation, un certain ordre difficile à garder surtout lorsque des individus ne peuvent renoncer à la liberté de faire leurs propres lois. Et, comme le mentionne Wolfgang Sofsky, nous sommes aux prises avec une dynamique impossible à gérer, car « la violence crée le chaos, et l'ordre crée la violence » (Sofsky, 1998, p. 12). Le mandat des narrateurs est justement de comprendre les sources de la violence et la façon dont elle se manifeste afin de conserver un équilibre dans la société. Je crois que Crimp opte pour la formation chorale pour atténuer les réactions violentes qui pourraient être soulevées lors d'un questionnement en profondeur sur les valeurs de notre société. J'observe que les trois pièces de Martin Crimp se déroulent à huis clos, à l'abri de la violence extérieure, au sein d'un chœur qui persiste à retrouver son origine. La choralité permet d'observer l'état de la situation sous un angle périphérique. Les éléments fondateurs du drame se retrouvent hors champ et l'accent est mis sur ce qui semblait auparavant secondaire, comme la parole à l'unisson et la distanciation. De plus, ce huis clos permet accès direct à la pensée et la parole de l'auteur.

Crimp s'inspire du théâtre grec, non seulement par l'utilisation qu'il fait du chœur et du chant, mais aussi par sa façon de créer une zone de réflexion. La choralité tire ses origines du chœur grec, mais en creux, elle se traduit par « sa déconstruction, sa dispersion, sa diaspora » (Triau et Banu, 2003, p. 28). Le chœur dans le théâtre grec jouait un rôle plus distancié : il

informait et assurait les liaisons. Il n'avait pas un rôle d'actant comme l'endossent les narrateurs. « Le principe de choralité peut être défini comme l'effet fantôme du chœur antique sur la scène contemporaine » (Dornier et Renaud, 2005, p. 343).

La conception dramaturgique de Martin Crimp tend à privilégier la choralité à «... des conventions démodées du dialogue entre de pseudo-personnages pataugeant jusqu'à un dénouement filandreux... » (Crimp, 2002, p.175) comme le démontre *Atteintes à sa vie*. Il ne met donc pas en scène des personnages évoluant dans une fable linéaire. Le dialogue cède la place à la choralité mais il n'en demeure pas moins une prise de parole conflictuelle. Ce procédé comme une nouvelle façon d'exprimer un désaccord face à l'anarchie ambiante. De plus, la suppression du dialogue élimine la forme duelle apparentée à la guerre. Avec la choralité, la parole donne l'impression de provenir d'une seule et même voix, même si elle est fragmentée : « À force de passer de bouche en bouche, la parole répétée prend une dimension chorale » (Ryngaert, 2005, p. 48). Ce mode de fonctionnement ressemble à celui du terrorisme où le pouvoir est détenu par un petit groupe qui propage son idéologie par l'entremise de complices. Le dialogue présente un mode d'affrontement plus direct qui mène au conflit, tandis que le chœur suggère par sa configuration une prise de parole moins subjective. Le chœur est métonymique de la société, il est convié à un combat politique au sens large pour retrouver la souveraineté de la parole. L'anonymat des narrateurs donne l'occasion de passer rapidement, sans explication, d'un sujet à un autre, d'un lieu à un autre. Il suffit donc qu'un narrateur fasse référence à un événement, un lieu ou une personne pour qu'ils apparaissent ou se matérialisent dans l'esprit du spectateur.

L'oscillation observée entre l'individu et son groupe d'appartenance se retrouve dans les fondements de la choralité, c'est-à-dire un mouvement qui cherche, d'un côté à faire ressortir l'individualité et d'un autre à la faire disparaître dans la collectivité. En ce qui a trait à la parole, la collectivité semble avoir préséance sur l'individualité. Toutefois, il survient certains désaccords dans le déroulement des échanges entraînant parfois les locuteurs dans un début de confrontation. À première vue, tout porte à croire que la parole est distribuée de façon aléatoire entre les narrateurs, qu'il y a indifférenciation des voix narratrices. Le choix des mots, leurs propos ne sont pas liés à leur subjectivité, la prépondérance est plutôt

accordée à la voix globalisante du chœur. Toutefois, à l'occasion, les locuteurs tentent de se singulariser, voire se désolidariser du groupe. Ce glissement constant entre le chœur et ses locuteurs cherchant à exprimer un point de vue subjectif participe au décentrement de la narration.

3.1.4 Répétition-variation-superposition

La répétition-variation peut être observée dans le récit que forment les deux dyptiques. Le récit se construit à partir de phrases reprises par un successeur qui s'en inspire et la prolonge. Parfois, l'interlocuteur répète la phrase entièrement, parfois il la reprend en partie. Tour à tour, la parole-relai construit un pont qui assure un déroulement continu du discours. L'élaboration du récit se crée donc par le biais de fragments recyclés et répétés qui se transforment progressivement à chaque réplique. Par exemple : « — c'est une vallée. — C'est une vallée — oui-perdue au milieu des collines. — C'est une vallée perdue au milieu des collines, où les traditions ont été maintenues pendant des générations » (Crimp, 2002, p. 136). Le texte se déploie par répétition-variation, se structurant pas à pas, d'une phrase à l'autre, à l'échelle d'une scène comme de l'ensemble de la pièce, chaque narrateur se nourrit de la parole de son partenaire pour faire avancer le récit et ce faisant, tous sont portés par une inspiration collective. Le recyclage de la parole sert souvent de déclencheur lors des débuts d'échange et, par la suite il peut se transformer en une création qui paraît plus spontanée que construite. Les prises de paroles s'inspirent les unes des autres sans toutefois répéter le texte intégralement. Cette suite de répliques semble souvent plus créative que les parties où il y a un recyclage systématique de la parole. Ainsi, au cours de l'extrait suivant, le recyclage du texte est porté par un souffle plus dramatique.

Les gens en flammes qui courent entre les arbres fruitiers qui portent leurs noms, faisant roussir les feuilles, se tordant sur les brins d'herbe tandis que les soldats regardent en riant. / Les soldats rient, et pourtant ce sont leurs propres cousins, leurs propres parents, leurs/mères et leurs pères. / Ils brûlent leurs propres parents dans le verger sacré. Ils les brûlent vivants et ils rient. / Ou ils les enterrent vivants. Ils les enterrent vivants jusqu'au cou dans la terre fertile, puis ils défoncent leurs crânes d'un

coup de bêche. Ils ont un nom pour cela. / « La fleur ». / Oui, cela s'appelle « la fleur » (Crimp, 1997, p. 137-138).

Ainsi, les narrateurs semblent moins systématiquement recourir à la répétition et leurs interventions livrent davantage de détails à propos du génocide. En revanche, dès qu'un récit plus traditionnel commence à prendre forme, l'effusion se brise, le silence qui suit laisse fait place à une nouvelle proposition aux antipodes de la précédente. La parole formulée par les uns et entendue par le groupe d'appartenance devient comme un matériau mnémonique ayant la capacité d'encourager l'effort de parole ainsi que sa circulation. Cette façon de faire vient contrecarrer la tentation que représente le silence. Selon Beckett, ce mode de communication s'apparente à « ... l'enfant solitaire qui se met en plusieurs, deux, trois, pour être ensemble, et parler ensemble, dans la nuit » (Naugrette, 2004, p. 151). La menace de violence a tendance à paralyser la mémoire et à tendre un voile entre soi et les autres annihilant la volonté de communiquer. Alors, il vaut mieux faire sienne la parole de ses interlocuteurs que de plonger dans un drame intérieur. En ce qui a trait de la parole répétée, Maurice Blanchot témoigne de son importance.

[...] ce dédoublement de la même affirmation constituait le plus fort des dialogues; là, rien ne s'était développé, ni opposé, ni modifié; et manifestement le premier interlocuteur apprenait beaucoup et même infiniment de sa propre parole répétée, non pas à cause de l'accord et de l'adhésion, mais au contraire par la différence infinie [...] (Blanchot, 1969, p. 501).

Il s'effectue donc une compréhension supplémentaire qui consolide la parole, au moment où un confrère répète, à l'identique, les propos entendus au préalable par un autre narrateur. Ce principe de répétition lie la parole de l'autre à soi. De plus, la répétition-variation observée dans le texte s'effectue par la présence de la barre de chevauchement que l'on retrouve à l'intérieur des quatre pièces. Cette barre fait se superposer les répliques, à partir de là, elles seront dites à l'unisson. De là, les locuteurs unis par deux répliques qui se succèdent entament le texte de concert. Le spectateur entend simultanément la fin d'une réplique et le début de la suivante. Par moments, le chevauchement du texte est construit de façon telle que la partie superposée est composée des mêmes mots. « Dont vous pensiez qu'ils avaient complètement / disparu. Disparu. Épatant – pour les courses c'est épatant- » (Crimp, 2004, p.21). En revanche, le recoupement peut être constitué de bouts de phrases

différents. «Ouvrir la porte ? Il doit être/ complètement fou. Ah oui- mais il faut que vous sachiez ce qui se passe dans la tête de Bobby» (Crimp, 2004, p.49). Dans certains cas, la superposition souligne et accentue le message transmis par le contenu des phrases, mais dans d'autres, elle brouille complètement la réception. Le texte devient alors indéchiffrable et la diffusion du message perd en force. Ce procédé participe à la dispersion et conduit inéluctablement vers une expansion du sens qui rend la conclusion du récit impossible. « Par principe une telle technique est répétitive, et c'est pourquoi, du début à la fin, le texte n'est qu'une variation continue, sans conclusion possible » (Sarrazac, 2002, p. 28). Comment est-il possible d'échafauder une réflexion collective si le sens des mots est en partie insaisissable?

Outre le chevauchement, Martin Crimp amplifie le procédé de répétition-variation à la limite formelle du texte au scénario 16, c'est-à-dire qu'il le pousse au bord de l'éclatement. Afin de maximiser la stratégie, il intensifie la musique, divise les locuteurs en deux sous-groupes en plus de traduire les répliques dans une langue étrangère peu familière. Ce foisonnement, induit par la répétition, crée un vertige sonore qui rappelle l'expansion du message de terreur. Explicitement, le but du dramaturge n'est pas de renforcer la compréhension du message porté par le texte, mais de produire une distorsion. Encore une fois, l'accent est mis sur l'accumulation comme élément perturbateur du récit. La perte du sens est poussée à l'extrême. Ce constat quant à la clarté du message ressemble aux pratiques terroristes qui privilégient le caractère flou et impromptu des interventions.

Dans les deux courtes pièces, nous observons un meneur au sein de la narration. Le narrateur numéro 1 est souvent celui qui introduit de nouveaux éléments à ce qui semble être un jeu pour retrouver des indices liés au drame. C'est lui qui provoque les changements de trajectoire par ses propositions inusitées, qui brise la cadence répétitive en cours en entraînant les autres sur une autre piste. Le temps de quelques répliques, les narrateurs adoptent un point de vue consensuel de l'organisation du récit. En revanche, après une suite de sept à huit répliques, le propos achoppe. Avec *Atteintes à sa vie*, la prise de parole est dorénavant marquée d'un tiret, mais les changements de direction en dents de scie sont tout de même visibles. La volonté de la cohorte à partager la parole répétée donne l'impression de construire un récit qui évolue vers un but précis. En revanche, les possibilités infinies de

prises de parole rendent le texte de plus en plus interrogatif, empêchant ainsi la résolution de l'énigme. Au lieu d'aboutir, le plaidoyer en faveur de la vérité devient de plus en plus nébuleux.

Dans *Face au mur*, au moment où il compare le sang à un aérosol, le narrateur no 1 répète plusieurs fois à ses confrères du chœur de ne pas l'aider : il se fait donc un devoir de retrouver la suite des actions et le sens des événements sans collaboration aucune. L'intensité avec laquelle se font les réminiscences donne à penser qu'elles sont essentielles. Le narrateur fait preuve d'impatience et menace ses confrères à la manière d'un terroriste, « tu as vu ce qui est arrivé à l'enfant D, donc ferme ta gueule de merde. Con. Petit con. J'ai dit ne m'aidez pas » (Crimp, 2002, p. 25). Bien que les narrateurs décrivent des faits dans lesquels ils ne sont pas impliqués émotionnellement, curieusement, le numéro 1 semble plus nerveux que les autres devant l'urgence à décrire adéquatement l'horreur de la situation. En outre, le narrateur no 1 décrit trois fois la scène de meurtre des quatre enfants en recommençant à chaque fois au début sans toutefois pouvoir se rendre jusqu'à la fin. Ce dernier poursuit l'idée de décrire la scène du meurtre avec précision, mais il semble être confronté à sa propre amnésie. Cette répétition de la parole amplifie la portée du message et crée une permanence dans le temps et l'espace qui s'oppose au vide laissé par la terreur. La répétition révèle à son insu « le refus d'un commencement ou d'une clôture de l'échange » (Ryngaert, 2005, p. 48). Au lieu de construire un récit évolutif, le texte étire le temps et crée un effet d'attente. La suspension s'installe. Le texte de *Face au mur* oppose le principe de réminiscence à l'amnésie des narrateurs. Tandis qu'avec *Tout va mieux*, les événements donnent l'impression d'être décrits en direct, abolissant ainsi la distance entre l'événement de terreur et sa réception par le spectateur.

3.2 Effritement de la structure

Dans cette deuxième section, il sera démontré que plus le récit s'enrichit d'informations, moins il livre ses hypothèses quant à la résolution de l'énigme, plus il se

déconstruit. La mise à distance de la terreur ne se présente plus comme un choix, mais comme une nécessité.

3.2.1 La parole se transforme en voix, chant et bruit au final

Le vacarme assourdissant produit par la chute des tours au moment précis où celles-ci se sont effondrées élimine momentanément toute forme de ripostes. Un bruit à ce point prégnant est annonciateur d'un désastre. La parole s'avère vaine devant ce fracas et toute tentative d'explication est anéantie. Elle est comme réduite en cendres au même titre que les édifices, seuls subsistent les cris qui traduisent l'horreur et rappellent de façon claire l'imminence de la fuite. Vient avec le fracas, la perte de milliers de vies humaines.

À la fin des pièces *Le traitement* et *Atteintes à sa vie*, Crimp utilise un procédé qui nous ramène à cet instant précis. Il joint un procédé d'intensification de la musique aux répliques qui deviennent pratiquement inaudibles. Ceci rappelle le vacarme de l'effondrement des tours. À la fin de ces deux pièces, les didascalies indiquent au moins à trois reprises que « la musique s'intensifie ». Je m'interroge à savoir si l'horreur commande l'utilisation du son qui neutralise toute parole? À l'approche de la finale d'*Atteintes à sa vie*, le chœur est convoqué à interpréter une musique expérimentale. C'est-à-dire que l'auteur dédouble le texte en plusieurs langues différentes. Crimp donne l'impression de vouloir diffuser la parole à l'échelle planétaire : la traduction en langue étrangère serbe ou chinoise, au choix du metteur en scène, crée un contrepoint chargé de dissonances. Les répliques se démultiplient donc jusqu'à engendrer un effet d'omniprésence de la parole, « d'hallucination auditive ». Elle devient pareille à un bruit de fond inaudible, ce qui présente un message indéchiffrable aux spectateurs. La compréhension du message semble un enjeu de moindre importance, elle fait place à une cacophonie en suspension, tel un bruit de grésillement apparenté aux grouillements d'une foule. À la fin de *Face au mur*, au moment où le facteur est recroquevillé contre le mur, incapable de se relever, les narrateurs commencent à chanter un blues. Le rythme syncopé de la parole disparaît et le facteur tente d'expliquer la situation d'enfermement liée à ces états d'âme en proie à la folie. Le seul choix dont semble disposer

le facteur est de chanter les Doo ba ba-doo ba d'un blues qui achemine le récit vers une fin ouverte. Enfin, dans *Tout va mieux*, les parents commencent à chanter un scat après que Bobby a reçu une balle dans la hanche. Ils chantent pour avoir une prise sur leur émotion, pour oublier l'inquiétude grandissante d'être sans nouvelle de leur fils. La parole se dissimule dans le chant pour cacher ses propres limites. De plus, certains textes poétiques rimés donnent l'impression de posséder toutes les qualités nécessaires à la mise en musique comme le scénario 14 (*La fille d'à côté*).

Dans son ensemble, la manière dont Crimp organise la parole rappelle la musique syncopée. Les courtes phrases qui jalonnent l'ensemble des textes créent une musique répétitive et les finales qui se chevauchent produisent une musique discordante. Cette répétition construit une musicalité qui évince l'émotion et provoque des carambolages de mots où le sens est perturbé. C'est précisément au moment où les propos pourraient devenir plus intenses que la musique vient libérer la forme non dramatique de son étau. La musique agit comme un élément salvateur qui annule les tensions et permet de clore le récit. D'une certaine manière, elle permet de réintroduire l'émotion que la fragmentation du texte avait fait disparaître. Enfin, elle sauve le texte de son délire et l'humanise en le ramenant à une certaine forme de réalité.

De cette façon, Crimp récupère la fonction première du chœur qui est de chanter. Un glissement se produit de la parole au chant, plus précisément vers la fin. Le chant absorbe toutes les dissensions dans un monde lyrique fédérateur et fait oublier que le héros est toujours en déperdition. À l'origine, le chœur intervenait tout au plus dans l'entrelacs des prestations du héros, dans ce cas-ci, il est omniprésent. Le fait que le récit dévie d'une réplique à l'autre force la musique à venir à son secours. Quand les mots arrivent aux confins de descriptions extrêmes, que la construction du langage n'est plus possible, il ne reste qu'à chanter. Chanter, renvoie à un débordement qui ne trouve plus d'issue. Martin Crimp donne vie à une dramaturgie de la parole qui s'incarne par des voix, mais qui ne lui permet pas de conclure, il lui substitue donc un univers sonore. Force est de constater que la capacité de la parole à décrire les souffrances engendrées par la violence porte ses propres limites. En fin de

compte, le chœur privilégie la dimension lyrique du texte, il s'appuie sur la parole chantée, interprétée seul ou à l'unisson.

3.2.2 La suspension de la parole : une forme de suspense

L'attentat terroriste du 11 septembre 2001 avec sa logique organisationnelle destructrice fut un acte barbare télédiffusé en direct. Dans le monde entier, chacun a pu regarder le spectacle de cette guerre hautement médiatisée. Le monde occidental a pu observer le symbole de la puissance des États-Unis s'affaisser comme un château de cartes. Quasiment en temps réel, nous avons pu voir le premier et ensuite, le deuxième avion s'engouffrer dans les tours, les pompiers accourir, les gens aux visages blancs s'éloigner des lieux des attaques. Aucun combat n'a été livré, seulement deux attaques dévastatrices. Ces images des deux tours qui disparaissent dans un énorme nuage de poussière sont dorénavant archivées dans nos mémoires, tout comme le spectacle des citadins qui fuient pour éviter la poussière en suspension dans l'air. Ce sont les images récurrentes auxquelles les spectateurs de l'information ont eu accès les jours qui ont suivi les attentats. À partir du moment où les avions ont percuté les tours jumelles, c'est comme si la réalité avait évincé la fiction. L'événement réel est devenu plus terrifiant que n'importe quelle fiction, il n'est plus nécessaire de l'imaginer, elle se produit dorénavant sous nos yeux. Comme l'expose Jean Baudrillard : « [l]a tactique du modèle terroriste est de provoquer un excès de réalité et de faire s'effondrer le système sous cet excès de réalité » (Baudrillard, 2002, p. 26). Dans le cadre de mon travail, le système prend la forme du langage et la puissance de l'attaque possède le pouvoir de neutraliser ce langage. Avec les trois pièces à l'étude, on observe la transposition de cet excès mis en scène par l'intermédiaire de ceux qui ont échappé aux attentats.

Le théâtre prend à parti la guerre et la violence, il y réfléchit, les dénonce et finalement les déjoue. L'horreur commande une mise à distance du théâtre, un mouvement anti mimétique. Le détachement s'avère inversement proportionnel à la charge émotionnelle. Or, la métaphore s'impose lorsque des événements d'une trop forte intensité doivent se traduire.

Dans le cadre d'une entrevue ayant pour thématique la guerre, le metteur en scène Theodor Cristian Popescu mentionne qu'il « n'essaie pas d'arriver au tragique avec le bruit du tonnerre, mais, comme disait Nietzsche, avec le pas du pigeon » (Gagnon, 2005, p. 112). À l'heure de la « crise du drame », Jean-Pierre Sarrazac propose, pour sa part, d'utiliser la parabole, car elle achemine le langage jusqu'à son objectif ultime qui est de décrire la réalité. Il signale que le détour constitue la seule possibilité de reconquérir une parole lors d'événement ayant le pouvoir d'imposer le silence » (Sarrazac, 2002, p. 25). Cette distance permet un regard nouveau et influence la forme que prendra le texte pour traduire la réalité. De son côté, Catherine Naugrette dans *Paysage dévasté*, fait référence à une opinion de Heiner Müller qui commente la pensée d'Adorno :

La thèse d'Adorno, c'est de la capitulation. C'est le contraire qui est vrai après Auschwitz, rien que des poèmes. La poésie est une façon de sortir du réel. Ce n'est qu'en sortant du temps qu'on peut avoir de l'influence sur lui. Ce n'est qu'en dehors de la machine qu'on peut trouver une possibilité de perturber le déroulement déterminé par la machine. À l'intérieur de la machine, cela ne marche en aucun cas. Ne plus lire de poèmes, c'est rester à l'intérieur de la machine (Naugrette, 2004, p. 86).

La poésie devient un échafaudage servant à déconstruire la violence. Elle permet de croiser le fer de la subjectivité et de la créativité pour mieux comprendre les conflits sociétaux. Dans ce contexte, tout chemin de traverse devient une résistance à la violence. La parole dans la dramaturgie de Crimp est le miroir de ce nuage chargé de particules impossibles à contenir, impossibles à dissiper parce qu'en suspension dans un présent ininterrompu. Les particules en suspension et le vide laissé par les édifices après que les avions les ont percutés représentent la version antinomique d'une même matérialité. Ces particules en apesanteur démontrent à quel point l'énonciation possède sa propre autonomie, comme si l'auteur la bridait avec beaucoup de difficulté. Au moment où la suspension se produit, les thématiques semblent se fondre les unes dans les autres et les mots s'affranchissent des limites, ils deviennent d'infimes fragments. Je constate une abolition des limites entre les événements passés et le présent, entre l'objectivité et la subjectivité, entre le dramatique et l'épique, entre l'action et l'immobilité, entre l'individualité et la communauté, entre la rétention et le débordement de la parole. L'effondrement des tours s'apparente à une métaphore démontrant que la logique des événements ne peut être contrôlée, telle une bombe qui aurait fait éclater le noyau de la réflexion en un nuage de particules, à première vue, désolidarisées.

Dans une entrevue accordée à la revue de théâtre *Jeu*, la metteuse en scène Cristina Iovita définit la guerre comme étant « [...] un état de suspension du temps, des lieux, de tout » (Gagnon, 2005, p. 115). Cette citation m'a habitée durant tout le processus d'écriture. Dans *Face au mur*, nous retrouvons un écho de cette définition qui démontre que tout vole en éclat. C'est une métaphore qui traduit l'impact de la violence et l'incapacité à la contrôler. Un des narrateurs explique que le tueur a réfléchi à l'attentat dans ses moindres détails. En revanche, il a omis de planifier que le sang pourrait gicler un peu partout dans la classe, lieu du meurtre des enfants. Au moment de la planification, couché dans ses draps blancs, le tireur fou n'a pas prévu les fines particules de sang en apesanteur dans les airs, un élément qui le confronte à son geste violent : « [e] t bien évidemment qu'il y a du sang — pas seulement du sang sur les murs pas seulement du sang par terre. Mais du sang dans l'air. Du sang dans l'air. Du sang en suspension dans l'air. Une brume. Un aérosol » (Crimp, 2002, p. 22). De plus, il a oublié le son de son propre cœur qui résonne dans sa tête. La description du sang en suspension dans l'air entraîne les narrateurs à filer la métaphore encore plus loin. Le temps devient malléable et les lieux transformables, selon le besoin de celui qui fait avancer le récit. Après avoir décrit les battements de cœur dans la tête du tueur, ils le comparent à un nageur qui entend son cœur battre dans sa tête, ensuite à un plongeur qui « descend profond loin de la lumière – il plonge dans le sang – qui bat – qui bat dans ses oreilles [...] » (Crimp, 2002, p.24).

Les constatations soulevées par les narrateurs à propos des crimes semblent les perturber, car ils n'arrivent pas à se rappeler la suite des événements après l'assassinat de l'enfant D. Plus loin, le narrateur no 1 récite machinalement les répliques qui décrivent les meurtres les uns à la suite des autres : [...] tu as vu ce qui est arrivé à l'enfant A, tu as vu ce qui est arrivé à l'enfant B [...] » (Crimp, 2002, p. 24). Et, il répète trois fois à la fin « tu as vu ce qui est arrivé à l'enfant C [...] » Il fait une pause et répète ces mêmes répliques en reprenant au début, avec l'enfant A, pour arriver cette fois jusqu'à l'enfant D. Le fait de recommencer plusieurs fois ne lui permet pourtant pas de se rappeler ce qui est arrivé après la mort de l'enfant D. Incapable de collaborer, les narrateurs en viennent aux insultes. Si dans le récit le sang arrive à demeurer en suspension, c'est peut-être parce que le temps s'arrête. Il suspend son vol et pendant cet intervalle, la poésie et la répétition sont sollicités pour créer un

effet de suspension. Finalement, cette section sur « la suspension du sang dans l'air » se termine sur des menaces de mort faites par la voix numéro 1. Les narrateurs sont aux prises avec des trous de mémoire qui freinent le développement du récit. À défaut de pouvoir résoudre l'énigme entourant la mort des autres enfants, les narrateurs chercheront à connaître les raisons qui ont poussé le meurtrier à passer à l'acte.

CONCLUSION

Dans la dramaturgie de Martin Crimp, les narrateurs portent la vision de l'auteur jusqu'au lecteur. Ce choix fondamental a pour conséquence que le personnage se retrouve dissimulé derrière ces narrateurs. Sa vie prend forme par la vision que les narrateurs actualisent. Le personnage détient la première version des faits, mais sa dispersion dans le tissu dramatique oblige le narrateur porteur de la seconde version, à prendre le relais. Ils se relancent les uns les autres, ce qui leur permet tantôt d'inventer de nouveaux détails, tantôt d'en faire disparaître certains. La création de différentes histoires s'enchevêtrent afin d'accroître le degré de confusion. Or les narrateurs ne communiquent pas la parole de la même façon que le ferait le personnage. Dans le récit, ils s'interposent entre l'événement violent et le lecteur. En ce sens, il semble donc que les narrateurs jouent deux rôles contradictoires. D'un côté, ils transmettent, comme le feraient des témoins, la version à peu de chose près intégrale des événements, et de l'autre, ils travestissent les informations. Pour le lecteur, il est impossible d'identifier lequel des modes est utilisé au moment où le partage de la parole survient. Ce procédé crée un écran qui empêche le lecteur de connaître la vérité et l'éloigne toujours davantage des faits réels.

Ainsi, dans la vie, si une altercation se produit et qu'un groupe de personnes s'interpose entre la scène du drame et les témoins, il devient impossible de connaître la première version des événements. Les personnes qui demandent à connaître les faits doivent attendre le compte-rendu que voudra bien faire le groupe qui était aux premières loges lors de l'événement. Les narrateurs, bien qu'ils forgent en parallèle une version souvent tronquée de la réalité, sont en position d'analyse et de transmission des faits. Cette démarche est omniprésente dans les trois pièces de Martin Crimp. Celui-ci entretient un dialogue avec le spectateur par l'intermédiaire de ses pièces, les narrateurs servant de diffuseur.

À plusieurs reprises, les narrateurs décrivent la situation d'emprisonnement que vivent les personnages. Par exemple, les enfants de *Face au mur* reculent instinctivement « ... droit

dans le mur» et meurent entre les murs de l'école (Crimp, 2004, p.14). Toujours dans *Face au mur*, le personnage du facteur en proie à la dépression, se retrouve dans une impasse. Il est dans l'impossibilité de surmonter son désespoir et incapable de voir plus loin que le mur, même si son fils l'encourage en lui disant : « 'pa, 'pa t'es pas malade du tout T'es FACE AU MUR VOILÀ TOUT » (Crimp, 2004, p.32). Même blessé à la hanche, Bobby dans *Tout va mieux* tente d'atteindre la clé qui lui permettrait d'ouvrir la porte et d'être libre. Mais il doit choisir entre mourir brûlé à l'intérieur ou franchir le seuil de sa maison pour mourir assassiné. En fait, dans les deux cas, il devra affronter la violence. Cette situation est désespérée et n'offre finalement aucune échappatoire. Les parents de Bobby, quant à eux, quittent chaque jour davantage la maison familiale en amenant leur bateau de plaisance toujours plus loin. Ils voguent sur la mer en direction de la lisière du monde qui est une autre forme de mur ou de précipice. «Qui aurait pensé que ces deux-là pourraient mettre les voiles comme ça vers le bord du monde» (Crimp, 2004, p.41). *Tout va mieux* adopte un point de vue qui semble antagoniste à celui de *Face au mur* mais qui est en fait le même. Les narrateurs ferment les yeux sur le fait qu'un cas d'urgence se produit au moment où ils tentent de se convaincre que la situation s'améliore. Ils repoussent l'évidence de la catastrophe. Pourtant, le mur est présent, il est simplement situé, pour reprendre les mots des narrateurs, en bordure du monde. Après cette bordure, c'est le vide, l'inconnu. Le mur symbolise la violence. Il est le constat tangible d'un conflit, d'un échec. Ce conflit peut être aussi bien intérieur qu'extérieur. La narration qui se semble libre de toute frontière est en fait prise dans un étau suscité par les écueils de la violence terroriste. Cette violence forme un mur infranchissable. La dramaturgie de Crimp repose sur ce paradoxe. Les enjeux sont sérieux comme en témoigne la narration : « - pour la simple raison que ça se passe réellement » (Crimp, 2002, p. 190). Si la violence n'est pas élucidée, son cycle ne pourra pas être interrompu.

Pour continuer d'exister, le personnage s'est disloqué. Sa forme classique a cédé sous la pression de la parole. Le personnage est déconstruit et fragmenté pour une plus grande malléabilité, au point que son incarnation sur la scène est rendue impossible. Il y a un éclatement au sein même de la parole. Celle-ci devient l'actant principal. Ainsi, le personnage d'Anne est dorénavant tissé de paroles. Par exemple, au début d'*Atteintes à sa vie*, un répondeur laisse entendre des messages qui sont adressés à Anne. C'est le seul

moment où les narrateurs lui parlent directement. Ils utilisent la première personne du singulier : « Je sais que tu es là. (*pause*) Inutile de te cacher, Anne. Te cacher de quoi ? (*pause*) Du monde » (Crimp, 2002, p.127) ? Ils la supplient de décrocher. Ils redoutent sa mort. Ils imaginent son cadavre déjà recouvert par les mouches et s'interroge à savoir si c'est ce scénario qu'ils doivent imaginer. Le fait qu'elle soit déjà morte au début de la pièce semble être le pire des scénarios. Cette immatérialité permet à Anne d'éviter la violence. Son personnage se cache dans les trous laissés dans le texte. Elle est ainsi mieux structurée qu'un personnage classique pour affronter la violence. Cependant, l'unité ayant volé en éclat, la parole ne permet plus de conclure et entraîne une perte du sens. Le questionnement est retourné vers le spectateur. La pièce est en expansion, il n'y a pas de clôture, pas de réponse, la fin rejoint le début.

Pour traduire la violence, il faut donc avoir recours au même stratagème oblique que celui qui magnifie la parole en poésie. Martin Crimp crée un subterfuge, il joue avec l'attente. Entre le début et la fin des récits, il étire le temps en analysant toutes les probabilités dans les moindres détails. À ce propos, Jean-Pierre Sarrazac explique que le détour peut se prolonger à l'infini. Il fait référence au poète chinois Jin Shengtian, qui écrit que la forme la plus maîtrisée en littérature c'est :

[...] quand notre regard est tourné d'un côté, de ne pas se mettre alors à écrire de ce même côté, mais de s'en éloigner le plus possible et, à partir de là, de revenir en sinuant jusqu'au moment de l'aborder, et alors de s'arrêter; puis de s'en éloigner à nouveau le plus possible pour prendre un nouveau départ, et de revenir en sinuant jusqu'au moment de l'aborder, et de nouveau s'arrêter (Sarrazac, 2002, p.28).

La suspension va de paire avec une perte de contrôle. Le récit poursuit son envolée sans pouvoir s'arrêter. Le suspense, lui, est fondamentalement lié à une incertitude en rapport avec l'enchaînement des événements. La narration chez Martin Crimp s'établit sur le lien entre l'incertitude du récit et la suspension, qui ne débouche ni sur un questionnement ni sur une évidence.

Dans *Atteintes à sa vie*, les narrateurs racontent qu'Anne a trouvé un moyen pour éviter d'être prise au piège de cette violence globalisée en devenant elle-même sa propre

victime. Elle offre sa vie et son propre corps mutilé en représentation. Anne évolue au cœur d'une mise en abîme. « C'est du théâtre - c'est vrai – pour une société dans laquelle le théâtre lui-même est mort » (Crimp, 2002, p. 175). L'auteur crée pour ce personnage un enchâssement qui lui permet de perpétuer son existence. Paradoxalement, son personnage évite la mort en se donnant la mort. Le sacrifice permet de sortir de l'impasse.

CHAPITRE IV

4.1 La pièce dramatique

PRUNE

SEMENCES

Dong est un jeune enfant, sa famille et lui fuient le Viêt Nam

Dong : Je cours en pleine nuit. Maman m'a dit de courir, alors je cours. Pourquoi nous courons? Nous courons vers un bateau! Nous courons prendre un bateau. J'ai peur. Pourquoi on court pendant la nuit? Moi, la nuit, je dors. Quand je dors, je « cauchemarde », je cours, mais j'ai les yeux fermés et les jambes allongées! La nuit ma tête est posée sur l'oreiller, mais mes jambes fuient parce qu'un démon va me manger! Mais moi, je cours très vite dans mes cauchemars, le démon n'a jamais réussi à me dévorer. L'ennemi m'oblige à courir, je supplie mes jambes, d'avancer, de continuer la course. Je fais deux enjambées, mon frère en fait une. Pas juste! Je me sens comme une souris parmi des chevaux sauvages. — Y a quelqu'un qui veut prendre une souris sur son dos? — Même ma voix est trop petite, personne ne l'entend. Oui, je suis une souris entraînée par un troupeau de chevaux sauvages et nous galopons pour fuir l'ennemi. Mes chevaux sauvages ont décidé d'emprunter un chemin de boue entre deux rizières. — Halte-là camarade, vous devez enlever vos sabots! — Pas de trace, pas de bruit,

sans nos sabots personne ne nous repère. L'ennemi est proche, toujours proche, toujours prêt à me voler mes frères et à voler mon père. Tchi-que-tom, tchi-que-tom, je vole de mes propres jambes. Je tombe, je cours, j'accours, je bondis, j'approche, je m'éloigne, je m'épuise, j'ai peur, NON, je n'ai pas peur. *Silence* Je suis tombé. La lune dans le ciel est ronde, mes yeux la regardent. Dans ma maison, je cours très vite entre le Bouddha et la terrasse, ma mère m'applaudit toujours. *Silence* — Ne t'arrête pas Dong, cours!- Oui... oui Maman! 1-2-3, 2-2-3, 3-2-moi, plein de boue, perdus nos champs de caoutchouc, perdu tout, je me relève, mes jambes sont déjà reparties. Attendez-moi, jambes, ma tête doit suivre mes jambes, mais ma tête « cauchemarde » avec la lune, tête vide, lune pleine, — maman, la lune nous poursuit!- c'est la faute de l'ennemi, mon petit, petit — , tête vide, lune pleine, je décroche, je n'ai plus de force, je ne peux plus courir, plus de force, plus de souffle, plus de jours, je me laisse tomber-. Je suis un enfant de boue, mort debout, mon corps se marie avec la boue, mes mains vérifient les diamants, parce que je suis prudent, les diamants sont cachés dans le parement de ma chemise, ça vaut beaucoup de diamants. Enfant de boue, debout! Mon visage recherche la boue, la boue me reconforte, elle me parle aussi — debout les vivants, une jambe devant l'autre, jusqu'au petit bateau — , une main s'agrippe à mon dos et me soulève, c'est mon grand frère, il va courir pour moi, tête boueuse, lune claire, je m'accroche à son dos, mon frère est un cheval, nous fuyons au grand galop pour semer les bandits, les voleurs, les pirates, grand frère est un corps de cheval haletant, j'entends le souffle de son épuisement, il est le meilleur cheval, je soulève sa crinière et lui demande : — est-ce la faute de l'ennemi si je n'ai plus de force dans mes jambes? - Tais-toi, Dong. Mais moi dans ma maison, entre le Bouddha et la terrasse, je cours très vite! Cours très vite grand frère cheval, on va les semer. Son galop nous entraîne jusqu'au petit bateau, après ce sera le grand bateau, ma mère me l'a dit. Je suis l'ombre de mon frère, je deviens un cheval qui quitte la terre, bonjour la mer, la lune me sourit, m'éclaire, je vois le bateau de mon père et de mon autre grand frère-cheval, il hurle à la lune, se jette à l'eau, nage, je vois mon père qui s'agite avec ses bras pour descendre la lune dans la mer, je le vois sauter à la mer à la suite de grand frère. Je m'éloigne avec ma mère et mon frère. Ma mère me dit que mon père ne pourra pas partir parce que son bateau coule. Après je ne vois plus rien.

Léonie va rejoindre son grand-père pour planter des noyaux de prune dans la terre

Léonie : J'ouvre les yeux. C'est la journée la plus longue de ma vie, c'est aujourd'hui que je sème les graines que mon grand-père m'a données. C'est moi qui vais avoir l'honneur de choisir l'endroit où grandira mon arbre. Un arbre qui sera beau et fort un jour. Je me lève, me dirige dans ma pièce préférée, étends de la confiture sur du pain, regarde ce bonheur, le mange et pars en courant. J'arrive en courant chez mon grand-père. Sur la galerie, assis dans sa chaise berçante, grand-père regarde le temps. J'interromps la berceuse, j'attrape sa main, le regarde, il me regarde et je l'entraîne jusqu'au bout de son terrain. – Pas si vite Prunette, mes vieux os n'ont plus de souffle, désolé grand-papa blanc -. C'est ici que j'ai choisi d'enterrer les graines. Je prends le bout du terrain à côté du cimetière. Mon arbre sera au calme à côté des morts. Je regarde mon grand-père, je regarde le sol jusqu'à ce que mes mains commencent à gratter la terre. Je gratte, je gratte, je creuse, je creuse, j'agrandis le trou, je creuse, j'arrache les racines, je creuse, mes mains sont pleines de terre, j'aime ça. - Hum! Ça sent la terre, ça sent bon grand-papa, -oui, ça sent bon la terre, ça sent l'éternité -. D'un coup, j'en mets une poignée dans ma bouche, et je lui fais un sourire avec mes dents noires comme si j'avais mangé une toast brûlée. Il sourit et je vois l'éternité à pleines dents. - Prunette, tu prends ta bouche pour un jardin! — D'un geste, il me plante les graines dans la bouche. Je dis à grand-papa qu'un jour je serai une femme pas un arbre.

Avec ma langue, je mélange la terre et les graines. Je regarde mon grand-père et je crache la pâte d'un coup sec dans mon trou. Je me sens toute drôle, je n'ai pas l'habitude de faire des choses bizarres comme ça. - Ton prunier va bien se développer, ma Léonie, oui, il va donner plein de prunes! - Je replace la terre par-dessus mon mélange, la piétine et arrose mon bébé.

- Au revoir, grand-papa, à la semaine prochaine! - Je retourne à la maison chargée de prunes qui murissent dans ma tête. Un jour je mangerai de la confiture de prunes, des tartes aux prunes, miam! Je suis tellement gourmande! Ma tante Jactence dit que lorsqu'on me présente mon assiette, le temps s'arrête et qu'un convive pourrait être assassiné autour de la table sans que je m'en rende compte.

Aujourd'hui, la plus longue journée de ma vie, pendant que moi j'ai des prunes qui couvent dans un coin de ma tête, mon père a une fois de plus perdu la tête. Je vois la tête de ma mère couchée sur la table de la cuisine comme un pot de confiture renversé. Cette fois-ci, il y a du rouge partout pas seulement une tache mauve sur un bras ou dans le visage, mais un coulis rouge qui sent le fer. Ma mère se vide de son précieux liquide, l'éternité l'a abandonnée. Mon père a volé l'éternité de ma mère avant de se briser à jamais. Je fige, comme du bois mort, je fige, le sol pivote jusqu'au plafond, la cuisine se met à tourner, tourner et comme un fantôme disparaît, moi, je fige.

Ce soir-là, grand-papa blanc dort dans ma maison, je pense très fort à lui, il me réconforte : je l'imagine qu'il souffle sur mes graines comme on souffle sur un feu pour ne pas qu'il s'éteigne. Je l'imagine qu'il danse autour de l'arbre pour qu'il donne de la confiture de prunes, bien, plutôt des prunes. Je l'imagine qui tourne et qui tourne jusqu'à ce que la vie danse en moi. J'imagine que j'arrête de faire la toupie comme un tronc d'arbre dans l'eau d'une rivière. J'imagine que je dors profondément au creux d'un arbre et que je grandis au rythme de cet arbre. Je m'endors prisonnière d'un tourbillon. Je rêve que mon arbre est devenu un vrai prunier, mais pas encore assez grand pour donner des prunes. De toute façon, c'est le plus fort et le plus beau prunier et moi, je les vois déjà ses prunes. Le bois de mon arbre emmagasine le soleil, le vent et la pluie, il repousse son écorce, prend de l'expansion se repose en hiver et reprend sa course vers l'éternité durant l'été, il est déterminé à devenir un prunier.

Au matin, mon grand-père arrive sur le pas de ma chambre, sur le bord de mon lit. -Notre arbre a fait des petits - J'arrive grand-papa.- Je me réveille de mon long sommeil. Nous nous déplaçons jusqu'à sa maison, jusqu'à l'arbre. Je regarde mon grand-père, je regarde son doigt qui indique où est la prune. Je la cueille et la déplace entre nos deux visages. Maintenant, je suis plus grande que grand-papa. Pendant un moment, on reste planté là avec la prune à portée de bouche, comme si la vie pouvait s'arrêter là. Les lèvres de grand-papa ne bougent pas, mais dans ma tête j'entends -Ma Léonie, je veux que tu m'enterres ici, sous l'arbre pour que mes os s'enracinent dans les racines.- Et d'un même élan, on donne un bisou à notre prune en éclatant de rire. Grand-papa Prune est mort l'hiver d'après. Après l'été de la

première prune. Après la neige, j'ai pu enterrer grand-papa cendres sous le prunier, exactement ici sous mes pieds.

La guerre de Pierre

Pierre : Je suis mignon, je suis beau, je suis comme du gâteau. Ma mère me dit que je suis son petit dessert préféré. Mais, elle a tout le temps faim, ma mère, une vraie faim de loup. Elle m'appelle « son petit agneau ». Bêêê ! Elle grignote son petit agneau un peu chaque jour, ça me démange. Bêêê ! Ma mère m'aime, me renifle et m'aspire. Je manque d'air lorsqu'elle me traverse de ses bras-aspirateurs. Je cours vers ma chambre, son bras de mère m'encercle - impossible de bouger - je suis envahi par l'ennemi, elle me cloue un bec au creux du cou et me dit : - Mon agneau chéri, j'ai fait tes biscuits au chocolat préférés.- -Non, maman, je m'en allais jouer aux cow-boys dans ma chambre.- Qu'est-ce que tu veux, ma mère m'aime! Je fourre trois maudits gros biscuits dans ma bouche et je sape en plus pour qu'elle arrête de m'aimer un peu. Ah! Non, non, elle s'approche... je fige sur place comme si quelqu'un m'avait donné la *tag* glacée. Elle empoigne mon visage avec ses grosses mains affamées et me cloue un gros bec sur la bouche. Beurk! J'ai perdu. Je suis peut-être trop, trop beau!

J'aime ça jouer aux cow-boys dans ma chambre. C'est moi le cow-boy pis je gagne tout le temps. Ben, sauf quand ma mère rentre dans ma chambre pis qu'à me demande de venir manger ses biscuits. Aujourd'hui, j'vas transformer ma chambre en champs de bataille. C'est une bataille à finir entre moi pis les Indiens. Je place tous mes Indiens dans le coin de ma chambre avec mon mouton en peluche au centre, le petit agneau chéri, là. Sur mon lit, j'me fais un fort avec une boîte vide. Je me cache pour attirer l'ennemi dans un guet-apens, j'ai fait un tout petit trou pour passer mon fusil à pétards. Bien caché, j'attends, je suis pas pressé... si les Indiens ont faim y peuvent toujours tuer l'agneau pis le manger, j'attends... j'attends... Oh! Ils commencent à bouger, ils se déplacent vers mon fort - en garde cow-boys position de combat - je sors mon arme pis leurs tires dessus avec mon fusil. Ils meurent tous d'un coup en plein cœur. Ouais! Je suis le plus fort! J'ai gagné! Ma mère arrive en courant. - Ben non,

c'est mes pétards à mèche maman - c'est dangereux de mettre le feu avec ça! - mais non maman, mais non!-

J'appelle mon père du plus fort que je peux, je veux qu'y vienne, - viens voir mon fort, papa! - Y' entend rien, la tête dans son moteur, y' est sourd. Je descends dans le garage, mon père est dans son moteur. Je pense qu'y dort dans son char aussi. La nuit, des fois, je vas faire pipi, je passe devant leur chambre, y' a juste ma mère couchée dans le lit.

Y veut jamais jouer aux cow-boys pis aux Indiens, dans ma chambre, avec moi, je pense qu'y aime mieux les poupées, lui. Ma mère dit qu'y a une maison de poupées pas très loin de chez nous. Mon père a l'air d'aimer ça, jouer aux poupées!

Cette nuit, c'est la chicane qui m'a réveillé pas l'envie de pipi. J'entends seulement la chicane de ma mère. J'vas me cacher près du frigo. Mon père est assis dans le coin de la cuisine, la chicane de ma mère fonce sur mon père en disant des gros mots, à revient au frigo, à souffle, pis à fonce encore. À chicane fort, ma mère, ça fait presque peur. Je retourne vite dans ma chambre chercher mon fusil gagnant, mon fusil protecteur de chicane; j'attends que la chicane revienne près du frigo, je mets mon fusil sur son derrière, cinq coups de pétard à mèche partent, pis là, je vois sa robe en feu. Wow! Ma mère brûle.

GERMINATION

Pierre, Léonie et Dong se retrouvent dans la même classe

Pierre : J'pense qu'à m'regarde, hum, non peut-être pas, en tout cas, moi j'la regarde, pis j'la regarde, pis j'la regarde encore. Regarde-moi, fille de mes rêves, regarde-moi...

Bon, quand est-ce que ça finit ce radotage-là. J'comprends pas grand-chose, comme d'habitude, les autres ont l'air de comprendre ce que le prof raconte, pas moi, ça me rend fou. J'aimerais ça comprendre le fond des choses, pas juste entendre un paquet de mots qui

partent dans tous les sens pis qui font pas de sens comme ce discours pas buvable. J'aurais voulu m'en sortir en faisant des études, c'est ça que tout le monde conseille, pas vrai, mais j'y arrive pas, c'est trop... trop compliqué, trop subtil, j'aurais aimé sortir de cette vie-là, aussi subitement qu'un coup de poing qui part tout seul. Pourquoi, j'suis pas capable, je pense que c'est pas pour moi. En plus, j'aurais aimé choisir la plus belle fille de la classe, pouvoir lui parler, lui parler avec des vrais mots qui font plaisir, pas des bouts de phrases bourrées de bombes qui explosent pis qui font peur. Comme la fille blonde de mes rêves près de la fenêtre, à me regarde jamais, pas comme moi qui la regarde tellement que j'ai l'impression d'être elle, d'être cette fille-là. J'veux devenir elle, elle ou quelqu'un d'autre, n'importe qui... J'imagine que comme elle j'ai des parents qui m'encouragent à aller à l'école, qui me félicitent quand je fais un bon coup, une vraie vie normale. Non, non... c'est pas vraiment mon cas... Ça me fait délirer, les cours de philo. J'vas tout laisser tomber avant de m'écorcher le cerveau, quand même y faut que j'prouve au monde que j'suis pas n'importe quoi, calvaire.

Faire quelque chose où je suis le meilleur, maintenant. Jouer au hockey! Si à me voyait jouer au hockey, la belle fille, à me remarquerait, c'est sûr. Quand j'suis sur la patinoire, tout est facile, d'un coup d'œil, je sais ce qui se passe pis je réagis avec mes tripes. J'suis important au sein de mon équipe : un joueur s'en tient à la stratégie de l'équipe. Pis, la puck est lancée n'importe où, ben c'est pas du hockey. J'ai du flair pour ça!

Bon, c'est pas encore fini ce cours sur l'allégorie de la caverne... J'ai hâte d'être sur la glace, juste jouer au hockey, enfiler mes patins, pas d'niaisage. Être sur la patinoire, patiner, être à bout de souffle, sentir la lumière des spots qui te *blast* le cerveau, la lame des patins qui mord dans'glace en faisant un bruit grisant, le vent froid, la vitesse, ça me soûle la vitesse. On patine, on se plaque, les coups d'épaule des chums, on tourne on se retourne, on lance la puck sur la bande, quelqu'un d'autre la reprend. Début du match : mise au jeu, Thibaudeau s'empare de la puck, la lance à Bilodeau qui lance à Girard, qui la pousse entre les patins d'un joueur adverse jusqu'à Thibaudeau qui reprend le contrôle et lance, CALVAIRE PUNITION!, Thibodeau a crissé un coup de bâton dans'face à Lépine. Mise au jeu : l'autre équipe a l'avantage du jeu, mais Girard s'est réveillé, il s'empare de la puck la lance à Bilodeau qui passe à Girard, et C'EST LE BUT! Ça, c'est stimulant, la vraie vie. Ça mène quelque part, pas comme sa crise d'allégorie de la taverne. C'est là qu'on devrait aller après

le prochain match. Sérieux, j'la comprends pas son histoire de caverne, avec une gang de gars qui s'en fiche d'être dans l'ombre, moi, j'supporte pas d'être assis sur le banc. Comme c'est moi le capitaine d'équipe, c'est moi qui dois être sur la patinoire là où la lumière délave le cerveau. Sur la glace, je suis une star projetée en orbite par ses coups de patin. Ça, j'te le jure, la belle blonde.

Léonie : Hey, pourquoi il me regarde comme ça, lui ? Est-ce que mes pensées se voient sur mon visage? J'aimerais ça avoir un visage impassible comme l'asiatique. Son visage est comme une fenêtre qui permet de rêvasser. Mais l'autre gars assis au centre, celui au regard foudroyé, il me trouble.

Bon ... aujourd'hui, on nous propose « Le mythe de la caverne ». Une histoire qui encourage les hommes à se dépasser, à aller au-delà des apparences. Mesdames et Messieurs, cette histoire de la caverne est stimulante, elle favorise la réflexion qui permet de retrouver la voie du monde obscur vers la lumière. Comment appliquer cette histoire à ma vie de sardine coincée dans sa boîte. Je divague, échouée au cœur de mon inconscient. Je suis coincée comme un petit poisson qui marine compressé dans sa boîte de conserve. Mon armure de métal est ma prison. Je fais du temps pour un verdict de culpabilité. Un jour, je l'utiliserai pour me libérer, une rédemption se prépare. Je le jure, je pourrai occuper du territoire sur la terre ferme. Qui peut m'aider? Peut-être le roi Arthur, Hercule, Perceval ou Lancelot : personnages aimés de mon enfance. Je convoque et défie le personnage d'Hercule de nous venir en aide, moi et les enchaînés de la caverne coupables de je ne sais quoi! Lancelot prend ma main transmets-moi un peu de ta force, apprend-moi le courage qui conduit à la libération. Je dois retrouver la puissance intérieure de l'homme pris avec un défi qui lui fait frôler la mort. Stimulant, la philosophie!

Bon, Léonie, regarde pas, même si y te regarde tout le temps!

Dong : Monsieur le professeur en chef, quand on réalise qu'on est transparent, invisible dans les yeux des autres, un petit rien tout nu bordé par une mince couche d'espoir, une rock star de la fragilité prête à être pulvérisée, oubliée, on ne parle pas d'un avenir nimbé de rose bonbon, on parle de jours et de jours empilés comme de la vaisselle sale, des buildings de vaisselle sale à contempler en se disant - pourquoi je ne suis pas comme les autres, pourquoi, je ne suis pas normal? - Normal, comme les gens assis ici avec deux yeux pour regarder, deux oreilles pour vous écouter, une bouche pour parler et pour poser des questions pendant le cours. Chose simple que je n'arrive pas à faire. Et vous! Vous êtes normal Monsieur le caporal en chef, vous vivez dans une douce lumière entouré de ceux qui vous aiment, vous pensez aux autres en leur offrant de petits cadeaux, vos enfants vous embrassent sur les joues, vos projets se réalisent et vous trimballez votre lucidité inébranlable jusqu'à nous bons petits soldats étudiants en manque d'exaltation. Monsieur le capitaine du cours, votre allégorie abracadabrante présente deux mondes qu'un océan sépare. Si je meurs, je mettrai mes mains, mes pieds, mon cœur et tout le reste dans le feu des ténèbres qu'il n'y aura personne pour venir réclamer ma dépouille.

BOURGEONNEMENT

Dong travail dans un restaurant, il tente de tirer sa baguette du jeu.

Dong : Oui, du poulet au gingembre... avec riz, pour vous monsieur, une grande soupe tonkinoise et pour la petite... des rouleaux impériaux, parfait. *Se dirige vers les cuisines.* Je commande : poulet au gingembre avec riz... patron, -Je vous avais dit que je ne pouvais pas... euh! Une grande tonkinoise et des rouleaux pour la petite... - J'ai quelque chose demain, oui, je vous l'avais dit patron... - des rouleaux printaniers non, impériaux. *Il*

retourne en salle. Oui, messieurs, six grandes soupes : deux au bœuf, deux au poulet, deux aux légumes. Je commande : *hai pho bò, hai g...* -Patron, je ne peux pas demain!- ... *hai gà, hai légume.* - J'ai besoin de toi demain. - Patron, vous m'aviez dit que vous me feriez remplacer. Va. Des clients veulent commander. - Patron... - Va servir mes clients, sinon, je te remplace.

Oui monsieur, est-ce que vous vous avez eu la chance de faire votre choix? Oui! Une petite soupe aigre piquante et poulet au cari très relevé avec riz, je vous amène ça aujourd'hui parce demain mon frère se marie. Sinon, ça va être froid. Je dois partir, je dois faire les commandes, je dois être le meilleur serveur. J'ai promis à ma famille d'être au mariage de mon frère. Mon frère cheval, grand galop, grand galop... à l'aide de son énergie, j'ai traversé l'océan. Non désolé monsieur le client, ça m'a échappé, je cours vous chercher l'aigre piquante et le cari incendiaire, maintenant. *Il s'adresse à la cuisine.* - De toutes mes forces, je commande un poulet égorgé sans remord, cuisiné distraitement et avalé en vitesse. Délicieux! Donc patron, je prends les commandes des clients, je cours à la cuisine, je ramasse la vaisselle sale, sors des baguettes propres, cours entre les tables, vais pisser, mange une nouille entre deux clients et je recommence la même chose. - Oui, tout de suite, Patron! - Pense à mon frère qui arrête de courir aujourd'hui, pense qu'il se marie, pense que tous mes frères se marient, je suis le seul à courir, un verre tombe, il se brise. Ramasser les morceaux, Ramasse, -RAMASSE-LES, DONG, non jette! JETTE-LES DANS LA MER!- De la sauce piquante coule de mes doigts, mon père ne me pardonnera pas mon absence. Dong, tu dresses les tables, y a rien de plus facile, répète : - La nappe blanche, les baguettes, les fourchettes, la sauce piquante et le menu.- Baguettes en main, je cours entre les tables, ne regarde pas derrière sinon tu vas tomber dans la boue, viens me soulever frère à cheval, cours pour moi, souffle sur moi, je n'ai rien trouvé. Oui, oui, les messieurs, j'ai entendu, vous aimeriez des fourchettes plutôt que des baguettes, je vous les amène.

Léonie travaille avec amour pour ses clients.

Léonie : Je place la courge sur la planche à découper. Mes mains empoignent le couteau du chef, la lame pique au centre du potiron et pousse jusqu'à obtenir deux morceaux. En tanguant, deux soleils me disent bonjour. Bonjour à moi! Mes mains détachent l'intérieur de la chair odorante et les graines. D'un coup, j'y plonge mon visage. Hum! Tu sens bon, potiron, tu sens la femme en amour. Je reste le nez dans mes mains à rêvasser. Est-ce que je sens le potiron? - Accroche-toi, Léonie.- Ce soir le potiron doit se retrouver dans la soupe, dans la tarte, dans l'assiette à côté du magret et dans le cœur des clients pour illuminer chaque table. Un restaurant qui a des lanternes comme clients! Je coupe trois autres potirons et chaque fois je me pose la même question. – Léonie, rappelle-toi -: soupe, tarte, accompagnement du magret, décoration des potirons. Pour la soupe, couper des oignons qui font pleurer, les faire fondre en larmes dans un chaudron, y ajouter le bouillon, les assaisonnements, passer au mélangeur, adoucir avec de la crème et goûter. Pour la tarte, faire un fond de tarte, sucrez au lieu de saler et dégustez, mesdames et messieurs.

Le serveur : Léonie, t'es prête? La fête va commencer? Il y a un client, deux clients, dix clients... le restaurant est plein. Je commande dix potages incandescents.

Léonie : Oui! Voilà dix bols avec la soupe orange, une larme de crème, une julienne de truffes noires et un peu de muscade pour émoustiller le nez. Voilà, monsieur le serveur, les potages sont prêts à s'envoler sur les tables.

Le serveur : Prépare-toi tranquillement pour le plat principal, Léonie.

Léonie : Voilà! Les magrets de canard sont prêts. Qu'en penses-tu?

Le serveur : Parfait! Je les apporte en salle.

Le serveur revient avec les assiettes vides

Léonie, les clients jubilent. Tu peux me sortir le dessert maintenant?

Léonie : Oui!

Le serveur : C'est incroyable, le feu est pris! Les clients s'enflamment!

Léonie : Appelle les pompiers!

Pierre cherche à sortir de la caserne

Pierre : Les gars, c'est trop tranquille ici. À soir, le monde fête l'Halloween dehors. J'vas aller mettre le feu quelque part pour qu'on puisse aller prendre l'air. Aller se pavaner sur le camion, comme des duchesses, avec nos casques jaune pétant pis les sirènes qui hurlent à mort. Toute la ville va se pousser sur notre passage pour nous regarder passer avec le feu au cul. Quand y'a une alarme, on sait ce qu'y faut faire, on sait comment on s'appelle. Hein! Thivierge? Hein! Leblanc?

Les pompiers : Oui, oui! Charbonneau.

Pierre : On sait quoi faire, on est entraîné pour ça, sauter dans le vide, atteindre le camion, dérouler les boyaux en direction du brasier, monter au sommet de l'échelle, sortir les haches, combattre le feu, défoncer les portes, trouver le foyer, pis arroser, noyer, éliminer le feu. Après on respire mieux, ça dégrasse, le feu. Quand ça fait plusieurs jours que l'camion est pas sorti, crisse, qu'on s'ennuie les chéris.

Les pompiers : Tais-toi, Charbonneau.

Pierre : Attendre en dedans, c'est long ... j'aime mieux quand c'est rond pis chaud.

Les pompiers : Wo! Charbonneau, va donc brûler en enfer un petit peu!

Pierre : Les gars, il fallait que ça sorte. Là, c'est d'un incendie que j'ai besoin, j'étouffe, j'me vois pas dans le mur, y'a personne qui me dit que j'suis beau. Hey! Les gars, chus beau hein! Thivierge t'aimerais-tu ça t'retrouver coincé dans les toilettes avec moi?

L'alarme retentit dans la caserne.

Dépêchez-vous les gars! On va se déguiser en pompier.

Les pompiers : Tu délires à soir.

Pierre : Ça me brûle.

Les pompiers : *Tout en se préparant à partir* Pierre Charbonneau t'as la tête en feu, à soir. Pis là, tu vas avoir le feu au cul parce que l'alerte ça vient du restaurant le Patriarce où ton petit bonbon travaille.

Pierre : Les gars, c'est interdit de parler d'elle comme ça.

Les pompiers : Oublie-la, est pas pour toi, Pierre.

Les gyrophares et la sirène du camion se mettent en marche.

Pierre : Vous m'avez jamais vu à l'œuvre les gars!

Dong sort reprendre son souffle

Dong : Il marche seul dans la ville qui l'ignore, croit qu'il est le seul à être seul, dans sa tête ça court, ça se bouscule, ça s'effondre, y a des immeubles en ruine, des voitures en feu, des

pistolets au garde-à-vous. Merde, un coup de feu perdu, gens transformés en passoire, enfants renversés, chauffeur soul mort, vieux qui meurent seuls. Dans sa tête ça court, ça s'court-circuite, cherche un sourire sur l'écran de son cerveau, du soleil, ne voit que des lambeaux, des fils déconnectés, aucune projection n'est possible. Marche pour ne pas s'évanouir. Doit laisser sa job ou aller au mariage de frère. Ne pas faire le mauvais choix, ne pas déplaire à personne, toujours choisir la bonne parole ... qui laisse toute la place aux autres. Veut être le battement de cœur d'une autre personne. Dans le ciel, voit des oiseaux, déplacements précis, essentiels, des corbeaux, non, pas des corbeaux, des immeubles, des fils électriques, des vélos, des autos, personne ... la ligne blanche s'impose à moi.

Les pompiers arrivent au restaurant

Pierre : Laissez-moi passer, je viens porter secours à la belle!

Léonie : Dites à Pierre Charbonneau que les flammes ont disparu.

Pompier : T'as entendu?

Pierre : J'ai la priorité quand le feu est pris.

Léonie : Le feu est mort.

Pierre : Y peut pas disparaître comme ça.

Léonie : Je l'ai éteint.

Les pompiers : On va constater ça de visu. Effectivement, le feu est mort de sa belle mort, on rentre les gars. Viens Charbonneau, on rentre.

Pierre : J'arrive, deux secondes.

Léonie : Je l'ai laissé m'approcher. **Pierre** : Je lui ai dit : - Je repasse tantôt ma pouliche pour t'amener loin. **Léonie** : Plus tard, je l'ai laissé me fixer des yeux. **Pierre** : La barrière de ses yeux s'est ouverte. **Léonie** : Ça m'mène nulle part. **Pierre** : C'est ça ma belle, baisse ta garde. **Léonie** : Merci pour les fleurs, je n'en veux plus, Pierre. **Pierre** : Elle veut dire oui dans le fond.

DORMANCE

Une journée de congé

Léonie : En ce moment, tout est calme, le ciel se repose, mon arbre me repose. Pierre est venu coller sa peau contre la mienne cette nuit. Une nuit noire, sans lune, sans soleil et sans miel. Sa peau s'est glissée sous mon écorce. Il essaie d'être calme. Je lui ai dit : - C'est la dernière fois que tu rentres en moi, je ne veux plus sentir mon corps comme une planche de bois sans sève-. Il a ri. Mais son corps sent l'incendie. Mon arbre ne veut plus que je lui donne mon corps, en dessous de l'écorce ça tremble.

Pierre : Ma Léonie, ton corps, comme tu dis, y peut pas se passer de moi, y tremble comme une feuille quand je te touche.

Léonie : Pierre Charbonneau, c'est la dernière fois que tu montes dans mon arbre.

Pierre : Non, Léonie Paradis, j'veais revenir et monter encore.

Léonie : D'un bond, y a sauté à terre, il m'a lancé une rafale de mots. J'espère que l'amour c'est plus beau que ce vent glacial.

Pierre : Non, ma belle, dis pas ça, dis plus jamais ça. C'est violent l'amour, crisse. Pis moi quand j'aime, ça part comme un coup de poing dans le front donné tellement fort que ça pourrait tuer un bœuf d'un coup sec. J'arrive pas à aimer pis que ça soit beau comme un bouquet de fleurs fraîchement coupées. Hey, Léonie, j'veux pas que tu me laisses. J'veux pas être tout seul, j'peux pas. *Il sort son briquet et met le feu à sa chemise.* Regarde comment je peux pas! J'ai brassé le prunier de toutes mes forces.

Léonie : Le peu de feuilles qui restaient sont tombées.

Pierre : Je l'ai le tour de me faire comprendre!

Léonie : Mon arbre a maintenant de longues racines. L'horizon est clair et je n'ai jamais vu aussi loin. Grand-père, repose en paix. J'ai pensé très fort à toi cette nuit grand-papa, comme la nuit où j'ai retrouvé la tête de maman affalée sur la table de la cuisine pareille à un pot de prunes renversé. Des nuits entières de petite fille envahie par la peur. Grand-papa, viens souffler sur mes nuits noires de peur, chasse-les. T'es où, grand-papa? J'y arrive pas. J'suis pas devenue une vraie femme capable de donner des fruits. Grand-papa blanc, je suis encore un arbre.

Cauchemars récurrents

Dong : J'ouvre les yeux, le plancher bouge autour de moi, les murs sont obliques, mes draps, mes vêtements, tout est mouillé, j'ai fait un cauchemar : une nuit noire, c'est des corbeaux, ils tournent au dessus de ma tête, leurs poignards sont acérés, ils exorcisent un cri aigu, leurs

yeux sont des girouettes possédées par le vent, ils s'approchent, ils piquent du bec, ils m'en veulent. – Non papa, je le comprends pas le problème. - Écoute : quatre corbeaux se partagent un foie de 2.25kg. Si chaque oiseau picore un morceau de 25 mg chaque 10 secondes... - Non crie pas papa, choque-toi pas, crie pas comme ça!- Ils foncent sur moi, pointent leurs becs, leurs yeux se révulsent, ils tourbillonnent, ils se jettent sur moi, j'essaie de m'enfuir, j'ai peur, ils m'encerclent, je peux pas bouger. Patron, je dois partir ... - Dong, concentre-toi : combien de temps prennent-ils pour venir à bout du foie? - Frappe pas sur la table papa, je le comprends pas le problème! - -Tu me fais honte, va-t'en, on veut plus te voir.- Un nuage noir bat des ailes, ça fait un bruit à devenir sourd, je veux partir, mais j'suis pas capable, d'un geste précis, ils rentrent leurs becs et m'arrachent le foie, j'ai un trou d'un bord à l'autre du corps, un espace vide, un espace inconnu, je me vide de moi, ça fuit, ça coule, -c'est mon foie les corbeaux, rendez-moi mon foie, donnez-le-moi -. Ils s'éloignent en croissant avec mon foie entre les pattes. Je cours derrière lui, je cours...

Une journée de congé.

Pierre : C'est la voix de ma mère qui m'a réveillé à matin. – Est-ce que tu viens manger à la maison ce soir, Pierre? Je vais te préparer ton plat préféré. - Maman, je l'aime pas ton pâté chinois. Ça a monté comme une éjaculation précoce. Mes deux pieds ont cherché le sol, je me suis retrouvé devant le frigo et j'me suis ouvert une bière.

Dans un bar -La même chose mademoiselle. *S'adresse à une danseuse.* - Toi, continue de m'allumer, je te rajoute quinze piastres. Danse pour moi. –J'te fais de l'effet?

Danseuse : C'est ça ma job!

Pierre : Ok ma belle, j'ai compris. T'aimerais-tu ça...

La danseuse : Aimer ça...?

Pierre : Hey ! Réponds-moi! C'est parce que t'es jamais venu avec moi.

Je demande à la danseuse de se baisser, j'ai une question pour elle : -As-tu un chum? Hey, tu réponds pas quand on te parle.

Danseuse : Ça te regarde pas.

Pierre : *De retour à l'appartement.* Hier soir, j'ai décidé que la divine Léonie verrait le paradis de près. Les gars à caserne, c'est juste une bande de jaloux. - Ils on dit : - elle est pas pour toi la fille du Patriarche. *Silence* J'y pense là, y aurait pas un autre gars qui monte dans son arbre? *Silence* Je veux encore clouer mes yeux à ses yeux et la pénétrer du regard.

Danseuse : Lâche-moi, crisse!

Pierre : Je lui ai répondu avec le feu de ma cigarette sur ses seins, elle a reculé en criant que j'étais pas normal, le *bouncer* m'a déraciné du sol et jeté dehors comme un chien.

Dong dégringole.

Dong : La tête sur l'oreiller, les yeux qui surveillent le plafond, j'essaie de voir au-delà de mes cauchemars. J'aperçois Patron qui parle avec mon père. Au mariage de *Anh Hai*, il dit : - t'as pas enlevé ton déguisement de serveur.

Dong se lève, sort et commence à courir. Il répète la séquence quelquefois. En courant le dialogue se détraque.

Dong : Patron, libérez-moi. **Le père** : Une job d'esclave. **Dong** : *Anh Hai* est marié. **Le père** : Marié et chirurgien. **Dong** : J'ai faim. **Le père** : Tu me fais honte. **Dong** : Non! **Le père** : Fais des études. **Dong** : Pourquoi ? **Le père** : Médecine. **Dong** : J'peux pas. **Le père** : On veut plus te voir!

Il reprend son souffle Papa, libère-moi, ça me fait mal! Je n'ose plus parler à personne, je meurs de faim, je veux me marier moi aussi, ...non je veux pas me marier, je veux juste aimer... non, seulement rire, ... non sourire à une personne, qui s'assoierait tout près, collée sur ma cuisse, non... elle aurait honte de moi, elle verrait les corbeaux qui tourbillonnent autour de moi, elle verrait mes yeux paniqués, ma tête incapable de se poser et entendrait mon cœur qui sursaute. Elle sentirait que j'ai peur si quelqu'un me crie : - NONO! *Un temps.* ... non, non, c'est pas pour toi, une fille qui t'prend la main, t'es une fenêtre pour le monde, t'as un trou à la place du foie, y a pas une fille qui aimerait s'asseoir près d'une fenêtre pour regarder la vie s'égrainer. *Un temps.* C'est vrai ?

RACINE

Léonie médite

Léonie : Je suis l'arbre du prunier, mon écorce est perméable au vent, au froid, je frissonne au passage de la nuit profonde. Au lever du jour, le soleil réchauffe ma sève. Je me nourris de la beauté de mon territoire : le vert, le brun, le bleu et le rouge comblent mes carences. Mes racines s'étendent jusqu'à la ligne lumineuse qui tranche le ciel de la terre. Ma vision est en orbite autour de mon prunier, je suis mon propre phare, je veille à ma protection.

Grand-père : Bon matin, Léonie.

Léonie : Ah! Bon matin, grand-papa.

Grand-père : Tu méditais, ma belle Prune?

Léonie : C'est pour me donner du courage. *Silence*. Je respire mieux ce matin.

Grand-père : Moi aussi. *Un temps*. Prunette, t'es tellement différente de ta mère que tu lui ressembles. Léonie, penses-tu à ta mère parfois?

Léonie : Depuis qu'elle est enterrée, je n'y pense presque jamais.

Grand-père : Prunette, je ne voudrais pas que tu te retrouves la tête éclatée comme ta mère.

Léonie : Grand-papa blanc, ne t'inquiète pas.

Grand-père : Hum!

Léonie : Je vais me rendre plus loin que la ligne lumineuse dans le fond, là-bas, je vais dépasser mes racines. Grand-papa, je vais devenir une femme.

Pierre passe à l'acte

Pierre : J'attache ma proie à un arbre et pas n'importe quel arbre, l'arbre de son enfance, mes gestes sont précis : aller au fond des choses. La belle princesse va avouer.

Un temps – T'as rencontré un autre gars?

Léonie : Détache-moi Pierre.

Pierre : Est-ce que tu le laisses monter dans ton arbre?

Léonie : J'étouffe Pierre, arrête ça.

Pierre : C'est un autre gars à caserne?

Léonie : MAMAAAN!

Pierre : Arrête ça! Prononce plus jamais ce mot-là.

Léonie : Je te déteste.

D'une main, il lui ferme la bouche.

Pierre : Moi, je t'aime, prunelle de mes yeux.

Léonie : Ce matin, j'ai vu la ligne d'horizon s'envoler, partir en voyage.

Pierre : T'es belle, maudite mardo!

D'un coup sec, elle remonte son genou entre ses deux jambes.

Léonie : Fruit pourri!

Pierre : Hey! Je veux rentrer dans ta peau, la faire mienne! Tu peux pas m'laisser comme ça. Je suis heureux quand je suis avec toi. Envoye, donne-moi ta langue Léonie!

Léonie : *Elle chante ce texte sur l'air d'Au clair de la lune.* Au clair de la lune, Pierrot est devenu fou, sa chandelle est morte, il n'a plus de ...

Pierre : Qu'est-ce que tu fais là, tu me déconcentres.

Léonie : *Elle continue* Je ne t'ouvrirai plus ma porte, pour l'amour de...

Pierre : Tiens, c'est quoi ça si c'est pas du feu?

Il sort un briquet, tournoie en lui montrant la flamme.

Léonie : Le jour où j'ai planté mon arbre, mon père a déraciné le cerveau de ma mère à coups de fusil.

Pierre : Pourquoi tu me dis ça, là?

Léonie : MAMAN T'ES OÙ?

Pierre : Je t'avais avertie de pas sortir ce mot-là de ta bouche. *Il grimpe dans le prunier, déverse de l'essence et saute en bas pour y mettre le feu.* Tiens, ma lionne, y'aura pas d'autres gars qui vont grimper dans ton arbre.

Léonie : PIERRE CHARBONNEAU, JE BRÛLE!

La voix : Je suis la bouche de la terre, détache-la, sinon je t'avale tout entier.

Sur ces mots la terre se met à trembler. Une bouche se dessine à même la terre et s'ouvre. Une voix monstrueuse se fait entendre

La voix : AAAAAA !

Pierre : Léonie, parle-moi.

La voix : *La voix gronde.* AAAAAAAAAAH !

Le sol se manifeste plus violemment. Pierre perd l'équilibre.

Pierre : Arrêtez! OK crise, j'la détache.

Il détache Léonie, elle tombe au sol gravement brûlé, la terre l'enveloppe comme si c'était une couverture.

Léonie parle avec sa mère

Léonie : Maman, j'avais oublié que tu es belle comme une fleur. Quand j'étais petite, je me souviens que tu étais la plus belle. Lorsque tes bras m'enlaçaient, je voulais que le temps s'arrête, sentir ton odeur me réconfortait. Ton départ a creusé des fissures, je suis comme un vieux paquebot qui prend l'eau et la mer s'infiltré de partout. Je dérive seule.

Mirabelle : J'ai tout dilapidé. Je n'ai pas pu te voir grandir et je n'ai pas pu dire fièrement : - je vous présente ma fille, elle est tout en fleurs.

Léonie : Maman! Je ne suis plus une petite fille.

Mirabelle : Je sais.

Dong se retrouve seul avec son Patron.

Patron : Dong, les clients se plaignent de ton travail, Dong.

Dong : Oui, je dois bien nettoyer la table.

Patron : T'apportes les commandes aux mauvaises tables, t'oublies le thé, tu renverses la soupe sur les clients.

Dong : J'aimerais que vous...

Patron : Ne m'interromps pas.

Dong : Je peux prendre votre commande patron!

Patron : T'es renvoyé, petit-bourgeois.

Dong : Pourquoi vous me haïssez, patron?

Patron : Finis ta journée et ne reviens pas.

Dong : D'accord patron, mais avant, je vous apporte du canard laqué servi sur des baguettes.

Patron : Tu dérailles petit-bourgeois, prends ça, je ne te dois plus rien.

Dong : Mon père m'a mis à la porte, lui aussi. Je dois courir entre les tables. Attraper des baguettes, mesdames et messieurs, voici ma baguette, mon vœu le plus cher est de devenir Monsieur Personne. Abracadabra, je cours, je roule et je disparaïs.

Patron : Écoute-moi bien, petit bourgeois, moi aussi, j'ai tout perdu. La fuite, le naufrage, l'insomnie, je connais. Mais un jour on se donne un coup de pied au cul, on oublie le passé et on recommence à zéro. Cesse ton théâtre et devient un homme!

Il s'accroche à ses jambes.

Dong : Je vous en prie, aimez-moi Patron.

Le patron s'extirpe de ses bras.

Patron : T'es ridicule. Relève-toi bordel!

Dong : Où sont les baguettes? Ah, je suis couché dessus. *En ramasse une.*
Abouddhaqueuderat, je me change en agneau!

Patron : Ciel, débarrassez-moi le plancher de cette nuisance.

Dong : Patron, vous voulez que je disparaisse?

Patron : Disparais au plus vite.

Dong : Je disparais dans la cuisine et reviens avec un gros couteau, je le pointe en direction du sommet de mon crâne. Je suis capable de l'enfoncer.

Patron : Arrête tes singeries. Adolescent, j'ai été fait prisonnier par les Viêt-Cong, chaque jour, il me répétait que je ne survivrais pas au lendemain. Un soir, un Viêt-Cong m'a glissé à l'oreille que le lendemain on allait me tuer. J'ai risqué le tout pour le tout et j'ai fui.

Dong : Je baisse ma garde. Aimez-moi, patron! *Il ramasse ses baguettes*

Patron : Qu'est-ce que tu fais encore?

Dong : J'aiguisse mes baguettes.

Patron : Cesse ton théâtre gamin et donne-moi ce couteau.

Il recommence à courir partout avec une baguette aiguisée.

Dong : Aimeriez-vous manger une brochette patron ? Je vous la prépare tout de suite.

Patron : T'es pas Vietnamien, toi.

Dong : Ça vient, patron. Pour faire des brochettes, faire mariner la viande dans la honte pendant 27 ans, ce procédé renforcera le sentiment de révolte, abandonnez-la sur le comptoir de la cuisine et un jour la chair se sentira irrésistiblement attirée par la broche. Faire pénétrer les baguettes et assaisonner...

RAMIFICATION

Léonie et Dong se retrouvent dans la même chambre, à l'hôpital. C'est le matin, Dong dort.

Léonie : Bonjour à toi, homme troué, tu veux que quelqu'un t'aime?

Dong : *Un temps.* Tu lis dans les blessures?

Léonie : Oui.

Dong : J'suis à quel étage?

Léonie : Au septième étage.

Dong : Ça donne le vertige.

Léonie : Homme blessé, j'me présente à toi.

Dong : Je n'te connais pas!

Léonie : J'suis madame Paradis.

Dong : Je suis au paradis?

Léonie : Non, Paradis, c'est mon nom de famille, c'est là d'où je viens.

Dong : T'en a de la chance.

Léonie : Tu crois. Toi t'as de la chance.

Dong : D'être au paradis!

Léonie : T'as encore une longue vie devant toi.

Dong : Une vie devant moi... C'est une manie chez toi de lire les blessés.

Léonie : À force d'espérer une belle vie peut-être que ça se réalise.

Dong : Je suis fatigué.

Léonie : Moi aussi, je suis fatiguée d'une vieille fatigue, homme à la blessure.

Dong : C'est une manie de t'exprimer avec des mots qui flottent juste au-dessus de la douleur!

Léonie : Plus près, ça me donne le vertige.

Dong : Moi, je ne connais que les mots qui noient la douleur comme travailler, marcher, tomber, tourner en rond, se détruire.

L'infirmière : Bonjour, monsieur Nguyen, aujourd'hui, c'est moi qui m'occupe de vous, voici vos calmants. Je reviendrai plus tard. Mademoiselle Paradis, est-ce que vos brûlures vous font encore souffrir?

Léonie : Ça aurait pu être pire, mon grand-père m'a prodigué les meilleurs soins.

Dong : T'as passé au feu?

Léonie : Un cow-boy a tenté de m'incendier.

Dong : Y a mis le feu à ta maison.

Léonie : On peut le dire comme ça.

Dong : Il désirait être propriétaire de tes cendres?

Léonie : Qu'est-ce que tu veux, il se croit encore au Far West.

Dong : Ça lui donne pas tous les droits.

L'infirmière : N'oubliez pas vos cachets, monsieur Nguyen. Et vous Mademoiselle Paradis, appelez si vous avez besoin de moi.

Léonie : Nguyen blessé, non, n'avale pas. Jette ces pilules! Jette-les! *Temps.* Je vais te raconter une histoire.

Dong : Hey, j'ai mal, je dois les prendre!

Léonie : Moi, j'les ai tirées par la fenêtre... La vue est magnifique de là. On voit loin, très loin. Tu sais quoi, j'aimerais commencer un voyage là où l'horizon enracine sa frontière.

Dong : Moi, j'vais me clouer au lit. Comme ça, je n'aurai plus besoin de décider de la direction où je dois aller.

Léonie : Tu devrais au moins marcher jusqu'à la fenêtre, de là tu peux observer l'inconnu sans qu'y te voit.

Dong : Encore l'inconnu. Ça me prend quelque chose qui va calmer ma douleur.

Léonie : J'peux te raconter une histoire!

Dong : Une histoire à dormir debout.

Léonie : Mais non! Une histoire de gourmandise.

Dong : Merci, mais j'vais dormir, j'me sens fatigué.

Léonie : Un jour, j'ai préparé un plat fabuleux...

Dong : Essaie de dormir, tu peux y arriver, y arriver, j'y arrive, y arrive, je dors, je recommence le processus : essaie de dormir, tu peux y arriver... « Tu veux que quelqu'un t'aime? » Mademoiselle, pourquoi est-ce que tu m'as abordé avec cette question tout à l'heure?

Léonie : Quelle question?

Dong : Tu veux que quelqu'un t'aime.

Léonie : Ton secret s'est échappé durant ton sommeil.

Dong : Les aveux prennent la fuite à mon insu?

Léonie : Ton sommeil t'a trahi.

Dong : Je me présente, je m'appelle Dong et je dois mourir.

Léonie : Et si tu commençais par dormir un peu.

Dong : *Après un moment.* Alors, je recommence. Je me présente, je m'appelle Dong et je vais dormir.

Léonie : Dong, je veillerai sur ton sommeil.

Dong : Maintenant, je vais essayer de dormir.

L'infirmière rentre dans la chambre

Léonie : Madame, est-ce que je pourrais avoir un crayon et du papier. *Elle revient* Merci beaucoup!

Léonie commence à écrire pendant que Dong délire. Ces moments pourraient être entrecroisés.

Léonie : Pour toi, j'aimerais préparer une salade composée uniquement de légumes, des racines aux couleurs automnales - betteraves, carottes, salsifis -, émincées, servies crues, avec seulement de l'huile et du vinaigre pour conserver toutes les vitamines. Faire quelque chose de simple, d'essentiel, te nourrir des fruits de la terre.

Dong : *Parle dans son sommeil.* Cow-boy, est-ce que ça t'arrives de prendre les gens au sérieux? J'te dis que ce n'est pas du théâtre ma blessure. Tu veux que je disparaisse, que je passe de l'autre côté. Arrêtez de croasser, cow boy, j'arrive.

Dans son délire, à moitié endormi, Dong se lève, monte sur le rebord de la fenêtre et se glisse à l'extérieur

Dong : Me laisser tomber dans le vide...

Léonie : *Elle crie de toutes ses forces.* DONG!

Dong : Non! *Surpris, il perd l'équilibre.*

Léonie : Cramponne-toi, j'vais t'aider.

Dong : NON! C'est chez moi, ici.

Léonie : C'est dangereux!

Dong : J'ai pas le choix!

Léonie : C'est vertigineux!

Dong : Tu crois?

Léonie : C'est mieux de ne pas confondre la fenêtre avec la porte.

Dong : Comment...?

Léonie : Cette nuit, Dong, je me suis permis de te tenir la main, d'écouter ta voix, de te parler. Je l'aime ton histoire de foie de corbeaux. J'aime ton prénom. J'aime le petit bruit de cloche qui résonne à l'intérieur de moi quand je prononce, Dong.

Il se penche vers Léonie.

Dong : T'es venue me prendre la main pendant la nuit ?

Léonie : Oui, j'ai fait ça!

Elle lui tend la main pour le ramener dans la chambre. Ils vont s'asseoir sur le lit, l'un en face de l'autre.

Je peux faire quelque chose pour toi ?

Dong : Non, ca va.

Léonie : Moi, c'est Léonie.

Dong : Léonie Paradis ?

Léonie : Oui. Toi, c'est Dong Nguyen. C'est différent comme nom.

Dong : Je n'ai jamais été aussi près de quelqu'un.

Léonie : Moi, ça fait longtemps. *Un temps* C'est beau tes yeux!

Dong : C'est bridé... Est-ce que ça fait mal tes brûlures?

Léonie : Oui, un peu. Et toi, ta blessure?

Dong : Je me suis pris pour de la viande à brochette.

Léonie : Drôle d'idée. C'est douloureux?

Dong : Plus maintenant.

Léonie : Les mots sont analgésiques.

Dong : Ta présence aussi.

Léonie : Est-ce que tu as faim?

Dong : Un peu.

Léonie appelle l'infirmière

Léonie : Est-ce qu'on pourrait manger quelque chose?

L'infirmière : Pour le dîner, on a une soupe poulet et nouilles et du pâté chinois.

Léonie : C'est tout ?

L'infirmière : Oui!

Dong : Je vais prendre la soupe.

Léonie : Moi, le pâté chinois, merci!

L'infirmière repart avec la commande

Dong : Léonie, viens avec moi jusqu'à la fenêtre.

Léonie : Non, attends! L'infirmière revient avec les plats.

L'infirmière dépose les assiettes

Dong : Cam on

Léonie : Merci. *Un temps* C'est du vietnamien?

Dong : Oui. *Un temps* C'est bon?

Léonie : Pas aussi bon que la bouffe de mon grand-père.

Dong : Ouais. Pas aussi bon que la cuisine de ma mère.

Léonie : J'connais pas!

Dong Se lève, marche, se glisse à l'extérieur, se retrouve sur le rebord de la fenêtre.

Dong : Viens voir la vue qu'on a d'ici!

Léonie : J'peux pas, j'ai le vertige.

Dong : Tu peux rester à l'intérieur!

Léonie : Non!

Dong : Pourquoi?

Léonie : J'ai peur pour toi.

Dong : Est-ce que tu viendrais avec moi à l'étranger!

Léonie : On peut rentrer.

Dong : D'ici, le chemin est plus direct.

Léonie : *Elle lui tend la main* Viens!

Dong : Attends un petit peu.

Léonie : Pourquoi?

Dong : Léonie, j'aimerais retourner à l'étranger avec toi.

Léonie : C'est ce que je dis, Dong.

Elle lui tend de nouveau la main

Dong : J'aimerais me rendre loin!

Léonie : C'est un début.

Dong : Tu crois?

Léonie : oui.

Dong : Peut-être.

ÉMONDAGE

Pierre : Chêne, frêne, pin, sapin, clairière, sentier, bouleau, épinette, érable, les érables produisent une douce sève. La nature est belle, la forêt déborde de vert, foisonne du chant des oiseaux et de celui du ruisseau, le soleil magnifie la verdure, un paradis terrestre bordé de ciel. Voilà mon amante, la seule capable de m'apaiser, en sa compagnie les mots fleurissent de ma bouche, ma jouissance est grande. *Un temps* Léonie, Mon paradis perdu, j'ne peux plus t'approcher, tu me repousses, tu préfères rester dans ton arbre avec ce gars, un bridé qui s'est perdu en chemin. Hey, le Chinois ouvre grand tes yeux, j'vas graver le nom de Léonie sur ce chêne-là, pis, le mien, j'vas le tatouer par-dessus. *Il se met à l'œuvre* Je travaille l'écorce pour que la cicatrice soit éternelle. Je vais consommer le mariage, pour honorer cette nouvelle union, j'me déshabille, j'enlace l'arbre, je le serre très fort pour y laisser mon empreinte. Ma peau et l'écorce font un, j'me frotte, je suis excité, dur. - Léonie! - Je marche entre les arbres, le vert me monte à la tête. J'vas la tuer la Paradis, la tuer et me laisser tomber sur les genoux, j'frappe le sol, mais y a aucun soulagement. Crisse! Je prends mon couteau, j'coupe des feuilles, des branches, taillade les troncs. Laisser ma marque, me lacérer, éclater, pleurer.

J'vas mettre le feu à la forêt, ça je devrais être capable. Je dois agir, c'est urgent, être méthodique, répandre de l'essence de cet arbre-là jusqu'à la lisière de pins au fond là-bas, revenir sur mes pas un peu à côté, tirer une allumette pour que le feu s'embrase. Les deux côtés vont se rejoindre, personne ne pourra arrêter le brasier. Je mets mon plan à exécution, marche rapidement, répands de façon méthodique, fais un pas en arrière et abandonne mon territoire à son destin incendiaire. D'un geste précis, je sors les allumettes, en frotte une, allume le reste du paquet, regarde la grosse torche que j'ai entre les mains, la laisse tomber. Wow! Le feu pogne. Je suis le dieu de l'amour, j'ai le pouvoir de soulever les passions, mon œuvre est sublime, le feu se déchaîne et dessine une forme parfaite, je guette le moment où il prendra possession de la forêt toute entière. Vive la dictature par le feu. *Un temps*

Le vent se lève, il souffle sur le brasier, souffle le vent, c'est parfait, souffle, oui, souffle sur le brasier, j'ai dit souffle, souffle j'ai dit, - non -, le vent tombe, le brasier ne doit pas s'éteindre, il doit faire flamber la forêt. Vent, je te supplie de souffler. *Il recommence à craquer des allumettes et à les tirer partout, mais le feu s'éteint.* Traître! J'ai le feu au cul, Non, pas ça, n'importe quoi, mais pas ça... Laisser une trace, un coup de griffe... Je suis là!

DERNIER PROPOS

Avant d'entreprendre l'écriture de *Prune*, je me suis intéressée à la thématique de la violence telle qu'elle s'exprime par la guerre et le terrorisme. Le génocide juif durant la Seconde Guerre mondiale m'a particulièrement touchée et mes lectures ont assurément influencé mon écriture. Elles se retrouvent en contrepoint de mon travail de création. Ainsi, j'ai opté pour un personnage hanté par la guerre qui se voit dans l'obligation de quitter sa terre natale, le Vietnam. Celui-ci n'arrivant pas à se sentir à la hauteur des exigences de son entourage, répond à cette demande en posant des gestes autodestructeurs. *Prune* explore surtout la violence physique et la souffrance psychologique que les personnages se font subir les uns aux autres. J'ai voulu que chaque histoire individuelle soit marquée du sceau de la violence. Léonie doit survivre au meurtre de sa mère et au vide qu'il a laissé. Son discours est empreint d'un grand décalage face à ses propres émotions. Pierre, pour sa part, vient se joindre à la triade pour faire revivre à Léonie des émotions enfouies. Mais il est habité par un sentiment d'insécurité qui le pousse à agir violemment. Dans *Prune*, chaque fois qu'un personnage en rencontre un autre, l'un d'eux risque la mort. L'agression et la désintégration sont omniprésentes. À titre d'exemple, je pense au dialogue de Dong avec son patron. La relation malsaine qu'ils entretiennent le pousse au bord du gouffre. On sent qu'à tout moment, Dong pourrait poser des gestes violents, voire irréparables envers lui-même.

Lors des premiers balbutiements de l'écriture, il me semblait impossible de faire se rencontrer ces trois personnages brisés. Leur besoin de s'exprimer était si grand que seul le monologue leur convenait. L'opportunité d'un dialogue davantage structuré s'est présentée seulement vers la fin de la pièce, après la tentative de meurtre de Pierre envers Léonie. Je souhaitais provoquer ce moment depuis le début du travail d'écriture.

Étant donné la souffrance exacerbée de chacun, il était hors de question d'aborder la violence de front. Je me suis frayé un passage entre leurs considérations psychologiques, et j'ai tenté de demeurer tout au long de l'écriture au-dessus du drame. J'ai choisi un langage simple, poétique, laconique et décalé de la réalité. En cours de processus, je me suis rendu compte que j'évitais de construire des scènes qui génèrent de l'action. Je désirais donner l'impression que le temps est suspendu.

L'écriture de Martin Crimp fut pour moi un véritable coup de foudre. Son travail sur la narration, et plus précisément la façon dont il évince le personnage, a été une source d'inspiration qui m'a aidée à conclure *Prune* et qui m'a amenée à modifier certains passages lors de la réécriture de ma pièce. Ainsi, au moment où Pierre cherche à incendier la forêt au cours de son monologue final, il s'adresse à Léonie et plus loin il décrit ses propres faits et gestes en temps réel. Comme s'il se dédoublait. Il devient à la fois le narrateur qui décrit la scène et le personnage qui la vit de l'intérieur. Ce procédé produit un décalage dans un tableau qui frôle la tragédie. Il me reste à vérifier si cette façon de faire fonctionne sur scène. Dans le cas contraire, j'entreprendrai les modifications nécessaires. Cette pièce a inscrit dans le sol les premiers pas de ma démarche d'écriture. Ses imperfections deviendront peut être la matière qui me permettra de développer un style qui me ressemble.

BIBLIOGRAPHIE

THÉÂTRE

- Angel-Perez, Elizabeth. 1997. *Le théâtre anglais*. Paris : Hachette, 151 p.
- . 2006. *Voyages au bout du possible : Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*. Paris : Klincksieck, 229 p.
- Boireau, Nicole. 2000. *Théâtre et société en Angleterre des années 1950 à nos jours*. Paris : Presses universitaires de France, 255 p.
- Bond, Edward. 1994. *Commentaires sur les pièces de guerre et le paradoxe de la paix*. Paris : L'Arche, 219 p.
- Danis, Daniel. 1992. *Cendres de cailloux*. Montréal : Leméac— Actes Sud-Papiers, 122 p.
- Dornier, Carole et Renaud Dulong. 2005. *Esthétique du témoignage*. Paris : Éditions de la maison des sciences de l'homme, 388 p.
- Crimp, Martin. 2004. *Face au mur et Tout va mieux*. Paris : L'Arche, 2004, 64 p.
- . 2002. *Le traitement et Atteintes à sa vie*. Paris : L'Arche, 205 p.
- Gagnon, Lise. *Théâtre et guerre*. Cahiers de théâtre jeu : La guerre. Regards sur soi, regards sur l'autre : entretien avec Cristina Iovita et Theodor Cristian Popescu, 2005. no 117 (4), p.3-181.
- Grossmann, Evelyne. 2004. *La défiguration : Artaud, Beckett, Michaux*. Paris : Les Éditions de minuit, 115 p.
- Lantéri, Jean-Marc et Séverine Russet. 2005. La subversion dans les dramaturgies anglaises contemporaines. *L'Annuaire théâtral*, no 38 (automne) p. 33-67
- Lescot, David. *Edward Bond, une dramaturgie de l'état de guerre*. Écritures contemporaines 5. 2002. p.59
- Naugrette, Catherine. 2004. *Paysages dévastés : Le théâtre et le sens de l'humain*. Belval : Circé, 171 p.

Pasquier, Marie-Claire, Nicole Rougier et Bernard Brugière. *Le nouveau théâtre anglais*. 1969. Paris : Librairie Armand Colin, 414 p.

Ryngaert, Jean-Pierre. 1993. *Lire le théâtre contemporain*. Paris : Dunod, 137 p.

Ryngaert, Jean-Pierre. 2005. *Nouveaux territoires du dialogue*. Paris, Arles : Actes sud; CNSAD, 225 p.

Sarrazac, Jean-Pierre. 2002. *La parabole ou l'enfance du théâtre*. Circé, Coll. « penser le théâtre », Belfort, 264 p.

Saunders, Graham. 2004. *Love Me Or Kill Me : Sarah Kane et le théâtre*. Paris : L'arche, 185p.

Spengler, Rachel. 2005. « Une dramaturgie du décentrement : étude de *Atteintes à sa vie, Tout va mieux* et *Face au mur* de Martin Crimp ». *L'annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, no.38, p. 53-67.

Triau, Christophe et Georges Banu. 2001. « Rwanda 94- Le théâtre face au génocide ». *Alternatives théâtrales*, No 67/68, 128 p.

Weiss, Peter. *L'instruction*. Paris : Éditions du seuil, 1966, 361 p.

VIOLENCE, GUERRE ET TERRORISME

Antelme, Robert. 1957. *L'espèce humaine*. Paris : Gallimard, 321 p.

Bertho, Alain. 2003. *L'état de guerre*. France : Sagim-Canale, 157 p.

Frappat, Héléne. 2000. *La violence*. Paris : GF Flammarion, 251 p.

Légaré, François. 2002. *Terrorisme : peurs et réalité*. Outremont : Athéna éditions, 151 p.

L'Heuillet, Héléne. 2009. *Aux sources du terrorisme : de la petite guerre aux attentats suicides*. Paris : Fayard, 346p.

Lizotte, Stéphanie. 2007. « Dramaturgie de la violence : étude comparative des mécanismes de l'agression verbale chez David Mamet, Réjean Ducharme et Serge Boucher ». Thèse (M. en théâtre), Montréal, Université du Québec à Montréal, 125p.

Maffesoli, Michel. 1984. *Essais sur la violence banale et fondatrice*. Paris : Librairie des méridiens, 1984, 174 p.

Marret, Jean-Luc. 1999. *Violence transnationale et sécurité intérieure*. Paris : Editions Panthéon Assas, 113p.

Mattéi, Jean-François et Denis Rosenfield. 2002. *Civilisation et barbarie*. Paris : Presses universitaires de France, 363 p.

Michaud, Jean-Yves. 1978. *Violence et politique*. Paris : Gallimard, 231 p.

Sofsky, Wolfgang. 2002. *L'ère de l'épouvante : folie meurtrière, terreur, guerre*. Paris : Gallimard, 283 p.

———. 1998. *Traité de la violence*. Paris : Gallimard, 214 p.

Unesco, Institut des hautes études de défense national (France). 2005. *La violence et ses causes : où en sommes-nous?* Paris : Unesco : Economica, 144 p.

Von Clausewitz, Karl. 1999. *De la guerre*. Paris : Paris Librairie académique Perrin, 348 p.

Wieviorka, Michel. 2004. *La violence*. Paris : Balland, Voix et Regards, 328 p.

PHILOSOPHIE

Baudrillard, Jean. 2002. *L'esprit du terrorisme*. Paris : Galilée, 45 p.

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

Liotard, Jean-François. 1986. *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Paris : Galilée, 165 p.

Nancy, Jean-Luc. 1986. *La communauté désœuvrée*. Paris : collection détroits, Christian Bourgeois Éditeur, 197 p.

Ruby, Christian. 1990. *Le champ de bataille post-moderne, néo-moderne*. Paris : L'Harmattan, 232 p.

Sloterdijk, Peter. 2000. *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*. Paris : Calmann-Lévy, 160 p.