

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

*NOUS NE SERONS PAS VIEUX, MAIS DÉJÀ GRAS DE VIVRE,*  
VERS UNE ESTHÉTIQUE THÉÂTRALE DE LA TRANSGRESSION DES  
LIMITES

THÈSE  
PRÉSENTÉE  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR  
ANNE-MARIE OUELLET

AVRIL 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse 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

Je souhaite d'abord remercier Michel Laporte et Yves Jubinville, directeur et co-directeur de cette thèse, pour avoir accepté de m'accompagner dans cette voie très personnelle.

Je remercie également, Diane Landrot, chargée du théâtre à Mains d'œuvres, qui a accueilli L'eau du bain en résidence, sur toute l'année 2011.

Toute ma reconnaissance à l'équipe de création de *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre* : Nancy Bussières, Morgan Guicquero, Catherine Sasseville et Thomas Sinou.

Merci à Marie-Mance et Laval, pour leurs relectures attentives et leur soutien inconditionnel.

Merci à Jeanne et Thomas, pour leur tolérance.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES .....	vii
RÉSUMÉ .....	ix
INTRODUCTION.....	1
La limite : un concept psychanalytique .....	2
Flouer les frontières .....	5
Dedans du dehors, dehors du dedans.....	7
<i>Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre</i> .....	10
L'enfant mort.....	11
Articuler une réflexion transgressive.....	12
 <i>NOUS NE SERONS PAS VIEUX, MAIS DÉJÀ GRAS DE VIVRE</i>	
DESCRIPTION DE L'ŒUVRE ET RÉSUMÉ DE LA DÉMARCHE.....	14
L'eau du bain.....	15
Synopsis de l'œuvre.....	17
Habiter un lieu concret.....	19
Écriture de plateau .....	19
Interaction avec le public .....	20
Manipulation du son .....	21
 CHAPITRE I	
MÉTHODOLOGIE	
COMMENT ÉCRIRE SUR L'ART SANS TUER LE MONSTRE? .....	24
1.1 Phénoménologie.....	27
1.1.1 Un monde en soi, le soi du monde .....	28
1.1.2 Intersubjectivité et herméneutique .....	29
1.1.3 Heuristique.....	32
1.2 Une écriture en trois temps.....	33

1.2.1 Écriture dramatique.....	34
1.2.2 Écriture scénique.....	36
1.2.3 Écriture théorique.....	38
CHAPITRE II	
CONTEXTE : SOCIOLOGIE, DRAMATURGIE, INSPIRATION .....	41
2.1 Sociologie.....	41
2.1.1 Individu et société .....	42
2.1.2 Individualisme et subjectivité.....	43
2.1.3 Identités en crise.....	45
2.1.4 Science et technologie.....	48
2.1.5 Famille.....	49
2.2 Dramaturgie.....	51
2.2.1 Théâtre sans drame?.....	52
2.2.2 Théâtre sans texte?.....	56
2.2.3 Théâtre sans théâtre?.....	57
2.3 Sarah Kane sur la frontière.....	61
2.3.1 Interzone .....	62
2.3.2 Perte de soi.....	64
2.3.3 Écriture et suicide.....	67
CHAPITRE III	
ESPACE POTENTIEL ET ESPACE SCÉNIQUE .....	70
3.1 Espace potentiel.....	71
3.2 Espace scénique .....	74
3.2.1 Énonciation.....	74
3.2.1.1 Parole .....	76
3.2.1.2 Son.....	79
3.2.2 Fiction et réalité .....	82
3.2.2.1 Quand ça commence, quand ça finit.....	83
3.2.2.2 Personne ou personnage?.....	86

3.2.2.3 Effet et vérité.....	94
------------------------------	----

#### CHAPITRE IV

VIDE ET ALTÉRITÉ.....	97
4.1 Vide intérieur et peur de l'altérité.....	98
4.2 Effondrement du personnage.....	100
4.3 Dramaturgie du vide.....	105
4.3.1 Théâtre de l'altérité.....	107
4.4 Mettre le manque en partage.....	111
4.4.1 Vaines tentatives de parler à l'autre.....	113
4.4.2 Il aurait pu se passer quelque chose.....	116
4.4.3 Le texte s'est absenté.....	118

#### CHAPITRE V

L'ENFANT MORT.....	123
5.1 « L'enfant est moi ».....	124
5.1.1 Néonaticide.....	125
5.1.2 Syndrome de Médée.....	126
5.2 L'enfant mort dans le texte.....	127
5.3 L'enfant mort sur scène.....	131
5.3.1 Societas Raffaello Sanzio.....	131
5.3.2 Projet Mû.....	133
5.4 L'enfant mort et moi.....	135
5.4.1 Figurer l'absence.....	136
5.4.2 Violence et maternité.....	139
5.5 Trilogie de la mort de l'enfant.....	142
5.5.1 <i>SSpérances</i> et <i>La peur et le pain</i> .....	143
5.5.2 <i>Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre</i> .....	148
5.5.2.1 Faits divers.....	148
5.5.2.2 Matelas.....	149
5.5.2.3 Mère monstrueuse et jeu de l'œuf.....	150

CONCLUSION	
SCÈNE MUTANTE CHERCHE ARTISTE MUTANT .....	153
Un regard et deux discours.....	154
Perspectives.....	156
Son .....	156
Écriture.....	157
APPENDICE	
<i>NOUS NE SERONS PAS VIEUX, MAIS DÉJÀ GRAS DE VIVRE</i>	
TRAME.....	159
RÉFÉRENCES.....	168
Œuvres scéniques .....	168
Œuvres littéraires.....	169
Ouvrages théoriques .....	171

## LISTE DES FIGURES<sup>1</sup>

Figure	Page
1 <i>Giguère/Ouellet et filles abri Tempo, est-ce qu'un toit temporaire favorise un soi permanent?</i> (Giguère, Ouellet, 2012).....	9
2 Thomas et moi, dans l'espace de jeu. ....	14
3 <i>SSpérances</i> (2009). ....	16
4 Moi, sortant de l'espace de jeu en courant.....	18
5 Message adressé à Thomas en cours de travail.....	20
6 Moi, interrogeant une spectatrice.....	21
7 Thomas qui manipule le son.....	22
8 Moi, captant le son de la circulation. ....	22
1.1 Schéma modélisant mon rapport au monde. ....	28
1.2 Schéma modélisant l'entrecroisement des trois écritures. ....	33
1.3 Schéma modélisant mon rapport au monde s'exprimant par l'écriture.....	34
1.4 <i>SSpérances</i> (2009), répétition.....	36
1.5 Thomas et moi, dans l'espace de jeu. ....	37
2.1 Inscription sur un mur de l'espace de jeu de <i>Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre</i> .....	67
3.1 Moment où je parle aux spectateurs de mon intérêt pour le thème de l'infanticide.....	77
3.2 <i>La peur et le pain</i> (2011), les trois hommes manipulent le corps de Pêche (interprétée par Juliette Pouchet).....	81
3.3 Moment de déambulation des spectateurs.....	83

---

<sup>1</sup> Lorsque le titre de l'œuvre n'est pas précisé, c'est qu'il s'agit de *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre*.

3.4	Question inscrite sur un mur.....	84
3.5	Plan dessiné sur un mur.....	85
3.6	En répétition, moi avec une perruque sur la tête, élément que nous n'avons pas retenu.....	86
3.7	Moi, qui m'adresse à Thomas.....	88
3.8	Inscription sur un mur.....	90
4.1	Question inscrite sur un mur.....	110
4.2	Messages adressés à Thomas.....	114
4.3	Espace de la chambre.....	117
4.4	Moi, parlant à Thomas dans un microphone, au sous-sol.....	118
5.1	<i>SSpérances</i> (2009), Celle-qui-respire-de-la-colle (interprétée par Vanessa Seiler enceinte de sept mois) danse avec sa ceinture d'explosifs.....	128
5.2	<i>Inferno</i> (2008), création de la Societas Raffaello Sanzio, photo : Luca Del Pia.....	132
5.3	<i>La peur et le pain</i> (2011), Lone (interprétée par Sylvie Polonio, enceinte de sept mois) dessinant une cible sur son ventre.....	135
5.4	Gisant, cimetière du Père Lachaise, photo : Marina Krylyschin.....	138
5.5	<i>Umbiliscus</i> , Carmen Mariscal. 2003.....	140
5.6	Répétition de <i>SSpérances</i> (2009), Celle-qui-respire-de-la-colle-près-de-la-roche-là-bas (interprétée par Vanessa Seiler, alors enceinte de cinq mois) respire dans un sac de plastique.....	144
5.7	<i>La peur et le pain</i> (2011), Rut (interprété par Thomas Nucci) criant, la tête dans le « sac-cercueil ».....	146
5.8	<i>La peur et le pain</i> (2011), Rut (interprété par Thomas Nucci) réconfortant le bébé mort.....	147
5.9	Équilibre avec un œuf entre les orteils.....	151

## RÉSUMÉ

Cette thèse création s'intéresse au concept de limite dans les domaines de la psychanalyse, de la sociologie et de la dramaturgie. La recherche démontre que l'évolution d'une nouvelle catégorie de patients en psychanalyse, celle des états limites, fait écho à une tendance plus globale d'érosion de certaines frontières dans notre société, se répercutant dans la production artistique contemporaine et notamment dans la dramaturgie.

À partir d'une analyse des discours produits par la psychanalyse sur cette nouvelle maladie de l'âme, des thèmes saillants ont été saisis permettant d'articuler une réflexion transdisciplinaire sur la transgression des limites. L'espace potentiel, en tant que lieu de médiation entre l'intérieur et l'extérieur de l'individu, est la zone critique chez l'état limite, pour qui le trouble naît d'une difficulté à distinguer ce qui lui appartient de ce qui provient du monde extérieur. L'espace potentiel représente aussi le lieu de la pratique artistique dans lequel l'imaginaire rencontre le réel. La création théâtrale *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre* a été menée en maximisant la concordance entre espace potentiel et espace scénique afin de modéliser la transgression des limites entre l'intérieur et l'extérieur de soi. Pour cela, des principes de jeu issus de la performance et un travail de manipulation médiatique sonore se sont nichés dans le processus de création théâtrale. Le sentiment de vide intérieur et la peur de l'altérité, symptomatiques chez l'état limite, sont des thèmes majeurs dans la dramaturgie contemporaine. Sur le plateau, l'expérimentation de stratégies de création mettant le vide et l'altérité au cœur de l'œuvre a permis de montrer qu'elles pouvaient renforcer le potentiel de métaphorisation et de symbolisation de la scène. Cette scène est pensée comme reflet du monde et comme moyen d'intervenir sur celui-ci. Or, dans le contexte social actuel, plusieurs phénomènes semblent avoir un effet désymboligène sur l'individu. Agissant comme leitmotiv dans mon écriture dramatique, le thème de l'infanticide, acte aux limites de l'humanité, est le dernier point d'arrimage des discours psychanalytique, dramaturgique et intime permettant d'aborder cet effondrement des frontières.

L'œuvre théâtrale, *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre*, a été présentée les 5, 6 et 7 novembre 2012, dans un local commercial désaffecté de l'Avenue du Parc, à Montréal. Les réflexions issues du travail de création sont ici mises en

dialogue avec les recherches théoriques. Le sujet d'étude, la transgression des limites, envisagée comme une circulation et non comme une attaque, devient méthodologie de travail. En ce sens, le cheminement de la réflexion qui traverse les disciplines montre que les limites entre l'art, la société et l'intimité de l'individu sont poreuses, les faisant évoluer en s'influençant de façon multidirectionnelle.

**Mots clés**

Limite, théâtre, phénoménologie, espace potentiel, Sarah Kane, infanticide.

## INTRODUCTION

*Dans le nouveau théâtre, il ne pourrait être question d'un "discours" du créateur de théâtre que si l'on entend le terme de dis-currere au sens propre, c'est-à-dire "se disperser". (Lehmann, 1999/2002, p.43)*

*Raconter le monde, ma part misérable et infime du monde, la part qui me revient, l'écrire et la mettre en scène... (Lagarce, 2004, p.34)*

Si on part du postulat que le créateur de théâtre projette dans son œuvre son ressenti du monde, met en scène son rapport au monde extérieur, qu'est-ce que la présence d'infanticide dans mes créations me dit du monde tel que je le vis, tel que je l'absorbe et le projette? Cet étonnement devant la récurrence de meurtres d'enfants, thème on ne peut plus violent, dans les textes que j'écris et mets en scène, m'a poussée à me questionner sur la relation entre le monde et l'individu qui s'exprime dans la création. « Où mettre la limite du corps et du monde, puisque le monde est chair? » (Merleau-Ponty, 1964b, p.124) En prenant l'exemple de la peinture, Merleau-Ponty explique que le geste du peintre rend visible le dedans du dehors et le dehors du dedans. Selon ce philosophe, la frontière entre l'intérieur et l'extérieur de l'individu est poreuse et l'œuvre d'art reflète cette contamination.

Avant de m'intéresser à la limite entre l'individu et le monde dans une perspective phénoménologique, c'est le trouble dans le repérage de diverses limites dans la psyché humaine, symptôme d'un état limite, qui m'a interpellée. L'apparition d'un discours accompagnant une « nouvelle maladie de l'âme » (Kristeva, 1993) constitue la porte d'entrée de ma recherche. Pourquoi en est-on venu à nommer une nouvelle catégorie de patients en psychanalyse? Qu'est-ce que cela nous dit de l'évolution de notre connaissance de la psyché humaine? Quelles transformations sociales aurait provoquées l'émergence de la psychopathologie des états limites? Et, comment cela se répercute-t-il dans l'art et, plus particulièrement, dans le champ théâtral? Pour résumer, qu'est-ce que cela nous dit du monde dans lequel on vit? Comment le théâtre parle-t-il de ce monde? Et, surtout, comment le théâtre sort-il de ses gonds, pour reprendre l'expression d'Hamlet<sup>1</sup>, pour parler à ce monde?

### **La limite : un concept psychanalytique**

Le mot limite est l'un des seuls à désigner une catégorie de patients à n'appartenir ni au vocabulaire de la psychiatrie, ni à la terminologie freudienne. Or, selon André Green (1990), la limite serait probablement le concept le plus fondamental de la psychanalyse moderne. En 1985, Didier Anzieu écrivait que ce type de pathologie touchait plus de la moitié des patients suivant une analyse. Depuis, tout porte à croire que le phénomène ne s'est pas résorbé.

À l'époque de Freud (1890-1930), on séparait les patients en deux grandes catégories; les névrosés et les psychotiques. Vers la fin de sa carrière, Freud relève des cas fréquents de patients se situant entre le conflit névrotique et le morcellement psychotique et ne pouvant être réduits à l'un ou l'autre. Une nouvelle famille

---

<sup>1</sup> « The time is out of joints » (Shakespeare, 1940, p.43).

nosologique naît de la nécessité de qualifier ces patients et de trouver une façon appropriée de les traiter. D'abord considérée comme forme déviée de la névrose et de la psychose, ou encore comme un état à la limite du normal et du pathologique, la catégorie des états limites est étudiée, aujourd'hui, comme une organisation à part entière, au même titre que les organisations psychotique et névrotique. Didier Anzieu (1985), Jean Bergeret (1975), André Green (1990), Otto F. Kernberg (1975/1997) et Donald W. Winnicott (1964/1972) ont contribué largement à définir la notion d'état limite. Ils en ont tracé des portraits différents qui, cependant, se recoupent sous plusieurs aspects. Ils s'entendent sur le fait que les états limites ne se situent ni dans la névrose, ni dans la psychose, ni dans la normalité. De plus, pour l'ensemble des psychanalystes nommés ci-haut, l'instabilité dans les relations interpersonnelles ainsi que la constitution de l'identité sont au cœur de la problématique des états limites.

À la suite de Winnicott et avec son ouvrage *Le Moi-peau* (1985), Didier Anzieu instaure la notion de limite au centre de la psychanalyse contemporaine. Par cette expression, l'auteur entend l'enveloppe psychique, la limite entre l'intérieur et l'extérieur du Moi. Selon Anzieu, le Moi-peau doit se constituer comme une enveloppe suffisamment souple pour interagir et se laisser influencer par l'extérieur et assez ferme pour permettre la constitution d'une identité viable.

En fait, ces malades souffrent d'un manque de limite : incertitudes sur les frontières entre le Moi psychique et le Moi corporel, entre le Moi réalité et le Moi idéal, entre ce qui dépend de Soi et ce qui dépend d'autrui, brusques fluctuations de ces frontières, accompagnées de chutes dans la dépression, indifférenciation entre les zones érogènes, confusion des expériences agréables et douloureuses, indistinction pulsionnelle qui fait ressentir la montée d'une pulsion comme un besoin et non comme désir (ce que F. Gantheret appelle les incertitudes d'Éros, 1984), vulnérabilité à la blessure narcissique en raison de la faiblesse ou des failles de l'enveloppe psychique, sensation diffuse de mal-être, sentiment de ne pas habiter sa vie, de voir

fonctionner son corps et sa pensée du dehors, d'être le spectateur de quelque chose qui est et qui n'est pas sa propre existence. (Anzieu, 1985, p.7)

Ces propos d'Anzieu concernent ce qui dans le discours sur les états limites a inspiré ma recherche doctorale. En effet, cette « incertitude sur les frontières », cette « sensation diffuse de mal-être », le « sentiment de ne pas habiter sa vie » et « d'être le spectateur de quelque chose qui est et qui n'est pas sa propre existence » sont des thèmes qui apparaissent dans ma pratique artistique et qui parle donc de mon rapport au monde. Ces thèmes se retrouvent également dans une dramaturgie contemporaine qui présente des personnages aux contours identitaires de moins en moins stables.

Plus que les états limites en tant que tels, ce qui m'intéresse c'est le discours sur les états limites qui est déjà très révélateur d'un phénomène. Y a-t-il vraiment eu naissance d'une nouvelle psychopathologie ou simplement apparition d'un discours inédit? Personne ne peut affirmer ce qui se passe dans la tête des autres et comment ça fonctionne. L'apparition d'un nouveau terme et d'un nouveau discours est déjà symptomatique de mutations sociales. Ce sont donc les écrits sur les états limites, et non pas les états limites eux-mêmes, qui constituent mon premier objet d'intérêt. Ce discours a lancé une réflexion sur mon rapport au monde tel qu'il s'exprime dans la création et a ouvert, par le fait même, des nouveaux champs d'action pratique. La transgression des limites est devenue le thème central de cette recherche ainsi que le moyen d'écrire depuis et avec l'art, d'écrire sans tuer le monstre, pour reprendre l'expression de Nietzsche (1882/1993)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Je reviendrai sur cette idée « d'écrire sans tuer le monstre », dans le chapitre I qui porte sur la méthodologie.

## Flouer les frontières

André Green (1990) souligne que les états limites « se situent moins à une frontière que dans un *no man's land*, un territoire dont les frontières sont floues. » (p.26) C'est ce flou des frontières qui m'intéresse. J'ai cherché à modéliser, sur le plateau du théâtre, un espace qui serait à la fois interne et externe au sujet, invitant ainsi les spectateurs à entrer dans un lieu de voyage entre les mondes extérieur et intime. Dans l'article *La reprise : réponse au postdramatique* (2007), Jean-Pierre Sarrazac avance qu'en bannissant l'illusion référentielle, on crée un espace où se mélange l'intérieur et l'extérieur, le mental et le monde, l'imaginaire et le réel. Ce serait, en quelque sorte, une façon de mettre en dialogue les imaginaires des énonciateurs et des récepteurs. S'éloigner des tentatives de représenter la réalité pourrait donc ouvrir un espace où la scène du théâtre devient « l'autre scène » (Mannoni, 1969), celle où le monde et l'imaginaire se mélangent. Mais, si on bannit l'illusion référentielle que reste-t-il? Pour *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre*, la représentation d'actions constitutives d'un drame a été remplacée par la mise en place de conditions propices à l'acte d'énonciation, de façon à ce que les actions posées se fassent dans un rapport concret avec l'espace et un rapport immédiat avec le temps. Selon Jean-Frédéric Chevallier (2004), la crise du drame annoncée par Peter Szondi (1983), ne signifie pas la crise de l'action dramatique, « mais bien plutôt la mise en crise de la représentation de l'action. » (Chevallier, 2004, p.28) En ce sens, le courant théâtral dans lequel je m'inscris emprunte beaucoup à la performance. Directement issu des avant-gardes, qui remettent en question la catégorisation des champs artistiques, l'art de la performance parie sur un dialogue entre différentes disciplines et veut s'éloigner

de toute *mimèsis* pour privilégier le temps présent<sup>3</sup>. En s'aventurant du côté du performatif, les artistes tendent à ramener la vie au théâtre (Artaud, 1964) et le théâtre à la vie (Barrault, tel que cité par Danan, 2013, p.32). De mon point de vue, *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre* est une œuvre théâtrale traversée par « l'état d'esprit performatif » (Danan, 2013). En ce sens, le terme de présentation sera privilégié à celui de représentation, plus fréquemment utilisé quand il est question de théâtre.

Le théâtre tend à devenir un acte de présentation qui met en jeu des mouvements, des énergies, des impulsions, et non plus tant une fable, un déroulement conflictuel de l'action, un message. L'attention se porte sur la mise en relation de la scène avec la salle. (Chevallier, 2004, p.41)

Si *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre* a été présentée trois fois en novembre 2012 et reprise pour quatre présentations en mai et juin 2013, les actions et les paroles varient d'un soir à l'autre, se nourrissant et se laissant influencer par la relation instaurée avec les spectateurs. Joseph Danan (2013) rappelle qu'en 1921, Eisenstein avait inclus un vrai match de boxe à l'intérieur de sa mise en scène du *Mexicain*, d'après Jack London (1911), prouvant que la mise en scène d'actions performatives n'est pas nouvelle. Je crois toutefois que cette recherche de stratégies pour maintenir le théâtre en friction avec le réel est loin d'être épuisée. Puisque nous sommes aussi nombreux à chercher du côté de la performance pour vivifier l'art théâtral, c'est qu'il doit être encore aujourd'hui menacé de sclérose et de fermeture sur lui-même par sa routine et ses codes.

---

<sup>3</sup> Cette définition partielle veut mettre l'accent sur les aspects de la performance que le théâtre cherche à s'approprier.

J'expose ici les racines du projet, les questions qui ont mené au travail de création et qui se sont chevillées au processus. À ces réflexions préliminaires à la pratique, s'ajoutent les questions qui sont nées de la scène, du travail exploratoire comme de la rencontre avec les spectateurs à l'intérieur de l'œuvre. Ce « à l'intérieur de l'œuvre » n'est pas fortuit. Avec *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre*, nous avons, avant tout, souhaité accueillir les gens au cœur d'un dispositif théâtral, dispositif dans lequel les limites entre le réel et le fictif, le prévu et l'imprévu, l'art et la vie sont flouées, voire abolies. Cela avait pour but de questionner les limites de la discipline théâtrale, mais surtout de créer une situation déstabilisante nous mettant, artistes et spectateurs, en position de questionnement. J'ai voulu favoriser la mise en doute de ce qui survient dans le monde tel qu'on le vit. Quelle est la part de subjectivité dans notre réception du monde? Qu'est-ce qui m'appartient dans ce que je pense? Qu'est-ce qui dépend de soi, qu'est-ce qui dépend d'autrui? Qui parle à travers mes mots? Où s'arrête le monde réel, où commence le monde vécu? À quel point l'imaginaire influence-t-il notre perception de la réalité et vice-versa? Y a-t-il une limite stable entre la raison et la folie, entre le bien et le mal? L'œuvre ne cherchait pas à donner de réponses, mais au contraire, à répandre le doute, en tant qu'ingrédient fondamental dans le rapport entre l'individu et le monde, entre l'individu et lui-même. Selon Merleau-Ponty (1964b), l'attitude interrogative n'est pas une forme de perception du monde parmi d'autres; l'attitude interrogative est l'existence même.

### **Dedans du dehors, dehors du dedans**

La recherche création est en soi un territoire flou dans lequel la quête de subjectivité du créateur dialogue avec l'ambition d'objectivité du chercheur. Or, les deux siègent à l'intérieur de la même personne et je ne vois pas comment l'un pourrait fonctionner sans l'autre. La pensée postmoderne met l'accent sur la subjectivité du chercheur, considérée comme constituante de la recherche. « L'excès de réalité signifie le déclin

de celle-ci et, en détruisant le sujet, elle se tue elle-même » (Adorno, 1970/1995, p.55). Dans un essai intitulé *L'art du roman*, Milan Kundera (1986) explique que l'hyperspécialisation des domaines scientifiques entraîne les chercheurs dans des tunnels à l'intérieur desquels ils perdent de vue le monde dans son ensemble et donc les fondements de l'être. Edgar Morin (1994) abonde dans ce sens en relevant que le danger de la recherche est d'oublier que l'objet d'étude est extrait d'un contexte et construit. Lorsque la recherche s'ancre dans un processus de création, le contexte de la recherche, en plus d'être contexte social et artistique, devient intime, puisque la création naît de la rencontre entre le dedans et le dehors. C'est dans cet esprit que s'organise cette thèse, en faisant dialoguer des discours issus de champs de savoir différents avec un point de vue intime sur le phénomène étudié. Ce point de vue se dévoile dans la création, mais nourrit aussi la dissertation, arrimant l'expérientiel au conceptuel (Gosselin, 2006).

C'est une curiosité bien personnelle qui m'a poussée à étudier ce phénomène d'effondrement de limites, un sentiment de connaissance intime de ce que ça faisait quand on ne savait plus quoi du monde extérieur, qui de soi s'exprimait dans une création ou, lorsqu'on s'apercevait qu'on était en train de pleurer une peine étrangère. Comment témoigner des sensations liées à l'ouverture et l'effondrement des limites entre le monde et soi? En observant comment les concepts résonnent en moi, j'apporte une compréhension plus charnelle qu'intellectuelle et je mets en pratique la théorie de Merleau-Ponty sur la chair de l'individu comme continuité de la chair du monde. Plus que de parler de moi, il s'agit de parler à partir de moi, pour donner des indices et montrer les traces que peut laisser une imprégnation du monde extérieur sur les zones intimes. En ce sens, le choix du « je » s'impose d'emblée comme sujet de ce texte. Lorsque j'ai recours au « nous », c'est pour désigner Thomas et moi, en tant que co-créateurs de *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre*.

Dans *Le sens de l'autre* (2003), Pierre Ouellet rappelle que dans les racines du mot scène, il y a le « mot grec skênê désignant une tente dressée sur la place publique ou au cœur du désert, un campement provisoire dans une vie d'exil et d'errance » (p.36). Contrairement à l'édifice bétonné, la tente est sensible et perméable aux intempéries extérieures. La rumeur du monde la traverse aisément. C'est cette tente qui est le symbole de ma recherche, en cela qu'elle représente ma scène théâtrale idéale. Jouer dans des lieux concrets permet de travailler cette porosité entre le monde extérieur et la scène, entre l'art et la vie.



**Fig. 1** *Giguère/Ouellet et filles abri Tempo, est-ce qu'un toit temporaire favorise un soi permanent?*<sup>4</sup> (Giguère, Ouellet, 2012)

En psychopathologie, on soutient que l'effondrement des limites d'une personnalité ouvre un espace vide et menacé par l'Autre. Ce sentiment de symbiose entre le

---

<sup>4</sup>Cette performance a été créée dans le cadre d'une semaine de recherche création, à Simoncouche dans le Parc des Laurentides, organisée par la Chaire de recherche du Canada pour une dramaturgie sonore au théâtre.

monde et soi, s'il demeure non pathogène, permet aussi une ouverture vers l'Autre. Ouvrir les murs de soi, c'est se mettre à nu, mais c'est aussi accueillir l'Autre, le prendre en soi. Ces pistes de réflexion philosophique ont accompagné et nourri la création de *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre*. Le pari étant que cette ouverture, due à une transgression de certaines limites, pourrait être ressentie par le spectateur.

### *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre*

C'est au sein de l'organisme de création L'eau du bain, que je dirige depuis 2008, que je crée des œuvres théâtrales. Présentée les 5, 6 et 7 novembre 2012, dans un local commercial désaffecté de l'Avenue du Parc, à Montréal, *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre* est le troisième volet de notre « Trilogie de la mort de l'enfant ». C'est cette œuvre qui constitue la partie création de cette thèse. Comme elle a été faite en continuité esthétique et thématique avec *SSpérances* (2009) et *La peur et le pain* (2011), je devrai aussi parfois me référer à ces deux premiers volets pour illustrer ma démarche artistique. C'est aux côtés du concepteur sonore, Thomas Sinou, que je mène ces créations, dans lesquelles le son est un élément majeur. Le travail sonore qui modifie, bouscule ou troue la parole se veut un agent de perturbation et d'amplification du dispositif théâtral. Il permet de donner à voir et de transgresser certaines limites.

La trame de *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre* est tissée de matériaux sonores et textuels, d'actions performatives, de paroles écrites et improvisées. Souvent, je m'adressais directement aux spectateurs. Pour moi, ils étaient venus nous voir travailler, nous voir questionner, par l'acte créatif, différentes façons d'interagir avec l'Autre; le partenaire, le spectateur, l'étranger en soi. Thomas et moi ne

cherchions pas à interpréter des personnages. C'est en manipulant la réalité par divers moyens, plus ou moins subtils, que nous nous aventurons du côté de la fiction.

### **L'enfant mort**

Dans les deux derniers textes que j'ai écrits, *SSpérances* (2009) et *La peur et le pain* (2011), j'évoquais la mort d'un enfant tué par d'autres personnages. Je n'ai jamais eu conscience de prendre la décision d'écrire sur l'infanticide, alors j'ai souhaité m'intéresser à ce thème là. Qu'est-ce qu'on dit de l'infanticide en psychanalyse, en dramaturgie ou en philosophie? Qu'est-ce la présence de ce thème dans mon écriture dit de mon rapport au monde extérieur? Il s'est avéré que le thème de l'infanticide et, plus généralement, celui de l'enfant mort permettaient d'aborder le concept de limite sous différents angles. En plus d'être un acte aux limites de l'humanité, l'infanticide perpétré par une mère est souvent le résultat d'une absence de frontière dans la psyché de la mère entre celle-ci et son enfant. Ces femmes se sentent en symbiose avec leur nourrisson et sont persuadées que l'enfant vit la même détresse qu'elles. (David, 1999)

Au théâtre, comme ailleurs, on se targue souvent d'avoir aboli toutes les limites, qu'il ne reste rien qu'on ne puisse dire ou représenter. Selon Georges Banu (2009), qui aborde ces questions à partir de la dramaturgie, l'enfant mort se situe à la limite du scandale, source de panique extrême. Dès Médée, le théâtre en éprouve l'horreur et, encore aujourd'hui, la littérature dramatique revisite la figure de l'enfant mort, tué. « L'enfant mort cristallise les angoisses d'une société qui fait de la violence un marché médiatique, mais abhorre son exercice sur l'enfant. » (Banu, 2009, p.62)

D'un point de vue philosophique, l'enfant mort peut être vu comme la page à jamais blanche, celui qui n'aurait pas encore de limite. Il naît avec toutes les possibilités et

devient un ange avant que les possibilités ne commencent à diminuer. Dans son recueil d'aphorismes *De l'inconvénient d'être né* (1973), Cioran célèbre la posture de l'enfant mort. Celui-ci représenterait une mise à l'abri de l'aboutissement, de l'incarnation, de la réduction qu'une mise au monde aurait provoqués. Le thème de l'infanticide observé sous des angles psychanalytique, dramaturgique et philosophique permet de questionner le concept de limite dans une perspective dialogique.<sup>5</sup> Et, c'est le chemin que privilégie cette thèse; exacerber l'intersubjectivité inhérente à l'expression, faire dialoguer des discours issus de différents champs autour de points de rencontre, remplaçant la catégorisation par la circulation.

### **Articuler une réflexion transgressive**

Une description synthétique de *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre* précède le premier chapitre. Elle vise à situer les enjeux poétiques et esthétiques de l'œuvre afin d'éclairer la réflexion qui suivra. Le chapitre I porte sur la méthodologie, à la fois théorique et pratique. Il est suivi d'un chapitre sur la mise en contexte de la recherche qui se décline en trois axes. Les deux premiers sont des mises en contexte sociologique et dramaturgique. Le troisième axe présente le travail de l'auteure britannique Sarah Kane, que j'identifie comme une influence majeure de mon travail de recherche création. Le chapitre III montre les liens entre espace potentiel et espace scénique et décrit les stratégies expérimentées pour renforcer ces liens. Les chapitres IV et V articulent une réflexion transdisciplinaire sur la transgression des limites à partir de la notion de vide et de peur de l'altérité (chapitre IV), et du thème de

---

<sup>5</sup> Pour Bakhtine, fondateur de la théorie du dialogisme, dans chaque mot résonne la parole d'autrui et aucun énoncé ne peut être entendu sans faire entendre aussi ce que d'autres ont dit sur le même sujet. L'énoncé est « tourné non seulement vers son objet, mais aussi vers le discours d'autrui portant sur cet objet. La plus légère allusion à l'énoncé d'autrui donne à la parole un tour dialogique que nul thème constitué purement par l'objet ne saurait lui donner » (Bakhtine, 1979/1984, p.302).

l'enfant mort (chapitre V). La conclusion, quant à elle, revient sur les objectifs de cette thèse et ouvre sur de nouvelles pistes à explorer.

Dans la création comme dans la recherche théorique, le mouvement a préséance sur le résultat. Cette démarche veut montrer une quête de sens inachevable (plutôt que de démontrer des résultats) afin de mettre en partage cette quête, d'ouvrir un espace d'interrogation commun, d'envisager le monde « comme Monde, jamais donné d'avance, mais se donnant à tout moment depuis son propre vide » (Ouellet, 2003, p.57).

## *NOUS NE SERONS PAS VIEUX, MAIS DÉJÀ GRAS DE VIVRE*

### DESCRIPTION DE L'ŒUVRE ET RÉSUMÉ DE LA DÉMARCHE

*Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre* est la troisième création de la compagnie L'eau du bain, ainsi que le dernier volet de « La trilogie de la mort de l'enfant ».



**Fig. 2** Thomas et moi, dans l'espace de jeu<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Pour alléger les légendes des figures, je ne mentionne pas le titre de l'œuvre lorsqu'il s'agit de *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre*.

Le titre est inspiré d'un vers de Nelligan, « Nous ne serons pas vieux, mais déjà las de vivre » issu du poème *Hiver sentimental* (1952) que cite Ducharme dans *L'avalée des avalées* (1966, p.277). *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre* évoque l'idée d'une mort jeune et d'une vie qui alourdit. Le titre fait aussi référence à des œuvres qui influencent mon travail, des paroles venant d'ailleurs qui construisent la mienne.

### **L'eau du bain**

Le nom de la compagnie fait bien sûr allusion à l'expression « Il ne faut pas jeter le bébé avec l'eau du bain ». C'est une façon d'évoquer la mort de l'enfant sans la nommer. De plus, le bain, lieu intime, est ce qui recueille la sueur et la saleté, les traces que la journée vécue a laissées sur notre corps.

Suite à notre collaboration sur l'œuvre produite dans le cadre de mon mémoire, *Par la fenêtre, la forêt* (2008), Thomas Sinou et moi avons décidé de nous allier pour créer des œuvres théâtrales, performatives et sonores. Thomas Sinou est musicien et concepteur sonore. Comédienne de formation, je m'aventure peu à peu dans une démarche d'écrivaine de plateau. À l'époque, Thomas cherchait à théâtraliser le geste musical. Pour ma part, j'étais en quête de stratégies mettant l'acteur en relation directe avec le plateau. Après mon cursus dans un conservatoire d'art dramatique de Paris, j'en étais venue à réaliser que la meilleure façon d'être présent sur scène était de s'investir dans des actions concrètes.

C'est en développant un travail de manipulation du son que nous avons lié nos recherches. Thomas Sinou a conçu un dispositif technologique permettant aux acteurs de déclencher et de modifier des événements sonores à l'aide de différents capteurs (dalles sensibles, microphones, interrupteurs, caméra...) L'espace de jeu devient

ainsi instrument de musique à l'intérieur duquel les acteurs évoluent. Quand ils se déplacent, touchent des objets, parlent, ils agissent sur l'univers sonore. Le son, en perpétuel mouvement, influe sur les réactions des acteurs qui, eux-mêmes, influent sur l'évolution du son. Le dispositif, assez complexe pour *SSpérances* (2009) et *La peur et le pain* (2011), s'est simplifié pour *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre*. En effet, comme nous souhaitions laisser une grande place à l'improvisation, l'interaction avec l'univers sonore, tout aussi présente que dans les deux premiers volets, devait être plus souple et donc plus simple, pour s'adapter à divers scénarios.

Avec les scénographes Catherine Sasseville et Morgan Guicquero, ainsi que la conceptrice d'éclairage Nancy Bussières, nous cherchons autant que possible à travailler dans des lieux non théâtraux. La scénographie et l'éclairage sont alors conçus pour révéler les lieux existants et non pas les masquer avec un décor évoquant un ailleurs.



Fig. 3 *SSpérances* (2009).

En 2009, nous avons créé la pièce *SSpérances* dans une usine désaffectée de la rue Ontario, à Montréal. L'œuvre a ensuite été reprise au Québec : à la Maison de la

Culture Notre Dame de Grâce; dans le cadre du OFFTA 2010; ainsi qu'en France : au Théâtre d'Artois (Arras); à Confluences (Paris); et lors des Festivals Le Souffle de l'Équinoxe (Poitiers) et Respirations (Saint Ouen). C'est en 2011, lors d'une résidence de création d'un an à Mains d'œuvres, en banlieue parisienne, que nous avons créé et présenté *La peur et le pain*, avec cinq acteurs français. Conçu et joué en novembre 2012, *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre* a été repris lors de l'édition 2013 du OFFTA.

### **Synopsis de l'œuvre**

Lors des présentations de *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre*, sous-titré « Chantier de création », les spectateurs étaient conviés à assister à un moment de travail. À leur arrivée au 4846 Avenue du Parc, nous les accueillions chaleureusement. Nous étions heureux de partager ce moment de recherche avec eux. Pendant la cinquantaine de minutes que le public passait avec nous, Thomas faisait de la musique, s'amusa à amplifier et trafiquer les sons concrets. Je tentais d'entrer en communication avec lui, sans trop de succès. J'inventais des histoires qui auraient pu être les nôtres, celles de Thomas et moi, qui sommes conjoints, collègues et parents d'une petite fille. Je grossissais certains faits réels et je fabulais. Je racontais aussi des choses vraies et intimes ainsi que des faits divers d'infanticide. Je m'adressais directement aux spectateurs, leur parlais d'un abyme dans lequel on peut avoir l'impression de flotter et leur demandais si eux aussi éprouvaient parfois cette sensation. Je les invitais à déambuler dans l'espace, à lire ce que nous avons inscrit sur les murs, à répondre à des questions qui leur étaient adressées. Souvent, je sortais de l'espace de jeu et Thomas aussi parfois, laissant les spectateurs devant un espace vide, à l'écoute des sons ambiants.



**Fig. 4** Moi, sortant de l'espace de jeu en courant.

Pour donner un aperçu de l'expérience proposée au spectateur, voici un extrait d'un article de Vanessa Seiler, journaliste pour le site Plein Espace, dédié à la critique de théâtre émergent et alternatif.

Aménagé comme un appartement un peu trop bordélique, le spectateur est accueilli dans ce lieu avec beaucoup de bienveillance. Les performeurs reçoivent leurs invités comme des amis dans un party, bière et chips disponibles. On s'installe sur les canapés et eux vivent dans leur lieu. Anne-Marie raconte, raconte à Thomas, raconte au public à qui elle s'adresse directement. Thomas est enfermé dans sa musique, ou bien se cuit un œuf en évitant le plus de contact avec Anne-Marie. En ce lieu, cet espace, cet instant, Anne-Marie et Thomas (ils gardent leurs vrais prénoms sur scène) ne forment pas un couple qui va bien. Anne-Marie parle, explique avec une simplicité déroutante. Le mur est jonché de questions, de photos, d'anecdotes et de temps chrono de la course effrénée qu'Anne-Marie effectue en quittant l'espace scénique pour nous laisser seul avec ce Thomas silencieux et sa musique. (Seiler, 2012)

### **Habiter un lieu concret**

*Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre* s'est construit à partir d'un lieu concret (un local commercial désaffecté), de son aspect physique et de ses sons ambiants. Nous avons commencé par écouter et observer le lieu, pour ensuite tisser une histoire entre celui-ci et nous, à la limite entre réel et fiction. Nous avons posé un matelas dans un coin, branché une plaque de cuisson. Nous avons inscrit notre présence par des interventions plastiques dans l'espace (dessins et écritures sur les murs, éléments de décor minimalistes, objets personnels parsemant l'espace) ainsi que par un travail de manipulation médiatique des sons ambiants. Des actions étaient posées à différents endroits de l'espace, brisant le traditionnel rapport frontal.

### **Écriture de plateau**

Un texte-matériau<sup>2</sup> nous a servi de point de départ. Celui-ci a été retravaillé à partir des explorations scéniques. Certains sujets d'écriture sont nés du travail du plateau. Il y avait quatre courts passages de texte que j'avais mémorisés. Pour les autres, j'improvisais. Je savais généralement ce dont j'allais parler, mais je ne savais pas d'avance comment j'allais le faire. Il y a également des textes qui s'écrivaient au moment des présentations, par le biais de messages sur des *post-it* géants que j'adressais à Thomas.

---

<sup>2</sup> Ce terme découle de la pièce d'Heiner Müller intitulée *Médée-Matériau*. Müller fait référence à un travail d'écriture artisanale, opérant un montage, un recyclage de matériaux existants (Baillet, 2003). Le terme est aujourd'hui surtout utilisé pour définir des textes qui ne se veulent pas au centre de la création théâtrale et qui deviennent « un des matériaux qui entrent en jeu dans l'écriture scénique » (Mével, 2010).

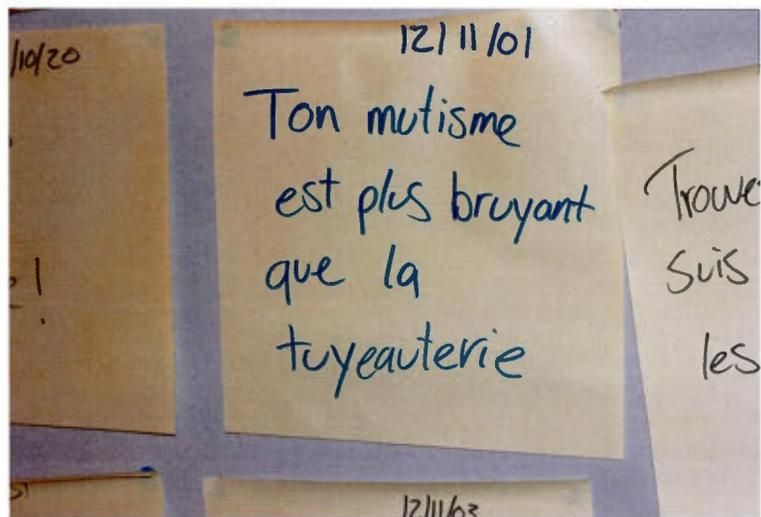


Fig. 5 Message adressé à Thomas en cours de travail.

La structure de la pièce était établie pour laisser une grande place à l'improvisation (au niveau du texte, du jeu et du son). Des points de repère nous permettaient, à Thomas et moi, de cheminer parallèlement et de nous rencontrer aux bons moments. Le travail du son s'élaborait sur le même principe que la parole, suivant une structure, mais réinventant à chaque fois sa façon de passer d'un point A à un point B. En exploration, nous avons travaillé différentes façons de faire dialoguer sons et textes. Les thèmes de départ du travail étaient le fossé qui sépare les individus, l'énergie que nous déployons tout au long de notre vie pour se faire connaître de l'autre. Il était aussi question d'infanticide, des peurs courantes dans le monde actuel (peur de mourir, peur de vieillir, peur de l'abandon...) et de la possibilité de sombrer dans la folie, du jour au lendemain.

### **Interaction avec le public**

À l'arrivée des spectateurs dans l'espace, je leur posais des questions et enregistrerais leurs réponses. « Avez-vous plus peur de vieillir ou de mourir? Quelle partie de votre

corps vieillit le plus vite? Préférez-vous vous faire frapper par une auto ou frapper quelqu'un d'autre avec votre auto? » Plus tard, je les invitais à se promener dans le lieu et à fouiller dans nos choses. Pour L'eau du bain, l'interaction avec le public est primordiale, il est important de ne jamais occulter sa présence. Il s'agit d'ouvrir les portes d'une intimité, une intimité fabriquée, mais néanmoins personnelle. L'interaction permet de partager les questionnements. Parce que, même si nous travaillons à partir de notre vie réelle, le but n'est pas de parler de soi, mais d'interroger avec le public le monde dans lequel on vit et de chercher d'autres manières d'interagir avec les autres.



Fig. 6 Moi, interrogeant une spectatrice.

### **Manipulation du son**

Il y avait quelques instants musicaux où Thomas jouait de la guitare ou du clavier, mais surtout un travail d'amplification et de traitement des sons concrets. Comme nous travaillions dans un local commercial désaffecté, ceux-ci étaient nombreux, la plomberie coulait au sous-sol, on entendait les gens marcher au dessus de nous, les voitures circuler sur l'Avenue du Parc. Ce travail assez subtil était fait pour qu'on ne

se rende pas compte du moment où le son commençait à être amplifié puis transformé.



**Fig.7** Thomas qui manipule le son.

L'amplification permettait aussi de faire voyager le son à travers les espaces. Je pouvais parler à Thomas à partir du sous-sol ou encore de la rue. L'ambiance sonore extérieure était aussi captée faisant voyager, par l'ouïe, le spectateur à travers les limites de l'espace de jeu.



**Fig.8** Moi, captant le son de la circulation.

*Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre* s'aventure plus loin sur des pistes de travail que j'emprunte depuis quatre ans : un jeu entre paroles écrites et improvisées, une hybridation de la réalité et de la fiction, la manipulation du son par les artistes en scène et l'investissement d'un lieu concret, hors les murs du théâtre. Ces lignes esthétiques sont apparues dans mes créations *SSpérances* (2009) et *La peur et le pain* (2011), sans que ce soit réfléchi ou décidé. J'en ai fait, cette fois-ci, des stratégies conscientes de création, des moyens d'ouvrir les limites de l'œuvre et de transgresser mes propres limites à l'intérieur de l'œuvre.

## CHAPITRE I

### MÉTHODOLOGIE

#### COMMENT ÉCRIRE SUR L'ART SANS TUER LE MONSTRE?

*On ne peut pas juger, comme vrai ou faux, l'expérience que quelqu'un a du monde; on peut tout simplement trouver des échos dans l'expérience des uns et des autres. Ainsi se construit un savoir collectif, et ce type de mise en partage peut parfois contribuer à des changements. (Fortin et Houssa, 2012, p.65)*

Dans un essai sur les figures de la monstruosité dans l'œuvre de Nietzsche, Christian Jaedicke (1998) écrit : « comment dire le monstre alors que le geste de langage même barre l'accès à sa présence? » (p.11) Peut-on se poser la même question pour une thèse recherche-crédation? Comment écrire sur l'art sans tuer l'art? Peut-être en s'inspirant des propos de Nietzsche qui dit : « écrire moins sur le monstre que depuis et avec lui » (cité par Jaedicke, 1998, p.12), c'est-à-dire en écrivant moins sur l'art que depuis et avec l'art. Pour Jaedicke, et toujours à propos de Nietzsche, écrire depuis et avec le monstre permet de faire jaillir ce qui se cache dans les zones limites.

« L'instant qui fait chavirer toute familiarité libère un bruit de fond inquiétant qui se glisse entre les êtres et les lettres, montrant ce lieu atopique qui sépare et relie les signifiants dans le bâillement des intervalles » (Jaedicke, 1998, p.9). Écrire depuis et avec l'art, qu'est-ce que cela signifie? Et, qu'est-ce que cela permet?

Lors de mes séminaires de doctorat, j'ai participé à beaucoup de discussions sur le double défi que doit relever un doctorant en création que résume ainsi Pierre Gosselin : « d'une part, celui de la production d'une œuvre artistique qui appelle des interprétations polysémiques, et, d'autre part, celui d'une production textuelle offerte à des interprétations plus convergentes. » (cité par Fortin, 2006, p.102) Le problème souvent soulevé était celui de l'aller-retour qui doit s'opérer entre la création et l'écrit, les attitudes contradictoires que nécessitent l'un et l'autre. Certains ont même qualifié cette attitude de « schizophrénique », comme s'il fallait être double pour produire une thèse création; sortir de soi pour penser sur soi et regarder de l'extérieur sa propre création. Je pars ici de l'idée que l'individu est fondamentalement multiple plutôt que double. Dans un discours s'entremêlent la voix du chercheur, la voix du créateur, mais aussi celle de l'être au monde avec tout ce qu'elle implique.

L'intérêt de mener un projet doctoral entremêlant création d'une œuvre et discours sur l'art réside, pour moi, dans le fait de parler à partir de la création. On en revient aux questions soulevées plus haut : comment écrire depuis et avec l'art? Comment rendre le monstre présentable? La démarche autopoïétique peut être une voie d'accès efficace. L'autopoïétique est une recherche sur la poïétique réalisée par le créateur lui-même (Gosselin, 2006, p.26). Mais, la recherche création peut s'intéresser à autre chose qu'au processus de création.

Tout comme le philosophe et le sociologue peuvent s'intéresser aux mêmes objets de recherche et élaborer des discours sur ces objets à partir de leurs points de vue réflexifs de philosophe et de sociologue, des praticiens

chercheurs du domaine de l'art veulent eux aussi discuter sur des sujets de toutes sortes, cette fois à partir de leur point de vue d'artiste. Cette perspective se démarque de la poïétique à proprement parler. Dans ce cas, on peut dire que tout comme l'autopoïéticien, le chercheur tire lui aussi parti de son immersion dans une pratique; toutefois l'objet de son étude n'est pas la pratique elle-même. Il s'agit d'un objet d'une autre nature, objet intéressant le plus souvent les champs de la philosophie, de la sociologie ou de la psychanalyse. (Gosselin, 2006, p.26)

C'est dans cette lignée que je me situe et l'objet d'étude, la notion de limite s'inscrit à la fois dans les sphères de la philosophie, de la sociologie, de la psychanalyse, de la dramaturgie et de ma pratique artistique. Il ne s'agit donc pas d'écrire essentiellement sur l'art, mais plutôt d'écrire sur le monde à partir de l'art, de prendre la parole « au nom de la création ».

Non pas qu'il y ait lieu de parler de la création, la création c'est quelque chose de très solitaire, je ne crois pas qu'il y ait lieu de parler de la création, mais c'est au nom de la création que j'ai quelque chose à dire à quelqu'un. (Deleuze, 1987)

L'art parle du monde, je suis dans le monde, ma pratique artistique parle de mon rapport au monde. Dans l'art, comme dans la vie, tout se mélange. L'un des défis d'une dissertation théorique s'ancrant dans une pratique artistique est de resituer, d'organiser la pensée, de hiérarchiser les idées et de nommer d'où elles viennent, particulièrement dans cette dissertation qui s'intéresse justement à la transgression des limites. En ce sens, la transgression n'est pas une attaque, elle est ce qui induit un mouvement (Quéinnec, 2011). Pour témoigner de la circulation qui s'opère entre les différentes disciplines (dramaturgique, sociologique, psychanalytique), les chapitres ont été élaborés autour des points de rencontre. Les thèmes saillants issus du discours sur les états limites permettent d'exposer la porosité des frontières entre les sphères intimes et sociales, à travers le spectre de la création théâtrale.

## 1.1 Phénoménologie

Huneman et Kulich (1997) définissent la phénoménologie comme la connaissance d'une chose qui ne peut être sue que par l'expérience que je fais de cette chose. La limite m'interpelle d'un point de vue personnel. Plus ou moins intensément, selon les périodes de ma vie, j'ai l'impression d'être transpercée par les épines du monde. Les pensées qui tournent en boucle dans ma tête, quand je ne me sens pas bien, parlent d'un besoin de dresser des murs entre le monde et moi, pour me protéger. J'en suis venue à penser que souvent mes souffrances ne découlaient pas d'événements que j'avais vécus, mais plutôt de personnes que j'avais côtoyées, que telle une éponge j'avais tendance à absorber la souffrance, la crainte ou la joie des autres.

Au sens propre, la limite est une notion de topologie. Au sens plus large, la limite est un signifiant dont le signifié ne peut que rester énigmatique. « Je chante sans espoir sur la frontière » (2000/2001, p.9), écrit Sarah Kane. Si on dit qu'on n'est pas nécessairement toujours en dedans ou en dehors, mais qu'on peut être dans un endroit qui n'est ni tout à fait l'un, ni tout à fait l'autre, à la fois l'un et l'autre, ce non-lieu devient un lieu, comme la frontière pointillée sur une carte que souvent faussement on imagine inhabitée. Pour parler de l'espace créateur, Dominique Maingueneau (1993) introduit la notion de paratopie, soit un lieu à côté. La création, selon cet auteur, surgirait entre le lieu et le non-lieu. « Le créateur apparaît ainsi comme quelqu'un qui n'a pas lieu d'être (aux deux sens de la locution) et qui doit construire le territoire de son œuvre à travers cette faille même. Son énonciation se déploie à travers l'impossibilité même de s'assigner une véritable place. » (Maingueneau, 2003) Le discours créateur est de nature instable, il ne peut appartenir à un seul territoire, il chemine à la frontière de différents territoires.

### 1.1.1 Un monde en soi, le soi du monde

Cet espace limite entre l'intérieur et l'extérieur de la personne, baptisé espace potentiel par Winnicott (1964/1972), est aussi le terreau du jeu et de la créativité. Et, l'œuvre d'art, comme l'explique dans un autre champ Merleau-Ponty (1945), permet de projeter à l'extérieur, ce que l'intérieur de l'artiste a reçu du monde extérieur. J'ai souhaité observer ce phénomène de perméabilité et de réversibilité de l'être dont parle Merleau-Ponty, à l'intérieur de mon processus de création afin d'en ramener une pensée expérientielle qui est mise en résonance avec le discours sur les états limites et la notion de limite de façon plus générale.

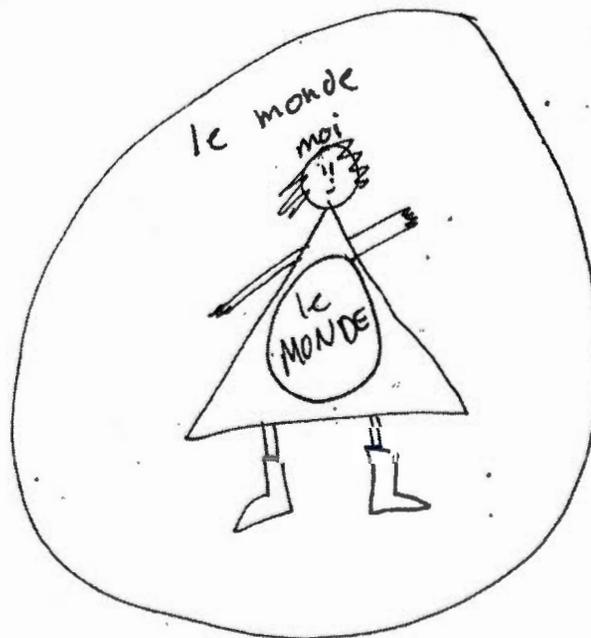


Fig. 1.1 Schéma modélisant mon rapport au monde.

Il m'apparaît que la présence du monde en moi (c'est à dire les autres et l'environnement) peut être source de souffrance, mais aussi source de création. C'est en laissant l'Autre entrer en moi que mon identité se constitue. Comme cela ne se fait généralement pas consciemment, j'ai alors l'impression que des étrangers prennent la parole dans mes créations. L'écriture est un lieu d'énonciation de ce que j'ai absorbé du monde. La rencontre des autres s'y est imprégnée, mélangée. À la lecture des textes que j'écris, je découvre des thèmes récurrents qui me semblent, a priori, loin de mes préoccupations. Plus je fouille ceux-ci, plus je m'aperçois qu'ils sont évocateurs et porteurs de questionnement sur le monde tel que je le vis. Tout ce que j'absorbe se mélange et se dépose dans mon théâtre intime. Une multitude de voix me constituent. L'acte théâtral est de me mettre à l'écoute de ces voix, d'énoncer leur dialogue.

### 1.1.2 Intersubjectivité et herméneutique

*Tous les êtres circulent les uns dans les autres [...] et vous parlez d'individus, pauvres philosophes. Laissez là vos individus. (Diderot, 1830/1962, p.207)*

Pour Bernard Sichère (1990), adopter une posture phénoménologique implique de toujours tenir compte de cette place à partir de laquelle l'on parle. Mais, si on suppose que cette place n'est pas délimitée de façon franche, qu'on est toujours à la fois ici et ailleurs, dedans et dehors, soi et un autre... Quelle parole en résulte-t-il? Qui parle en nous? Comment parler de là où je suis? La posture phénoménologique devient intersubjective, car on a beau parler de là où l'on est, on est toujours en relation avec les autres, l'existence est soumise à une coexistence. C'est sur ce sentiment originaire de coexistence que Husserl (1931) base sa théorie de l'intersubjectivité. Le sentiment d'existence ne pourrait survenir qu'en lien avec le sentiment de l'existence d'autrui.

Dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (1967), Michel Tournier montre que la perception que Robinson a du monde s'effrite dans l'isolement. Comme personne ne voit la même chose que lui, il en vient à douter que les choses vues existent et se met donc à douter de sa propre existence. Dans un autre registre et en s'intéressant à l'œuvre de Gaston Miron, Serge Cantin (2003) avance qu'il doit y avoir communauté pour qu'il y ait individualité.

Ce que Miron a compris, mieux que la plupart des penseurs politiques, c'est que l'ipséité – le sentiment qu'a chacun de son identité, d'être soi et pas un autre – repose dans une large mesure sur l'existence d'un monde commun, d'une réalité humaine objective ou intersubjective. Comment être moi-même si j'ai le sentiment d'être étranger à mon objectivité, si celle-ci m'apparaît comme opaque et hostile, si je n'existe qu'en ma subjectivité? Il appartient au poème de prendre conscience de cette aliénation, de reconnaître l'homme carencé de cette situation [...] L'affirmation de soi, dans la lutte du poème, est la réponse à la situation qui dissocie, qui sépare le dehors et le dedans. Le poème refait l'homme. (Cantin, 2003, p.137)

La phénoménologie herméneutique n'est donc pas l'expression d'un individualisme désarrimé. Il n'est pas question de privilégier uniquement l'opinion de l'énonciateur, mais de prendre conscience qu'une parole est toujours l'énoncé d'une subjectivité qui, elle, évolue en relation avec d'autres subjectivités. Le monde étant avant tout un monde vécu.

Dans la perspective d'une volonté de situer l'humain et la subjectivité au cœur de la production de la connaissance, la démarche phénoménologique-herméneutique offre la vision d'une réalité mouvante conçue comme le fruit d'une construction qui relève d'un processus subjectif et intersubjectif. [...] La démarche méthodologique de l'approche phénoménologique-herméneutique accorde la primauté au monde de l'expérience vécue et à l'attitude phénoménologique selon laquelle les connaissances théoriques du phénomène étudié doivent être mises entre parenthèses. Ceci implique que les connaissances acquises ne servent pas de point de départ pour explorer les modalités du phénomène en question : l'expérience vécue a préséance sur la connaissance théorique. (Guimond-Plourde, 2008, p.96)

L'herméneutique philosophique nous enseigne qu'il n'y a pas de compréhension sans interprétation et que le sens d'un texte ou d'une œuvre est toujours la construction d'un sujet. Le langage, selon Gadamer (1960/1996), est le pro-jet de l'être dans une rencontre avec l'autre. Le langage fait ressortir l'être au monde. Dans cette tradition, le dialogue met en branle une intersubjectivité relationnelle. Au sujet de l'œuvre d'art, dans *Vérité et méthode* (1960/1996), Gadamer exprime que l'art comme la littérature ouvrent l'horizon infini du dialogue, par lequel autrui s'adresse à nous. Dans sa tentative de comprendre ce qui nous saisit et dans sa perspective du langage qui projette l'être vers l'autre, la posture herméneutique nous permet d'entrevoir l'œuvre théâtrale comme un lieu de rencontre de subjectivités où la compréhension est une éternelle interprétation et où le sens n'est jamais donné, mais à construire. *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre* se voulait espace de questionnement partagé entre acteurs et spectateurs. Des questions étaient échangées, des problématiques soulevées, mais rien ne cherchait à se résoudre. La trame narrative était trouée et constamment mise en doute. Je tentais ainsi de ne jamais occulter que la réalité est une construction subjective, qu'on ne peut jamais être certain de ce qui s'est réellement produit devant nos yeux. « La vérité historique est un produit complexe qui mêle un peu de réalité matérielle à beaucoup de réalité psychique » nous rappelle Green (1990, tel que cité par Marinopoulos, 2011, p.6). Ce que la phénoménologie a tendance à occulter et que met de l'avant la psychanalyse, c'est l'hétérogénéité de l'espace psychique, la part de l'inconscient dans notre réception du monde.

Ce que je retiens surtout de l'herméneutique philosophique, c'est la volonté d'observer ce qui me saisit. Dans la lignée de Gadamer, je vois l'œuvre d'art comme le lieu de projection de mon rapport aux autres, dans lequel l'inconscient et le conscient collaborent. Dans une démarche heuristique, opérant des allers-retours entre l'expérience et la pensée, c'est en observant ma production artistique que j'identifie des concepts évoquant mon rapport au monde.

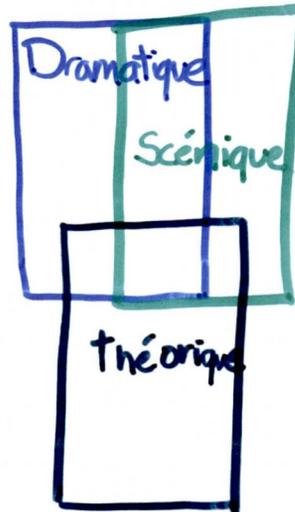
### 1.1.3 Heuristique

L'heuristique est une méthodologie qui découle de la phénoménologie et privilégie un aller-retour entre expérience et conceptualisation (Moustakas, 1968, 1990 et Craig, 1978). Ce mouvement de va-et-vient entre les pôles expérientiels et conceptuels semble aller de soi dans un processus de création. « À un tel point qu'on pourrait même se demander si l'heuristique telle qu'elle est définie par Moustakas (1968, 1990) et par Craig (1978) ne calque pas en quelque sorte la démarche artistique. » (Gosselin, 2006, p.29) En me servant de la création théâtrale comme lieu d'expérimentation d'où je ramène une pensée née de l'expérience, je ne parle que de mon expérience qui en est une parmi une multitude de possibilités. C'est en mettant ensuite ma « pensée expérientielle » (Gosselin, 2006, p.29) en relation avec d'autres pensées que je peux alors la faire participer à l'élaboration d'une pensée conceptuelle. Ce questionnement sur les rapports entre dedans et dehors s'ancre dans un rapport subjectif au monde. Comment parler des autres? Je crois qu'en faisant se confronter les points de vue, en dialoguant « d'où je suis » avec des discours de provenances différentes, il m'est possible d'espérer poursuivre et développer des discours théoriques existants, en y apportant un point de vue original, parce que personnel et senti.

Pour favoriser une contamination et un dialogue, j'ai opéré des allers-retours entre la théorie et la pratique dans les trois phases de mon processus que je nomme les trois écritures : dramatique, scénique et théorique.

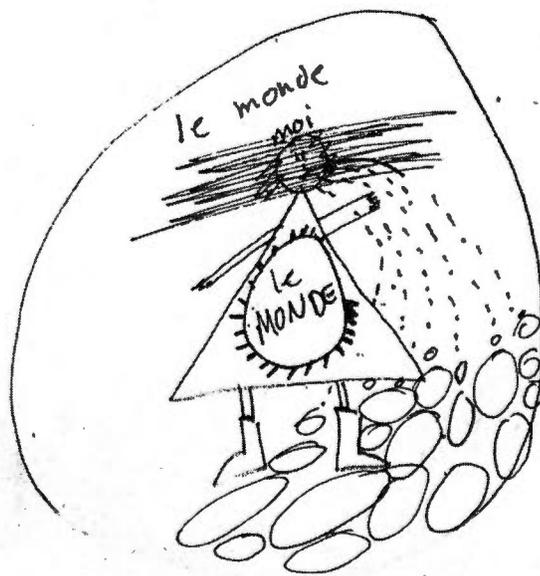
## 1.2 Une écriture en trois temps

Mon processus de création théâtrale se décline en deux principales phases : écriture dramatique et écriture scénique. Ces deux phases d'écriture sont pour l'occasion du doctorat suivies d'une troisième phase, celle de l'écriture théorique de cette thèse. Je donne ici un aperçu du déroulement de ces trois phases qui seront abordées plus en profondeur dans les chapitres subséquents.



**Fig. 1.2** Schéma modélisant l'entrecroisement des trois écritures.

### 1.2.1 Écriture dramatique



**Fig. 1.3** Schéma modélisant mon rapport au monde s'exprimant par l'écriture.

L'écriture dramatique se fait sans idée préconçue, je ne choisis jamais ce sur quoi je vais écrire ou, alors, je n'obéis pas à mes décisions. Par contre, comme je lis des ouvrages théoriques sur des sujets qui m'interpellent, ceux-ci viennent contaminer ce que j'écris.

La lecture du texte produit me permet de relever des thèmes représentatifs de mon rapport au monde qui se transforment alors en sujets de recherche pratique et théorique. Dans le cadre de cette thèse, j'ai d'abord écrit le texte de *La peur et le*

*pain*, que j'ai monté dans le cadre d'une résidence de création d'un an en France<sup>1</sup>. C'est cette pièce qui devait, au départ, être mon projet de création doctoral. De nombreuses contraintes, liées entre autres à l'ampleur de l'équipe de travail, m'ont poussée à me lancer dans un nouveau projet qui me laisserait plus de liberté pour expérimenter les zones limites. Mais, le texte de *La peur et le pain* m'a fourni de nombreux thèmes évoquant ma relation au monde, mon rapport dehors/dedans. L'infanticide, la fusion entre la tendresse et la violence, la figure de l'absence, pour ne nommer que ceux-ci, m'ont orientée vers de nouvelles lectures théoriques. Le texte et la démarche artistique de *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre* se sont donc faits en continuité avec *La peur et le pain*.

Dans le cas de *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre*, l'écriture dramatique, entamée avant le temps des répétitions, s'est poursuivie sur le plateau. Le jeu que nous voulions mener sur la limite entre fiction et réalité a imposé une écriture naissant de l'instant de la scène. Textes écrits au préalable et textes improvisés se sont entrelacés pour former le tissu verbal de *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre*.

---

<sup>1</sup>Avec la compagnie L'eau du bain, sur toute l'année 2011, nous avons été accueillis en résidence de création à Mains d'œuvres, à Saint-Ouen, en banlieue parisienne. Mains d'œuvres et un centre de création et de diffusion artistique multidisciplinaire.

### 1.2.2 Écriture scénique



Fig. 1.4 *SSpérances* (2009), répétition.

Sur le plateau, les mots écrits forment un sol de cailloux. Ce sont des traces de soi, de la présence du monde en soi, des traces couchées sur un papier et qui, dans une deuxième phase d'énonciation, sont utilisées comme matériaux de construction scénique, comme des sons, comme des éclats de sens.

Lors de la phase de l'écriture scénique, Thomas Sinou entre en jeu et devient témoin, interlocuteur et, par le simple fait de sa présence, perturbateur du travail. L'exploration scénique se déroule comme un questionnement en action dans lequel le texte, comme le présent de la scène sont auscultés. Thomas travaille essentiellement la matière sonore. À l'aide d'un dispositif médiatique, il participe, entre autres, à rendre plus perceptible le passage en soi/hors soi.



**Fig. 1.5** Thomas et moi, dans l'espace de jeu.

L'autre élément qui a fortement influencé l'écriture scénique est le lieu dans lequel nous avons travaillé. Pour nous maintenir en contact avec la réalité du monde extérieur, nous avons choisi de créer dans un local commercial désaffecté, au lieu d'un espace traditionnel de répétition, de type boîte noire.

Ma recherche théorique sur l'effondrement des limites dans la dramaturgie m'a permis d'identifier trois zones pouvant être questionnées dans ma pratique théâtrale. Il s'agit des zones entre théâtre et performance, fiction et réalité, personne et personnage. Pour tenter de flouer ces zones au maximum, j'ai élaboré différentes stratégies de création :

- Créer dans un lieu concret (non dédié au théâtre) et poreux au monde extérieur.

- Mettre en scène un décor intégrant des éléments de notre quotidien.
- Inventer des histoires fictives proches de notre réalité.
- Confier des parts de notre vie intime.
- M'adresser directement aux spectateurs.
- Amplifier et transformer les sons ambiants.
- Garder un lien avec l'extérieur de l'espace de jeu.
- Accueillir chaleureusement les spectateurs.
- Se maintenir dans un état de recherche perpétuelle.

Tout au long de cette dissertation, je m'appliquerai à démontrer comment ces stratégies de création ont permis de modéliser un questionnement sur les zones limites du théâtre, ainsi que sur la limite entre l'individu et le monde. En ce sens, je me réfère à la modélisation systémique de Le Moigne (1994) et Durand (1996), qui suggèrent de modéliser en action un système complexe afin de saisir ses enjeux. La création théâtrale me permet d'expérimenter un jeu sur les zones limites identifiées par la pensée, l'œuvre occupe ainsi un statut intermédiaire entre l'objet réel et la théorie (Durand, 1996).

### **1.2.3 Écriture théorique**

La troisième écriture, celle de cette dissertation, met en dialogue les différentes sphères de recherche autour de points d'intersection. Des données autoethnographiques recueillies lors de mes expérimentations théâtrales ainsi que les thèmes ressortis du texte dramatique me fournissent, comme le suggère Sylvie Fortin (2006), des clés de ma présence au monde. Un aller-retour constant est fait entre parole du dedans (par le récit de mon expérience donnant un point de vue intime sur certains phénomènes, par l'intégration de schémas, par la citation d'extraits de mes textes dramatiques) et parole du dehors (par un discours théorique sur les concepts,

par les références à d'autres penseurs et créateurs), présentant une vision multiple et élastique qui est constitutive de l'existence humaine.

En plus de l'aller-retour entre les pôles expérientiels et conceptuels, la démarche heuristique est également caractérisée par une certaine récurrence des opérations caractérisant son caractère plus spiralé que linéaire; on peut encore ici constater une filiation évidente avec la démarche de création. (Gosselin, 2006, p.29)

Pour en faciliter l'explication, le processus a été ici séparé en trois phases distinctes qui ne se sont pas déroulées chronologiquement. En réalité, des allers-retours constants se font entre chaque phase. J'ai cherché justement à écrire et créer dans les zones limites entre théorie et pratique, entre plateau et bureau. Pour ma part, l'intérêt pour un concept est toujours lié d'une façon ou d'une autre à mon expérience. C'est en faisant des va-et-vient entre les points de vue expérientiel et conceptuel, comme le suggère Gosselin (2006), que j'ai pu mener cette troisième écriture. Il s'agit d'exacerber la rencontre entre l'intérieur et l'extérieur, de montrer non pas nécessairement comment ça voyage entre les limites, mais plutôt à quel point ça voyage et ça se mélange. Ce serait dénaturer l'entreprise que de vouloir catégoriser ce qui provient de l'extérieur et ce qui provient de l'intérieur. La transgression de certaines limites dans la forme du discours théorique devient moyen pour écrire sur l'art sans tuer l'art.

Qu'il soit motivé par le désir de parler de la pratique artistique, des œuvres ou de tout autre objet, c'est en tenant compte de son point de vue particulier de praticien que le chercheur en pratique artistique doit le faire. Le discours résultant de sa recherche devrait naturellement traduire le point de vue qui lui est propre. Et, pour cela, il faut trouver sa voix. Trouver sa voix, c'est à mon sens le défi que pose actuellement au praticien la recherche en pratique artistique. (Gosselin, 2006, p.30)

Cette voix, ai-je réussi à la trouver? Pour moi, ce qui est important n'est pas d'y arriver, mais plutôt de la chercher justement, tout au long de ces pages, de se maintenir dans la recherche d'une « faille constitutive » (Didi-Huberman, 2003, p.381) qui fasse en sorte que la parole mette en relation des choses apparemment éloignées et ouvre des champs de compréhension. L'énonciation devance l'affirmation dans l'écrit comme sur le plateau : ce qui est important n'est pas tant ce qui est dit, mais comment on cherche à le dire. Le monstre ne se montre jamais entièrement. Pour Nietzsche (1882/1993), le monstre ce n'est pas nécessairement ce qui est dégoûtant, mais c'est plutôt l'informe. Et l'informe, comme l'explique Didi-Huberman (2003), ce n'est pas l'absence de forme, mais c'est ce qui est en cours de formation, inachevé, dans la recherche de sa forme. *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre* cherche une forme théâtrale, mais ne veut pas la trouver, parce que, en l'arrêtant, elle perdrait son essence. Cette volonté d'exposer un cheminement plutôt que des résultats, vient renforcer la nécessité, a priori pratique<sup>2</sup>, d'écrire au « je » car, comme le dit Roland Barthes en exergue de ses *Fragments d'un discours amoureux* (1977), « l'on a rendu à ce discours sa personne fondamentale, qui est le je, de façon à mettre en scène une énonciation, non une analyse » (p.7).

---

<sup>2</sup> Je précisais dans l'introduction que le fait d'écrire par défaut au « je », me permet de passer au « nous » lorsqu'il est question de l'équipe de création de *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre*.

## CHAPITRE II

### CONTEXTE : SOCIOLOGIE, DRAMATURGIE, INSPIRATION

Dans ce chapitre, le questionnement sur les limites est replacé dans un contexte social et dramaturgique. L'apparition de la catégorie des états limites en psychopathologie est étudiée à l'intérieur du cadre social. Différents chercheurs ont relevé des transformations sociales qui engendreraient une érosion de certaines limites, autrefois stables. Ce phénomène est aussi observable, à une autre échelle, dans l'évolution de la dramaturgie. La mise en contexte de ma démarche de recherche création se resserre ensuite sur le travail de Sarah Kane qui en a été une influence majeure. L'écriture de Kane permet d'envisager sous plusieurs angles les formes que peut prendre la transgression de limites dans l'écriture dramatique. De par leur nature, les champs poétique, dramaturgique et esthétique appellent des discours différents. Ils sont néanmoins liés; Kane participe à un courant dramaturgique qui s'inscrit dans un contexte social. Dans les trois cas, l'abolition et la transgression de certaines limites fragilisent certains rapports et viennent ouvrir un champ de possibilités.

#### 2.1 Sociologie

Comme cela a déjà été mentionné, du côté de la clinique, tant psychanalytique, psychothérapeutique que psychiatrique, on observe ces dernières années une forte augmentation de cas limites. La notion même d'état limite est relativement récente.

Le terme *borderline* est amené en 1884 par Charles P. Hugues (Lebrun, 2002). Il désigne alors les sujets qui oscillent entre démence et normalité. Mais, ce n'est qu'à partir de 1970 que les recherches en psychanalyse instaurent une nouvelle catégorie de patients appelée état limite. Pour que cette catégorie naisse et occupe une place de plus en plus importante, dans la théorie comme dans la pratique psychanalytique, des facteurs sociaux ont dû jouer un rôle. Comment ce trouble des limites est-il relié au contexte social? Et, surtout, qu'est-ce qui a mené à l'apparition d'une nouvelle catégorie de patients, d'un nouveau discours, d'un nouveau terme?

### **2.1.1 Individu et société**

Selon Bergeret (1986), l'influence des facteurs sociaux demeure toujours inférieure à celle des composantes spécifiques de la personnalité de base du sujet dans une constitution identitaire. C'est la psychogenèse personnelle d'un individu qui le pousserait à réagir d'une façon ou d'une autre face à un événement. D'un autre point de vue, Norbert Elias (1987/1991) écrit « Il n'y a pas d'identité du Je sans identité du Nous. » (p.241) Et, c'est dans cette lignée que s'inscrit cette thèse. La psychogenèse d'un individu se formerait en lien avec autrui et dans un terreau social. Pour décrire l'interdépendance de l'individu et de la société, Elias utilise la métaphore du filet.

...un filet est fait de multiples fils reliés entre eux. Toutefois ni l'ensemble de ce réseau, ni la forme qu'y prend chacun des différents fils ne s'expliquent à partir d'un seul de ces fils en eux-mêmes; ils s'expliquent uniquement par leur association, leur relation entre eux. Cette relation crée un champ de forces dont l'ordre se communique de façon plus ou moins différente selon la position et la fonction de chaque fil se modifie lorsque se modifient la tension et la structure de l'ensemble du réseau. Et pourtant ce filet n'est rien d'autre que la réunion des différents fils; et en même temps chaque fil forme à l'intérieur de ce tout une unité en soi, il y occupe une place particulière et prend une forme spécifique. (Elias, 1987/1991, p. 70-71).

L'apport d'Elias a trait à l'historicité, il dénonce une vision de l'histoire qui se base sur l'action de certains héros et qui s'articule autour de l'individu, sans tenir compte du monde social (Agard, 1998). La psychogenèse d'un individu dépendrait d'une psychogenèse sociale et historique. Les transformations dans l'économie psychique seraient soumises à des déterminants socio-historiques qui s'intégreraient sur la longue durée. Dans la lignée d'Elias, Claude Dubar (2000) considère qu'il est impossible de s'intéresser au psychisme d'un individu sans tenir compte du contexte sociohistorique.

Les crises d'identités, les petites dépresses et les grandes dépressions, les nostalgies et les frustrations n'ont pas que des racines psychologiques dans la petite enfance ou l'histoire personnelle singulière. Elles ont aussi un cadre social, des raisons objectives dans l'histoire récente (comme elles en avaient dans l'histoire ancienne). (Dubar, 2000, p.66)

Dans une conférence intitulée *États dits limites et lien social* (2002), le psychiatre et psychanalyste Jean-Pierre Lebrun expose de quelles façons le contexte social influence la formation de l'identité personnelle. En situant la famille comme lieu principal de constitution d'une identité, il insiste sur le fait que celle-ci est le creuset de la vie sociale qui, elle, dicte le modèle des rapports de force de la vie familiale. Françoise Dubet et Danilo Martuccelli (1998) abondent dans ce sens en affirmant que la société influence les individus et les individus forment la société et que même ce qu'il y a de plus intime ou de plus banal chez une personne serait engendré par une société à laquelle cette personne participe.

### **2.1.2 Individualisme et subjectivité**

Une certaine tradition philosophique et sociologique considère l'époque moderne comme une longue décadence. Selon Tocqueville (1835/1963), «l'égalité démocratique ramène l'individu vers lui-même et menace de le renfermer enfin dans

la solitude de son propre cœur.» (p.127) Prenant des formes égocentriques et narcissiques, pour Allan Bloom (1987), l'individualisme aplatit et rapetisse la vie. L'individu ne cherchant que son propre développement, octroyant une raison purement instrumentale à ses relations avec les autres, négligeant les exigences qui transcendent le moi, se replie sur lui-même. Cette quête d'épanouissement et d'authenticité, poussée à l'extrême, entraîne la liberté autodéterminée et ne reconnaît plus de limites ou de critères objectifs pour juger des choses. Chacun fait ce qu'il veut comme il le veut, tous les points de vue se valent puisque le seul but à atteindre est d'être sincère avec soi-même et de s'épanouir. Selon Bloom, on déraperait alors vers un subjectivisme et un relativisme mou. Si tout est subjectif, où sont les limites entre ce qui est bien et mal? Qu'est-ce qui dépend de soi? On ne reconnaît plus de religion ou de tradition pour dicter une façon d'agir, pour expliquer le monde, la société a donc de la difficulté à montrer des limites. Au nom de quoi le ferait-elle?

Si je devais résumer la situation des pays occidentaux et peut-être de l'humanité entière en ce XX<sup>e</sup> siècle finissant, je porterais l'accent sur la nécessité de mettre des limites : à l'expansion démographique, à la course aux armements, aux explosions nucléaires, à l'accélération de l'histoire, à la croissance économique, à une consommation insatiable, à l'écart grandissant entre pays riches et tiers monde, au gigantisme des projets scientifiques comme des entreprises économiques, à l'envahissement de la sphère privée par les moyens de communication de masse, à l'obligation de battre les records au prix du surentraînement, du dopage, à l'ambition d'aller toujours plus vite, plus loin, toujours plus cher au prix des encombrements, de la tension nerveuse, des maladies cardio-vasculaires, du déplaisir à vivre. (Anzieu, 1985, p.6)

Hannah Arendt (1958/1961) utilise le terme de désolation pour qualifier la perte de repères que vit la société. Désolation comme une affliction, mais aussi comme une « dé-solation », une perte de sol, de ce qui fait fondement. Cette « dé-solation » qui était avant une expérience extrême serait devenue l'expérience quotidienne des masses croissantes de notre siècle. L'individu se retrouvant perdu dans un monde

sans limites et donc flou. Selon Lebrun (2002) : « dans un mouvement général de désaffiliation sociale, l'individu est conduit à se construire sur une colonne absente. » (p.95)

En réponse à ce courant de pensée, Charles Taylor (1991/1992) affirme une position plus nuancée. Dans *Grandeur et misère de la modernité*, le philosophe et politologue s'intéresse à la culture issue de la modernité qu'il nomme « culture de l'authenticité ». Il expose les grands malaises qui en découlent et prend position contre les détracteurs de cette culture en soutenant qu'il est contre-productif de débattre de sa validité et qu'il faudrait plutôt chercher comment faire appel à des formes plus élevées de celle-ci. Selon Taylor, ce qu'on reproche à l'authenticité provient de ses formes dégradées, telles que l'individualisme et la liberté autodéterminée. La culture de l'authenticité devrait être vue comme un idéal, une éthique qui nécessite une responsabilisation et la reconnaissance d'exigences qui dépassent l'individu.

### **2.1.3 Identités en crise**

Les états limites sont présentés comme des sujets en mal de définir leur identité. Cette forme exacerbée d'une quête identitaire peut être vue comme la pointe de l'iceberg d'une tendance plus globale. Dans son livre intitulé *La crise des identités* (2000), Claude Dubar voit dans la société française moderne une exacerbation des questions identitaires et une multiplication des crises existentielles. Il analyse le contexte français, mais la majorité de ses réflexions peuvent s'étendre aux sociétés occidentales. Selon lui, il serait devenu aujourd'hui impossible de se référer aux formes traditionnelles d'identification des individus et il n'y aurait pas encore de formes nouvelles suffisamment constituées pour y suppléer. Ce processus, en nous faisant passer d'un modèle communautaire à un modèle sociétaire, remplacerait des

« relations sociales fondées sur le sentiment subjectif (traditionnel ou émotionnel) d'appartenir à une même collectivité » par des « relations sociales fondées sur le compromis ou la coordination d'intérêts motivés rationnellement (en valeur ou en finalité) ». (Dubar, 2000, p.194)

L'ouvrage de Dubar s'intéresse à différents phénomènes participant à ces crises identitaires. L'émancipation des femmes, la rationalisation économique et la privatisation des croyances seraient constitutives d'une grande mutation de la société française. L'existence serait devenue, selon Dubar, incertaine en raison de la perturbation des modèles dans plusieurs domaines de la vie. Que ce soit d'un point de vue privé, professionnel ou politico-religieux, les trajectoires de vie prévisibles du passé ont fait place à des formes diverses et aléatoires. « Le modèle de l'emploi à vie est en crise sans qu'un autre n'ait pris sa place. On assiste plutôt à une diversification, un éclatement des formes d'emploi, des organisations de travail, des contenus d'activité. » (Dubar, 2000, p.193) Il en va de même pour la famille qui éclate et qui présente de plus en plus rarement une stabilité rassurante dans la constitution d'une identité. Les formes identitaires qui reposaient, auparavant, sur des normes culturelles et statutaires sont fragilisées et ne suffisent plus aujourd'hui. Elles ne permettent pas de se définir par rapport aux autres, de comprendre le monde, ni de répondre à « ces nouvelles exigences sociétares : construire son identité personnelle, être soi-même, se réaliser, être compétent et performant, etc. » (ibid, p.194)

Ces nouvelles exigences sociétares auxquelles Dubar fait référence, pourraient être la source de plusieurs malaises tels que la dépression et l'angoisse. La quête de soi, du dépassement de ses capacités, d'une pleine réalisation, l'exigence de devenir « quelqu'un », de construire sa vie, de trouver sa voie composent le nouvel horizon éthique de l'individu moderne. En effet, selon Alan Ehrenberg (1995), nous serions passés d'une détermination par le passé à une indétermination par l'avenir. Les déterminants culturels, familiaux, environnementaux, sociaux et religieux qui

traçaient autrefois les repères d'une trajectoire de vie et permettaient de s'identifier facilement à certaines figures ou certains modèles se sont estompés.

Pour Ehrenberg, cette nouvelle liberté qui rend l'individu responsable de son destin fait de l'estime de soi la source des principales malaises psychologiques. Le mystère entourant l'impératif puissant d'être soi, de se trouver et de se réaliser, rend difficile l'accomplissement de cette quête qui peut prendre l'allure d'un fardeau et fragiliser l'individu ne se sentant pas à la hauteur et ne sachant pas comment y parvenir. Le « tout est possible » prend alors l'allure de « rien n'est possible », « ne sachant pas qui je suis, je ne suis rien ». Ce culte de l'individualité entraînerait un « affaiblissement du Moi » (Dubar, 2000, p.66).

Pour François Dubet et Danilo Martuccelli (1998), cette mutation du rôle de l'individu oscille entre deux pôles, l'un enchanté, l'autre désenchanté. Du côté positif, l'apprentissage de la liberté et de l'esprit critique permet à l'individu de cesser d'être le « rouage formaté de la société dans laquelle il vit » (Dubet et Martuccelli, 1998, p.45) et d'acquérir une autonomie morale et sentimentale lui permettant de mettre ses passions au premier plan. Mais, d'un autre côté, derrière une apparente liberté se cache peut-être un plus grand contrôle extérieur. En effet, comme l'avance Elias (1939/1975), petit à petit, le contexte social transformerait l'individu de l'intérieur. « L'intériorisation des normes et des codes est si absolue que l'individu oublie les sources sociales de ses conduites, de ses pensées et de ses sentiments profonds » (Dubet et Martuccelli, 1998, p.45). Ainsi, l'individu se sentirait responsable de choses qui le dépassent, qui résultent du monde extérieur et sur lesquelles il n'a pas d'emprise. De l'idée, véhiculée entre autres par les médias, que chacun est responsable de son sort et qu'il peut faire ce qu'il veut de sa vie, résulterait un sentiment de culpabilité inhérent aux malheurs et aux échecs vécus.

#### 2.1.4 Science et technologie

Le développement de la science ébranle l'autorité religieuse et les limites qu'elle imposait. « Une interprétation a fait naufrage [...] comme elle passait pour être la seule interprétation possible, il semble que l'existence n'ait plus de sens, que tout soit vain ». (Nietzsche, cité par Banu, 1981, p.42) L'idée que la vie a été aplatie et rétrécie est un thème important de la culture postmoderne entraînant une multiplication des malaises liés au sentiment de futilité et de vide.

En élargissant ses études des régimes totalitaires, Hannah Arendt (1951/1990) utilise l'aphorisme « Tout est possible » pour caractériser l'ensemble des sociétés modernes. En effet, la science déplace sans arrêt les limites à tel point que nous pourrions rêver de nous débarrasser de la limite elle-même. Même si nous savons que cela est impossible, il demeure que des choses que nous n'aurions jamais crues possibles le sont aujourd'hui : « nous sommes en train d'accomplir des choses que tous les âges ont considérées comme la prérogative exclusive de l'action divine. » (Arendt, 1958/1961, p.339) Le fait de déplacer constamment l'impossible peut porter à croire qu'on pourrait carrément l'évacuer.

De plus, les inventions technologiques qui sont le fruit des découvertes scientifiques brouillent notre rapport au sens des choses, à leur symbolique et leur fonctionnement. La calculatrice, par exemple, nous soustrait au besoin de calculer mentalement, donc de comprendre le processus qui mène à la réponse. La technologie produit des résultats sans que nous ayons à comprendre comment ça fonctionne. Si on ne comprend plus comment une chose est produite, on peut avoir l'impression que cela se fait par magie.

Dans *Un monde sans limite* (1997), Jean-Pierre Lebrun insiste sur le fait que ce qui caractérise nos sociétés, ce n'est pas tant la victoire de la science, mais celle du discours de la science. C'est le savoir, plutôt que la religion, qui a le rôle de répondre aux questions existentielles. Le savoir qui représente, selon lui, «un ensemble acéphale de dits» (Lebrun, 1997, p.59) issu de domaines différents et parfois contradictoires, alors que le discours religieux était celui d'un unique maître, imposait des limites entre les choses telles que le bien et le mal et proposait des repères fermes. Lebrun voit naître de cette nouvelle dynamique le déclin de la figure paternelle qui était prise en charge par la religion. L'objectif qu'il poursuit n'est pas de défendre un monothéisme imposant un cadre de vie stricte, mais d'observer ce qui a été perdu dans la délégitimation du rôle du père social qui se reflète au plan familial et qui entraîne l'érosion de certains repères. De plus, la particularité du discours scientifique, c'est qu'il tend à faire disparaître son énonciateur et la trace de son énonciation. Pour Lebrun (1997), la progression de l'importance du discours scientifique ne peut être que désymboligène, car en plus d'effacer le processus d'énonciation, indispensable à toute symbolisation, il évince avec le temps la trace de l'effacement de cette énonciation. L'énoncé scientifique apparaît comme une vérité qui se suffit en elle-même et qui perd son rapport avec la réalité qui l'a induite.

### **2.1.5 Famille**

Dans l'éducation de l'enfant, l'inaptitude des parents à dire «non», à mettre justement de réelles limites est une des causes possibles du développement d'une personnalité état limite. Dans ces situations, l'enfant manquerait de repères. Dans l'incapacité de voir des frontières entre le bien et le mal, soi et les autres, la réalité et l'imaginaire, il aurait l'impression de flotter dans le vide. L'enfant n'arriverait pas à trouver un espace pour créer sa vie psychique. Sans limites, les choses n'ont pas de

forme, elles sont floues. Devant des parents exagérément permissifs, l'enfant aurait l'impression de ne pas exister, puisque ce qu'il fait n'a pas de réelles conséquences.

L'affaiblissement de la figure paternelle pourrait être à la source de nombreux troubles contemporains. Le père, selon Lebrun (1997), représente l'autorité comme l'altérité. Il est le premier étranger auquel se confronte l'enfant. Selon la pensée psychanalytique, c'est en se séparant de la mère que l'enfant devient sujet; or c'est l'intervention du père (ou d'un autre tiers significatif) qui permet la séparation. Le père intervient pour relativiser les propos de la mère, pour faire sortir l'enfant de l'univocité qu'elle lui envoie. Ainsi, l'enfant devient sujet en faisant entrer l'incertitude dans la pensée de ce qu'il est, ce qui lui permettra de chercher à constituer son identité. Lacan (1981) résume ceci en disant que le père est celui qui « a la charge de fournir à l'enfant ce qui lui évite l'engluement de la mère » (p. 329).

Pourtant, de nos jours, au sein des familles, les pères sont de plus en plus présents. À ce sujet, Louis Roussel (1999), sociologue de la famille, rétorque :

Mais ne sont-ils pas surtout les auxiliaires dévoués de la mère? C'est que les fonctions maternantes sont dans notre culture les seules vraiment évidentes : qu'il s'agisse de santé, d'adaptation à la vie, de désir exaucé, c'est la mère qui fait référence. Elle a donc un rôle prépondérant. Que reste-t-il au père comme discours propre? » (Roussel, 1999, p.20)

Selon ce qu'expose Lebrun (1997), il semble y avoir un glissement du rôle du père vers celui de la mère. Il serait question aujourd'hui d'autorité parentale, plutôt que d'autorité paternelle. En fusionnant les rôles, c'est le principe même de différence qui se perdrait. La disparité originaire imposée par la présence paternelle serait celle qui permettrait à l'enfant de se confronter ensuite à l'altérité, à ce qui n'est pas de l'ordre du même. Il est à noter que cette hypothèse peut être nuancée à la lumière des « gender studies » (Oakley, 1972) qui réfute le principe de rôle fixe inhérent au sexe

de la personne. Une différence entre le père et la mère serait importante, mais l'autorité ne serait pas nécessairement attribuable à l'homme. Selon les « gender studies », la femme pourrait très bien endosser le rôle paternel et vice-versa, comme il pourrait y avoir disparité au sein d'un couple de parents homosexuels.

Si on se fie au portrait que Lebrun peint de la famille et, plus généralement, de la société actuelle, on peut conclure que l'altérité pourrait être revalorisée dans les relations humaines. Ainsi, on travaillerait à contrer ce phénomène de perte de repères et d'érosion des frontières identifiées comme faisant partie des facteurs favorisant l'émergence de personnalités états limites. Comment le théâtre peut-il faire appréhender la présence de l'Autre en soi? La dramaturgie a-t-elle absorbé ces mutations sociales liées à une fluctuation des limites? Et, si oui, de quelles façons? Il ne s'agit pas de mettre la psyché et l'art sur le même plan, mais d'observer leurs interrelations. Cette abolition des limites décrite comme nocive par le discours psychanalytique et sociologique semble, dans le champs théâtral, participer plutôt d'une revitalisation.

## 2.2 Dramaturgie

« Je donnerai une définition extrêmement vague de la dramaturgie : c'est tout ce qui se passe dans le texte et ce qui se passe du texte à la scène. » (Dort, 1985, p.62) Dans *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, Joseph Danan (2010b) décline la notion en deux parties. La dramaturgie 1 désigne la composition du texte et la dramaturgie 2, le passage du texte à la scène. Dans le contexte théâtral, la limite entre écriture textuelle et écriture scénique fluctue de plus en plus, allant jusqu'à les fondre parfois l'une dans l'autre, comme c'est le cas dans les écritures de plateau. Le terme dramaturgie, tel que le définit Dort, s'avère alors éminemment opérant. Certains écrivains de plateau, dont je fais partie, inscrivent le processus d'écriture textuelle à l'intérieur du

processus de création avec les acteurs sur le plateau. D'autres évincent complètement le texte pour composer avec d'autres médiums. Selon Danan (2010b), dans les cas où le théâtre se passe de texte, la dramaturgie 1 s'annule et laisse place à la dramaturgie 2. « Mais il y a de la dramaturgie dès lors qu'au contact, actuel ou anticipé, de la scène, une pensée se cherche et s'ordonne en cherchant ses signes. » (Danan, 2010b, p.33) Dans ma pratique, il n'y a pas de limite franche entre l'écriture d'un texte destiné à la scène et la mise en scène, les deux se font ensemble, s'entrecroisent jusqu'à devenir un seul geste d'écriture qui met du sens en signes (mots, mouvements, sons...) Pour situer cette pratique dans un contexte historique, je m'intéresse à la dramaturgie au sens où l'entend Dort, en ne séparant pas l'étude des textes de théâtre de l'étude des pratiques scéniques. Écritures et mises en scène évoluent, se contaminent et dessinent ensemble le paysage théâtral. Les transformations sociales précédemment décrites ont entraîné des transformations dans la dramaturgie. En lien avec le tournant postmoderne, plusieurs limites de la discipline théâtrale, jusque-là stables, s'effritent. La chute du drame (ou alors son déplacement), la fin du textocentrisme et le décloisonnement des disciplines pourraient être au centre de cette perturbation.

### 2.2.1 Théâtre sans drame?

Peter Szondi (1956/1983) ouvre sa *Théorie du drame moderne* en disant que l'homme fit son entrée dans le drame en tant que membre de la société, que le lieu du drame est celui des relations humaines. C'est dans son rapport à autrui que le personnage dramatique tend à se définir. Le drame se joue entre les hommes, mais se réalise chez l'individu qui ramène à lui ses rapports aux autres pour prendre une décision. C'est dans l'acte de se décider qu'aboutirait le drame. Szondi donne l'exemple du conflit que vit Rodrigue dans *Le Cid* de Corneille (1637/1988). Il est déchiré entre son père et sa bien-aimée, Chimène, il ramène le conflit à lui, en opposant sa passion et son

devoir, et le résout en prenant la décision de tuer le père de Chimène pour venger le sien. Selon Hegel (1835/1964), le drame représente un conflit entre des attitudes humaines dans lequel chaque individu est animé par une position morale objectivement fondée qu'il doit défendre.

Szondi (1983) avance que c'est à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle que le drame serait entré en crise. Cette crise étant influencée par la montée de l'individualisme et de la subjectivité au détriment d'une morale commune, dans la sphère sociale. Comment, dans ce contexte, défendre une position morale objective qui est, selon Hegel, inhérente au drame? Pour Adorno (1958/1984), la fin du drame résulte de notre incapacité à raconter le monde d'après Auschwitz et Hiroshima. « Toute pièce qui prétendrait traiter de l'ère atomique serait sa propre dérision, ne serait-ce que parce que sa fable rassurante minimiserait l'horreur historique de l'anonymat en la faisant passer dans des caractères et des actions humaines. » (Adorno, 1958/1984, p.206)

Dans le sillage d'Adorno (1958/1984) et de Szondi (1983), Hans-Thies Lehmann (1999/2002), théoricien allemand, propose le néologisme « postdramatique », à la fin des années 1980, dans une opposition avec le caractère « pré-dramatique » de la tragédie attique. Le terme ne figure pas dans les dictionnaires communs, ni dans *Le dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis (2004). Ce dernier parle plutôt de « théâtre post-moderne », mais sa définition de celui-ci rejoint en grande partie celle du théâtre postdramatique de Lehmann. En envisageant la scène comme autosuffisante, comme point de départ et lieu d'intervention, n'étant pas soumise à la nécessité de représenter la réalité, le théâtre postdramatique incarnerait le dépassement du drame.

Le postdramatique n'est ni un genre, ni un style, ni une esthétique. Le concept rassemble des pratiques théâtrales multiples et disparates dont le point commun est de considérer que ni l'action, ni les personnages au sens de caractères, ni la collision dramatique ou dialectique des valeurs, ni même des

figures identifiables ne sont nécessaires pour produire du théâtre. (Lehmann cité par Besson, 2005, p.169)

L'appellation « postdramatique » est sujette à débat et ne fait pas l'unanimité. Si pour Adorno, Szondi et Lehman, la crise du drame entraîne la mort du drame, ce n'est pas l'avis de Jean-Pierre Sarrazac (2007). Au lieu de parler de crise, puisque la crise devrait être passagère, Sarrazac parle de mutation, de changement de paradigme. Selon lui, le drame loin d'être dépassé est en réinvention permanente. Le drame se déterritorialise. Il écrit que le « drame-dans-la-vie », au centre des pièces de théâtre modernes, aurait muté en « drame-de-la-vie » (Sarrazac, 2007, p.38-39). C'est entre le monde et l'individu qu'il y aurait maintenant un conflit et ce conflit serait aussi porteur de drame. Il précise que si le « drame-dans-la-vie » correspond à un moment dans la vie du héros, le « drame-de-la-vie » se réfère, lui, à la vie dans son ensemble, au principe même de vie. La dramacité du « drame-de-la-vie » serait fort différente de celle du « drame-dans-la-vie ». La dramacité du « drame-de-la-vie » se situerait à un niveau que Sarrazac qualifie d'infradramatique. Le drame chez Tchekhov, par exemple, c'est justement qu'il ne se passe rien. Les conflits sont intériorisés et deviennent intrasubjectifs, intrapsychiques. Deux questions semblent au cœur de cette nouvelle dramaturgie qui déplace le conflit interhumain à la rencontre du monde et de l'individu (comme c'est le cas chez l'état limite). Comment vivre dans ce monde? Comment témoigner de ce monde?

Pour Georges Banu (1981), c'est de la nécessité de témoigner d'un « nouvel état du réel » (Banu, 1981, p.40), suite à l'éclatement des visions totalisantes du monde, que découlerait cette mutation dramaturgique. Le drame devient impuissant à rendre compte des nouvelles façons d'envisager le monde. Sur scène, les possibles du réel prendraient le pas sur la représentation d'une réalité. L'esthétique fragmentaire deviendrait alors un moyen privilégié par beaucoup de créateurs pour témoigner par le théâtre, du monde dans lequel ils évoluent. Dans le cadre de mon mémoire de

deuxième cycle, je me suis intéressée au procédé de fragmentation en tant que reflet d'un individualisme croissant de la société.

Le procédé de fragmentation consiste à morceler, à déconstruire, à juxtaposer des bouts de phrases, des commencements d'histoires, des actions en apparence incohérentes pour former une œuvre hétérogène où le sens émerge d'entre les fragments, de leurs chocs et de leurs correspondances. La fragmentation mélange les genres, c'est le règne de l'hétérogène. Elle est en opposition totale avec le drame absolu. (Ouellet, 2008, p.18)

En ce sens, Joseph Danan (2010a) écrit que seule la complexité de la forme permettrait de rendre compte de la complexité du monde.

Si le théâtre s'en tient à ses moyens traditionnels, la globalité n'est pas accessible, sauf sous l'apparence factice de l'universalisme ou de l'unanimisme, dans une optique qui peut être celle du théâtre symboliste à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle ne peut être approchée que par l'hétérogénéité des moyens et des points de vue tournants que la scène va assembler. La vision globale ne peut se construire que dans un va-et-vient (celui-là même qu'autorise le satellite) entre les détails et l'ensemble, autrement elle n'est que l'image lointaine et poétique de la terre bleue comme une orange. Elle est donc (aussi) le fait du spectateur, qui établit les liens entre des éléments disjoints, mais réunis en un temps unique, réel, et dans l'espace virtuel du monde, dont la scène peut être vue comme la métaphore. (Danan, 2010a)

Le spectateur serait alors convoqué à une prise en charge du sens. Ce dernier entre ainsi dans un nouveau mode de relation à l'objet artistique qui est à l'opposé de l'expérience que propose le théâtre qui cherche à reproduire la réalité, pour que le spectateur se reconnaisse dans l'œuvre. Selon Didier-Georges Gabily (2002), ce genre de spectacle propose « naturalisme et identification comme ersatz de (ré)jouissance » (p.48), alors que tout l'art du théâtre devrait résider justement dans l'altérité, dans ce qui renvoie à quelque chose d'étranger à soi, de difficilement envisageable.

### 2.2.2 Théâtre sans texte?

Szondi (1983) déplore que la crise de la forme dramatique engendre une autonomisation du théâtre par rapport au drame et par rapport au texte. Sarrazac rétorque que cela représente justement une possibilité de renouvellement.

Au contraire, nous avons lieu de croire que la forme dramatique a eu tout à gagner de ce découplage et que, si elle a pu éviter la pétrification et se renouveler considérablement tout au long du XX<sup>e</sup> siècle et en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, c'est en grande partie – et de façon assez paradoxale – en reprenant à son compte certaines des avancées, certaines des ambitions d'un théâtre affranchi du textocentrisme, du logocentrisme, bref de la tutelle de la littérature dramatique. (Sarrazac, 2007, p.8)

Dort (1986) soutient que le centre de gravité de l'activité théâtrale serait passé de l'écriture du texte à sa représentation. Dans *L'insignifiance tragique*, Florence Dupont (2001) rappelle qu'il est admis que le texte relèverait de la permanence alors que la mise en scène relèverait, elle, de l'impermanence. Si on rassemble et poursuit les pensées de Dort et Dupont, on peut conclure qu'en faisant glisser le centre de gravité de l'écriture du texte vers sa représentation, l'impermanence prendrait le pas sur la permanence dans la création théâtrale. En ce sens, désacraliser le texte permettrait, entre autres, d'augmenter les possibilités de l'instant, de mettre en avant l'impermanence de l'événement théâtral.

Si le texte peut s'effacer complètement, ce qu'on voit aussi fréquemment c'est une fusion entre écriture et mise en scène, portée par la mouvance des écrivains de plateau. Bruno Tackels s'est d'ailleurs intéressé à cinq d'entre eux : Les Castellucci (2005a), François Tanguy (2005b), Anatoli Vassiliev (2006), Rodrigo García (2007) et Pippo Delbono (2009), dans sa série d'ouvrages *Écrivains de plateau*.

Écrivains de plateau, une réalité qui ne prétend pas rassembler une famille esthétique, ni même une pratique commune de la scène. Mais plutôt un regard porté sur nos plateaux, pour y décrypter les diverses solutions que cherchent les artistes pour raconter notre temps. (Tackels, 2006, 4<sup>e</sup> de couv.)

Tackels précise que c'est leur approche non texto-centrée qui regroupe ces artistes et leur désir de rassembler le poème et l'acteur. L'écriture dramatique ne disparaît pas, mais se déplace. Elle se forme à partir de la scène avec les mots de la scène, « dans les langues étrangères de la scène » (Tackels, 2005, p.8). Ce théâtre se construit en puisant dans l'énergie du plateau. L'objectif n'est pas de produire une œuvre autoréférentielle (théâtre qui parle du théâtre), mais de parler à partir du théâtre. L'écriture se fait par le théâtre et pas nécessairement à propos de théâtre, le lien avec le monde n'est pas rompu. Le fait de ramener le temps de l'écriture à celui de la mise en scène peut fragiliser (positivement) la structure théâtrale. Car, privilégier ce qui naît de l'instant peut aussi vouloir dire laisser la place aux imperfections, aux faiblesses, aux impairs, à ces parts de l'humain que le théâtre a longtemps voulu masquer.

### **2.2.3 Théâtre sans théâtre?**

En décomposant le mot postdramatique, ce qui frappe c'est que dramatique réfère au drame, mais aussi au genre théâtral et que dans théâtre postdramatique on peut donc comprendre « théâtre après le drame » ainsi que « théâtre après le théâtre ». Depuis les avant-gardes, on remarque une forte tendance à l'interdisciplinarité, à l'impureté des genres. Les limites mêmes de la discipline théâtrale deviennent floues et instables. Que reste-t-il du théâtre quand celui-ci flirte jusqu'à se confondre parfois avec la danse ou la performance? Et, surtout, quelles portes ces mutations ouvrent-elles? Pour Daniel Urrutiaguer (2008), les débats entre les défenseurs d'une forme théâtrale textocentrée et ceux d'une approche interdisciplinaire font écho aux

questionnements sur les nouvelles formes de constitutions identitaires dans la sphère sociale.

Au-delà d'un effet de mode, l'intérêt croissant d'artistes pour décloisonner les langages théâtraux, chorégraphiques, circassiens, plastiques, musicaux et recourir aux nouvelles technologies de l'image et du son est-il le reflet d'une « autonomisation individuelle »<sup>1</sup> dans la société actuelle, qui inciterait à cultiver une diversification des rôles sociaux afin de régénérer le sens que donnent les individus à leur vie? (Urrutiaguer, 2008, p.27)

Comme l'individu qui se détache des modèles d'identification traditionnels et qui doit désormais se référer à lui-même pour définir son identité par rapport aux autres et au monde dans lequel il évolue (Dubar, 2000), chaque projet de création théâtrale nécessite un choix parmi un large éventail de modes d'expression.

Le développement technologique permet de nouveaux procédés dramaturgiques (gros plan visuel ou sonore, téléprésence, vidéo interactive...) Apparaissent nombre d'œuvres théâtrales hybrides qui font appel à ces technologies de l'image et du son, les plaçant parfois même au centre de l'œuvre au risque d'être soupçonnées de mettre, sur la scène, la machine devant l'humain. L'exemple le plus flagrant est la mise en scène des *Aveugles* (Maeterlinck, 1890) de Denis Marleau (2002), dans laquelle la projection d'images vidéos sur des masques remplace la présence d'acteurs. Si les acteurs étaient physiquement absents de la scène, leur image et leur voix donnaient un effet de présence particulièrement troublant. La présence émanait de l'absence des acteurs et offrait une « expérience miroir, qui renvoie le spectateur à sa propre solitude. » (Jasmin, cité par Siag, 2012)

---

<sup>1</sup> (Kaufmann, 2004)

L'utilisation des technologies n'est pas nécessairement déshumanisante. Elle est parfois mise au service d'un rapprochement entre artistes et spectateurs. Je pense, entre autres, à la pièce *Gob Squad's Kitchen* (Gob Squad, 2007), présentée à l'Usine C, en 2013, dans laquelle les acteurs tournaient en direct un film mettant en vedette certains spectateurs. C'est cette tendance qui me semble dominante; rassembler les acteurs et les spectateurs au sein d'un même espace-temps. Dans *AfterSun* (2003) de Rodrigo Garcia, après avoir été invités à monter sur scène, des spectateurs étaient amenés à baisser leurs pantalons et à mettre leurs sous-vêtements dans leur bouche. C'est alors « l'état d'esprit performatif » (Danan, 2013) qui traverse le théâtre. Pour Danan, la performance pousse à l'extrême ce que le théâtre cherche depuis l'invention de la mise en scène moderne, c'est-à-dire « produire un acte qui soit le plus vivant possible » (Danan, 2013, p.23). Cette quête atteint son point culminant chez Artaud (1964). « Et s'il est encore quelque chose d'inférieur et de véritablement maudit dans ce temps, c'est de s'attarder artistiquement sur des formes, au lieu d'être comme des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers. » (Artaud, 1964, p.20)

En se laissant traverser par la performance, le théâtre met en avant la présence corporelle des acteurs et « un rapport direct aux objets et à la situation d'énonciation. » (Pavis, 2004, p.246) Les acteurs posent des gestes concrets qui n'ont d'autre mise en situation que le présent de la scène. Le texte n'est pas nécessairement absent, mais le réel du plateau prévaut. Le metteur en scène Christian Lapointe (2011) parle ainsi de sa mise en scène de *Nature morte dans un fossé* (Paravidino, 2002), qu'il qualifie de théâtre performatif :

Dans *Nature morte dans un fossé*, il y a trame narrative. Il y a récit. Par contre, les acteurs ne sont pas à jouer de façon réaliste leurs « personnages ». Ils sont en général occupés à faire des actions concrètes qui sont liées à la narration. Des actes dont le sens se révèle à nous au fur et à mesure. (cité par Côté, dans le dossier de présentation du spectacle, 2011, p.6)

Dans la veine des écritures de plateau, certains artistes activent un processus d'autoreprésentation. Pour amoindrir la limite entre acteur et personnage, Rodrigo Garcia, par exemple, écrit à partir de la personnalité et des propositions des acteurs. Ceux-ci n'ont pas recours à la médiation du personnage, ils parlent d'eux-mêmes et s'adressent souvent au public en le tutoyant, sur le ton de la confiance, créant une relation amicale avec lui.

...le *performer* est celui qui parle et agit en son nom propre (en tant qu'artiste et personne) et s'adresse ainsi au public, tandis que l'acteur représente son personnage et feint de ne pas savoir qu'il n'est qu'un acteur de théâtre. Le performer effectue une mise en scène de son propre moi, l'acteur joue le rôle d'un autre. (Pavis, 2004, p. 247)

Le théâtre contemporain joue sur cette limite entre acteur et personnage, les deux catégories qu'expose Pavis (*performer* et acteur) se fondent en une, l'autre s'incruste dans le moi et le spectateur ne sait plus à qui il a affaire. Les perturbations que vivent le drame, le texte et le personnage permettent de questionner le principe de représentation qui, si on suit la logique de Chevallier (2004), ne serait pas une condition essentielle à l'activité théâtrale<sup>2</sup>. En passant du représenter au présenter, le théâtre s'éloignerait de la logique marchande du spectacle pour se rapprocher de ce qui fait son essence : une expérience réelle et non reproductible.

Il est, je crois, improductif de chercher dans ces nouvelles stratégies de mise en scène, une attaque à la forme théâtrale pure. L'instabilité provoquée par ces mutations nourrit l'art théâtral et le maintient en tension. Le théâtre est intrinsèquement multidisciplinaire et chemine depuis toujours en relation avec d'autres arts (littérature, peinture, musique...) À un journaliste qui lui demandait si sa mise en

---

<sup>2</sup> La pensée de Chevallier (2004) à ce sujet a été esquissée dans l'introduction. Selon cet auteur, nous serions passés, dans la dramaturgie contemporaine, du représenté au présenté.

scène des *Aveugles* était une œuvre de théâtre, Denis Marleau a répondu : « Moi, je crois que oui. [...] Le métissage des arts existe depuis toujours. Et puis, est-ce qu'on se demande si le théâtre de marionnette est du théâtre? » (cité par Siag, 2012)

Le Centre de recherche sur l'intermédialité<sup>3</sup> base ses recherches sur le fait que l'utilisation de différents médias à l'intérieur d'une œuvre valorise ce qu'il y a entre les médias plutôt que les médias en eux-mêmes (Quéinnec, 2011). En ce sens, l'utilisation de technologies numériques au théâtre vient renforcer la nécessité de penser cet art comme un lieu de mise en relation. Selon Marie-Christine Lesage (2008), l'exacerbation de l'interdisciplinarité de la scène contemporaine vient agir sur la perception de l'œuvre et du monde. En cherchant à s'écarter de sa théâtralité, la scène ne se veut plus un reflet du monde, mais « affirme son imaginaire en expérimentant à partir de ce qui l'écartèle et la disjoint » (Lesage, 2008, p.11). Cette dynamique théâtrale se joue entre les différents éléments de l'œuvre, dans les interzones, les chocs, les rencontres et les frictions.

### 2.3 Sarah Kane sur la frontière

« I sing without hope on the boundary » (p.9), extrait de *4.48 psychosis* de Sarah Kane (2000/2001), a été traduit par « Je chante sans espoir sur la frontière ». Le terme « boundary » signifie aussi « limite ». Peu de temps avant son suicide, alors qu'elle rencontre des étudiants pour leur parler de cette pièce, Sarah Kane explique qu'elle traite de ce qui arrive à la conscience d'une personne quand disparaissent totalement les limites entre les autres et soi, entre la réalité et la fiction. « Vous ne savez plus où vous vous arrêtez et où commence le monde. Et diverses frontières commencent à

---

<sup>3</sup> Dirigé par Éric Méchoulan, le Centre de recherche sur l'intermédialité est implanté à l'Université de Montréal.

s'effondrer. » (cité in Régy, 2002, p.153) Kane exprime ainsi clairement la fusion entre le mental et le monde qui s'exprime par la création. Dans *L'état d'incertitude*, le metteur en scène Claude Régy (2002) fait sans cesse référence au travail de Kane et plus particulièrement à *4.48 psychose*.

L'effondrement des frontières et des limites, dans ce qu'il a de violemment positif, comme aussi dans ce qu'il peut avoir de proprement terrifiant c'est, peut-être, ce qui est le plus présent et le plus subversif dans les cinq pièces de Sarah Kane. (Régy, 2002, p.154)

C'est à plusieurs niveaux que peut être observé cet effondrement des limites. Il peut être étudié au niveau poétique, mais devient également thématique dans les textes de Kane. De plus, le suicide de cette jeune auteure britannique, en 1999, peu de temps après l'écriture de *4.48 Psychose*, vient questionner la limite entre fiction et réalité.

### 2.3.1 Interzone

Dans un entretien avec Gwénola David paru sur le site [theatre-contemporain.net](http://theatre-contemporain.net), Claude Régy rappelle que l'Église fonde sa doctrine sur une séparation du corps et de l'esprit, division contre laquelle il s'insurge. Il revient souvent sur l'œuvre de Sarah Kane et sa capacité à transgresser les limites.

Quand quelque chose frappe, ça frappe partout. Il ne faut pas distinguer le corps, la sensibilité, l'esprit. La véritable intelligence se compose de tous ces modes de perception réunis. Le plus saisissant dans *4.48 Psychose* est que Sarah Kane se place dans une interzone que nous ne connaissons pas, mais dont pourtant nous sentons plus ou moins consciemment l'existence en nous-mêmes. Elle se situe dans un entre-deux, entre le non-désir de vivre et le non-désir de mourir, entre l'homme et la femme. L'hermaphrodisme fuse d'ailleurs de toutes ses œuvres. Elle est dans l'indéfini de son identité sexuelle, dans l'indéterminé de son désir, au milieu de ce vide. Et elle nous parle depuis cette sphère inexplorée qui frôle des états identifiables sans jamais s'y réduire. Dans

cette cavité inconnue, tout résonne avec un sens nouveau. (Régy, cité par David)

Dans *Purifiés* (Kane, 1998/1999), par exemple, le frère qui meurt dans la première scène réapparaît dans la troisième, et la sœur change de sexe à la fin. Cet effondrement de limites entre des catégories souvent fixes dans la société agit comme élément déstabilisateur. Rassembler les contraires permettrait de faire tomber les structures rigides de la pensée intellectuelle qui catégorise et d'ouvrir des espaces inexplorés (Régy, 2002).

Régy dit que Kane parle à partir de cette interzone, mais elle parle également à propos de cette interzone. Cela se joue à la fois sur la forme et le fond. Elle présente des personnages dont les frontières entre les niveaux de conscience s'effondrent et c'est aussi ce qui semble se passer en elle lorsqu'elle écrit. Cela n'est pas propre à Kane car cette interzone dont parle Régy pourrait être aussi nommée espace potentiel, cet espace entre dedans et dehors défini par Winnicott (1964/1972) sera plus longuement décrit dans le prochain chapitre. On y verra que l'espace potentiel est le lieu du jeu et de la créativité. Il est donc possible de dire que tout auteur parle depuis ce lieu dans lequel l'extérieur et l'intérieur communiquent, que tout un chacun l'expérimente par le jeu et la symbolisation. Jean-Bertrand Pontalis (1975) dit que le soi se situe justement dans l'interzone.

Le soi n'est pas le centre. Il n'est pas non plus l'inaccessible enfoui quelque part dans les replis de l'être. Il se trouve dans l'entre-deux du dehors et du dedans, du moi et du non-moi, de l'enfant et de sa mère, du corps et du langage. (préface de *Jeu et réalité*, Winnicott, 1971/1975, p.9)

La parole que Kane déploie fait entendre cet espace potentiel. L'aller-retour entre extérieur et intérieur, public et intime crée des conflits que les personnages cherchent à nommer. Dans ses premiers textes, *Anéantis* (1996/1998), *Purifiés* (1998/1999) et

*L'amour de Phèdre* (1996/2002), la violence infligée aux personnages représente la barbarie humaine rabattue sur le sujet. Lesage (2003) en fait l'analyse dans un article intitulé « Sarah Kane, dans la souillure du monde » dans lequel elle démontre que les personnages décrits par Kane sont assiégés par le collectif et que tout le propos de son œuvre est justement dans cette relation entre l'intime et le politique. *Anéantis*, par exemple, se déroule dans une chambre d'hôtel (lieu intime). Un des deux personnages principaux, Ian, est un journaliste de tabloïd qui relate des faits divers particulièrement odieux. « Tout ce qui caractérise l'être humain, l'humanité, est entré chez lui dans un processus de désagrégation ; il est un reste d'homme, un déchet, à peine encore un sujet humain. » (Lesage, 2003, p.114) Il aurait absorbé la violence du monde extérieur et la renverrait sur le personnage de Cate. Toujours selon Lesage, ces deux-là se situent aux extrêmes de l'humanité, « lui par une destruction active et elle par une sorte de manque, de présence passive au monde. » (ibid)

### 2.3.2 Perte de soi

La transgression des limites est aussi exacerbée dans *Manque* (Kane, 1998/2002) et dans *4.48 Psychose* (2000/2001), où les voix n'identifient plus personne et où les mots errent entre intime et public sans distinction. Dans les deux dernières pièces de la dramaturge anglaise, la violence physique laisse place à des tourments psychologiques. L'individu a intégré la violence et ne l'exprime plus par des actions physiques. « De *Blasted* à *4.48 Psychosis*, sa dramaturgie est passée de l'explosion brutale du monde à l'implosion de l'être par le détour poétique. » (Lesage, 2003, p.113). La barbarie extérieure pénètre à l'intérieur du sujet. C'est alors la relation de soi à soi qui est explorée, le sentiment d'être étranger à soi-même et l'effondrement de constituants identitaires stables. « Qu'est-ce donc en effet que la barbarie sinon la dissociation de l'être? » (Mattéi, 1999, p.124)

Dans *Manque* (Kane, 1998/2002), les quatre personnages se nomment A, B, C et M et leurs répliques se chevauchent en ne se répondant que très rarement. Les subjectivités se côtoient sans se rencontrer. Le manque à soi, le manque en soi est excavé et mis en partage. Sentiments attribués aux états limites; la dépossession de soi, la perte de ce qui permet de se saisir, de s'envisager, de se sentir en vie, s'expriment dans ces voix semblant s'élever du noir. Les exemples sont nombreux.

Une autre fille

Une autre vie

Je n'ai rien fait, rien.

Je n'ai rien fait. (Kane, 1998/2002,p.46)

Ce n'est pas moi c'est tout. (ibid,p.47)

Elle est actuellement pour ainsi dire en dépression, elle aurait voulu naître noire, de sexe masculin, et plus sexy. (ibid,p.47)

Elle parle d'elle à la troisième personne parce que l'idée d'être celle qu'elle est, de s'admettre telle quelle, c'est plus que son orgueil ne peut en supporter. (ibid,p.48)

Le cercle est la seule figure géométrique définie par son centre. Pas question ici de la poule et de l'œuf, au début il y a le centre, puis vient la circonférence. La terre, par définition, a un centre. Et seul l'idiote qui sait ça peut aller partout où il lui plaît, car il sait que le centre le retiendra, le freinera dans son envol loin de l'orbite. Mais, quand votre perception du centre bouge, et ricoche sur la surface, alors c'en est fini de l'équilibre. Fini l'équilibre parti mon petit. (ibid,p.59)

Où est passée ma personnalité? (ibid, p.61)

Je suis une plagiaire de l'émotion, je vole la peine d'autrui, je l'incorpore à la mienne jusqu'à (ibid, p.62)

Cette dernière réplique nous ramène à la démarche artistique de l'auteure. En novembre 1998, trois mois avant de mourir, Sarah Kane rencontre un groupe d'étudiants pour leur parler de son travail. Elle leur explique, entre autres, l'importance de l'effondrement des frontières dans son écriture.

Je suis en train d'écrire une pièce intitulée *4.48 Psychosis*. Elle offre des similitudes avec *Crave*, tout en étant différente. La pièce parle d'une dépression psychotique. Et ce qui arrive à l'esprit d'une personne quand disparaissent complètement les barrières distinguant la réalité des diverses formes de l'imagination. Si bien que vous ne faites plus la différence entre votre vie éveillée et votre vie rêvée. En outre, vous ne savez plus – ce qui est très intéressant dans la psychose – vous ne savez plus où vous vous arrêtez et où commence le monde. Donc, par exemple, si j'étais psychotique, je ne ferais littéralement pas la différence entre moi-même, cette table et Dan (son interlocuteur). Tout ferait partie d'un continuum. Et diverses frontières commencent à s'effondrer. Formellement, je tente également de faire s'effondrer quelques frontières – pour continuer à faire en sorte que la forme et le contenu ne fassent qu'un. (Kane, cité par Sierz, 2001)

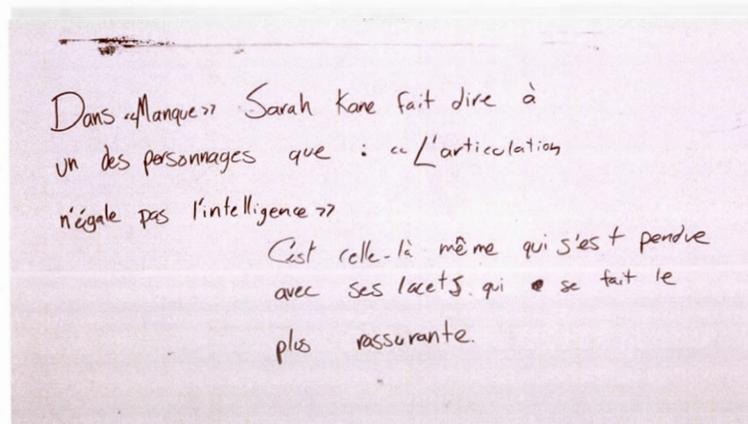
À la suite de *Manque* (1998/2002), le dernier texte de Kane, *4.48 psychose* (2000/2001), ne présente même plus de nom de personnage. Les tirets indiquent le changement d'interlocuteur. L'appropriation de la violence et de la souillure du monde y est à son comble. « Ce n'est pas ma faute » dit la principale voix. Lesage (2003) soulève que la voix de *4.48 psychose* se fait moins dépressive que révoltée. Révoltée par ce monde injuste et violent qui l'assiège. On entend une patiente qui se confie à son médecin, mais cela ne se limite pas à une confession personnelle. Cette voix intime est assiégée par le monde.

J'ai gazé les Juifs, j'ai tué les Kurdes, j'ai bombardé les Arabes, j'ai baisé des petits enfants qui demandaient grâce, les champs qui tuent sont à moi, tout le monde a quitté la fête à cause de moi, je vais gober tes putains d'yeux et les

envoyer à ta mère dans une boîte et quand je mourrai je vais me réincarner et je serai ton enfant, mais en cinquante fois plus mauvais et complètement fou putain je vais faire de ta vie un putain d'enfer sur terre JE REFUSE JE REFUSE JE REFUSE NE REGARDE PAS VERS MOI. (Kane, 2000/2001, p.58)

Selon Lesage (2003), « tout le propos des œuvres antérieures de Kane (intime et politique) se retrouve concentré dans cette longue réplique des horreurs du monde absorbées par le sujet » (p.120). Cette analyse de Lesage met en lumière l'interdépendance entre l'individu et le collectif. Puisqu'il y a des horreurs dans le monde, il y a des horreurs en moi et je participe à ce monde violent, il n'y aurait donc pas de salut possible. Kane a cessé de croire en Dieu au début de l'âge adulte et le désenchantement accompagnant son passage à l'athéisme a profondément marqué son écriture.

### 2.3.3 Écriture et suicide



**Fig. 2.1** Inscription sur un mur de l'espace de jeu de *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre*.

Un peu facilement et peut-être à tort, *4.48 Psychose* (2000/2001) est souvent interprété à la lumière du drame personnel de Kane qui se suicide peu de temps après

l'avoir terminé. On peut bien sûr lire le texte à la lumière de la mort de l'auteure et s'intéresser à sa souffrance à elle, mais cette analyse est réductrice. Poursuivant la démarche des pièces précédentes, c'est plus d'un suicide collectif que d'un suicide personnel dont il est question. « Ainsi la psychose de 4.48... est avant tout psychose sociale, insanité collective. Le suicide du personnage, à l'image du suicide collectif... » (Lesage, 2003, p.120). En cela, l'œuvre de Kane représente un exemple d'effondrement des limites entre l'individuel et le collectif, entre l'intime et le public. Ceci dit, il demeure que Kane s'est tuée. Cela exacerbe le fait qu'on ne sait plus de qui elle parle et d'où elle parle. « Ce qu'on entend, c'est bien celle-là même qui écrit, qui va se tuer, qui se tue, et mêle l'écrit, le théâtre et la mort » (Régy, 2002, p.158). Son propre suicide vient perforer la limite entre fiction et réalité, entre mot et geste. Car, c'est la même personne qui écrit « À 4h48 quand le désespoir fera sa visite, je me pendrai au son du souffle de mon amour » (Kane, 2000/2001, p.12), puis qui se pend, le 20 février 1999, avec ses lacets.

Est-ce que la capacité de Kane de prendre le monde avec elle l'aurait aussi conduit à sa perte? Est-ce que son suicide personnel voulait mettre fin à un assiègement de son intimité par le collectif? Je me permets d'ouvrir un questionnement sur la souffrance et l'art auquel je ne pourrai répondre, au risque de tomber dans une logique de rationalisation de la psyché. Sur les états limites, on écrit que l'abolition des frontières séparant l'individu du monde extérieur serait une menace à la constitution de l'identité (Anzieu, 1985). Chez Kane, un phénomène semblable lui aurait permis « une lucidité hors du commun » (Régy, 2002, p.158), mais aurait peut-être également été cause de grande souffrance.

Que ce soit dans la sphère sociale ou dramaturgique, l'effondrement des balises délimitant des espaces autrefois mieux circonscrits aurait pour effet une fragilisation. Fragilisation qui entraîne des avantages et des inconvénients. Si on voit les limites comme des murs, elles représentent alors ce qui tient l'édifice debout. Les murs sont

aussi ce qui cache, ce qui empêche l'air de circuler. Si les murs s'écroulent, il peut y avoir une plus grande circulation. Des appels d'air sont créés dans lesquels le spectateur peut entrer, penser, se projeter. En mélangeant l'intérieur et l'extérieur, le mental et le monde, l'œuvre théâtrale dévoile en quelque sorte son processus de mise au monde. Elle laisse tomber la carapace construite par les procédés de représentation pour se révéler nue, « dans sa nudité d'exister » (Nancy, 1993, p.155).

## CHAPITRE III

### ESPACE POTENTIEL ET ESPACE SCÉNIQUE

De quelles limites parle-t-on précisément lorsqu'il est question d'état limite? Selon Green (1990), l'appareil psychique contient deux aires limites: l'une se situe dans l'espace interne entre inconscient et conscient; l'autre aire est celle entre le dedans et le dehors, le lieu nommé par Winnicott (1964/1972) comme l'espace potentiel. Ces deux pôles s'entrecroisent à plusieurs niveaux. Ce sont des espaces transitoires qui agissent en quelque sorte comme des antichambres entre l'imaginaire et le réel. Or, chez les états limites, c'est justement cette zone de transition, de négociation qui ferait en grande partie défaut. Je donnerai ici un bref aperçu de l'espace entre inconscient et conscient et m'intéresserai plus en profondeur à l'espace potentiel. Ce dernier, étant désigné par Winnicott comme aire de l'expérience créatrice et culturelle, traverse les champs psychanalytique et dramaturgique.

Dans l'espace potentiel, l'espace psychique interagit avec le monde extérieur. L'art en quelque sorte naît de cette négociation entre imaginaire et réel. Comment travailler dans et sur ce lieu de passage entre le monde et soi? Comment maintenir la création théâtrale dans ce processus de négociation? Après avoir résumé ce que dit la psychanalyse de l'espace potentiel, j'exposerai les stratégies de création que j'ai choisies pour maximiser les concordances entre espace potentiel et espace scénique pour l'élaboration de *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre*.

### 3.1 Espace potentiel

Freud (1917/1965) a expliqué le fonctionnement de l'appareil psychique en le divisant en trois instances : l'inconscient, le préconscient et le conscient. À sa suite, André Green (1990), parle plutôt de deux instances et d'une zone grise, une aire limitrophe entre inconscient et conscient. L'espace transitoire entre inconscient et conscient, serait celui dans lequel se produirait le rêve et où l'écriture et la création prendraient racine. Selon Green, une limite indistincte entre ce qui relève de l'inconscient et du conscient peut troubler le rapport du sujet à la réalité. Le conscient ne possédant pas le pouvoir nécessaire pour éclairer ce qui nous vient de l'inconscient, pour trier l'irréel du réel.

L'autre aire limite identifiée par Green (1990) est celle entre le dedans et le dehors, désignée par Winnicott (1964/1972) comme l'espace potentiel, ou aire transitionnelle. Cet espace potentiel, correspond à une troisième aire d'expérience qui ne serait ni interne, ni externe au sujet et où le jeu devient possible.

Dans la vie de tout être humain, il existe une troisième partie que nous ne pouvons ignorer, c'est l'aire transitionnelle d'expérience à laquelle contribuent simultanément la réalité intérieure et la vie extérieure. [...] Cette aire intermédiaire d'expérience, qui n'est pas mise en question quant à son appartenance à la réalité intérieure ou extérieure (partagée), constitue la plus grande partie du vécu du petit enfant. (Winnicott, 1971/1975, p.25)

Selon la pensée psychanalytique, au début de sa vie, le nourrisson ne distingue pas ce qui est hors de lui, il baigne dans un tout englobant. Il ne se différencie pas du monde extérieur, le sein de sa mère apparaît comme un prolongement de sa bouche. Graduellement, et notamment par l'intégration d'un objet transitionnel (suce, peluche ou autre), l'enfant se différenciera de sa mère et du monde extérieur et entamera son

processus d'individuation. Une des fonctions fondamentales de la psyché est de tendre vers la séparation pour promouvoir l'individuation. La première séparation significative et la plus importante est celle d'avec la mère. Si celle-ci ne s'opère pas correctement, le sujet serait en mal de se constituer une identité et pourrait développer une angoisse archaïque de type néantisation. André Green (1990), comme Jean Bergeret (1975), situent ce moment de séparation de la mère vers un objet transitionnel comme pouvant être déclencheur d'une organisation état limite. Par exemple, si une mère concède tout à son enfant, accourt au moindre pleur, celui-ci ne vivra pas l'expérience précoce du manque et ne sera pas amené à se tourner vers un objet transitionnel pour pallier ce manque et explorer l'espace potentiel. Pour qu'une relation entre l'enfant et le monde se mette en place, il doit y avoir une aire transitionnelle, c'est-à-dire un espace de médiation qui permet d'intégrer des stimuli externes sans les percevoir comme menaces à la constitution de l'identité.

Cette aire transitionnelle est aussi l'aire du jeu. En faisant collaborer la réalité psychique interne avec la réalité externe, l'espace potentiel permet au sujet d'expérimenter des contenus de sa réalité interne dans le monde extérieur et d'intérioriser des composantes externes. Dans cette aire, l'imaginaire travaille en relation avec le réel. Le jeu qui en résulte permet à l'enfant de se distancier progressivement de sa mère, en jouant, avec elle d'abord, puis seul ou avec d'autres. C'est un processus de re-création de soi qui permet de se créer comme sujet dans le monde et d'explorer différentes façons d'interagir avec les autres et avec la réalité externe qui ne dépend pas de soi. Le jeu permet l'établissement de compromis entre les désirs et la réalité. Cet aspect a été initialement mis en lumière par Freud (1911/1998) qui parlait alors de « principe de plaisir » et de « principe de réalité ». Maud Mannoni (1993) reprend cette hypothèse en affirmant que grâce au plaisir procuré par le jeu, le sujet peut dépasser certaines épreuves ayant provoqué de la souffrance. La découverte de soi et du monde par le jeu serait donc une étape fondamentale dans le processus d'individuation. L'expérimentation de l'espace

potentiel (ou aire transitionnelle) jouerait un rôle important tout au long du développement humain.

La re-création d'une aire transitionnelle est la condition nécessaire (mais non suffisante) pour permettre à un individu, à un groupe de retrouver sa confiance dans sa propre continuité, dans sa capacité d'établir des liens, entre lui-même, le monde, les autres, dans sa faculté de jouer, de symboliser, de penser, de créer. » (Anzieu, 1981, p. 22)

L'absence de cet espace de transition rendrait donc problématique la relation entre le sujet et l'objet et pourrait engendrer la constitution de personnalités limites. Le noyau psychopathologique des états limites se manifesterait dans la nécessité de recourir aux éléments du monde extérieur pour combler les lacunes du fonctionnement imaginaire interne. En ce sens, l'état limite est essentiellement anaclitique, comme le dit Bergeret (1975), c'est-à-dire que son bien-être dépend de l'autre, qu'il s'appuie sur des objets ou des sujets extérieurs. Il serait incapable d'établir des frontières constituantes entre dedans et dehors, imaginaire et réel. L'imaginaire ne faisant pas son travail de représentation d'éléments externes, ceux-ci deviendraient menaçants pour le sujet, « la carence de l'imaginaire laisse les rapports du symbolique et du réel sans médiation et fait place aux mécanismes de forclusion, aux défenses maniaques et à l'identification projective. » (Raoult, 2002, p.34)

Pour Octave Mannoni (1969), l'espace du jeu théâtral est un espace potentiel. « La scène du théâtre devient l'extension du Moi avec toutes ses possibilités » (Mannoni, 1969, p.181-182). Dans l'espace potentiel du jeu, l'acteur fait appel à ses représentants inconscients dans un espace concret, sans perdre le lien avec la réalité. Jouer au théâtre, et plus généralement créer, permettrait de se cerner en tant qu'humain, pour sortir des cadres de la société et d'expérimenter d'autres possibles.

### 3.2 Espace scénique

Dans le cadre de mon projet de création *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre*, pour maximiser cette concordance entre espace potentiel et espace scénique, j'ai tenté de mettre en œuvre un processus de création qui augmenterait les potentialités de la scène. Plusieurs questions ont lancé le travail. Comment faire pour que la relation entre le monde extérieur et le monde intérieur soit maintenue vivante? Quelles stratégies adopter pour que le plateau du théâtre représente l'espace potentiel de l'artiste dans lequel le spectateur est invité à pénétrer pour y questionner son propre espace potentiel? Comment l'ouverture pourrait aussi être celle d'un questionnement sur la tension entre le monde et soi, d'une tentative de positionnement qui peut être induite par un va-et-vient entre l'œuvre et soi?

Pour mettre en scène l'espace potentiel, deux stratégies de création principales ont été identifiées. L'une consistait à mettre en avant le processus d'énonciation. Au lieu de créer une œuvre qui soit la représentation d'idées, d'histoires, ou de concepts, je voulais donner à voir un processus jamais achevé, un travail de construction artistique avec et devant les spectateurs, de façon à permettre d'envisager le passage de l'intérieur à l'extérieur de l'artiste. L'autre stratégie choisie consistait à hybrider réalité et fiction, flouant ainsi les limites entre imaginaire et réel.

#### 3.2.1 Énonciation

Comment habiter la scène? Comment en révéler les possibilités? Comment ouvrir les frontières du théâtre? Comment sentir la présence du monde autour? Comment accueillir le public? Comment s'adresser à eux? C'est dans ce questionnement que

réside l'action que nous avons voulu mettre en scène. Le questionnement ne devait pas se limiter au processus de répétition, mais demeurer actif lors des présentations.

Faire de l'énonciation, l'acte de création, qu'est-ce que cela implique? Énoncer est un acte charnel. Énoncer n'est pas dire, c'est tenter de dire, c'est approcher quelque chose, c'est passer les mots par son corps. Situer l'action théâtrale dans l'énonciation plutôt que dans la *mimèsis* d'actions, cela peut vouloir dire se tenir entre les signifiants et les signifiés. Parcourir sur la scène le chemin entre les choses et le nom des choses. C'est aussi se maintenir dans une tentative jamais aboutie d'entrer en communication directe avec le spectateur. Comme si l'artiste en scène disait au public : « j'ai quelque chose à te dire, j'aimerais tellement que tu l'entendes comme je le ressens or je sais cela impossible, alors je te dis simplement que je voudrais te dire quelque chose et ça, c'est déjà quelque chose. »

Et, concrètement, comment cela se fait-il? Il n'y a pas de méthode bien sûr et autant d'approches que d'artistes. Dans mon cas, il s'agit déjà de ne pas trop chercher une forme finale et de garder le processus toujours en cours. De plus, je ne cherche pas le bien faire, la belle exécution, le bel ouvrage, je revendique même un certain art du bâclage. Cela pourrait passer pour de la paresse ou de l'incompétence. Or, si c'est trop poli, au sens que ça a été trop travaillé, répété, prévu, cadré, le jeu, selon moi, se ferme et la personne disparaît derrière la technique. Ce qu'on entend souvent dire à propos du jeu d'acteurs, c'est qu'il faut s'approprier la parole de l'auteur, donner l'impression qu'elle naît de soi, qu'elle coule naturellement. Pourtant, il me semble que ce n'est pas facile de parler et que l'auteur même ne possède pas sa parole, que souvent elle le dépasse, le dépossède, le désespère. À propos du proverbe « Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement. Et les mots pour le dire arrivent aisément. » (Boileau, 1674/1985), Régy (2002) répond : « et bien justement il ne faut pas que les mots arrivent aisément » (p.83).

### 3.2.1.1 Parole

Pour Paul Auster, écrire serait aller à la découverte du réel et non pas l'expliquer.

L'acte d'écrire apparaît moins comme un agencement du réel que comme sa découverte. C'est un processus par lequel on se place entre les objets et le nom des objets, une façon de monter la garde dans cet intervalle de silence, de rendre les objets visibles – comme pour la première fois... (Auster, 1982/1992, p.127)

Et l'acteur peut se mettre avec l'auteur dans cette même action d'enquête, à la recherche de ce qui se cache sous la parole. Lors d'un stage organisé par l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal, en 2008, j'ai eu la chance de faire partie du groupe qui suivit pendant quelques jours l'enseignement de Claude Régy. À partir de poèmes de Tarjei Vesaas, Régy nous faisait travailler en ralentissant le rythme et en écoutant les mots que nous prononcions, chaque mot recélant une énigme que nous écoutions résonner dans l'espace. Ralentir et écouter devenaient des consignes concrètes qui pouvaient nous faire basculer dans un état de perte. Nous cherchions, sur les conseils de Régy, à avancer dans l'espace et dans la parole, sans savoir ce que nous faisons ni où nous allons, mais dans un état de curiosité soutenue. Par la suite, je me suis beaucoup servie de cet enseignement pour jouer et pour diriger d'autres acteurs. Je crois que si l'acteur est en recherche du comment dire, à l'écoute de ce qu'il émet, du mystère que les mots recèlent, le récepteur peut mieux entendre le passage en soi/hors soi qui sous-tend la parole.

C'est d'une façon très différente de celle enseignée par Régy que j'ai tenté d'exacerber ce va-et-vient entre les choses et le nom des choses dans *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre*. J'ai laissé beaucoup de place à une parole improvisée. Et, contrairement à l'improvisation, telle qu'elle se pratique dans les

ligues (Ligue nationale d'improvisation et autres), je ne travaillais pas une maîtrise de la parole. Se tenir devant des gens, les regarder, leur adresser la parole, leur parler de femmes qui tuent leur enfant pour les garder pour elle, en elle, pour toujours, peut rendre mal à l'aise. C'est intime, délicat et ça peut être difficile à partager et c'est justement cette difficulté-là qui m'intéresse. Je ne voulais surtout pas mettre en scène et jouer cette perte, mais plutôt accepter d'être vue dans un moment de perte s'il survenait. Je me suis aperçue que les conditions étaient réunies pour que cela se produise. À chaque fois que je devenais trop à l'aise, trop confortable, en répétition comme lors des présentations, je m'obligeais à changer de sujet, de trajectoire, pour aller vers de nouvelles zones d'inconfort. Il y a eu de longs silences au milieu d'une phrase où je me demandais ce que je voulais vraiment dire. Même dans la vie, on se permet rarement, il me semble, de se montrer aussi peu sûr de ce qu'on dit. Plusieurs spectateurs ont témoigné qu'il était troublant de me voir me perdre ainsi dans le fil d'une pensée, ne sachant pas si cela était prévu ou accidentel. En réalité, il était prévu qu'il y ait de la place pour que l'accident survienne et que je l'accueille, le cas échéant.



**Fig. 3.1** Moment où je parle aux spectateurs de mon intérêt pour le thème de l'infanticide.

Ça n'a pas été facile de ne pas éteindre le questionnement lors des présentations, que les portes ne se ferment pas par peur du public quand celui-ci entre, être à la fois déstabilisée et assez à l'aise dans cette ouverture pour ne pas être trop menacée par la nudité de cette perte de repères. Dans quel état ça me met de parler de ça devant eux? Pour que je puisse recevoir cet état et le laisser grandir, je dois lui laisser de la place, espacer les mots, trouser les phrases et prendre le temps de regarder les gens, apprécier leur entendement. J'ai trouvé certains visages de spectateurs très expressifs, surtout lorsque je parlais de désir et de pulsion de mort. Il m'a semblé que ça résonnait très fort chez certaines personnes. De voir la résonance de mes mots sur leur visage influençait grandement la suite de mon discours.

Notre tentative de centrer l'acte créateur sur le processus d'énonciation fait en sorte que l'œuvre est toujours en train de se former et que la forme n'atteint pas son achèvement. Or, comme le souligne Didi-Huberman (2003), en parlant de l'œuvre de Bataille, ce qui se forme s'apparente à ce qui se déforme. « Transgresser les formes ne veut pas dire se délier des formes [...]. Revendiquer l'informe ne veut pas dire revendiquer des non-formes, mais plutôt s'engager dans un travail des formes équivalent à ce que serait un travail d'accouchement ou d'agonie » (p.21). Cette formation ou déformation perpétuelle, j'ai voulu la travailler à différents niveaux de la création, jusqu'à l'intérieur des textes écrits.

La nuit merveilleuse - la merveilleuse nuit – ce n'est pas à toi que j'ai eu affaire, bien sûr ça avait tout l'air d'être toi tout était conforme à l'image que tu envoies, mais en fait il manquait les liens entre les choses comme si sur un pantin les membres étaient tous rattachés à un vide engloutissant ce qui fait qu'il y avait des manifestations d'action des images de gestes, mais en fait non il n'y avait rien du tout. Ce qui est cruel c'est que j'y ai cru l'espace d'un instant et que je vais passer ma vie à rechercher la sensation du contact de cette main qui n'existe pas dans le bas de mon dos et si tu savais à quel point je t'en veux pour ça – tu n'existes pas – et si tu savais à quel point je t'en veux pour ça – tu n'existes pas – et si tu savais à quel point je t'en veux pour ça – by the way tu n'existes pas – et si tu savais à quel point je t'en veux pour

ça – tu n'existes pas – et si tu savais à quel point je t'en veux pour ça – tu n'existes pas - et si tu savais à quel point – tu n'existes pas – je t'en veux pour ça – et si – tu n'existes pas – tu savais - à quel point je t'en veux pour ça – et si – tu n'existes- savais – à quel point – pas- je t'en veux pour ça et si tu savais à quel point pas tu si tu et si tu savais tu n'existes point à quel tu savais tu n'existes te si tu savais pas à quel point tu n'existes et si tu à quel point savais je t'en veux à quel point je t'en veux pour ça (Ouellet, 2012)

Ce poème adressé à Thomas dans *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre* se décline en trois versions. Dans cette version, le texte se décompose. À d'autres moments, c'est le travail du son qui pratique cette décomposition, ce mixage de la parole qui étire, mélange les mots, les déforme.

### 3.2.1.2 Son

Les pratiques théâtrales contemporaines privilégiant une esthétique du fragmentaire ont recours au montage<sup>1</sup> qui assemble des matériaux à première vue disparates. Or, la manipulation numérique du son, au sein de la création théâtrale, propose de faire un pas de plus en opérant un mixage plutôt qu'un montage. Le mixage permet de faire entendre plusieurs sources en même temps, de façon à ce que les éléments se fondent parfois les uns dans les autres et que la frontière entre les différents fragments soit floue, mouvante ou imperceptible. Dans l'évolution de l'enregistrement musical, le mixage vient enrichir le montage en lui faisant gagner une autre dimension.

---

<sup>1</sup> Ce geste de montage des fragments, Jean-Pierre Sarrazac (1999) le nomme rhapsodie<sup>1</sup>. Il consiste à décomposer et recomposer pour ouvrir sur un nouveau mode poétique qui se nourrit de confrontation et de mélange des genres. La rhapsodie ne se prive pas de glisser de l'épique au dramatique ou du lyrique au tragique en passant par le comique. De ce montage hybride se fait entendre la voix du rhapsode qui, tout en narrant, questionne ce qu'elle narre.

Avec le mixage, il s'est développé, dans la musique électroacoustique, la notion d'espace. En effet, à l'aide d'une table de mixage, les différentes séquences peuvent être portées à se placer selon différents plans (plus ou moins proches, plus ou moins lointains) à l'intérieur d'un espace recomposé. (Institut national audiovisuel)

De la même façon, le travail du son peut démultiplier la présence de l'acteur, la diviser, l'augmenter et la rendre hétérogène. La transformation de la voix de Marie Brassard dans *Jimmy, créature de rêve* (2001), par exemple, la fait basculer d'une identité à une autre et permet qu'un même corps porte plusieurs personnages. Avec *L'eau du bain*, nous travaillons souvent en additionnant les sources sonores et en les transformant légèrement. Dans *La peur et le pain* (Ouellet, 2011), il y a deux personnages féminins, Lone et Pêche. Le jour, Lone ne dit presque rien, mais, la nuit, elle parle toute seule. Elle semble bourrée de mots, atteinte de logorrhée, sans qu'on sache d'où viennent les histoires qu'elle débite. Font-elles partie de son passé, de ses fantasmes? Sont-ce des histoires qu'elle a entendues ou qu'elle voit? Elle est en fait habitée par la rumeur du monde, c'est un poste de radio qui capte ce qui circule dans l'air, dans les silences habités, sous les mots. Or, c'est dans un déversoir à paroles que Lone vomissait ce trop-plein. Le spectateur la voyait parler dans le déversoir représenté par un bocal de verre et n'entendait pas ce qu'elle disait, sauf au moment où le bocal était à son tour trop plein et que la parole se mettait à déborder, nous faisant entendre dans le désordre et dans un rythme distordu ce que Lone y avait déversé. L'autre femme, Pêche, offre son corps aux hommes de la meute, pour préserver un équilibre et permettre, comme elle dit, « une certaine circulation vitale » (Ouellet, 2011, p.7). Sur le plateau, lors de certains moments nocturnes, les trois hommes manipulaient le corps de Pêche qui s'abandonnait au jeu. Grâce à un micro, ils enregistraient le son des différents gestes (fermeture éclair qu'on descend, bouche qui embrasse la peau, respirations, gémissements). Un léger traitement de ces sons et leur amplification ajoutaient une charge dramatique à ces moments.



**Fig. 3.2** *La peur et le pain* (2011), les trois hommes manipulent le corps de Pêche (interprétée par Juliette Pouchet).

Dans *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre*, la manipulation du son était plus discrète, mais tout aussi importante. Le lieu investi émettait des sons ambiants qui lui donnaient une identité propre. Des microphones dissimulés dans l'espace captaient ces sons concrets (plomberie, frigo, ventilation, réaction du public). Ils étaient ensuite numérisés, traités par informatique, puis rediffusés instantanément ou enregistrés pour être diffusés plus tard. Le traitement des sons se faisait par étirements, contorsions, réverbérations, inversions... Les sons diffusés accentuaient ou détournaient le sens de l'action, puis se rajoutaient aux sons directs pour créer des boucles de sons continus et rythmiques, construisant un univers sonore qui devenait par moment musical. Un système de multidiffusion faisait voyager les sons à travers l'espace et amoindrissait la frontière entre sons acoustiques réels et sons traités. Le frigo (dans lequel était intégré un haut-parleur) pouvait émettre des paroles enregistrées au préalable, en plus de son bourdonnement habituel. Le son de la ventilation se transformait en nappe musicale. Tout comme moi, Thomas improvisait en partie le traitement sonore en direct, se maintenant dans un geste d'énonciation, de construction sonore.

Les réponses aux questions posées aux spectateurs, au début de la présentation, étaient captées avec un magnétophone, puis transférées dans la banque sonore de Thomas. Il les intégrait ensuite de façon aléatoire à d'autres sons, pour former une ambiance sonore qui accompagnerait d'autres actions posées sur scène. Des bouts d'intimité des spectateurs étaient mixés entre eux et offerts à leurs oreilles, faisant pénétrer les spectateurs, via leur voix, à l'intérieur de l'oeuvre. Les spectateurs pouvaient d'ailleurs douter de la vérité du procédé, tant qu'ils ne repéraient pas leur propre voix ou celle de quelqu'un qu'ils connaissaient.

L'interaction directe entre le son et les artistes en scène permet d'amplifier (au sens propre et figuré) la réalité du lieu et de l'instant, ou encore la transformer. Le traitement et la modification des sons permettent d'intervenir sur le passage entre l'action et sa réception et de mettre en lumière le fait qu'entre ce qui advient et ce qu'on perçoit surviennent plusieurs altérations. En modifiant subtilement les sons concrets de l'espace scénique et en les mixant avec des paroles dites en direct ou préenregistrées, nous cherchions, entre autres, à mettre en lumière le travail de mixage de la réalité qui s'opère dans l'espace potentiel, quand le monde intérieur reçoit le monde extérieur.

### **3.2.2 Fiction et réalité**

La deuxième stratégie choisie pour renforcer les liens entre espace potentiel et espace scénique consistait à entrelacer réalité et fiction. L'espace, la parole et le son étaient travaillés de façon à brouiller la limite entre ce qui survenait réellement et ce que nous avions imaginé.

### 3.2.2.1 Quand ça commence, quand ça finit

Au 4846 Avenue du Parc, il n'y avait pas de foyer dans lequel les spectateurs auraient pu attendre avant que ça commence. La première personne arrivée lançait le début de la présentation. Pour moi, c'était toujours un peu surprenant de la voir entrer dans notre espace de jeu qui m'était devenu intime après le temps passé seule avec Thomas à y travailler. Thomas et moi en avons parlé et, sur le coup, un sentiment d'intrusion s'installait entre nous et le public. Et puis, ça passait. Nous accueillions les gens en leur offrant un verre, en discutant avec eux. Je leur posais quelques questions et j'enregistrais les réponses avec mon magnétophone. Un léger changement d'éclairage et le fait que je gagne mon espace chambre pour écouter les enregistrements suffisaient pour que les gens s'asseyent et se taisent. Plus tard, je les invitais à se lever et à aller répondre à des questions inscrites un peu partout sur les murs.



Fig. 3.3 Moment de déambulation des spectateurs.

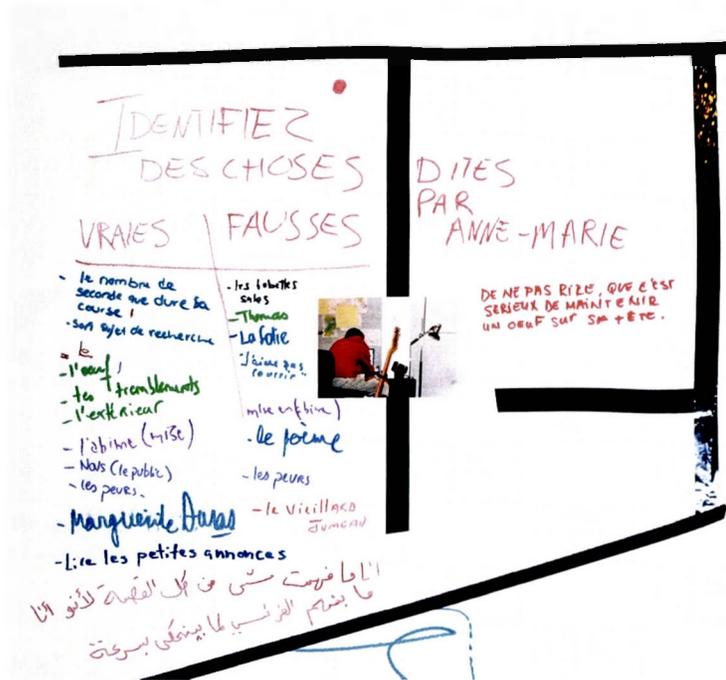


Fig. 3.4 Question inscrite sur un mur.

Pendant ce moment de déambulation, où la plupart des spectateurs auscultaient l'espace, Thomas faisait monter une ambiance musicale. Pour ma part, je m'asseyais sur le lit pour observer les gens qui auscultaient les traces de notre vie et de notre travail. Après un certain temps, je me remettais en action. Certains spectateurs regagnaient leur siège, d'autres restaient debout, mais je sentais que les gens se repositionnaient en spectateurs. De même, le glissement vers la fin se faisait sans rupture, sans limites franches. C'est d'ailleurs un commentaire qui est souvent revenu dans les retours du public : « On ne sait pas quand ça commence et quand ça finit. » Cette abolition de moment clair marquant le début et la fin de la pièce entretient une confusion sur ce qui relève du théâtre et de la vie. Encore une fois, le spectateur peut se demander ce qui est prévu, à quel moment et à quel point sa présence et son interaction avec nous s'inscrivent dans un déroulement préétabli.

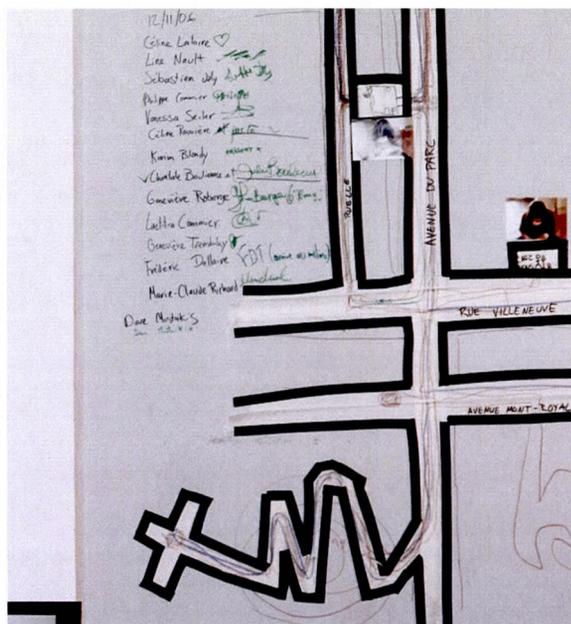


Fig. 3.5 Plan dessiné sur un mur.

Un plan du quartier dessiné sur un mur permettait d'inscrire l'œuvre dans un territoire plus grand que celui du local commercial. Au retour de mes courtes séances de jogging, j'y traçais mon parcours et la durée de la course chronométrée. Parfois je trichais, indiquant que j'étais montée jusqu'à la croix du Mont-Royal puis revenue en un peu plus d'une minute. Sur le dessin est aussi inscrit l'emplacement de notre vrai domicile permettant, encore une fois, de mettre la fiction et la réalité sur un même plan.

### 3.2.2.2 Personne ou personnage?



**Fig. 3.6** En répétition, moi avec une perruque sur la tête, élément que nous n'avons pas retenu.

Inventeur du néologisme autofiction, Serge Dubrovsky (1977) en donne deux définitions qui ne sont pas sans entretenir une certaine confusion. D'une part, il considère que tout ce qui se veut autobiographique ou écriture du soi serait autofiction, puisque « la fictionnalisation serait consubstantielle à l'écriture en général et à l'écriture du moi en particulier » (Gasparini, 2008, p.214). Cette première définition s'inscrit dans une pensée postmoderne qui remet en cause le concept de réel, considérant tout discours comme étant subjectif. D'autre part, l'autofiction serait un courant traversant le vingtième siècle dans lequel les auteurs de ces récits de soi revendiqueraient leur penchant pour la fictionnalité. En 2004, Vincent Colonna note que l'utilisation du terme s'est ouvert et qualifie plus généralement une pratique d'écriture fictionnelle de soi qui dépasse une volonté autobiographique.

Privilégier, pour ce projet, une écriture autofictionnelle a fait vaciller les limites entre réalité et fiction, œuvre et vie, auteur et narrateur et mis sur un pied d'égalité jusqu'à les confondre la fabulation et le récit de soi. J'injectais de la fiction dans notre vécu à Thomas et moi. En improvisant, j'essayais de me maintenir dans un déséquilibre fécond. J'inventais à partir de nous, mais en grossissant, en bifurquant un peu, en fantasmant à voix haute. Dans ces moments de parole, se mélangeaient et se confondaient monde psychique et monde réel.

L'autofiction décalque sur le papier le jeu, ou le trouble psychique. Dans le fantasme, y compris le fantasme sexuel, le sujet se met en scène dans des situations fictives, qu'il ne souhaite pas nécessairement vivre, mais qu'il expérimente mentalement. Pour moi l'autofiction c'est ça : un fantasme filé sur la page, sous mon nom, dans ma peau, mais une peau de papier, une peau mentale. (Darrieussecq, 2007)

J'ai voulu mener l'écriture en partie dans le temps des présentations, afin de me mettre dans un état de jeu avec mes différents états mentaux et la réalité. Dans le travail pour chercher cet état déstabilisant et fertile, je me donnais comme objectif de nous perturber, Thomas et moi. Si ce que j'inventais le troublait et/ou me troublait, cela voulait dire que c'était assez proche de nos possibles et je considérais l'exercice réussi. Ça ne pouvait pas marcher à chaque fois et ce n'était pas grave. On entendait toujours au moins ma volonté et mon impuissance à me confier à l'autre.



**Fig. 3.7** Moi, qui m'adresse à Thomas.

Les moments de parole autofictionnelle improvisée commencent souvent par quelque chose comme :

Thomas, j'ai quelque chose à te dire, tu vas peut-être trouver que le moment est mal choisi, mais j'en profite parce que j'ai un micro et que tu ne pourras pas t'empêcher d'écouter ce que je te dis en écoutant comment le micro sonne...

Ensuite, ça dépendait, mais ça débutait doucement puis ça fabulait. Je pouvais, par exemple, dire que j'allais partir, les quitter, Jeanne<sup>2</sup> et lui, et que j'avais commencé à descendre l'escalier qui mène à la folie radicale.

Je t'en ai jamais parlé, mais depuis que je suis petite quand je regarde quelqu'un qui a l'air fou pour vrai c'est-à-dire que sa réception et son interprétation du monde extérieur semblent troublées je me demande si moi aussi je suis comme ça et que je ne le sais juste pas. Surtout je me demande si quand on commence à devenir un peu fou on s'en rend compte. J'ai toujours imaginé que c'était un escalier à descendre et qu'en bas c'était la folie radicale, l'asile ou la rue, du moins l'isolement. Je me suis dit quand ça va m'arriver moi comme c'est arrivé à ma grand-mère et à ma mère entre 30 et 35 ans, est-ce que je vais m'en apercevoir en chemin et si oui est-ce qu'il sera possible de faire demi-tour? Aujourd'hui, je sais que j'ai descendu les trois premières marches je pense que tu t'en ai aperçu et je sais aussi que c'est impossible de faire demi-tour. C'est ça que je voulais te dire, je vais partir maintenant avant d'être arrivée en bas de l'escalier. J'ai peur du mal que je pourrais vous faire à Jeanne et toi. Je préfère m'en aller quand je suis encore capable de vous dire que je vous aime plus que moi-même et que vous avez été mes seuls piliers dans ce monde qui me fuit. Si Jeanne demande à venir me voir là où je serai dis non s'il te plaît. Comme ça je ne m'apercevrai pas du moment où elle ne voudra plus venir. Je sais que tu vas te trouver une autre femme vite. Prends en une de votre race à Jeanne et toi, la race de Madeleine Renaud, je pense que ça va être plus simple pour les sourires du matin.

Ce n'est pas vrai, mais c'est possible, alors ça nous atteignait tous les deux. Ma mère et ma grand-mère ne sont jamais allées à l'asile, je n'ai pas l'intention de quitter ma famille, mais ça éveille des émotions en lien avec notre vie réelle. Si je peux l'imaginer, c'est que ça parle de nous, c'est transposé, c'est grossi, mais ça pourrait nous arriver. Je n'entrerai pas dans les détails de notre vie intime (réelle), mais il semble que, parce que justement l'équilibre et la bonne entente règnent entre Thomas et moi, il soit possible de jouer autour de rapports difficiles entre nous, d'une énorme

---

<sup>2</sup> Jeanne est notre petite fille. Elle avait deux ans lors des présentations.

distance, d'une non-écoute, de ma possible folie et de l'idée que je sois mère monstrueuse autant que mère aimante.

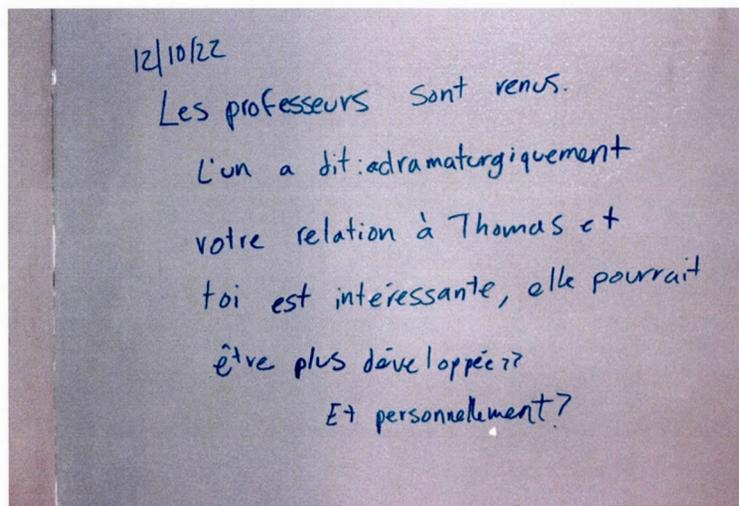


Fig. 3.8 Inscription sur un mur.

Je crois à cette phrase de Christopher Isherwood qui dit que « tout ce que l'on invente sur soi-même fait partie de son mythe personnel, et par conséquent est vrai » (cité par Collona, 2004, p.112). Dans *4.48 psychose* (2000/2001), Sarah Kane écrit :

Je me sens comme si j'avais 80 ans. [...] C'est une métaphore, pas la réalité.– C'est une comparaison.– Ce n'est pas la réalité.– Ce n'est pas une métaphore, c'est une comparaison, mais même si c'en était une, le propre d'une métaphore, c'est d'être réelle. (Kane, 2000/2001, p.16-17)

Certaines collaboratrices qui m'accompagnent dans le travail depuis maintenant trois créations et des amis proches ont dit que c'était l'œuvre la plus personnelle que j'ai faite. Pourtant, même si dans *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre*, je livre des bribes de notre vie privée, je ne sens pas qu'il y a plus de dévoilement dans cette pièce que dans les autres. Dans cette œuvre, le dévoilement est plus identifiable parce qu'il apparaît plus directement et qu'il ne se déguise pas sous des traits de

personnage, mais la part d'intimité dévoilée, bien que ce soit difficilement calculable, ne me semble pas plus grande. Car, qu'est-ce qui est véritablement intime? Notre nom? Le nom des gens avec lesquels on vit? Des habitudes de notre quotidien? Le bazar qui règne dans notre chambre? Dans *Théâtres intimes*, Jean-Pierre Sarrazac (2007) répond ainsi à cette question :

L'intime qui, pour moi, ne signifie pas le domestique, le privé, le for intérieur, mais dans toute sa fragilité, notre lien au monde, le monde en soi-même et soi-même projeté dans le monde. [...] Et cela à travers la parole la plus singulière : si directe et pourtant si détournée. La parole de l'auteur dramatique, présent et absent à la fois. La parole de quelqu'un qui se met en plusieurs dans ce réduit d'obscurité qu'est le théâtre. (p.48)

Le vrai travail pratique a été de mettre en place un dispositif réunissant des outils de communication ou devrais-je dire, d'extériorisation (le micro, la guitare, les *post-it*, l'écriture sur les murs) et d'expérimenter des façons de les utiliser. Quand on parle, on parle toujours de soi, c'est à dire à partir de soi, que le sujet soit le moi ou un autre. Quand on invente, quand on se soustrait au dictat du réel, on parle à mon avis encore plus de soi, ou du moins, ça parle de soi de façon peut-être plus directe. Il faut en quelque sorte que certaines choses nous échappent. Dans *L'intimité surexposée*, Serge Tisseron (2001) nomme « extimité » l'extériorisation de parts intimes physiques comme psychiques.

Je propose d'appeler "extimité" le mouvement qui pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime, autant physique que psychique. Ce mouvement est longtemps passé inaperçu bien qu'il soit essentiel à l'être humain. Il consiste dans le désir de communiquer sur son monde intérieur. Mais ce mouvement serait incompréhensible s'il ne s'agissait que "d'exprimer". Si les gens veulent extérioriser certains éléments de leur vie, c'est pour mieux se les approprier en les intériorisant sur un autre mode grâce aux échanges qu'ils suscitent avec leurs proches. L'expression du soi intime - que nous avons désigné sous le nom "d'extimité" - entre ainsi au service de la création d'une intimité plus riche. (Tisseron, 2001, p.15)

Selon Tisseron (2001), c'est dans la rencontre avec l'autre que l'on aurait accès à des parts plus intimes de soi. Dans cette zone où je sors de moi pour me montrer à l'autre et où je reçois le regard de l'autre et le ramène à moi. Pour Georges Bataille (1943), l'intériorité implique nécessairement une extériorité. L'expérience intérieure ne peut se produire que si elle se partage.

Dans *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre* s'entrelacent une parole poétique fictionnelle, le passé référentiel, le documentaire, le présent fictif et le présent réel de l'acte scénique. Le mixage opéré permet que l'indécidable plane entre les différentes zones. Cet indécidable contamine ma façon de prendre la parole. En déhiérarchisant les catégories et en les mixant, j'en viens moi-même par moments à ne plus savoir d'où provient ce que je dis. L'ai-je lu quelque part? Écrit au préalable? Vécu? Rêvé? Sans me rendre folle, cette stratégie de confusion permet de perturber ma façon d'envisager la réalité et donc de questionner la limite entre le monde et moi, entre ce qui vient d'autrui et ce qui m'appartient, de reconnaître la porosité entre l'extérieur et l'intérieur de soi. En ce sens, l'autofiction poétique dans l'espace scénique serait, pour moi, essentiellement une expérimentation de différentes façons de prendre le monde en soi et de se projeter en lui, la mise en scène de potentialités. Les commentaires reçus des spectateurs me portent à croire que cette indécidabilité pouvait les contaminer eux aussi. Même les gens qui nous connaissaient bien ne pouvaient pas toujours distinguer le faux du vrai dans ce que je disais. Cette posture réceptive qui met en doute ce qu'on nous présente permet de perturber la relation traditionnelle entre l'œuvre théâtrale et le spectateur. Ce dernier sait habituellement s'il est placé devant une œuvre fictive ou non. En discutant avec les spectateurs après les présentations, ce qui est ressorti comme particulièrement troublant est le doute que nous laissons planer. Personne ne pouvait distinguer le vrai du faux dans ce que je disais. Ainsi, plusieurs m'ont confié s'être questionnés sur ce qui relevait de l'imaginaire et de la vie réelle dans ce qu'on leur proposait. Un spectateur, que nous avons croisé quelques semaines après, nous a demandé si nous étions un couple

« dans la vie ». Il nous a dit trouvé étrange ce couple que nous mettions en scène qui avait l'air réel et en fin de vie. Nous aurions pu alors le rassurer, lui dire que nous étions un couple heureux, mais nous avons préféré laisser le mystère planer. D'autres personnes ont cru que nous vivions dans le local commercial qui nous servait d'espace de jeu. Ce n'est pas pour leur mentir que je n'ai pas voulu les détromper, mais plutôt pour laisser le doute continuer d'agir. Ce doute qui demeure un ingrédient important dans mon questionnement sur notre rapport au monde.

Au lieu de nous dire, à Thomas et moi, quel type de couple nous devons incarner et de nous donner des indications psychologiques, je nous ai assigné certaines contraintes de jeu. Thomas, par exemple, devait m'ignorer autant que possible. Ses actions se résumaient à manipuler du son, boire de la bière et se faire cuire un œuf. Cette mise en situation produisait assez de signes pour qu'on s'imagine un personnage. Ignorer quelqu'un qui se confie à soi est un acte passif, mais pouvant être perçu comme violent. Quand je m'adressais à lui, je l'appelais Thomas, mais les bribes de récit que je brodais autour de lui étaient pour la plupart fictives. Pour moi, cette relation entre lui et moi qui était présentée dans la pièce ne se référait pas à notre vie de couple réelle, mais, plus généralement, aux relations humaines, aux fossés qui nous séparent et à cette impossibilité déjà nommée de se faire entendre de l'autre, d'être vu tel qu'on le voudrait.

Nous n'avons jamais utilisé le terme « personnage » dans le travail, jamais eu l'idée de nous demander comment il réagirait dans telle situation. Ce sont les actions posées, les mots dits ou justement non-dits, ainsi que le cadre théâtral qui esquisaient des personnages. Les personnages que nous incarnions, si nous pouvons les appeler ainsi (et je ne vois pas de raison de ne pas le faire), s'approchent plus pour moi des personnages tels qu'on les voit dans les émissions de télé-réalité. Le style est très différent heureusement et les objectifs le sont aussi. Mais, c'est en déplaçant des

éléments de notre quotidien dans un contexte artistique ou médiatisé qu'un glissement de la personne vers le personnage pouvait s'opérer.

### 3.2.2.3 Effet et vérité

Thierry Hentsch (2005) auteur de *Raconter et mourir* dresse, dans le chapitre intitulé « Récit et vérité », un portrait riche des tensions entre fable, philosophie et science. D'entrée de jeu, il affirme sa position : « Le récit renonce à la vérité. La vérité du récit réside dans sa capacité de faire sens. » (p.21) Selon lui, fable, philosophie et science se rejoignent dans leur désir de faire sens. Et, le récit, dans son pouvoir subversif, sa capacité à demeurer ouvert, à contenir une pluralité de sens est le moyen privilégié par l'homme pour analyser son rapport au monde.

Vincent Colonna (2004), dans *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, questionne les notions de vérité, de véracité, de vraisemblance et d'authenticité. Ces questions, me semble-t-il, touchent aussi la question de l'indécidable et de l'impossibilité de cerner complètement l'art (et la vie). Cette question de la vérité en quoi est-elle pertinente aujourd'hui? Est-ce que le fait de savoir que ce qu'on nous raconte dans une œuvre est réellement arrivé change notre réception de l'œuvre? Probablement, mais, de mon point de vue, il semble que ce qui est intéressant n'est pas que ce soit nécessairement survenu, mais que ça puisse arriver, que ça fasse partie de l'éventail des possibilités humaines. C'est, d'après ce que j'en ai compris, la position de Colonna et il l'exprime très bien en donnant l'exemple de deux livres, *Passion simple* (1991) et *Se perdre* (2001), d'Annie Ernaux, qui traitent des mêmes faits entourant une rupture, l'un, d'une façon plus brute et plus fidèle aux événements, et l'autre, dans une démarche plus fictionnelle. C'est à dire moins liée aux faits et plus travaillé d'un point de vue littéraire et qui est peut-être, d'une certaine façon, plus représentative de ce qu'Ernaux aurait vécu lors des événements.

« C'est comme si l'Attente, le Besoin chimique de l'autre avaient trouvé une forme pour se présenter; en soi; purifiés de tout contenu sentimental, de toute contingence romanesque, dans leur singularité absolue. » (Collona, 2004, p.112)

Dans *Normance* (1954), Louis-Ferdinand Céline fait dire à un des personnages que c'est de l'effet que l'on se souvient. Et ma mémoire procède ainsi. Des romans que je lis, des films que je vois, presque toujours j'oublie les récits et je me souviens de quelque chose de plus gazeux, en gros l'effet que l'œuvre a produit sur moi. Si les actes posés le sont dans un but précis : obtenir quelque chose, démontrer un sentiment, cacher une intention, ces actes sont-ils vrais? *Le Petit Robert* définit la vérité comme ce qui entretient un rapport de conformité avec l'objet de pensée. Le malaise que recouvre la question de la vérité et de l'authenticité provient-il de la démultiplication des critères de validation? Vrai par rapport à quoi, par rapport aux faits survenus dans la rue ou par rapport à ce qui motivait ces faits?

« L'autre scène », telle que la définit Octave Mannoni (1969), celle où se déroule l'activité imaginaire, n'est-elle pas plus vraie ou authentique, fidèle à la pensée de la personne qu'un récit froid des actes posés dans la scène quotidienne? Cette « autre scène » rejoint la scène du théâtre, dont parle Denis Guénoun (1996), entre autres :

En un tel sens, une scène si tu veux est quasiment un lieu de pensée, sous sa forme la plus dégagée, la plus extraite : lieu où une chose, quelle qu'elle soit, peut venir s'exposer, se délivrer de ses ombres c'est-à-dire se penser à la fin. (Guénoun, 1996, p.104)

Sur la scène du théâtre, n'est-ce pas cette « autre scène » qui doit être déployée. En ce lieu vide qui permet le début de quelque chose, pouvons-nous ériger des actes vrais, d'une logique interne et différente des logiques rationnelles ou psychologisantes?

Dans son livre *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène* (1969), Mannoni expose l'histoire véridique d'un homme pris de folie qui, par une écriture fabulatrice décrit ce qui l'assiège (son paysage inconscient, cette autre scène). Incarcéré pour un crime, il se présente avec ce livre devant les tribunaux pour demander une remise en liberté et dit, en citant Rousseau, « Lisez et jugez moi. Cette histoire inventée, fruit de mon imaginaire parle de mon état mieux que je ne pourrais jamais le faire ». Et il s'avère que cette histoire inventée qui parle de son intimité profonde parle aussi des autres, puisqu'elle a été ensuite utile aux psychiatres pour comprendre certaines pathologies. Je dis, après Guénoun (1996), qui cite Deleuze : « qui écrit est déjà plusieurs, un attroupement, une foule » (p.87).

N'était-ce pas Montaigne qui signalait, et prouvait, il y a longtemps, que tout homme contenait en lui l'humaine condition? Les grandes autobiographies n'ont-elles pas la richesse et la complexité de ces livres-mondes, à caractère romanesque qui peuvent occuper tout un été? (Collona, 2004, p.113)

En ce sens, le récit de soi, l'autobiographie, l'autofiction biographique ou poétique, seraient de bons exemples de porosité entre l'individu et le monde extérieur, des façons en quelque sorte d'envisager le monde en observant son empreinte sur quelqu'un qui s'engage dans un mouvement « d'extimité », c'est-à-dire l'extériorisation d'une intimité au sens où l'entend Sarrazac (2007) et qui représente notre lien au monde.

## CHAPITRE IV

### VIDE ET ALTÉRITÉ

*Venez, vous qui n'êtes pas d'ici. Entrez, enfants doués d'obscurité, vous qui vous savez nés de l'obscurité, venez! Venons, assistons ensemble à la levée du trou. Car le théâtre n'est sur scène rien d'autre que la représentation d'un trou.*  
(Novarina, 1989, p.114)

La constitution de l'identité est au cœur de la problématique des états limites. L'estompement des frontières du moi chez l'état limite engendrerait alors un sentiment d'identité diffuse, un affaiblissement du moi (Kernberg, 1975/1997). Une crise des identités serait aussi observable, bien que différemment, chez le personnage théâtral contemporain. L'angoisse du vide et la peur de l'altérité sont les symptômes les plus souvent répertoriés chez les patients états limites. Vide et altérité sont également des thèmes majeurs dans la création théâtrale contemporaine reflétant un état d'esprit plus généralisé observable dans la sphère dramaturgique et sociale. En partant du sentiment de vide intérieur chez l'état limite, ce chapitre glissera vers la question de l'effondrement des contours identitaires du personnage, d'une dramaturgie du vide et de l'altérité et d'une communauté du manque mise en scène.

#### **4.1 Vide intérieur et peur de l'altérité**

Plusieurs psychanalystes identifient une primauté du sentiment de vide chez l'état limite. Le sujet aurait souvent l'impression de flotter dans le vide, d'être vide. Green (1990) parle d'un Moi-archipel. Au lieu de se construire une identité pouvant être envisagée comme un tout, la personnalité état limite scinde son identité et donne l'impression d'être constituée d'îles qui ne communiquent pas entre elles. Le vide qui sépare ces îles peut paraître alors effrayant. Un des symptômes d'une personnalité état limite est une angoisse archaïque de type néantisation (Raoult, 2002, p.36).

Habité par un vide fondamental, l'état limite serait susceptible de se réfugier dans des comportements excessifs, tels que la toxicomanie, l'alcoolisme, le surmenage. L'agitation extérieure deviendrait une façon de remplir le vide, de se chercher des limites, de poursuivre des objets transitionnels pathologiques. Dans la lignée de Mélanie Klein (1932/1959), on postule que les organisations limites utilisent la réalité pour suppléer au vide de leur espace intérieur. Ayant de la difficulté à symboliser, s'imaginer, se représenter dans cette enveloppe vide, ils sentent la nécessité de vivre leurs représentations dans le monde extérieur (Lebrun, 2002).

Devant une difficulté à se construire une identité solide, à se sentir exister, l'autre devient menaçant. Le néant intérieur pouvant être envahi par sa présence. Un des symptômes les plus importants de l'état limite est une angoisse d'abandon, de séparation ou d'intrusion qui résulterait d'une séparation problématique d'avec la mère dans l'enfance, du manque d'un espace potentiel. Pour illustrer ceci, Green (1990) se réfère à Model (1963) qui compare l'autre, tel que vu par l'état limite, à un porc-épic. L'état limite veut se trouver assez proche de l'autre pour bénéficier de sa chaleur, mais assez loin pour éviter de se faire transpercer de ses épines. Il alterne

entre solitude et sentiment intrusif. Il lutte pour entrer en relation avec autrui, mais tente également de l'éviter de peur d'être envahi par l'autre. L'altérité est rencontrée sous un mode phobique, comme si elle était une menace à la constitution d'une identité en peine de s'affirmer (Green, 1990).

Si on élargit la perspective, ce n'est pas tant le sentiment de vide intérieur qui serait pathogène, mais l'impossibilité de se le représenter. Selon le psychanalyste et romancier Maxim-Olivier Moutier (2011), nous serions tous porteurs d'une béance. Certains d'entre nous pourraient bien le vivre et d'autres non. Il ajoute que pour pouvoir aider les individus en état de crise, chez qui la béance menace de les engloutir, le thérapeute doit rester en contact avec le vide qu'il porte. Dans un article intitulé *Une parole qui ne remplit rien* (1975), Pierre Fedida compare absence et vide et pose la question de leur synonymie. Selon lui, le vide est une absence sans absent, comme une attente que rien ne pourrait satisfaire. « L'absence n'est pas le vide. Le vide est fait d'une sorte d'annulation de l'absence ou d'une absence sans objet. » (Fedida, 1975, p.91) Il avance l'hypothèse que cet objet pourrait être le double imaginaire, l'identique à soi qui habite l'imaginaire de l'enfant, qui est le partenaire idéal du jeu et de la parole et qui un jour disparaît, laissant l'enfant sans deuil, ni nostalgie, mais avec la présence d'un vide fondamental, d'une absence sans absent.

Le thème de l'infanticide qui sera l'objet du prochain chapitre est aussi en lien avec ces notions de vide et d'absence. Il est relevé comme point commun chez les femmes infanticides, le sentiment d'être dans l'abîme, d'être né dans l'abîme à côté de leur mère et de placer leur propre enfant dans ce même abîme (David, 1999). Pour elle, mettre au monde voudrait dire, en quelque sorte, mettre en abîme. De plus, nous verrons que l'enfant mort, notamment dans la dramaturgie, fait figure d'absent exemplaire.

## 4.2 Effondrement du personnage

Un grand pan de la dramaturgie contemporaine met en scène des personnages présentant peu ou pas de repères identitaires, des êtres qui, comme les états limites, semblent habités par un vide ou encore vidés de leur personnalité. Dans *La crise du personnage dans le théâtre moderne* (1978), Robert Abirached identifie l'œuvre de Luigi Pirandello comme instigatrice d'un questionnement sur les rapports entre personnage théâtral, monde et constitutions identitaires. Dans *Six personnages en quête d'auteurs* (1921/1950), Pirandello écrit : « Un personnage a vraiment une vie propre, marquée de caractères particuliers, c'est toujours quelqu'un. Tandis qu'un homme, en général, peut n'être personne » (p.63). La célèbre pièce de Pirandello se construit sur ce paradoxe, le personnage théâtral possède une substance qui semble échapper à l'individu social. Cette crise des identités moderne, annoncée par la philosophie et la sociologie, fait écho à une interrogation plus globale sur l'essence du sujet. Dans la sphère théâtrale, la crise du personnage participe de ce questionnement. Cette crise ne signifie pas pour autant une mise à mort du personnage, mais plutôt un déplacement, une mutation de celui-ci en écho avec l'évolution de la conception du sujet dans la sphère sociale.

Qu'il soit divisible, qu'il ne soit plus une pure conscience de soi où coïncident l'idéologie, le discours, le conflit moral et la psychologie, cela est clair depuis Brecht et Pirandello. Cela ne veut tout de même pas dire que les textes contemporains et les mises en scène actuelles n'ont plus recours ni à l'acteur, ni au moins à un embryon de personnage. Les permutations, dédoublements, grossissements grotesques ne font en fait que rendre conscient du problème de la division de la conscience psychologique ou sociale. Ils apportent leur pierre pour la démolition de l'édifice du sujet et de la personne d'un humanisme déjà fatigué. [...] Le personnage n'est pas mort; il est simplement devenu polymorphe et difficilement saisissable. C'était là sa seule chance de survie. (Pavis, 2004, p.252)

Le personnage, tel qu'on le conçoit dans le drame traditionnel, c'est-à-dire comme la représentation d'un individu, comme une entité psychologique et physique, s'estompe avec le nouveau rapport au drame qui s'installe dans la tendance théâtrale contemporaine. Le personnage ne participe plus d'une intrigue, ne peut plus être analysé selon un comportement rationnel, une conscience stable, il n'est plus l'imitation d'un individu, tel qu'on le concevait auparavant. Il n'a pas d'âge, de nom ou de statut social, on ne sait parfois même pas son sexe, ni ce qu'il veut, ce qu'il fait là. L'individualité est mise en retrait devant l'apparition de pôle d'émission, de voix et de figures qui traversent momentanément l'acteur. Souvent, on ne sait plus d'où viennent les mots et à qui ils s'adressent. Le personnage, comme le décrit Florence Baillet (2005) dans *Nouveaux territoires du dialogue* est un corps « ouvert à tous les vents » (p.27). Dans ce même ouvrage, Julie Sermon (2005) se penche sur les « énonciateurs incertains ». « Les énonciateurs se présentent moins au spectateur comme des individus que comme l'incarnation d'îlots de paroles... » (Sermon, 2005, p.33) Dans cette tendance, le personnage n'est plus le provocateur de la parole, il est celui qui la permet.

Parfois, la langue que le personnage utilise ne semble pas venir de lui et pallie le vide qui l'habite et son incapacité à tenir un discours personnel. C'est le cas des trois protagonistes des *Présidentes* (1991/1997) de Werner Schwab, dont les répliques sont constituées de formules toutes faites, agencées (volontairement) maladroitement. Ailleurs, c'est l'énonciation qui constitue, s'il en est une, l'action du personnage, l'énonciation d'un monde qui ne préexiste pas au dire. Le personnage est coupé du monde, il n'est relié ni à l'histoire, ni à l'actualité, il est délivré des contingences du monde. Dans l'espace non mimétique de la scène, le langage prend une nouvelle importance. Le rythme, les sonorités, la confrontation de niveaux de langue, de mots assemblés sans sens logique apparent constituent une exploration poétique qui cherche à évoquer un monde singulier. Les textes de Gertrude Stein et Valère Novarina, pour ne citer que ceux-ci, sont des exemples de ce théâtre de la parole.

Lorsque subsistent des traces de drames, le personnage semble en quête de lui-même, son action principale étant de chercher un sens à ses actes. Dans *Le théâtre de l'amante anglaise* (1991) de Marguerite Duras, c'est le sens de l'événement qu'on recherche, plus que la reconstitution de l'événement. On connaît l'assassin, mais on cherche avec lui d'hypothétiques mobiles, qu'on sait impossibles à trouver. Comme si le processus d'interrogation tournait fatalement à vide. Dans *Lalla (ou la Terreur)* (1998), de Didier-Georges Gabily, chaque personnage semble avoir une version différente du drame qui les réunit (un assaut qui aurait mené à une prise d'otage), jusqu'à remettre entièrement en question le fait que cet assaut ait eu lieu. On finit d'ailleurs par dire que l'Otage est un acteur « appointé » et que quelqu'un joue enfin son propre rôle.

Dans l'œuvre de Samuel Beckett, les personnages ont souvent une parole qui se contredit et questionne leur propre existence. Le personnage se regarde lui-même de l'extérieur et personne, ni lui, ni l'auteur, ne semble le connaître ou le comprendre. « Les mots vous lâchent » constate Winnie dans *Oh les beaux jours* (Beckett, 1963, p.30). « Quand on raconte un personnage, ce personnage se promène avec ses énigmes, et moi, je ne suis pas là pour les résoudre ; au contraire, je suis là pour les montrer. », écrit Koltès (cité par Ubersfeld, 1999, p.140). Ces personnages cherchent le sens, comme le fait l'auteur avec ses mots. Ils tentent de cerner la cause de leur présence, de l'approcher par la parole, de l'envisager grâce à la langue.

Dans *Manque* (Kane, 1998/2002), A, B, C et M parlent, mais se répondent rarement. Peu de choses permettent de les différencier, on est devant une parole atomisée, disséminée. Le dialogue ne sert pas à formuler un conflit entre des personnages, il glisse à l'intérieur du sujet où c'est la constitution de son identité qui pose problème. Le personnage, si on peut encore l'appeler ainsi, apparaît dans ce flou, cette incapacité à s'affirmer. L'action se situe dans une tentative vaine de se cerner,

d'apparaître, que les mots dits soient entendus, que les pas laissent des traces au sol. Le personnage aux contours flous essaie d'exister, d'apparaître dans le monde, d'habiter le monde, d'expérimenter la vie humaine, mais cela ne semble pas toujours possible. Dans *La peur et le pain* (Ouellet, 2011), Lone dit « ici il n'y a rien qui vaille ni mot qui pèse dans la balance ni geste qui laisse de trace ni pas qui s'enfonce dans le sol ni lien qui se tisse entre nous » (p.21).

Chez certains auteurs, comme Sarah Kane et Falk Richter, cette impossibilité à habiter le monde s'incarne dans une violence extrême, souvent invraisemblable. Comme si le personnage voulait attenter à sa vie pour atteindre justement sa vie, couper ses mains, comme dans *Purifiés* (1998/1999), pour sentir ses membres une première et dernière fois. Dans la bien nommée pièce *Atteintes à sa vie* (2002/2009) de Martin Crimp, le personnage principal est absent. Ce sont les autres qui tentent de le définir, de cerner sa personne, son existence. Même le prénom, ce qui d'habitude est une donnée fixe chez un individu, est variable. On l'appelle parfois Anne, Annie ou Anya. Ce ne sont plus les actions qui sont racontées, mais les différentes traces que ces actions auraient laissées.

Selon Sarrazac (1999), tout est dans le tissage.

La psychanalyse a ainsi plus ou moins fait admettre que le sujet était tissé de voix (il se fonde en parlant et est fondé par la parole des autres), que les mots, au croisement du réel, de l'imaginaire et du symbolique, en disaient toujours plus que ce que l'on prétendait ou voulait dire. (Sarrazac, 1999, p.84)

Ce tissu verbal, dans lequel les sources de parole s'hybrident, engage un mouvement d'apparition/disparition. On ne sait plus d'où viennent les mots, le sujet apparaît en parlant et, en même temps, laisse transparaître que ce qu'il dit ne lui appartient pas.

Dans mes mots je ne suis plus, semble dire celui qui les énonce. Et l'on est comme au seuil de ce suspens résolu de la catégorie de sujet, de tout ce qui s'était présenté jusque-là dans la philosophie au titre de la subjectivité. (Métais-Chastanier, 2009)

Le personnage apparaîtrait par soustraction, dans le vide que la parole dessine. « Regardez-moi disparaître » dit-on à la fin de *4.48 Psychose* (Kane, 2000/2001, p.33). Est-ce l'échec de l'idée de progrès scientifique qui nous pousse maintenant à envisager le vide et l'absence comme influences fondamentales dans notre rapport au monde? Dans *L'état d'incertitude* (2002), Régy souligne que les linguistes se plaisent à dire : « Le mot chien n'aboie pas, le mot pain ne se mange pas. » (p.92) Le mot évoque ce qu'il représente et en même temps l'absence de l'objet représenté, voilà selon Régy la vraie nature du langage : évoquer l'absence de l'objet. En ce sens, l'acteur sur scène évoquerait le personnage en même temps que l'absence du personnage. S'il dit « Je m'appelle Paul. », il dit en même temps « Je ne m'appelle surtout pas Paul, quelqu'un s'appelle Paul, mais ce n'est moi ».

Si le personnage s'estompe que reste-t-il? Ces nouveaux types de personnages ou de figures questionnent les notions de représentation et d'interprétation.

Sur scène, on voit des acteurs se livrer à un jeu qui ne vise aucun sens définitif, ne s'arrête jamais sur un absolu : tout l'intérêt est dans les zones de transformation, de déformation, les passages, que les écritures ménagent dans et par les actes de parole, les jeux de langage, de ladite réalité à la prétendue fiction. (Ryngaert, Sermon, 2006, p.166)

Ce jeu, décrit par Ryngaert et Sermon, fait participer l'acteur à la quête de sens, à la quête du personnage initiée par l'auteur. Ainsi la scène devient un espace d'ouverture, un espace dialogique où aucun intervenant (auteur, metteur en scène, acteur, spectateur) ne sait plus qu'un autre le sens de ce qui est mis en partage. Pour que s'ouvre cet espace dialogique, il est donc important que l'acteur ne masque pas

l'état de carence du personnage. Se maintenir sur scène en état de quête, de recherche et de doute est, selon moi, l'un des défis principaux de l'acteur de ces nouvelles dramaturgies. Danan (2013) remarque que le dénuement extrême des personnages dans les textes de Fosse peut permettre à l'acteur et, par ricochet, au spectateur d'expérimenter ce dénuement de l'être. Le « drame-de-la-vie » (Sarrazac, 2007, p.39) n'apparaît plus comme le drame d'un quelconque personnage, mais comme celui de l'acteur et du spectateur, mis en partage par un certain retrait du langage.

### 4.3 Dramaturgie du vide

En se référant à la définition que donne *Le Petit Robert* du chaos, soit « vide ou confusion existant avant la création », Régy écrit : « Mais la science sait et nous voyons de nos yeux profanes que la création n'a éliminé ni le vide ni la confusion. » (2002, p.81) Dans *Le Petit Robert*, il est question de la création du monde, mais Régy fait aussi allusion à la création artistique. Grandement inspiré par la physique quantique, il revient souvent sur la nécessité de laisser de la place au vide sur scène, le vide constituant une des forces actives dans l'œuvre théâtrale. « Il faut savoir se retirer. 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. » (Régy, 1999, p.77) À ses débuts, Régy a fait fuir nombre de spectateurs avec la lenteur des paroles et des mouvements de ses acteurs. Selon lui, il faut ralentir le rythme pour laisser la chance au spectateur de voir les passages, d'entendre les énigmes que porte le texte. « C'est à partir de ce spectacle "idéal" sur le vide que les gens ont commencé à quitter la salle en cours de représentation. On a commencé à écrire aussi que ce n'était pas du théâtre. C'était bon signe. » (Régy, 1998, p.19)

Avec la crise du drame, apparaissent des « paradoxales dramaturgies de la non-action » (Danan, 2010b, p.46), dont Samuel Beckett est un des précurseurs. Selon

Sarrazac (1999), quand Beckett a écrit *En attendant Godot* (1952/1997), les spectateurs auraient mis du temps à accepter que Godot ne viendrait pas et que ne surviendrait aucune action majeure. « Historiquement les fables qui suivirent et qui s'appuyèrent sur des effets de déception similaires (fausses annonces, annonces non suivies d'effet, action centrale présentée comme capitale et qui se trouve être un leurre) furent plus facilement acceptées. » (Sarrazac, 1999, p.119)

La dramaturgie contemporaine privilégierait le manque, la perte plutôt que le gain. Elle érigerait une architecture du vide, en espaçant le texte, en trouant l'œuvre. « Le non-dit creuse le dialogue dramatique et le mot théâtral s'annexe un extraordinaire volume de silence. » (Sarrazac, 1999, p.119) Dans l'espace non mimétique de la scène, le langage prend une nouvelle importance. Le rythme, les sonorités, la confrontation de niveaux de langue, de mots assemblés sans sens logique apparent constituent une exploration poétique qui cherche à évoquer un monde singulier. Cela rejoint la notion de « pièce-paysage » (Vinaver, 1993) qui envisage l'écriture théâtrale dans une démarche plus proche de la poésie que du drame et qui soustrait la réplique à l'impératif d'être porteur de sens (unique ou du moins clair) ou d'une charge émotionnelle. Les mots tissent un matériel sonore, dont le rythme, les jeux phoniques réveillent d'autres sens que le sens premier des mots, font entendre la voix du monstre ou encore la « voix de l'écriture », comme la nomme Jon Fosse, c'est-à-dire « une voix qui n'est pas faite pour être saisie de façon sémantique, car sa nature est de renvoyer à de l'insaisissable. » (cité par Joly, Lesage, 2005, p.52)

Si, chez Régy, le silence, la lenteur et la répétition s'opposent au rythme effréné des images télévisuelles, à l'autre extrême, on voit aussi une dramaturgie du débordement, où le trop remplace le peu, où le fouillis oblige le spectateur à trier, sélectionner, créer des liens, comme chez le metteur en scène allemand, Frank Castorf qui surcharge ses mises en scène. Rodrigo Garcia, quant à lui, traite de la surconsommation en mitraillant le public de sollicitations visuelles et sonores et en

encombrant la scène d'un amas d'objets hétéroclites. Cette esthétique de la surenchère produit néanmoins un effet de vide. L'agitation, la stimulation à outrance, le bombardement d'images rappellent (souvent pour les dénoncer) les procédés télévisuels et publicitaires qui s'agissent pour masquer l'absence de substance.

#### 4.3.1 Théâtre de l'altérité

Comme mentionné dans le chapitre 2, selon Jean-Pierre Lebrun (2002), la progression du discours scientifique ainsi que l'affaiblissement de l'autorité paternelle au profit de l'autorité parentale participeraient à l'éviction de la place accordée à l'altérité dans notre société. Et, la peur de l'altérité serait au cœur de la problématique des états limites. Pour Roland Barthes (1970), « l'altérité est le concept le plus antipathique au “ bon sens ” » (p.45). Albert Camus (1942/2005) écrit dans *Le mythe de Sisyphe* : « Un monde qu'on peut expliquer même avec de mauvaises raisons est un monde familier. Mais au contraire, dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières, l'homme se sent un étranger. » (p.20)

Une tendance théâtrale continue de s'inscrire dans une volonté d'explication du monde. Or une autre tendance, qui n'est pas nouvelle, et dans laquelle je m'inscris, cherche à questionner constamment le « comment faire le théâtre », à ouvrir le sens plutôt qu'à le livrer. Dans *Des théâtres de l'autre* (Boussagol et al., 2001), ouvrage qui s'organise comme un abécédaire, les auteurs décrivent une approche du théâtre dans laquelle la catharsis devrait passer par une dépossession du « je » plutôt que par une identification au héros incarné. Il s'agirait de présenter notre absence sur scène afin de l'envisager collectivement comme ce qui nous lie encore et qui est à la base d'un principe d'humanité.

Selon Pierre Ouellet (2002), pour qu'il y ait langage, art, littérature, il doit y avoir vide entre les hommes, espace à parcourir ou à creuser, dans l'objectif jamais atteint de combler ce fossé, cet espace vide occupé ni par toi, ni par moi, cet alter espace. D'où viennent le désir, l'art et le langage? De la perte de l'autre, selon la psychanalyse, de la séparation première, celle d'avec la mère, qui fait, qu'éternellement, l'autre manque.

Tout l'art du théâtre doit, par des dispositifs divers, faire appréhender au spectateur sa proximité avec ces altérités externes de telle sorte que son regard soit moins « sur » qu'« avec ». C'est dans cette proximité que le spectateur peut prendre contact avec ses altérités internes, les « autres de soi » : ceux qu'il aurait pu être, ceux qu'il a peur d'être, ceux qu'il est fasciné d'être, ses multiples qui l'attirent, qui le révulsent, qui habitent ordinairement ses rêveries, ses rêves, ses cauchemars. (Boussagol et al., 2001, p.22)

Si dans nos sociétés tout semble mis en œuvre pour masquer toute altérité dans les procédés de communication et de représentation, il reviendrait au théâtre de l'accueillir. « L'autre n'est pas le différent de moi au relief saisissable, c'est-à-dire mon semblable, mais l'indifférencié ou l'instance du neutre : tache aveugle d'où procède toute visible différence. » (Boussagol et al., 2001, p.18) Dans cette logique d'un théâtre de l'altérité, l'état de présence de l'acteur passerait par un état d'absence afin qu'il y ait rassemblement entre artistes (auteurs, metteurs en scène, acteurs, concepteurs) et spectateurs autour d'une commune perte.

Pour Chevallier (2004), le dispositif théâtral est indissociable de la question de l'altérité. Et, le théâtre qui présente plutôt qu'il ne représente et privilégie une adresse directe aux spectateurs permet un échange symbolique et invite à la mise en place d'une « (nouvelle) continuité entre les êtres » (Chevallier, 2004, p.40). Cet échange, au lieu de passer par la reconnaissance, se base sur le principe même de différence.

Pour le spectateur, il y a toujours un autre manifeste, effectif, concret : l'acteur qui fait offrande de son corps; et pour l'acteur, il y a toujours un autre aussi, présent, même dans l'obscurité de la salle, un autre dont il sent, dont il appelle les regards : le spectateur. Et l'on sentira combien alors la prise en compte sérieuse d'un tel dispositif participe de l'attitude postmoderne : le geste théâtral contemporain, à sa manière, travaille au passage d'un nihilisme passif à un nihilisme actif. La formulation de ce passage - que Friedrich Nietzsche puis Martin Heidegger ont appelé de leurs vœux - serait la suivante : il importe d'abord de dépasser la simple constatation que la recherche de fondements communs, et/ou de structures d'être permanentes est illusoire, c'est-à-dire inutile et mensongère (nihilisme passif, événement singulier, unique, micro récit personnel); il s'agit ensuite de substituer à la nécessité du fondement commun à tous les étants l'impératif de la continuité entre les êtres (nihilisme actif, création de symboles dans l'entre-deux acteurs/spectateurs, partage des microrécits et des interprétations). (Chevallier, 2004, p.39-40)

Dans *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre*, non seulement je parlais directement aux spectateurs, mais je leur posais aussi des questions, individuellement d'abord puis collectivement, autour de leur rapport à la mort et la vieillesse, sur un ton plutôt ludique. Ce qui comptait n'était pas leurs réponses, mais le fait de mettre la table en disant « ici nous nous questionnerons ensemble ». Plus tard, je leur demandais s'ils savaient ce que c'était que d'avoir une envie fulgurante de mourir. Je centrerais alors le questionnement sur cette béance que l'humain porte et qui s'ouvre plus violemment chez certains.

Ça relève sans aucun doute d'une fiction personnelle, mais j'ai l'impression que c'est inné, que certaines personnes connaissent ce sentiment et que d'autres ne l'éprouveront jamais et ça je l'ai réalisé en regardant le documentaire, *Savannah Bay, c'est toi*, sur la mise en scène de la pièce *Savannah Bay* de et par Marguerite Duras. Duras y dirige l'actrice Madeleine Renaud et pour lui donner des consignes de jeu elle dit quelque chose comme : « Tu sais Madeleine, c'est comme quand tu te lèves le matin avec l'envie irrépressible de mourir, tout le monde connaît ça » et Madeleine Renaud répond « non-moi jamais. » Et Duras comprend alors (et moi avec elle) que ce n'est pas tout le monde qui a parfois envie de mourir le matin de la même façon qu'on peut avoir envie d'un café. Aujourd'hui j'ai envie de vous poser la question. Pensez-vous, comme moi, que le monde peut être

séparé en deux catégories, ceux de la race de Marguerite Duras et ceux de la race de Madeleine Renaud? Et, si oui, à quelle catégorie pensez-vous appartenir? J'ai écrit cette dernière question sur le mur, voici des crayons pour aller y répondre. Vous pouvez vous cacher comme au guichet automatique. Vous avez le droit de mentir aussi.

En parlant de ça aux spectateurs, j'essayais de rester le plus perméable possible à leurs réactions, qu'ils puissent sentir que c'était bien à eux que je m'adressais et non pas à un public global constitué de spectateurs interchangeables, un peu comme le ferait un professeur devant sa classe, à l'affût du groupe et de chacun. Ceci dit, le but était loin d'être didactique et les réponses importaient peu. Je cherchais avant tout à renforcer le dispositif théâtral tel que le définit Chevallier (2004) : une rencontre entre acteurs et spectateurs, un échange symbolique dont le premier objectif serait de tisser une continuité entre les êtres.

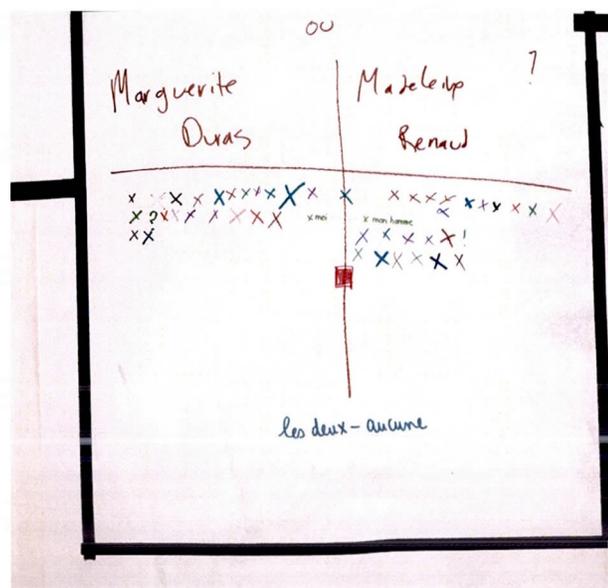


Fig 4.1 Question inscrite sur un mur.

Ce jeu de questionnement un peu naïf n'avait pas pour but de récolter des statistiques représentatives de la société, mais de soulever certaines questions. « Est-ce que je sais

ce que c'est que d'avoir physiquement envie de mourir? Et les autres? Est-ce que je peux comprendre corporellement ce que c'est que d'avoir l'impression de flotter dans le vide? » Sur les trois soirs de présentation, nous sommes étonnamment arrivés à un score égalitaire, vingt-trois personnes ont écrit qu'ils se voyaient dans la catégorie de Marguerite Duras, vingt-trois dans celle de Madeleine Renaud et trois au milieu. Mais, je ne souhaite surtout pas tirer de conclusion à partir de ces résultats. C'est dans le regard des spectateurs que j'ai cherché à évaluer si ce questionnaire résonnait ou non en eux. Je prenais le temps nécessaire pour expliquer le cheminement de pensée qui m'amenait à poser cette question. Je tâchais surtout d'apprécier leur entendement. La réponse que certains allaient écrire pouvait se lire dans leur œil. Certains m'ont confié qu'ils n'avaient jamais ressenti l'envie de mourir et jamais pensé que ça puisse être aussi présent chez d'autres. Plus d'un mois après les présentations, une spectatrice m'a dit que le fait d'avoir à inscrire sur le mur une réponse à cette question, portant sur la pulsion de mort, l'avait considérablement marquée et qu'elle y pensait souvent depuis. C'est en partie ça que je cherchais en distribuant des crayons; un certain engagement chez le spectateur, une mise en partage de questionnements.

#### **4.4 Mettre le manque en partage**

D'un point de vue philosophique, le vide et le manque peuvent être qualifiés d'originels. « À la base de chaque être, il existe un principe d'insuffisance », écrit Bataille (1967), « d'incomplétude » ajoute Blanchot (1983, p.15). C'est ce principe qui serait le prérequis de toute possibilité d'un être et ce serait autour du vide et du manque que pourrait dorénavant subsister l'idée d'une communauté. « La communauté négative » dira Bataille (1967), la « communauté inavouable » dira Blanchot (1983), la « communauté désœuvrée » rétorquera Nancy (1986), la « communauté d'ébranlés » ajoutera, pour sa part, Patočka (trad. 1985). Pierre

Ouellet (2002) désigne, lui, une « communauté manquante » réunissant les individus autour d'un manque originaire, se substituant à l'impossible communauté des hommes.

La littérature et l'art sont l'agora de ceux qui savent que « les temps de manque » où nous vivons sont en fait des temps originaires que notre conscience du vide fondateur de toute société ravive à chaque instant : ils incarnent la parole et la vision de ceux qui sentent que seuls les désirs premiers et les premières nécessités, dans le manque généralisé où nous ne cessons de survivre, ouvrent le regard et la main sur l'autre, non pour lui prendre ou lui voler un bien qu'il posséderait en propre, mais pour partager le vide que suscitent au plus profond des uns et des autres les mêmes soifs et mêmes faims, que creusent les mêmes manques et les mêmes besoins. Une communauté d'ébranlés, disait Jan Patočka, voilà le genre d'association libre, de socialité dénouée à quoi la parole littéraire et la vision artistique donnent lieu : une communauté d'appels, une solidarité de paroles et de regards qui se donnent comme des promesses sans fin, une socialité du manque partagé ou de la privation publique, en quoi consiste le politique au sens premier – non pas la réunion au sein d'une même cité ou d'une seule polis, mais la rencontre fortuite dans un lieu d'échange de vues et de voix dont le cœur battant est à jamais « vacant », inhabité parce qu'impossédable, inoccupable, espace en creux sans richesse ni bien commun dont on puisse jouir, mais hanté par ce qui se laisse infiniment désirer. (Ouellet, 2003, p.18)

L'art, selon Ouellet (2002, 2003), serait donc le lieu idéal de partage de ce manque commun, mettant en place une « communauté énonciative » (2002, p.9) qui se réaliserait par les tentatives d'énoncer le vide, pour le partager et ainsi entrer en relation avec d'autres. Dans le chapitre III, traitant de l'espace potentiel et scénique, j'ai exposé ma volonté de centrer l'action théâtrale sur l'énonciation plutôt que sur la représentation. J'espère ainsi aller dans le sens de ce qu'expose Ouellet (2003) et mettre en partage le vide qui appellerait peut-être les « mêmes soifs et les mêmes faims » (p.18). En cours de processus de création, ce « vide au milieu du langage » et cette « commune perte » sont devenus l'axe de travail principal de *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre*. Comment travailler à envisager le vide? Comment se mettre à l'écoute du manque originaire?

#### 4.4.1 Vaines tentatives de parler à l'autre

Il y avait déjà un fossé entre Thomas et moi, un fossé presque physique ou du moins technologique. Il était entendu que Thomas ferait du son, presque uniquement ça, que sa participation à l'œuvre passerait par son ordinateur, sa guitare, son clavier et les haut-parleurs. Moi, je devais tenter par différents moyens d'entrer en relation avec lui. Je lui parlais, parfois directement, parfois dans un microphone. J'enregistrais des messages sur une cassette que je lui remettais. J'écrivais aussi des mots sur de grands *post-it* que je collais sur le mur devant lui. Encore aujourd'hui, je ne suis pas sûre qu'il les ait lus, tous ces messages qui lui étaient destinés, alors que beaucoup de spectateurs ont pris le temps de lire chacun d'eux. Voici quelques exemples de messages écrits :

Je ne sais pas si j'ai plus peur quand tu es là ou quand tu n'es pas là.

Ta mère a téléphoné, elle t'emmerde.

J'ai encore croisé ton jumeau, ce vieillard souriant que j'haïs.

Aujourd'hui, ton indifférence m'indiffère. J'en suis venu à un point où je ne distingue plus ce qui est toi de ce qui est moi.

Ta mère a téléphoné, je lui ai dit que tu étais allé aux plottes. Elle n'a pas compris. Elle t'embrasse.

Je sais que tu crois que je couche avec d'autres hommes. Tu as raison, mais là où tu te trompes c'est en t'imaginant que j'aime ça. Il n'y a rien de drôle là-dedans, j'aimerais bien t'y voir toi.



Comment est-ce que je pourrais te dire cela? Je te le dirais bien, je te le dirais si bien que tu deviendrais aussitôt d'une certaine manière, cela te toucherait, ne ris pas, cela te toucherait, je te le dirais si bien que tu deviendrais, aussitôt, à nouveau mon ami. (Lagarce, 2002, p.333)

Ce qui me touche dans ce passage, c'est qu'il fait surtout entendre le côté utopique de l'entreprise, l'impossibilité de se dire assez bien pour que l'autre nous entende et nous voit tels que nous nous sentons. Et, c'est ce qui me meut dans mes élans vers Thomas; la volonté vive (et vaine) d'être entendue par l'autre. Voici la retranscription d'un de ces moments de parole que j'ai improvisés en répétition :

Tu sais Thomas hier quand je t'ai parlé après souper et que ça avait l'air grave que je t'ai regardé dans les yeux que je t'ai dit Thomas il faut que je te dise quelque chose ben en fait tout ce que je t'ai dit c'était pas vrai ça avait rien à voir avec ce que je voulais te dire au début je me suis comme laissée emporter en fait je sais pas pourquoi je ne sais pas c'est peut-être ta réaction ou alors mon ambiance interne corporelle qui a fait bifurquer la conversation ma volonté du début a été biaisée par je ne sais quoi la digestion de mon souper peut-être. Ce que je voulais te dire à la place de ce que je t'ai dit je ne te le dirai pas aujourd'hui parce que j'ai peur qu'il arrive la même chose. J'ai essayé de te l'écrire. Je t'ai écrit une lettre une vraie lettre avec dessus « Montréal, 17 juin 20h14. Cher Thomas, je suis dans notre appartement, dans notre maison, dans cet espace que nous partageons tous les deux. Je m'apprête à t'écrire, en fait j'ai commencé à t'écrire... » C'est tout c'est tout ce que j'ai écrit sur la lettre Thomas j'ai pas été capable de continuer j'ai trouvé ça tellement triste d'être dans notre maison alors qu'on se croise dans le salon tous les jours alors qu'on dort dans le même lit qu'on prend même des fois notre douche ensemble qu'on mange à la même table que je sente le besoin de prendre un papier et un crayon pour te dire quelque chose. Je me suis rendu compte que la cohabitation c'était pas grand-chose que même la vie de couple c'était pas grand-chose que c'était ben compliqué criss de dire quelque chose dans la vie, de se comprendre. Puis après j'ai compris que c'était impossible que c'était normal que tout le monde était comme ça que le plus important était innommable. Alors aujourd'hui encore une fois comme hier, j'ai essayé de te dire quelque chose que je ne t'ai pas dit. Je vais essayer encore demain et après-demain et tout mon amour va passer par ça par là, par mon envie de te dire ce que je ne serai jamais capable de te dire. Je t'aime. Bonne journée.  
Anne-Marie

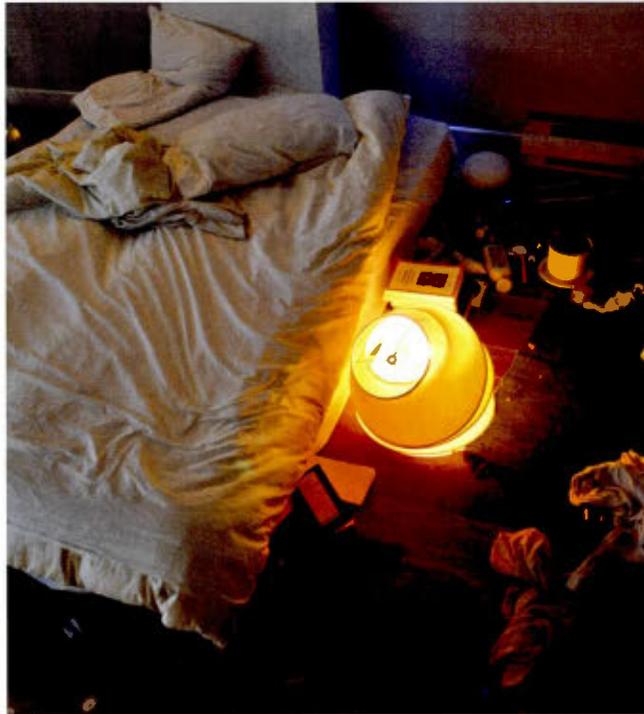
Le sujet de ces monologues variait considérablement d'une présentation à l'autre, il était aussi parfois question d'infanticide, de folie, d'adultère, de peurs... Les confidences avaient comme point commun leur maladresse et leur fin en queue de poisson. J'ai choisi cet extrait improvisé en répétition et enregistré par Thomas parce qu'il parle explicitement de ces tentatives de parler à l'autre. Plus que le propos, ce qui importe est la volonté de partager, l'énergie mise dans ce geste d'énonciation vers l'autre.

#### 4.4.2 Il aurait pu se passer quelque chose

Les actions scéniques de *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre* n'étaient que des amorces d'actions dramatiques. Selon moi, nous nous arrêtons avant que l'action dramatique n'entre en jeu. L'action scénique au contraire de l'action dramatique, ne représente rien de plus que ce qu'elle ne présente, elle est hors de toute *mimèsis* (Danan, 2010b, p.47). Il n'y avait aucune dispute entre Thomas et moi. Bien que je me confiais, je ne révélais rien de scandaleux ou de marquant. Il y avait un lit avec des draps en bataille, mais aucune scène torride ne s'y jouait. Certains spectateurs nous ont confié avoir attendu un de ces moments, mais ceux-ci n'arrivaient pas. Pour moi, ce « Il aurait pu se passer quelque chose » ou « Quelque chose s'est peut-être passé » laisse plus de place à l'imagination des spectateurs qu'une action dramatique présentant, par exemple, un conflit entre deux personnages.

Cette tension entre présence et absence était traitée sur plusieurs plans. L'espace de jeu, très sommairement meublé en appartement, était parsemé de traces de notre vie. Des bribes de mon journal de création, écrites sur les murs, reflétaient des moments vécus dans ce lieu (vrais ou inventés). À plus d'une reprise, les spectateurs se retrouvaient devant un espace vide, Thomas et moi sortions de l'espace de jeu. Moi,

pour aller dehors ou au sous-sol, Thomas pour se faire cuire des œufs ou se servir une bière dans l'espace cuisine.



**Fig. 4.3** Espace de la chambre.

Dans cet espace vide de corps, mais gardant des traces de notre présence, ma voix se faisait parfois entendre. La présence et l'absence étaient alors mises en tension dans un jeu d'apparition/disparition, où la réalité de l'instant devenait questionnable. Je parlais à Thomas en direct, à partir d'un autre lieu, mais le spectateur pouvait ne pas le croire. L'amplification du son semait le doute sur ce qui était émis en temps réel et ce qui aurait pu être préenregistré. De plus, le fait de me retrouver ainsi hors scène (dans les toilettes ou assise sur le trottoir), à parler à Thomas, en le sachant entouré de spectateurs, produisait un agréable sentiment d'étrangeté.



**Fig. 4.4** Moi, parlant à Thomas dans un microphone, au sous-sol.

À la fin, alors que j'étais dans la rue, Thomas amplifiait le son de la circulation extérieure. Pendant quelques minutes, les spectateurs assistaient au monotone passage des voitures sur l'Avenue du Parc. Ce moment anti-spectaculaire voulait faire entendre le son du vide et de l'absence. Car, c'est souvent dans des moments d'ennui ou de désœuvrement que nous portons attentions à des sons aussi banals que ceux de la circulation. Dans le même esprit, les sons de la ventilation, de la plomberie, du réfrigérateur étaient aussi captés et amplifiés à d'autres moments.

#### **4.4.3 Le texte s'est absenté**

Pour *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre*, très peu de textes écrits ont été préservés. Avec le recul, pour les mises en scène de *SSpérances* et *La peur et le pain*, je n'étais pas à l'aise avec la théâtralité amenée par certains moments de texte, la mise en abyme qu'ils nécessitaient, le jeu d'acteur qu'ils imposaient. Alors cette fois-là, j'ai privilégié une parole improvisée qui pourrait être en contact direct avec le

moment présent. J'avais appris certains extraits de texte, mais je ne m'obligeais pas à les jouer. Je les disais simplement et si j'avais envie de les modifier, je le faisais.

J'avais pourtant écrit beaucoup de dialogues violents et doux entre un homme et une femme. Je n'ai presque rien gardé, mais le texte était là, en fond, sous moi, absent et partout à la fois. Voici un exemple de ce qui a été écrit puis coupé :

Elle  
Est-ce que c'était vraiment avec une canne que mon père battait ma mère?

Lui  
Tu crois?

Elle  
C'est l'image qui me reste. À qui pouvait appartenir cette canne?

Lui  
À ton grand-père?

Elle  
Mais il n'était pas toujours chez nous c'est absurde.

Lui  
Peut-être qu'il l'avait oubliée une fois et qu'ensuite ton père battait ta mère avec.

Elle  
Tu crois?

Lui  
Je ne sais pas.

Elle  
C'est fou le tri que la mémoire opère. Si j'arrivais à me souvenir clairement de quel instrument papa se servait pour battre maman il me semble qu'il y a beaucoup de choses qui pourraient s'apaiser d'un coup.

Lui

Tu veux dire comme ta boulimie-anorexie, ta toxicomanie, tes amants violents et proliférants, ta condition de chômeuse, ta thérapie, les médicaments que tu consommes, ton angoisse archaïque de type néantisation, ton bégaiement, ta névrose, ta psychose, ta schizophrénie, ton eczéma, ton insomnie, ta peur de l'autre, ton désordre émotionnel, ton arachnophobie, ta stérilité, tes varices, tes vaginites chroniques, ton déséquilibre spirituo-hormonal, ton clivage interne, ta démesure polie, ta puanteur, ta peur du noir, ta peur de moi, ta peur des loups, ta misogynie, tes carences émotives, ton syndrome de Tourette, ta bipolarité, ta passion inquiétante pour les suicidés, tes pertes quotidiennes, ta bancalité sociale, ton apparence de persona non grata, tes poux, ton diabète, ton intolérance au gluten, ta violence, ta bipolarité, ton trouble de repérage de limite entre fiction et réalité, tes cheveux secs, ta dyslexie, ta mésadaptation économique et familiale, ton impossibilité à te référer à une quelconque altérité, tes pantalons taille haute, ta mauvaise haleine, ta susceptibilité, ton manque d'humour, ta malhonnêteté, ta personnalité borderline, tes angoisses, ton anxiété mal gérée, ton mauvais sens de l'orientation, ta perversité, ton trouble d'attention, ton ego surdimensionné, tes allergies, ta pyromanie, ta zoophilie, ta calvitie, tes pertes de mémoire, ta rage au volant, ton diabète, ton agoraphobie, ta propension à répandre ton intimité partout, ton attachement éternel pour ton objet transitionnel, tes tics, ta paranoïa, ta paresse, ton impuissance, ta petitesse, ton mépris de tout, ton ignorance, ton insipidité sans nom, ton obésité, ton attitude de conne, ton air de bœuf, ton incapacité à poursuivre un sujet de conversation plus de trente secondes, ta mégalomanie bien sûr, ton alcoolisme aussi et ta dépendance au jeu et au sexe sale...

Elle

Entre autres oui.

Lui

Mais pas ça seulement. Pas juste ça. Il ne faut pas te réduire à ça. Quand tu venais me chercher pour jouer dans le carré de sable. C'était autre chose.

Elle

C'était autre chose.

Lui

Ma belle.

Elle

Mon enfant.

Lui  
Mon trésor.

Elle  
On se disait.

Lui  
Des choses comme ça.

Elle  
Des paroles de mère à leurs enfants et on souriait comme l'enfant sourirait.

Lui  
Et puis ça explosait et on se lançait du sable et on se tirait les cheveux et on se griffait le visage et on s'enfonçait des jouets contondants dans nos petits sexes...

Elle  
Et on bouffait du sable jusqu'à en être malade.

Lui  
Et on recommençait. Ma belle. Mon trésor. Mon enfant.

Je n'ai pas gardé de dialogues, ils contenaient trop d'histoire et je ne voulais pas non plus que l'on ait trop à jouer. Je ne sais pas encore pourquoi, je voulais que ce soit simple, je rêvais d'une création qui se fasse toute seule, sans douleur, sans effort. Naturellement, et même heureusement, ce n'est pas ce qui s'est produit, mais les contraintes ont été restreintes, le degré de difficulté, amoindri. Le fait de réduire l'apport de texte écrit a permis de diminuer les références à un ailleurs, afin que ne subsistent que des traces d'histoire. Le texte était en cela matériau de départ, diffuseur d'ambiance. Conjugué avec des écrits théoriques, des faits divers, d'autres textes dramatiques (Kane surtout), il formait une nappe phréatique de sens flottant dans du son. Après le déluge au Saguenay, des morceaux issus de différentes maisons voguaient sur la rivière. Que reste-t-il de notre vie quand l'eau envahit la maison? Quand s'embrument nos têtes? Est-ce que nous pourrions travailler sur le plateau avec cette idée là : essayer de saisir des traces, des preuves qu'il pourrait se passer

quelque chose entre nous, qu'il s'est peut-être déjà passé quelque chose? Pourrions-nous faire flotter une ambiance d'absences?

Entre un théâtre du pur texte matériau et celui qui cherche à maintenir un principe dramaturgique, un certain nombre d'auteurs choisissent malgré tout la seconde voie, devenue étroite d'être menacée, de l'intérieur même, par la première. Celle qui consiste à donner à observer non seulement l'être nu et sa parole – "la nudité de l'exister" dit Jean-Luc Nancy –, mais aussi ses actions dans leur difficulté même à s'accomplir. (...) Cela impose au drame comme au théâtre de nouveaux modèles dramaturgiques. Lorsque l'impossibilité d'agir se constitue en paradigme majeur, c'est paradoxalement la voie de tous les possibles qui s'ouvre, puisque face à la détermination unique d'un réel actualisé, le réel n'est plus constitué que de l'infinité des possibles. (Danan, 2010b, p.53)

*Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre* n'évince pas toute dramaturgie, l'œuvre se maintient dans une dramaturgie affaiblie qui apparaît par ses manques. Pour fragiliser la dramaturgie, nous avons troué le fil narratif de moments imprévus, d'interaction avec le public. Nous avons fait attention de ne pas trop répéter et avons volontairement maintenu un écart entre les différents éléments de l'œuvre afin que les liens de sens ne s'imposent pas. Nous nous sommes efforcés de nous tenir aux limites de l'œuvre, en quelque sorte, sur le chemin de la formation de l'œuvre.

## CHAPITRE V

### L'ENFANT MORT

Je fais une fixation sur le thème de l'infanticide, depuis quelques années. La criminologie enseigne que l'infanticide est le crime par excellence des femmes (Vershoot, 2007). Si on s'intéresse à l'humanité, aux limites de l'humanité, aux actes limites de l'humain, à la limite entre les autres et soi... n'est-ce pas l'acte limite par excellence? Pousser le désir de fusion jusqu'à un suicide par l'autre, visiter les extrêmes de l'humanité en tuant celui ou celle à qui l'on vient de donner vie. C'est le sentiment archaïque de vide intérieur et une absence de limite entre la mère et l'enfant, dans la psyché de la mère, qui m'intéressent particulièrement.

Je m'en suis aperçue dans les yeux des autres, le sujet est délicat. On peut parler de guerre, de viol, de violence... mais quand il s'agit des enfants, quand on parle de tuer un enfant, de mères qui tuent leur propre enfant, on devient suspect. L'enfant est sans défense, totalement à la merci du parent qui – on suppose – devrait l'aimer et le protéger contre tout. L'infanticide est un crime radicalement violent, aux limites de la nature humaine. Cela dit, les femmes qui tuent leurs enfants n'expliquent jamais leur acte par un sentiment de colère ou de haine envers lui.

Ce n'est pas dans une posture de criminologue que j'aborde le sujet, mais sous plusieurs angles, à partir de la création, de la recherche et de ma fascination

personnelle. L'enfant mort est une monture que je chevauche pour parcourir différents terrains, c'est une lunette ou un ange posé sur mon épaule. L'enfant mort, c'est peut-être moi aussi qui ai longtemps eu l'impression de n'être jamais réellement entrée dans cette vie. L'enfant mort est la figure centrale de toutes mes pièces. Il est l'absence majeure. Tout le reste est fait pour envisager cette absence, pour montrer les vaines tentatives de la combler, de la matérialiser, de l'approcher. Ça part de deux textes que j'ai écrits, *SSpérances* et *La peur et le pain*, dans lesquels un enfant est tué. Suite à l'écriture du second, j'ai décidé qu'avec *L'eau du bain*, nous créerions « La trilogie de la mort de l'enfant ».

### 5.1 « L'enfant est moi »

« L'enfant est moi, il vit dans les mêmes abîmes que moi. » (David, 1999, p.33) Dans un article intitulé *Les mères qui tuent*, Hélène David fait l'étude de cinq cas de femmes infanticides.

Pas une ne justifie son geste par une quelconque agressivité envers l'enfant. Toutes expliquent leur passage à l'acte par un désir altruiste de le sauver de ce qu'elles décrivent comme une vie et un avenir impossible. Elles-mêmes au fond de l'abîme au moment du meurtre, elles placent l'enfant dans le même abîme, là où elles disent avoir été placées aux côtés de leurs mères pendant leur enfance. (David, 1999, p.89)

Après avoir recueilli la parole de femmes infanticides, Odile Verschoot (2007), psychologue en milieu carcéral, conclut que l'angoisse du vide est omniprésente. Enceintes, certaines femmes s'imaginent qu'elles se mettront au monde en donnant la vie, que le fait d'accoucher d'un enfant pourra les sortir du vide dans lequel elles ont l'impression de flotter depuis leur naissance. « Je croyais que j'étais enfin attachée à la vie par la sienne. » (cité par David, 1999, p.33) Quand elles s'aperçoivent que l'enfant ne vient rien combler, elles le tuent pour le garder en elles pour toujours.

### 5.1.1 Néonaticide

Quand le meurtre est perpétré dans les vingt-quatre premières heures de la vie de l'enfant, il s'agit d'un néonaticide. Dans *Infanticides et néonaticides* (2011), Sophie Marinopoulos, psychologue et psychanalyste, souligne que les cas des mères néonaticides, qui tuent l'enfant à la naissance, sont spécifiques et ne devraient pas être jugés de la même façon que les autres meurtres d'enfants. Le moment de l'accouchement est un moment sans pareil, lors duquel la femme peut ressentir un danger de mort. Cette ouverture du corps peut être vécue comme une expérience de morcellement et d'intrusion où la femme a l'impression de ne plus s'appartenir, de se perdre. Tuer l'enfant pourrait lui permettre de refermer la plaie, de se retrouver intacte. Souvent ces femmes accouchent seules, certaines ayant vécu un déni de grossesse. Dans ces cas où l'accouchement survient sans que la femme ait, à aucun moment, pris conscience d'être enceinte, le danger physique est réel.

La femme, surprise par les douleurs de l'enfantement, tente d'annuler l'acte, de faire taire les bruits de la vie, se défendant contre l'intrusion de cet événement intense qu'est la naissance. En annulant la naissance, elle annule l'enfant, elle l'empêche d'être afin qu'il reste ce qu'il était, un non-être. (Marinopoulos, 2011, p.42-43)

Selon Marinopoulos (2011), nous faisons erreur en cherchant dans l'appartenance sociale de ces mères, des causes de l'acte meurtrier. C'est d'ailleurs un crime qui se retrouve dans toutes les couches sociales, autant chez les mères célibataires que celles vivant en couple. Ce sont en général des femmes sans histoire. « Ces mères néonaticides sont porteuses du doute de leur vie et de leur propre réalité, qu'elles ne cesseront de questionner, transformant leur vie psychique en symptômes tandis que leur vie sociale creusera le fossé de leur être. » (Marinopoulos, 2011, p.46) Le drame est transgénérationnel, il puise sa source dans la relation que la femme néonaticide

aurait vécue avec sa propre mère, le traumatisme archaïque d'un enfant aux affects gelés. Le manque de véritable rencontre avec l'autre, en l'occurrence la mère, empêcherait la naissance du sujet psychique. Comment faire entrer un enfant dans la vie, si on vit soi-même avec un sentiment de non-être?

Le corps de la mère néonaticide est sans image, sans contours, sans peau, sans traces de mère, jamais unifié. Mère dénudée en son âme, vide d'existence, prise dans les affres du doute sur la valeur de sa vie, la réalité de son existence. (Marinopoulos, 2011, p.46)

### **5.1.2 Syndrome de Médée**

En psychologie, le syndrome de Médée est attribué aux femmes qui tuent leur enfant pour se venger de leurs maris qui les ont quittées. Ces cas où l'enfant devient objet de vengeance sont fort différents des néonaticides évoqués plus haut. Médée agit avec lucidité, elle sait ce qu'elle fait et pourquoi elle le fait. Le meurtre vise Jason. Cela ne veut pas dire que ces mères qui tuent pour priver leur ex-conjoint de leur relation de filiation soient saines d'esprit et que ces actes soient plus facilement explicables.

Le syndrome de Médée est une modalité de harcèlement mise en œuvre par un parent voulant priver son conjoint de la relation avec ses enfants et apparaissant à l'occasion d'une rupture conjugale. Ce concept ajoute des dimensions psychopathologiques importantes à la notion de syndrome d'aliénation parentale : utilisation de l'enfant pour se venger, deuil sadique d'amour, retour de rites sacrificiels chez des sujets avec trouble de la personnalité confrontés à des relations d'amour dramatiques. (Andreoli, 2010)

Au moment d'écrire ces lignes, encore dans le journal, on relate un de ces meurtres. Une femme, à qui on avait retiré la garde de ses trois enfants, a commis un triple infanticide à Drummondville (Teisceira-Lessard, 2012). Difficile d'imaginer acte plus

désespéré, moyen de rompre plus féroce­ment les liens qui nous unissent aux autres. « L'infanticide, c'est l'ermitage d'un personnage sans futur. » (Banu, 2010, p.11)

Avec *Médée* (431 av. J.C.), Euripide écrit la première pièce traitant d'infanticide. Le mythe existait déjà, mais les circonstances entourant la mort de la progéniture du couple Jason/Médée restaient floues (Lechevalier, 2010, p.64). Médée apparaît avant tout comme une victime, victime de sa passion et de la trahison de Jason. En transgressant une loi sacrée, elle redevient maître de son destin et de celui de sa famille. D'épouse bafouée et pitoyable, elle se transforme en héroïne monstrueuse et grandiose, « transgressive jusqu'au-delà des limites et du supportable. » (Lechevalier, 2010, p.64) Le mythe de Médée est une histoire de passion et de désespoir, à la fois démesurée et quotidienne. La récurrence de ces crimes dans l'actualité nous rappelle que l'excès n'est pas réservé à l'art, mais peut loger dans la cuisine d'une famille moyenne.

## 5.2 L'enfant mort dans le texte

Dans la dramaturgie, la mort de l'enfant est un motif récurrent. Aux côtés d'Œdipe, Médée est devenue la figure mythologique la plus connue. En 2010, est paru un ouvrage collectif, intitulé *L'enfant qui meurt*, sous la direction de Georges Banu. *L'enfant qui meurt* répertorie et analyse la présence de morts infantiles dans les textes de théâtre de l'Antiquité jusqu'à aujourd'hui. Banu remarque que, si au XIX<sup>e</sup> siècle l'enfant meurt tragiquement sous le coup de la maladie ou d'un accident, au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle « on passe de la mort de l'enfant au meurtre d'enfant » (p.15) et ce sont les mères qui posent le geste tragique. Dans la dramaturgie contemporaine, le meurtre d'enfant s'oppose au principe même de vie. « Par définition, la mère apporte la vie; mais parce que la vie a fini par lui devenir insupportable, elle n'a plus de

raison de la perpétuer. Féconde, elle décide de rendre le monde infécond! » (Banu, 2012, p.16)



**Fig. 5.1** *SSpérances* (2009), Celle-qui-respire-de-la-colle (interprétée par Vanessa Seiler enceinte de sept mois) danse avec sa ceinture d'explosifs.

Les thèmes du désenchantement et du désespoir sont fréquemment traités dans le courant artistique postmoderne. La représentation de ces meurtres d'anges dans la dramaturgie participe à ce mouvement. Après tous ces meurtres réels commis à Auschwitz, quel meurtre pourrait encore avoir un impact?

L'on assassine l'enfant de manières variées en le poignardant, en l'étouffant... mais toujours en raison d'un même désarroi. Cet excès de souffrance pousse à l'infanticide une mère dépourvue de toute autre issue face à l'horreur du monde. Désarmée, en chute libre, sans la moindre perspective, elle procède à l'acte meurtrier. (Banu, 2010, p.16)

Auteur très prolifique traitant du thème de la guerre, Edward Bond a écrit vingt-cinq pièces intégrant la mort d'un enfant, dont dix-neuf par homicide sous des formes

variées (étranglement, lapidation, abandon, immolation...) (Perruchon, 2010, p.121) Dans *Sauvés* (1964), un bébé est lapidé dans son berceau par une bande d'adolescents, dont le père présumé. Dans *Au petit matin* (1965/1967), la reine Victoria fusille ses deux fils siamois. Dans *Naître* (2002/2003), un bébé est tué par un soldat sous les yeux de sa mère. Chez Bond, le contexte qui génère l'infanticide dépasse généralement le cadre familial. En temps de guerre et de folie généralisée, tuer l'enfant peut être vu comme le dernier geste humain pouvant être posé. Dans *Chaise* (2000), la mère tue son fils (un adulte qu'elle traite en enfant) pour le sauver des horreurs que la guerre risque de lui faire subir.

Dans le théâtre d'Edward Bond, l'enfant, loin d'être nié, est élevé au rang le plus important : il porte seul la responsabilité de créer le réel grâce à son imagination et donc de sauver l'humanité de l'absurdité qui l'a conduit à sa perte. La destruction de l'enfant relève d'un acte de dénonciation idéologique, car c'est métaphoriquement l'imagination créatrice de réel qui est tué. (Perruchon, 2010, p.234)

Le massacre de l'enfant chez Bond, devient ainsi massacre de l'enfance. Il peut être lu comme le symbole d'une attaque à l'imagination, la métaphore de l'effet que l'école et l'armée produisent sur l'enfant, tuer l'enfance chez l'enfant. Dans tuer l'enfant, on peut aussi entendre devenir adulte et par extension y voir la mort du rêve, de l'importance accordée à l'imaginaire, au « tout est possible ». Tuer l'enfant serait alors la mort de l'être, de l'être inventif, de l'être-créateur-de-sa-vie au profit de l'être-système, machine qui réagit aux réactions extérieures en mode défensif-protecteur, en tentant de préserver simplement le minimum d'équilibre vital.

Dans la dramaturgie anglaise, Sarah Kane est considérée comme une héritière d'Edward Bond. À ses débuts, alors qu'elle subissait une critique virulente, l'appui de ce dernier a grandement contribué à faire connaître le travail de Kane. Dans sa postface à l'ouvrage *Sarah Kane et le théâtre* (2002/2004), Bond écrit que le théâtre

peut être divisé en deux catégories; une première qui est celle d'une dramaturgie qui joue avec la réalité et une deuxième qui transforme la réalité. En s'appropriant la violence du monde, en nous obligeant à nous questionner sur notre façon d'envisager les horreurs qu'elle nous présente, selon Bond, Kane ferait partie de cette deuxième catégorie. « L'œuvre dramatique du second type affronte le stade ultime de l'expérience humaine pour que nous puissions tenter de comprendre ce que sont les humains et comment ils créent leur humanité. » (Bond, 2002/2004, p.300)

Dans *Anéantis* (Kane, 1996/1998), le personnage de Cate est une femme enfant, on la décrit en train de sucer son pouce. Après avoir quitté la chambre d'hôtel dans laquelle elle s'était isolée avec Ian, elle revient portant un bébé dans les bras. Elle explique qu'une femme le lui a donné. Plus tard, elle dira qu'elle ne sait pas quoi faire de lui, qu'il n'arrête pas de pleurer. Puis, l'enfant meurt mystérieusement dans les bras de Cate. À côté de tous les actes violents dépeints dans la pièce (viols, automutilations, énucléations), cette mort apparaît comme un moment presque banal. C'est plus tard, alors que Ian déterre le corps de l'enfant pour le manger que l'horreur surgit. Cet acte qui fait suite à une longue série d'abominations (« Ian en train de s'étrangler », « Ian riant comme un dément », « Ian pleurant des grosses larmes de sang ») (p.86), apparaît comme l'acte de violence ultime qui fera définitivement sortir Ian de l'humanité. (Guidicelli, 2010, p.248). Pour Edward Bond (2002/2004), cette violence chez Kane veut confronter l'implacable. Écrire et mettre en scène les derniers tabous devient une façon de questionner l'humanité. Dans une époque en mal de dieux, le théâtre doit, selon Bond, continuer à affronter l'ultime en se frottant continuellement aux frontières que dresse la pensée humaine. La présentation d'actes barbares nous permettrait de nous demander où s'arrête la civilisation. « L'âme est bornée par le corps; le monde est borné par le chaos; la civilisation est bornée par la barbarie. » (Mattéi, 1999, p.118)

### 5.3 L'enfant mort sur scène

L'infanticide, sur scène, questionne l'irreprésentable à deux niveaux. « C'est une expérience mentale dont le tragique se dérobe à la représentation. » (Banu, 2010, p.17) Acte irreprésentable dans notre esprit, comme le dit Banu, mais aussi techniquement irreprésentable. Sur scène, il est déjà complexe de représenter un personnage enfant, s'il faut en plus le tuer... Le texte dramatique et sa mise en scène font face, à travers cet acte, à un même problème. Cette question de l'irreprésentable traversant le mot et l'action scénique, engage un questionnement touchant le langage dramaturgique. Je ne m'attarderai pas trop sur les façons variées de représenter la mort de l'enfant qui découlent des différentes conventions théâtrales. De la poupée affichée comme telle, au geste porté en coulisse de nature épique, les possibilités sont nombreuses. J'ai choisi de donner l'exemple de deux compagnies de théâtre contemporain; la Societas Raffaello Sanzio et Projet MÛ. Par des procédés très différents, les créateurs de ces compagnies ont présenté, sur scène, la mort d'enfants. Je les ai choisies parce qu'elles jouent toutes deux sur la limite entre fiction et réel, performance et théâtre, ligné dans laquelle mon travail s'inscrit.

#### 5.3.1 Societas Raffaello Sanzio

Les sœur et frère Claudia et Romeo Castellucci, au sein de la Societas Raffaello Sanzio, travaillent avec de vrais enfants sur scène, les leurs souvent, mais pas uniquement. Romeo Castellucci compare la présence des enfants à celle des animaux en scène : « Il y a une vérité d'une certaine façon dans le corps d'un enfant et dans le corps d'un animal qui est comme un trou dans la représentation. » (cité par Lafrance, 2012, p.92) Souvent, l'enfant ne fait pas semblant. Il est tellement vrai que les acteurs adultes ont l'air de carton-pâte, à ses côtés. Dans la mise en scène de *Woyzeck*

(Büchner, 1837), par Brigitte Haentjens à l'Usine C, en 2009, je me souviens du moment où l'enfant est apparu sur scène. Aveuglé par les projecteurs, il clignait constamment des yeux. La première pensée qui m'est venue en tête est « tiens quelqu'un de vivant ».

Quand un jeune enfant est en scène s'immisce une sorte d'ascendant qui tend à ramener le spectateur dans une appréciation du présent de la représentation. On est accroché à ce qui pourrait « réellement » se passer sous nos yeux, plongé dans l'immédiateté de l'action. (Lafrance, 2012, p.92)



**Fig. 5.2** *Inferno* (2008), création de la Societas Raffaello Sanzio, photo : Luca Del Pia.

En 2008, la Societas Raffaello Sanzio présente *Inferno* inspiré de *L'enfer* de Dante, au Festival d'Avignon. Dans cette mise en scène, trois pères, se tenant face public, soulèvent leur enfant dans les airs, les posent au sol et s'amuse à les taquiner en leur serrant le cou. Cela demeure un jeu inoffensif, mais envoie une image violente d'infanticide. Dans la *Tragedia engodonidia* (2002/2004), qui se décline en onze épisodes présentés dans onze villes différentes, l'enfant et la mort sont entrelacés. Il est question de disparition, d'abandon, de meurtre, d'apparition fantomatique,

d'autopsie. Martinez (2010) soulève que dans ce motif de la mort de l'enfant chez Castellucci « quelque chose de la vie persiste dans la mort, tandis que l'enfant même vivant, a souvent un caractère spectral. » (p.300) L'association de ces deux mots « enfant mort » porte en elle la fusion de deux extrêmes, le début et la fin de la vie. L'oxymore « mort-né » exacerbe cette opposition.

### 5.3.2 Projet Mû

Au sein du Projet Mû, la metteuse en scène, Nini Bélanger et l'auteur Pascal Brullemans ont créé la pièce *Beauté, chaleur et mort* (2011) autour de la mort de leur petite fille, décédée à l'âge de deux semaines, des suites d'une erreur médicale. Entre réalité et fiction, les deux artistes qui ne sont pas comédiens, rejouent des moments du drame qu'ils ont vécu. Dans un entretien pour la revue *Jeu* (2012), Bélanger confie que le couple a longtemps tergiversé avant de trouver de quelle façon représenter le corps de l'enfant. Au départ, ils voulaient éviter à tout prix d'utiliser l'objet de la couverture qu'ils jugeaient clichée, mais qu'ils ont finalement retenue pour la possibilité qu'elle offrait de représenter l'absence comme la présence de l'enfant.

Pliée sur une table, c'est un objet qui n'a aucune présence. Cela convenait à la première partie qui raconte la naissance du bébé. Ensuite, lorsque l'enfant est transporté à l'hôpital et qu'on interdit à ses parents de le toucher, la couverture blanche posée à plat sur le lit de métal représentait parfaitement en même temps la présence de l'enfant et le côté froid et ascétique de l'institution. Au moment de la mort, lorsque le couple peut enfin prendre l'enfant dans ses bras, la couverture mise en boule prenait alors la forme organique, et passait instantanément du vide au plein. (Bélanger, 2012, p.112)

Qualifiée de docu-fiction, cette pièce est troublante dans le rapport qu'elle instaure avec le réel. Pas question de personnage ici puisque Bélanger et Brullemans parlent de la mort de leur propre petite fille. En ce sens, l'absence de celle-ci se fait sentir avec insistance. À travers eux, le spectateur crée le souvenir de son court passage

dans la vie des deux artistes et entrevoit le sillage qu'elle a pu laissé. De plus, l'action qui est mise en scène est ancrée dans le présent, le jeu est mis à nu, les artistes recréent ensemble, aujourd'hui et à partir d'ici, ces moments de leur passé. Pour les décors, ils ont transposé leur salon sur scène. Leurs deux autres enfants apparaissent aussi à un certain moment nous montrant un instant de leur quotidien familial.

Chez Castellucci comme chez Bélanger et Brullemans, la mort de l'enfant évoque une abolition de la limite entre les extrêmes que sont la vie et la mort, mais aussi, entre l'absence et la présence, la tendresse et la violence. Cette thématique, aussi présente dans l'écriture de Sarah Kane, est en quelque sorte le fil conducteur de ma démarche artistique. En lisant autour de l'infanticide dans des ouvrages de psychanalyse (Marinopoulos, 2011, David, 1999), de dramaturgie (Banu, 2010) et même de philosophie (Cioran, 1973), j'ai retrouvé des thèmes qui agissent comme leitmotiv (jusque-là inconscient) dans mon travail de création.

#### 5.4 L'enfant mort et moi



**Fig. 5.3** *La peur et le pain* (2011), Lone (interprétée par Sylvie Polonio, enceinte de sept mois) dessinant une cible sur son ventre.

J'exposerai ici comment le thème de l'infanticide s'inscrit dans mes préoccupations et comment je l'aborde dans la création. Dans cette partie, plus particulièrement, les points de vue s'entrelacent, de façon à montrer le dialogue et l'intersubjectivité à l'œuvre dans mon approche de ce thème. Pourquoi ce motif récurrent d'un enfant tué violemment dans mon écriture? Qu'est-ce que ça dit de moi? Qu'est-ce que ça dit du monde tel que je le vis? La recherche que j'ai engagée a nourri un sentiment de fascination/répulsion. Lire des faits divers sur l'infanticide me procure un fort

malaise, je souffre d'inconfort, voire même de maux de ventre. Je ne ressens, par contre, aucune colère envers les meurtrières, bien que leur crime soit horrible. « La tolérance n'est pas une concession que je fais à l'autre, mais la reconnaissance du principe qu'une part de la vérité m'échappe. » (Ricoeur cité par Marinopoulos, 2011, p.5) Les perspectives psychanalytiques et philosophiques sur l'infanticide, au contraire, m'inspirent, car, elles accordent une grande importance à la part de réalité qui nous échappent, à l'absence et au vide dans le réel. Pour poursuivre cette réflexion, je m'éloigne ici du meurtre en tant que tel pour m'intéresser plutôt à la portée symbolique du thème de la mort de l'enfant.

#### 5.4.1 Figurer l'absence

« J'aurais voulu être libre, éperdument libre, libre comme un mort-né » (Cioran, 1973, p.16). Dans *De l'inconvénient d'être né*, l'être non né est présenté comme celui qui contient tous les possibles, ceux-ci ne pouvant que se réduire avec la mise au monde et l'avancement dans la vie. En tuant l'enfant ou plutôt le fœtus, l'existence apparaît offerte à l'infini des possibilités. Jacob Wren, auteur dramatique et performeur, célèbre, dans un texte dramatique, la figure du non né.

Ce texte a été écrit par un enfant jamais né. Vous pourriez penser que, n'étant jamais né, je serais amer ou malheureux, mais vous aussi vous auriez tort. Ne pas être né a été la chose la plus parfaite et merveilleuse, la plus humaine et lumineuse qui me soit jamais arrivée. Je suis à peine plus qu'une pensée, une lubie, un éclat précopulatoire n'ayant jamais scintillé dans l'œil de quiconque, et voici ce que j'en ai appris. Rien n'existe isolément. Tout existe en relation à autre chose. Si quelque chose est bien, ce l'est seulement par rapport à quelque chose qui l'est moins. Entendons-nous sur cette prémisse et nous verrons que les relations humaines s'évaluent sur une échelle où la meilleure chose est de ne jamais être né; la deuxième meilleure chose, d'être né et de vivre sa vie sans faire le moindre mal; et la troisième meilleure chose, d'être né, de faire un peu de mal, mais de ne jamais se reproduire. Pour être honnête,

disons que la suite est un peu confuse. La vie peut être si dure. Mais de ne jamais être né : un vrai jeu d'enfant. » (Wren, 2008, p.8)

Le mort-né meurt dans l'intervalle entre l'avant-vie et la vie, dans l'antichambre du monde. Le mot limbe vient du latin *limbus* qui signifie marge, frange, lisière. Dans la religion catholique, le terme apparaît au XIII<sup>e</sup> siècle pour désigner le lieu en marge de l'enfer et du paradis où se retrouvaient les âmes des enfants morts qui n'avaient pas reçu le sacrement du baptême. Porteurs du péché originel, les nouveaux nés ne pouvaient accéder au Paradis. En 2007, suivant les souhaits du pape Benoît XVI, l'Église a réétudié la notion de limbes et a conclu qu'il existait « des bases théologiques et liturgiques sérieuses pour espérer que, lorsqu'ils meurent, les bébés non baptisés soient sauvés » (« Le Vatican abolit les limbes », 2007). Par extension, les limbes désignent un état intermédiaire et flou, un non-lieu, un néant, donc lieu de tous les possibles. Et, s'il pouvait avoir un lieu pour ça, pour le non-lieu, pourrait-ce être sur le plateau du théâtre? Là, où l'on cherche perpétuellement sa place? Où l'on ne peut jamais affirmer où l'on se trouve? Où l'on est toujours ailleurs et ici en même temps?

Semi-absent, l'enfant mort pourrait se rapporter au Neutre de Barthes<sup>1</sup>, nageant entre l'indistinct et le distinct, suspendu dans un « flottement éventuel du désir hors du vouloir-saisir » (Barthes, 2002, p.17). Et, si le théâtre pouvait travailler à montrer l'intervalle entre les mots et leur signification, évoquer surtout l'absence de l'objet, l'éternelle absence... Donner la vie puis donner la mort. Raccourcir au possible le passage sur terre. Mener l'enfant à terme, puis l'exterminer. Cela est en quelque sorte

---

<sup>1</sup> En 1977 et 1978, Roland Barthes donne un séminaire au Collège de France, intitulé *Le neutre*. « L'argument du cours a été le suivant: on a défini comme relevant du Neutre toute inflexion qui esquive ou déjoue la structure paradigmatique, oppositionnelle, du sens, et vise par conséquent à la suspension des données conflictuelles du discours. » (Barthes, 2002) Barthes oppose son éthique du neutre à la logique binaire des discours politiques et médiatiques, ce qui relève du Neutre ne tend pas à se résoudre.

une façon de donner forme à l'absent. L'enfant mort figure l'absence, incarne l'informe. « J'écris pour les morts, pour ceux qui ne sont pas encore nés » (Kane, 2000/2001, p.9). L'enfant mort peut aussi symboliser le double à jamais perdu, l'altérité exemplaire. Quand on aime quelqu'un, ne doit-on pas toujours confronter notre image de l'être aimé avec le concret de l'autre? Sommes-nous éternellement en train de tenter de fondre l'un dans l'autre ou contemplons-nous plutôt la distance entre les deux? Aimons-nous cette distance, apprécions-nous la surprise que nous réserve l'apparition de la différence de l'autre? Avec le souvenir de l'enfant mort, cela n'est pas nécessaire, il demeure l'être rêvé, l'ami-chien, parfait, qui comprend tout, qui n'aime que nous, qui est toujours là.

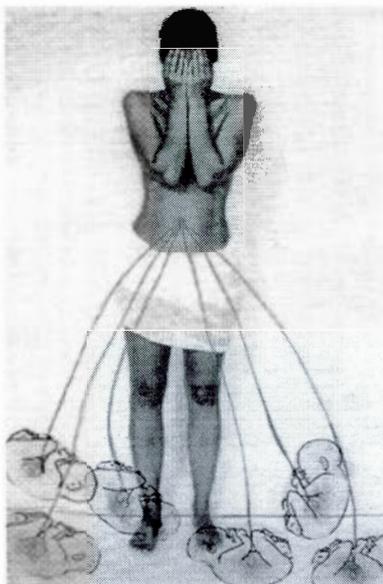


**Fig. 5.4** Gisant, cimetière du Père Lachaise, photo : Marina Krylyschin.

Pour parler de l'inconscient, Lacan (1973) utilise la métaphore du monde des larves, recouvrant ce qui est non né, non avvenu. « Et, selon [Lacan], le surmoi qui opère le refoulement en tuant les pensées avant qu'elles ne naissent dans la conscience est en position de faiseuse d'anges. » (Pontalis, 2008, p.65) Est-ce qu'on tue la nouveauté parce qu'elle fait peur? On tue aussi ce qu'on ne veut pas voir. Tuer l'enfant cela peut aussi signifie rester tranquille. « Un surplus de vie, est-ce qu'on en a, nous, besoin? » (Ouellet, 2011, p.2) Rester à l'abri des sollicitations vives, poursuivre sa marche lente et presque statique sur ces tapis qui reprennent leur forme aussitôt le pied soulevé, feutré, calfeutré, amorti, à l'abri des pulsions qui crient. Parce que c'est peut-être ça un enfant qui naît, une pulsion qui crie. Et ces enfants qui ne pleurent jamais, qui ne crient jamais, qui n'ont pas même la pulsion de téter le sein de leur mère, qui – calmes – se laissent presque mourir, seraient-ce des déjà-adultes?

#### **5.4.2 Violence et maternité**

Tuer son nouveau-né, c'est aussi tuer sa maternité, ne pas pouvoir devenir mère. Parce que cela peut être ressenti comme une violence à son corps et à son être. Du jour au lendemain, plus rien n'est pareil, notre corps ne nous appartient plus en exclusivité et une vie d'enfant dépend de la sienne. Et, peut-être que l'on n'y arrivera pas, que l'on a déjà du mal à se lever le matin, à regarder le jour se lever sans crier.



**Fig. 5.5** *Umbiliscus*, Carmen Mariscal. 2003.

Dans le local de *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre*, cette reproduction d'une œuvre de Carmen Mariscal (2003) était juxtaposée à un dessin de mon arbre généalogique. Ma grand-mère a accouché vingt fois. Je n'en sais rien, mais je ne crois pas que chaque annonce de grossesse l'ait remplie de bonheur. Je pense comprendre à quel point cela peut plonger une femme dans la détresse. Le plus souvent, grossesse et maternité sont associées à la paix, la joie et la quiétude. Dans ma vie réelle, j'ai vécu la maternité dans la plus grande joie, mais dans mon imaginaire, je sais que ça peut être désespérément violent et cette violence se retrouve souvent dans mon écriture. On m'a récemment commandé l'écriture d'un livret d'opéra pour la compositrice Marie-Pierre Brasset. L'infanticide y est encore présent. En voici un extrait :

Je me suis fait violer à trois reprises dans mon adolescence. Après la troisième fois, je me suis dit que ça ne m'arriverait plus jamais que je n'avais qu'à être toujours consentante. Mais ça n'a pas marché. Ils n'ont pas aimé mon approbation. Ils se sont mis à rajouter de plus en plus de couches de violence et d'humiliation. Mais mon sourire conciliant a tenu bon. Je suis tombée

enceinte, j'ai voulu le garder. À sa naissance j'ai reconnu le gros nez de mon beau-père. C'est à ce moment que j'ai décidé d'avorter, mais j'ai dû le faire moi-même. Je l'ai enterré dans mon jardin avant de le baptiser. J'ai hésité entre plusieurs noms composés :

Merveille-Louis  
 Perte-Jessica  
 Jeux-Michel  
 Angoisse-Blanche  
 Détour-Nadia  
 Terrasse-Nicole  
 Ombre-Yohann  
 Deuil-Lucie  
 Encombrement-Marcel  
 Lieux-Johanne  
 Désenchantement-Line  
 Merde-Geoffrey  
 Satire-Jacques  
 Passé-Loulou  
 Négation-Franck  
 Électrocution-Jean-Jules  
 Chant-Sylvie  
 Désespoir-Anne  
 Sinistre-Jean-Marc  
 Balbutiement-Guy  
 Parole-Diane  
 Distance-Véronique  
 Vengeance-Florence  
 Fuite-Bruno  
 Vomissement-Audrey  
 Présence-Arianne  
 Frigidaire-Henri (Ouellet, 2013)

Pour Didier-Georges Gabily, la femme est porteuse d'un trauma ancestral, le trauma de la guerre continue que l'humain fait à l'humain. Les femmes vivent le monde sur le mode de la violence qu'on leur a intentée. Une femme violée peut retourner la violence qu'on lui a fait subir sur son nouveau-né et perpé-tuer ainsi ce cycle infernal. Dans *Lalla (ou la Terreur)* (1998), le personnage de Lalla raconte qu'on l'a engrossée sans son consentement et qu'elle s'est retournée « sur cette chose qui criait » (Gabily,

1998, p.10). On l'a violée et elle ne reconnaît pas cette chose qui sort d'elle et crie, alors elle la tue, sans s'en rendre vraiment compte. Elle accouche dans l'étable et enterre le bébé dans le fumier, dans la cour. Lalla qui, comme son père lui avait montré quand elle était petite, étouffait les chatons, se tient à la frontière entre la bête et l'homme. Elle dit :

Ça coule entre mes jambes, je ne sais pas, quelque chose coule. Des liquides pareils c'est comme ça qu'on insémine les vaches chez nous, mais c'est plus propre il en faut pas beaucoup avec le gant très long de l'inséminateur et les bidons qui fument très froid ». (Gabily, 1998, p.10)

Par le personnage infanticide de Lalla, Gabily interroge les actes limites de l'humain. Où l'humanité s'arrête-t-elle? Où commence-t-elle? L'aspect bestial de Lalla rend sa présence énigmatique. Les autres personnages l'aiment ou l'envient pour ça. Elle répète constamment « Je suis là ». Comme si sa bestialité la rendait plus présente, plus réelle et peut-être même plus humaine.

### 5.5 Trilogie de la mort de l'enfant

Comme je l'ai déjà mentionné, c'est suite à l'écriture de *SSpérances* (2009) et *La peur et le pain* (2011) que j'ai choisi de faire de l'enfant mort le sujet de mes recherches pratiques et théoriques. Le projet de création de ma thèse, *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre*, devait attaquer de front le thème de l'infanticide et non plus le laisser en flottement, comme c'était le cas dans les deux premiers volets. Mais, comme cela arrive souvent, le processus de création m'a fait déroger de l'idée initiale.

*SSpérances* (2009) et *La peur et le pain* (2011) sont des projets plus proches du théâtre traditionnel que *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre*. C'est

d'ailleurs en me confrontant à certaines limites de la forme théâtrale que j'ai délaissé le texte dramatique et la représentation de personnages. Pour bien comprendre l'apport du thème de l'infanticide dans ma démarche artistique et l'évolution de celle-ci à travers ces trois projets, il est important de commencer par observer le thème de l'enfant mort dans *SSpérances* et *La peur et le pain*. Dans *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre*, la fable s'estompe et il n'est plus directement question d'infanticide, mais plutôt de mon rapport trouble avec ce thème qui m'habite depuis longtemps.

#### **5.5.1 *SSpérances* et *La peur et le pain***

Dans les deux premiers volets de « La trilogie de la mort de l'enfant », on tue un enfant parce qu'on ne sait qu'en faire. « Nous sommes déjà – nous – de trop » dit le personnage de Lone dans *La peur et le pain* (Ouellet, 2011, p.15). L'infanticide commis calmement, hors champ, dans *SSpérances* et *La peur et le pain* dépeint un esprit de *no future* associé à ma génération, de *no future* résigné, comme si plus rien n'était possible, aucune tendresse du moins, un climat où il serait impossible de s'occuper de quelqu'un d'autre que soi.



**Fig. 5.6** Répétition de *SSpérances* (2009), *Celle-qui-respire-de-la-colle-près-de-la-roche-là-bas* (interprétée par Vanessa Seiler, alors enceinte de cinq mois) respire dans un sac de plastique.

Les personnages errent à la limite d'un monde, en marge d'une vie (ou d'une ville), dans laquelle il leur est impossible d'entrer. Comment donner la vie dans un tel contexte? Personne ne s'occupe de nous, pourraient dire les personnages, comment pourrions-nous nous occuper d'un enfant? Quand l'enfant naît, ils le tuent.

Tu aurais voulu que je le nourrisse, que je le soigne, que je lui chante des chansons? Tout ce que tu rêves que je te fasse à toi, tu aurais voulu que je le fasse à lui? J'ai l'air de quoi? Une maman-cochon avec plein de pis? (Ouellet, 2009, p.13)

Dans le texte, ces actes sont évoqués de façon ambiguë, personne ne sait ce qui s'est vraiment passé. Ils peuvent aussi paraître grotesques. Un enfant mort retrouvé dans une soupe (*SSpérances*, 2009) ou encore quatre personnages qui tuent un nouveau-né, en s'en servant comme d'un ballon (*La peur et le pain*, 2011). Comme l'écriture se dérobe à l'affirmation d'un récit et que le jeu des acteurs est constamment désamorcé, ces actes d'infanticide sont plus présentés comme des possibilités d'actions violentes que comme des actions violentes en elle-même.

Ils ont trouvé un enfant dans la soupe un matin. Venu là on ne sait comment. Importun en terre d'au-delà. Mort déjà - presque non-né. Une vie non avenue. Ils font comme si de rien était. Ce n'est personne juste un enfant mort n'appartenant à personne. Rien de plus qu'une vie de plus en moins. No Big Deal. On ne le connaissait pas. On ne l'a jamais entendu pleurer. Mais ce chant qui flotte depuis. Ce crie qui nous tient par la tête. Froid. (Ouellet, 2009, p.11)

Dans ces deux textes, il y a une opposition entre les personnages qui banalisent la mort de l'enfant et celui qui la prend au sérieux. Dans *La peur et le pain* (2009), la mort de l'enfant enclenche un mouvement. Dans la meute composée de cinq personnages, Rut est le seul à s'attendrir de cette mort. La vue de l'enfant mort le met en état de crise, il perd la maîtrise de sa parole.

### Soir 8

*Rut berce le sac-cerceuil.*

Rut

Mon pe mon pe mon pe mon pe mon pe mon petit mon enfffffff fant. Je te tiens Ne ten ten ten ten ten ten ten fais pas je sssssssuis là mon petit je te tiens ne ten ten ten fais pas Pa pa pa pa pa pa pa pa papa est l l l l là. Petit. Enfant. Mort. Tué. Les autres. Je les ai vus. Je les ai re re re regardés. Je n'ai rien pu faire. Mon pe pe petit. Ils t'ont tu tu tué mon enfant. Tu peux dormir. Tu n'auras jamais vu le jour on t'aura épargné au moins ça mon enffffffffff fant. Mon pe tit. (Ouellet, 2011, p.16-17)

À partir de ce moment, Rut se détache peu à peu des autres, jusqu'à ce que la meute se débarrasse de celui qui pêche, selon eux, par excès de sentimentalisme.

Lone

Il a cru que c'était son enfant. Il a cru comme il croit tout ce que les autres disent et les autres ça parle ça parle et lui tout il croit c'est comme ça c'est lui il est comme ça il a cru à la mort de l'enfant. À cet enfant personne n'a cru... à l'enfant. À sa mort à la limite on pouvait croire, mais à cette venue parmi nous, un autre de trop. Toujours, nous sommes déjà nous de trop et celle-là

qui nous suit qui disperse du pain. C'est Pêche qui a accouché. À force d'y mettre le doigt ça a porté fruit pour sûr à force les chiens ça donne des chiots à force de s'esquinter la queue sur l'autre féminin. On l'a tous vue le ventre explosif et tout on a bien compris aussi bêtes qu'on soit on a fait comme si rien histoire de préserver le minimum d'équilibre vital. Sauf lui Rut il a fallu qu'il y mette des sentiments qu'il revendique une paternité de chien et le voilà qui pleure et qui réclame le sac-cercueil de tout le jour. On va devoir s'en débarrasser le laisser là ça devient insupportable. On ne traînera pas de membre malade de chien galeux s'il ne se reprend pas. (Ouellet, 2011, p.15)



**Fig. 5.7** *La peur et le pain* (2011), Rut (interprété par Thomas Nucci) criant, la tête dans le « sac-cercueil ».

Pour *SSpérances* (2009), nous n'avions pas cherché à représenter scéniquement la présence et la mort de l'enfant, celles-ci étaient simplement évoquées. Dans la mise en scène de *La peur et le pain* (2011), l'enfant était représenté par un sac en plastique,

épousant vaguement la forme d'un poupon que les acteurs se lançaient. Ce n'est que lorsque le sac tombait violemment au sol que le spectateur pouvait comprendre que le sac contenait un enfant.



**Fig. 5.8** *La peur et le pain* (2011), Rut (interprété par Thomas Nucci) réconfortant le bébé mort.

Sur les deux projets, le hasard nous a menés à travailler avec des comédiennes enceintes, ce qui nous permettait d'intégrer du réel dans ces représentations métaphoriques de grossesses et de naissances. Pour *SSpérances* (2009), c'est d'abord la comédienne qui incarnait *Celle-qui-respire-de-la-colle-près-de-la-roche-là-bas* qui est tombée enceinte. Il va sans dire que de voir une femme enceinte de huit mois respirer dans un sac de plastique et se ceinturer de faux explosifs, augmentait la

violence de l'image. Lorsque nous avons repris le spectacle, c'est moi, qui incarnais l'autre personnage féminin, qui portais alors un enfant. Et, lors des représentations de *La peur et le pain*, l'actrice jouant Lone était enceinte de sept mois. En réalité, peu importait quelle comédienne était enceinte, quel personnage donnait l'impression d'être la mère de celui qui serait tué, puisque dans le texte cela reste flou. On ne sait jamais si cette grossesse suivie de l'infanticide est rêvée, si les personnages fabulent ou racontent ce qu'ils auraient réellement vécu.

### **5.5.2 *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre***

Lors du processus de création pour *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre*, en voulant plonger tête première dans la réalité de femmes qui tuent leurs enfants, je me suis éloignée de mon sujet. La lecture de faits divers autour du thème me donnait mal au ventre, littéralement. Je n'arrivais plus à lire ces histoires d'horreur. C'est alors mon rapport trouble avec cet acte et ma difficulté à en parler qui sont devenus les thèmes de travail. Je me suis intéressée au gouffre dans lequel baignent les femmes infanticides et à cette frontière fragile qui sépare la mère aimante de la mère monstrueuse. Les seules traces de la présence d'un enfant dans ce dernier volet de *La trilogie de la mort de l'enfant*, sont un petit matelas de bébé posé dans un coin ainsi que quelques photos et dessins d'enfants.

#### **5.5.2.1 Faits divers**

Un jour, pour mes recherches, j'étais dans notre salon en train de lire un article de journal relatant un infanticide particulièrement troublant. L'acte n'était pas plus violent que ceux que je lis d'habitude, mais la mère décrivait méthodiquement et froidement comme cela s'était passé. Avant de mettre ses deux garçons au bain, elle leur a donné des somnifères. Elle raconte que le plus petit s'est endormi en premier et

que le plus grand a continué de jouer un moment en glissant sur les rebords du bain, avant de s'endormir à son tour. (*Corse matin*, 2012) Je me suis sentie très mal. Thomas a vu mon malaise et m'a questionnée, mais je n'ai pas voulu mettre ces images-là dans sa tête à lui aussi. À partir de là, j'ai pensé aux spectateurs. Qu'est-ce que je souhaite partager avec eux? Est-ce que le fait qu'un acte survienne dans notre monde nous donne le droit d'en parler? Et, si oui, de quelles façons? Je n'ai pas pu répondre à ces questions, mais j'ai décidé de garder les faits divers à distance, présents dans l'œuvre, mais à travers mon regard sur ceux-ci. Au début de la présentation, j'écoute des faits divers que j'ai enregistrés sur mon magnétophone, mais par courtes bribes, en utilisant allègrement le bouton « avance rapide ». Il y avait également quelques histoires vraies d'inscrites sur les murs.

### 5.5.2.2 Matelas

Quand nous avons pris possession du local commercial dans lequel nous avons joué, il y traînait quelques objets, dont un petit matelas de bébé. Je me suis alors imaginé l'histoire d'une femme qui aurait squatté ce local. Aux spectateurs et à Thomas, je racontais différentes versions de cette histoire fictive que je tentais de faire passer pour vraie.

Quand on est arrivé ici, il y avait ce petit matelas blanc en plastique avec un vieux toutou, mais pas de couverture. Le propriétaire m'a raconté qu'avant que nous emménagions, il s'était aperçu qu'une femme squattait ici avec son bébé, une petite fille. Elles se faufilaient par la fenêtre de la cave. Tu l'as vue, Thomas, la fenêtre, comment on peut passer par là avec un bébé dans les bras? Le propriétaire a prévenu la femme qu'il avait trouvé des locataires et qu'elle avait une semaine pour partir. Deux jours plus tard, il est revenu prendre les mesures qu'on lui avait demandées, il a dit que la femme était encore là, mais plus l'enfant. Je la croise des fois la femme, elle traîne encore dans le coin. Tu vas me demander comment je sais que c'est elle, je le sais c'est tout. Elle pousse toujours une poussette vide, mais elle ne le fait pas comme quand on va chercher son enfant à la garderie. Je l'ai même vue une

fois replacer la couverture comme pour recouvrir des petits pieds qui dépasseraient.

### 5.5.2.3 Mère monstrueuse et jeu de l'œuf

Thomas n'est pas, comme moi, fasciné par les horreurs du monde. Cette différence entre lui et moi est devenue un thème dans la création. Comme si cet aspect sombre de ma personnalité qu'il ne voulait pas voir, creusait un fossé entre nous. Fossé que je tentais de traverser en essayant de partager avec lui ma part obscure. Je voulais, d'une certaine façon, évoquer l'idée que la limite entre la femme infanticide et la femme aimante était ténue et que peu de choses me maintenaient du côté de la bonne mère. C'est sous la forme d'un jeu avec un œuf cru que j'ai tenté un rapprochement entre la femme infanticide et moi. Cela ne se voulait pas du tout sérieux, il était important pour moi que nous restions au niveau des idées, préservant un peu d'humour et loin de l'action en tant que telle. Pour introduire le jeu, je racontais au public une scène de *Degrassi High School*, téléroman américain assez connu, dans lequel une jeune fille confie un œuf à son copain, afin de tester ses capacités à s'occuper de l'enfant qu'elle porte et qu'il voudrait qu'elle garde au lieu de se faire avorter, comme elle le souhaiterait. Le défi lancé au futur père consistait à vivre avec l'œuf, pendant un certain temps, en l'amenant partout avec lui, sans le casser. J'annonçais ensuite que, pour prouver à Thomas que j'étais une mère digne de confiance, je marcherais avec l'œuf sur la tête sans le casser. Et, plus tard, je me mettais au défi de me tenir sur la tête avec l'œuf entre les orteils. Cela se terminait à chaque fois par l'explosion de la coquille sur le sol, prouvant, selon la logique annoncée et avec dérision, que je n'étais pas une mère digne de confiance et que je pourrais éventuellement causer la mort de mon nouveau-né.



**Fig. 5.9** Équilibre avec un œuf entre les orteils.

Étrangement, en m'éloignant du sujet de l'infanticide, je m'en suis, d'une certaine façon, rapprochée. La forme performative qu'a prise le projet en délaissant texte et personnages, pour favoriser une parole personnelle et ancrée dans l'instant, m'obligeait à parler de l'infanticide de là où j'étais en cherchant comment ce thème résonnait en moi. Dans *SSpérances* (2009) et *La peur et le pain* (2011), certains spectateurs (en fait surtout des spectatrices) avaient été choqués de l'association entre maternité et meurtre, particulièrement parce qu'il y avait des femmes réellement enceintes sur scène. Je pense que le fait de garder une certaine retenue et distance dans le traitement du thème a permis à *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre* d'interpeller plus les spectateurs, de démontrer que ce thème de l'infanticide n'était pas un sujet si loin d'eux, mais pouvait aussi porter un questionnement sur leur propre réalité intime. C'est surtout lorsque je m'adressais directement aux spectateurs, leur parlant de mon intérêt pour ce thème, de ma fascination pour l'angoisse du vide que j'ai eu l'impression d'engager un véritable dialogue. Les faits divers, relatant ces crimes, suscitent horreur et incompréhension. La violence de ce

meurtre sur un être sans défense, l'impossibilité de l'expliquer, de se le représenter, ouvrent la brèche d'une humanité insondable. Aborder l'infanticide permet d'interroger les limites de l'humain et de s'intéresser à sa part monstrueuse, au sens de barbare mais surtout d'incompréhensible, cette part qui nous échappe et qui nous relie.

## CONCLUSION

### SCÈNE MUTANTE CHERCHE ARTISTE MUTANT<sup>1</sup>

*De quel droit encore oser venir inventer quelque luxe et vouloir le partager, et laisser quelque place au beau, à l'inutile, à l'incertain? Comment oser prétendre à la fragilité face à l'ordre d'où qu'il vienne, de trouver sa place et s'y tenir et de n'en plus bouger? Au nom de quel mandat, de quelle force, prétendre à l'insouciance, et rire encore et oser sourire sans nier pourtant la réflexion la plus secrète, la plus obscure, la construction d'un questionnement et son absence de réponse? (Lagarce, 2004, p.38)*

*Que la marquise sortît à cinq heures n'intéresse plus guère le théâtre. Il était temps. Mais le champ, sans doute immense, du possible, nous ne faisons que l'entrevoir. (Danan, 2013, p. 71)*

---

<sup>1</sup> Dans un article paru en 2009, Yves Jubinville dresse le « portrait de l'auteur dramatique en mutant ». L'auteur dramatique, qu'il dépeint, en réaction aux déplacements du texte dans la dramaturgie contemporaine, réagit comme un mutant « dont l'enveloppe charnelle se régénère aussitôt qu'elle subit l'assaut de l'ennemi » (Jubinville, 2009, p.68).

### **Un regard et deux discours**

Certains étudiants ont une pratique déjà établie lorsqu'ils entrent au Doctorat en études et pratiques des arts et profitent du programme pour réfléchir sur leur pratique artistique. J'ai, pour ma part, développé ma démarche artistique en même temps que ma démarche de chercheur. À la suite d'un baccalauréat interdisciplinaire en arts, j'ai entrecroisé une maîtrise en théâtre avec une formation de comédienne dans un conservatoire d'art dramatique. J'ai fondé la compagnie L'eau du bain, la même année où j'ai débuté mon doctorat. Les deux démarches ont grandi ensemble et se contaminent à la source. Cela renforce peut-être l'aspect informel de cette thèse, le sentiment d'avoir travaillé le processus d'accouchement (Didi-Huberman, 2003), sans avoir voulu me rendre au moment où l'on tient l'enfant dans ses bras. Dans le sens de Cioran (1973), le mort-né ne représente pas une fin, au contraire, mais l'idée d'un processus qui ne s'achèvera jamais, « la construction d'un questionnement et son absence de réponse » (Lagarce, 2004).

Ce que j'ai retenu de mes cours doctoraux, de mes échanges avec les professeurs et autres étudiants, ainsi que de ma participation à certaines activités scientifiques en lien avec la recherche création, c'est que cette dernière est jeune et qu'elle cherche ses méthodologies et son espace. La recherche création est-elle condamnée à l'entre-deux, entre la pratique et la théorie, devant toujours privilégier l'un ou l'autre? Le chercheur créateur en théâtre, quant à lui, doit-il opérer des allers-retours entre les milieux universitaires et professionnels, adaptant son discours pour trouver une

double légitimation?<sup>2</sup> J'ai souhaité, dans cette thèse, participer à cette quête d'une voix naissant de cet entre-deux. La particularité du chercheur créateur, c'est qu'il est un praticien en art (Gosselin, 2006) et que cette activité implique un certain regard sur le monde. Or, si on peut adapter un discours, peut-on transformer notre façon de prendre le monde en soi? Sur les conseils de Pierre Gosselin (2004), j'ai voulu que le texte d'accompagnement appelle des interprétations moins divergentes que la création. Cela dit, parler à partir de la création veut aussi dire maintenir actives les frictions qui opèrent dans mon rapport au monde où l'étrangeté comme le doute sont prédominants.

La question des limites engage une réflexion très large si bien que je n'ai ni cherché à en dresser un portrait exhaustif, ni eu la prétention de me positionner en experte. Ce que j'ai tenté de démontrer, c'est la pertinence du concept, observé sous l'angle psychanalytique, pour aborder l'évolution récente de la dramaturgie en lien avec son terreau social. La création de *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre*, quant à elle, a permis d'expérimenter de façon pratique comment l'érosion de la limite entre l'individu et le monde (observée chez les états limites), pouvait vivifier l'art théâtral en maintenant en tension la fiction et le réel, l'intime et le public, l'acteur et le spectateur.

Selon Jean-Pierre Lebrun (2002), pour contrer cette prolifération des états limites, une plus grande place devrait être accordée à la dimension du symbolique dans la société. Comment « la puissance métaphorisante de la scène » (Danan, 2013, p.37) peut-elle s'engager dans un mouvement global de revalorisation du symbolique? En ouvrant les possibles, en priorisant l'altérité à l'identification, en sortant du chemin connu de

---

<sup>2</sup> C'est ce que je fais depuis bientôt cinq ans. Pour un même projet, je développe deux discours : l'un qui sied au milieu de la recherche universitaire et l'autre au milieu professionnel (conseils des arts, diffuseurs...)

la rassurante réitération du même, le théâtre prouve qu'il peut participer à susciter la capacité d'abstraction, de représentation et d'imagination chez l'individu.

### **Perspectives**

Deux axes de recherche pratique et théorique s'ouvrent suite à ce projet doctoral. Ils portent sur la question du son et de l'écriture performative. Ces deux questions, que j'ai abordées dans cette thèse, prennent de plus en plus de place dans ma démarche artistique et méritent d'être investiguées. Elles ouvrent sur de nouvelles stratégies de création et de nouvelles perspectives pour penser la pratique théâtrale.

### **Son**

C'est d'abord l'acte d'écoute qui m'interpelle dans la question du son. Comment être à l'écoute comme on est au monde, c'est-à-dire « être en même temps au dehors et au dedans, être ouvert du dehors et du dedans, de l'un à l'autre, donc, et de l'un en l'autre » (Nancy, 2002, p.33)? De plus en plus, je me sers de l'action d'écouter comme possibilité d'ouvrir le corps vers son environnement. Souvent, en dirigeant un acteur, je dis : « si tu ne sais plus quoi faire sur le plateau, si tu te sens perdu; écoute. Ne fais que ça, capte avec tes oreilles et entends les sons, sans les juger, sans chercher à les qualifier. » Cette écoute de la matière sonore délestée du sens, permet à l'acteur de se faire voir dans une présence dépouillée de tout acte volontaire, de se montrer se laissant traverser par le monde.

« Le développement des champs d'interprétation et de spatialisation sonore génère de nouvelles pratiques de mise en scène et par conséquent de nouvelles méthodes de présence scénique. » (Quéinnec, 2011) Dans cette lignée, j'entends continuer de réfléchir et d'éprouver comment la manipulation médiatique du son peut s'incruster

au cœur du processus théâtral, le transformant de l'intérieur. Comment peut-on développer une relation organique à la technologie numérique (Wilson-Bokowiec et Bokowiec, 2008)? Et, comment cette relation peut augmenter la présence de l'acteur en scène, permettre de matérialiser, de donner à entendre les passages entre dedans et dehors (en soi/hors soi, dans et hors l'enceinte du théâtre)?

### Écriture

Une autre question fondamentale naît de cette recherche et elle concerne l'écriture dramatique. Pour une première fois, j'ai souhaité avec *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre* délaissé le texte écrit, pour ramener l'écriture dans le temps de la scène. Mais, quelque chose s'est perdu dans ce passage, elle renvoie à l'écriture en tant que geste intime qui requiert un certain état d'esprit et, dans mon cas, un certain retrait de toute activité. En faisant naître la parole de l'instant, je me prive de la possibilité de remanier le texte, avec du recul. Avant de jeter le bébé avec l'eau du bain, plusieurs voies sont à explorer. Dans le cadre d'une courte résidence de création au Mapa Teatro<sup>3</sup>, à Bogotá, organisée par la Chaire de recherche du Canada pour une dramaturgie sonore au théâtre, j'ai, avec mon collègue Luis Mondragon, expérimenté une écoute performative, suivie d'une écriture naissant de la rencontre entre des récits intimes, des explorations corporelles et des lectures théoriques. Ce travail de plateau a produit un texte brut que je souhaite retravailler et ramener sur le plateau. C'est dorénavant ce type d'aller-retour que j'entends privilégier : mettre en place un dispositif théâtral qui puisse générer une expérience captée dans un texte, texte ensuite retravaillé pour être réinjecté sur le plateau. Dans ce mouvement, ce qui jaillit de l'instant du plateau doit être préservé. En travaillant un même texte sur et hors la

---

<sup>3</sup> Dirigé par Heidi et Rolf Abderhalden, le Mapa Teatro est une compagnie de théâtre installée dans un édifice colonial au centre-ville de Bogotá. La compagnie produit des spectacles et accueille des artistes en résidence.

scène, je souhaite mettre en dialogue, à l'intérieur des mots, différents états résultants de mes différents rapports au monde. Le travail du texte en dehors de l'action scénique viendrait alors permettre une plongée dans d'autres niveaux de conscience de l'artiste en scène.

En observant le monde dans lequel je vis et le théâtre qu'il produit, je cherche des nouveaux moyens d'action artistique. En transformant ma façon d'agir sur le plateau, j'expérimente de nouvelles façons d'appréhender le monde, de l'incorporer et d'agir en lui. Ainsi le champ pratique de la création théâtrale apparaît comme un moyen de penser le monde, mais aussi comme une voie de transformation de ses interactions avec lui. Sur cette scène mutante (Jubenville, 2009), poreuse au monde mutant qui la traverse, je cherche à rester dans la formation perpétuelle et ainsi éviter de tuer le monstre (Nietzsche, 1882/1993), puisqu'il est partie intégrante de moi, de l'art et du monde.

## APPENDICE

### *NOUS NE SERONS PAS VIEUX, MAIS DÉJÀ GRAS DE VIVRE*

#### TRAME

Les gens entrent, petit à petit. Nous les accueillons, leur demandons d'aller signer la liste de présence inscrite sur un mur. Nous leur offrons à boire. Les sons ambiants (tuyauterie, ventilation, bourdonnement des haut-parleurs) sont amplifiés grâce à des microphones dispersés un peu partout dans l'espace de présentation. Cette ambiance sonore, très subtile au départ, augmentera graduellement en intensité.

Je pose quelques questions aux spectateurs. J'enregistre les réponses avec le magnétophone.

#### **Exemples de questions :**

Pouvez-vous nommer 3 choses qui font peur?

Avez-vous plus peur de mourir ou de vieillir?

Quelle partie de votre corps vieillit le plus vite?

Si vous mourriez frappés par une auto quelle marque d'auto voudriez-vous que ce soit?

Je demande aux gens d'applaudir afin d'enregistrer des applaudissements qui seront utilisés plus tard. Je vais m'asseoir sur mon lit. J'écoute des bribes de leurs réponses aux questions. En faisant avancer la cassette, je tombe sur des faits divers d'infanticide que j'ai enregistrés.

### **Quelques faits divers :**

En février 2007, le quintuple infanticide commis à Saint-Hyacinthe par Geneviève Thibault avait ébranlé le Québec. Avant de les tuer méthodiquement, l'un après l'autre, la mère décrite comme exemplaire avait servi le repas à ses 5 enfants. On se souvient, plus récemment, de la policière d'Arvida qui, en novembre 2011, avait tué sa petite fille de 17 mois dans la coulée derrière chez elle et tenté de faire de même avec son garçonnet de 4 ans. Et en février dernier, un bébé était retrouvé gelé à Desormeaux; l'autopsie a confirmé l'infanticide.

Plus aucune recherche n'a eu lieu depuis la fouille, la semaine dernière, de la barge contenant des détritiques et dans laquelle aurait pu se trouver le corps du nouveau-né. Les investigations n'avaient rien donné. De nouvelles recherches ne sont pour l'instant pas prévues. « La maman n'a plus été entendue depuis la fin des fouilles. Mais elle devrait l'être avant sa comparution devant la chambre des mises en accusation », a indiqué le parquet de Dinant.

Les deux garçonnetts avaient été retrouvés noyés dans leur baignoire le 13 janvier 2010. Le matin, Gaëlle Grouchetzky, la mère âgée de 39 ans, appelle la police. Elle indique qu'elle vient de tuer ses deux fils, Raphaël et Gabriel, âgés de 2 et 4 ans. La nouvelle bouleverse les habitants de Cardo, niché au milieu du maquis corse, dans les hauteurs de Bastia. L'autopsie révélera que les enfants avaient avalé des somnifères avant d'être noyés pendant leur sommeil.

Mary Beth Tinning a tué ses neuf enfants, les uns après les autres, avant d'éveiller suffisamment les soupçons pour qu'il y ait autopsie et enquête. Entre 1972 et 1985, elle mit huit enfants au monde et les en retira peu de temps après. Entre deux grossesses, elle adopta même un petit garçon auquel elle réserva le même sort.

Pendant ce temps, Thomas joue de la guitare. Doucement d'abord, puis de plus en plus violemment. Quand la distorsion embarque, je lance le chronomètre et vais faire le tour du pâté de maisons à la course. Au retour, j'indique mon parcours sur le plan du quartier dessiné sur le mur, ainsi que le temps que cela m'a pris.

Je descends au sous-sol. La guitare faiblit. Je parle à Thomas dans le microphone installé pour capter le son de l'urinoir qui goûte. Je tente vainement d'exprimer quelque chose de personnel à Thomas. Je prends mon temps. J'essaie de partager une histoire que j'aurais vécue ou alors de lui expliquer comment je me sens.

#### **Exemples de ces vaines (toujours?) vaines tentatives de parler à l'autre**

Thomas mon beau thomas, j'ai quelque chose d'important à te dire, tu vas penser que le moment est mal choisi que ça fait 20 ans qu'on est tous les deux seuls ici et que je te dis juste des âneries et que pendant qu'il y a du monde pis du monde que tu ne connais même pas ou presque je me décide à parler... Tu vas penser tout ça tu vas rien dire tu vas juste penser je m'apprêtais à manger mes œufs tranquilles je voulais juste manger tranquillement mes œufs en trempant mes chips dedans...

Ou encore

Je l'ai vu Thomas dans tes yeux je l'ai vu quand le propriétaire a raconté l'histoire de la femme qui squattait ici avec son bébé quand il a dit qu'elle l'avait probablement tué tu m'as regardé pis t'as vu dans mes yeux qu'il n'y avait aucune haine pour la femme aucun dégoût pour son acte je sais qu'à ce moment-là t'as compris que ça pourrait être moi que ça aurait pu que ça pourra c'est sûr que ça pourra Thomas. Il n'y a aucune frontière entre la mère aimante et la mère infanticide aucune. Non seulement je l'ai lu, mais je l'ai vu pis je le sais malheureusement dans mon ventre. Je la vois souvent cette femme-là. Elle pousse sa poussette vide c'est presque cliché souvent elle s'arrête pour s'assurer que son bébé invisible mort a les pieds bien au chaud. Tu ne me croyais pas quand je te disais que le matelas de bébé était déjà ici

pis t'as eu l'air con quand le propriétaire nous a tout raconté parce que tu pensais que c'était juste dans les textes de ta blonde un peu freak que les mères tuaient leurs enfants ça arrive tout le temps nono tu devrais lire le journal des fois au lieu de regarder tes dessins animés ou tes sites de matériel audio...

Ça se termine souvent en queue de poisson. Pendant ce temps, Thomas s'ouvre une bière et se fait cuire des œufs. Il amplifie les sons que cela produit. Je me tais. Je remonte. Thomas est en train de tremper ses chips dans ses œufs. Je dis que c'est dégueu. Je vais me chercher un œuf cru. Je parle aux spectateurs à peu près en ces mots :

Est-ce qu'il y en a parmi vous qui ont déjà regardé la série *Degrassi High School*? Vous pouvez le dire ce n'est pas honteux, on a tous déjà eu 14 ans. Je ne sais pas si vous vous souvenez, mais il y avait un personnage qui s'appelait Épine, elle avait des gros cheveux pleins de *spray net*. À un moment, elle tombe enceinte, elle veut se faire avorter, mais son chum voudrait le garder. Elle décide de le tester afin de savoir s'il a les capacités nécessaires pour devenir père. Elle prend un œuf qu'elle personnifie en lui dessinant deux yeux et une bouche et elle le confie à son chum en disant : « tu le traînes partout, si tu me le ramènes intact dans une semaine c'est que tu es assez responsable pour t'occuper de notre enfant ». Comme Thomas doute de moi sur tous les plans de notre vie j'ai décidé de lui prouver ce soir que j'étais assez digne de confiance pour m'occuper de notre enfant. Je vais mettre l'œuf sur ma tête et faire dix pas sans le casser. Comme, moi, j'ai confiance en mes aptitudes maternelles, je m'engage s'il tombe au sol à manger l'œuf cru.

Je fais donc ce que j'annonce et l'œuf tombe à tous coups. Ensuite, dépendamment des soirs, soit je mange l'œuf, soit je propose aux gens de voter, si la majorité vote pour que je le mange, je le mange. Ou, encore, si une seule personne se prononce pour que je le mange alors je m'exécute.

Je m'assois sur le lit j'enregistre la version 1 du poème sur le magnétophone.

### Version 1 du poème

La nuit merveilleuse – la merveilleuse nuit – ce n'est pas à toi que j'ai eu affaire ce n'était pas toi ni ton sexe en moi ni ton regard sur moi. Tu vas me demander c'était qui et je serai incapable de te répondre parce que bien sûr ce n'était personne d'autre bien sûr ce n'était personne d'autre bien sûr ce n'était personne d'autre bien sûr ce n'était rien c'était presque tout toi ça te ressemblait sur le coup j'ai pensé que j'avais affaire à toi et personne d'autre, mais maintenant que je te connais pour vrai je sais que ce n'était pas toi, mais un genre de super héros passé par là

J'allume un feu de Bengale que je colle sur le magnétophone que je donne à Thomas. Je lui dis que je lui ai composé un poème que j'espère qu'il va l'aimer. Je lance le chronomètre et vais faire deux tours de pâté de maisons à la course. Après chaque tour, j'inscris le parcours et le temps sur le mur. Parfois, je triche.

Pendant ce temps, Thomas écoute le poème que je lui ai enregistré, mais c'est la deuxième version du poème qui sort du magnétophone.

### Version 2 du poème

La nuit merveilleuse - la merveilleuse nuit – ce n'est pas à toi que j'ai eu affaire, bien sûr ça avait tout l'air d'être toi tout était conforme à l'image que tu envoies, mais en fait il manquait les liens entre les choses comme si sur un pantin les membres étaient tous rattachés à un vide engloutissant ce qui fait qu'il y avait des manifestations d'action des images de gestes, mais en fait non il n'y avait rien du tout. Ce qui est cruel c'est que j'y ai cru l'espace d'un instant et que je vais passer ma vie à rechercher la sensation du contact de cette main qui n'existe pas dans le bas de mon dos et si tu savais à quel point je t'en veux pour ça – tu n'existes pas – et si tu savais à quel point je t'en veux pour ça – tu n'existes pas – et si tu savais à quel point je t'en veux pour ça – by the way tu n'existes pas – et si tu savais à quel point je t'en veux pour ça – tu n'existes pas – et si tu savais à quel point je t'en veux pour ça – tu n'existes pas - et si tu savais à quel point – tu n'existes pas – je t'en veux

pour ça – et si – tu n'existes pas – tu savais - à quel point je t'en veux pour ça  
 – et si – tu n'existes- savais – à quel point – pas- je t'en veux pour ça et si tu  
 savais à quel point pas tu si tu et si tu savais tu n'existes point à quel tu savais  
 tu n'existes te si tu savais pas à quel point tu n'existes et si tu à quel point  
 savais je t'en veux à quel point je t'en veux à quel point je t'en veux à quel  
 point je t'en veux à quel point je t'en veux à quel point je t'en veux à quel  
 point je t'en veux à quel point à quel point à quel point je t'en veux pour ça

Thomas capte le son qui sort du magnétophone et le traite, le modifie, le remixe.

Je rentre de ma deuxième course et fais taire le son.

Je parle aux spectateurs, je pars d'un texte écrit que je modifie légèrement pour  
 l'intégrer à la situation. J'improvise une mise en contexte.

### **Texte sur les méthodes de calcul du temps passé ensemble**

J'aimerais bien savoir depuis combien de temps je vis avec Thomas. J'ai  
 essayé différentes méthodes comme compter le nombre de paires de bobettes  
 sales en utilisant la formule « 1 paire de bobette = 4 jours » donc x multiplié  
 par 4 équivaldrait au nombre de jours passés avec sa présence/absence  
 odorante. Mais c'est trop incertain pas assez scientifique et ne suis même pas  
 sûre qu'il change de bobettes toutes les semaines. J'ai aussi compté les  
 marques sur mon corps, les bouteilles vides, les cernes de baves sur mon/son  
 oreiller, les mousses sous le sofa, les *splushs* de dentifrice sur le miroir, les  
 messages suppliants de sa mère sur le répondeur, les enveloppes de la banque  
 jamais ouvertes... Évalué la couche de crasse dans le bain, le débit sur ma  
 carte de crédit, l'odeur du frigo, la température extérieure, l'épaisseur de la  
 fumée dans le salon, l'air hagard du voisin...Mais c'est trop tard et ça ne sert  
 à rien il est resté trop longtemps pour qu'un avant Thomas ait été possible  
 pour que je puisse survivre à un après Thomas.

Les sons ambiants sont alors amplifiés au maximum. Le bourdonnement des haut-parleurs est oppressant. Puis, tout s'arrête, nous donnant l'impression de silence.

Je dis aux gens qu'au départ ce spectacle-là ne devait surtout pas parler de Thomas et moi, qu'on ne voulait pas faire une pièce de théâtre pseudo performative sur un couple qui ne se parlerait plus, que ça devait parler d'infanticide uniquement ça, mais qu'en cours de processus le thème m'a rendue malade. J'explique ensuite pourquoi depuis quatre ans je m'intéresse à ce thème.

### **Exemple de parole sur mon rapport trouble avec l'infanticide**

Ce qui m'interpelle dans l'infanticide, c'est que certaines femmes ont l'impression d'être dans l'abyme et sont convaincues que l'enfant naît dans ce même abyme là où elles croient avoir été placées à côté de leur mère au moment de leur propre naissance. Enceintes, certaines femmes s'imaginent qu'elles se mettront au monde en donnant la vie. Lorsqu'elles s'aperçoivent que l'enfant ne vient rien combler, elles le tuent pour le garder en elles pour toujours. En répétition, j'ai demandé à Thomas s'il pouvait imaginer ce que c'était que d'avoir l'impression que l'on pourrait se mettre soi-même au monde en donnant la vie. Thomas a répondu non, que c'était probablement parce qu'il n'était pas une femme. Ça relève sans aucun doute d'une fiction personnelle, mais j'ai l'impression que ça n'a rien à voir avec le genre féminin, que c'est inné, que certaines personnes connaissent ce sentiment et que d'autres ne l'éprouveront jamais et ça je l'ai réalisé en regardant le documentaire, *Savannah Bay, c'est toi*, sur la mise en scène de la pièce *Savannah Bay* de et par Marguerite Duras. Duras y dirige l'actrice Madeleine Renaud et pour lui donner des consignes de jeu elle dit quelque chose comme : « Tu sais Madeleine, c'est comme quand tu te lèves le matin avec l'envie irrépressible de mourir, tout le monde connaît ça » et Madeleine Renaud répond « non-moi jamais. » Et Duras comprend alors (et moi avec elle) que ce n'est pas tout le monde qui a parfois envie de mourir le matin de la même façon qu'on peut avoir envie d'un café. Aujourd'hui j'ai envie de vous poser la question. Pensez-vous, comme moi, que le monde peut être séparé en deux catégories, ceux de la race de Marguerite Duras et ceux de la race de Madeleine Renaud? Et, si oui, à quelle catégorie pensez-vous appartenir? J'ai écrit cette dernière question sur le mur, voici des crayons pour aller y répondre. Vous pouvez vous cacher comme au guichet automatique.

Vous avez le droit de mentir aussi. Un peu partout dans l'espace, il y a des questions auxquelles vous êtes invités à répondre.

Je distribue des crayons aux gens, je les invite à déambuler, à fouiller dans nos affaires. Je bois peut-être un peu de vodka. Je m'assois sur le lit. Je regarde les gens qui auscultent notre espace. Thomas chante. Sa voix accompagne l'amplification des sons ambiants traités et formant une trame musicale. Ce moment dure une dizaine de minutes.

Je vais chercher un autre œuf cru. Je me tiens sur la tête avec l'œuf entre les orteils. Je crie à Thomas pour être entendue par dessus l'ambiance sonore. « Trouves-tu Thomas que je suis une mère exemplaire? Trouves-tu que je suis une mère spectaculaire? Trouves-tu que je ne manque pas d'air? Ou que je manque de vocabulaire? »

Les gens souvent se rassoient à ce moment-là. Thomas coupe le son. Il me demande de recommencer il dit qu'il va « envoyer des sons avec mon œuf ». Je recommence. Une caméra détecte le mouvement de l'œuf et envoie un son lorsque je me tiens bien droite sur la tête et que l'œuf est le plus haut possible. Je demande à Thomas d'envoyer le son des applaudissements du début. Je décoore mon œuf avec un feu de Bengale. Je réalise la prouesse à nouveau et on entend les gens applaudir.

Je dis que c'est niais, que je vais m'habiller joliment que je vais sortir que je vais aller dans une taverne m'asseoir toute seule au bar avec mes talons hauts. Je dis un peu n'importe quoi. J'essaie d'interpeller Thomas. Il est occupé à mixer les réponses des spectateurs aux questions posées en début de présentation. Les paroles du public se mélangent aux sons des voitures qui circulent dehors. Je mets une jolie robe, des chaussures à talons hauts. Je vais vers Thomas et constate qu'il n'en a rien à faire. Je dis que je vais aller m'étendre au milieu de l'Avenue du parc. J'emporte un

chronomètre pour calculer le temps que mettra Thomas avant de venir me chercher. J'emporte un micro pour amplifier le son de ma disparition. Je sors.

Le son de la circulation se fait de plus en plus présent. Je m'adresse à Thomas à partir de dehors, avec le micro. Je lui dis la version 3 du poème.

### **Version 3 du poème**

La nuit merveilleuse - la merveilleuse nuit - ce n'est pas à toi que j'ai eu affaire, mais à quelqu'un qui te ressemblait qui me touchait comme tu m'aurais touchée si tu en avais eu le courage, mais ce n'était pas toi tu vas me demander c'était qui et je serai incapable de te le dire malheureusement incapable et si je pouvais ce serait plus simple non? J'arrêterais de te chercher toi de t'attendre toi pour le chercher lui.

Puis, je glisse vers une parole improvisée disant à Thomas que je suis fatiguée que c'est terminé qu'il peut inviter les gens à rester avec nous pour boire un autre verre pour discuter qu'on pourra même mettre de la vraie musique avec du *beat* dedans...

## RÉFÉRENCES

### Œuvres scéniques

BÉLANGER, N. et BRULLEMANS, P. (artistes). (2012). *Beauté, chaleur et mort*. Montréal : Projet Mû. (Présenté du 18 au 29 janvier 2012 au Théâtre la Chapelle, à Montréal)

BRASSARD, M. (artiste). (2001). *Jimmy, créature de rêve*. Montréal : Festival de théâtre des Amériques. (Présenté le 2 juin 2001 au Festival de théâtre des Amériques, à Montréal)

CASTELLUCCI, C et CASTELLUCCI, R. (artistes). (2009). *Inferno*. [DVD]. Avignon : Societas Raffaello Sanzio.

DURAS, M. (auteure et metteur en scène). (1984). *Savannah Bay c'est toi* [DVD]. France : Institut national de l'audiovisuel.

GARCIA, R. (artiste). (2003). *AfterSun*. Madrid : La carniceria teatro. (Présenté du 4 au 7 juin 2003 au Festival de théâtre des Amériques, à Montréal)

GIGUÈRE, A.-A. et OUELLET, A.-M. (artistes). (2012). *Giguère/Ouellet et filles abri Tempo, est-ce qu'un toit temporaire favorise un soi permanent?* Chicoutimi : Chaire de recherche du Canada pour une dramaturgie sonore au théâtre. (Présenté le 11 septembre 2012 au Festival Os brûlé, à Chicoutimi)

GOB SQUAD. (collectif artistique). (2007). *Gob Squad's Kitchen*. Berlin : Gob Squad. (Présenté du 13 au 15 février 2013 à l'Usine C, à Montréal)

HAENTJENS, B. (artiste). (2009). *Woyzeck*. Montréal : Sibyllines. (Présenté du 9 à 13 mars 2010, à l'Usine C, à Montréal)

MARLEAU, D. (artiste). (2002). *Les aveugles*. Montréal : Ubu. (Présenté du 22 février au 11 mars 2012 au Musée d'art contemporain de Montréal)

OUELLET, A.-M. et SINOÛ, T. (artistes). (2009). *SSpérances*. Montréal : L'eau du bain. (Présenté le 20 octobre 2009 dans une usine désaffectée, à Montréal)

OUELLET, A.-M. et SINOÛ, T. (artistes). (2011). *La peur et le pain*. Montréal : L'eau du bain. (Présenté du 15 au 23 novembre 2011 à Mains d'œuvres, à Saint Ouen, en France)

OUELLET, A.-M. et SINOÛ, T. (artistes). (2012). *Nous ne serons pas vieux, mais déjà gras de vivre*. Montréal : L'eau du bain. (Présenté du 5 au 7 novembre 2012 dans un local commercial, à Montréal)

### Œuvres littéraires

BECKETT, S. (1962). *Oh les beaux jours*. Paris: Minuit.

BECKETT, S. (1997). *En attendant Godot*. Paris: Minuit. (Original publié en 1952)

CAMUS, A. (2005). *Le mythe de Sisyphe*. Paris : Gallimard. (Original publié en 1942)

CÉLINE, L.-F. (1954). *Normance*. Paris : Gallimard.

CIORAN, E. (1973). *De l'inconvénient d'être né*. Paris : Gallimard.

CORNEILLE, P. (1988). *Le cid*. Paris : Magnard. (Original publié en 1637)

CRIMP, M. (2009). *Atteintes à sa vie*. (C. Pellet, trad.). Paris : L'arche. (Original publié en 2002)

DUBROVSKY, S. (1977). *Fils*. Paris : Galilée.

DUBROVSKY, S. (1982). *Un amour de soi*. Paris: Hachette.

DUCHARME, R. (1966). *L'avalées des avalés*. Paris : Gallimard.

DURAS, M. (1991). *Le théâtre de l'amante anglaise*. Paris : Gallimard.

ERNAUX, A. (1991). *Passion simple*. Paris : Gallimard.

ERNAUX, A. (2001). *Se perdre*. Paris : Gallimard.

- GABILY, D.-G. (1998). *Lalla (ou la Terreur)*. Arles : Actes Sud.
- KANE, S. (1998). *Anéantis*. (L. Marchal, trad.). Paris : L'arche. (Original publié en 1996)
- KANE, S. (1999). *Purifiés*. (É. Pieiller, trad.). Paris : L'arche. (Original publié en 1998)
- KANE, S. (2001). *4.48 psychose*. (É. Pieiller, trad.). Paris : L'arche. (Original publié en 2000)
- KANE, S. (2002). *L'amour de Phèdre*. (S. Magois, trad.). Paris : L'arche. (Original publié en 1996)
- KANE, S. (2002). *Manque*. (É. Pieiller, trad.). Paris : L'arche. (Original publié en 1998)
- LAGARCE, J.-L. (2004). *Du luxe et de l'impuissance* (2<sup>e</sup> éd.). Besançon : Solitaires Intempestifs.
- LAGARCE, J.-L. (2002). *Le pays lointain*. Dans *Théâtre complet, vol. 4*. Besançon : Solitaires Intempestifs.
- MÜLLER, H. (1985). *Médée-Matériau* (J. Jourdheuil et H. Schwarzingler, trad.). Dans *Germania, Mort à Berlin et autres textes*. Paris : Minuit. (Original publié en 1982)
- NOVARINA, V. (1989). *Le théâtre des paroles*. Paris : P.O.L.
- OUELLET, A.-M. (2009). *SSpérances*. Texte inédit. (14 feuillets)
- OUELLET, A.-M. (2011). *La peur et le pain*. Texte inédit. (15 feuillets)
- OUELLET, A.-M. (2013). *Billy se sent prise au piège*. Livret d'opéra, en chantier, pour la compositrice Marie-Pierre Brasset. Dans le cadre d'un exercice du Doctorat en composition musicale de l'Université de Montréal.
- PIRANDELLO, L. (1950). *Six personnages en quête d'auteur*. Dans *Théâtre complet, tome I*. (C. Perrus, trad.). Paris : Gallimard, (Original publié en 1921)
- SCHWAB, W. (1997). *Les présidentes*. (M. Bugdahn et M. Sens, trad.). Paris : L'arche. (Original publié en 1991)

SHAKESPEARE, W. (1940) *Hamlet*. (M. Korichi et A. Jaubert, trad.). Paris : Gallimard. (Original publié en 1899)

WREN, J. (2008). *La famille se crée en copulant*. Montréal :Quartanier.

### Ouvrages théoriques

ABIRACHED, R. (1978). *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Grasset.

ADORNO, T.W. (1984). *Notes sur la littérature*. ( S. Muller, trad.). Paris : Flammarion. (Original publié en 1958)

ADORNO, T.W. (1995). *Théorie esthétique*. (M. Jimenez, trad.). Mayenne : Klincksieck. (Original publié en 1970)

AGARD, O. (1998). Norbert Elias et le projet d'une « psychologie socio-historique. *Revue germanique internationale*, (10), 117-140. Consulté à l'adresse <http://rgi.revues.org/690>

ANCELIN SCHÜTZENBERGER, A. (1981). *Le Jeu de rôle*. (2<sup>e</sup> éd. revue). Paris : ESF.

ANDREOLI, A. (2010). Le syndrome de Médée, parcours sadique de la perte d'amour. *Revue médicale suisse*. (236), 340-342. Consulté à l'adresse <http://rms.medhyg.ch/>

ANZIEU, D. (1981). *Le corps de l'oeuvre*. Paris : Gallimard.

ANZIEU, D. (1985). *Le moi-peau*. Paris : Dunod.

ARENDT, H. (1961). *La condition de l'homme moderne*. (G. Fradier, trad.). Paris : Nathan. (Original publié en 1958)

ARENDT, H. (1990). *La nature du totalitarisme*. ( M.-I. B. de Launay, trad.). Paris : Payot. (Original publié en 1951)

ARTAUD, A. (1964). Le théâtre et son double. Dans *Œuvres complètes, Tome IV*. Paris : Gallimard.

- AUSTER, P. (1992) *L'art de la faim*. (C. Le Bœuf, trad.). Arles : Actes sud. (Original publié en 1982)
- BAILLET, F. (2003). *Heiner Müller*. Paris : Belin.
- BAILLET, F. (2005). Hétérogénéité. Dans J.-P. Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, (p.26-30). Arles : Actes Sud.
- BAKHTINE, M. (1984). *Esthétique de la création verbale*. (A. Aucouturier, trad.) Paris : Gallimard. (Original publié en 1979)
- BANU, G. (1981, mai-juin). Le fragment : crise et/ou renouvellement?, *Théâtre public*, (39), p.40-43.
- BANU, G. (2009). *Miniatures théoriques*. Arles : Actes Sud.
- BANU, G. (2010). L'enfant qui meurt : traumatisme personnel et symbolique collective. Dans G. Banu (dir.), *L'enfant qui meurt* (p.10-18). Montpellier : L'entretemps.
- BARBÉRIS, I. (2010). *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*. Paris : Presses universitaires de France.
- BARTHES, R. (1970). *Mythologies*. Paris : Seuil.
- BARTHES, R. (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Seuil.
- BARTHES, R. (2002). *Le neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*. Paris : Seuil.
- BATAILLE, G. (1943) *L'expérience intérieure*. Paris : Gallimard.
- BATAILLE, G. (1967). *La part maudite*. Paris : Minuit.
- BÉLANGER, N. et BRULLEMANS, P. (2012). L'enfant se meurt. *Jeu*, (142), p.108-113.
- BERGERET, J. (1975). *La dépression et les états-limites*. Paris : Payot.
- BERGERET, J. et Reid, W. (dir.), (1986). *Narcissisme et états-limites*. Paris : Dunod.
- BERTRAND, P. (2007). *L'intime et le prochain*. Montréal : Liber.

- BESSON, J.-L. (2005) Postdramatique. Dans J.-P. Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval : Circé. p.169
- BLANCHOT, M. (1983). *La communauté inavouable*. Paris : Minuit.
- BLOOM, A. (1987). *L'âme désarmée*. (P. Alexandre, trad.). Paris : Julliard (Original publié en 1987)
- BOILEAU, N. (1985). *Satires, Épîtres, L'art poétique*. Paris : Gallimard. (Original publié en 1674)
- BOKOWIEC, M. et WILSON-BOKOWIEC, J. (2008). Sense and Sensation : the Act of Mediation and its Effects. Dans G. Brown (dir.), G. Hauck (dir.), J.-M. Larue (dir.), *Intermédialités*, (12), « Mettre en scène ». p.129-142.
- BOND, E. (2004). Postface : Sarah Kane et le théâtre. Dans G. Saunders, *Love me or kill me, Sarah Kane et le théâtre*. (G. Bas, trad.), (p.299-302). Paris : L'arche. (Original publié en 2002)
- BOUSSAGOL, B., CHARPAIL, N., COUDER, O., KLEIN, J.-P., (2001). *Des théâtres de l'autre*. Paris : Acoria.
- CANGUILHEM, G. (1984). *Le normal et le pathologique*. Paris : Presses universitaires de France.
- CANTIN, S. (2003). *Nous voilà rendus au sol : Essais sur le désenchantement du monde*. Montréal : Bellarmin.
- CHEVALLIER, J.-F. (2004, automne). Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symboles. *L'Annuaire théâtral* (36), p.27-43.
- COLONNA, V. (2004). *Autofictions et autres mythomanies littéraires*. Auch : Tristram.
- COMPAGNON, A. (1979). *La seconde main ou le travail de citation*. Paris : Seuil.
- CÔTÉ, K. (2011). *Nature morte dans un fossé*, dossier de présentation. Productions de Théâtre Blanc (Québec) et Théâtre l'Escaouette (Moncton) en codiffusion avec Espace Libre (Montréal).
- CRAIG, P.E. (1978). *The Heart of the Teacher. A Heuristic Study of Inner World of Teaching* (thèse de doctorat inédite). Boston University Graduate School of Education.

DANAN, J. (2010a). L'œuvre-absente.monde - sonde 03. *Les Sondes de la Chartreuse de Villeneuve lez Avignon*. Consulté le 5 mars 2012 à l'adresse <http://sondes.chartreuse.org/document.php?r=60&id=145>

DANAN, J. (2010b). *Qu'est-ce que la dramaturgie?* Arles : Actes Sud.

DANAN, J. (2013). *Entre théâtre et performance : la question du texte*. Arles : Actes Sud.

DARRIEUSSECQ, M. (2007). Je est unE autre. Dans A. Olivier (dir.), *Écrire l'histoire d'une vie*. Rome : Spartaco. Accessible à l'adresse <http://darrieussecq.arizona.edu/fr/collautofiction.doc>

DAVID, G. Entretien avec Claude Régy. *Théâtre contemporain*. Consulté le 17 avril à l'adresse <http://www.theatre-contemporain.net>

DAVID, H. (1999). Les mères qui tuent. Dans J. André, (dir.), *La féminité autrement* (p.33-53). Paris : Presses universitaires de France.

DELEUZE, G. (1968). *Différence et répétition*. Paris : Presses universitaires de France.

DELEUZE, G. (1987, mai). *Qu'est-ce que l'acte de création?* Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis. Transcription consultée le 13 avril 2013 à l'adresse <http://www.webdeleuze.com/>

DESSONS, G. et MESCHONIC, H. (1998). *Traité du rythme, des vers et des proses*. Paris : Dunod.

DIDEROT, D. (1962). *Le rêve de d'Alembert*. Paris : Éditions sociales. (Original publié en 1830)

DIDI-HUBERMAN, G. (2003). *La Ressemblance informe ou la gai savoir visuel selon Georges Bataille* (2<sup>e</sup> éd.). Paris : Macula.

DORT, B. (1985). Affaires de dramaturgie. *Théâtre universitaire et institution*. p.55-67. Paris : Fédération nationale française des théâtres universitaires.

DORT, B. (1986). L'état d'esprit dramaturgique. *Théâtre/Public*, (67), p. 8-12.

DORT, B. (1988). *La représentation émancipée*. Arles : Actes Sud.

- DUBAR, C. (2000). *La crise des identités*. Paris : Presses universitaires de France.
- DUBET, F. et MARTUCCELLI, D. (1998). *Dans quelle société vivons-nous?*. Paris : Seuil.
- DUPONT, F. (2001). *L'insignifiance tragique*. Paris : Gallimard.
- DURAND, D. (1996). *La systémique*. Paris : Presses universitaires de France.
- EHRENBERG, A. (1995). *L'individu incertain*. Paris : Esprit.
- EHRENBERG, A. (dir.). (1998). *Drogues et médicaments psychotropes : le trouble des frontières*. Paris : Dunod.
- EHRENBERG, A. (2008). *La fatigue d'être soi : dépression et société*. Paris : Odile Jacob.
- ELIAS, N. (1975). *La dynamique de l'Occident*. (P. Kamnitzer, trad.). Paris : Calmann-Lévy. (Original publié en 1939)
- ELIAS, N. (1991). *La société des individus*. (J. Étoré, trad.). Paris : Fayard. (Original publié en 1987)
- FEDIDA, P. (1975). Une parole qui ne remplit rien. Dans *Nouvelle revue de psychanalyse : Les figures du vides* (11), p. 91-94. Paris : Gallimard.
- FERAL, J. (2008). Entre performance et théâtralité: le théâtre performatif. *Théâtre/Public*. (190).
- FORTIN, S. (2006). Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. Dans P. Gosselin et É. Le Coguic (dir.), *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, 97-109. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- FORTIN, S. et HOUSSA, É. (2012). L'ethnographie postmoderne comme posture de recherche : une fiction en quatre actes. *Recherches qualitatives*, (31), p.52-78.
- FREITAG, M. (2002). *L'oubli de la société : pour une théorie critique de la postmodernité*. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval.
- FREUD, S. (1965). *Introduction à la psychanalyse*. (S. Jankelevitch, trad.). Paris : Payot. (Original publié en 1917)

FREUD, S. (1998). Formulation sur les deux principes du fonctionnement psychique. Dans *Œuvres complètes : Psychanalyse Tome 11*. (A. Bourguignon, trad.). p.11-21. Paris : Presses universitaires de France. (Original publié en 1911)

GABILY, D.-G. (2002). *À tout va*. Arles : Actes Sud.

GABILY, D.-G. (2003). *Notes de travail*. Arles : Actes Sud.

GADAMER, H.-G. (1996). *Vérité et méthode*. (E. Sacre, trad.). Paris : Seuil. (Original publié en 1960)

GASPARINI, P. (2008). *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris : Seuil.

GOSELIN, P, et LAURIER, E. (2004). Des repères pour la recherche en pratique artistique. Dans P. Gosselin et D. Laurier (dir.), *Tactiques insolites*. (p.165-183). Montréal : Guérin.

GOSELIN, P. (2006). La recherche en pratique artistique. Dans P. Gosselin et É. Le Coguiéc (dir.), *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. (p. 21-29). Québec : Presses de l'Université du Québec.

GOSELIN, P, et LE COGUIEC, E. (dir). (2006). *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

GREEN, A. (1990). *La folie privée : psychanalyse des cas limites*. Paris : Gallimard.

GRONDIN, J. (1996). *La Philosophie herméneutique*. Paris : Presses universitaires de France.

GUAY, H. (2008, automne). Vers un dialogisme hétéromorphique. *Tangence*, (88), p.63-76.

GUÉNOUN, D. (1996). *Lettre au directeur du théâtre*. Revest-les-eaux : Les cahiers.

GUÉNOUN, D. (1997). *Le théâtre est-il nécessaire*. Belfort : Circé.

GUIDICCELLI, C. (2010). *Anéantis* de Sarah Kane : cannibalisme et régression. Dans G. Banu (dir.), *L'enfant qui meurt*. (p.242-248). Montpellier : L'entretemps.

GUIMOND-PLOURDE, R. (2008). Aborder et comprendre un phénomène comme le stress-coping à partir d'une approche phénoménologique-herméneutique. *Cercle interdisciplinaire de recherches phénoménologiques*, (3), p. 90-103.

HEGEL, G. W. F. (1964). *Esthétique*. (S. Jankélévitch, trad.). Paris : Aubier-Montaigne. (Original publié en 1835)

HENTSCH, T. (2005). *Raconter et mourir*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.

HUNEMAN, P. et KULICH, E. (1997). *Introduction à la phénoménologie*. Paris : Armand Collin.

HUSSERL, E. (1931). *Méditations cartésiennes*. (E. Levinas, trad.). Paris : Armand Collin.

HUSSERL, E. (1950). *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*. (P. Ricœur, trad.). Paris : Gallimard.

Infanticide de Cardo : « Je voulais aller jusqu'au bout, j'étais un robot ». (2012, 13 juin). *Corse matin*. Consulté à l'adresse <http://www.corsematin.com/>

INSTITUT NATIONAL AUDIOVISUEL. (sans date). Propos sur le mixage. *Montage, transformations, mixage à l'heure du numérique*. Consulté le 13 avril 2013 à l'adresse <http://www.institut-national-audiovisuel.fr>

JAEDICKE, C. (1998). *Nietzsche: figures de la monstruosité*, Paris : L'Harmattan.

JOLY, G. et LESAGE, M.-C. (2005). Jeux phoniques et rythmiques. Dans J.-P. Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue* (p.51-55) Arles : Actes Sud.

JUBINVILLE, Y. (2009). Portrait de l'auteur dramatique en mutant. *Voix et images*, 34 (3), p.66-78.

KAUFMANN, J.-C. (2004). *L'invention de soi : une théorie de l'identité*. Paris : Armand Colin.

KERNBERG, O. F. (1997). *Les troubles limites de la personnalité* (D. Marcelli, trad.). Paris : Dunod. (Original publié en 1975)

KLEIN, M. (1959). *La psychanalyse des enfants*. (J.-B. Boulanger, trad.). Paris : Presses universitaires de France. (Original publié en 1932)

KOLTÈS, B.-M. (2010). *Une part de ma vie*. Paris : Les éditions de minuit.

KRISTEVA, J. (1993). *Les nouvelles maladies de l'âme*. Paris : Fayard.

KUNDERA, M. (1986). *L'art du roman*. Paris : Gallimard.

LACAN, J. (1973). *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Seuil.

LACAN, J. (1981). *Les psychoses*. Paris : Seuil.

LAFRANCE, M. B. (2012) Quand le réel entre en scène : la figure de l'enfant chez Castellucci. *Jeu*, (142), p. 90-97.

LE MOIGNE, J-L. (1994). *La théorie du système général* (4<sup>e</sup> éd. revue). Paris : Presses universitaires de France.

Le Vatican abolit les limbes. (2007, 21 avril). *Le devoir*. Consulté à l'adresse <http://www.ledevoir.com>

LEBRUN, J-P. (1997). *Un monde sans limite*. Toulouse : Erès.

LEBRUN, J.-P. (2002), États dits limites et lien social. Dans P. A. Raoult (dir.), *Le sujet post-moderne : psychopathologie des états limites* (p.95-105). Paris : L'Harmattan.

LECHEVALIER, C. (2010) Médée ou l'invention de l'infanticide au théâtre. Dans G. Banu (dir.), *L'enfant qui meurt* (p.64-74). Montpellier : L'entretemps.

LEHMANN, H-T. (2002). *Le théâtre postdramatique*. (P-H Ledru, trad.). Paris : L'Arche. (Original publié en 1999)

LEROUX, P. (2009). Le Québec en autoreprésentation : le passage d'une dramaturgie de l'identitaire à celle de l'individu (thèse de doctorat inédite). Université Sorbonne nouvelle – Paris 3.

LESAGE, M-C. (1999). Regards croisés : théâtre et interdisciplinarité. *L'annuaire théâtral*. (26), p.11-15.

LESAGE, M-C. (2003). Sarah Kane, dans la souillure du monde. *Jeu*, (106), p. 111-120.

LESAGE, M-C. (2008, printemps). L'interartistique : une dynamique de la complexité. *Registres : Théâtre et interdisciplinarité*, (13), p. 11-26.

LIPOVETSKY, G. (1983). *L'ère du vide*. Paris : Gallimard.

LYOTARD, J.-F. (1979). *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Paris : Minuit.

MAINGUENEAU, D. (1993). *Le contexte de l'œuvre littéraire*. Paris : Dunond.

MAINGUENEAU, D. (2003). Paratopie. Dans *Glossaire*. Consulté le 1<sup>er</sup> mai à l'adresse <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/qna.html#Paratopie>

MANNONI, M. (1993). *Amour, haine, séparation : renouer avec la langue perdue de l'enfance*. Paris : Denoël.

MANNONI, O. (1969). *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*. Paris : Seuil.

MARINOPOULOS, S. (2011). *Infanticides et néonaticides*. Paris : Fabert.

MARTINEZ, A. (2010). *Le Cycle de la tragedia endogonia* de la Societas Raffaello Sanzio : l'enfant en état de mort paradoxale. Dans G. Banu (dir.), *L'enfant qui meurt* (p.299-306). Montpellier : L'entretemps.

MATTÉI, J.-F. (1999). *La barbarie intérieure*. Paris : Presses universitaires de France.

MERLEAU-PONTY, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.

MERLEAU-PONTY, M. (1964a). *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard.

MERLEAU-PONTY, M. (1964b). *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard.

MESCHONIC, H. (1985). *Les états de la poétique*. Paris : Presses universitaires de France.

MÉTAIS-CHASTANIER, B. (2009). Dire je sans le penser. *Agôn : En quête de sujet* (0). Consulté le 13 avril 2012 à l'adresse <http://agon.ens-lsh.fr/index.php>

MÉVEL, M. (2010). *Série Matériaux*. Montpellier : L'entretemps. Consulté le 29 avril à l'adresse <http://www.web183018.clarahost.fr/32-serie-materiaux>

MICHAUX, H. (1990). *Ecuador*. Paris : Gallimard.

- MONTREUIL, M. (1996). Espace psychique, aire de créativité : rôle des relations précoces mère-enfant dans la constitution de soi. *Spirale - Revue de Recherches en Éducation*, (17), p.41-50.
- MORIN, E. (1994). Sur l'interdisciplinarité. *Centre international de recherches et études transdisciplinaires*. Consulté le 17 avril 2013 à l'adresse <http://ciret-transdisciplinarity.org>
- MOUSTAKAS, C. (1968). *Individuality and Encounter*. Cambridge : Sage.
- MOUSTAKAS, C. (1990). *Heuristic Research : Design, Methodology and Applications*. Newbury Parc : Sage.
- MOUTIER, M-O. (2011). *La gestion des produits*. Montréal : Marchand de feuilles.
- NANCY, J-L. (1986). *La communauté désœuvrée*. Paris : Bourgeois.
- NANCY, J-L. (1993). *Le sens du monde*. Paris : Galilée.
- NANCY, J.-L. (2002). *À l'écoute*. Paris : Galilée.
- NIETZSCHE, F. (1993). *Le gai savoir*. (H. Albert, trad.). Paris : Livres de poche. (Original publié en 1882)
- OAKLEY, A. (1972). *Sex, Gender, and Society*. Londres : Temple Smith.
- OUELLET, A.-M. (2008) *Par la fenêtre, la forêt*, suivi d'une réflexion *sur le croisement entre éthique et fragmentation au théâtre* (mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal.
- OUELLET, P. (2002). La communauté manquante. Dans F. Boutin, D. Laforest et P. Ouellet (dir.). *Communauté de sens : identités littéraires et sens commun*. Montréal : Cahiers du CELAT.
- OUELLET, P. (2003). *Le sens de l'autre : éthique et esthétique*. Montréal : Liber.
- PATOČKA, J. (1985). *La crise du sens*, Tome 1, Comte, Masaryk, Husserl. (E. Abrams, trad.). Bruxelles : Ousia.
- PAVIS, P. (2004). *Dictionnaire du théâtre* (3<sup>e</sup> éd. revue). Paris : Armand Colin.

- PERRUCHON, V. (2010). Le théâtre de Bond ou le meurtre de l'enfant garant de l'ordre. Dans G. Banu (dir.), *L'enfant qui meurt*. (p.221-241). Montpellier : L'entretemps.
- PIOTTE, J.-M. (2001). *Les neuf clés de la modernité*. Montréal : Québec Amérique.
- PONTALIS, J.-B. (1998). *L'enfant des limbes*. Paris : Gallimard.
- PONTALIS, J.-B. (2008). *Une oeuvre, trois rencontres : Sartre, Lacan, Pérec*. Paris : L'harmattan.
- QUÉINNEC, J.-P. (2011). Une pensée en action du son au théâtre. *Literatura: teoría, historia y crítica. ¿Qué teatro pensar? ¿Qué pensar del teatro? (13)1*. Consulté le 27 avril 2013 à l'adresse <http://www.revista.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/23663/38910>
- RAOULT, P. A. (dir.). 2002. *Le sujet postmoderne : psychopathologie des états-limites*. Paris : L'Harmattan.
- RÉGY, C. (1998). *Espaces perdus*. Besançon : Solitaires intempestifs.
- RÉGY, C. (1999). *L'ordre des morts*. Besançon : Solitaires intempestifs.
- RÉGY, C. (2002). *L'état d'incertitude*. Besançon : Solitaires intempestifs.
- RICOEUR, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil.
- ROUSSEL, L. (1999). *La famille incertaine*. Paris : Odile Jacob.
- RYNGAERT, J.-P. 2003. *Lire le théâtre contemporain*. (2<sup>e</sup> éd.). Paris : Nathan.
- RYNGAERT, J.-P. (dir.). 2005. *Nouveaux territoires du dialogue*. Arles : Acte Sud.
- RYNGAERT, J.-P. et SERMON, J. (2006). *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*. Paris : Éditions théâtrales.
- SARRAZAC, J.-P. (1999). *L'avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines* (2<sup>e</sup> éd.). Belfort : Circé.
- SARRAZAC, J.-P. (2000). *Critique du théâtre*. Belfort : Circé.
- SARRAZAC, J.-P. (dir.). (2005). *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belfort : Circé.

SARRAZAC, J.-P. (2007). La reprise : réponse au postdramatique. Dans *Études théâtrales : La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, (38-39), p.7-20. Louvain-la-Neuve : Centre d'études théâtrales.

SARRAZAC, J.-P. (2007). *Théâtres intimes*. Arles : Acte Sud.

SARRAZAC, J.-P. et NAUGRETTE, C. (dir). (2007). *Études théâtrales : La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, (38-39). Louvain-la-Neuve : Centre d'études théâtrales.

SAUNDERS, G. (2004). *Love me or kill me, Sarah Kane et le théâtre*. (G. Bas, trad.). Paris : L'arche. (Original publié en 2002)

SCHECHNER, R. (2008). *Performance*. (M. Pecorari, trad.). Paris : Éditions théâtrales.

SEILER, V. (2012). L'eau du bain : théâtre et performance? *Plein espace*. Consulté le 13 avril 2013 à l'adresse <http://www.pleinespace.com/>

SERMON, J. (2005). Le dialogue aux énonciateurs incertains. Dans J.-P. Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue* (p.31-35). Arles : Actes Sud.

SIAG, J. (2012, 19 février). Les aveugles : ceci n'est pas du théâtre. *La Presse*. Consulté à l'adresse <http://www.lapresse.ca/>

SICHÈRE, B. (1990). *Éloges du sujet*. Paris : Grasset.

SIERZ, A. (2001). *In-Yer-Face Theatre – British Drama Today* : Londres : Faber.

SZONDI, P. (1983). *Théorie du drame moderne*. (P. Pavis, tra.). Lausanne : L'âge d'homme. (Original publié en 1956)

TACKELS, B. (2003). *Avec Gabilly : voyant de la langue*. Arles : Actes Sud.

TACKELS, B. (2005a). *Les Castellucci – Écrivains de plateau 1*. Besançon : Solitaires intempestifs.

TACKELS, B. (2005b). *François Tanguy et le Théâtre du radeau – Écrivains de plateau 2*. Besançon : Solitaires intempestifs.

TACKELS, B. (2006). *Anatoli Vassiliev – Écrivains de plateau 3*. Besançon : Solitaires intempestifs.

- TACKELS, B. (2007). *Rodrigo Garcia – Écrivains de plateau 4*. Besançon : Solitaires intempestifs.
- TACKELS, B. (2009). *Pippo Delbono – Écrivains de plateau 5*. Besançon : Solitaires intempestifs.
- TAYLOR, C. (1992). *Grandeur et misère de la modernité*. (C. Melançon, trad.). Montréal : Bellarmin. (Original publié en 1991)
- TAYLOR, C. (1998). *Les Sources du moi : la formation de l'identité moderne*. (C. Melançon, trad.). Montréal : Boréal. (Original publié en 1989)
- TEISCEIRA-LESSARD, P. (2012, 2 décembre). Trois enfants trouvés morts à Drummondville. *La presse*. Consulté à l'adresse <http://www.lapresse.ca>
- TISSERON, S. (2001). *L'intimité surexposée*. Paris : Ramsay.
- TOCQUEVILLE, A. (1963). *De la démocratie en Amérique*. Paris : Union générale d'éditions. (Original publié en 1835)
- TODOROV, T. (1981). *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*. Paris : Éditions du Seuil.
- TOURNIER, M. (1967). *Vendredi ou les limbes du pacifique*. Paris : Gallimard.
- UBERSFELD, A. (1999). *Bernard-Marie Koltès*. Arles : Actes Sud.
- URRUTIAGUER, D. (2008, printemps). Interdisciplinarité artistique et construction de l'identité. *Registres : Théâtre et interdisciplinarité*. (13), 27-34.
- VERSHOOT, O. (2007). *Ils ont tué leurs enfants*. Paris : Imago.
- VINAVER, M. (1993). *Écritures dramatiques*. Arles : Actes sud.
- WINNICOTT, D. W. (1972). *L'enfant et le monde extérieur*. (A. Stronck-Robert, trad.). Paris : Payot. (Original publié en 1964)
- WINNICOTT, D. W. (1975). *Jeu et réalité*. (C. Modod et J.B. Pontalis, trad.). Paris : Gallimard. (Original publié en 1971)