

Université de Montréal

***Caille-moi, suivi de La violence du langage comme modalité de
négociation avec le réel dans la pièce
Rouge gueule d'Étienne Lepage***

par

Marie-Hélène Constant

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de M.A
en Littératures de langue française
option recherche-crédation

Août 2013

© Marie-Hélène Constant, 2013

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Caille-moi, suivi de *La violence du langage comme modalité de négociation avec le réel dans
la pièce
Rouge gueule d'Étienne Lepage*

Présenté par :

Marie-Hélène Constant

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Martine-Emmanuelle Lapointe

Présidente-rapporteure

Catherine Mavrikakis

Directrice de recherche

Jean-Marc Larrue

Membre du jury

RÉSUMÉ

Par la nature double de sa réflexion, le présent mémoire propose d'interroger, au théâtre contemporain, la violence dans le langage comme modalité de négociation avec le réel. D'abord par une fiction au dispositif épuré et à la langue poétique, la pièce de théâtre *Caille-moi*, puis par un essai sur la pièce de théâtre *Rouge gueule* d'Étienne Lepage, nous désirons mettre en lumière un langage désubjectivé (Gilles Deleuze et Félix Guattari, Pierre Ouellet) au cœur duquel la présence de l'altérité remplace une certaine aliénation. Inscrivant notre démarche à la croisée des études littéraires et théâtrales, à la suite des travaux de Marion Chénétier-Alev sur l'oralité au théâtre, nous exposons à la fois la violence faite au dispositif théâtral et aux lecteurs-spectateurs dans l'espace du théâtre rendu possible par la violence du langage. Notre réflexion se pose également dans une visée plus large, interrogeant l'inscription du théâtre *in-yer-face* britannique (Sarah Kane) et de ses répercussions dans le théâtre québécois contemporain, en soulignant la connaissance de la dramaturgie québécoise dont fait preuve la pièce. En ce sens, le langage inventé par le jeune dramaturge offre le contrepoint à un certain cynisme contemporain et impose un langage riche et conscient de son histoire.

Mots-clés : Étienne Lepage, *Rouge gueule*, Théâtre québécois, Littérature contemporaine, Langage, Violence, Désubjectivation, Oralité, Rapport au réel, Altérité

ABSTRACT

Through a twofold approach, the current M.A. thesis suggests an investigation of violent language in contemporary theatre as a means of coping with reality. By proposing first the play *Caille-moi* and its sober scenography and subsequently an essay on Étienne Lepage's *Rouge gueule*, this thesis aims to draw attention to a desubjectified language (Gilles Deleuze and Félix Guattari, Pierre Ouellet) in which alterity replaces an undeniable alienation. At the cross road of Literature and Theatre Studies and following Marion Chénétier-Alev's work on the oral nature of theatre, the present study wants to address violence as both a theatrical apparatus and as directed towards the readers-viewers in the space of the theatre by use of language. The reflection on the subject also expands to investigate the British In-yer-face Theatre (Sarah Kane) and its ramifications on Quebec's contemporary theatre by demonstrating its broad knowledge as proven by the play. Consequently, the young playwright's invented language offers a counterpoint to contemporary cynicism and imposes a rich language conscious of its history.

Keywords : Étienne Lepage, *Rouge gueule*, Quebec's Theater, Contemporary Literature Language, Violence, Desubjectivation, Orality, Relationship to reality, Otherness

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	i
ABSTRACT	ii
DÉDICACE	iv
REMERCIEMENTS	v
<u>FICTION</u>	1
<i>Caille-moi, théâtre</i>	
<u>ESSAI</u>	57
La violence du langage comme modalité de négociation avec le réel dans la pièce <i>Rouge gueule</i> d'Étienne Lepage	
INTRODUCTION	57
LIMINAIRE	58
PORTER SUR SOI. UN CORPS.	69
PORTER EN SOI. UN SECRET.	75
PORTER UN COUP. LA SCENE	82
CONCLUSION	87
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	91

À ces femmes-là.

La Grande Catherine Mavrikakis

Ma douce Aline Coutu

Ma sorcière Valérie Lebrun

La précieuse Anne-Marie Guilmaine

La clairvoyante Annie Aimée

Il faut remercier le soutien financier du FQRSC et du CRSH
à l'écriture de ce mémoire.

Et Maxime Blanchard pour ce havre de paix tout au nord de Manhattan.

CAILLE-MOI

Théâtre

Aimer et cette silhouette de craie à la vitre...

— Marie Uguay, *Journal*

Personnages

Ada

Femme

Kaa

Femme

Ema

Femme

On pourra dire le texte avec le rythme qui semble juste et tordre les mots, du chuchotement au hurlement. La pièce prend place où l'on veut bien et les noms des lieux pourront être modifiés en ce sens. De toute façon, le texte est donné au metteur en scène qui exercera sur lui toute autorité.

L'utilisation des [*italiques*] entre crochets signifie la prise de parole par un ou plusieurs personnage(s) dans le discours d'un autre.

1.

Ada

Tu cours tu cours mais ça donne rien

Tu te perds

Tu tournes en rond

Tu reviens

Trop vite tourner autour du pot de ta blessure tu reviens

Point de départ mais t'arrives trop tard

Peut-être qu'il y a des choses qui se perdent

Avec le temps des affaires plus importantes que des bas

Quelque part dans un déménagement quand ça bouge

Perdre ce qui se cache dans le recoin de nos têtes

Un petit bout par-ci des histoires par-là

Dont on ne voudrait pas se rappeler et qu'on choisit d'oublier

Les histoires qui tachent même par dedans

On avait peur d'ouvrir le cercueil de mon oncle au salon funéraire

Il paraît qu'il s'était brûlé tout le côté de la face avec la tondeuse

Celle qui a mis dans ses poumons le gaz

On pensait pas le revoir avec nos images

Le visage brun comme un steak trop cuit

Un morceau de cuir magané collé à côté de ses cheveux

Roux noircis

Il s'était organisé un espace petit lit

Pour en finir tranquille

Dans le fond de sa shed

Une couverture tout' le kit

C'est moins pire qu'un lit dans la vase du fond du fleuve

Entre deux rives le courant au corps
C'est le gazon qui le retiendra enfin

Il restait une place entre le cancer de la tante et les grands-parents
Un endroit en terre trop près des aïeux je suppose
Ce qui reste
Le sein de la famille dans la ville de l'enfance de ma mère
Il y avait une grosse pierre grise qu'on avait payée depuis longtemps
Où il restait un espace de gravure libre ou deux
Mais c'est en bordure du cimetière qu'il voulait pourrir
En retrait encore un peu ailleurs mais pas trop loin pareil
Sa boîte chatouillée par les racines des grands érables
Entourée des vieilles croix illisibles
De l'autre époque d'enfants morts avant les vieux
Du village que personne n'avait été capable de sauver

Je rêve de ce chalet de l'autre côté de la petite rivière
Sur le chemin où vous alliez cueillir les bleuets
Près des terres
Après la grande allée d'ormes hauts
Une petite maison chaude et sans cave
Avec pas de fondations mais forte sous son toit qui craque dans le vent
Tout à côté et juste assez éloignée des gènes dans la fosse
Déposés là une fois la boue dégelée lentement
Je rêve de ce refuge en bord de ligne en bord de bois
Sur lequel les gens qui l'ont aimé ont laissé de belles traces
Un bout de cuisine des gravures près du foyer et des oiseaux dessinés dans les vitres
Je rêve de ce petit chalet impossible
Derrière les grandes montagnes pour que je ne voie pas le dépanneur de Mansonville
Où petites on allait échanger un peu de peine
Contre des bonbons

Le ciel gris d'un janvier plein de pluie
Le sucre dans la bouche contre les sanglots des grands
Quand ils sont morts les vieux de ma mère

On a su après l'enterrement qu'il s'était fracassé le coin du crâne
Ouvert sur un meuble pas trop loin
Qu'il s'était sûrement levé trop gelé par le gaz
Sur les jambes pour changer d'idée
Qu'il était déjà allé trop loin
Pis qu'il serait mort affalé
Entre l'établi et le congélateur
La tête explosée le visage cramé

Apprendre ça c'est un peu se sentir coupable
Coupable d'avoir accusé une mort voulue planifiée au quart de tour
Une mort qui ne change pas d'idée
Une mort qu'on ne manque pas encore

Savoir ça après l'avoir vu le cercueil ouvert exposé maquillé au fond de teint couleur vieux
bas collants ça pète le cœur parce qu'on ne peut pas s'empêcher de se dire qu'on aurait pu
arriver au bon moment dans la minute où la vie prend le dessus malgré le mal d'être là au
monde tout croche et sans espoir la survie au fond de la gorge incapable de sortir

Devant la famille au salon funéraire il était placé serré dans un cercueil pas trop grand
Moins cher que le frère de ma mère m'a expliqué
Ça faisait remonter les épaulettes de son complet des grandes occasions
Un petit cou stressé les muscles des épaules crispés hauts
La croix en or par-dessus le collet de sa chemise
Stiff pareil même couché là-dedans
Ses gros doigts maganés emmêlés autour d'un chapelet de plastique
Un à la chaîne sans valeur qu'on n'allait pas récupérer après coup parce qu'ils avaient gardé

les autres pour la bonne femme sans mari
Retenu là par la peau peinte la peau solide
Les ongles blanchis par le chlore pas de traces d'abattoir

Pas fort près des fleurs on parlait de son visage
Que de la *belle job* qu'ils ont faite en ville
Il paraît que ça a pris au moins quatre heures à faire juste pour la face
Faut être tout' un artiste seigneur
On ne voit plus bien sa peau
Ses taches de rousseur à l'oncle sont comme fondues dans ce qui lui patche *ça*
Les tantes les nièces dans leurs robes cheap
C'est de ça qu'elles parlaient
De la belle job qu'ils avaient faite
C'est embêtant

Devant la famille ça a été les Corinthiens que j'ai lus
L'épître préférée on dirait
Des bouts qui parlent de chemins de départs
Des brebis et de sacrifices
Juste assez noirs juste assez flous
Pour que ça passe pas trop mal à l'église
Et devant ce prêtre en robe
Un chant d'images de chemins de choix
Même si ça ne veut plus dire grand-chose
Ces mots-là
Ça avait encore quelque chose de réconfortant
Quelque chose comme des vieilles pantoufles
Sales pis confortables
Comme un rappel
Des mots qu'on a déjà entendus avant
Des mots de célébrations déjà faites déjà vues déjà passées par-dessus

Il est arrivé tard au salon le fils de mon oncle
Mon âge moins de chance
Il n'a pas été capable de le regarder
Une douleur le cri sourd
Il est allé hurler dehors pas de mots pour rien
Ça devait faire quinze ans qu'il ne l'avait pas vu
Même en peinture
Le makeup cache pas tout'

Qu'est-ce que tu fais avec ça
Qu'est-ce que tu fais avec ça après tout' quand tu l'as dans face
Qu'il parle plus et que c'est rendu frette
Plus de caresses plus de chaleur pour personne

On a annoncé la mort de mon oncle dans le journal
Mais juste dans le petit papier pas celui de Montréal
C'était en avril ou en mai ou en mars
Son nom avec une vieille photo de lui
La chemise country des coutures en V au bas des épaules
Les traits moins tirés la peau moins flasque le cou plus mince rien d'autre
On choisit toujours des images de la mort plus belles
Ça conserve
Ça essaie de garder quelque chose on dirait
Pas d'invitation pas de prière
Rien d'autre dans' notice

On était tous mal à l'aise et ça paraissait même une fois lui mort dans le journal ça avait laissé un goût amer quelque chose de travers dans la gorge quand on avait su pas que la menace était nouvelle pas que le gun n'avait jamais été sorti astiqué montré brandi dans les réunions de famille devant les enfants les bébés les nièces les vieux mes cousins les doigts sales de moteur

de char

C'était en avril ou en mai ou en mars

C'est dur à dire parce que le gris s'étire longtemps à Montréal

On avait reçu chacun à notre tour un appel

Téléphone de pleurs de je ne sais plus quelle tante

Le genre de message laissé sur son cellulaire qui se trahit dans le ton de la voix

Une tonalité trop haute pour être vraie

Dans le tremblement qu'on retient à chaque mot

J'aurais bien voulu répondre

Mais j'étais pas là

Des fois ça arrive comme ça

[Rappelle-moi c'est Maman]

Je marchais et c'est là que ça m'est rentré dedans

C'était une rue de fin d'hiver bruyante solitaire

On marchait bien paquetés en masse pas toujours droit

Et c'est là en haut de ma tête

Accrochés au ciment du viaduc que je les ai vus

En pleine rue les cinq corps de tissus habillés comme toi comme moi pendus par le cou le corps pendant au bout d'une corde attachée serrée

Une ostie de mauvaise blague qu'on avait accrochée là avec une banderole

Pour essayer de dire qu'on s'en va dans l'champ nos chars la ville

Mais tsé quand ça va loin

Jusqu'à en mourir

Pis c'est à ce moment-là que ça a pété

Mais c'est venu de l'extérieur

Une déflagration prise comme une vague qui arrive

L'onde de choc

Fort dans tes dents même si tu veux pas réagir
Et tu subis quand ça arrive aussi solide

Les claques arrivent rough comme pas polies et pleines de choses tout croche t'as la gueule en sang les poings serrés à blanchir les jointures tu deviens les ongles sales à force de gratter la crasse accumulée avec le temps sur le bord de toi

J'ai eu envie de vomir
La bile dans la gorge qui râpe qui tord qui décape
Je me suis mis sur le côté du trottoir et j'ai dégueulé
Comme ça
Torcher tout ce qui grondait en dedans
Dégueulé profond solide sans pouvoir me retenir faire quoi que ce soit
Le ventre les tripes sorties direct dans' garnotte
Du jus dans les bottes le cuir taché me revirer l'estomac
Un coup de poing en plein nombril
Déborder sortir du beau cadre blanc

J'aurais voulu ne pas te faire honte
Maman ne pas te faire peur
Que la famille ne meure jamais
Même dans les plus laides histoires

Maman j'ai rêvé que je te cherchais dans ta grande maison
En labyrinthe reconnu
Avec la peur que tu sois morte que tu aies été tuée entre les murs
Décorés d'avant avec un sapin de Noël
J'ai rêvé que tu pleurais là assise dans le salon
Cet homme puant sur le divan mon père aigri
Évaché sans cœur
Et toi toute mouillée nue frêle dans ton corps de mère avec le ventre beau un peu flasque au-

dessus des hanches

Tu chassais la honte et venais vers moi le corps tremblant et sali

Jusqu'à ce que je te prenne et que je t'apporte jusqu'au bain

Te redonner un peu de chaleur

Te mettre à l'eau

Te redonner à flotter pour te sauver d'un autre temps

Et je me rappelle de ton geste moi cachée derrière la porte entrouverte de la salle de bain

Où lentement tu faisais glisser l'eau tiède sur le dos de ma grand-mère

Celle qui cachait les couches que son corps lui obligeait

Celle qui mangeait les prunes bien mûres avec passion quand on regardait pas

Celle qui faisait cuire le bacon sur le poêle à bois

Celle qui rangeait des cent piasses dans sa boîte de poudre parfumée

Et petite j'avais capté toute la douceur la comprenant trop purement peut-être

Exclusive

Et totale

Ça tourne encore dans ma tête d'aujourd'hui

C'est comme ça dans toute ta distance ma Maman

En te bordant la main dans les cheveux

En te flattant le dos comme quand on était petites

Je te redonnerai les histoires que j'ai apprises

Depuis si longtemps

Pour éponger les moins douces des tiennes

Pour tenir tranquilles ensemble nos familles et nos temps

Je te le promets

Tu as eu une belle poule toute blanche

Clémence que tu l'appelais

Un œuf le jour et de l'eau chaude la nuit pour le froid

Elle venait quand tu disais son nom la jolie Clémence

Tu mettais sa paille dans le garage loin des chats

Et tu t'es juré que c'était fini quand elle est morte
Que tu en avais eu assez
Que c'était trop dur
Et que tu n'avais plus l'âge de tous ces départs
Parce que tout mourait autour de toi

J'ai aimé cet homme qui avait un lapin
Blanc avec une grosse tache noire sur l'œil
Il l'avait dans son petit un et demi
Pour faire semblant que le monde est un peu chaud
Un lapin qui allait crever ben avant lui
Pour être sûr que ça ne va pas le suivre trop longtemps
Qu'il mette quelque chose devenu rigide dans un sac à vidange blanc de cuisine pour être ben
sûr que ça meurt autour de lui
Que même si c'est doux ça crève
Mais tu vois ça l'a pas sauvé parce qu'il m'a trahie

Il avait pleuré à mort en le ramenant du pet shop
Comme pour s'assurer de ne plus jamais avoir de peine
Ça passe les affaires
Tout passe de toute façon qu'il pense

Le mien est gris Maman et ne mourra jamais
C'est un lapin passeur
Un jour il perdra sa chaleur et je le planterai comme une graine
Dans une cour à scrap
Pour qu'il pousse encore ses petites oreilles vers le haut de la terre
Comme des tulipes

Il y a trop de vaisselle dans le sous-sol de mon ancienne maison
Ma mère les ramasse les collecte de partout ailleurs

De vieilles femmes qui quittent leur maison
De ceux qui sont morts et que les enfants ne veulent plus dans leurs armoires
Elle les garde précieusement quand les tasses les assiettes et l'argenterie entrent chez elle
Comme en toi Maman
Quand elles sont posées dans ton grand vaisselier

Tu les connais par cœur
Chaque dessous et toutes les fleurs
Un service pour chacune des personnes que tu as aimées
Leurs dorures deviennent aussi précieuses que les bijoux que tu gardes
Ceux avec des engravures et des émeraudes
Ces perles dont tu ne te sépares pas
On dirait que tu mets ensemble une famille
Des petites filles et des Maman que tu agences
Une soucoupe de porcelaine à la fois
Précieusement par couleur
Tu mets la table pour tous tes fantômes ma douce mère

Et eux ils attendent
En silence dans le coffre du grand garde-robe de cèdre
Dans les vieux albums de cuir et des boîtes de cigares
Celles qu'il y avait à Mansonville dans les tiroirs de la salle à manger avec tous les papiers importants et tous les porte-bonheur
Tu ne connais pas beaucoup de leurs visages
C'est ce qu'il reste
Et aussi ce qui s'est perdu
Les noms qui n'ont pas traversé les époques
Dans le paquet d'inscriptions au dos de ces photos-là
Tu as gardé tous les portraits en noir et blanc
Et surtout ceux qui avaient été colorés à la main
Tu as gardé les centaines de clés qui n'ouvrent plus rien

Celles que ton père rangeait dans de petits barils en fer
Jusque comme ça parce qu'on ne sait jamais

Mais je ne comprends pas Maman comment tu as mis le feu à celles de mon enfance
À toutes les couleurs les papiers glacés et mats des différentes modes
Comment tu as pu trouver la haine de les faire fondre
Toutes celles où il y a mon père et notre famille toute croche
Je ne comprends pas la force que tu as eue
Pour t'envoyer au bûcher comme ça
En les choisissant une à la fois
Une par une
En mettant à mort
Une photo à la fois
Ton propre souvenir

Je me demande parfois si ces personnages reviendront même un peu cramés
S'ils se mettront à table avec les autres
Avec une petite odeur de boules à mites
Devant tes belles assiettes anciennes Maman

Tu sais que j'ai trouvé un grand album luxueux
Une autre famille sur le trottoir
Laissé dans les vidanges
Mais sorti juste assez pour la culpabilité montrée au monde
De ne pas savoir comment vivre avec des visages qu'on devrait connaître
Mais qui ne nous disent rien
Avec cette peur de se perdre
Devant l'inconnu de nos chairs

Elles étaient identifiées
Presque tout' précisément nommées

Sur de petits post-its jaunes avec la dactylo

Love affair

Vacations

Lake with uncle Jo

Twins

Daddy

Ces photos-là je les ai adoptées
Regardées encore et encore Maman
Prises dans mes mains entre mes doigts et portées au cœur
Parce que c'est si étrange et fort
Ce qui se dégage
De l'absence
Imprimée collée conservée entre deux couvertures noires

Des photos dans le feu comme du papier qui caille
Des visages des maisons craquelées
Les côtés des têtes cramés roussis
Et noir

Le feu ne lave rien pas même les os
Ça condense les fantômes
Et laisse croire que tout le mal est parti en cendres

Mais ça nous reste s'étampe survit
Mais dans toutes sortes d'urnes et de bocaux

Maman ces visages ils ont fondu dans les flammes
Des faces caillées
Mais ils ne se mélangeront pas aux cendres même après
C'est la colle des papiers qui se condense
Qui reste en petits tas noirs plus solides
Qui survivent nous résistent
Alors que le bois mort et brûlé marque Maman
Il craquèle se fend en une peau-fusain
Un désert sombre ciselé la terre trop sèche pour tenir ensemble
Il tache tout
Et son écorce morte écrit ce qu'on jette
Jusque dans le fond de ce qu'on cache

2.

Kaa

Tu cours tu cours mais ça donne rien

Tu te perds

Tu tournes en rond

Tu reviens

Mais tu t'arrêtes ça coule la plaie ta blessure

Point de départ mais t'arrives trop tard

Vous auriez dû me le dire dès le début

Cette douleur

Que t'étais mal en dedans

T'es lourd

T'as les os la moelle pleins de fantômes

Vous auriez dû me le dire

Vos bras coupés plus de caresses pour personne

Vous auriez dû m'avertir que faire des bébés ça vous fait plus peur que la mort parce que ça nous reste s'étampe survit

Que tu t'en serais voulu à t'en exploser les tripes

Une culpabilité de quand on sait que son bébé est mort de nous

Pis que ce sera après qu'on aille même un mot à dire

Pourri enterré quelque part

Et ne même pas faire pousser un arbre sur ta merde

Grafigner ton sol faire des morsures vives à la terre pour jeter tes restes

Pour faire comme si

Vous

Vous

Vous

Vous vous vous vous fuck

Toi

T'es où

Ta yeule mais réponds-moi

Je devrais peut-être

Me donner comme une grosse chienne

Me tenir les pattes bien hautes

Haletante pour un peu d'amour

La bave les dents

Mouillée

Paqueter des soupirs dans le silence

[

Mm

Yeah

Oui c'est ça

Pour me rendre fou

Juste là

Aie pas peur grafigne-moi

Oui c'est ça à partir des fesses juste là dans le creux des reins

Là juste là c'est ça

Pis tout le long du dos yeah

mm

oui

aie pas peur

Jusqu'en haut le cou presque les cheveux

Même si i' te reste un peu de peau en d'sous des ongles

Enwouelle grafigne-moi ostie

Assez fort pour que je le sente après que ça chauffe encore

Encore

Me rendre fou pour

Oui c'est ça

Inquiète-toi pas

Pour que ça fasse mal encore après

C'est bon quand ça reste un peu

Que ça brûle dans le dos quand t'es encore humide

Encore

Juste un peu mm

Plus fort

Yeah

mm

oui c'est ça

]

Je me sens comme une grosse cour à scrap
Une crise de grosse dompe
Aec un dix-huit roues pas de moteur qu'on a laissé rouiller là
Là une cour à scrap avec du bois plein de clous la rouille les vers blancs
J'suis clôturée un bout' de terre où même les arbres sont morts
Et feuilles tombées
N'importe comment
Sur nos cochonneries qu'on a laissées là pour ne plus les regarder
Pas d'ordre

(Ada et Ema poussent un cri.)

Crevée comme un roadkill sur le bord d'une rue
Trop belle trop d'arbres pleins
Avec tes vidanges laissées là trop longtemps

Même pas vu venir

T'es mort
T'es mort ostie
Pas de pow pow rien pantoute

Tes organes tout partout autour
Le sang lavé
Ta scène est effacée
Tout blanc plus que la ligne au milieu du chemin
Celle qui sépare le recul et l'à-venir
Ton retour et mon départ

Je crie j'hurle je gronde j'hurle et je crie
Parce que je suis un espace où nous se fait pis se défait

Un café achalandé bétonné trop bruyant
Brouillée écrasée un gros œuf à cuire sur l'asphalte
Tsé quand tu grinces des dents même le jour quand la mâchoire te fait mal jusqu'aux yeux

Vous auriez dû me le dire
Que la guerre ça se passe en dedans de toi même si tu peux pas comprendre
Que t'es pas là seras jamais là
Parce que je le sais que t'essayes de partir
T'arracher à quelque chose
Comme on met ses meubles dans rue un premier juillet
Pour que quelqu'un parte avec
Pis qu'on ne les voie plus
Jamais en dedans
Je le sais ben trop que t'hallucines
Que ta douleur tu y penses pas trop devant les guns
Quand tu les vois de ton écran de l'autre côté
Pas de place
D'espace pour avoir la chienne pour vrai chez nous
Que tu te dis que ça existe pas ici que t'as besoin de te battre
Ailleurs les poings en l'air
Les coups qui cherchent quelque chose
Les hélices en crawl à bout de souffle
Pour pas te fesser dedans

Je suis partout colère déception attente douceur
On m'a déjà dit qu'à chaque déception on aimait un peu moins
C'était une femme bien
Une amoureuse toute jeune dans un corps de dame
Et ça me fait peur
Terriblement ça m'a marquée creux au plus profond
Toujours essayer de ne pas être déçue

Peser

S'assurer que ce soit bien ça
Parce que c'est fort ça brise casse écorche à vif
Mais je ne sais pas si elle l'aime toujours lui aujourd'hui
Si finalement la déception a eu raison de tout le reste
Ou si finalement l'autre a fini par prendre le dessus
À marcher sur tout même l'orgueil
En se déroband aux promesses aux grands mots
Qu'on dit pour se faire survivre
Se supporter quand le mal élance dans la poitrine
En le cachant au monde

Il n'y a pas de bonne façon de se dérober tu sais
Pas de mots de paroles une façon de les faire entendre parfaite
Qui n'écorche rien
Qui laisse lisse le devoir accompli

Tu laisses tu restes violent dans l'absence
Sans cette entente courageuse du goût de l'autre
Mais je suis encore à moitié gelée du cœur
Comme fermée hermétique pas poreuse
Sans habitude effrayée l'embâcle à peine retenue

Je ne baiseraï plus avec toi tu as raison
Je te ferais l'amour ce serait terrible et magnifique à la fois
Je ferais l'amour
Ressentirai des choses de toi
Impossibles à savoir
Avec les sens et en oracle à la fois
Alors qu'insaisissable en zone grise tu caches tes bras
Et tout le corps accroché avec

Il faudrait me panser le cœur la tête
Il faudrait qu'il existe un mot quelque chose qui soit adapté à ce que tu m'as enfoncé dans la
gorge
Ne reste qu'à graviter peut-être
Un peu de la chose la plus juste
Rester entière et libre mais attirée toujours
Il faut que je me détache qu'on gravite
Essayer pour voir juste voir
Même à contre-jour de mon histoire
Si les forces sont assez là présentes et fortes
Si deux de nos corps mis en mouvement ensemble
L'un sur l'autre s'échouent enfin
Juste pour voir juste voir tsé
Mais dans le risque que ça se perde

T'as pas de place dans ta bouche ton ventre ton sexe
T'es sec en dedans la paille le foin dans la gorge
Empaillé après l'impact
Tu voudrais te stuffer tous les trous mais garder ta peau
T'étouffer pour t'arrêter de penser deux secondes
Tu voudrais t'accrocher un corps vide au mur
Pour te rappeler de ne plus bouger
Que je te regarde un peu
Les yeux vitreux même

Défais tes valises
Celles que tu gardes en dessous de ton lit le matelas accoté sur le dos
Pour t'en garder
Mais les avoir proches
Si proches

Défais tes valises sors tes vieux pyjamas un peu déplie-toi tu manques de place

Regarde

Ça

Tout ce que tu enfermes

Ça commence à pourrir je suis sûre

Ça doit être plein imbibé de sang séché pas assez

Défais les malles y'a plus de ports à atteindre t'es là tout court plus de voix

Défais tes malles que ça hurle ailleurs

Qu'en dessous toi

Prends-moi donc

Je pourrais être ta femme-bateau

Ton amante flottante l'eau en dessous des reins

J'aurais pas de port promis

J'ai la bouche le ventre le sexe

J'ai la peau trop grande de désirs

Je te dis que tu peux faire ça rough

J'ai pas peur

Choke-moi ben comme il faut

[*yeah*]

La main en bas de la mâchoire le cou serré

[*mm*]

Prends-moi par où je suis morte

[*oui c'est ça*]

Que l'air ne passe plus assez

Que les hanches aient mal prises tout croche

Pour que ça chauffe de partout en même temps

Et que je ne parle plus

Je te dis je suis recollée
Mais collée serrée je te jure
Je suis incassable du corps à force
De force j'ai remis les morceaux ensemble suturé serré n'importe quoi ensemble
Ouvre les plaies aie pas peur
Ça peut juste me faire mal

J'ai déjà tout vu
Se faire chier sur le torse
Des groupes des gangs n'importe où
Des trips à trois
Se faire cracher dessus de haut en bas
N'importe quoi dans le cul et qui déchire
Strappée pleurée partagée pincée
Des chiens avec leurs langues gourmandes sur toutes les lèvres

Vous m'avez déjà peinte
Le sang partout sur le corps
Ta main entre mes jambes et tout en moi
T'aimes te tremper dans ce qui reste de ma possibilité de mettre à vivre
Défaire mes règles avec ta queue
Me prendre jusque dans tes joues pour mieux me recracher sur mes seins
En morceaux mous ta salive me répandre
Marquer ton territoire jusqu'à ma bouche
Avec tes mains à m'étamper
Partout autour et sur les draps
Pour que quand on se lève ce soit un lit de meurtre de notre mise à mort
La forme d'un corps qu'on a fait saigner jusqu'à la perte
Lacéré ouvert détrempe salement une carcasse
Un grand oiseau les ailes ouvertes sur les draps à jeter

Que ça déborde
Me cailler partout
Malgré tout

Vous m'avez fait goûter à tout
Tu m'exiges ta queue et ta cigarette
À genoux pomper sucer
Deux désirs pour tes mains ouvertes sur ma tête
Que je pense à toi jusque dans mes poumons
Dans une odeur de brûlé et de cul
Te fumer jusqu'à mourir
Intoxiquée un peu saoule
L'entre-jambes humide
Ton sexe tendu dans l'apesanteur de la nicotine
Parce que ça t'excite que ma bouche soit juste occupée à toi
Que quand ce n'est pas par toi t'aies encore le contrôle
De ce qui rentre de ce qui sort
Et de l'odeur de ma langue

Pipe et clope en présage de ta crise de dèche
Te prendre par le mauvais boutte

[Mm

Yeah

Oui c'est ça

Pour me rendre fou]

Arrête pas tu me fais mal

[Juste là

Aie pas peur grafigne fort

mm

oui

aié pas peur

Pour qu'il t'en reste en dessous des ongles bitch]

Crisse que t'aimes ça quand ça bave

[Enwouéille grafigne-moi ostie

Pour que ça brûle encore longtemps après toi

Encore me faire

Rendre venir fou]

Oui je fais ma chatte inquiète-toi pas

[Oui c'est ça

Inquiète-toi pas

Avant que je te fourre quand t'es mouillée

Encore

Juste un peu mm

Plus fort let's go]

Mais c'est pour me faire plaisir pour jouir un peu

[Yeah

mm

oui c'est ça]

J'ai ce fantasme mon amour

Que quand tu me prends sous toi tu me déchires

Que tu insères tes doigts les ongles bien loin

M'entailles la peau creux

Jusqu'aux os

Cette peau sur les côtes que je te laisse

À force de refuser ce qui entre dans la bouche

De résister à la nourriture

Qui m'écoeure à en vomir

De force pour ne pas les couvrir

Juste pour que tu les voies

De chaque côté du sternum et des seins

Que ça fasse de belles lignes jusqu'au ventre

Des indications pour ta chirurgie
De belles marques justes
Pour que tu m'ouvres
Que tu me pèles
Comme on tient un livre ouvert
Jusqu' autour du cœur et à la colonne derrière
Pour que mes ailes ne tiennent plus qu'à rien
Avec un petit bout de peau ici et là
Assez de rien pour que ça tienne encore
Quand tu en auras fini avec moi
Pis que je veuille en sentir encore plus
Que ça me brûle encore
Sans en laisser aux autres
Que je n'en aille plus rien que les os et le cœur
La cage thoracique et les bras d'anges sur le lit défait
Et les yeux fermés sur tes restes
Caille-moi
Caille-moi pour qu'il ne reste plus rien
À couler
Sans larmes ni sang pour personne
La cage thoracique en parage de mes désirs

Embarque-toi dans ma danse macabre
Enwouelle juste un petit peu
Un peu plus fort
Entre le sexe et le cœur
Cours cours mon ostie cours
Que ça bouge ça craque ça démange
Le sang plein les mains
En faire éclabousser partout
Ouvrir toutes les coutures jusque dans l'intérieur des joues et tous les muscles

On va crier à tous les loups laisse-moi faire
Je ne suis que chirurgienne je couds je recouds des morceaux
Mais j'aime la langue qui gueule parce qu'elle sait parler
On va danser pour se perdre
En rond peut-être
Mais salement en transe
Un maudit gros rave je te garantis
On pourrait en mettre partout
Que tu te liquéfies qu'on se liquide
Pas besoin de ta bouche
Plus de tes bras
Ne t'inquiète pas
On sera mauvais on sentira le cadavre réchauffé
Comme morts vivants à la fois
Le couteau à la gorge une grande lame
En extension de mes mains de louve
La meilleure la plus tranchante
Effilée sous nos gorges à en couper
On dansera avec tous mes autres
Tu verras je les ai tous invités
On se perdra
Pas de nous
Juste des corps remis ensemble
Lacérés pleins d'amours à en faire brailleur
Les déchirures sur le corps en marque de passage
On se videra l'un dans l'autre sur n'importe qui
On se lancera dans le vide en manchots
À s'en oublier les noms et les avants
À en oublier les caresses et les mots d'amour
Parce qu'on en sera déjà achevés
Dans la violence de notre valse à s'ouvrir la peau

Pour que je me perde enfin
Partout mais pas ici
Pas dans ces draps avec vous
Je te le promets

Caille-moi
Caille-moi crisse de lâche
Fais au moins ça juste ça
Que je n'aie plus de peine que ça me sorte de moi
À t'en crisser la chienne ben comme il faut

Et j'aboierai je cracherai
Des petits morceaux de moi
Me répandre contre la mort
Et l'oubli de ce qui m'est entré en plein ventre
Avec ton sperme ce matin entre mes cuisses

Je me vois là
En restes
Avec ma paire d'ailes restées seules avec mon cœur au milieu
Un cœur de carcasse

J'aurais voulu courir
Prendre toutes les nos jambes à mon cou
Devenir plus grande courir trop vite gagner cette guerre
J'aime encore malgré moi les héros vainqueurs les batailles gagnées
Et les stances bien graves qui parlent de l'honneur
J'aurais voulu me sauver comme une lâche
Panicquée couchée sur un bloc de glace de neige
Pour me geler la tête ben raide
Reposer là

Pigeon rongé jusqu'aux os jusqu'aux ailes
Laisée comme en mauvais présage
Devant tout le monde
Et en morceaux
Asphyxiants d'angoisse et de honte
Avec mon seul cœur de carcasse en fantasma

3.

Ema

Tu cours tu cours mais ça donne rien
Tu te perds
Tu tournes en rond
Tu reviens
Trop vite te crever le ventre le cœur
Point de départ mais t'arrives trop tard

Je rêve souvent que mes dents tombent
Par paquets qu'elles s'arrachent de mes gencives
Brassées les unes contre les autres
Des gros dés que je ne sais pas brasser pour la chance tu sais
La bouche la langue rendue pâteuse avec quand je me réveille l'impression de les avoir
recollées plein les gencives
Une sensation si réelle imprimée fort pendant le sommeil
Mais sans ne jamais voir de sang non
Jamais de mon sang je n'en goûte pas
Aucun coup de poing sur la gueule ni couleur juste ça
Cette vision que je suis propre stérile que je suis sèche
Sèche bien sèche
Même par ce bout-là du corps

Une vieille édentée
Peut-être déjà trop
Je ne sais plus

Je me sens rongée par en dedans parce que
Parce que ça a déjà pogné à l'intérieur de moi
Pris dans les liquides et la chair un petit quelque chose *ça*

Et que ça c'est se faire aspirer cureter jeter en vidanges liquides entre 14 h et 15 h un dimanche après-midi de décembre avec trop de prévoyance mais sans trop y penser c'pas un crime

J'ai la peur qu'un morceau de femme
Un bout du mécanisme
Soit sorti avec dans les égouts un bout d'utérus ou peut-être plus
Tout contenu dedans crissé aux poubelles flushé une crotte
Dans un immeuble gris du centre-ville
Dans l'entrée des *botches* et des putes quasiment
Un vrai merdier abrié barré serré
Ce bruit du moteur les dents qui craquent un goût de fer dans la bouche dans la bouche
Avec l'angoisse perdue au bout d'un gaz hilarant
Me faire dire n'importe quoi pendant que je retourne
Me retourne au vide entre le pubis et le nombril
À l'intérieur de mon cul de fille femme salie
Salie par l'outil entré trop profond trop vite
Faire mal pulsé
Rien vu venir
Et pourtant

Je suis convaincue que mon sexe a ce goût de sang
Qu'il attire les charognards
Que même une fine bouche de femme verrait mon crime
Que ça reste là taché
En vin de messe faisandé
Que ma mouille me trahit
Du clitoris jusqu'à la fin et toujours toujours
Je suis convaincue qu'il faudra que je trouve un mari
Un beau grand salaud qui aimerait ça sanglant
Qui prendrait ça couleur tartare

Le sexe avec
Un beau carnivore un homme des bois qui n'a pas peur
De goûter un peu la mort vive peut-être
La mort avant tout
La mort de femme avortée
Il n'y a pas mort d'homme
Dans tous mes désirs
Là

Ici c'est le printemps qui arrive
Mais la chaleur du corps s'en est allée
Je vomis
Toute ma bile sur le trottoir
C'est la saison une grosse blague
Asphyxiante à en crever de honte
La seule chose qui me reste dans le ventre plus rien à offrir autour
Des petites croix d'argent au bout des doigts
Des bagues en déguisement
Pour faire accroire au monde qu'il reste de la force
Oui c'est ça de la force
Ou peut-être pour me le faire entrer dans la tête
Parce que les yeux la bouche les doigts n'y croient plus
Quand ça tremble de partout de nulle part

Il faut me mettre en mouvement
Me défier défaire les draps des pleurs rauques
Suivre le pas de quelque chose d'autre
Lire des lettres des femmes folles que j'aime
Un bébé dans la tête inventé en survivance
Faire tout ça pour ça
Tout ça pour

Pour que le mal de cœur cesse pour que quelque chose advienne pour que ça bouge dedans
dehors
Calvaire

[Chaque nuit c'est ces cris que j'entends

Je vois son corps depuis le cadre de la porte

Couchée ferme je la vois

Sur elle-même les poings serrés sur la poitrine

Ses formes presque imaginées

Seule

Dans mon sommeil

Je ne peux pas voir chacun des nerfs de son visage se tendre

Ne pas décrire les formes de sa figure qui se mélangent à l'ombre

Jusqu'à la terreur

Celle-là a des habits crasseux en pâture

Des vêtements qui auraient dû se fondre à la merde autour d'eux

Être invisibles

Les couches de tissus collées les unes sur les autres et la première sur la peau

Ce qui me différencie moi et le corps maigre couché dans l'angle

Je n'en suis plus très sûre

Elle ou l'autre le seuil

Se rêver

Le seuil

C'est l'odeur de pourriture

Relents de viande avariée qui me tenaient là à peine à l'intérieur

Des hommes devaient venir pisser dans les coins comme des chiens

On ne distinguait pas les murs défoncés des restes de meubles

Tout avait été cassé

Bien avant elles

Oui

Bien avant elles

Je retiens mon souffle

La tête difficilement haute

Avec les bruits de cette bouche étrangère qui s'ouvre

Bée comme pour engloutir la boue noire qui s'infiltré par toutes les fenêtres à la tombée du jour

J'y reviens chaque nuit dans des mouvements englués mais réglés

Sans ne jamais franchir le carré de la porte défoncée

On ne connaît pas son nom

Ni l'inscription sur la vieille médaille qu'elle porte au cou sur ses guenilles

Et ces cris

Depuis l'embrasure du bâtiment sale je les épiais

Mes pas se cachaient là

Dans un moment de silence

Jusqu'à s'isoler des bruits de la ville

Je me tenais hors toute lumière

Je guettais

Imaginai l'autre corps se secouer d'autant d'aboiements

Le froid

Quand même

Dans la peau]

Qu'est-ce qu'on fait quand quelqu'un a froid
Qu'est-ce que je fais moi à rêver toujours pour les autres
De la crasse à gratter à arracher des vêtements
De la merde
Qu'est-ce qu'on fait quand les fantômes nous entrent par la bouche
Jusqu'à s'étouffer
Se noyer dans le noir
Dans les narines plus de poumons
Dans le noir

En sortant de chez moi enfin
Là
J'ai crié sorti les dents montré les canines comme une chienne
Parce que je le sais que devant moi elle se fait casser les dents
Sur le ciment elle hurle hurle
Un gilet rose trop court un gros ventre mou des leggings tachés crottés
Pitchée par terre
Ben trop saoule pour expliquer ses poques
Ben trop gelée pour se tenir droite
Trop partie pour faire son show
Écrasée la face à terre sur l'asphalte
Molle tsé
Par terre rien qui bouge du sang par le coin des lèvres
Devant la foule ce jour-là
La femme lancée par terre en brute qu'on arrête
Crier fort pour qu'on entende encore
Aigu sans défense
Tsé quand tu vas trop loin

Il faisait gris mais on les voyait les gestes secs calculés dans le dos de la bête
Les bretelles de son sac à deux cennes coupées un policier sul' dos

Des menottes de plastique serrées sûrement assez pour bleuir la peau
Le carton pour le change arraché de ses mains dans la chute
Cassée sur un genou en uniforme
Crac

Ça faisait fort
Je ne peux pas m'empêcher de penser au bruit de l'ivoire qui pète depuis ça
Ça
Une femme de mon âge ç'aurait pu être ma sœur la mère de mes enfants pas-nés-pas-morts
ceux qui veulent pas prendre dans mon ventre sec
C'est peut-être ça la face de la résistance
Quelque part entre une mâchoire explosée pis des yeux perçants remplis de noir ferme
Une peau éraflée de s'être fait crisser par terre et plaquer là devant tout le monde
Quelqu'un qu'on casse comme une branche
Crac

Se faire défaire la yeule
Le dimanche
Et être toute seule pour se relever

Le samedi me percute de tous les côtés
Les jours venir tous pareils
Faut replacer les mouvements dans une séquence reconnue
Les yeux fermés replacer le corps aux mêmes endroits
Aux mêmes endroits mal
Respirer respirer redescendre plus bas encore
Bas

Les semaines me restent étranges
L'impression que je ne ressortirai pas jamais
De chez moi y rester

Que la poitrine me pèse
Que quelque chose m'étrangle
Retenu la gorge serrée une main invisible pour me tuer

Une peine dans la gorge comme un sanglot
Oui une boule de tennis enfoncée derrière la luvette
Et pleurer silencieusement comme ça
En silence des autres
Mélanger le salé de la peau à celui des larmes tu sais
Et laisser aller à ce quelque chose de plus grand plus lourd
En m'y faisant reprendre le corps et l'esprit
Comme en transe rituel
Une saignée
Pour expulser le mal par la béance

J'ai l'impression que depuis un moment le temps s'est aplati
Un truck passé sur le calendrier mon corps de femme avec
Mon corps de fille
À être rongé mangé
Une conversation fondue à une autre
Toi ou quelqu'un d'autre
N'importe où mais pas ailleurs

J'ai l'impression que les journées sont interchangeables sans distinction ou préférence dans le déroulement

Mon réel n'est plus celui de personne
De ces jours où j'ai même perdu les miettes du temps qui reste
J'ai la mémoire hantée
Tous les fantômes se sont invités derrière mes côtes
Et je ne suis pas capable de les expirer

Ils restent brûlants au plexus

Ça m'imprime différemment à la réalité

C'était en octobre ou en janvier ou en février

Je sais pas

C'est dur à dire parce que le gris s'étire longtemps à Montréal

Et parfois je ne sais plus dire entre les souvenirs et ce qui s'est fait une place dans ma tête

Les choses qui me font mal ne s'estompent pas

Elles surgissent

Tous mes personnages-traces

Je suis happée

Submergée comme fessée en plein visage par des sentiments trop grands

Qui ont échappé à mes remparts de conscience à certains phares construits pour me retrouver
avant

Quand ça remonte comme une nausée

Que ça envahit tout

Mais je ne prie pas n'implore personne

Mes mains sans chapelet tremblent et ne répondent plus

Que de l'angoisse

Un sommeil qui n'arrive jamais

Plus

Ma tête à arracher d'étourdissements

Et les larmes celles-là qui viennent insidieuses et souvent dans un bruit creux en spasmes trop
forts et qui doivent alerter les voisins

Avec mes hommes passés en symboles d'échec

Quelque chose comme mon cœur mou trop grand un cœur océan qui ne cherche pas mais qui
s'agrippe à en crever

Un mal cannibale qui mange par en dedans en silence

La langue devant le dire

En silence

Une instabilité toute femme à croire souvent

Sauf quand c'est trop dur

On se dit que la prochaine fois ce sera la bonne

On se dit qu'on n'est pas trop pourrie qu'on a encore le temps qu'être une femme que c'est pas juste se déformer le corps pour mettre un bébé dedans

Me déformer le corps pour te mettre un bébé dedans

Je me répète qu'il n'est pas trop tard

Que je cours en rond mais que je ne suis jamais essoufflée à m'en éteindre

M'étendre sous des corps et dans des jambes

Je me répète que je suis bien au-dessus

Des enfants

À faire la belle

Parce qu'émancipée il faut ben l'être

Se péter les bretelles en profiter

Sûrement tu sais

Me convaincre que je ne me crisse pas de tout le travail

De ces amantes mères filles fortes d'avant

Des comprimés blancs

Et j'essaie de me convaincre

Que ce n'est qu'un hasard que ces mains tremblent

À m'ouvrir de petites plaies sur les couteaux et les ciseaux

Par-dessus l'eau de la vaisselle sale

Une goutte à la fois sur le savon

De petites bulles rouges

Nos restes en épingles m'ouvrant les doigts

Un petit trou à la fois

J'essaie de me convaincre que je ne refais pas la ménagère

J'essaie j'essaie
Qu'on ne m'a pas donné un rôle dont j'ai si peur
Quand je fume de désespoir dans l'eau du bain
Comme une crise de folle
Nue dans l'émail froid l'eau tiède
La cigarette qui enfume tout
Du cerveau au trou de la baignoire
Tous les beaux murs blancs
À laver noirs de mes cendres

Le soir toujours à ce moment-là ça me revient
Là
Comme un coup de pelle
Ça me pèse tellement fort entre les deux seins qu'il faut que je me sauve que je prenne l'air
que ça se passe ailleurs qu'ici dans moi
J'ai la chienne
Je sais pas comment le dire autrement
J'ai la chienne
Rouge

Quand ça ça m'arrive par grands coups d'asphyxie j'aurais le goût de m'arracher les ovaires
de me raser les cheveux de me transpercer la peau pour faire sortir ce mal que j'ai en dedans

J'ai tellement peur d'être sèche les ovules morts
Que cet après bébé ce soit l'après-amour
Mort après mort ma vie en cactus pourri
Jusqu'à toujours sans que ça se termine

(Répéter jusqu'à l'aboiement.)

[Fuck fuck fuck fuck...]

J'ai le goût de mettre du noir partout
Du bord de mes lèvres à la poubelle
De tacher le blanc
Toutes les petites lignes grises
Du noir partout
Entre les tuiles de la salle de bain froide
Faire tomber en touffes mes cheveux
Avec le bruit des lames
De la laine en grincements difficiles
Jusqu'à ne plus rien sentir plus
Et sans me regarder dans le miroir
J'ai le goût de couper au plus près possible de la peau
De chaque côté
Deux lignes bien droites
Suivies et tracées
De chaque iris au creux de ma nuque
Trancher violemment les mèches
Pour montrer les oreilles la maigreur en forme de crâne
Avec une grande bande de sauvage sur le dessus
Dans l'urgence de me voir disparaître
Une marque de passage salissante
Pour me faire un corps comme sur le boulevard
Qu'on n'a pas ménagé
Qui attend dans un coin
L'air d'une punk passée dans la ruelle
Parce qu'il n'y avait pas de place ailleurs

Une fille qui fait mal tellement elle est maigre

Une fille pas assez propre

Une fille pleine de blattes en dedans

(Ada et/ou Kaa poussent un cri.)

C'est comme un mal diffus mais scindant qui se cache quand des gens sont autour

Quand j'approche le doigt de l'endroit où ça fait mal

Tu sais

Et qu'il s'enfoncé tourne gratte dru

Et qu'il ne me reste qu'à pleurer

Ne plus comprendre

Rien ne rien comprendre

Pour finalement respirer un peu

Une pilule à la fois

Il faudrait que je sois sèche de partout pour être une bonne fille

Une bonne femme

Une bonne chienne bien domptée

Que je ne pleure pas que je ne tremble pas

Il faudrait que l'angoisse soit pour les autres

Que je flotte bien droguée au-dessus de toutes mes peurs

Juste comme ça en ne posant pas de question

En ne rageant jamais tu sais

Sans guerre sans armes

En ne bavant que le moins possible

Quand je montre les dents

Parce que je n'ai que ça ça

Pour me défendre encore

Contre les monstres la nuit et le jour

En ne me touchant plus en ne jouissant surtout pas

Je ne suis pas folle non pas folle
Madame la prescription
Dans le bon sens bien lisse
Et hop la vie reprendra
Je vous le prescris mademoiselle
Pour les trois prochains mois
Salope

(Ada et Kaa aboient.)

Je sens que quelque chose me mange par l'intérieur
Du vagin à la gorge
De la mouille à la salive et de moi à toi
Que c'est entré et qu'il est trop tard
Que les dents me réveillent la nuit
Crac
Quand enfin le sommeil m'allonge
Je sens que je m'affronte en dedans
Que ce qui pouvait vivre en moi s'est fait bouffer par une crise de grosse envie
Une folie de mourir pour revivre se refaire re
Après toute la merde
Bâtarde fatiguée
Chienne sans médaille

Elle

Elle je la vois souvent la nuit
Dégueulasse et figée de peur dans le coin d'un mur
Je la regarde dormir comme ça
Elle
Sans savoir ce qu'elle fait crottée dans le coin de ma tête

Mais je me demande à chaque fois
Si ce n'est pas Elle que je garde en dedans
Un mauvais double une mauvaise
Pas forte pas morte
Derrière mes poumons et qui prend mon air
Jusqu'à ce que j'étouffe
Dans tous ses cris

C'est comme un battement solide
Qui s'entretient répercute partout
Partout
Qui m'explose la tête à chaque sommeil
Un battement mortel un poison
Une nuit à la fois

Une pilule hop un speed un whizz un billy un sulphate un grudge un dexys un blues une base
Pour que garder éveiller la patte tremblante
Je me le prescriis
Bien là
Je te prends triple dose
Serai une mauvaise double une mauvaise
Forte pas morte sans sommeil
Les cheveux en sauvage
Une rage en dedans
Partout
Des lumières partout dans une danse
Toute la nuit sans fin
Des cris sourires tout partout
Ça suinte
Ça explose
Ça gronde c'est grand

Les fuses les fils se touchent
Je vous le promets je ne jouirai plus
Sauf dans cette histoire-là plus
Je ne ragerai plus
Je serai en nage
D'énergie d'amour de sexe de tout ce que vous voulez
Je danserai en party-rage jusqu'à ma perte
Entre tous ces corps
Entrent tous ces corps
Dans ma peau pas encore ouverte
Mes chairs pas refermées
Par mes plaies
On se contaminera
Le sang jusqu'à la tête
Ben comme il le faut
Je ferai des mélanges pour que ça buzz encore plus
De comme quand ça psychose
De quand je crie j'hurle je gronde j'hurle et je crie
Ça sera la nuit de la bonne humeur
Des seins partout des beaux corps bronzés lissés rasés
Des belles faces des belles têtes
On va se faire des beaux yeux
Ça va être ma fête je vous le dis
Je vais m'exploser la tête bien comme il faut
Je vais me laisser prendre
Au jeu à la musique à tout'
À tout'
Je vais me laisser faire
Me laisser prendre
Me mettre en mouvement
Suivre ceux des autres

La vague
Déferlante je vais lever les bras jusqu'à la paralysie
Jusqu'aux jambes qui cassent
Jusqu'aux pieds qui saignent
Je vais tout prendre et ne rien laisser
L'air et les lumières en flash
Mon p'tit coat sur le dos pas de bas dans les souliers
Je vais jouer à l'aveugle
Les pupilles dilatées la peau trop grande de désirs
Comme un chef
Comme un king
Comme une reine
Comme une mère je me reprendrai
Je vais me sauver
Me tirer hors du trou
En me lançant dans les autres
La rage au cœur plus de bouche hurlante

[Yeah

mm

oui c'est ça]

Je vous le dis
Triple dose
Direct dans la bouche en blanc
Ça ne va pas éclater juste bouger de partout
Partout
Un gros dubstep du house du transe le beat dans le corps
Quand ça résonne dans la carcasse
Un tremblement de terre jusqu'au bout des orteils
Une fureur

Un spectacle de passions c'est sûr
Ça va être tragique ça va couler
Ça va garrocher en ostie
On va torcher le dance floor ça va nous appartenir
Pour que ça tremble moins dans mes doigts
Que ça s'enchaîne fou fluide liquide
Sans y penser surtout
Surtout
Respirer respirer redescendre plus bas encore
Le dos pour tout le monde assez grand pour me prendre
Au lieu de crever au bout d'une corde
Une mort qui ne change pas d'idée
Une mort qu'on ne manque pas encore
Au lieu de me jeter au feu comme une ostie de vidange
La face cramée le gueule éclatée
Ça va être beau beau
Plus qu'un panier de fraises
Plus que des fraises en janvier je te jure
Ça va être chaud ça va être suintant
Ça va être fou
Ça va être mental tu vas voir
Je vais être grande
Je vais me ressembler
Je vais être forte
J'aurai les ailes larges pleines
Et seulement les os pour les retenir en face du cœur
Un cœur mangé rongé crissé au chemin
Je serai un oiseau qu'on a mangé
Sur lequel on s'est nourri sans briser les ailes
Pour l'après
Par superstition

Malgré la faim le monstre et la crasse
Un oiseau pour fille anthropophage qui vit dans les vidanges
Une patte prise dans la neige
Une fille cannibale par en dedans
Qui ne mange plus rien
Qui finit par tout bouffer pour ne pas que ça sorte
Pour que tout soit propre frais *clean* chloré à l'os
Même les yeux fermés
Fermée
Qu'il n'y ait plus rien pas même un point de suture

(Ada, Kaa et Ema poussent un long cri.)

Kaa

Marquer ton territoire jusqu'à ma bouche
Avec tes mains à m'étamper
Partout autour et sur les draps
Pour que quand on se lève ce soit un lit de meurtre de notre mise à mort
La forme d'un corps qu'on a fait saigner jusqu'à la perte
Lacéré ouvert détrempe salement une carcasse
Un grand oiseau les ailes ouvertes sur les draps à jeter
Que ça déborde
Me cailler partout
Malgré tout

Ada

Je me sens comme une grosse cour à scrap
Une crise de grosse dompe
Sur nos cochonneries qu'on a laissées là pour ne plus les regarder

Kaa

Prends-moi donc

Je pourrais être ta femme-bateau

Ton amante flottante l'eau en dessous des reins

J'aurais pas de port promis

Ada

T'es mort

T'es mort ostie

Pas de pow pow rien pantoute

Ema

Tu laisses tu restes violent dans l'absence

Ada

Plus de caresses plus de chaleur pour personne

Kaa

Sans cette entente du goût de l'autre

Mais je suis encore à moitié gelée du cœur

Ada

J'aurais voulu ne pas te faire honte

Maman ne pas te faire peur

Que la famille ne meure jamais

Même dans les plus laides histoires

Ema

Un petit bout par-ci des histoires par-là
Dont on ne voudrait pas se rappeler et qu'on choisit d'oublier
Les histoires qui tachent même par dedans

Kaa

Et tu t'es juré que c'était fini quand elle est morte
Que tu en avais eu assez
Que c'était trop dur
Et que tu n'avais plus l'âge de tous ces départs
Parce que tout mourait autour de toi

Ada

Une vieille édentée
Peut-être déjà trop

Kaa

Tu mets la table pour tous tes fantômes ma douce mère

Ema

Qu'est-ce qu'on fait quand les fantômes nous entrent par la bouche
Jusqu'à s'étouffer
Se noyer dans le noir

Ada

Qu'est-ce que tu fais avec ça

Qu'est-ce que tu fais avec ça après tout' quand tu l'as dans face

Qu'il parle plus et que c'est rendu frette

Ema

J'aurai les ailes larges pleines

Et seulement les os pour les retenir en face du cœur

Un cœur mangé rongé crissé au chemin

Je serai un oiseau qu'on a mangé

Sur lequel on s'est nourri sans briser les ailes

Pour l'après

Par superstition

Ada, Kaa et Ema

Caille-moi

Caille-moi crisse de lâche

Fais au moins ça juste ça

Que je n'aie plus de peine que ça me sorte de moi

À t'en crisser la chienne ben comme il faut

Caille-moi

Caille-moi pour qu'il ne reste plus rien

À couler

Sans larmes ni sang pour personne

La cage thoracique en parage de mes désirs

Ada

Et pleurer silencieusement comme ça

En silence des autres

...

LA VIOLENCE DU LANGAGE COMME MODALITE DE NEGOCIATION AVEC LE REEL DANS LA PIECE *ROUGE GUEULE* D'ÉTIENNE LEPAGE

Penser n'est possible que si le langage n'est pas notre voix, s'il nous permet de mesurer à quel point nous sommes aphones – à quel point notre mutisme est insondable.

*C'est cet abîme que nous appelons le monde.*¹

— Giorgio Agamben

Ce qui frappe à la lecture de *Rouge gueule*² d'Étienne Lepage, c'est d'abord une certaine crudité du langage, c'est la banalité des histoires et la désarmante cruauté avec laquelle les personnages les portent à la scène. L'écriture de l'auteur est efficace et fait éclater le dialogue traditionnel : sa langue est hachurée et versifiée, rapide, sans détour. Représentée publiquement et avec succès pour la première fois en novembre 2009 au Théâtre Espace Go, *Rouge gueule* a fait l'objet de plusieurs critiques de réception, alors qu'à ce jour, peu de textes s'attardent à l'analyse en profondeur de la pièce du jeune dramaturge. On a parlé du cynisme et du choc, on a qualifié d'exutoire l'espace de la scène habitée par les personnages de *Rouge gueule*, on en a critiqué la violence et on l'a même parfois traitée de miroir de notre société. Or ici il faut penser la violence, la penser *dans* le théâtre, la penser portée, puis prise et amenée à la scène. L'analyse plus profonde du texte d'Étienne Lepage permet de s'interroger sur l'inscription de la parole individuelle des personnages à la fois comme restes, cendres, et

¹ Giorgio Agamben, *Le langage et la mort. Un séminaire sur le lieu de la négativité*, [Il linguaggio e la morte, Torino, Einaudi, 1982], tr. fr. M. Raiola, Christian Bourgois, 1997, p. 139

² Étienne Lepage, *Rouge gueule*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2009, 107 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *RG* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

bouée de sauvetage, pour une génération qui doit faire face à la violence médiatisée du monde. *Rouge gueule* sera comprise, dans notre étude, non pas comme exemplaire de la dramaturgie d'Étienne Lepage, mais plutôt comme objet d'étude sur lequel baser une réflexion plus large sur l'œuvre de l'auteur qui, dans d'autres pièces, s'éloigne drastiquement du style du texte dont il est ici question.

Nous désirons questionner la voix, dans son rapport à la fois au corps tronqué et à la performance d'un langage, afin de mettre en lumière comment la violence du langage de Lepage négocie le rapport au réel dans la pièce *Rouge gueule*. En ce sens, le recours à la notion d'oralité, telle que définie par Marion Chénétier-Alev³, permettra l'approche littéraire du texte de théâtre, sans en exclure le côté performatif. C'est autour de trois pôles que prendra forme cette réflexion : porter sur soi la violence, porter en soi la violence, et la porter à la scène. Ce sont ici et respectivement les rapports au réel, à la vérité et au théâtre qui guideront la démarche.

LIMINAIRE

Dans son article « Le rouge aux lèvres⁴ », Hervé Guay qualifie la pièce de Lepage d'une « rare incursion de la dramaturgie québécoise dans le théâtre “in-yer-face”⁵ », se référant aux « comportements extrêmes⁶ » qui y sont mis en scène. Sans vouloir classer la pièce dans un mouvement ou une esthétique, le rapprochement entre ce morceau du théâtre

³ Marion Chénétier-Alev, *L'oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*, Saarbrücken, Éditions universitaires européennes, 2010, 576 p.

⁴ Hervé Guay, « Le rouge aux lèvres », *Spirale*, n° 231 (mars-avril 2010), p. 60-61

⁵ *Id.*

⁶ *Id.*

d'Étienne Lepage et le *in-yer-face* britannique nous est indispensable afin de mieux comprendre la force de frappe de la pièce, en pointant ce que les critiques ont, à notre avis, passé sous silence : la violence du langage, dans le propos et les actions, ne participe pas du cynisme, mais en offre le contrepoint. À propos du *in-yer-face*, le reconnu critique britannique de théâtre Aleks Sierz souligne ce qui nous paraît avoir une certaine résonance dans l'œuvre de Lepage :

In-yer-face theatre is 'nineties guerrilla art... [and it separates itself from other British art forms because] it sets its face against postmodernism. Rather, it is modernist and avant-garde. It prefers old-fashioned ideas about political commitment and cultural provocation to new and trendy notions of irony, self-reflexivity, and cynicism. [...] In-yer-face is political theatre [and] explore[s] personal pain rather than public politics[.]⁷

Nous sommes loin de proposer que le théâtre d'Étienne Lepage revêt le rôle de guérillero et nous ne décelons pas, en sa dramaturgie, une volonté de révolution. Il faut apporter beaucoup de nuances en faisant résonner, avec le texte de Lepage, le théâtre *in-yer-face*. Si la subversion et la provocation règnent dans *Rouge gueule*, si la pièce n'offre pas de morale, elle n'est pas en rupture totale et en réaction avec l'histoire du théâtre et ses formes, comme le sont les dramaturgies de Sarah Kane, de Mark Ravenhill ou d'Anthony Neilson. Plus près de nous, Michel Vaïs avance que :

Le théâtre dit *in-yer-face*, ou « brutaliste », ne semble pas — encore — avoir eu autant de prise au Québec que dans d'autres pays comme l'Angleterre, la Pologne ou la Serbie, par exemple. Dans un exposé que je livrais à Novi Sad, en 2003, sur ce qu'on appelait là-bas le « nouveau théâtre européen », je précisais que la seule manifestation notable de ce phénomène au Québec paraissait être le retour, chaque année, des Contes urbains. Comme un rituel anticlérical — pied de nez ou flatulence —, à la veille de Noël, cette formule

⁷ Aleks Sierz, « Still In-Yer-Face? Towards a Critique and Summation », *New Theatre Quarterly*, vol. 18, n° 1 (février 2002), p. 21-22

« Le théâtre *in-yer-face* est le Guerilla Art [aussi appelé Art Action] des années quatre-vingt [et se distingue des autres formes d'art britanniques parce qu'il] propose un affront au post-modernisme; il est plutôt moderniste et d'avant-garde. Il préfère les idées traditionnelles sur l'implication politique et la provocation culturelle aux nouvelles notions à la mode d'ironie, d'autoréflexivité et de cynisme. [...] Le *in-yer-face* est un théâtre politique [et] explore la douleur personnelle au détriment des politiques publiques[.] » Nous traduisons.

semblait nous préserver de devoir subir les comportements de personnages scabreux tout le reste de l'année.⁸

Il qualifie également « les pièces qui peuvent être regroupées et définies comme appartenant à ce théâtre⁹ » comme des morceaux « abord[ant] de manière provocante et choquante la vie contemporaine, surtout dans un cadre urbain¹⁰ » et se caractérisant « par l'exploration d'une violence autant publique que privée, de la dislocation de la famille de classe moyenne, de la pauvreté, des “ valeurs ” de la société de consommation, etc.¹¹ »

Ce sont plutôt les échos de ce type de théâtre, se répercutant dans *Rouge gueule*, qui permettent de construire les bases de notre réflexion. Le terreau le plus fertile, pour la comparaison que nous désirons faire, se loge avant tout dans l'idée de l'exploration de la douleur personnelle et dans l'écart entre ce « théâtre de la violence », pour dire avec les mots de Sarah Kane, et ce qui se fait au théâtre au même moment et dans le même contexte sociopolitique. À cet égard, poursuivant son analyse, Hervé Guay ajoute :

De ce côté-ci de l'Atlantique, le travail de Lepage est à ranger en cela aux côtés de *King Dave* d'Alexandre Goyette, peut-être. En plus déconstruit toutefois, car la pièce de Lepage n'en est pas une. C'est plutôt une série de sketches, de vignettes, des monologues pour la plupart, rassemblés davantage en raison des liens atmosphériques qui les unissent que par une intrigue commune à ces silhouettes entraperçues. [...] Des inconnus s'y vautrent dans la violence ou dans cette forme de violence dépassionnée qu'est le cynisme. Ils affichent ainsi le désespoir qui s'est insinué en eux. Mais ils manifestent de même l'infini désir qu'ils ont d'être entendus, reconnus, compris par leurs semblables — malheureusement devenus aussi insensibles qu'eux. Seule subsiste dès lors la possibilité de choquer, de faire mal, de hurler à l'autre son mal-être, histoire de socialiser un tant soit peu dans un monde individualisé à l'extrême.¹²

⁸ Michel Vaïs, « À la recherche du choc théâtral », *Jeu : revue de théâtre*, n° 126, (1) 2008, p. 166-167

⁹ Michel Vaïs, « Provocation et brutalité en Europe », *Jeu : revue de théâtre*, n° 111, (2) 2004, p. 44

¹⁰ *Id.*

¹¹ *Id.*

¹² *Id.*

Peut-être y a-t-il un cynisme de première lecture, un cynisme de première écoute chez Étienne Lepage. Mais comme le souligne Guay, le désir sous-tend les prises de parole des personnages, il alimente constamment leurs voix et cela parfois même jusqu'au cri, jusqu'au hurlement rassembleur de la meute. Ainsi, cette constellation de personnages — dix au total — n'est rendue possible que dans l'écho entre leurs histoires et leurs corps : ils se font peur, ils essaient d'aller le plus loin possible, ils vivent dans cet extrême, sur le seuil du tabou et du représentable.

*Véronique
assise à l'écart
Francis l'écoute attentivement*

VERONIQUE

On veut toutes se faire violer.

[...]

[O]n est une société de vierges une société d'agace-pissettes le royaume des adolescents chuis une ostie de conne pis toi t'es un osti de con pis on aimerait tellement ça avoir mal parce qu'on est écœurés d'être vierges peser dix mille tonnes dix mille tonnes pendant que les autres y sont tellement vides they can't stay on the ground they try they try they try

[...]

Évaporé

Juste

le viol (RG, 66-67)

Or comme le montre cet extrait du tableau « *ABOUT RAPE* », l'insensibilité dont parlait le critique est constamment remise en mouvement par le discours des personnages. L'insensibilité première fait volte-face subitement dans les paroles de Véronique pour faire place à une grande fragilité, à un désir de dire en quoi l'apparent engourdissement du personnage cache de la douleur. L'insensibilité est mise en danger parce qu'elle est déplacée du côté du simulacre et de son aveu. Bien qu'Hervé Guay parle du cynisme en le qualifiant de

« cette forme de violence dépassionnée¹³ », il est nécessaire de préciser que l'acte de langage même des dix personnages de la pièce, monologique ou non, nous paraît toujours sous-tendu par une passion, un désir ou un sentiment, que ce soit de la tristesse, de la peur ou de l'envie, pour ne nommer que ceux-là.

Il n'y a pas que le cynisme parce que la pièce de Lepage ouvre le discours et l'apporte à la scène. Le cynisme, lui, enferme le discours, le guide jusqu'à l'asphyxie de la pensée, dans un pessimisme désabusé. Catherine Mavrikakis dira, à propos du Bardamu de Céline qui, pour elle, est emblématique du cynisme que :

Tout le travail de Bardamu sera donc, non pas de s'ouvrir à sa conscience et à sa réflexion, mais de tenter de survivre sans trop penser. Il lui faut donc arrêter de tenir un discours qui place le sujet dans un paradoxe qui montre la défaite de la pensée et sa douleur. Il s'agit de continuer à vivre, à perpétuer quelque chose comme soi, à pousser la vie vers sa permanence et sa reproduction. L'insistance d'exister. C'est cela, très précisément cela, que Bardamu appellera non sans ironie la pensée.¹⁴

Cependant, il y a toute une ouverture à la conscience et à la réflexion dans *Rouge gueule*. Ce que disent les personnages du dramaturge provoque, certes, mais moins par désinvolture et cynisme que par réaction physique à la violence du monde qu'ils connaissent, comme si le langage était tout ce qui leur restait. Le langage est tout ce qui reste, il est ce qui se répète jusqu'à dire ce qui est inacceptable et inavouable dans le *vivre ensemble*.

Le langage est au cœur de notre réflexion et il convient d'en préciser la définition que nous lui prêtons dans l'œuvre d'Étienne Lepage. Plus qu'un instrument de communication et que le contenu de l'expression des personnages, suivant la définition qu'en donne Saussure, le langage permet, ici, de faire l'expérience de la désobjectivation. La violence faite au langage

¹³ *Id.*

¹⁴ Catherine Mavrikakis, *Condamner à mort : les meurtres et la loi à l'écran*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005, p. 14

normé, courant et acceptable négocie à la fois le rapport de la langue au réel et le rapport qu’entretient la pièce avec le réel. La négociation dans le langage est ainsi cet instant de la rencontre éphémère entre le langage et les corps — corps du lecteur-spectateur¹⁵ et du personnage — dans l’espace du théâtre. À cet instant de concordance précis, le langage devient expérience. Le sujet se voit alors « sans identité, toujours décentré¹⁶ », il s’ouvre à la multiplicité de ses individuations possibles. Et alors la force de frappe du langage de Lepage est à son paroxysme : l’altérité remplace l’aliénation, le *je* est le lecteur-spectateur et le personnage, la violence du langage frappe l’un et l’autre, sans distinction.

Il faut ainsi comprendre le langage d’abord et avant tout comme une invention. Dans *Rouge gueule*, il ne calque ni n’imite le réel. De façon synchrone et certainement intéressante, le dramaturge Simon Boudreault écrivait, en 2010, dans l’avant-propos de sa pièce *Sauce brune*, qu’il a « voulu créer une langue québécoise surréaliste où les sacres prennent toute la place. / Une langue imparfaite où l’absence de loi traduit l’urgence de dire. / Où sacrer est tout ce qui reste.¹⁷ » De la même façon, la langue surréaliste d’Étienne Lepage permet la création de nouveaux rapports entre la fiction et le réel. Les sacres répétés, le cri et la présence de l’anglais ne relèvent donc plus de l’aliénation d’une langue ou d’une pauvreté. Le rapport au réel n’est donc possible que dans la création d’un langage.

¹⁵ Nous empruntons ce terme à Marion Chénétier-Alev : « Il faut dire encore un mot à propos d’une expression que l’on rencontrera fréquemment au fil de ces pages, celle de “lecteur-spectateur”. L’objectif est d’analyser l’oralité dans les textes : ainsi, c’est l’expérience du lecteur qui est à la base de notre investigation. » Marion Chénétier-Alev, *op. cit.*, p. 114

¹⁶ Gilles Deleuze, *L’Anti-Œdipe* in *Capitalisme et schizophrénie*, tome 1, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 27

¹⁷ Simon Boudreault, *Sauce brune*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2010, 137 p.

Au cœur de cet espace de fiction, le langage de Lepage est également déssubjectivé, au sens où l'entend Gilles Deleuze. Le penseur écrit, de pair avec Félix Guattari :

[La déssubjectivation, ce n'est n]on pas en arriver au point où l'on ne dit plus je, mais au point où ça n'a plus aucune importance de dire ou de ne pas dire je. Nous ne sommes plus nous-mêmes. [...] Nous avons été aidés, aspirés, multipliés.¹⁸

Il y a donc du sujet dans ce langage, des individualités, des personnages dont la voix porte un langage. Dans l'espace du théâtre parlent une dizaine de *je*, mouvants, interchangeables, dont les histoires sont attribuables à l'un *et* à l'autre, des *je* remplis d'altérité et d'indécidabilité, et ce, malgré la tangibilité de leurs histoires. C'est cette subjectivité particulière qui *arrive* dans le théâtre du dramaturge.

Si nous avons donné de l'importance précédemment à la voix, c'est qu'elle est révélatrice d'un certain rapport au corps dans le langage d'Étienne Lepage. Les corps, ces corps-sujets, résistent au langage tel que nous le définissons : ils n'y échappent pas puisque les mots passent par l'oralité et la voix, par la bouche, mais ils ne constituent cependant qu'un espace de rencontre éphémère où se négocie le rapport entre la fiction et la réalité, par le biais du langage. Le théâtre est donc le lieu nécessaire d'une telle langue puisqu'il permet l'impact entre la violence dans le langage de *Rouge gueule* et le lecteur-spectateur. Plus encore, il est cet espace de possibilité de l'expérience, tel que nous l'avons souligné précédemment. Le *je* des discours des personnages est attribuable à de multiples altérités, et recouvre à la fois les sujets de la fiction et les lecteurs-spectateurs à qui s'adresse le langage. La responsabilité est ainsi partagée puisqu'elle est à la fois portée par chacun et les percute tous. Le théâtre se voit

¹⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rizhome*, Paris, Éditions de Minuit, 1976, p. 7

alors être le lieu de la décharge, terme qui ne va pas sans rappeler la notion de *catharsis* traversant les études théâtrales.

Nous voulons également penser le langage comme un médium portant le cynisme et la violence. Le terme porter nous paraît particulièrement juste dans la mesure où il sous-entend un certain mouvement, et c'est par celui-ci que nous voulons penser la négociation entre la réalité et la fiction du langage de Lepage. L'implication politique de celui-ci est également importante pour la réflexion : définissant un mode d'être au monde et d'organisation d'un microcosme dramatique, il qualifie également un rapport de la pièce au monde qui nous semble singulier et sur lequel nous reviendrons.

Par là même, dire ce qui ne se dit pas et adresser cette parole modifie les balises de la communication reliant les membres de ce monde *obscène*; *obscène*, le langage l'est en ce sens qu'il rend compte de l'indicible et du tabou, puis parce qu'il frappe hors du quatrième mur. En défaisant les limites de la scène par le langage, il ne reste souvent aux personnages que le cri et l'animalité. Les personnages hurlent ce qui échappe au langage, vers la création de nouveaux repères, vers la mise en commun des temps — mythique et contemporain — dans le monde du théâtre. Cela ne va pas sans rappeler ce que met en scène Daniel Danis dans *Le langue-à-langue des chiens de roche* dans le jappement de ses personnages, dans cette fuite des limites de la société et du langage :

DJOUKIE. Va-t'en, je peux te mordre la langue. Je suis la fille d'un chien.

Djoukie jappe, Niki se met aussi à japper, à hurler. Ils se répondent en jappant.

NIKI. Tu entends, maintenant les chiens nous répondent.

Moi aussi je suis un enfant-de-chienne.¹⁹

Chez Danis, les personnages de Djoukie et de Niki s'échappent en prenant possession d'un autre langage, mais plus encore en se recréant des origines, une généalogie devant leur douleur partagée. Ils deviennent des chiens, obsession d'ailleurs récurrente dans le langage de la pièce de Lepage.

Toutefois, chez Étienne Lepage, quand la voix manque, c'est qu'il est trop tard. Le personnage de Mélanie, dans le tableau²⁰ « *NOT AGAIN !?* » qui clôt le livre, rejoue le propos du premier tableau — un monologue furieux adressé à un homme suivant une rupture imaginaire —, mais cette fois-ci, jusqu'à l'extinction de la voix. Une fois sans paroles, le personnage ne quitte pas la scène : c'est plutôt sa mort qui prend toute la place, dans le silence et le « calme » (*RG*, 107), dans l'incapacité de la voix à advenir encore.

[...]

Tu te souviendras même pus de ton nom

Elle se racle la gorge

Quand je vais en avoir fini avec toi
tu vas avoir les couilles sèches
pis la graine érodée
Pis
je

Elle s'étouffe de plus en plus

Ben fais quelque chose
maudit cave
Tu vois ben que chus en train de m'étouffer
Regarde-moi pas comme ça
Va me chercher de l'eau
quelque chose

¹⁹ Daniel Danis, *Le langage-à-langue des chiens de roche*, Ottawa, Leméac, 2007, p. 62

²⁰ Nous préférons le terme *tableau* à celui de *sketch* qui renvoie au comique et à ses ressorts et qui, selon nous, édulcore la profondeur dramatique de la pièce.

Elle n'arrive plus à parler

Je
J
Qu'
Qu'est-ce tu fous
maudite graine
maudit tabarnak
je
je
come on

Ça devient grave
[...]
Elle s'écroule
[...]
Elle ne respire plus
[...]
Elle expire finalement
Elle soubresaute
Expire encore
Se dépose
Se calme
Spasmes
Gigote
Expire
Calme

Long calme

Spasmes

Expire
Calme
Calme
Calme

C'est fini (RG, 104-107)

Sans ponctuation, le langage s'éteint entre les jurons et la mort — (re)jouée ? — qui vient asphyxier toute la vie sur scène. La violence du langage se fait prendre au jeu ; ça dérape, ça va trop loin et le réel reprend le dessus. Le sujet disparaît dans la dissolution de son propre « je » pourtant jusque-là omniprésent — bien que désobjectivé — dans le discours.

Le fantasme de mort de la personne imaginaire à qui s'adresse Mélanie s'inverse : les coups portés par sa langue la tuent, le canon de son fusil se retourne contre elle et s'enfonce dans le fond de sa gorge. Et ce, jusqu'à ce que ce « calme » soit entendu comme les trois balles d'un revolver, l'espace scénique de sa détresse. On retrouve également cet effet de martèlement de la répétition dans le premier tableau — « CLINT EASTWOOD » — où les jurons arrivent comme des balles, présages de ce « *fusil imaginaire* » (RG, 11) pointé « *vers la foule* » (RG, 11) :

*Elle pointe son fusil imaginaire vers la foule
et commence à tirer*

[...]

*Elle souffle le canon
Elle mine de rengainer
comme Clint Eastwood (RG, 11)*

Tout recommence et la boucle se referme à même la structure de *Rouge gueule*, offrant pourtant la liberté au metteur en scène d'agencer comme il le voudra les différents tableaux dans une mise en scène dépourvue d'un regard rigide de l'auteur.

Cette scène liminaire nous semble emblématique de la pièce d'Étienne Lepage en ce qu'elle a d'imitation et de jeu : on joue à la victime, à la vengeance, à l'amour, à la mort. Les voix imitent celles des autres, de la culture populaire et des petits voyous, de la télévision et de la publicité de masse. Les voix se répondent sans s'adresser la parole, elles se répètent aussi parfois. Les personnages jouent à avoir mal, à avoir peur, ils déclament de faux poèmes, des bouts d'un tragique qui sonne faux dans leur bouche pour en imiter la grandeur. Et pourtant ils « parle[nt] des vraies affaires », se disent « loin de la conversation de salon / C'est du thick / On rit pus » (RG, 15). Il y a de l'humiliation et du rire, il y a des cris et des hurlements,

le corps des personnages est malmené, battu, masturbé. « [É]tat de guerre²¹ » il y a, malgré la dissimulation et le simulacre.

PORTER SUR SOI. UN CORPS.

Publié dans la revue *Jeu* en 2010, l'article « Consensuelle provocation : *Rouge gueule* » d'Hélène Jacques apporte un dur regard sur la provocation dont fait preuve l'œuvre de l'écrivain :

La véritable provocation ne résiderait-elle pas ailleurs, dans une représentation en rupture avec le monde sous-tendu par la violence, qui ne fonctionnerait pas selon le même mode ? Ne peut-on pas provoquer, faire réfléchir autrement qu'en gueulant, c'est-à-dire en rompant avec la logique de l'attaque du spectateur ? La subversion ultime, aujourd'hui, ne correspondrait-elle pas à choisir le contre-pied de la violence et du cynisme ambiants ?²²

Cet extrait qui écorche au passage la pièce de Lepage pose cependant une question au cœur de notre réflexion, à savoir s'il s'agit de représentation ou de présentation du réel. La problématique du rapport au réel entre la pièce et son contexte de représentation semble ici habiter la critique, tout autant que les effets que crée ce rapport sur le lecteur-spectateur. Tel que nous l'avons souligné rapidement, le cynisme dans la pièce de Lepage obéit plutôt à la logique de reste : il percute les personnages depuis le langage, l'espace d'une parole, sur scène, il habite leur voix avant de se répercuter vers l'extérieur de la scène. La représentation théâtrale n'est donc pas en rupture totale avec le « cynisme ambiant » dont parle Hélène Jacques, mais il le détourne, le retourne vers l'extérieur de la scène. Il est donc question d'un trop-plein de violence accueilli sur le corps des personnages, de l'attaque du réel sur eux, attaque pour laquelle ne reste, en réponse, que le langage. Les personnages ne sont pas des

²¹ Diane Pavlovic, Préface de *Rouge gueule*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2009, p. 5

²² Hélène Jacques, « Consensuelle provocation : *Rouge gueule* », *Jeu : revue de théâtre*, n° 135, 2010, p. 89

victimes, ils sont des réceptacles. Nous voulons ainsi penser le réel, dans la présente étude, comme ces images, pour le lecteur-spectateur et dans la fiction, du monde dans lequel il vit et dans lequel il s'identifie.

En ce sens, la scène se fait l'exutoire, certes, d'une certaine violence retenue, mais elle est aussi le lieu où les personnages la portent sur eux. La violence du langage se voit ainsi prendre, sur elle, une part du cynisme : elle en négocie son rapport au réel par cet effet de reste au sein du langage. Le tableau intitulé « *MY NAME CARVED IN A STAR* » expose avec finesse ce mouvement de prise en charge :

JEAN

J'ai aucun intérêt
à ce que d'autres viennent après moi

Je vois pas pourquoi
y faudrait que je ménage un avenir
à ceux qui vont me suivre
pour qu'ils le ménagent à leur tour
pour les suivants
et encore et encore
jusqu'à ce que les dernières miettes tombent
entre les doigts des dernières mains
pis qu'on se regarde avec un sourire épais
en se disant qu'au moins
c'est pas la faute à personne ?
Je veux ben
moi
que ce soit de ma faute

Y a pus moyen de faire rien de grave
On est tellement petit
qu'on peut même pus être coupable de rien
Je veux ben
moi
être coupable de tout

Je prends sur moi la responsabilité totale
Chus là
Chus coupable de tout
Le seul homme au monde
qui ait encore du sens
parce que j'enlève

tout le sens (RG, 99-100)

Le personnage de Jean dit être prêt à prendre sur lui, sur son dos, la « responsabilité totale », la culpabilité de tous, alors que la première partie de son monologue est chargée de cynisme, d'un désintérêt pour la continuation de la vie et de la pensée. Cependant, une fois dans ce langage, le cynisme est renégocié dans un désir de faire du sens. La littérature d'Étienne Lepage ici n'offre pas de porte de sortie, mais elle montre la laideur de ce monde dans lequel le personnage de Jean inclut le lecteur-spectateur — par l'utilisation répétée du pronom « on ». Elle ne redonne pas de sens, mais en pense son impossibilité. En cela, la pièce est en rupture avec un désir de voir advenir, par la littérature, une réparation. S'il ne reste que le langage, que cette bouée de sauvetage devant le monde, chez les personnages, il n'en demeure pas moins que la réponse est imparfaite, et que l'esquisse comporte des ratées. Réfléchissant sur la culture et la littérature, Catherine Mavrikakis dira justement, à ce titre :

La culture est, de par sa nature même, déception puisqu'elle doit mettre en échec les représentations préfabriquées du monde. Un art qui redonnerait un sens plein à la vie et à la société courrait le risque de flirter avec le totalitarisme. La culture et l'art ne peuvent être pensés sans leurs ratages, sans un certain esprit de sacrifice face au social avec lequel (et il n'y a là rien de romantique) les intellectuels ne peuvent pas toujours pactiser.²³

Nous voulons donc penser qu'il n'y a pas de rupture totale avec le réel dans *Rouge gueule*, mais qu'au contraire l'art de Lepage repose dans un certain acte de monstration, sans didactisme.

Le dramaturge et metteur en scène français Joël Pommerat, dans son essai *Théâtres en présence*, dit avoir « envie d'aller au théâtre pour voir un instant où ça cesse, où ça cesse enfin

²³ Catherine Mavrikakis, « La culture et ses volontés de puissance », *Spirale*, n° 240 (printemps 2012), p. 8

de jouer, de composer.²⁴ » Le doute, ce brouillage entre les limites, est mis en scène à même les mots de *Rouge gueule*. Pommerat ajoute :

Nous sommes dans une société qui quête profondément (à tort ou à raison) l'origine des choses. [...] Cette métaphore qu'on emploie souvent pour dire que la vie est un théâtre n'est pas si fautive et ce monde d'aujourd'hui, ce monde de communication a développé ce processus de brouillage par la représentation. On ne cesse pas de se mettre en scène, de mettre en scène sa parole, son rapport aux autres. L'inverse d'une spontanéité.²⁵

Joël Pommerat s'affaire néanmoins à désarticuler un certain miroir à la visée didactique : pour lui, la violence est donnée moins pour la reconnaissance et la démonstration que pour la monstration. Il semble juste de rapprocher ses propos avec l'objet de notre étude. En effet, d'une part, sans n'être qu'une caisse de résonance, le théâtre est l'espace où se répercute et est portée une certaine part de réel, de la société dans laquelle s'inscrit la pièce *Rouge gueule*. D'une autre part, la véritable rupture réside en l'oralité de ce texte dramatique.

Par l'oralité de l'écriture, nous entendons, suivant les recherches de Marion Chénétier-Alev (elle-même dans le sillage de Paul Zumthor), une écriture renvoyant à « la présence d'un certain nombre de procédés qui tendent à transposer, dans le texte, ou bien dans les caractéristiques des langages parlés (langue populaire ou codes de la conversation), ou bien celles des “ littératures orales ”, mais toujours au prix d'une inévitable dénaturation.²⁶ » Il y a donc « deux oralités²⁷ » qui se réalisent dans la voix, pour emprunter l'expression de Zumthor : une expression individuelle et une expression reliée à une tradition, à la connaissance médiatisée de celle-ci. Sans détailler ici ces procédés propres à l'oralité dans l'œuvre à l'étude, notons seulement que chez Étienne Lepage, le langage de tous les jours,

²⁴ Joël Pommerat, *Théâtres en présence*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 13

²⁵ *Ibid.*, p. 14

²⁶ Marion Chénétier-Alev, *op. cit.*, p. 44

²⁷ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 33

familier et parfois ordurier s'écrit avec précision. La langue de Lepage jouit d'une connaissance du joul de Michel Tremblay : elle connaît son histoire et en négocie un nouveau rapport au sein de la fiction. Elle s'inscrit, déjà ailleurs et singulièrement, auprès de celle de jeunes dramaturges qui lui sont contemporains²⁸.

Le monde de Lepage traduit un langage parlé plein quoique fragile, surconscient de la bassesse apparente de ce langage, bien que non aveugle à sa force de frappe. Ajoutons que la double oralité dont il était question précédemment se retrouve aussi dans la voix des personnages de Lepage et les situe à la fois sur une scène d'énonciation personnelle (près de la douleur personnelle exposée du *in-yer-face*) et sur une scène sociohistorique (la conscience de la guerre, des horreurs, de la violence médiatisée). L'auteure décrit également, dans ses recherches, l'oralité en littérature comme :

liée à l'émergence d'une étrangeté radicale, celle qui, loin de maintenir la cohésion du groupe de manifester son appartenance à la communauté, s'en sépare, en soumettant ses normes linguistiques à un traitement arbitraire pour leur faire exprimer ce qu'elle-même cherche à trouver.²⁹

Elle ajoute :

[L'oralité] ne s'adresse plus à une collectivité pour que celle-ci, l'écoutant, s'y retrouve, s'y abrite, s'y conforte, et que chacun à cette audition se reconnaisse membre de l'ensemble. Elle parle à chacun en particulier (même lors d'une lecture publique), et toujours pour remettre en question les représentations traditionnelles.³⁰

L'oralité se trouve à être ainsi, selon la pensée de Pierre Ouellet, un « espace propre à la co-existence, qu'il faut à tout instant “ re-fictionner ” ou imaginer autrement dans des paroles et

²⁸ Ne nommons à cet effet que Jean-Philippe Baril-Guérard, Sarah Berthiaume, Simon Boudreault, Rébecca Deraspe, Alexandre Goyette et David Paquet, par exemple.

²⁹ Marion Chénétier-Alev, *op. cit.*, p. 57

³⁰ *Id.*

des images où se noue, se dénoue et renoue le lien social³¹ ». Cet espace ainsi créé par la voix du texte dramatique est le lieu de la véritable rupture d'avec le réel. L'oralité est construite chez Étienne Lepage comme ce qui met à distance le réel puisqu'elle aménage le lieu de l'Autre, le lieu où le réel est mis en jeu par un effet d'étrangeté. L'exacerbation des jurons, les différents procédés de répétition et d'écho et la construction de tableaux aux adresses incertaines ou trompeuses balisent l'espace dramatique et ne cherchent pas à être le miroir du bassin à qui s'adresse la pièce.

Plus largement, et sans oublier les répercussions du *in-yer-face* dans son écriture, la pièce *Rouge gueule* s'inscrit, ce faisant, dans une pensée plus large du théâtre et de sa posture contemporaine.

L'oralité est au cœur de[s] écritures [qui] réagissent à la violence exercée à l'encontre du corps et de la pensée par le langage normé en développant toutes les ressources verbales propres à diffracter le sens, et à l'ancrer de nouveau dans l'expérience sensible.³²

Chez Étienne Lepage, cette réaction au langage normé se fait moins sentir, bien qu'il le torde et en occupe la marge. Cependant, la diffraction du sens, dans la syncope et une certaine poésie du banal et du familier, ancre véritablement sa pièce dans une expérience théâtrale renouvelée, ou du moins différente par rapport aux pratiques théâtrales du Québec contemporain.

On ne peut parler du rapport au réel sans aborder de surcroît la question de la connaissance du monde dont font preuve les personnages de *Rouge gueule*. Le motif de la guerre prend, en ce sens, une ampleur assez importante pour que l'on s'y attarde plus longuement. Dans le tableau « *BAD HABIT* », le personnage de Bamoko raconte, dans un

³¹ Pierre Ouellet, *Le sens de l'autre*, « Politique de la voix », Montréal, Liber, 2003, p. 19

³² *Ibid.*, p. 15

français assez sobre et avec une apparente gravité, l'histoire de « sa » famille ayant vécu les horreurs de la guerre. Avec résilience et empathie, il en décrit la violence jusqu'à traiter de ses tentatives de suicide répétées et en brandissant une bouteille d'« antidépresseurs » ou d'« anxiolytique ». Or, à la fin de la scène, le ton et le vocabulaire changent du tout au tout et la situation prend une autre ampleur :

*Soudainement
il rit*

Ben non
C't'une joke
Chus né icitte
C'est des Tic-tacs (RG, 65)

Le lecteur-spectateur a été floué, et l'Histoire tourne au mensonge. On rit jaune. La violence — ici celle de la guerre — est prise dans le langage du personnage, sur son dos. Bamoko semble incapable de ne pas jouer avec l'Histoire, de ne pas la mettre comme une veste sur la sienne, même le temps d'un mensonge. Et si l'on se fie au titre, il en va d'une mauvaise habitude, d'une scène répétée, rejouée. De la même façon que pour le cynisme, le langage prend ici sur lui, le temps d'une scène, l'écho de la violence et la renvoie durement au visage des lecteurs-spectateurs. La répétition de la violence, sa banalisation, ne rend cependant pas le propos banal. On ne rit pas de la guerre ; elle prend toute la place. La violence n'est pas domestiquée, elle n'est pas contrôlée, et ce, même si la langue offre un simulacre de son contrôle dans sa précision.

PORTER EN SOI. UN SECRET.

Tel qu'évoqué au début de notre étude, la voix et son rapport au corps coupé, coupé de ses membres par la forme du texte même, puis aux corps coupés d'histoire — les personnages

sont pris sur le vif de leur existence — offre un terrain intéressant où relier le mensonge et le langage. En considérant le langage de la scène non pas comme une *mimèsis*, mais dans sa maîtrise et son invention *pour* la scène, nous voulons penser de surcroît le langage dans la pièce de Lepage comme un langage du mensonge, un langage tronqué comme la voix qui le porte, un langage violemment coupé, hachuré, et ce, même dans la forme de la pièce. Dans *Rouge gueule*, la coupe est toujours accompagnée d'un retour : si l'on interrompt ici, c'est pour mieux y revenir là. Ça s'arrête brusquement, dans le théâtre d'Étienne Lepage, comme un coït interrompu, comme ce Michel du tableau « *FISTS OF FURY* » qui ne réussira pas à faire passer son désir pour la sodomie et qui le paiera au prix de l'interruption de son langage, sans avertir. La figure de l'écho prend, de nouveau, de l'importance : que l'on ne pense qu'à la structure en boucle du livre dont il était question précédemment, ou aux motifs qui refont surface d'un tableau à un autre.

Ce jeu sur la répétition n'est toutefois pas cantonné aux domaines du vocabulaire et de la forme : le retour, ce « déjà-vu » (*RG*, 56), se pose en tant que marqueur de l'aveu, aveu de la pièce sur elle-même, de la banalité et de la répétition des histoires. L'aveu est ici ce qui gravite autour de la création négociant un nouveau rapport au réel dans la pièce : ce sont les pointes métatextuelles du théâtre dans le théâtre qui, sur la scène, avoue son incapacité à être totalement en rupture ou en position de pouvoir devant le réel. À cet égard, que l'on ne pense qu'au « *NOT AGAIN !?* » ou au « *BAD HABIT* » des titres, ou même à la didascalie instrumentale « *Déjà-vu* » en ouverture du tableau « *NATIONAL SPORT* » qui se pose avant la répétition d'une scène (re)connue du lecteur-spectateur. Or ces marqueurs se font muets au moment où est représentée la pièce : ils sont, de la même façon que l'était le calme de l'étranglement final du personnage de la dernière scène, l'extinction du reste, le pas de trop vers le silence. La

violence est ainsi marquée, silencieusement, comme répétée, comme reconnue ou rejouée. Elle est le mensonge derrière l'apparence de vérité, elle est ce qui est porté en soi comme un secret. La théâtralité n'est donc pas seulement dans l'oralité tel que le mettaient en scène les dramaturges postdramatiques. Elle joue des marqueurs extratextuels à l'extérieur de la scène — *ob-scène* — qui ne sont ni des indications scéniques, ni des précisions ou des didascalies instrumentales. Le statut de ces éléments, et surtout l'objet de leur adresse, est ambigu. Au demeurant, il nous semble que le lien entre ces éléments du texte et la dissimulation est un révélateur de l'importance du jeu entre le (non)voir et le (non)dit dans la pièce d'Étienne Lepage, dans lequel le rapport au langage n'est pas exclu.

Cela ne va pas sans rappeler l'écriture didascalique poétique de Sarah Kane. L'auteure britannique, mère de la notion d'*image scénique*, a développé « une dramaturgie où les voix didascaliques prennent en charge l'essentiel de l'adresse³³ ». De la même façon, par ses didascalies aux fonctions et à l'adresse ambiguës, *Rouge gueule* instaure un décalage entre le lecteur et les personnages, entre le niveau du lecteur et celui des répliques. Comme le souligne Marion Chénétier-Alev, à propos des didascalies d'*Anéantis* et de *Purifiés* de Sarah Kane, « ce décalage, loin de produire une distanciation vis-à-vis des personnages, cherche [...] à impliquer davantage le lecteur dans la représentation, à en faire un témoin direct.³⁴ » Cependant, chez Étienne Lepage, les didascalies n'apparaissent pas *dans* le texte ni de façon aussi insistante que chez Kane. Elles demeurent bien indiquées, séparées des voix par la marque de l'italique et en retrait, bien qu'elles partagent une certaine fonction commune avec celles de la dramaturge.

³³ Marion Chénétier-Alev, *op. cit.*, p. 169

³⁴ *Id.*

De plus, ce qui ne se dit pas, ce qui n'est pas porté à la scène, dans le cas des titres des dix-sept tableaux de *Rouge gueule*, semble demeurer étranger au langage des personnages. Certes, l'utilisation de l'anglais n'est pas nouvelle dans la dramaturgie québécoise et teinte le langage de plusieurs auteurs contemporains. Toutefois, le rapport qu'entretient le langage de Lepage à l'anglais est nouvellement négocié dans la pièce. Non plus du côté de l'aliénation, l'anglais s'inscrit plutôt comme la présence de l'altérité dans le langage. La présence violente d'une deuxième langue qui martèle le discours impose ainsi également un nouveau rapport au réel qui serait du côté de l'ouverture

De plus, ce qui frappe dans la pièce d'Étienne Lepage, c'est le rapport au jeu et à la dissimulation qu'entretient la présence de l'anglais dans le texte. L'utilisation de l'anglais pour nommer les scènes donne, en effet, l'impression que ce qu'on ne voit pas et qui n'est donc pas porté par les personnages fait écho au langage — parce que non exempt d'expressions et de passages anglophones, nous y reviendrons —, mais en demeurant toujours Autre. Il y a une certaine violence dans cette distance entre la langue maternelle mise en bouche et portée à la scène, et une autre que l'on garderait, en silence, mais qui aurait toutefois la valeur de nomination et de direction des paroles des personnages. La distance créée entre les langues, dans cette brèche entre l'anglais et le français du texte de Lepage, rappelle la présence d'autres discours à même la voix des personnages, et renforce cette idée de jeu sur le visible et la présence au sein de la pièce.

Sur le lecteur-spectateur, il nous semble que cette coprésence linguistique au sein de la langue de *Rouge gueule* contribue à répondre à un certain cynisme dans la mesure où elle nourrit la voix d'une altérité qui met en mouvement le langage. Ainsi, la double présence des langues dans l'oralité de Lepage, et plus particulièrement la tension entre ce qui est dit et ce

qui ne l'est pas, est un lieu de f(r)iction où le lecteur se positionne activement, encore une fois, en témoin direct. À la suite de l'étude de Jeanne Bovet sur le plurilinguisme dans le théâtre québécois, pour qui « les représentations dramaturgiques du plurilinguisme ouvrent [la] scène québécoise à de nouvelles fictions identitaires[, qu'elles opèrent sur le mode du conflit ou sur le mode du contact]³⁵ », nous proposons que la présence de l'anglais tout au long de la pièce du dramaturge montréalais n'est pas neutre. Une recension complète des occurrences de l'anglais dans le discours des personnages rend compte de l'utilisation quasi exclusive de cette langue à des fins d'insultes, l'expression « fuck » et ces déclinaisons (« fucker », « fuck you », « fuck off », « fuck man », « *middle finger response* ») constituant presque la totalité du vocabulaire appartenant à l'anglais. Elle est donc une langue d'attaque, une part violente du langage, sorte de modalité de la répétition dans le texte de théâtre. On se rappellera de l'extrait « *CAUGHT UP* » au cœur duquel le personnage d'André hausse de plus en plus le ton sur scène pour dire, au milieu de la scène :

Qu'est-ce que tu fais ?
Non
Non
Écoute-moi
Ignore-moi pas
Allô ?
Allô
allô
allô
Je te parle
Tu parles-tu français ?
Speak English ?
Voyons donc
T'es même pas majeure (RG, 92)

³⁵ Jeanne Bovet, « Du plurilinguisme comme fiction identitaire : à la rencontre de l'intime », *Études françaises*, vol. 43, n° 1, 2007, p. 58

Le lecteur-spectateur le saura plus tard : André se masturbe en regardant une revue pornographique et nous avons droit à une incursion dans son univers, sorte de porte ouverte sur son fantasme, l'œil collé au trou de la serrure. Le recours à l'anglais devant le silence frappe, ici : comme si, devant la violence du langage d'André, devant son goût de provoquer, il fallait une réponse dans un langage ou un autre, ou du moins la nécessité d'une certaine compréhension. Le langage ordurier renvoie au sexe et au fantasme, et la diglossie devient une zone de contact : du contact entre les langues — du contact textuel —, mais aussi du contact d'une peau avec une autre — du contact sexuel.

Un cas d'exception, le tableau « *ABOUT RAPE* », utilise de façon plus condensée l'anglais jusqu'à faire un discours à la lisière entre les deux langues, créant un langage d'attaque qui se construit, par la voix du personnage de Véronique, jusqu'à la perte de sens.

Elle dira, à la fin de la première partie de son monologue :

Tu comprends ce que je te dis? T'es bon parce que moi je sais même pas de quoi je parle pourquoi tu me dis pas ta yeule ta yeule Véro shut the fuck up girl tu te prends pour qui tu te rends même pas compte que t'es juste bored tu parles tu parles tu parles tu connais rien you don't know shit tu dis des affaires horribles pis ça t'écœure même pas parce que tu t'en rends même pas compte t'es juste une petite conne bored qui fait sa fraîche pourquoi tu me dis pas t'es juste une petite conne bored qui fait sa fraîche ? (*RG*, 67-68)

Notons également qu'exceptionnellement, la jeune femme est écoutée par un autre personnage — « *Véronique / assise à l'écart / Francis l'écoute attentivement* » —, bien que le sujet de son adresse ne soit pas tout à fait clair tout au long de son soliloque. Si l'adresse n'est pas définie, l'auditeur sera toutefois l'objet de l'attaque finale de la scène dans laquelle il sera silencieux jusqu'à la fin, cible de la violence de ce langage. Malgré le martèlement et le rythme guerrier des paroles de Véronique, on retrouve une grande fragilité à même le passage, pourtant érigé en véritable canon d'un langage prêt à tout détruire.

Alors que les personnages jouent à se faire peur, qu'ils disent leur désabusement dans un langage qui remet en question et en mouvement ce dernier, la violence de leurs attaques verbales est souvent teintée d'une fragilité. En cela peut-être les personnages sont constamment « plus ou moins en état de guerre³⁶ » : prêts à la défense ou à l'attaque, sur leurs gardes, déstabilisés. Un tremblement dans le langage fait souvent surface dans le texte de Lepage, venant de ce coup ébranler la force apparente du langage des personnages. La violence est reçue, emmagasinée pour un temps puis rejetée dans les mots, des coups sont portés. Mais la fragilité reste ce qui surgit comme un lapsus en une parole qui passe trop vite dans la bouche et en échappant à la conscience pleine. Dans le monologue de Véronique, « *ABOUT RAPE* », on peut lire :

Qu'est-ce que ça fout qu'est-ce ça peut ben te faire jamais je vais me faire violer t'es malade j'ai ben trop peur d'avoir mal chus ben trop fière de m'ennuyer je veux rester une petite conne qui fait sa fraîche je le sais chus une petite conne qui fait sa fraîche je le sais chus une petite conne une petite agace une vierge agace une reine vierge agace qui fait sa fraîche. Pis ça ? Si tu veux me fermer la yeule t'as juste à m'embrasser go kiss me now ferme-moi la yeule shut me up (RG, 68)

Dans cette scène, la fragilité mine l'hypothèse du cynisme en invalidant une présence au monde complètement désabusée de la part des personnages. Que ce soit en déjouant les attentes du lecteur-spectateur — on ouvre une bouteille de *coke* plutôt qu'une cannette de bière dans un party — ou par rupture de ton dans un monologue, l'instabilité dont il est question ici participe de la mise à distance du réel en déviant l'horizon d'attente. Le langage, par ses ruptures, contribue ainsi à négocier ce rapport.

³⁶ Diane Pavlovic, *op. cit.*

PORTER UN COUP. LA SCENE

Quand la violence est portée par le langage, que ce dernier s'en fait le réservoir l'espace de la représentation, il reste néanmoins une bouche, des yeux grands ouverts sur la violence médiatisée qui fait écho dans les discours des dix personnages. Les restes du réel habitent le langage et sont projetés vers le lecteur-spectateur ; on l'entend, il gueule, il crie, il rit jaune. Nous l'avons montré, par la bouche des personnages passe une grande part de la violence engagée par les discours de *Rouge gueule*. Mais la violence du langage de la pièce tend aussi à faire voir les coups portés, à les montrer, littéralement, dans le théâtre. Des arrêts sur images, sortes de ruptures dans le temps dramatique, viennent fixer toute la violence de ces tableaux, fortement. Dans la scène « *NATIONAL SPORT* », certainement le plus explicite en termes d'agression physique, les didascalies indiquent, en ouverture :

[...]
André arrive
Il tient un bâton de golf
Il s'approche de Dave
brandit son bâton
puis stop
Tout fige
André se retourne vers le public (RG, 56)

Toute la scène se déroulera l'espace de ce non-temps, donnant à voir et à entendre l'explication ou la prémisse de l'action que posera, finalement le personnage : « *André fonce d'un coup sur Dave /et lui défonce le crâne /à grands coups de bâton de golf* ». (RG, 63) Cette brutale manifestation de la colère et de la vengeance surprennent : la rupture se fait dans le ton, mais également dans la tangibilité de l'action. Alors que Lepage nous donnait accès à des tranches de pensées et de fantasme, voilà qu'il laisse tomber le rideau complètement et nous montre l'étendue de cette violence portée par les personnages. Il n'y a plus de dissimulation :

le personnage d'André est mis à nu et son fantasme — mais en est-ce seulement un ? — prend la scène. Le coup est porté, il est porté à la scène.

En gardant en tête également la mort de la jeune femme du tableau final de *Rouge gueule*, il faut se demander comment ces images-chocs qui dépassent la violence dans la voix négocient le rapport au réel de la pièce. Dans le dossier « Le théâtre et le mal », dirigé par Catherine Naugrette dans la revue *Registres*, Marie-Christine Lesage réfléchit sur l'image scénique et la violence depuis le théâtre de Sarah Kane. Elle s'y demande :

Comment la forme excessive, exhibée qui est celle du monstrueux en scène peut-elle être arrimée à du sens, c'est-à-dire à un espace de vérité en rapport avec le monde humain qui est ainsi exploré, fouillé, excavé? Vérité d'une part sombre ou maudite qui ne s'embarrasse pas d'injonctions morales, mais qui tente de révéler les lieux du désordre intérieur de l'homme.³⁷

Une sorte d'anthropologie de la cruauté et de la méchanceté semble ici s'exposer à même les images scéniques. La critique lie cependant cette exposition de la violence à une certaine vérité, à une valeur d'exposition du vrai qui serait exposé, mis au jour sur la scène. En d'autres termes, la violence n'est pas symbolique et, pour reprendre les mots de *Rouge gueule*, « Le jugement / c'est trouver que les choses qu'on voit / sont exactement / les choses qu'on voit / Les pyramides / c'est des pyramides / Une claque s'a yeule / c't'une claque s'a yeule » (RG, 17) Le personnage parle de jugement, mais on pourrait entendre ici les actions ou même le propos. Dans *Rouge gueule*, si la monstration d'une telle violence est dénuée de symbolique, c'est pour en exposer la perte de sens et ainsi produire du sens, sur la scène.

D'ailleurs, ces analyses font écho à une notion que Sarah Kane développe : l'image scénique. C'est peut-être là, la grande affaire de ce théâtre de la violence : le recours à

³⁷ Marie-Christine Lesage, « De Sénèque à Kane : monstres et cruauté symbolique », dans le dossier « Le théâtre et le mal », *Registres. Revue d'Études théâtrales*, vol. 9-10 (hiver 2004-printemps 2005), p. 41

l'image comme puissance de production du sens (et partant, à l'écriture didascalique, qui se fait poétique).³⁸

En ce sens également, le théâtre d'Étienne Lepage et celui de Sarah Kane peuvent être rapprochés. Il nous semble également que le mécanisme de la reprise et de la répétition éclairent cette présence de la violence dans les images scéniques créées hors temps et sur scène. On rejoue des éléments d'un réel (re)connu. La scène est déjà vue en cela également qu'elle reproduit et répète une violence du monde dont les personnages sont le réceptacle le temps d'élever la voix dans le théâtre. Comme l'était le reste du cynisme et de la violence dans le langage des personnages, il y a un écho de la monstruosité du réel dans les actions finement inscrites comme rejouées par les didascalies poétiques.

Parlant de l'esthétique et du rapport entre la communauté et le théâtre en temps de crise, Catherine Naugrette dira que « [c]'est d'ailleurs non seulement l'esprit d'un individu, mais l'esprit d'une époque qui trouve à travers l'art un moyen de s'extérioriser.³⁹ » Dans le tableau dont il était question plus haut, la douleur individuelle du personnage d'André habite le discours. Ce dernier ne trouve pas d'issue ou de réponse ; c'est la pulsion (de mort) qui prend le dessus devant l'incapacité qu'a sa voix de régler ou de réparer sa douleur ou sa détresse.

En fait
c'est
des frustrations personnelles
C'est ça
C'est des frustrations personnelles
accumulées depuis des années
pis comme je suis pas assez intelligent
pour me rendre compte que c'est mon problème

³⁸ Stéphane Hervé, « Traverser la violence », *Acta Fabula*, Printemps 2006, URL : <http://www.fabula.org/revue/document1175.php>

³⁹ Catherine Naugrette, *L'Esthétique théâtrale*, 2^e édition, Paris, Nathan, 2010 [2000], p. 15

je me venge
gratuitement
sur quelqu'un qui m'a rien fait (RG, 57)

En outre, comme nous l'avons annoncé au début de cette étude, deux oralités se réalisent dans la voix, suivant les travaux de Zumthor et il nous semble ici que celles-ci se réalisent dans ce passage et répondent aux propos de Naugrette amenés précédemment. Il y a, d'abord, une expression individuelle, c'est-à-dire cette porte ouverte sur la conscience d'André et sa douleur. Puis, en cooccurrence, une expression reliée à une tradition, à la connaissance médiatisée de l'oralité, ici ce « NATIONAL SPORT », cet élément partagé à même ce qui est *obscène*, cette extériorisation d'une violence plus grande que le théâtre dont il se fait le réceptacle. N'oublions pas que Lepage nous parle du « sport national » : entre le golf et la baise, c'est une violence sans pitié, montrée, exposée, sans détour. C'est l'expérience de cette violence dans une arène dramatique. Si Naugrette parle de « l'esprit d'une époque⁴⁰ », nous préférons nuancer le propos en empruntant les mots d'Étienne Lepage : « Je dis seulement que le théâtre est un lieu de l'incertain. Il brasse les cartes. C'est un lieu de disjonction collective.⁴¹ » Préférer la « disjonction collective » à « l'esprit d'une époque » nous semble juste dans la mesure où le premier syntagme rend compte de ce mouvement de rencontre entre le réel et le théâtre — voire le langage — que nous tentons de mieux comprendre. Et si le cynisme est remis en mouvement et renégocié, il en va de même pour la fonction du théâtre et une certaine posture critique qui en est revenue de la force du théâtre. L'auteur ajoute :

Il m'apparaît de plus en plus évident que le milieu du théâtre, tel qu'il se présente aujourd'hui, est un milieu autocentré qui s'adresse à une élite instruite et initiée. D'une manière un peu simpliste, on pourrait même penser que le théâtre a plus une fonction de

⁴⁰ *Id.*

⁴¹ Étienne Lepage interrogé par Philippe Couture, « Pour en finir avec le théâtre engagé : entretien avec Étienne Lepage », *Jeu : revue de théâtre*, n° 139, (2) 2011, p. 81

reproduction du système que de contestation. Les enjeux qu'il met en scène sont souvent compris et déjà acceptés de son public — malaise de la modernité, violence dans le social, recherche d'espoir dans un monde sans Dieu, destruction du monde par le capitalisme, inégalités, racisme, sexisme, etc. Au contraire, même, il conforte en donnant à croire que quelque chose se passe.⁴²

Que quelque chose se passe, et que l'on retrouve, là, toute l'essence de *Rouge gueule*.

⁴² *Id.*

CONCLUSION

Robin et Marion, *c'est une histoire tordue. C'est un récit qui refuse obstinément de prendre les chemins qui s'ouvrent devant lui, qui avance à reculons, qui défait tout ce qu'il place. Les personnages qui l'habitent cherchent, se trompent, trébuchent, et au final, se retrouvent là où ils n'allaient pas. Ça donne des aventures comiques, mais qui étrangement ne font pas rire. Un sentiment de hasard inutile. L'inverse du destin. Je ne sais pas exactement pourquoi je l'ai écrite comme ça. Je suis cruel, je crois. Comme un enfant qui regarde des insectes et qui s'ennuie.*

— Étienne Lepage, préface à *Robin et Marion*

Prendre les chemins de la création pour faire advenir quelque chose, pour que le texte de théâtre ne soit pas qu'un reflet du monde, mais un laboratoire où l'on peut recevoir en plein visage des pointes de vérité. À la croisée de la fiction et de l'essai, ce mémoire a voulu exprimer quelque chose de la violence du langage, d'un langage où non pas l'identification aux personnages, mais une subjectivité renouvelée englobe le lecteur-spectateur dans l'espace dramatique.

La création d'un langage dramatique cruel et aux images scéniques fortes a semblé ce qui rend possible la négociation de la pièce d'Étienne Lepage avec le réel. L'étude plus en profondeur de *Rouge gueule*, pièce remarquée depuis sa première mise en scène par le milieu théâtral québécois, nous a semblé incontournable afin de mettre en lumière la singulière négociation avec le réel qu'elle propose. Notre lecture du texte, résolument du côté des études littéraires, bien que constamment en résonance avec les études théâtrales, a mis en lumière comment la violence au langage normé ainsi que celle que l'on retrouve à l'intérieur des histoires individuelles des personnages participent de la prise en charge, par le langage, d'un certain cynisme ambiant et de la violence médiatisée du monde. D'une part, la violence faite au langage normé, courant et acceptable négocie le rapport de la langue au réel et le rapport

qu'entretient la pièce avec le réel. D'une autre part, nous croyons que sous forme de reste, la violence est portée par la voix des personnages.

L'oralité, comprise dans le sillage des travaux de Marion Chénétier-Alev, nous a permis de définir un espace, dans le théâtre, au sein duquel le langage de Lepage devient expérience et lieu de médi(t)ation entre le réel du lecteur-spectateur et la fiction des personnages habitant la scène. Si ces derniers ne sont jamais dépourvus de corps — de cette *gueule* prête à crier, à mordre, à cracher ou à embrasser —, c'est que le langage y est porté le temps d'une scène avant d'être projeté hors du théâtre. Nous l'avons esquissé : la négociation dans le langage est ainsi cet instant de la rencontre éphémère entre le langage et les corps — corps du lecteur-spectateur et du personnage — dans l'espace du théâtre; à cet instant de concordance précis, le langage devient expérience. Les sujets du langage englobent alors la scène et les lecteurs-spectateurs, le langage désobjectivé rendant possible la présence de l'altérité dans les histoires pourtant singulières. Nous avons observé cette subjectivité propre à la pièce de Lepage par laquelle la violence *obscène* de *Rouge gueule* percute sans distinction et avec force.

Nous l'avons esquissé : l'oralité obéit également à une double injonction de réalité, c'est-à-dire qu'elle se pose sur la scène d'énonciation personnelle et sur la scène sociohistorique. En ce sens, nous avons proposé que le langage de Lepage fait preuve d'une surconscience de sa bassesse apparente qui le place du côté de la maîtrise (de la langue et de la gravité de son contenu). Cependant, la vérité ne ressort pas indemne de cette ruse dramatique. Le langage détourne, retourne et défie la tangibilité des histoires individuelles. La violence permet ici la dissimulation et le jeu. Les personnages jouent à avoir mal, à avoir peur. Ils simulent l'amour et la mort. La répétition est un de leur mode d'existence dans le théâtre. Or le

langage les percute, les transperce et les asphyxie parfois. Mais au cœur de paroles prêtes à tout détruire, de mots lancés à la figure, de mots de rage, le langage se craquèle aussi parfois et laisse percer une grande fragilité. Ainsi, les personnages s'exposent à nu au détour de leur voix, déroutant le lecteur-spectateur à l'occasion de ces pointes de vulnérabilité qui arrivent comme des lapsus. Il en va de même pour l'insensibilité cynique apparente des personnages qui est constamment déplacée du côté de l'illusion, déplacée par les pulsions qui animent le langage.

Les contacts textuels entre le français et l'anglais relèvent également de la nouveauté dans la pièce d'Étienne Lepage dans la mesure où la coprésence linguistique ne renvoie plus à l'aliénation, mais à la présence de l'altérité. Marquant une différence avec le rapport traditionnel de la dramaturgie québécoise avec l'anglais depuis la Révolution tranquille, la violence faite au français par l'insertion de mots vulgaires appartenant à l'anglais, dans le langage de l'auteur, marque la syncope et l'omniprésence de l'Autre. Nous avons également montré comment ces brèches créées par la diglossie apparente du texte participent du jeu sur le simulacre et la multiplicité des contacts entre les identités dans *Rouge gueule*.

En cela également, *Caille-moi* et *Rouge gueule* ne reproduisent pas une certaine violence médiatisée du monde, mais tentent d'en offrir une réponse. Les pièces mettent alors en scène des personnages en perte de repère et interrogeant la possibilité de vivre, individuellement et en société, devant les horreurs du monde. En silence des autres, ils posent leurs histoires, si petites soient-elles. Les dix femmes et hommes dans le théâtre les disent, les parlent, les crient. Les textes les posent dans la hachure du discours et au cœur d'une communi(cati)on difficile, dans un monde théâtral éclaté. Une part de la réponse à la perte de

repères se trouve peut-être là, dans la circularité et la reprise, dans la désappropriation de sa propre histoire par son langage, aux sujets aussi multiples soient-ils.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

LEPAGE, Étienne, *Rouge gueule*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2009, 107 p.

Corpus secondaire

DANIS, Daniel, *Le langue-à-langue des chiens de roche*, Montréal, Leméac, 2007, 77 p.

KANE, Sarah, *Complete Plays : Blasted, Pheadra's Love, Cleansed, Crave, 4.48 Psychosis, Skin*, Londres, Methuen Drama, 2001 [1995, 1996, 1998, 2000, 1997], 268 p.

LEPAGE, Étienne, *Kick* suivi de *Gifles*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2012, 125 p.

-----, *L'enclos de l'éléphant*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2011, 78 p.

-----, *Robin et Marion*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2012, 92 p.

Œuvres dramatiques connexes

BARIL-GUÉRARD, Jean-Philippe et Benoît Tardif, *Ménageries*, Montréal, Éditions de ta Mère, 2012, 92 p.

BERTHIAUME, Sarah, *Villes Mortes*, Montréal, Éditions de ta Mère, 2013, 98 p.

BOUDREAULT, Simon, *Sauce brune*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2010, 137 p.

DERASPE, Rébecca, *Deux ans de votre vie*, Montréal, Lux Éditeur, 2012, 124 p.

GOYETTE, Alexandre, *King Dave*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2008, 54 p.

PAQUET, David, *Porc-épic*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2009, 116 p.

Corpus critique

Autour du théâtre d'Étienne Lepage

COUTURE, Philippe, « Pour en finir avec le théâtre engagé : entretien avec Étienne Lepage », *Jeu : revue de théâtre*, n° 139, (2) 2011, p. 79-84

DAVID, Gilbert « Séduction, terreur et kitsch », *Spirale*, n° 239 (hiver 2012), p. 76-78

GUAY, Hervé, « Le rouge aux lèvres », *Spirale*, n° 231 (mars-avril 2010), p. 60-61

JARQUE, Alexandra, « La fable du notable et du gagne-petit », *Jeu : revue de théâtre*, n° 142, (1) 2012, p. 12-15

JACQUES, Hélène, « Consensuelle provocation : *Rouge gueule* », *Jeu : revue de théâtre*, n° 135, (2) 2010, p. 84-89

Violence et théâtre

CHOINIÈRE, Olivier et Olivier Kemeid, « Faites-vous un théâtre subversif? », *Jeu : revue de théâtre*, n° 135, (2) 2010, p. 52-59

JOLLY, Geneviève, « Le théâtre de Sarah Kane : poétique de la violence », dans le dossier « Le théâtre et le mal », *Registres. Revue d'Études théâtrales*, vol. 9-10 (hiver 2004-printemps 2005), p. 53-62

LESAGE, Marie-Christine, « De Sénèque à Kane : monstres et cruauté symbolique », dans le dossier « Le théâtre et le mal », *Registres. Revue d'Études théâtrales*, vol. 9-10 (hiver 2004-printemps 2005), p. 41-52

MAVRIKAKIS, Catherine, *Condamner à mort : les meurtres et la loi à l'écran*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005, 164 p.

NAUGRETTE, Catherine, « Le lieu du drame », dans le dossier « Le théâtre et le mal », *Registres. Revue d'Études théâtrales*, vol. 9-10 (hiver 2004-printemps 2005), p. 41-52

VAÏS, Michel, « Rêver la guerre : entretien avec Daniel Danis », *Jeu : revue de théâtre*, n° 117, (4) 2005, p. 128-135

VAÏS, Michel, « Provocation et brutalité en Europe », *Jeu : revue de théâtre*, n° 111, (2) 2004, p. 43-47

VAÏS, Michel, « À la recherche du choc théâtral », *Jeu : revue de théâtre*, n° 126, (1) 2008, p. 166-173

VIGEANT, Louise, « Questions autour de la violence au théâtre : Seoul Performing Arts Festival », *Jeu : revue de théâtre*, n° 106, (1) 2003, p. 162-171

À propos du théâtre *in-yer-face*

BISPIN, Jason, « The London Plays of Phyllis Nagy: Distorting Space In-Yer-Face », mémoire de maîtrise, Faculty of the Graduate School of the University of Colorado, Department of Theatre, 2007, 123 f.

SIERZ, Aleks, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, Londres, Faber & Faber, 2001, 274 p.

-----, « Still In-Yer-Face? Towards a Critique and Summation », *New Theatre Quarterly*, vol. 18, n° 1 (février 2002), p. 21-22

Voix, oralité et langage

AGAMBEN, Giorgio, *Le langage et la mort. Un séminaire sur le lieu de la négativité*, [*Il linguaggio e la morte*, Torino, Einaudi, 1982], trad. M. Raiola, Christian Bourgois, 1997, 198 p.

BOVET, Jeanne (dir.), dossier « Les langues de la dramaturgie québécoise contemporaine », *Études françaises*, vol. 43, n° 1, 2007, p. 5-156

BOVET, Jeanne, « Du plurilinguisme comme fiction identitaire : à la rencontre de l'intime », *Études françaises*, vol. 43, n° 1, 2007, p. 43-62

CHÉNETIER-ALEV, Marion, *L'oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*, Saarbrücken, Éditions universitaires européennes, 2010, 576 p.

MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982, 713 p.

MESSIER, William, « Le Tall Tale revisité. Oralité, réalisme et réalité en littérature américaine », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, février 2010, 121 f.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 509 p.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 307 p.

ZUMTHOR, Paul, « Oralité », dans le dossier « Mettre en scène / Directing », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 12 (automne 2008), p. 169-202

Parole et corps au théâtre

GUILMAINE, Anne-Marie, « État de porosité », *Spirale*, n° 242 (automne 2012), p. 36-37

MOSS, Jane, « Daniel Danis et la dramaturgie de la parole », *Dalhousie French Studies*, dans le dossier « Nouveaux regards sur le théâtre québécois », vol. 41 (hiver 1997), p. 117-128

RAMBERT, Pascal, *Toute la vie suivi de L'art du théâtre*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007, 96 p.

Esthétique et politique au théâtre

DAVID, Gilbert et Hélène Jacques (dir.), « Devenir de l'esthétique théâtrale », *Tangence*, n° 88 (automne 2008), p. 5-103

NAUGRETTE, Catherine, *L'Esthétique théâtrale*, 2^e édition, Paris, Nathan, 2010 [2000], 255 p.

OUELLET, Pierre, *Le sens de l'autre. Éthique et esthétique*, Montréal, Liber, 2003, 250 p.

POMMERAT, Joël, *Théâtres en présence*, Arles, Actes Sud, 2007, 33 p.

Histoire et philosophie du théâtre et des arts

ARENDT, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, trad. Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1983, 368 p.

LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, 307 p.

MAVRİKAKIS, Catherine, « La culture et ses volontés de puissance », *Spirale*, n° 240 (printemps 2012), p. 6-8

SARRAZAC, Jean-Pierre, « Reprise (réponse au postdramatique) », dans le dossier «La réinvention du drame (sous l'influence de la scène) », *Études théâtrales*, n° 38-39, 2007, p. 7-18

Médiagraphie

GAGNON, Katerine, « La scène à l'épreuve. Réflexions autour de *Bond en avant* de Pierre Guyotat », Agôn [En ligne], Dossiers, N°3 : Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Représenter l'utopie sur les scènes contemporaines, mis à jour le : 21/01/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1420>.

HERVÉ, Stéphane, « Traverser la violence », Acta Fabula, Printemps 2006, URL : <http://www.fabula.org/revue/document1175.php>

LABBATE, Ettore, « Pour définir encore : les Têtes-mortes de Samuel Beckett », Études Épistémè, 22, 2012, Variations. URL : <http://revue.etudes-episteme.org/?pour-definir-encore-les-tetes>

