

Université de Montréal

Purgatoire suivi de *Devant le temps*
par Mireille Tawfik

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en Littératures de langue française
option recherche-crédation

Avril 2017

© Mireille Tawfik, 2017

RÉSUMÉ

La pièce de théâtre *Purgatoire* retrace, dans le désordre et le caprice de la mémoire, l'histoire de Margaux, jeune artiste peintre, en couple avec Mikaël. Margaux et Mikaël s'accrochent au connu et s'embourbent dans des promesses d'avenir qui culminent en un mariage burlesque. L'apparition de Laxmi et Munni, personnages eunuques d'origine indienne chargés de mythologie et d'une histoire millénaire, et la fin de la relation avec Mikaël marqueront chez Margaux le début d'une spirale de désintégration identitaire. Alternant entre l'ici et maintenant de la représentation et le temps de la fiction, le fil des événements est interrompu par les souvenirs, la présence d'une narration projetée omnisciente et d'autres moments qu'on ne saurait dire s'ils sont passés, futurs ou fictifs. Explorant la fluidité de l'identité et du genre, le fragile équilibre de la psyché et les replis du temps, l'histoire de Margaux repousse les limites de la quête identitaire jusqu'aux confins du rapport au réel.

Prenant appui sur la thèse de Paul Ricœur sur l'herméneutique de la chronologie des événements dans le récit, nous proposons dans l'essai de faire l'étude intermédiaire du temps dans l'œuvre scénique *Purgatorio* de Romeo Castellucci. D'une part, l'analyse du temps de la fiction, mis en parallèle avec le *Purgatoire* de Dante, fait ressortir la présence de trois temporalités qui traduisent une aliénation des personnages face à la violence de leur existence. D'autre part, l'analyse du temps de la représentation s'appuyant sur les notions de performance et de représentation telles que définies par Chris Salter et Josette Féral révèle le passage de la stagnation à la transformation conforme à la conversion dantesque des âmes au purgatoire. En somme, l'étude révèle que la superposition des temps de la fiction et de la représentation de même que la valeur métathéâtrale des langages scéniques contribuent à distancier le spectateur de la représentation et à le ramener dans le temps présent (Lehmann). De plus, l'œuvre scénique englobe une conscience *totale* du temps (saint Augustin, Dante) qui est, selon Masciandaro, un temps propre à l'œuvre d'art.

Mots-clés : Théâtre, temps, intermédialité, représentation, performance, Romeo Castellucci, *Purgatorio*, Dante, *Divine comédie*

ABSTRACT

Following the vagaries of memory, the play *Purgatory* traces back the story of Margaux, a young painter, and of her relationship with Mikaël. Margaux and Mikaël find comfort in the status quo of their relationship and sink into promises for the future that culminate in a burlesque wedding. The arrival of Laxmi and Munni, two hijras from India charged with their mythology and millennial history, and the end of the relationship with Mikaël will trigger Margaux' descent in an infernal disintegration of her identity. *Purgatory* questions notions of gender and identity and perceptions of reality and time. Between the here and now of the performance and the time and space of fiction, the flow of events is interrupted by memories, the presence of omniscient subtitles and other moments, that are real or imagined.

Through the lens of Paul Ricoeur's theory on time and narrative, the essay *Devant le temps* proposes the intermedial study of time in the play *Purgatorio* by Romeo Castellucci. On one hand, the analysis of the narrative, juxtaposed with Dante's *Purgatory*, reveals three temporalities that translate the character's alienation in the face of the violence of their existence. On the other hand, based on Chris Salter and Josette Féral's definitions of representation and performance, the analysis of the modes of performance reveal a passage from stagnation to transformation, a process that recalls the conversion of the souls in Dante's poem. In short, the narrative, the modes of performance and the metatheatrical value of the various media on stage contribute to distanciate the spectator from the representation and to bring him back in the present time (Lehmann). The play portrays a complete conscience of time, as imagined by saint Augustin and Dante, which is, according to Masciandaro, a time unique to the artistic experience.

Keywords : Theatre, time, intermedial studies, representation, performance, Romeo Castellucci, *Purgatorio*, Dante, *Divine Comedy*

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	i
ABSTRACT	ii
TABLE DES MATIÈRES	iii
REMERCIEMENTS	iv
CRÉATION : <i>Purgatoire</i>	1
ESSAI : <i>Devant le temps</i>	81
INTRODUCTION	82
Brève présentation de Romeo Castellucci et de <i>Inferno, Purgatorio, Paradiso</i>	83
L'axe temporel	86
Hypothèse	89
<i>PURGATORIO</i> DE ROMEO CASTELLUCCI.....	92
<i>PURGATOIRE</i> DE DANTE.....	97
LE TEMPS DE LA FICTION	101
Les espaces-temps de la fiction.....	101
L'intrigue	106
Les références intermédiales : <i>Goldorak</i>	107
LE TEMPS DE LA REPRÉSENTATION.....	110
La structure de la pièce	110
Passage du mode représentationnel au mode performatif.....	111
Stagnation, transformation : antipurgatoire, purgatoire	117
Les surtitres : procédé de distanciation et entité narrative	120
Théâtre « néo-platonicien iconoclaste »	122
CONCLUSION.....	128
MÉDIAGRAPHIE	i

REMERCIEMENTS

Merci à mon directeur, Jean-Marc Larrue, pour avoir ouvert un monde nouveau, celui de l'intermédialité, cette connaissance partagée est émancipatrice et votre passion, inspirante. Une reconnaissance infinie de m'avoir guidée et soutenue tout au long de ce parcours avec patience, bienveillance et minutie.

Merci à ma codirectrice, Catherine Mavrikakis, pour votre regard rigoureux et éclairant sur la création.

Merci à Marcello Vitali-Rosati pour votre générosité et votre porte toujours ouverte pour poursuivre l'échange.

Merci à Bernabé Wesley qui m'a éveillée, sans le savoir alors que je m'immisçais dans son cours sur la saisie littéraire du passé, à un monde littéraire et théorique qui a profondément marqué mon parcours.

Merci à Isabelle pour ta patience rassurante, à Émilie J. pour les nombreux échanges et ta foi inébranlable, à Miriam et Émilie C. pour votre présence, vos généreux partages et vos précieux commentaires, à Sarah-Maude pour les séances de travail. Merci à Thèsez-vous d'avoir créé cette communauté d'écriture.

Merci à Émilie J. et à Dominic pour l'occasion féconde de faire entendre mon texte au TUM, à mes doulas, Simon et Jennifer, à Étienne, Jade, Kanye, Nathalie, Pierre et Rim de m'avoir accompagnée dans ces derniers moments d'écriture et d'avoir offert votre voix, votre sensibilité et votre imaginaire à ces personnages.

Merci à ma famille.

La recherche et la rédaction de ce mémoire ont été rendues possibles grâce à l'appui financier du Fonds de recherche du Québec - Société et culture.

Purgatoire

Petit monument à la gloire de ce que d'autres appellent folie

À ma tante Salwa que j'ai rencontrée au tournant d'une page

Ils ont beau avoir brûlé toutes les photos de toi

Tu as ressurgi

Palimpseste

Je te connais

À Rafael qui me ramène à toi

Distribution
5 comédiens se partagent ces rôles

MARGAUX BRADLEY

MIKAËL DUBOIS ; JOHN, PÈRE DE MARGAUX

LAXMI (*dit* Lakshmi), *personnage qui apparaît dans la pièce sous de multiples identités*

MUNNI

FEMMES VÊTUES D'UN TAILLEUR /SOUS SON SARRAU BLANC ; MARIE, MÈRE DE MARGAUX ;
SARA

La salle est disposée en formule cabaret avec de petites tables rondes devant les gradins.

Notes à la metteure en scène et à la lectrice :

- 1. Le féminin est utilisé pour alléger le texte.*
- 2. Les chansons proposées dans les didascalies le sont à titre indicatif de l'ambiance imaginée par l'auteure.*
- 3. Il y a un léger décalage entre la projection et l'action. Les phrases au futur simple projetées qui décrivent une action précèdent toujours l'action sur scène. Pour alléger le texte, je n'ai pas répété la phrase projetée en didascalie, le metteur en scène peut alors décider quelles actions seront mises en scène. Inversement, dans la première partie, l'on pourrait décider de transformer les didascalies en surtitres au futur simple pour favoriser une mise en scène statique aux micros.*
- 4. L'origine ethnique des acteurs jouant les rôles de Margaux, Mikaël, John et Marie importe peu. Moyennant quelques modifications au texte, on ne devrait pas non plus discriminer les délicieuses variations du français parlé lors du casting ou lors de cette rare chose appelée « les auditions ».*
- 5. Pour faire contrepoids aux pratiques courantes à l'époque où j'écris cette pièce, je conseille, s'il est encore pertinent de procéder ainsi, que tout le nécessaire soit fait pour trouver des comédiens sud-asiatiques pour les rôles de Laxmi et Munni.*
- 6. Ce texte n'est qu'un matériau parmi d'autres langages scéniques. « Prends-en des/ bouts, des jets, des chutes/ colle, accroche, si tu y trouves un peu du vent qui balaie la nuit et le feu. » D. Guénoun*

*Projeté sur n'importe quelle surface qui peut permettre la lisibilité du texte :
Edmonton, Lundi.*

On entend le son des étoiles et de l'univers. La scène est vide, excepté pour un sac sport qui traîne le long du mur. Au-dessus, dans une alcôve naturelle, ou fabriquée, de l'architecture du théâtre, Margaux est juchée, recroquevillée dans un petit espace, vêtue de l'uniforme de son équipe de handball.

Une lumière éblouissante, venant de derrière ou d'au-dessus d'elle, rend l'acte de tenter d'apercevoir son corps, presque impossible ou, à tout le moins, très difficile. Des gouttes de sang tombent de l'alcôve.

Mikaël passe en courant, il doit attraper son autobus pour Calgary. Il s'arrête en voyant le sac, l'ouvre pour le fouiller et reçoit une goutte de sang sur l'épaule. Il cherche à savoir d'où viennent les gouttes, il est ébloui par la lumière mais découvre Margaux. Il trouve une façon de parvenir à l'atteindre, assez acrobatique pour être inquiétante. Il l'aide à descendre ou la transporte jusqu'à la scène. Avec des bandages qu'il a dans son sac, il panse ses lacérations, il la déshabille et découvre un bandage au niveau de la poitrine. Il veut l'enlever pour voir ce qu'il croit être une blessure, Margaux se protège puis le laisse faire. Il enlève le bandage et découvre les seins de Margaux, il remet le bandage. Il la rhabille avec des vêtements propres qu'il trouve dans son sac sport. Il la porte dans ses bras ou l'aide à sortir de scène – si le théâtre le permet – par une porte qui mène à la rue.

PROLOGUE

LAXMI

Under the sign of Gemini
with a particularly long clitoris

MUNNI

A little bit like your penis

LAXMI

Before I cut it off

MUNNI

You never did it
You're hairy
it's ugly
And it would be right about time you did cut it off
but you never did

LAXMI

Ok
I'm the one telling the story here
Him

MUNNI

Her

LAXMI

Him
he's only here
cause he's always here
It would be a great pleasure for me to kick him out
Would you like him to go ?

Voulez-vous qu'il parte ?

MUNNI

Of course not
You're the only person I'm bothering
You have proclaimed yourself as narrator
You were not chosen

LAXMI

Voulez-vous qu'il parte ?

MUNNI

I'm not leaving Laxmi
Stop being so quicktempered
And just tell the story

LAXMI

Under the sign of Gemini
with a particularly long clitoris

MUNNI

A little bit like your penis

LAXMI

A little bit like my penis

On May 25th 1991
Margaux Bradley was born

MUNNI

Ah

LAXMI

Aha

MUNNI

Aha

LAXMI et MUNNI

Aha

Accompagnée à la guitare, Margaux chante. Pendant ce temps, les autres comédiennes placent micros, chaises, portant pour les costumes ou ce qui sera nécessaire à la mise en scène.

Projeté :

Margaux chantera :

Au milieu du chemin de notre vie
je me retrouvai par une forêt obscure
car la voie droite était perdue
Ah dire ce qu'elle était est chose dure
cette forêt féroce et âpre et forte
qui ranime la peur dans la pensée !

MARGAUX

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
ché la diritta via era smarrita
Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova la paura !

PREMIÈRE PARTIE

La mise en scène de cette première partie doit faire transparaître le statisme des vies de Mikaël et Margaux.

Margaux 1

Projeté :
Montréal, Mardi.

Mikaël dort. Margaux entre dans la chambre sur la pointe des pieds. Elle se glisse sous les couvertures, dépose sa tête sur l'oreiller, ferme les yeux puis feint de se réveiller en sursaut.

Projeté :
Margaux sera amoureuse de Mikaël.

MARGAUX, *chuchote.*
Mikaël
Mikaël

MIKAËL
Mmm

MARGAUX
Je pense qu'il y a quelqu'un sur le toit

MIKAËL
Hein

MARGAUX
J'ai entendu des bruits
y'a quelqu'un sur le toit

Va voir

Il attrape le bâton de baseball qu'il garde toujours près du lit et il se dirige vers le balcon arrière de l'appartement. Margaux le suit.

Dehors, il y a un petit sapin de Noël illuminé dans un seau.

MARGAUX
Il nous a laissé quelque chose

MIKAËL
Margaux

MARGAUX

Quoi ?

MIKAËL

Tu m'as vraiment fait peur

MARGAUX

Désolée

On sort ?

MIKAËL

Il peut pas faire plus froid que dans l'appart

Margaux ouvre la porte et s'accroche à la taille de Mikaël pour le tirer dehors et le faire tomber. Elle couvre sa tête comme si elle pouvait le protéger. Elle monte sur lui. Elle vainc.

MARGAUX

Joyeux Noël Mikaël

MIKAËL

Joyeux Noël Hermèn

Tu m'as réveillé

Je rêvais

qu'on était vieux

T'avais plus de dents

alors que moi j'avais encore toutes les miennes

MARGAUX

C'est pratique

Tu pourras me prémâcher ma nourriture

MIKAËL

N'importe quand

Noir.

Margaux 2

Projeté :

Montréal, Jeudi.

Une télévision joue un montage d'émissions québécoises L'Auberge du chien noir, 30 Vies, La Soirée du hockey, le Téléjournal, etc. Un son distant qu'on finit par oublier.

Projeté :

Mikaël trônera sur le sofa dans le salon.

Margaux repoussera les copeaux dans son atelier.

MIKAËL

Fille de John et Marie !

On entend le son des étoiles et de l'univers et les voix hors champ de Margaux et Mikaël.

VOIX DE MARGAUX

Quand ma mère était enceinte de moi

elle lisait de la poésie acadienne pour combattre la nostalgie de sa terre natale

elle rêvait de mettre au monde un grand poète acadien

Elle était convaincue

(sa petite voix intérieure

les cartes de tarot

et l'ancienne astrologie chinoise avaient confirmé)

que son bébé

ça serait un petit garçon

pas n'importe quel garçon

Un poète

VOIX DE MIKAËL

T'es poète ?

VOIX DE MARGAUX

Malheureusement y'a dû avoir interférence dans les ondes cosmiques

je suis née

le 25 mai 1991

sous le signe du Gémeaux

mais avec les organes bien en ordre d'un seul sexe

celui de la Sagouine

paroles du médecin

Ça a pris à ma mère un bon trois mois

selon la version de mon père

pour arrêter de m'appeler Herménégilde

VOIX DE MIKAËL

Herménégilde

cherches-tu toujours quelqu'un simplement pour pas être seule ?

VOIX DE MARGAUX

Non

VOIX DE MIKAËL

Peux-tu me promettre quelque chose ?

VOIX DE MARGAUX

Quoi ?

Fondu des étoiles.

MIKAËL

Margaux

MARGAUX

Quoi ?

MIKAËL

Qu'est-ce que tu fais ?

MARGAUX

Je cherche le chemin vers le troisième giron

MIKAËL

Viens ici

MARGAUX

Pourquoi ?

MIKAËL

Je veux te montrer quelque chose

MARGAUX

Quoi ?

MIKAËL

Viens

Margaux rejoint Mikaël dans le salon.

MIKAËL

Regarde

Mikaël montre son village en blocs Lego à Margaux.

MARGAUX

C'est quoi ?

MIKAËL

Regarde

MARGAUX

T'as construit un village

Pourquoi ?

Mikaël sur le sofa attire Margaux vers lui.

MARGAUX

Je travaille

MIKAËL

J'aimerais ça gernamédé en gnepacam

MARGAUX

Avec iom

MIKAËL

Oui

MARGAUX

Iom et iot

MIKAËL

Ouais

Margaux est assise à califourchon sur Mikaël, elle joue avec un bouton de sa chemise.

MARGAUX

On pourrait partir en voyage

MIKAËL

On peut faire les deux

MARGAUX

On est bien à la gnepacam nous les deux

MIKAËL

Ouais

MARGAUX

Mais c'est loin un peu

MIKAËL

Une heure et demie de rach

MARGAUX

Mais j'ai pas de rach

MIKAËL

Iom oui

MARGAUX

C'est cher

MIKAËL

Le fils d'Hervé et Marie va le construire

MARGAUX

Un village pour faire des bébés ?

MIKAËL

Si vuoi

MARGAUX

Iot vuoi ?

MIKAËL

Forse

MARGAUX

Ton village a l'air immense

MIKAËL

Oui pour que tu puisses repousser les copeaux là-bas

MARGAUX

Pour vrai

MIKAËL

Dans la partie ouest

MARGAUX

Qui reçoit la luz de mezzo vespro à mezza terza ?

MIKAËL

Oui

MARGAUX

J'aimerais mieux la luz de terza a nonna

MIKAËL

Ok

Margaux l'embrasse, lui enlève sa chemise.

MIKAËL

C'est oui ?

MARGAUX

Peut-être

MIKAËL

Tu mens

Tu me manipules pour que je fasse l'amour avec toi

MARGAUX

Je verse le thé dans ta bouche

Es-tu consentant ?

MIKAËL

Peut-être

Margaux défait le bouton de son pantalon.

MIKAËL

As-tu besoin d'y réfléchir?

MARGAUX

Non

Andiamo

MIKAËL

On déménage ?

Margaux embrasse Mikaël. Mikaël touche le sein de Margaux. Margaux éloigne la main de Mikaël. Mikaël remet sa main. Margaux l'écarte à nouveau.

MIKAËL

Pourquoi ?

MARGAUX

J'ai pas envie

MIKAËL

Depuis quand ?

MARGAUX

Baciami

MIKAËL

J'aime ça toucher tes seins

Laisse-moi

Projeté :

Elle cèdera.

Noir.

Le son des étoiles et de l'univers et cette phrase de Mikaël :

VOIX DE MIKAËL, *pourrait être répétée, accompagnée d'effets de distorsion...*

Promets-moi de me le dire si un jour t'arrêtes de m'aimer

Margaux 3

À la télévision et en fond sonore, le montage d'émissions québécoises fait place au « Tableau 11 » du film Vivre sa vie de Jean-Luc Godard.

« Nana : Ça vous gêne que je vous regarde ?

Le philosophe : Non.

Nana : Vous avez l'air de vous ennuyer.

Le philosophe : Pas du tout.

Nana : Qu'est-ce que vous faites ?

Le philosophe : Je lis.

Nana : Vous m'offrez un verre ?

Le philosophe : Si vous voulez. »

Projeté :

Mikaël trônera sur le sofa dans le salon.

Margaux repoussera les copeaux dans son atelier.

MARGAUX

Fils d'Hervé et Marie ?

Pas de réponse.

MARGAUX

Fils d'Hervé et Marie ?

MIKAËL

Oui

MARGAUX

T'es où ?

MIKAËL

Sur mon trône

MARGAUX

Qu'est-ce tu fais ?

MIKAËL

Je stimule mon état alpha

Projeté :

Frelighsburgh, Vendredi après-midi.

Margaux rejoint Mikaël dans le salon.

VOIX DE MARGAUX, *scande.*

Tu peux m'haïr euh...

Tu peux m'haïr

Tu peux m'haïr tu peux m'aimer des fois c'est la même affaire

Chaque jour j'suis là je me bats avec mon propre orgueil

MARGAUX

Est-ce qu'on peut parler ?

MIKAËL

C'est lourd ?

MARGAUX

Peut-être

MIKAËL

Je regarde un film

Guardo un film

MARGAUX

Après le film

Ça va être les patineux

Et demain on doit finir la maison des outils

Mikaël met le film sur pause.

MARGAUX

T'écoutes un de mes boring films

MIKAËL

Y'a rien à la télé

Qu'est-ce tu voulais me dire ?

VOIX DE MARGAUX

Tu peux m'haïr euh...

MARGAUX

Y'a quelque chose qui marche pas

MIKAËL

Quoi ?

MARGAUX

Je sais pas ça va pas

MIKAËL

Qu'est-ce que t'as ?

MARGAUX

J'étouffe

MIKAËL

Dans ta poix ou avec moi ?

MARGAUX

Dans notre vie

Je me sens prise

MIKAËL

Es-tu capable d'élaborer ?

MARGAUX

Non

J'ai le goût de partir

MIKAËL

On doit des deniers à mon père

C'est pas le meilleur moment

MARGAUX

Ça fait trois ans qu'on se dit qu'on veut partir
Au rythme où ça avance
il reste encore 10 ans de travaux pour finir notre abri
On trouvera jamais le timing

MIKAËL

Oh pardon
c'est quand même moi qui me fends le cul
pour que ça avance

Et puis moi aussi je veux partir

MARGAUX

Je sais
Tu dis ça
mais on fait rien pour que ça se concrétise
Je suis tannée
de la poussière partout
de passer tous nos weekends
à charrier de la terre
à porter des pierres
à fourrer les murs d'isolant
Je vais peut-être y aller toute seule Mik

MIKAËL, *condescendant.*

Avec quel argent ?

MARGAUX

Mon agent m'a écrit
Y'a vendu trois de mes tableaux
Je pense partir dans un mois
Deux semaines en Espagne
Pendant la basse saison

MIKAËL

C'est une idée
Ou tu me mets devant le fait accompli

MARGAUX

J'ai pas acheté mon billet
Mais

MIKAËL

T'es égoïste

MARGAUX

Je pense pas

MIKAËL

Pourquoi tu m'en parles ?

Pourquoi tu fais semblant que c'est pas décidé alors que ce l'est ?

Pas de réponse.

MIKAËL

Bon ben je vais finir mon boring film

Margaux sort. Mikaël empoigne un verre mais se retient au dernier moment de le lancer.

Projeté :

Le verre aurait pu heurter le mur et éclater en morceaux épars sur le plancher.

Margaux aurait pu décider de ne pas partir.

Margaux 4

Mikaël sort. Le tableau 11 de Vivre sa vie reprend. On entend le son et l'image est projetée et peu visible. Mikaël et Margaux entrent et installent un tissu blanc, l'image apparaît. Ils sortent.

Projeté :

Montréal, Mercredi.

« Nana : C'est drôle. Tout à coup, je ne sais pas quoi dire. Ça m'arrive très souvent. Je sais ce que je veux dire. Je réfléchis avant de le dire pour savoir si c'est bien ça qu'il faut dire mais, au moment de le dire, pff, je ne suis plus capable de le dire.

Le philosophe : Oui, évidemment. Écoutez, vous avez lu *Les Trois Mousquetaires* ?

Nana : Non, mais j'ai vu le film. Pourquoi ?

Le philosophe : Parce que, vous voyez, il y a là-bas Porthos – d'ailleurs c'est pas dans *Les Trois Mousquetaires* c'est dans *Vingt après* – Porthos, le grand, le fort, un peu bête, il n'a jamais pensé de sa vie, vous comprenez, alors, une fois, il faut qu'il mette une bombe dans un souterrain pour la faire éclater. Il le fait, il place sa bombe, il allume la mèche puis il se sauve naturellement et en courant, tout d'un coup, il se met à penser, il pense à quoi ? Il se demande comment il est possible qu'il puisse mettre un pied devant l'autre. Ça vous est arrivé aussi sans doute, hein ? Alors il s'arrête de courir, de marcher, il peut plus, il peut plus avancer. Tout explose. Le souterrain lui tombe dessus. Il le retient avec ses épaules, il est assez fort mais, finalement, au bout d'un jour, deux jours, il est écrasé, il meurt. En somme, la première fois qu'il a pensé, il en est mort.

Nana : Pourquoi vous me racontez des histoires comme ça ?

Le philosophe : Comme ça, un peu pour parler.

[...]

Le philosophe : J'ai toujours été frappé par ceci, c'est qu'on ne peut pas vivre sans parler.

Nana : Pourtant, ça serait agréable de vivre sans parler.

Le philosophe : Oui, ça serait beau hein ? Ça serait beau. C'est comme si on s'aimerait [*sic*] plus. Seulement, c'est pas possible, on n'y est jamais arrivé. »

Margaux, coulisse côté cour, et Mikaël, coulisse côté jardin.

MARGAUX

Oublie pas la Dr Watkins

MIKAËL

T'as les frontales ?

MARGAUX

Ouais

MIKAËL

J'ai deux bouteilles de vin

MARGAUX

Des guimauves ?

MIKAËL

Des guimauves

C'est quoi le film qu'on regarde ?

MARGAUX, *entre sur scène.*

Vivre sa vie de Jean-Luc Godard et *Du Levande* de Roy Andersson

MIKAËL, *entre croulant sous des bouteilles de vin et autres choses pour le film en plein air.*

Le premier on l'a déjà vu

C'est plate

Pis c'est quoi le deuxième ?

MARGAUX

J'ai pas vu le premier

Le deuxième c'est un film suédois

MIKAËL

Ah come on Margaux
Tu me niaises

MARGAUX

X-Men était sorti

MIKAËL

Lequel ?

MARGAUX

Y'en a plusieurs ?

MIKAËL

Tu le sais bien que tu vas t'endormir et je vais être pogné à le finir tout seul
ton film sous-titré en japonais

Projeté :

Margaux soulagera Mikaël de certaines choses qu'il porte.

MARGAUX, *le soulageant de certaines choses qu'il porte.*

C'est le gars au club vidéo qui me l'a conseillé

MIKAËL

Vraiment

MARGAUX

Ok

J'ai loué *Avatar*

J'écouterai les autres demain

MIKAËL

Demain on va chez mes parents

MARGAUX

À condition que

Demain

je vais m'habiller exactement comme je suis habillée en ce moment et tu vas rien dire

tu me glisseras pas un rouge à lèvres dans la poche

Projeté :

Mikaël et Margaux se rassureront.

MIKAËL

Je t'aime Margaux

MARGAUX

Moi aussi je t'aime mon petit cyclamen en fleurs

Ils s'embrassent et sortent.

MARGAUX

J'ai déjà monté la tente
au cas où je m'endorme

« Nana : Une fois quelqu'un m'a dit : " La vérité est en tout et même un peu dans l'erreur. "

Le philosophe : C'est vrai. C'est ce qu'on n'a pas vu tout de suite, en France je crois, au dix-septième siècle, quand on a cru qu'on pouvait éviter l'erreur, non seulement le mensonge, mais l'erreur, qu'on pouvait vivre dans la vérité comme ça directement. Je crois que c'est pas possible. C'est pourquoi il y a eu Kant, il y a eu Hegel, la philosophie allemande, c'est pour nous ramener dans la vie, à savoir, nous faire accepter qu'il faut passer par l'erreur pour arriver à la vérité.

Nana : Et qu'est-ce que vous pensez de l'amour ?

Le philosophe : Il a fallu qu'on introduise le corps, et vous n'avez qu'à voir, Leibniz a introduit le contingent, les vérités contingentes à côté des vérités nécessaires qui est la vie quotidienne et, de plus en plus, voilà ce qui s'est développé dans la philosophie allemande, c'est-à-dire qu'on pense dans la vie, avec les servitudes de la vie, les erreurs de la vie et il faut se débrouiller avec ça. C'est vrai.

Nana : Est-ce que l'amour ne devrait pas être la seule chose vraie ?

Le philosophe : Oui, mais il faudrait que l'amour soit toujours vrai ? Or, est-ce que vous connaissez quelqu'un, vous, qui sait tout de suite ce qu'il aime ? C'est pas vrai. Quand vous avez vingt ans, vous ne savez pas ce que vous aimez. Vous savez des bribes. Vous attrapez, par exemple, dans votre expérience, vous dites " J'aime ceci ", c'est souvent mélangé, mais pour arriver à vous constituer entièrement avec simplement ce que vous aimez, il faut la maturité, c'est-à-dire il faut la recherche. C'est ça, la vérité de la vie. »

Noir.

Margaux 5

Projeté :

Dans la voiture entre Montréal et Frelighsburg, Vendredi soir.

MIKAËL, *imite le directeur de la galerie et se vante.*

Moi y'a une fille qui a déjà fait un vol aller-retour Paris-Montréal
juste pour me gifler

(Mikaël imite Margaux qui rit et qui dit)

Un autre verre Robert ?

MARGAUX

J'ai pas ri

MIKAËL

Oui t'as ri

MARGAUX

Ben j'étais pas pour y faire l'air bête

C'est le directeur de la galerie

MIKAËL

Quand on est avec ces gens-là

Je te reconnais plus

MARGAUX

C'est mon moi social

MIKAËL

T'es une autre personne

Tu passes ton temps à me faire la morale sur ma vision machiste

Et tu ris de ça

On sait même pas ce qu'il lui a fait à son ex

MARGAUX

Ok reviens-en

J'ai pas le goût de rentrer à la maison

On vas-tu prendre un verre ?

MIKAËL

Je travaille demain

Pour vrai

Je sais pas qui tu es

Toi

tu le sais ?

MARGAUX

Je suis la fille de Marie et John

MIKAËL

Mais t'as coupé les ponts

MARGAUX

Je suis artiste

MIKAËL

Apparemment

tu sais plus qui tu es quand t'es dans ce milieu-là

et t'angoisses quand tu décroches une expo

et t'angoisses quand tu décroches pas d'expo

MARGAUX

Je suis canadienne

Je sais même pas pourquoi je cherche à répondre

MIKAËL

Parce que tu connais pas la réponse

MARGAUX

Ok

Qu'est-ce que tu veux ?

MIKAËL

Savoir qui tu es

MARGAUX

Je le sais pas

MIKAËL

Je sais pas si je peux continuer à être avec toi

Margaux

MARGAUX

D'accord

J'aimerais ça que t'arrêtes la voiture

MIKAËL

Où est-ce que tu vas aller ?

MARGAUX

Je sais pas

Mais arrête la voiture

MIKAËL

Margaux
Calme-toi

MARGAUX

ARRÊTE LA VOITURE TOUT DE SUITE
AS-TU COMPRIS TABARNAK
LAISSE-MOI PARTIR
LAISSE-MOI PARTIR

Elle commence à hyperventiler.

MIKAËL

Margaux
Il fait noir

Je m'excuse

La voiture s'arrête. Le temps est figé. Le cœur de Margaux bat à 100 miles à l'heure, elle peine à respirer.

Noir.

DEUXIÈME PARTIE

Margaux 6

Fumée.

Chandeliers descendent. Les comédiens viennent recouvrir les tables de nappes blanches et y déposent des flûtes de champagne.

Laxmi et Munni entrent par la porte d'entrée du public. Elles sont vêtues de saris, parées de bijoux et coiffées de fleurs odorantes ; elles circulent dans le public et dansent sur une musique traditionnelle indienne. Elles tapent des mains, parlent aux gens, se présentent à eux, leur demandent s'ils sont en couple, s'ils veulent leur bénédiction contre quelques roupies. Elles sont les maîtresses de cérémonie du mariage.

LAXMI

We come from 1500 years of history
1500 years of people venerating our sacredness
In their bed
in their empire

in their harem
the maharajahs the sultans
the Hindus and the Muslims
have bought us
traded us
castrated us

MUNNI

They trusted us with their states
with their courts
even their armies
They have bequeathed their lands
their palaces
in which we still live

LAXMI

The hijras are chosen
They hear a calling from the goddess Bahuchara
She comes to us in a dream
And this is how we know we have to join the community
This is how we know we have to go alone in the forest and cut our sex

MUNNI

Ok Laxmi I've heard of one guy who did that
and the person who told me
read the story in a book
I can't check to know if it's true
but Bahuchara never came to me
Unless it was in the form of my three brothers forcing me to have sex with a girl
Or my dad burning my hands

LAXMI

Munni
It's a wedding for Shiva's sake
Not your personal therapy
So where was I

MUNNI

Still today...

LAXMI

Yes
Still today
Indian people fear and desire us
Men want to have us

MUNNI

They want to own us
My boyfriend promised for 5 years he would leave his wife and marry me
He won't do it
He's too scared

LAXMI

Munni

MUNNI

Women think their husbands like them shy and quiet
but men like us to yell
They love having the impression that we just adore being sodomized

LAXMI

Munni

MUNNI, yells

Oh yes I like it more more

LAXMI

Munni !

LAXMI et MUNNI

We are the third sex
We have power over you

Musique rythmée du style « Titanium de David Guetta rencontre Bollywood ».

LAXMI, pourrait avoir une feuille pour se rappeler certaines phrases de son texte en français

Voici venu le moment de nous lever
pour accueillir
en les applaudissant
nos chers Margaux et Mikaël

Les mariés entrent par la porte d'entrée du public, en dansant, en saluant le public comme des amis de longue date que l'on n'a pas vus depuis longtemps, en hurlant comme les vedettes d'un spectacle de musique rock devant une salle galvanisée. Margaux est vêtue de blanc, pantalon-veston-blouse. Mikaël porte un tuxedo.

Les mariés montent sur scène et dansent. Munni donne une bouteille de mousseux à Margaux et Mikaël. Ils ouvrent la ou les bouteilles et vont servir les spectateurs attablés. Fondu enchaîné de la musique vers une valse jouée à l'envers, Margaux et Mikaël se regardent et se rejoignent sur scène pour la danse des mariés. Le couple danse au ralenti. Puis la danse s'accélérera et la musique sera affectée de distorsions et tournera, en rond, en rond, hypnotisante.

VOIX DE MARGAUX, *pourrait subir des distorsions et prendre une tonalité masculine*
J'étais en retard

Pourtant Mikaël et moi
on avait pas fait l'amour depuis trois mois

J'étais allé courir
Faire du yoga
Rien
En retard de 2 semaines

C'était absurde mais
j'avais décidé de faire un test
quand même
on sait jamais

Laxmi fait signe au régisseur de couper la voix et à Munni d'apporter le gâteau rapidement, il y a urgence. Fondu enchaîné vers une musique tzigane. Mikaël et Margaux se remettent à danser, comme des déchaînés. Munni apporte le gâteau aux mariés. Ils se donnent à manger en en mettant partout sur le visage de l'autre. Ils rient. Ils sont heureux.

Projeté (une boîte courriel avec ce message ouvert) :
Margaux,

Tu trouveras en pièce jointe les papiers de divorce merci de les signer en présence d'un notaire et de me les renvoyer par la poste dans les meilleurs délais.

Mikaël

LAXMI

Bonsoir tout le monde !
Applaudissons les mariés
Ils sont si beaux
Si heureux
Nous sommes tous jaloux
Je ne me suis pas présentée
Moi c'est Laxmi

MUNNI

Moi c'est Munni

Répliques partagées entre LAXMI et MUNNI
Alors est-ce que vous vous amusez ?
(Peu importe la réponse du public, Laxmi est survoltée)
Plus fort
Souriez

(Flash de caméra sur le public)

Encore

(Deuxième flash)

Maintenant

Levez la main

Qui est venu ce soir parce que vous connaissez Margaux ?

(Munni peut descendre dans le public pour adresser certaines questions à des personnes précises, tandis que les questions relatives au mariage sont adressées au public en entier.)

Qui est venu ce soir parce que vous connaissez Mikaël ?

Parce que vous aimez faire la fête ?

Parce que vous croyez en l'amour pour la vie ?

Qui a peur de mourir seul ?

Vous avez choisi poulet ou poisson ?

Poulet, levez la main

Poisson, levez la main

C'est qui le propriétaire de la Honda Civic ?

MUNNI

Parce qu'elle est mal stationnée

Partagées entre LAXMI et MUNNI

Qui pense se soûler ce soir ?

Levez la main

Qui se soûle ou se drogue au moins une fois par semaine ?

Qui a l'impression d'être en train de passer à côté de sa vie ?

Avez-vous mis de l'argent dans votre enveloppe ?

Levez la main

Qui a peur d'être en couple ?

Qui a emprunté une robe pour l'occasion ?

Qui vous a forcé à venir ce soir ?

Qui saurait répondre à la question : qui es-tu ?

(À des individus)

Qui es-tu ?

Qui es-tu ?...

Pendant que Laxmi parle, Munni passe dans le public pour demander à quelques femmes de lui remettre une chaussure. Elle place les chaussures sur le devant de la scène, environ six chaussures.

LAXMI

On a besoin d'hommes

De six hommes

Laxmi et Munni les choisissent, Mikaël est parmi les six hommes.

LAXMI

Vous devez choisir une chaussure et trouver la dame à qui elle appartient

« Le danube bleu » de Johan Strauss commence.

LAXMI

Tout le monde a trouvé sa Cinderella
Venez ensemble sur scène
On veut vous voir

Munni pose des questions à certains participants sur scène.

MUNNI

Êtes-vous célibataire ?

(Si oui)

Cherchez-vous à rencontrer quelqu'un ?

Quel genre de relation recherchez-vous ? One night court terme long terme

Comment faites-vous pour rencontrer des hommes (des femmes) ?

Avez-vous déjà été sur un site de rencontres ?

Comment avez-vous trouvé l'expérience ?

Qui a plus de 30 ans ?

Levez la main

Croyez-vous qu'il soit encore possible de rencontrer quelqu'un pour une relation sérieuse à votre âge ?

Laxmi et Munni peuvent improviser d'autres répliques, par exemple pour encourager les couples à danser s'ils ne le font pas.

Idéalement, un ou des couples dansent. Certains ont peut-être décidé de retourner s'asseoir.

Projeté :

LES VŒUX

Margaux jouera le rôle de la fille jalouse, Mikaël, celui du gars piégé.

Mikaël danse avec une fille du public. Pendant ce temps, le dialogue qui suit est chuchoté en temps réel, il a réellement lieu après ce moment présent dans un corridor de l'hôtel alors que les mariés tentent de ne pas attirer l'attention des invités.

MARGAUX

C'était qui la fille avec qui tu dansais ?

MIKAËL

Je sais pas
une fille du public

MARGAUX

Oui

Mais t'avais l'air de la connaître

Y'avait l'air d'avoir une chimie entre vos corps

MIKAËL

Je la connaissais pas

MARGAUX

Je suis pas con [*sic*]

MIKAËL

J'ai pas dit ça non plus

MARGAUX

Ben mens-moi pas

MIKAËL

Je te mens pas

mais c'est pas vraiment la place pour avoir ce genre de conversation

MARGAUX

Je pense que c'est tout à fait la place

je viens de te marier

pis je me rends compte que tu me mens

MIKAËL

Je te mens pas Margaux

voyons qu'est-ce que t'as t'es jaloux [*sic*] d'une inconnue

MARGAUX

C'est pas une inconnue

elle est venue te voir au spectacle

elle a accepté de donner sa chaussure pour toi

C'est qui qui l'a invitée ?

Elle s'est quand même pas pointée sans connaître personne

Allo je te parle !

T'as l'air à pomper à l'intérieur

Vas-tu péter une coche

Lancer des verres des assiettes contre les murs

C'est qui la fille ?

Il s'est passé de quoi avec elle ?

MIKAËL

Arrête de me coincer dans le rôle de l'agressif
C'est toi qui es agressive en ce moment

Tu capotes

MARGAUX

Ouais
ça je le sais
le jour de mon fucking mariage
C'est qui ?

MIKAËL

Une collègue de travail

MARGAUX

Ok
pis
il s'est passé de quoi entre vous ?

MIKAËL

Non

MARGAUX

Pourquoi t'as pas voulu dire que tu la connaissais ?

MIKAËL

Parce que je savais comment t'allais réagir
Et je voulais t'éviter ça le jour de ton mariage

MARGAUX

Ah t'es tellement attentionné
Ça me touche

MIKAËL

Il s'est rien passé Margaux
Quand t'étais partie en Autriche pour le symposium
Je me sentais seul
Elle est venue quelques fois à la maison
On s'entend bien
On est amis

MARGAUX

Oh nice !
Shit c'est vraiment nice !
Elle a-tu couché dans notre lit ?

MIKAËL

Une fois
Parce qu'on avait trop bu

MARGAUX

Wow /**MIKAËL**, *mais Margaux n'arrête pas pour l'écouter* : J'ai dormi sur le sofa/
J'ai bien fait d'insister c'est assez touchant comme speech du marié

MIKAËL

Margaux je t'aime toi et personne d'autre

MARGAUX

Pourquoi tu l'aimes pas elle ?

MIKAËL

Parce que je t'aime toi

MARGAUX

Mais si j'étais pas dans ta vie
est-ce que tu sortiras avec ?

MIKAËL

Je sais pas
Je perds pas mon temps à faire ce genre d'hypothèse

Peut-être

MARGAUX

Qu'est-ce qui t'empêche de me laisser
pour essayer
voir
si ça marcherait pas avec elle ?

MIKAËL

Margaux je t'aime
Je viens de t'épouser
Je veux passer le reste de ma vie avec toi

MARGAUX

Mais qu'est-ce qui fait que tu l'aimes pas elle ?

MIKAËL

Je sais pas

MARGAUX

C'est pas très rassurant comme réponse

Je me sentirais un peu plus rassurée si t'arrivais à trouver
UNE
raison pourquoi tu m'aimes moi et pas elle

MIKAËL

Ses seins sont trop petits

MARGAUX

Oh wow !

Oh wow !

Celle-là on aurait voulu l'inventer

On aurait pas pu

Si j'étais scénariste

et que j'écrivais un épisode avec cette réplique-là

Le monde me croirait pas

Ils me diraient

Ben voyons Margaux retourne à la peinture c'est pas vraisemblable cette réplique-là n'importe
quel gars sait que c'est la pire réponse ever à donner pour rassurer sa blonde non scuse sa
femme

Oh na na what's my name ?

Oh na na what's my name ?

What's my name what's my name ?

MIKAËL

Tu veux la vérité mais t'es tellement incapable de la recevoir que lorsqu'on te l'offre il faut
constamment faire des pieds et des mains pour tout te cacher pour éviter tes crises et là quand
tu sens un petit truc quand t'as un petit doute

ce que tu penses être une intuition mais t'as tellement pas d'intuition ton magazine
Psychologies te l'a pas dit

t'as passé le test ça t'a pas dit que ton intuition valait pas de la marde

que tout ce que tu perçois c'est simplement tes propres insécurités projetées sur tout le monde
mais non

quand t'as un petit doute tu t'accroches et t'exploses

ben tu sais quoi je commence à en avoir vraiment mon cass' de rassurer tes millions
d'insécurités

Gère-toi Margaux

Moi j'en peux plus de me demander tous les jours si t'es heureuse

si tu vas pas me laisser parce que tu doutes

si tu me caches pas quelque chose qui a eu lieu à Barcelone

Regarde

Si tu me fais pas confiance

Si tu m'aimes pas assez

Laisse-moi

Laisse-moi recommencer ma vie avec quelqu'un d'autre

Moi je le sais ce que je veux

(Il beugle la chanson)

Calisse-moi là
vas-y jusqu'au bout
finis-moi ça
J'te bette t'es pas game
trop peureux d'voir que
j'aimerai peut-être ça

MARGAUX, *le coupe et s'adresse maintenant à tout le public*

MERCIIIII

Merci beaucoup d'être venus
d'avoir dansé

Vraiment

Merci

La soirée va se terminer plus tôt que prévu

Je dois vous demander de partir

Ben oui

Je viens de me rendre compte que mon chum c'est un osti de chien sale

Je suis vraiment désolée de vous avoir fait déplacer pour ça

J'aurais

moi aussi

aimé le savoir avant

mais le petit coco vient de décider là là de tout me dévoiler ça

Alors vous allez pouvoir dire à vos amis que vous avez assisté aujourd'hui au plus court
mariage de votre vie

Inquiétez-vous pas on va vous retourner vos cadeaux

Par contre

si vous avez offert de l'argent

on va devoir le garder pour payer la salle

la bouffe

vous savez comment c'est

Le maître d'hôtel peut sûrement vous couper un morceau du gâteau pour emporter

Gâteau au chocolat noir

Crémage au mascarpone et au café

style tiramisu

Glacé à la pâte d'amandes

Les décorations sont au chocolat 72% de Tanzanie

Ok vous pouvez ramasser vos affaires

On va préparer le gâteau

Je niaise pas
Je vous demande de vous lever
de partir
dans le genre
get out
pis vite

MUNNI

Yes please she is asking you to leave

LAXMI

No stay
(À Margaux) Please relax
Sit down

MARGAUX

C'est mon mariage c'est moi qui décide

MUNNI

Yes she's right

LAXMI

Shut up Munni

MARGAUX

Laxmi
let me take care of this

Margaux se déplace vers la porte de la salle pour dire au revoir aux gens, « gros sourire tout va bien ». Laxmi, paniquée à l'idée de ne pas être payée pour son travail, réprimande Munni et la presse de faire quelque chose pour détendre l'atmosphère. Les deux se précipitent vers la porte de sortie.

LAXMI

Hi !
Would you like me to read your future ?
I am a certified palm reader
(Elle sort sa carte d'affaires)
Do you want this to happen to you !
These things
you can know in advance and avoid them
(impro avec le public, ces prochaines lignes ne sont que des suggestions)
Of course
A guy like this flirting on your wedding day
That would have appeared in the cards

Munni utilise une autre approche, elle séduit, elle a commencé à se dévêtir un peu, elle danse. Elle pourra aller jusqu'à se mettre nue, idéalement sans montrer son sexe comme il est toujours mieux qu'on l'imagine comme un parfait eunuque.

Premières notes de reggae, Munni et Laxmi rejoignent Margaux. Margaux, Munni et Laxmi dansent lascivement sur un reggae et avancent entre les tables.

MARGAUX, LAXMI et MUNNI

No no no

You don't love me and I know now

No no no

You don't love me so let me go

If you ask me baby

I should've left you a long time ago

Margaux n'a plus envie de chanter. Elle s'arrête brusquement. La musique s'arrête.

MARGAUX

Ceux qui sont encore assis

Levez-vous

C'est fini

Allez

Laxmi et Munni recommencent à mendier, à tenter de vendre leurs services, leur corps, pendant que les gens sortent vers le hall du théâtre. Laxmi et Munni décideront de demander 2\$ par personne pour mener les spectateurs vers un endroit du théâtre où ils pourront entendre ou voir la prochaine partie du spectacle (les loges, la billetterie ...).

Margaux et Mikaël nettoient la scène, la salle.

MARGAUX, au régisseur

Peux-tu mettre « Only girl » de Rihanna ?

Elle danse et avale les restes dans les assiettes et les verres en chantant les paroles qu'elle connaît, elle émet des sons sur les paroles qu'elle ne connaît pas.

MIKAËL

Margaux

MARGAUX

Quoi

(long fade-out de la musique)

Je pense qu'elle est encore dans le hall du théâtre si tu veux aller la voir

MIKAËL

T'as rien compris

Je peux pas croire que tu viens de faire ça

Te rends-tu compte

Ou tu vas te réveiller demain matin ou dans une semaine pour me dire Mikaël je sais pas ce que j'ai fait je m'excuse est-ce que tu me pardonnes ?

Projeté :

Margaux sera convaincue un instant, un instant seulement.

MARGAUX

Non je suis convaincue que je viens de prendre la meilleure décision

MIKAËL

Le mariage c'était un coup de tête

je te l'avais dit

MARGAUX

Elle est encore là

C'est ta chance

Si tu veux

MIKAËL

MARGAUX ARRÊTE !!!!!

Projeté :

Margaux sera assiégée par la violence de son père.

MARGAUX

Ton corps est tendu

Est-ce que tu veux me frapper ?

MIKAËL

J'AI JAMAIS LEVÉ LA MAIN SUR UNE FEMME

C'EST PAS AUJOURD'HUI QUE JE VAIS COMMENCER

T'as bu Margaux

Projeté :

Margaux dira : « Je me fais peur. »

MARGAUX

Tu me fais peur

MIKAËL

Toi aussi

Qu'est-ce que tu veux ?

MARGAUX

Je sais pas

Les deux se regardent. Mikaël est enragé. Margaux se sent coupable. Margaux tente de toucher Mikaël. Mikaël écarte sa main. Mikaël tente de toucher les cheveux de Margaux. Elle écarte sa main. Il la prend dans ses bras et l'embrasse. Ils se repoussent mutuellement.

Noir.

Laxmi et Munni se faufilent dans le théâtre, les spectateurs les suivent.

Dans le noir, on entend le son des étoiles et

VOIX DE MARGAUX

Des fois je rêve de partir

VOIX DE MIKAËL

Où

VOIX DE MARGAUX

N'importe où

mouvance
toujours plus loin dites-vous
jusqu'au bout du monde
le voyage le déplacement
toujours plus loin
et le bout du monde est bleu
are you going with me

VOIX DE MIKAËL

Sure

le son est une lumière
sur ta langue créole
dans ton corps reggae
la musique est o.k.

VOIX DE MARGAUX

Tu connais Gérald Leblanc
Today is a good day to die

VOIX DE MIKAËL

Please don't

TROISIÈME PARTIE

Margaux 7

Éclairage de wagon de métro. Margaux est assise. Une femme est là, debout, elle délire. La femme est personnifiée par Laxmi. Laxmi et Margaux apparaissent dans cette scène comme si elles ne s'étaient jamais vues avant, ce sera ainsi à chaque fois qu'elles se reverront au cours de la troisième partie, sauf indication contraire.

LAXMI II

Ils ont toutes des satellites dans les oreilles

Tu veux-tu que je me fâche ?

(Margaux se lève en pensant qu'elle veut sa place, mais la femme n'avance pas, ce n'est pas clair si elle lui parle à elle. Margaux se rassoit.)

Je vas me fâcher pour vrai

Arrête de mentir à tout le monde

Ton p'tit rouge à lèvres de menteuse

Pis des hypocrites tes bouclettes

Les Canadiens

Ils ont des satellites dans les oreilles

Des satellites partout qui nous regardent

Toi t'es un homme dans un corps de femme

Je t'ai vu

T'habitais dans une grande maison blanche en Inde

(Elle crie comme la mendicante dans India Song) Savanakhet ! Savanakhet !

Je te reconnais

T'étais habillée avec une tunique bleue

Ben des bijoux

Elle a un petit pénis mais a' l'dit pas

(Margaux s'efforce de regarder ailleurs, mais c'est plus fort qu'elle.)

Ils ont toutes des satellites dans les oreilles

C'est ça riez dans votre barbe

Parce que vous avez peur

Appelez la police

Allez-y

Ils me watchent

Ils ont toutes des satellites dans les oreilles

Je le sais

Je suis pas plus folle qu'une autre
L'autre avec sa perruque de playmobil
Il nous regarde
À longueur de journée
Des p'tits micros en dessous de ses cheveux

Des satellites
Dans les oreilles
(Margaux sort à sa station de métro. La femme prend sa place et regarde les gens. Elle sort une boîte de biscuits de son sac.)

(À un comédien) T'en veux-tu ?
Choco-bananes
Sont pas mal bons je pense
(Elle lit la marque sur la boîte) Style de vie
Connais-tu ça ?
Y'a des fibres
Apparemment c'est bon les fibres
T'en veux-tu ? *(Elle regarde l'autre comédien.)* Toi t'en veux-tu ?
(Au public) Y'as-tu quelqu'un qui veut des biscuits ?

Pénombre. Laxmi se change face public.

Margaux 8

« Somos Luz » du groupe barcelonais Macaco joue. Nous sommes dans le salon d'une auberge de jeunesse. Laxmi, habillée en homme, se lève pour faire la bise à Margaux. Ils s'éloignent l'un de l'autre en parlant.

LAXMI III

Tu viens de Montréal ?

MARGAUX

C'est compliqué

LAXMI III

Ah

Les Allemands parlaient de toi
Ils disaient que tu venais de Montréal

MARGAUX

Avec mon allemand approximatif j'ai fait ce que j'ai pu
Ma mère vient du Nouveau-Brunswick
Mon père de l'Alberta
J'ai habité à Ottawa Montréal Edmonton

Puis Montréal encore
Et aujourd'hui Frelighsburg

LAXMI III

C'est où ça ?

MARGAUX

Les Cantons de l'Est
Et toi ?

LAXMI III

Montréal
Mes parents viennent de l'Inde mais je suis né à Montréal

MARGAUX

Ah ouais quel quartier

LAXMI III

Rosemont

MARGAUX

J'ai déjà habité là
Où exactement ?

LAXMI III

Au coin de Rosemont et Papineau

MARGAUX

Rosemont et Papineau y'a un dépanneur une garderie

LAXMI III

On habite au-dessus du dépanneur

MARGAUX

Y'a un appart au-dessus du dépanneur

LAXMI III

Ouais c'est pas super beau mais c'est génial pour jouer de la musique et faire des partys

MARGAUX

J'ai habité à cinq coins de rue de là pendant deux ans
sur des Érables
Tu voyages avec quelqu'un ?

LAXMI III

Ouais

Mon meilleur ami qui est aussi mon coloc

Le gars qui parle avec la fille dans la cuisine

On va prendre un verre
viens-tu ?

MARGAUX

Ben oui
C'est cool

Plus tard le même soir. D'un bout à l'autre de la scène, les corps de Margaux et Laxmi sont attirés comme deux aimants. Margaux attrape Laxmi. Ils s'embrassent passionnément, se touchent. Partout. Ils ont bu. Beaucoup.

LAXMI III

As-tu le goût ?

MARGAUX

Je sais pas

LAXMI III

Let's go

MARGAUX

Y'a pas de place

LAXMI III

Le salon

Ils se déplacent vers le salon pour vérifier.

MARGAUX

C'est fermé à partir de onze heures

LAXMI III

Les toilettes ?

MARGAUX

Ah
Come on

LAXMI III

Allez viens

Laxmi entre dans une cabine, ils continuent à s'embrasser. Il défait son pantalon. Elle défait le sien. Il descend ses culottes.

MARGAUX

As-tu un condom ?

LAXMI III

Oui

Bottom ?

MARGAUX

Qu'est-ce que tu veux dire ?

LAXMI III

C'est ta première fois ?

MARGAUX

Non

LAXMI III

Tu te fais pénétrer ou tu pénètres ?

MARGAUX

J'ai rien pour te pénétrer

LAXMI III

Je te crois pas

MARGAUX

Regarde

Laxmi descend les culottes de Margaux.

LAXMI III

Fuck

Je m'excuse

J'étais sûr

Il fouille dans ses pantalons et enfle un condom. Margaux fixe le mur, elle est absente.

LAXMI III

Assieds-toi sur moi

Elle va et vient. Ça dure quelques secondes.

LAXMI III

Margaux

MARGAUX

C'est fini ?

Elle se lève, remonte ses culottes et ses pantalons.

MARGAUX

Bonne nuit

LAXMI III

Ça va ?

MARGAUX

Ça va

Toi ?

LAXMI III

Ouais

MARGAUX

À demain

LAXMI III

À demain

Noir.

Margaux 9

Margaux est assise dans une salle d'attente.

Rituel. En silence, Laxmi et Munni peignent leurs visages de couleurs vives, elles se coiffent mutuellement leurs longs cheveux et ajoutent à leurs tailles des branches de feuilles et de fleurs. Elles se mettent aussi belles que pour un Mayana Kollai¹. On ne les a jamais vues si solennelles. Elles accomplissent une cérémonie qu'elles connaissent bien. Elles tournent autour de Margaux.

¹ Fête pour la déesse Angalamman célébrée dans le Tamil Nadu

LAXMI et MUNNI

(Pour Margaux)

Shiva mariyu Parvati kumarte²

(Pour Munni)

Anaadha anaadha³

Bahuchara kumarte⁴

(Pour Laxmi)

Vishnu Barya⁵

Vishnu Matsya

Vishnu Kûrma

Vishnu Varâha

Vishnu Narasimha

Vishnu Vamana

Vishnu Parashurâma

Vishnu Râma

Vishnu Krishna

Vishnu Buddha

Vishnu Kalki

(Elles attrapent Margaux et avancent les trois ensemble.)

Sodarhalu mariyu sodarimanulu Ardhanâri⁶

FEMME VÊTUE D'UN TAILLEUR SOUS SON SARRAU BLANC

Margaux Bradley

Margaux va rejoindre la médecin. Les phrases barrées sont dites sans son, comme un rêve que l'on tente de se remémorer où certains bouts manquent ou comme un DVD dont certaines parties sont endommagées.

MARGAUX

Ça va merci et vous

FEMME VÊTUE D'UN TAILLEUR SOUS SON SARRAU BLANC

~~Ça va bien~~

Je vois dans votre dossier que c'est votre troisième avortement cette année

On vous avait prescrit un stérilet

² Fille de Shiva et Parvati (en télougou) ; kumarte dit [komæte]

³ Orphelin ; anadha dit [anaadha], il faut prononcer le « h ».

⁴ Fille de Bahucharata

⁵ Épouse de Vishnu ; barya dit [bæria]

⁶ Frères et sœurs d'Ardhanâri

MARGAUX

Mon corps l'a rejeté deux fois

FEMME VÊTUE D'UN TAILLEUR SOUS SON SARRAU BLANC

Qu'est-ce que vous voulez dire ?

MARGAUX

Y'a été éjecté avec mes menstruations

FEMME VÊTUE D'UN TAILLEUR SOUS SON SARRAU BLANC

~~D'accord~~

~~On peut vous en prescrire un avec hormones~~

Y'a moins de rejets

Qu'avec

Ceux en cuivre

Il y a aussi le ~~Depo-Provera~~ qui est très efficace

On l'injecte ~~dans un muscle~~ tous les trois mois

~~et vous avez~~ plus besoin de penser

~~Parce que j'imagine que j'ai pas besoin de vous le dire mais~~

~~l'avortement est pas un moyen de contraception~~

MARGAUX

Oui je sais

mais ça m'intéresse pas

J'aime pas les effets secondaires

Et de toute façon j'ai pas de partenaire

Les deux dernières grossesses

elles ont été provoquées sans relation sexuelle

FEMME VÊTUE D'UN TAILLEUR SOUS SON SARRAU BLANC

Comment vous expliquez ça ?

MARGAUX

C'est peut-être un œuf qui se renouvelle constamment

comme une plante vivace

le cycle infini de renaissance d'Aditi

peut-être que Laxmi a vu en moi la déesse Aditi

et que lui et moi formons le couple infiniment fertile de Daksha et Aditi

il faut avorter la semence qui a été plantée en moi

parce que Daksha a eu 205 filles

FEMME VÊTUE D'UN TAILLEUR SOUS SON SARRAU BLANC

~~On peut procéder à une hystérectomie~~

MARGAUX

Oui

Laissez-moi vérifier avec mon
mon copain
peut-être

FEMME VÊTUE D'UN TAILLEUR SOUS SON SARRAU BLANC

~~Bien sûr~~

Je pensais ~~que vous aviez~~ pas de partenaire

MARGAUX

On est en pause

FEMME VÊTUE D'UN TAILLEUR SOUS SON SARRAU BLANC

~~D'accord~~

~~Vous pouvez retourner dans la salle d'attente on va vous appeler quand ça va être votre tour~~

Margaux 10

Nuit.

Petite lampe de chevet s'allume.

Margaux apparaît dans un autre coin de la scène, on a l'impression qu'elle est multiple. Elle écrit une lettre qui est projetée.

MARGAUX

Cher Mikaël

Ce qui m'avait semblé être un petit morceau de paradis sous le soleil éblouissant de l'Espagne
se révèle
en fait
avoir été
une bulle hors du temps
où je sais maintenant que j'ai perdu contact avec la réalité
mon impression de liberté
fut illusoire
car déconnectée de vous

Je vous demande pardon

J'ai été inconsciente

J'ai péché

Un avenir est encore possible entre nous

Accepteriez-vous de me revoir ?

Margaux

Margaux débarque avec sa valise chez ses parents.

MARIE et JOHN

Lift up your heart

MARGAUX

I lift it up to the Lord

MARIE

Margaux

Bienvenue dans ta maison

MARGAUX

Allo maman

JOHN

Good evening Margaux

MARGAUX

Hi dad

Projeté :

Ils s'assoieront dans le salon familial.

JOHN

The Lord be in your heart

and upon your lips

that you may truly and humbly confess your sins

MARGAUX

Je me suis mariée

Ça a pas marché

J'ai besoin d'aide quelques mois

JOHN

Is he guilty ?

MARGAUX

No dad

JOHN

What about the girl at the wedding ?

MARGAUX

I overreacted

It was nothing

JOHN

Overreacted ?

Margaux you interrupted the party kicked everyone out

MARIE

John

JOHN

What happened after that ?

Where have you been living ?

MARGAUX

Je l'ai trompé

MARIE et JOHN

Quoi ? / What ?

MARGAUX

Je sais

MARIE

May God

who has enlightened /every heart

help you to know your sins and trust in his mercy

/JOHN, parle en même temps que Marie qui complète tout de même sa phrase

I won't have you living here

You're married

you have to go back to your husband and

ask for forgiveness

MARGAUX

I tried

He can't

JOHN

What do you mean

He got married

JOHN et MARIE

What God has joined man cannot separate

JOHN

You have to get back on track Margaux
I've been telling you for the longest time
You're lost but you don't listen

Tomorrow I have a party meeting
I want you to make yourself pretty and come with me

MARIE

Essaye Margaux
Fais-nous plaisir

MARGAUX

Merci d'être là pour moi

JOHN

God
through the death and resurrection of his Son has reconciled the world to himself
and sent the Holy Spirit among us for the forgiveness of sins
through the ministry of the Church may God give you pardon and peace

MARGAUX

Amen

JOHN

May he bring you safely to his kingdom in heaven

Projeté :

Margaux montera à sa chambre et priera la Vierge Marie.

Noir.

Margaux 12

Margaux parade, les doigts noirs.

JOHN

Margaux you are beautiful

MARGAUX

Merci papa

JOHN

Your hands are dirty

MARGAUX

Ouais il reste toujours un peu de poix

JOHN

I thought we had spoken about that

Projeté :

Variation sur une vieille discussion.

MARGAUX

Je commence le programme de design ~~en septembre~~

J'ai reçu une ~~bourse~~ pour cette expo

Je dois la ~~faire~~

JOHN

You have exceeded the number of hours to get paid a decent salary

MARGAUX

Papa tu peux pas ~~comprendre~~

JOHN

Easy to say

You never try to explain

MARIE

C'est vrai Margaux
T'essaies jamais de nous expliquer

MARGAUX

C'est pas possible de commander l'~~inspiration~~
On peut pas
~~faire plus vite~~
simplement parce qu'on le veut
Je suis bloquée
depuis deux ans

JOHN

Well then you should give up

MARGAUX

Je veux pas
Je veux pas abandonner

JOHN

You're a beautiful and intelligent young woman
You're throwing your life away

Le téléphone de Margaux sonne, elle le regarde mais ne répond pas.

MESSAGE VOCAL DE SARA

Salut Margaux !
C'est Sara ça fait longtemps qu'on s'est pas vues !
On pourrait se faire un souper
Appelle-moi

MARGAUX

Je commence le programme de design en septembre

JOHN

That's a detail
What you need to do right now is find a job
You can study and work at the same time

MARGAUX

Je pense que ça marchera pas
Moi
ici
Je vais me chercher un appartement

MARIE

Non

Je veux pas qu'elle parte John

Laisse-la tranquille

Le téléphone de Margaux sonne.

MESSAGE VOCAL DE SARA

Salut Margaux !

Je sais pas si t'as eu mon message

Donne de tes nouvelles

J'ai su pour Mik et toi

On pourrait se voir

se faire un souper

Appelle-moi

JOHN

Marie

Your daughter should have learned from her mistakes

MARIE

Elle va à l'église

Elle a recommencé à prier

Ça va bien aller John

Elle va trouver son chemin

Le téléphone de Margaux sonne.

MESSAGE VOCAL DE SARA

Salut Margaux !

C'est Sara [...]

Margaux 13

Dans la cuisine, chez Margaux.

SARA

On a décidé d'écrire un livre ensemble

Mon chum pis moi

MARGAUX

Ah ouin

SARA

On se cherchait un projet

On a un couple d'amis qui a fait ça

Avec un livre qui te montre comment faire

MARGAUX

T'écris ?

SARA

Non

apparemment c'est pas nécessaire

MARGAUX

Pis ton chum

SARA

Au cégep

il écrivait pour le journal étudiant

des articles qui proposaient des améliorations aux installations

MARGAUX

Un livre sur la réno

SARA

Moi je m'intéresse à la peinture

Je voulais te poser quelques questions sur le sujet

MARGAUX

Ton chum et toi

vous allez écrire un livre sur la peinture

SARA

Pourquoi pas

MARGAUX

J'ai des amis qui ont des maîtrises en beaux-arts qui osent à peine envoyer leurs articles à des revues

SARA

Il y a des gens

on dirait

qu'ils aiment ça vivre dans la pauvreté

du monde qui ont pas d'ambition

ça me décourage

Toi comment ça va tes affaires ?

J'ai vu sur Facebook que tu te lançais en business

C'est cool

MARGAUX

Ouais
On va voir

SARA

Tu devrais en parler à Marc
Il pourrait te référer des gens dans le milieu

MARGAUX

Des pâtes et papiers ?

SARA

Ils peuvent avoir besoin de refaire leur carte d'affaires

MARGAUX, *peu convaincue, se force à l'être*

Merci c'est une bonne idée

SARA

Avant que j'oublie
(elle prend sa sacoche et y cherche quelque chose)
hier
au Carrefour Laval
y'avait un homme à l'entrée qui distribuait des cartes d'affaires
ça m'a fait penser à tes deux MCs à ton mariage
Quand t'as pété ta coche
y'en avait un des deux qui distribuait exactement la même carte
You are feeling depressed anxious lost
Palm reading tarot
We help you see clearer

Elle rit et lui donne la carte.

Projeté :

Margaux se rappellera Laxmi.

Le téléphone de Margaux sonne, elle le regarde mais ne répond pas.

MESSAGE VOCAL DE MARIE

Bonsoir Margaux
C'est maman
Je t'ai appelée hier
Je sais pas si t'as eu mon message
Ça fait des semaines qu'on t'a pas vue
Le prêtre demandait de tes nouvelles
Rappelle-moi

MARGAUX, *regardant la carte*
C'était Laxmi ?

SARA

Je pourrais pas dire
Il lui ressemblait mais je sais pas
C'était tellement drôle ça
T'es tellement originale Margaux

À part ça les amours ?

MARGAUX

Je me suis mise sur un site de rencontres
Bof
Ça demande de l'énergie
trier les gens
décider à qui parler
qui rencontrer
On se fait une idée en chattant
on a l'impression que ça clique
puis finalement quand on rencontre la personne
y'a pas de chimie
Puis des fois on trippe et c'est pas réciproque
Ça finit par user

SARA

Ça fait combien de temps que t'es là-dessus ?

MARGAUX

Trois semaines

SARA

Pis t'es déjà usée !

MARGAUX

C'est peut-être juste pas pour moi

Je trouve ça difficile émotionnellement

SARA

Est-ce qu'il y a des céleris dans ta sauce à spag ?

MARGAUX

Je me rappelle plus
Ça fait un bout que je l'ai faite
Peut-être

Je pense que oui

SARA

Eh merde
Je suis allergique

MARGAUX, sincèrement mal

Ish grosse allergie ?

SARA

J'ai pas d'épipen mais je risque d'avoir mal au ventre

MARGAUX

Ah non
Je suis vraiment désolée
Je savais pas
C'est nouveau ?

SARA

On a découvert ça y'a un an

MARGAUX

J'ai de la pizz veux-tu que je la mette au four

SARA

Oui ça serait mieux

Projeté :

Margaux se lèvera, sortira la pizza et la mettra au four.

Le téléphone de Margaux sonne, elle ne répond pas.

MESSAGE VOCAL DE MARIE

Margaux
j'ai oublié de te dire
je me suis renseignée
y'a une belle église dans ton quartier
si t'as pas envie de venir à notre église
tu pourrais y aller près de chez toi
Que le Seigneur te bénisse et te garde
mon amour

SARA

C'est vraiment beau ton appart
Ça te coûte-tu cher ?

MARGAUX

Non c'est une amie qui me l'a refilé

SARA

Cool

Margaux se rassoit.

MARGAUX

J'ai une histoire avec un gars
Je l'ai rencontré pendant ma formation en design
Un Italien
C'est de la marde
Je suis vraiment en amour
Avec lui
le temps s'arrête
Mais il est en couple

Pendant six mois
on s'est pas touchés
je me retenais à six mains
parce que j'ai découvert sur Facebook qu'il avait une blonde

Il est retourné en France en mai
Pis on a commencé à s'écrire
Je me suis excusée de lui avoir pris la main à notre party de fin de programme
Il m'a dit qu'il avait rien compris sur le coup
Qu'il pensait que c'était une erreur
Il était super content que je lui dise
Le désir c'est ce qu'il y a de plus beau Margaux

Trois mois plus tard
il m'a écrit pour me dire qu'il revenait à Montréal
qu'il avait hâte de me voir
je lui ai dit
On peut pas se voir
Je savais que je serais pas capable de me retenir
On s'est vus
On a couché ensemble
C'était fou

Le téléphone de Margaux sonne.

MESSAGE VOCAL DE MARIE

Margaux
c'est encore moi

j'ai fait du fricot au poulet comme t'aimes
si tu veux
viens faire un tour
souper avec nous ce soir

Margaux

j'aimerais vraiment ça que tu reviennes vivre avec nous
penses-y

je t'aime

bonne nuit mon bébé

MARGAUX

Scuse

je vais le fermer

Je disais

que ce soir-là

il m'a donné l'impression

il m'a dit des paroles qui m'ont donné l'impression qu'il y avait quelque chose de plus entre
nous

mais quand il est retourné en France

il est devenu super vague dans ses messages

super ambigu

Quand j'ai insisté pour qu'il m'explique ce qu'il imaginait pour nous deux

il m'a écrit

Je vais peut-être venir vivre à Montréal dans deux ans

Je pense que ma copine est infertile

On fait des tests

On pourrait être ensemble à ce moment-là

Osti de trou de cul t'imagines !

J'en revenais pas tabarnak

Le câlisse y'attendait de savoir si sa blonde était fertile

Pis moi la tarte je suis censée l'attendre ici pendant ce temps-là

Je lui ai dit de plus m'écrire

Il s'en crisse

Il continue à m'écrire

Margaux tu gâches tout

La semaine passée il m'a envoyé une photo de son pénis

Son pénis tabarnak

Nowhere là

On est pas en train d'avoir du sex talk

Je lui ai dit de plus m'écrire pis lui il m'envoie une photo de son pénis
Au début j'étais dégoûtée
Ça m'écoeurait
Pis après quelques heures je me suis mise à avoir du désir
Je regardais la photo une fois de temps en temps chaque heure
Je l'ai mise aux poubelles
Je continuais à aller la voir
Hier je l'ai supprimée des vidanges

SARA, lève son verre
À toi Margaux
Pour que tu gagnes un peu de sagesse cette année

Noir.

Margaux 14

Nuit. Pénombre. Margaux se réveille d'un cauchemar, elle est couchée sur la table de la cuisine. Elle s'assoit, reste figée, elle est en détresse, elle étouffe intérieurement. Elle s'allonge à nouveau, elle veut se rendormir tout oublier, mais n'y arrive pas. Elle se tourne d'un côté puis de l'autre. Rien à faire. Tourbillon infernal dans sa tête. Elle s'imagine s'enlever la vie avec un couteau de cuisine. Elle reste immobile quelques instants qui lui semblent interminables. Elle s'assoit à nouveau, regarde autour d'elle, aperçoit le couteau avec lequel elle a coupé la pizza la veille, elle le prend, le regarde longuement. Elle tente de couper la peau de son doigt pour tester l'aiguisage de la lame. Elle place la pointe sur sa jugulaire, fait des va-et-vient pour tester la pression qu'elle pourrait exercer sur son cou. Elle place la pointe sur son ventre sous sa poitrine, elle fait le mouvement de donner un coup vers le bas pour se faire hara-kiri. Elle remet le couteau sur la table. Elle se retient intérieurement, trouve l'idée absurde, elle ne veut pas mourir. Elle regarde autour d'elle. Elle suffoque. Elle s'allonge à nouveau. Yeux ouverts. Panique. Le temps est interminable. Elle finit par s'endormir. Le soleil se lève. En se retournant, elle accroche une coupe de vin qui tombe au sol et se fracasse, elle ouvre les yeux, elle sent quelque chose collé sous son pied, elle approche son pied de sa main pour décoller le papier, c'est la carte d'affaires que lui a laissée Sara la veille. Elle la regarde longuement. Elle se lève en faisant attention de ne pas accrocher les assiettes, ustensiles. Au sol, elle contemple le verre cassé, contemple l'envie de marcher sur le verre, puis pose plutôt son pied au sol à un endroit où il ne semble pas y avoir de fragments. Elle ramasse les morceaux un à un. Elle rassemble les plus petits éclats et la poudre en essuyant le sol de sa main. Son sang tache le sol. Elle prend un éclat de verre et entaille ses veines à plusieurs reprises. Elle est calme. Elle se fait un bandage, s'habille et sort. C'est l'hiver.

Petit local sur la rue St-Hubert. Une table, deux chaises. Six heures du matin.

LAXMI IV

Hi

MARGAUX

Bonjour

LAXMI IV

You come for palm reading tarot sky chart

MARGAUX

Whichever I don't care

I have no more will to live

I'm wondering why I should go on

LAXMI IV

Sit down

(Margaux s'assoit.)

I will touch your head

(Il tâte son crâne un certain temps pour identifier la meilleure approche.)

We will do kinesthetic reading

You will move in the room and I will read you

(Margaux se lève et bouge, elle marche, elle fait des mouvements mécaniques, elle saute, elle gambade, elle danse sans conviction puis se laisse entraîner par le plaisir de bouger, le plaisir d'être regardée, elle emprunte des mouvements de capoeira, de yoga, de salsa, etc.)

You're stuck

In the hips

You don't have space

Your body it's the body of a 5 year-old

Your skull same thing

No space to think

You need to start making your own choices

You don't want to live this life anymore because you're living someone else's life

I don't know who's but this is not you

(On sent dans les mouvements de Margaux qu'elle n'est pas fâchée des paroles de Laxmi, non au contraire, tout cela sonne très vrai. Elle s'en sent libérée. Il continue à l'observer pendant un moment.)

Stop

(Il se lève, va vers elle.)

Open your eyes

(Il regarde son iris. Il mesure ses hanches. Il tâte ses seins, ses joues, ses mâchoires. Ce n'est pas sexuel. Elle se laisse faire, a un petit doute à savoir s'il ne va pas trop loin, hésite à lui demander d'arrêter. Il sent son inconfort et met fin à l'examen physique.)

Open your mouth aaah

(Il examine ses dents.)

Stick out your tongue
I will massage it
it will hurt I'm sorry

(Il tâte sa langue avec ses doigts. Il est abasourdi. Il reconnaît tout à coup en elle quelqu'un qu'il connaît.)

(Note au metteur en scène : Malgré l'étrangeté de cette rencontre et de ce moment, il ne faut pas miser sur le côté charlatan ou comique, cela ne fait pas partie de la scène pour les personnages impliqués. Au contraire, tout cela doit paraître étrange mais vrai pour que Margaux accepte de se laisser aller et de croire ce que Laxmi lui révèle.)

You are Khan

(Ému, il sourit. Il dit, un peu à lui-même et un peu à Margaux.) He chose a nice country and a beautiful woman to reincarnate

Now I know who you are
Now I know why I am here

It'bar Khan was one of the last court hijras
He lived in the XVIIth century
He was named governor of the state of Agra
under the reign of the great Aurangzeb

When It'bar Khan was just a baby his parents castrated him and gave him to the governor to pay their taxes
It is said that years later
Having heard that their son had become governor and was now rich
they came back begging him for money which he refused to give
He told them
How dare you appear before me now that you have squandered the price of my body and deprived me
by emasculating me
one of the greatest pleasures one may know in this world ?

What use is wealth to me when I have no son to whom I may bequeath it to ?

He ordered that they each receive five hundred lashes
A Venetian traveler by the name of Niccolo Manucci
who was present in the palace at that time
and who later wrote this story in his journal
reproached him for being an ungrateful son and convinced him to have pity

It'bar Khan agreed to give his parents one hundred roupies but asked them never to come back
or he would have their lives taken

MARGAUX

What can I do ?

LAXMI IV

When you receive the visit of the goddess Bahuchara
You will know it's time for you to start the transformation

MARGAUX

Thank you
Thank you so much

Margaux 15

Projeté : Pendant un an, Margaux continuera à se réveiller la nuit avec l'appel de la mort. Plusieurs fois, elle restera au lit éveillée rejouant dans sa tête différentes façons de s'enlever la vie. Parfois au réveil, elle mettra ses plans en action. Sans succès.

Puis, une nuit, elle recevra la visite de la déesse Bahuchara l'enjoignant à la servir en se coupant les seins.

D'après la légende, Bahuchara était une femme séduisante qui fut attaquée par des bandits de grand chemin : pour ne pas être violée, elle se coupa un sein et l'offrit aux voleurs en échange de sa vertu. Elle mourut et fut plus tard sanctifiée. On raconte qu'un jour, un roi pria pour que Bahuchara lui envoie un fils ; cela lui fut accordé, mais l'enfant, Jetho, était impuissant. Dans un rêve, Bahuchara apparut à ce fils et lui demanda de la servir en se coupant les organes génitaux et en portant des vêtements féminins. Ce qu'il fit. Depuis, on croit que les hijras entendent un appel de la déesse dans leurs rêves d'être émasculés ; refuser cet appel donne lieu à sept incarnations d'impuissance. Plusieurs personnes vivant dans les communautés hijras n'ayant jamais reçu cet appel ou l'ignorant ne sont pas castrées.

Margaux 16

FEMME VÊTUE D'UN TAILLEUR

Vous avez jamais considéré le fait que vous êtes peut-être homosexuelle ?

MARGAUX

Oui

je le suis peut-être

je suis peut-être bien des choses

FEMME VÊTUE D'UN TAILLEUR

Avez-vous déjà couché avec une femme ?

MARGAUX

Non

J'ai embrassé une fille une fois

mais j'avais pas envie de coucher avec elle

FEMME VÊTUE D'UN TAILLEUR

Ça vaudrait peut-être la peine d'essayer

MARGAUX

Qu'est-ce que ça changerait ?

FEMME VÊTUE D'UN TAILLEUR

Ça permettrait d'éliminer certaines hypothèses

MARGAUX

J'ai envie de changer de sexe pas de savoir si j'aimerais coucher avec une femme

FEMME VÊTUE D'UN TAILLEUR

D'accord

Éprouvez-vous du plaisir lorsque vous faites l'amour avec votre conjoint ?

MARGAUX

Oui

FEMME VÊTUE D'UN TAILLEUR

Lors de la pénétration ?

MARGAUX, *hoche la tête*

J'aime pas être pénétrée vaginalement

FEMME VÊTUE D'UN TAILLEUR

Depuis combien de temps est-ce que vous avez des visions de vous-mêmes en homme ?

MARGAUX, *réfléchit, construit puis répond*

Quand j'étais petite je pensais que j'étais un garçon

C'est surtout ma tante

la grande sœur de ma mère

une religieuse retraitée

qui s'était assigné le rôle de me rappeler que j'étais une fille
Je la voyais rarement parce qu'elle habitait au Nouveau-Brunswick
Je me rappelle d'une visite
je devais avoir 4-5 ans
je jouais en maillot dans l'arrosoir
j'avais enlevé les bretelles de mon maillot
je le portais en culotte

Elle m'avait appelée en criant
Margaux Bradley viens ici tout de suite
J'étais pas allée la voir alors elle s'était mise à courir après moi
elle se faisait mouiller par l'arrosoir et ça multipliait sa rage et ma peur
Elle essayait de m'attraper
de m'immobiliser entre ses cuisses
et moi
je lui glissais des mains
Elle a fini par me pousser au sol
me clouer les épaules sur la terre
me mettre son genou sur la poitrine pour parvenir à me remonter les bretelles
J'ai passé le reste de la matinée à pleurer en boule dans le coin de la cour jusqu'à ce que ma
mère vienne me chercher pour dîner

FEMME VÊTUE D'UN TAILLEUR

Je vais procéder à une courte évaluation
Répondez au meilleur de votre connaissance
Dans les douze derniers mois
vous êtes-vous sentie insatisfaite d'être une femme ?
Avez-vous senti que vous étiez pas à la hauteur du standard féminin ?

MARGAUX

Je dois vous dire
j'ai subi une intervention chirurgicale à la naissance
pour corriger une anomalie génitale

FEMME VÊTUE D'UN TAILLEUR

Vous êtes-vous identifiée plus fortement aux hommes qu'à votre propre sexe ?
Dans les douze derniers mois
avez-vous eu envie d'agir ou de vous vêtir comme un homme ?

MARGAUX

Je pourrai pas poursuivre la thérapie malheureusement
J'ai pas les moyens de continuer
J'aurais juste besoin de la lettre qui confirme le diagnostic s'il vous plaît

FEMME VÊTUE D'UN TAILLEUR

Avez-vous souhaité que votre entourage vous traite comme un homme ?

MARGAUX

Si c'est ce que vous pouvez écrire
Une hypothèse
Je vais la prendre

FEMME VÊTUE D'UN TAILLEUR

Avez-vous cette impression que vous savez plus tout à fait qui vous êtes
que vos points de repère ne servent plus à vous aiguiller
que le sens de la vie vous échappe ?

Margaux 17

FEMME VÊTUE D'UN TAILLEUR SOUS SON SARRAU BLANC

Alors vous avez reçu le diagnostic de dysphorie de genre ?

MARGAUX, ment

Oui

FEMME VÊTUE D'UN TAILLEUR SOUS SON SARRAU BLANC

Vous êtes suivie depuis un certain temps ?

MARGAUX

Trois rencontres

FEMME VÊTUE D'UN TAILLEUR SOUS SON SARRAU BLANC

Ça a été court

Vous avez déjà commencé les hormones

C'est parfait

Il y a différents types de chirurgie

On va voir laquelle vous convient

Vous pouvez enlever votre chandail

Elle regarde les seins de Margaux et prend des notes. Elle les mesure et note.

MARGAUX

Est-ce que je vais garder la sensation dans les mamelons ?

FEMME VÊTUE D'UN TAILLEUR SOUS SON SARRAU BLANC

Oui

Mais ça prend un certain temps à revenir

Et à l'endroit de la coupe

ça restera toujours engourdi

MARGAUX

Qu'est-ce qui va rester comme cicatrice ?

FEMME VÊTUE D'UN TAILLEUR SOUS SON SARRAU BLANC

Je vais vous faire le dessin des deux interventions

Dans le système public
Ils font celle-là
La double incision

(La femme dessine les lignes de coupe sur la poitrine de Margaux.)

Ici
On peut faire la péri-auréolaire
elle laisse une cicatrice plus subtile le long de la ligne du mamelon
je vais vous faire celle-là
Vous allez devoir revenir une deuxième fois pour une retouche
Vous pouvez prendre rendez-vous avec ma secrétaire

La femme sort.

Laxmi sort.

Margaux reste un long moment devant le public, en pantalons, avec sa poitrine marquée, elle se laisse regarder. Ce n'est pas un geste exhibitionniste.

MARGAUX

J'étais sous anesthésie générale
Ils avaient enlevé mon sein gauche
et je me suis levé, d'un coup
en sursaut
comme si je venais de faire un mauvais rêve
je leur ai dit d'arrêter
J'ai crié
C'est assez

(Munni vient et place un pansement et un drain Jackson Pratt à demi plein sur le sein gauche. Margaux apprivoise la sensation.)

Maintenant
tout
était
parfait

Soudainement
j'ai eu envie de revoir l'homme d'origine indienne qui avait lu mes mouvements
je voulais le remercier de m'avoir éclairé,
alors que tout était si noir

Fraîchement sorti_e de l'hôpital
je suis retourné_e à l'adresse rue St-Hubert
mais une pancarte « à loué »
« e » accent aigu
trônait seule au milieu de la porte
le lieu
vidé de sa table et de ses deux chaises

Dehors
dans la rue
à 6 heures du matin
saisi_e par la fraîcheur automnale
à mi-chemin entre lesdits sexe fort et sexe faible
une montée de tristesse s'est emparée de moi
elle a commencé ici (*elle pointe son pubis et monte le long de son ventre, sa poitrine, sa gorge, sa bouche, ses yeux, son crâne*)
une tristesse ancestrale pour ma mère
pour celle qui disparaissait dans ses casseroles quand il rentrait du travail
pour celle de qui il avait ébouillanté les seins pour avoir attendu le sifflement avant d'éteindre
pour celle qui faisait l'amour comme on prépare un café pour son patron

je réalisais que je voulais pas être un homme
je pouvais simplement plus être une femme

Il fallait partir
pour plus avoir à faire face à tous les visages égarés
endeuillés
face à la perte de celle que je n'étais plus

Projeté :
Margaux se rappellera un autre Laxmi, celui de Barcelone.

MARGAUX
Je me suis rappelé Laxmi
et Barcelone
la lumière
l'épanouissement
et j'ai eu envie d'y retourner

c'est devenu une nécessité
un second appel

Alors j'ai décidé de quitter
J'ai pris cette décision le 31 mars 2015

Au cours des mois avant mon départ

j'ai trouvé
à distance
un emploi comme professeur d'anglais langue seconde
et un appartement

J'ai vendu tout ce que je possédais
sauf quelques vêtements
J'ai dit au revoir
à ma mère

et je suis parti_e

Je suis arrivé_e à Barcelone le 25 août 2015
Je devais commencer à enseigner le 15 septembre

Mais le 5 septembre
dans la rue à Barcelone
Un agent de police m'a interpellé_e
m'a demandé mon passeport
il était intéressé à y voir mon sexe
Il m'a interrogé
Son collègue et lui
riaient
se lançaient des regards complices
Ils m'ont dit
en catalan puis en espagnol
Si te volvemos a ver aqui
quizas te llevaremos
quizas te mandaremos a la carcel
Moi qui avais habituellement pas la langue dans ma poche
J'étais incapable de répondre
Je regardais mes pieds
J'avais été projeté_e dans cette histoire que je pensais avoir inventé
projeté_e en enfance
à un après-midi dans la cour
les épaules clouées sur la terre
leurs genoux sur ma poitrine
incapable de me défendre
Je suis rentré_e chez moi
et j'en suis pas ressorti_e avant une semaine
pour aller manger au restaurant chinois
sous mon appartement

J'ai changé d'idée
J'allais pas y arriver
me présenter devant une classe

confronter le regard des étudiants
leurs yeux posés sur moi des journées entières
à examiner mon corps ma bosse mes vêtements ma voix ma posture
J'ai interprété mon altercation avec les policiers comme un signe

Je me suis enfermé_e chez moi
J'ai trouvé sur internet un magasin de matériel d'artiste
d'où je commandais des toiles des pinceaux de la peinture
j'avais peu de dépenses
pas de téléphone
pas de sorties
il me fallait manger et peindre
j'ai perdu l'envie de me faire à manger
je mangeais un repas par jour
tous les jours chez le Chinois
une soupe tonkinoise
ou un riz au poulet
Au bout de deux mois
j'étais à sec
j'ai réussi à vendre quelques toiles sur internet
j'étirais mes repas sur deux jours

Le 25 octobre
j'ai eu la plus belle surprise
un acheteur
m'a proposé de venir chercher sa toile à la maison comme il habitait le même quartier que moi
à Barcelone
Quand j'ai ouvert la porte

LAXMI et MUNNI
Margaux

MARGAUX
Laxmi
Munni
Qu'est-ce que vous faites ici

LAXMI
We found you

MARGAUX
What do you mean
Vous êtes en voyage ?

MUNNI
Laxmi looked you up

We're back in India now
We needed to get out a little bit
Get away from the craziness you know
So we thought
let's go pay a visit to Margaux in Barcelona
I personally missed Montreal's nightlife
I heard there is a nice gay scene here

LAXMI

We missed you
How are you girl ?

MUNNI

Don't call her girl

LAXMI

Why not ?

MUNNI

We don't like to be called guy
You don't like to be reminded of your little penis
So

LAXMI

Oh you're so repetitive Munni
So boring

MARGAUX

Ben restez pas là
Entrez
C'est un peu le bordel
J'attends quelqu'un qui doit venir chercher une toile mais
entrez
j'ai rien à vous offrir
mon frigidaire est vide
Voulez-vous qu'on sorte dans un bar ?

MUNNI

Yes
Let's go out to a gay bar

LAXMI

Monomaniac

We don't need to wait for nobody
I

am buying your painting
Where is it ?

MARGAUX
Federico

Elle est là
Tu peux la prendre au retour
Vous restez où ?

LAXMI
At a hostel

Dans le bar, une chanson de Calle 13 joue, Laxmi et Margaux jasant pendant que Munni danse.

MARGAUX
So
what's up with you guys in India
where are you living ?

LAXMI
We live with our community
in a big house in Hyderabad

MARGAUX
Nice
I'd love to visit one day
Do you work there ?

LAXMI
Yes we work
For the government

MUNNI, gueule
WE ARE PROSTITUTES

MARGAUX
You are ?

LAXMI
Sometimes
Rarely

I have to say I love your look
very goddess like

MARGAUX

Thanks

Have you guys decided on the operation ?

LAXMI

Na

Neither of us wants to do it

I don't care

I wax

I put make up when I feel like it

I like to keep my options open

MARGAUX

But I thought you had to do it to be a real hijra

LAXMI

Yeah

MUNNI

THE TRUTH IS

PEOPLE DON'T CARE ABOUT US ANYMORE

SO WHY MAKE THE EFFORT

IT HURTS

THEY CUT IT OFF WITH A KNIFE AND PUT SOME OIL AND A STRAW SO YOU
CAN STILL PEE

WE CAN'T DO THE FANCY OPERATIONS YOU GUYS DO

IT'S VERY EXPENSIVE

BUT I'D LOVE TO DO IT

THAT WAY I COULD BE SO PRETTY

NICE SOFT SKIN

NO HAIR

BEAUTIFUL HIGH PITCH VOICE

A SOFT BELLY

DO YOU KNOW IF IT'S DIFFICULT TO BECOME A CANADIAN CITIZEN

I WOULD LOVE THAT

I DREAM ABOUT IT ALL THE TIME

MARGAUX

Je lui ai dit

Tu sais quoi Munni

Tu veux être canadienne

Tu veux être une femme

Prends mes papiers

Vas-y vivre ton rêve

Moi j'en ai plus besoin

Elle était folle comme de la marde

Laxmi et elle se sont engueulées
C'est là que j'ai compris que Laxmi était amoureuse de Munni
et qu'en réalisant le rêve de l'une
je fracassais les espoirs de l'autre
comme quoi même si le soulier va il est pas à nous pour autant

Elles sont restées à Barcelone un mois
Elles habitaient chez moi
Elles faisaient l'amour à tous les soirs
au milieu de mes toiles
sur mes toiles
dans les copeaux
elles étaient sublimes

Quand elles sont parties
ça a laissé un grand vide

Munni est partie pour le Canada
avec mon passeport qu'elle a trafiqué avec sa photo
Et Laxmi est retournée à Hyderabad
L'hiver 2016 commençait à Barcelone
j'ai appelé ma mère
qui était morte d'inquiétude
elle m'a supplié_e de rentrer
je me suis entê_{té}_e pour rester
alors
une fois par mois
parmi les Yves Rocher Congrégation des Sœurs de Marie Reine du Monde et TD Assurances
j'ai commencé à apparaître à sa liste de retraits

Mon père était malade
il s'était fait opérer au cœur
alors elle a dû attendre un an
sans rien lui dire
avant de finalement pouvoir me rendre visite

Projeté, courriel de réponse :
Mikaël,

Je refuse d'aller voir un notaire ou qui que ce soit qui doit supposément représenter la loi
je refuse de payer pour ce genre de services
J'ai signé le papier

mon esprit le reconnaît
c'est suffisant
Ce n'est pas les amputés du cœur qui travaillent dans les bureaux qui peuvent décider de notre avenir
Nous sommes séparés nous le savons Je le confirme ici pour la millièème fois

Our land
Our love
Our lives
Our freedom
M.

MARIE, MÈRE DE MARGAUX

Quand je suis arrivée
Elle était plus à l'adresse qu'elle m'avait donnée
J'ai cogné pis cogné
mais personne répondait
Elle répondait plus au téléphone que je lui avais acheté
Je suis allée m'asseoir au restaurant chinois en dessous de chez elle pour l'attendre

Le monsieur qui travaillait là
est venu me voir pour me demander ce que je voulais
quand j'ai levé la tête du menu pour passer ma commande
il est resté là à me regarder pendant une escousse
pis il m'a demandé si j'avais un fils qui vivait au-dessus
C'était la première fois
que quelqu'un me demandait si j'avais un fils
J'ai retenu ce qui montait pis j'ai répondu « oui »

Il s'est mis à me dire qu'il était content de me rencontrer
qu'il s'inquiétait
parce qu'il avait pas vu M depuis trois jours
pis ça il a dit que c'était pas normal

M
c'est de même qu'il l'appelait
Je lui ai expliqué
que j'arrivais du Canada
que je lui rendais visite pour la première fois
et que j'arrivais pas à le rejoindre sur son téléphone
alors on a décidé d'appeler la police
M. Nguyen a dû leur parler
parce que
pour moi
y'avait la barrière de la langue

pour moi

y'avait
le fait
que j'étais plus capable de décrire mon bébé
Même si je l'avais rêvé ce garçon poète-là
je connaissais pas
son corps
sa peau
comment ses cheveux feeleraient entre mes doigts

M. Nguyen m'a ouvert la porte de l'appart
et ensemble on a découvert

Y'avait de la peinture partout
sur les murs
les fenêtres
les portes
le plancher
le bain la toilette le sink étaient recouverts de peinture
il y avait des plats de styrofoam où des grains de riz flottaient dans peinture

y'avait une odeur
l'odeur d'une chambre d'ado
comme celle de mon frère quand j'étais jeune à Petit Rocher
une odeur de sueur de sperme d'humidité
M. Nguyen pis moi
on était
tous les deux
muets
c'est comme ça
sous le choc
que Margaux nous a retrouvés
quand elle quand il est rentré dans son appart

il nous a raconté qu'il avait marché dans la ville sans arrêt pendant trois jours

il parlait tellement vite il était difficile à suivre

de toute façon
je pensais rien qu'à ça

ma fille était plus exactement une fille
ni complètement un homme

il fallait que je sois en contrôle
que je gère la situation

MARGAUX

Ton épopée s'est terminée quand les pompiers sont arrivés
Ils ont verrouillé la porte de ton appartement
Tu t'es battu^e avec les pompiers pour qu'il te laisse sortir

MARGAUX et MARIE

T'as giflé ta mère
T'es devenu à ton tour
un instant
son bourreau

elle était absente
immobile
elle disait rien
elle a même pas essayé de te défendre
elle te faisait peur
t'as voulu la réveiller
tu pensais qu'ils l'avaient droguée
Mais les autres
Ils t'ont empêché^e
Ils t'ont immobilisé^e
Ils t'ont attaché^e
Tu pouvais plus rien faire
Ils t'ont embarqué^e

MARGAUX

T'avais été capturé^e
ils voulaient te diminuer
t'enlever tes pouvoirs
T'étais la réincarnation de Khan
un hijra puissant
qui avait vécu au XVII^e siècle
J'étais trop puissant^e

Noir.

Projeté :
Margaux,

Si tu as besoin d'argent pour payer le notaire, je peux te l'envoyer. J'ai besoin que tu signes le papier. Sinon, ça compliquerait beaucoup les démarches.
J'ai rencontré quelqu'un.

Merci de ta compréhension,

Mikaël

Margaux 18

Un bruit infernal, incommodant, un bruit qui vibre dans les corps s'étire trop longtemps.

Les lumières de travail sur scène et les lumières dans le public s'allument. Les comédiens vident la scène, on enlève le projecteur pendant que Margaux s'assoit sur une chaise et regarde le public. Elle y reste un bon moment immobile, elle respire. Elle regarde le public. Le public commencera peut-être à partir. Elle restera sur scène jusqu'à ce que le dernier spectateur quitte de son propre gré. Elle doit faire exactement ce qu'elle veut, elle reste seule, elle n'ignore pas les gens, elle est absorbée par ce qui se passe à l'intérieur d'elle-même, elle peut s'étirer, danser, jouer de la guitare, du piano, peindre, aller chercher un livre dans sa loge et lire, chanter le refrain de « Far, far » de Yael Naim. À la dernière représentation, s'il reste encore des spectateurs, les techniciens peuvent commencer le démontage, enlever les lampes, alors que Margaux est encore sur scène.

Il faudrait aussi qu'un oiseau vole.

Purgatoire est traversé de plusieurs paroles et influences passagères.

La pièce. Romeo Castellucci, *Purgatorio*

Prologue et Margaux 3. Dante, *Inferno*

Margaux 3. « Pardon (remix) », Samian

Margaux 3 et 4. Jean-Luc Godard, *Vivre sa vie*

Margaux 6. Damian Szifron, *Relatos salvajes* ; Rihanna, « What's my name » et « You don't love me » ; Zia Jaffrey, *Les Derniers eunuques: en Inde avec les hijras* ; Gérald Leblanc et Meg Hutchinson

Margaux 9, 12 et cette médiagraphie. Philippe Malone, *Septembres*

Margaux 14. Zia Jaffrey, *Les Derniers eunuques : en Inde avec les hijras*

Margaux 16. Ivan Coyote et Rae Spoon, *Gender Failure*

Margaux 17. Dana Ashbee, *Pour*

Margaux 18. Benoit Lachambre, *Snakeskins*

Note : Le documentaire *Des saris et des hommes* de Thomas Wartman peut servir de complément d'information pertinent pour comprendre la réalité des hijras.

Devant le temps

INTRODUCTION

Le théâtre n'est pas quelque chose qu'il faut reconnaître. « Moi-je-vais-au-théâtre-pour-reconnaître-Shakespeare-mes études-ce que j'ai fait » : ce n'est pas comme ça. C'est un voyage dans l'inconnu, vers l'inconnu. On ne peut pas calculer ces conjonctions des éléments du possible. La pierre finale de cette alchimie est le temps. Toutes ces transformations ne sont là que pour modifier le temps, pour découvrir un autre temps⁷.

Romeo Castellucci

Qu'est-ce que le temps ? Comment l'aborder ? En tant que signe du mouvement ? Ou comme représentation pure de l'esprit ? D'Aristote en passant par saint Augustin jusqu'à Kant, Hegel, Bergson, Husserl et Heidegger, les philosophes ont scruté le temps prenant le camp du temps intérieur, psychologique, phénoménologique ou celui d'un temps mesurable, mathématique, cosmologique, et se sont tous butés à leurs propres limites. Ricœur, conscient qu'il est vain d'opposer l'un et l'autre, opte pour « une théorie narrative qu[i] laiss[e] libres les deux accès au problème du temps : par le côté de l'esprit et par celui du monde⁸. » Face au caractère aporétique du temps, Paul Ricœur propose une poétique du récit : « il s'emploie à démontrer que le temps humain est une construction qui ne peut se dire qu'à travers la médiation d'un récit⁹. » Sans refaire l'argumentaire ou l'historique des théories sur le temps, la présente étude se propose, en s'appuyant principalement sur la théorie de Ricœur et de saint Augustin, d'analyser les manifestations du temps telles qu'elles surgissent dans l'œuvre théâtrale *Purgatorio* de la Societas Raffaello Sanzio.

⁷ Claudia et Romeo Castellucci, *Les pèlerins de la matière*, trad. de l'italien par Karin Espinosa, Besançon, Les solitaires intempestifs, coll. « Essai », 2001, p. 118.

⁸ Paul Ricoeur, *Temps et récit. Le temps raconté*, t. 3, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1985, p. 24.

⁹ Nathalie Watteyne, « Paul Ricoeur : des poèmes aux récits et des récits aux poèmes », *Études littéraires*, vol. 42, n° 2, 2011, p. 59-68.

Brève présentation de Romeo Castellucci et de *Inferno, Purgatorio, Paradiso*

Devant Castellucci, nous sommes bouleversés, dépassés, nous vibrons et, cependant, nous avons l'impression de comprendre si peu. Philippe Couture écrit au terme d'une critique pourtant brillante et éloquente du spectacle *Go Down Moses* : « Les mots échouent à raconter la splendeur de ce moment de théâtre visuel : il faut vraiment le vivre. Castellucci, d'ailleurs, se raconte bien mal¹⁰. » Sans conteste, ses pièces – prenant souvent la forme d'une série d'images percutantes, sans linéarité dramatique et sans respect d'une temporalité unique – échappent au compte rendu classique. Sous le couvert de la Societas Raffaello Sanzio (SRS), compagnie fondée en 1981 à Cesena au nord de l'Italie, Romeo Castellucci, peintre et scénographe diplômé de l'université de Bologne en Beaux-Arts, a acquis une reconnaissance internationale en signant la conception, l'écriture et la mise en scène des spectacles grand public de la compagnie¹¹. L'extrait qui suit, issu du communiqué du Festival TransAmériques (FTA) de *Go Down Moses*, présenté à Montréal en 2016, révèle des préoccupations et une esthétique caractéristiques du créateur italien :

Une fois de plus, le maître Castellucci questionne Dieu par l'art. Il réinterprète le monde en nous offrant un précipité d'images inouïes qui nous catapultent d'un hyperréalisme contemporain à un onirisme millénaire. [...] Ses images — fabuleusement insaisissables — font éclater en plein théâtre ce que voilent les plis de l'Histoire et les replis de l'inconscient. Pour la cinquième fois, le FTA accueille cet immense créateur avec une œuvre traversée par le sacré qui confronte l'âpreté du réel au vertige des grands mythes¹².

La théologie, l'histoire de l'art, l'histoire littéraire et l'Histoire traversent et tissent l'œuvre de Castellucci. D'ailleurs, cette description aurait aussi pu convenir à un autre spectacle, *Purgatorio*, créé huit ans plus tôt au Festival d'Avignon. Après *Gilgamesh*, *Hamlet*, *l'Orestie*

¹⁰ Philippe Couture, « *Go Down, Moses* : Plonger dans l'archaïque », *voir.ca*, 3 juin 2016, [en ligne], <https://voir.ca/scene/2016/06/03/plonger-dans-larchaïque/> (12 décembre 2016).

¹¹ Les trois principaux artistes, Chiara Guidi, Claudia et Romeo Castellucci, qui ont fondé la compagnie en 1981, travaillent individuellement sur leurs projets créatifs depuis 2006. Au fil de cette étude, nous emploierons donc indistinctement le nom de la compagnie, la Societas Raffaello Sanzio, et celui de Romeo Castellucci, idéateur, metteur en scène et concepteur du spectacle à l'étude, *Purgatorio*. Nous emploierons le sigle SRS pour référer au nom de la compagnie. Cf. ARCH – Archival Research and Cultural Heritage. The Theatre Archive of Societas Raffaello Sanzio, « About SRS », [en ligne], <http://www.arch-srs.com/srs> (30 décembre 2016).

¹² Festival TransAmériques, Communiqué du spectacle – *Go down, Moses*, [en ligne], http://fta.ca/wp-content/uploads/2016/02/fta2016_communique_godownmoses_fr_0.pdf (12 décembre 2016). Le sigle FTA réfère au Festival TransAmériques.

et la Bible, c'est à la *Divine comédie* de Dante que Castellucci se confronte au début des années 2000 pour créer sa propre interprétation – tout à fait libre – du triptyque *Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso*.

Lire, relire, dilater, marteler et étudier à fond *La Divine Comédie* pour pouvoir l'oublier. L'absorber à travers l'épiderme. La laisser sécher sur moi comme une chemise mouillée [...] être Dante. Adopter son comportement comme au début d'un voyage vers l'inconnu¹³[,]

tel est le rapport de Romeo Castellucci aux textes originaux sur lesquels se fondent ses créations. Il est presque vain de chercher des citations dantesques dans l'œuvre scénique de Castellucci, le texte de *la Divine comédie* tel un substrat a été catalysé et rejaillira sous une nouvelle forme. Tout comme il est possible de lire le poème sacré du poète florentin en partie ou dans le désordre, les trois parties de l'œuvre de Castellucci existent indépendamment l'une de l'autre : elles ont été présentées séparément comme des spectacles à part entière¹⁴, mais aussi, simultanément, en des lieux distincts, au moment de leur création, en 2008, dans le cadre du Festival d'Avignon.

Inferno, présenté à la Cour d'honneur du Palais des Papes, est composé d'une succession de situations disparates : Romeo Castellucci, sur scène, se fait attaquer par une meute de chiens ; un homme escalade une des parois de la Cour d'honneur ; les corps chutent pendant qu'on lit les titres de différentes œuvres d'Andy Warhol ; un groupe de personnes répètent à plusieurs reprises les mêmes actions ; un acteur représentant Andy Warhol se laisse tomber en bas d'une voiture accidentée pendant que des télévisions tombent des fenêtres du Palais ; le spectacle se clôt sur la projection télévisée des lettres T – O – I. Ces scènes sont accompagnées d'une trame sonore toujours en contrepoint jamais illustratrice (par exemple, nous observons deux personnes se prendre dans les bras mais entendons une collision de

¹³ Romeo Castellucci cité par Antoine De Baecque, Présentation de *La Divine comédie*, [en ligne], <http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2008/purgatorio> (19 novembre 2016).

¹⁴ *Inferno*, par exemple, a été présenté seul au Athens & Epidaurus Festival en 2009 Cf. « Inferno », *Athens & Epidaurus Festival*, <http://greekfestival.gr/en/events/view/soc%C3%ACetas-raffaello-sanziro-romeo-castellucci-2009> [en ligne] (30 décembre 2016). Et *Purgatorio*, au UCLA Live International Theatre Festival la même année. Cf. Diep Tran, « 'Purgatorio' brings modern twist on Dante to Freud Playhouse », *Daily Bruin*, 28 octobre 2009, [en ligne], <http://dailybruin.com/2009/10/28/purgatorio-brings-modern-twist-dante-freud-playhou/> (30 décembre 2016).

voitures¹⁵).

La deuxième partie de la trilogie, *Purgatorio*, fut présentée, dans une salle du Parc des Expositions, un lieu extra-muros à dix kilomètres des remparts d'Avignon. Ce spectacle dévoile, dans une esthétique plus réaliste, trois membres d'une famille dans leur résidence qui accomplissent des actions quotidiennes (la mère prépare le repas, le fils regarde la télévision, le père rentre du travail), ces actions culminent par l'agression sexuelle du fils par le père, qui se déroule hors scène et dont les spectateurs ne perçoivent que les sons. La pièce se termine par deux scènes plus abstraites. D'abord, des fleurs gigantesques défilent derrière un écran circulaire ; enfin, le père et le fils accomplissent une chorégraphie.

Quant à la dernière partie de la trilogie, *Paradiso*, elle prend la forme d'une installation à l'Église des Célestins. À travers un trou, derrière lequel un tissu noir va et vient voilant la vue de l'installation, le spectateur aperçoit un piano incendié sur un plancher où l'eau ruisselle.

Castellucci imagine donc trois univers complètement différents pour répondre à son tour aux questions soulevées par Dante : « *What are Hell, Purgatory, and Heaven [...] ? How can one represent them ? How can one communicate them to a contemporary audience*¹⁶ ? » Quelle vision contemporaine du purgatoire Castellucci propose-t-il ? En quoi son univers est-il lié à celui imaginé par Dante ? Pour réfléchir à ces questions, nous avons choisi, guidé par la théorie du récit de Ricœur transposé dans un contexte intermédial, d'emprunter l'angle du temps comme élément privilégié pour l'étude de la structure de l'œuvre théâtrale.

¹⁵ Cf. Maude Blanchette-Lafrance, « L'écoute en scène : vers un renouveau de la dramaturgie sonore dans *Inferno* de Romeo Castellucci », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, Département de littérature comparée, 2012.

¹⁶ « Que sont l'Enfer, le Purgatoire, et le Paradis [...] ? Comment les représenter ? Comment les communiquer à un public contemporain ? » (nous traduisons). Margherita Laera, « Comedy, Tragedy, and "Universal Structures" Societas Raffaello Sanzio's *Inferno*, *Purgatorio*, and *Paradiso* », *Theatre Forum*, n° 36, 2010, p. 3.

L'axe temporel

Dans *Temps et récit*, Paul Ricœur propose que la configuration d'une intrigue, quelle qu'elle soit, est révélatrice de la vision du monde et du sens insufflé à l'œuvre par son créateur. Face à la résistance et à l'incompatibilité des mots à une « interprétation littérale », Ricœur affirme : « Je vois dans les intrigues que nous inventons le moyen privilégié par lequel nous re-configurons notre expérience temporelle confuse, informe et, à la limite, muette¹⁷. » Ainsi, Ricœur unit le *muthos* aristotélicien, qu'il traduit par la « mise en intrigue », à la vision augustinienne du temps. De celle-ci, il s'attache principalement à la notion de *distentio animi* qu'il libère de la réflexion sur l'éternité pour la comprendre comme l'âme distendue entre un passé qui n'existe plus, un présent qui échappe à sa mesure et un futur qui n'existe pas encore. La « mise en intrigue » offre une « synthèse de [ces temps] hétérogène[s] » et, par conséquent, permet le triomphe de la concordance sur la discordance. Partant de son expérience du monde, l'auteur propose une œuvre adressée à un lecteur, dans notre cas, un spectateur. Suivant cela, Ricœur avance que tout récit propose via trois *mimèsis* une configuration du temps : « [n]ous suivons [...] le destin d'un temps préfiguré à un temps refiguré par la médiation d'un temps configuré¹⁸ ». Le temps préfiguré correspond à la mimèsis I, c'est-à-dire la « pré-compréhension du monde » transposé, configuré par l'artiste dans une œuvre qui propose un « nouvel agencement », « une synthèse de l'hétérogène ». Ainsi le sens de l'œuvre est pétri à même cet « agencement des incidents » ; mais c'est chez le lecteur/spectateur que « le récit [a]chève sa course¹⁹ ». L'œuvre offre au spectateur une reconfiguration de son expérience temporelle. Toutefois,

[s]'il est vrai que la pente majeure de la théorie moderne du récit [...] est de « déchronologiser » le récit, la lutte contre la représentation linéaire du temps n'a pas nécessairement pour seule issue de « logiciser » le récit, mais bien d'en approfondir la temporalité²⁰.

Selon Ricœur, le contraire de la chronologie serait « la temporalité elle-même²¹. » La

¹⁷ Paul Ricœur, *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*, t. 1, Paris, Seuil, 1983, coll. « Points Essais », p.12 (l'auteur souligne).

¹⁸ *Idem* (l'auteur souligne).

¹⁹ *Ibid.*, p. 66.

²⁰ *Ibid.*, p. 65.

²¹ *Idem*.

« déchronologisation » de l'œuvre rendrait l'expérience temporelle visible au spectateur. Par ailleurs, la proposition d'« une expérience temporelle radicalement informe » serait « le produit de la fascination²² » pour la perte de signifiante de l'expérience humaine, caractéristique de la modernité. Les pièces de Samuel Beckett ou Eugène Ionesco – *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *La Cantatrice chauve* – sont des exemples manifestes de la représentation d'un dérèglement temporel que l'on peut associer à une perte de sens.

Des trois parties de l'œuvre de la SRS, *Inferno* correspond davantage à ce que l'on pourrait identifier comme « une expérience temporelle radicalement informe ». Castellucci le confirme, en parlant d'*Inferno*, par le peu d'importance qu'il accorde à l'ordre d'enchaînement des scènes : « *Inferno does not have a clear-cut chronological development, so much so that in every city we go to we change the sequence of actions*²³ ». Quant à *Purgatorio*, il contraste avec le reste du corpus de la SRS, « *Purgatorio is the most "theatrical", as Castellucci puts it, since it presupposes a linear sense of time and a consistent narrative*²⁴. » Si l'on considère, comme le propose Ricœur, l'agencement des incidents pour étudier la configuration temporelle de *Purgatorio*, nous concluons que *Purgatorio* offre une trame narrative linéaire et qu'il apparaît plus logique de nous tourner vers l'étude d'*Inferno* pour nous intéresser à la configuration éclatée de la temporalité chez Castellucci. Mais nous ne parlons ici que d'un aspect de la temporalité d'une œuvre, soit sa structure narrative. Les éléments affectant la temporalité sont multiples. Comme plusieurs autres penseurs du temps, David Wiles considère qu'il est « *impossible to conceptualise time except through spa[ce] [...][,] through our senses*²⁵ ». Cette relation entre l'espace et le temps nous conduit donc à nous demander quels sont les espaces présents dans l'expérience théâtrale castelluccienne, du moins dans *Inferno* et *Purgatorio* (puisque dans *Paradiso*, qui est une

²² *Ibid.*, p. 139.

²³ « *Inferno* ne présente pas un développement chronologique défini, et ce, à un tel point qu'à chaque ville que nous visitons nous changeons l'ordre des scènes » (nous traduisons). Margherita Laera, « Comedy, Tragedy, and "Universal Structures" Societas Raffaello Sanzio's *Inferno*, *Purgatorio*, and *Paradiso* », *Theatre Forum*, n° 36, 2010, p. 4.

²⁴ « *Purgatorio* est le plus « théâtral », selon ce qu'en dit Castellucci, car il présuppose une temporalité linéaire et une trame narrative cohérente » (nous traduisons). *Ibid.*, p. 9.

²⁵ « impossible de concevoir le temps autrement que par l'intermédiaire de l'espace [...][,] par l'intermédiaire de nos sens » (nous traduisons). David Wiles, *Theatre and Time*, Hampshire (England), Palgrave Macmillan, 2014, p. 2, p. 9.

installation visuelle, il n’y a pas de traitement dynamique du temps à proprement parler). Au minimum, l’espace est double, il y a l’espace d’où les spectateurs regardent l’événement et la scène où se déroule la pièce. Comme le résume Jean-Pierre Ryngaert en spécifiant que « [t]outes les variations sont possibles à partir de cette figure de base », « la représentation théâtrale [...] se déroule toujours “ ici et maintenant ” (c’est l’espace et le temps de la représentation) pour parler le plus souvent d’un “ ailleurs, autrefois ” (c’est l’espace et le temps de la fiction²⁶). » La structure temporelle d’une pièce de théâtre ne résulte donc pas uniquement de l’agencement des incidents sur la ligne temporelle de l’intrigue, mais plutôt d’un entrelacement de diverses lignes temporelles : le temps de la représentation teinté par les langages scéniques et leur valeur métathéâtrale et le temps de la fiction densifié par les références intertextuelles, ou plutôt intermédiales²⁷. C’est l’interaction complexe entre ces deux espaces-temps qui justifie notre choix d’étudier *Purgatorio*. En effet, lorsque nous portons notre attention sur les dynamiques intermédiales de l’œuvre, l’apparente linéarité s’efface au profit d’une temporalité plus hétérogène. Mais dès lors que l’on se réfère au temps, la nécessité de préciser dans quelle vision du temps nous nous inscrivons surgit.

À la suite de saint Augustin et Bergson, l’intermédiariste Éric Méchoulan propose une vision non linéaire et anachronique qui offre un cadre éclairant à la réflexion sur le temps dans l’œuvre contemporaine :

Si le temps se déroulait selon le simple schéma linéaire de l’avant et de l’après, le présent ne serait que cet *entre temps* qui échapperait sans cesse à soi-même. Or, le

²⁶ Jean-Pierre Ryngaert, « L’espace et le temps », dans *Écritures dramatiques contemporaines*, Paris, Collin, 2011, p. 109.

²⁷ Nous emploierons le concept d’« intermédiarité » de préférence à celui d’« intertextualité », car il s’agit, d’une part, de la remédiation d’une œuvre écrite par une œuvre scénique et d’autre part, l’intermédiarité convient davantage à l’étude d’une œuvre scénique car elle permet de prendre en considération la nature hypermédiale (qui intègre différents médias) du théâtre. Cette substitution est aussi basée sur une vision de l’intertextualité, proche des principes intermédiaux, celle avancée par Tiphaine Samoyault, selon qui l’intertextualité s’inscrit dans un mouvement continu, multidirectionnel et non linéaire et trouve son intérêt dans les effets poétiques et herméneutiques qu’elle implique (*L’intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Collin, coll. « littérature 128 », 2013 [Nathan, 2001], p.49). L’intermédiariste Éric Méchoulan défend d’ailleurs cette place de l’intermédiarité dans la chaîne « intertextualité, interdiscursivité, intermédiarité » (*D’où viennent nos idées? Métaphysique et intermédiarité*, Montréal, VLB Éditeur, 2010, p. 35-38). À noter que l’intermédiarité embrasse un champ plus large que l’intertextualité qui inclut non seulement la relation entre les œuvres, mais aussi entre les médias, leurs supports et leurs institutions ; pour éviter la confusion, nous emploierons l’expression « référence intermédiaire » pour parler spécifiquement de l’écho d’une œuvre dans une autre ; le terme « intermédiaire » jumelé à d’autres nominations renverra plus globalement aux relations entre les médias. Nous entendons plus souvent qu’autrement, ici, par média, les langages scéniques (éclairage, son, décor, interprètes).

présent doit plutôt se concevoir sous la forme anachronique d'un retour ou d'un pli du temps (*ana-chronos*, c'est un temps qui revient). L'anachronisme n'est pas le savoir de ce qui existe déjà et qui n'offre donc aucune surprise, c'est au contraire le moment où le passé me surprend parce que seul le passé est véritablement nouveau. [...] En quoi réside sa nouveauté ? Justement en ce que chaque saut dans le futur, pour y investir le présent qui est le mien maintenant, modifie le passé. [...] C'est pourquoi ce que je voudrais savoir porte bien sur le passé, dans la mesure où il m'est à chaque fois offert sous des jours inédits par mon présent²⁸.

Si, selon Méchoulan, les temps sont fluides et changeants, nous nous proposons d'examiner en quoi l'événement théâtral, qui se déroule dans le temps présent, modifie la perception temporelle du spectateur ? Et comment l'intrigue castelluccienne remédie le temps : celui qui lui est unique et celui dont il s'inspire, celui de Dante ?

Georges Didi-Huberman, devant la *Madone des ombres* de Fra Angelico, évoque l'expérience esthétique du temps : « Toujours devant l'image, nous sommes devant du temps. [...] [D]evant [...] un extraordinaire montage de temps hétérogènes²⁹ ». De même, devant l'œuvre scénique, nous sommes témoins d'une fusion des temps de la représentation et de la fiction. Ainsi, bien que l'analyse que nous proposons du temps repose sur la distinction du temps de la fiction et du temps de la représentation, nous verrons qu'en pratique il est difficile de ne parler que d'un élément à la fois. Hans-Thies Lehmann propose que, au moment de la réception théâtrale, « il se produit [...] un amalgame qui tend à fondre les histoires passées hétérogènes en un *seul et unique* temps de l'expérience théâtrale³⁰ ». C'est en analysant la captation vidéo du spectacle et en multipliant les visionnements que nous avons tenté de séparer ces couches temporelles.

Hypothèse

En nous appuyant sur la théorie de Ricœur, elle-même tributaire des réflexions de Bergson et saint Augustin, nous nous engageons dans l'étude intermédiaire des langages

²⁸ Éric Méchoulan, *op. cit.*, p. 41-42.

²⁹ Georges Didi-Huberman, « Ouverture. L'Histoire de l'art comme discipline anachronique », dans *Devant le temps : Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 2000, p. 9 et p. 18 (l'auteur souligne).

³⁰ Hans-Thies Lehmann, « Théâtre postdramatique et temps », dans *Le théâtre postdramatique*, trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002 [1999], p. 249 (l'auteur souligne).

scéniques et du jeu des références à l'œuvre de Dante dans *Purgatorio*. Notre hypothèse est que, en dépit d'une apparence linéaire, la configuration est anachronique et cette configuration est représentative de l'expérience aliénante d'une famille où l'impuissance de la parole et des personnages mène à la perpétuation de l'inceste. De plus, nous verrons que la superposition des couches temporelles a pour effet de rendre le spectateur conscient de son expérience temporelle. Fondée sur des allers-retours constants entre l'œuvre de Dante et celle de Castellucci, l'analyse dans laquelle nous nous engageons se tourne vers la conception du temps développée par saint Augustin en raison des parentés théologiques qu'elle entretient avec l'œuvre de Dante³¹ et celles que nous avons observées avec le *Purgatorio* de Castellucci.

Nous effectuerons notre étude du temps dans *Purgatorio* de Romeo Castellucci selon une analogie inspirée de la géologie, considérant le temps de l'œuvre comme un terrain dont on explorerait les strates, une à une puis, de plus en plus, les unes par rapport aux autres dans un mouvement fluide visant à effacer les limites entre chacune, inexistantes, mais que nous aurons placées artificiellement pour en permettre l'analyse³². Les couches apparaîtront dans cet ordre – nous commencerons par la description du *Purgatorio* de Castellucci, suivie de celle du *Purgatoire* de Dante. Nous poursuivrons avec l'étude du temps de la fiction. Et nous terminerons ce parcours heuristique par l'analyse du temps de la représentation. Il s'agira de préciser, dans un premier temps, l'expérience temporelle qui se dégage des lieux, de l'intrigue et des références intermédiaires ; puis, dans un deuxième temps, de définir la temporalité suggérée par le changement de registre esthétique et le bris de la chronologie dantesque. En somme, de la « configuration du temps » dans l'œuvre de Castellucci nous dégagerons des pistes de sens.

Il est important de noter que nous basons notre étude sur le seul document disponible, soit la captation vidéo produite par Arte ; le texte de cette pièce n'a jamais été publié. La

³¹ Cf. Franco Masciandaro, *La problematica del tempo nella Commedia*, Ravenna, Longo Editore, 1976, p. 1-71.

³² Cette analogie renvoie à la particularité qu'a l'intermédialité, en tant qu'axe de pertinence, « de mettre en lien des systèmes dynamiques plutôt que des objets aux propriétés et contours définis » (Jean-Marc Larrue, « Théâtralité, médialité, sociomédialité : Fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. 32, n° 2, 2011, p. 176). À ce sujet Éric Méchoulan commente : « là où la pensée classique voit généralement des objets isolés qu'elle met ensuite en relation, la pensée contemporaine insiste sur le fait que les objets sont avant tout des nœuds de relations, des mouvements assez ralentis pour paraître immobiles. » (Éric Méchoulan, « L'intermédialité et l'immatériel », *D'où viennent nos idées? Métaphysique et intermédialité*, Montréal, VLB Éditeur, 2010, p. 38).

remédiation vidéo de l'œuvre a rendu possible l'inclusion de l'ensemble des langages scéniques à cette analyse intermédiaire. Toutefois, nous tenons à souligner les limites inhérentes à ce média. Premièrement, contrairement à la liberté du regard du spectateur au théâtre, la caméra impose ici son cadrage au téléspectateur occultant ainsi certains aspects de la représentation. Deuxièmement, l'enregistrement audio du DVD et les haut-parleurs de notre ordinateur ne peuvent rendre justice à l'architecture sonore d'un théâtre ni à la spatialisation du son réfléchi par la SRS. Enfin, la durée de l'enregistrement vidéo de la pièce est de soixante-dix minutes alors que le site du Festival d'Avignon rapporte une durée d'une heure trente pour le même spectacle. Grâce aux informations rapportées par George Home-Cook, nous pouvons supposer que le temps de la représentation a été resserré au montage, entre autres, par la suppression du temps alloué aux changements de décor. Nous ferons toutefois référence au temps de la captation vidéo pour mesurer la durée de la pièce et des scènes.

PURGATORIO DE ROMEO CASTELLUCCI

La pièce est divisée en sept scènes, avec sept levers et descentes du rideau à l'avant-scène. Le rideau se lève une première fois sur le décor d'une cuisine hyperréaliste, tout y est : armoires de cuisine, murs rejoignant un faux plafond et un plancher de faux marbre, comptoirs, tiroirs avec ustensiles, eau dans le lavabo, assiettes, aliments, fenêtre, plante, mobilier de cuisine... La première scène dure 7 minutes 30 secondes. Une femme essuie la vaisselle, le son de ses gestes et des ustensiles qu'elle manipule est amplifié, elle appelle « Chéri » deux fois. Un garçon, transportant un jouet robot, entre dans la cuisine et va s'asseoir à la table après un court arrêt au comptoir. La femme dépose une assiette vide devant lui, s'ensuit un court dialogue où elle lui demande s'il a encore mal à la tête. Toutes les répliques sont échangées sur un ton assez monocorde sans être froid. Elle lui conseille de prendre ses médicaments, le fils les prend puis répète la question « Est-ce qu'il revient ce soir ? » trois fois. Elle ne répond pas. Il prend son jouet et quitte la cuisine. Elle place des aliments dans une assiette et se dirige à nouveau vers la table à manger puis dit, en direction du corridor où est parti l'enfant, « Où vas-tu ? », suivi d'un « Viens manger » chuchoté.

Un cercle noir descend puis remonte pour révéler un nouveau décor présentant la chambre de l'enfant située au deuxième étage de la maison : un tapis recouvre une partie du plancher ; des jouets jonchent le sol ; les murs sont recouverts de tapisserie, sauf le mur du fond qui est occupé par une penderie ; un lit, une lampe et une télévision meublent la pièce. Cette scène durera 5 minutes. L'enfant écoute la télévision, on entend les bruits de l'émission, mais aucune parole. Sa mère vient le rejoindre dans sa chambre, s'agenouille à ses côtés, puis se lève et dit, tout bas : « J'ai besoin de toi ». Le fils répond : « Quoi, maman ? » ; la mère : « Je t'attends dans le salon ». Elle sort, il regarde dans sa direction, se lève, regarde dehors par sa fenêtre puis par sa porte de chambre, il ferme ensuite sa porte, ramasse sa lampe de poche, son robot et lui dit : « Toi, tu viens avec moi ». Enfin, l'enfant s'enferme dans sa garde-robe. Un effet de distorsion affecte les bruits de la télévision, nous avons l'impression d'entendre des bruits de tonnerre. Sa mère entre à nouveau dans sa chambre, l'appelle « Chéri », ferme la télévision et la lumière puis ressort. Dans le noir, l'enfant allume sa lampe de poche que l'on aperçoit à travers deux ouvertures en forme de fleur de lys dans les portes de la penderie. On voit aussi le visage de l'enfant à travers ces ouvertures. Silence.

Le cercle noir redescend et remonte. L'enfant muni de sa lampe de poche se retrouve dans le salon de la demeure cossue. La scène est baignée d'une lumière bleutée. L'enfant se situe au niveau de la mezzanine, en haut de l'escalier restituant un escalier de marbre, et il appelle son robot dans le salon. Nous admirons maintenant une version géante du jouet. Le robot a une capacité de mouvement, il mesure quatre mètres³³, sa tête atteint presque le plafond du salon et ses yeux sont rétroéclairés. L'enfant dit à son jouet : « Où es-tu ? Où es-tu ? Où es-tu ? Tu es là ? Tu es là ? Viens. Allez, viens. » Le robot bouge légèrement sans se déplacer. Une minute et demie s'est écoulée depuis le dernier lever du cercle.

Le cercle se lève à nouveau sur la quatrième et plus longue scène du spectacle, d'une durée de 33 minutes, qui se déroule dans le salon, maintenant complètement meublé de sofas, d'une télévision, d'un piano à queue, de deux plantes et d'un ensemble de salle à manger. Des portes mènent vers plusieurs autres pièces et vers l'extérieur de la maison dont on aperçoit la lumière bleutée par la fenêtre du salon. L'enfant entre avec un cahier, il s'assoit au sol à côté d'un appui-pied. Il regarde les pages de son cahier. On entend le bruit et on voit les phares, par la fenêtre, d'une voiture qui stationne. Un chien jappe. Le garçon bouge légèrement le rideau pour voir à l'extérieur et quitte la pièce. Un homme entre et dépose sa mallette sur le piano. Il est habillé en complet noir, avec une chemise blanche et une cravate rouge. Il dit : « Je suis là. » La femme entre et l'embrasse sur la joue et lui, sur le front. Elle est bien mise, elle est vêtue d'une jupe brune, d'une blouse blanche et d'un veston brun et blanc aux boutons de manchette or, elle porte des boucles d'oreilles en or et un bracelet de perles. Le couple échange quelques répliques au sujet des circonstances entourant un voyage d'affaires. L'échange est elliptique et sous-entend une conversation déjà entamée dans un temps passé qui se poursuit dans le présent de la pièce. Voici un extrait :

LA TROISIÈME ÉTOILE (L'HOMME)

Tout le monde me posait des questions. (*Il se frotte le menton et soupire*). Le problème c'est toujours la stratégie marketing...

LA PREMIÈRE ÉTOILE (LA FEMME), *en versant de l'alcool dans un verre*

Ils t'ont fait des ennuis ?

³³ PlastikArt Studio, « Purgatorio by Romeo Castellucci », [en ligne], <http://www.plastikart.it/purgatorio-divina-commedia-2008/> (19 novembre 2016).

LA TROISIÈME ÉTOILE

Non, pas vraiment, c'est toujours la même histoire.

Il se place derrière elle.

LA TROISIÈME ÉTOILE

C'est juste une question de temps.

Les répliques révèlent très peu de détails au sujet de ce qui est évoqué. Certaines sont tout simplement incomplètes syntaxiquement : « Et pendant le conseil d'administration, le président encore avec ses histoires, oui ». Puis, la femme quitte le salon pour aller réchauffer le dîner pour son mari, c'est à ce moment que des surtitres, qui annoncent au futur simple chaque action à venir, apparaissent. Les surtitres révèlent, du même coup, les noms attribués aux personnages, La Première Étoile faisant référence à la mère ; la Deuxième Étoile, au fils et la Troisième Étoile, au père.

« La Troisième Étoile boira encore un peu de whisky. »

« La Troisième Étoile vérifiera ses dossiers puis les laissera sur le canapé. »

« La Troisième Étoile enlèvera sa veste. »

« La Troisième Étoile allumera la télé. »

On entend alors le dialogue des voix à la télévision qui présente la vie dans un lieu où les êtres doivent affronter des températures glaciales. La femme revient dans le salon avec le repas, l'échange avec son conjoint se poursuit jusqu'à ce que la femme quitte le salon pour aller vérifier les devoirs de son fils. L'homme interrompt son repas, il n'a plus faim. Lorsque la femme revient dans le salon, il lui demande « Où est mon chapeau ? ». La femme secoue la tête, il lui dit qu'il l'aime et réitère sa demande. Elle le supplie, se lamente. Il insiste, puis décide d'aller chercher lui-même son chapeau et demande à la femme d'aller chercher l'enfant. Lorsque le fils entre, son père lui pose des questions sur l'école, il lui parle de mathématiques, de géométrie et d'algèbre ; en surtitres, nous lisons : « Elle lui dira combien les matières scientifiques sont importantes. » Puis, il se lève, revêt son chapeau et en surtitres, nous lisons : « Maintenant. » Il va vers son fils et lui prend la main, à partir de ce moment, les surtitres ne décrivent plus ce que l'on voit sur scène.

« La Première Étoile met un disque de musique légère. »

Le père et le fils montent les marches vers la chambre du petit.

« La Deuxième Étoile commence à danser et à sauter dans la pièce. La Première Étoile et la Troisième Étoile dansent ensemble. »

Ils continuent à monter les marches lentement.

« La Première Étoile, la Deuxième Étoile, la Troisième Étoile sont ensemble dans la maison. »

Puis, « La musique. » est le seul surtitre qui sera projeté tout au long de la scène d'agression sexuelle qui se déroulera hors scène alors qu'on entend des cris, des gémissements et le père qui crie à son fils des paroles crues et explicites dont « Ouvre la bouche. Ouvre cette putain de bouche. » Puis, le père redescend les marches vers le salon, il enlève son chapeau et le masque qu'il a enfilé hors scène, il s'assoie au piano et commence à jouer. Le fils descend à son tour l'escalier qui mène vers le salon, ses vêtements sont déchirés, son cou et ses genoux, maculés de sang. Le fils dit à son père : « Ne t'inquiète pas, tout est fini. Tout est fini » et le prend dans ses bras.

Le rideau descend et nous lisons toujours « La musique. » Une *entre-scène* de quelques secondes débute, mais nous la considérerons comme une cinquième scène puisqu'elle est précédée d'un lever de rideau. Le rideau s'ouvre et dévoile une lumière tracée par les deux fleurs de lys de la penderie du fils avec cette phrase en projection : « L'enfant flottait au plafond, et du haut de sa tour anti-atomique, il voyait tout. » Nous voyons les deux fleurs de lys et la tête de l'enfant, comme si nous, les spectateurs, étions maintenant dans la garde-robe avec lui. Et cette phrase apparaît : « Il se voyait plié en avant, l'ombre de son papa se projetait sur son dos blanc », puis « [i]l entendait la Troisième Étoile dire ces paroles ». Noir. La surface percée de deux fleurs de lys se retire vers le gril.

La sixième scène, qui dure dix minutes, marque un changement de registre, le décor de la maison a disparu, il n'y a plus de surtitres ni de paroles. On entend une musique, comme un chœur, avec par moments des cris, puis les bruits deviennent de plus en plus stridents, agressants et inquiétants, comme des alarmes mêlées à des bruits d'usine. Sur scène, il n'y a que l'enfant devant une grande toile circulaire sur laquelle est projetée une lumière bleue vibrante. À travers la toile, nous apercevons d'immenses fleurs défiler, au moins trois fois plus grandes que l'enfant, dont l'apparence oscille, comme la musique, entre quelque chose de magnifique et d'horifiant. Puis apparaît une forêt de bambous géants et à travers cette forêt, le père portant le masque et le chapeau du viol. Le fils quitte alors la scène lentement ;

d'ailleurs, les déplacements des personnages tout au long de la pièce s'effectuent toujours à cette vitesse lente et égale. La forêt de bambous glisse vers le côté cour et disparaît avec le père laissant place à la septième et dernière scène. Nous apercevons, pendant la transition, à travers l'écran circulaire, le salon de la maison familiale et un comédien vêtu des habits du père et du chapeau de cowboy.

Un cerceau de métal noir descend du gril, puis le rideau et l'écran circulaire disparaissent. Dans le salon, il ne reste plus que le piano, et tout le reste du décor est maintenant blanc. Un immense faisceau lumineux mobile balaie la scène par les fenêtres côté cour. Il y a un tapis blanc en cercle au sol et la structure métallique circulaire pend du plafond devant le comédien. Ce n'est pas le même comédien qui jouait le père dans les scènes précédentes, c'est un jeune danseur atteint de tétraparésie spastique qui se meut, sur le tapis circulaire blanc, avec des mouvements désarticulés. Un autre comédien, plus vieux que celui qui jouait le fils dans les scènes précédentes, habillé des vêtements du fils, vient rejoindre le père. L'adolescent regarde son père puis s'agenouille à ses côtés, tente de l'immobiliser avec ses mains puis avec tout son corps en se couchant sur lui. Le père se libère, se lève et gravit l'escalier. Le fils se convulse au sol, saute sur ses pieds, se frappe le ventre, puis retourne au sol, se débat et se convulse encore. Des cercles puis des arabesques tournoient dans la structure de métal, on dirait une lentille de caméra qui se referme. Un bruit métallique se fait entendre comme une chaîne de métal qui glisse sur le sol. Une toile noire translucide descend. Noir sur scène. Un cercle de lumière blanche apparaît derrière le cercle opaque noir, on a l'impression de voir une éclipse solaire. Le rideau descend. Noir.

PURGATOIRE DE DANTE

La Divine comédie est un poème de l'auteur florentin Dante Alighieri (1265-1321) « écrit de 1306-1308 à la mort du poète (1321³⁴) », comprenant trois parties : *Inferno* (L'Enfer), *Purgatorio* (Le Purgatoire) et *Paradiso* (Le Paradis). Le poème narre le parcours de Dante à travers les neuf cercles concentriques de l'enfer, en passant par les sept girons de la montagne du purgatoire pour se terminer dans la forêt luxuriante du paradis, « d'où Dante et Béatrice s'envolent à travers les 9 ciels du Paradis, jusqu'à l'empyrée³⁵. » Dante se sent chargé d'une mission divine, celle de « tirer de l'état de misère les vivants dans cette vie et de les conduire à la félicité³⁶ ». Pour cela, il doit en faire lui-même l'expérience : « *Quinci sù vo per non esser più cieco ; / donna è di sopra che m'acquista grazia/ per che 'l mortal per vostro mondo reco*³⁷. » Il explique ici à une âme au purgatoire qu'il va de par ce monde, vivant, grâce à Béatrice, pour ne plus être aveugle. À noter que « [l]orsqu'il parle de son œuvre, Dante ne parle jamais d'une fiction. Il emploie le mot *Comédie*³⁸ (ce qui veut dire qu'elle finit bien), et la qualification de " poème sacré³⁹ " – rapportant une expérience ayant valeur de vérité, et l'ayant pour tous les hommes⁴⁰ » et rappelant l'origine providentielle de ce voyage. Ce sont Virgile, poète latin né en 70 av. J.-C., prisonnier des Limbes pour ne pas avoir eu la foi, car il n'a pas connu le fils de Dieu⁴¹ ; Béatrice, figure féminine qui symbolise l'amour et la spiritualité ; et enfin, saint Bernard, que Dante choisit pour le guider à travers ce voyage. « L'idée du voyage dans l'au-delà et des représentations imaginaires du Royaume n'est pas

³⁴ « La Divine comédie », *Dictionnaire des littératures française et étrangères*, Jacques Demouglin (dir.), [Paris], Librairie Larousse, 1985, p. 456.

³⁵ *Ibid.*, p. 457.

³⁶ Dante cité dans Jacqueline Risset, « Introduction », dans Dante, *La Divine comédie. L'Enfer*, traduit de l'italien par Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 2004 [1985], p. 11.

³⁷ « Je vais là-haut pour n'être plus aveugle ; / une dame y est qui m'obtient cette grâce/ de porter corps mortel par votre monde. » Dante, *La Divine comédie. Le Purgatoire*, traduit de l'italien par Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 2005 [1988], chap. XXVI, v. 58-60. Cette œuvre sera dorénavant désignée à l'aide du sigle (*P*) suivi du numéro du chapitre et du vers.

³⁸ Le qualificatif « divine » sera ajouté au titre à partir de l'édition imprimée vénitienne en 1555. Cf. Robert Laffont et Valentino Bompiani, *loc. cit.*, p. 1949.

³⁹ Dante emploie cette nomination au vers 62 du trente-troisième chant et au premier vers du trente-cinquième chant du *Paradis*. Cf. Dante, *La Divine comédie. Le Paradis*, traduit de l'italien par Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 2004 [1990].

⁴⁰ Jacqueline Risset, « Introduction », *loc. cit.*, p. 11.

⁴¹ Cf. Dante, *La Divine comédie. Le Purgatoire, op.cit.*, (VII, 7-8 ; 23-36).

nouvelle dans la littérature classique ou médiévale⁴² », mais, selon plusieurs commentateurs, aucun auteur n'avait écrit auparavant un récit si complexe et original, dans son fond comme dans sa forme⁴³. Dante est considéré comme le premier historien italien et un des pères de la langue italienne moderne : tout au long de sa *Divine comédie*, il fait référence aux figures politiques, religieuses et littéraires de son époque et de l'histoire et s'octroie le droit de faire leur procès. Nous les retrouvons souffrant de punitions proportionnelles à leurs péchés sur les différentes terrasses de l'enfer et du purgatoire. C'est parce qu'il mélange audacieusement « néologismes, [...] formes dialectales [et] latinismes » et imite « la langue parlée⁴⁴ » que l'on considère que ce poème a marqué le développement de la langue italienne écrite et a promu la langue vernaculaire au rang de langue digne d'une littérature.

Au sujet du concept même de purgatoire, ce n'est qu'en 1274 que l'Église chrétienne intègre l'existence de ce lieu intermédiaire à son dogme ; Dante n'a alors que neuf ans⁴⁵. « Jusqu'alors, les royaumes de l'au-delà étaient officiellement deux, Enfer et Paradis », Dante offre pour la première fois « à cette idée neuve [...] un espace total⁴⁶. » Il reprend le mythe de la Création et compose autour tout un univers physique, théologique, métaphysique et philosophique. L'ange rebelle, Lucifer, en « [t]ombant des cieux [...][,] est allé se loger au centre de la planète, ouvrant ainsi l'entonnoir qui servira d'Enfer⁴⁷. » La terre « déplacée par cette chute forme une montagne qui s'élève sur la mer » australe inhabitée : « cette montagne, qui est une île, est le Purgatoire » ; sept « corniches en font le tour » et « une forêt la couronne⁴⁸ », qui est le paradis terrestre. Les âmes doivent gravir la paroi escarpée de cette montagne où elles devront faire pénitence et « s'attarder plus ou moins longtemps sur l'une des corniches, selon la nature et la gravité du péché qu'elles ont à expier⁴⁹. » Dante conçoit un espace qui précède la porte d'entrée du purgatoire, la plage de l'île et trois corniches, qu'il

⁴² Philippe Simon, « Dante Alighieri », *Encyclopédie de la littérature*, traduit de l'italien par la Librairie générale française, [Paris], Librairie générale française, 2003 [1997], p. 386.

⁴³ Cf. Lino Pertile, « Introduction to *Inferno* », *The Cambridge Companion to Dante*, Rachel Jacoff (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 2008 [1993], p. 69 et Philippe Simon, *loc. cit.*

⁴⁴ Philippe Simon, *loc. cit.*

⁴⁵ Jacqueline Risset, « Introduction », dans Dante, *La Divine comédie. Le Purgatoire*, *op. cit.*, p. 6.

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁹ *Idem.*

nomme l'antipurgatoire, espace d'attente et de préparation pour ceux qui ont été excommuniés mais se sont repentis et les autres qui se sont repentis à la toute fin de leur vie. Ces êtres devront attendre aussi longtemps que le temps gaspillé sur terre avant de se repentir : « *Prima convien che tanto il ciel m'aggiri/ di fuor da essa, quanto fece in vita,/ perch'io 'ndugiai al fine i buon sospiri*⁵⁰ » (P, IV, 130-132). Selon Mark Musa, traducteur et commentateur de Dante, ce que les âmes sont tenues de faire dans l'antipurgatoire n'est pas défini, certaines avancent lentement, d'autres sont assises à l'abri dans une vallée, « [p]erhaps it is because Dante intended the Antepurgatory to be so close a reflection of our life on earth that at times it appears to be so unstructured and puzzling⁵¹. »

Le purgatoire est « le seul royaume de l'au-delà qui ne soit pas éternel⁵² ». L'étude du temps de *la Divine comédie* par Franco Masciandaro nous éclaire sur la temporalité associée à ce lieu de transition. Tout d'abord, « [s]e l'*Inferno* è essenzialmente il regno della stasi, della negazione del tempo, il Purgatorio è invece il regno del movimento, della valorizzazione del tempo⁵³. » Il affirme, avec Jacqueline Risset, que l'enfer et le paradis impliquent un statu quo, une fois en enfer ou au paradis, les âmes ne peuvent aspirer à un autre lieu, alors que le purgatoire est un espace d'attente, d'impatience, d'espoir, bref de stagnation temporaire qui mène à un inévitable mouvement. De plus, Masciandaro cite cette formulation d'apparence oxymorique de Giovanni Cecchetti « *la nostalgia del futuro*⁵⁴ » qui relève l'aspect circulaire de l'expérience du purgatoire, l'attente à laquelle sont soumises les âmes est propice aux souvenirs, à la nostalgie du passé, mais aussi à celle du futur, celle « *della patria vera a cui desiderano "tornare"*⁵⁵ », ainsi les âmes seraient dans l'anticipation du retour au lieu originel,

⁵⁰ « Le ciel doit d'abord tourner autant de fois/ autour de moi qu'il a fait dans ma vie,/ puisque j'ai retardé sans cesse les bons soupirs » (Risset traduit).

⁵¹ « Dante voulait faire de l'Antipurgatoire un lieu qui rappellerait la vie terrestre ; c'est peut-être pour cette raison que ce lieu apparaît, par moments, si déconcertant et libre de structure » (nous traduisons). Mark Musa, « Introduction », dans Dante, *The Divine Comedy. Purgatory*, t. 2, New York, Penguin Books, 1984 [Indiana University Press, 1981], p. xvi.

⁵² Philippe Simon, *loc. cit.*

⁵³ « Si l'Enfer est essentiellement le règne de la stagnation, le Purgatoire est en revanche le règne du mouvement, de la valorisation du temps » (nous traduisons). Franco Masciandaro, « Il Purgatorio e la valorizzazione del tempo », dans Franco Masciandaro, *La problematica del tempo nella Commedia*, Ravenna, Longo Editore, 1976, p. 105.

⁵⁴ « la nostalgie du futur » (nous traduisons). Franco Masciandaro, *op. cit.*, p. 106.

⁵⁵ « de la vraie patrie vers laquelle nous désirons retourner » (nous traduisons). G. Cecchetti, *Il 'peregrin' e i 'navicanti' di 'Purgatorio'* cité dans Franco Masciandaro, *loc. cit.*, p. 107 (note infrapaginale n° 3).

tel que suggéré par Dante dans le premier chant du *Purgatoire* où il évoque quatre étoiles « *non viste mai fuor ch'a la prima gente*⁵⁶ » (*P*, I, 24), jamais vues, sinon par les premiers regards, ceux d'Adam et Ève. L'expérience de Dante au purgatoire souligne l'« *impossibilità di un facile e quasi instantaneo ritorno allo stato di felicità edenica*⁵⁷. » Dante met d'ailleurs le lecteur en garde de ne pas se décourager à la lecture du *Purgatoire* : « *Non vo' però, lettore, che tu ti smaghi/ di buon proponimento per udire/ come Dio vuol che 'l debito si paghi*⁵⁸. » (*P*, X, 106-108) Nous viserons donc, dans la prochaine section, à comprendre dans quels espaces et dans quelles temporalités Castellucci place son histoire et nous place, nous, spectateurs et, par conséquent, quelle expérience du purgatoire il propose.

⁵⁶ « jamais vues, sinon par les premiers regards. » (Risset traduit).

⁵⁷ « l'impossibilité d'un retour facile et presque instantané à l'état de bonheur édénique » (nous traduisons). Franco Masciandro, *loc. cit.*, p. 108.

⁵⁸ « Je ne veux pas, lecteur, que tu te décourages/ dans tes résolutions si je te dis/ comment Dieu veut que la dette se paie » (Risset traduit).

LE TEMPS DE LA FICTION

De prime abord, à la lecture de ces deux résumés, nous avons l'impression que Castellucci n'a rien conservé de l'œuvre qu'il se propose d'adapter. Il semble que l'intrigue de la pièce de théâtre a peu à voir avec l'intrigue du poème médiéval. Et pourtant, de nombreux liens unissent la pièce de théâtre au poème, nous les mettrons en lumière dans cette section, en nous penchant sur la valeur temporelle des lieux, de l'intrigue et d'une référence intermédiaire. Pour analyser le temps de la fiction, nous nous intéresserons d'abord aux lieux de la pièce de théâtre et à l'impact de ces espaces sur la temporalité de la pièce. Ensuite, nous analyserons un élément central de l'intrigue, soit l'appréhension de l'enfant face à l'arrivée du père. Enfin, nous porterons notre regard sur la référence intermédiaire à la série télévisée Goldorak et révélerons ainsi une parenté entre l'expérience temporelle proposée par les deux œuvres. La chronologie des événements, quant à elle, sera étudiée dans la section subséquente sur le temps de la représentation puisque cet aspect temporel est intrinsèquement lié à l'esthétique des modes de présentations scéniques de Castellucci.

Les espaces-temps de la fiction

Castellucci transpose l'action du lieu imaginaire outre-tombe, la montagne purgatoire, vers le lieu terrestre d'une maison bourgeoise. Temporellement, Castellucci transpose donc un temps hors de la vie terrestre vers un temps terrestre, plus précisément vers un temps de la quotidienneté et de la routine. À la question : qu'est-ce que le purgatoire selon Castellucci ? Nous pourrions déjà supposer un lieu sur terre où le temps s'écoule lentement.



Photo 1 : *Purgatorio*, Societas Raffaello Sanzio, 2008. La mère prépare le repas à la scène 1. © Luca Del Pia

La demeure telle que représentée par la SRS a quelque chose d'écrasant. Dans la cuisine, des panneaux de bois sombre tapissent trois murs jusqu'au plafond ; il y a très peu d'éclairage, aucun luminaire au plafond, seulement le simulacre d'une source naturelle de lumière blanche qui jaillit des fenêtres en fond de scène. Cet éclairage et la préparation du repas nous donnent l'impression qu'il doit être midi. La scène suivante qui laisse paraître la lumière du jour – cette fois, une lumière bleue – est celle où le père arrive du travail. À ce moment, la mère a préparé le souper et le fils fait ses devoirs – nous sommes vraisemblablement le soir. Quelques heures se sont donc écoulées entre la première et la quatrième scène. Mais malgré ce passage du temps indiqué par la lumière et les actions sur scène, le décor massif, l'absence de changement dans l'état et la situation des personnages, la vitesse uniforme des déplacements scéniques et du débit de parole communiquent une atmosphère lourde symbolique d'un temps long. Si, selon Aristote, « lorsque nous discernons le changement, nous affirmons qu'il y a eu du temps d'écoulé⁵⁹ » ; inversement, l'absence de changement nous donne l'impression que le temps ne s'est pas écoulé. Le décor et l'absence d'évolution dans la situation des personnages au cours des trois premières scènes évoquent une lenteur, un étirement du temps et donc, un

⁵⁹ Aristote, *Physique*, livre IV, XVI, 1, Paris, Librairie Philosophique de Ladrance, 1862.

allongement de l'attente avant le point culminant de la pièce. Cette atmosphère lourde et lente sur scène et ce temps fictionnel contrastent avec le temps dans la salle, celui d'un public contemporain, celui de vies au rythme accéléré.

Malgré l'aspect mondain du décor et des actions scéniques, l'au-delà dantesque fera quelques incursions dans le temps terrestre des cinq premières scènes. D'abord, les noms des personnages projetés en surtitres – la Première, la Deuxième et la Troisième Étoiles – rappellent le dernier mot de chacun des poèmes de *la Divine comédie*⁶⁰ et les astres qui rythment le temps et définissent l'espace chez Dante. Puis, comme mentionné précédemment, la voix qu'on entend à la télévision, alors que le couple est dans le salon à la quatrième scène, parle d'un temps glacial ; cette voix rappelle un autre lieu dantesque, le neuvième cercle de *l'Enfer* qui est constitué d'un fleuve gelé. Alors, l'œuvre littéraire dont s'inspire Castellucci fait son incursion dans l'œuvre scénique par l'intermédiaire de la télévision et fait éclater l'espace-temps castelluccien. D'une part, le reportage à la télévision remédie une réalité, celle d'êtres vivant dans des températures glaciales⁶¹, qui pourrait avoir lieu quelque part sur la planète, dans l'univers fictionnel de la pièce, au même moment que ce qui se déroule sur scène. D'autre part, la référence intermédiaire à *la Divine comédie* ouvre une brèche sur un autre temps, celui de la vie après la mort, celui imaginaire de l'œuvre médiévale. Déjà, au cours de ces quatre premières scènes réalistes, nous sommes témoins d'incursions du temps éternel dans le temps terrestre. Enfin, le père, avant d'emmener son fils à l'étage, lève un doigt vers le ciel. L'importance de cette action est soulignée par sa projection en surtitre. Ce signe, présent, entre autres, dans plusieurs tableaux de la Renaissance et du Classicisme, renvoie à l'existence d'un dieu unique⁶². Castellucci précède donc l'inceste d'un geste évoquant le divin et fait ainsi cohabiter à nouveau, dans un même espace, le terrestre et le céleste ; cette juxtaposition est d'autant plus troublante qu'elle lie le père, qui s'apprête à contraindre son

⁶⁰ Cf. Maude Blanchette-Lafrance, « L'écoute en scène : vers un renouveau de la dramaturgie sonore dans *Inferno* de Romeo Castellucci », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, Département de littérature comparée, 2012, p. 14, *L'Enfer* : « E quindi uscimmo a riveder le stelle » ; *Le Purgatoire* : « puro e disposto a salire a le stelle. » ; *Le Paradis* : « l'amor che move il sole e l'altre stelle. ».

⁶¹ La voix à la télévision, à 23 min 23 : « Dans l'œuf, la petite vie ne peut résister que quelques secondes à la morsure de la glace. »

⁶² Cf. Maître de la Nativité de Castello, *La Vierge et l'Enfant*, vers 1460, détrempe et or sur bois, Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal ; Philippe de Champaigne, *Le Denier de César*, vers 1663-1665, huile sur toile, Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal.

enfant à un rapport sexuel, au divin. Nous ne pourrions ici tendre vers une interprétation unique sans restreindre la portée du conflit : celui de la confrontation entre éternité et vie terrestre.

Lors des deux dernières scènes, l'action est déplacée vers des lieux plus proches de l'espace dantesque. La forêt qui défile derrière l'écran circulaire à la sixième scène rappelle les forêts traversées par Dante aux chants VII et VIII du *Purgatoire*. Sur scène, l'éclairage passe d'un bleu foncé vibrant, traversé de nuages blancs, au rouge puis au blanc. À la septième scène, les murs du salon sont à nouveau visibles mais tapissés de blanc ou noyés par un éclairage qui leur donne cette teinte, il semble que nous approchions du Paradis « *e tal candor di qua già mai non fuci*⁶³ » (*P*, XXIX, 66). Un faisceau lumineux balaie alors la scène comme si la Terre révolutionnait plus rapidement qu'à l'habitude autour du Soleil, le temps est dérégulé. L'éclairage des deux dernières scènes et les fleurs gigantesques de la sixième scène n'évoquent plus l'espace-temps terrestre.

Du point de vue de la théologie chrétienne, du temps catholique rythmé par la vie et la mort, cette opposition entre vie terrestre et vie éternelle est fondamentale, la vie terrestre est insignifiante et n'a de sens que parce qu'elle permet d'accéder à la vie éternelle⁶⁴. En étirant ainsi la vie terrestre, esthétiquement mais aussi concrètement – les scènes qui se déroulent dans la maison et qui renvoient à un référent terrestre occupent quarante-neuf des soixante-dix minutes de la captation vidéo –, Castellucci fait durer le supplice de cette vie aliénante ponctuée par le péché du père avant de nous plonger dans un autre univers, plus abstrait et imaginaire. D'après George Home-Cook, le silence ponctué de sons amplifiés au cours des quarante-neuf premières minutes crée « *an attentional environment* » qui donne corps à l'expérience du purgatoire : « *the pain of waiting for pain or the tortuous experience of confronting the inevitable and predetermined consequences of our actions*⁶⁵. » L'attente interminable et douloureuse des personnages sur scène est ainsi partagée par les spectateurs.

⁶³ « et jamais on ne vit ici de blancheur telle » (Risset traduit).

⁶⁴ Cf. David Wiles, *op.cit.*, p. 56.

⁶⁵ « un environnement qui concentre notre attention [...] la douleur d'être dans l'attente de la douleur ou l'expérience tortueuse de la confrontation inévitable et prédéterminée avec les conséquences de nos actions » (nous traduisons). George Home-Cook, « Attending (in) silence : intersubjectivity and the purgatory of listening in *Purgatorio* », dans *Theatre and Aural Attention : Stretching Ourselves*, New York, Palgrave Macmillan, 2015, p. 125.

Les personnages attendent l'arrivée du père tandis que les spectateurs attendent l'éclatement du drame. Dans cette attente et plus particulièrement dans ce silence, le spectateur est confronté à lui-même, à ses propres pensées, à ses propres actions et se retrouve ainsi, à son tour, à vivre l'épreuve du purgatoire.

Hormis le passage d'un média à un autre et la transposition – par le décor, l'intrigue et le son – de l'attente décrite par Dante, l'adaptation d'une œuvre pose aussi la question temporelle du public et de l'époque à laquelle il vit. Pour le public médiéval, le récit de Dante avait, tel que mentionné précédemment, valeur de vérité. Le narrateur s'adresse, par moments, directement à son lecteur et prétend avoir visité les trois royaumes de l'au-delà où des personnalités connues du lecteur ont été placées ; le récit offre un imaginaire saisissant, détaillé et précis de ces lieux inconnus mais conjurés par les croyants. Faisant appel à ces réalités appréhendées par le lecteur, *la Divine comédie* recelait le potentiel d'accentuer la crainte de l'au-delà, et par conséquent, de stimuler la piété chez son public. Castellucci, lui, choisit de placer son public dans un état d'attente et de lenteur qui contraste avec le rythme accéléré de sa société ; de plus, il choisit un lieu plus près du spectateur. Ainsi sans nommer de politiciens, d'artistes ou d'hommes religieux, Castellucci choisit une certaine classe sociale. Le faste de cette demeure – escaliers de marbre, piano à queue, grandes fenêtres, pièces spacieuses – renvoie au mode de vie d'une classe privilégiée. Et c'est dans ce décor qu'il place son lieu de rédemption. Il choisit ainsi de s'adresser et, nous pourrions dire, de faire sa critique d'une certaine couche de la société. D'ailleurs, les répliques bien qu'elliptiques renvoient au portrait d'une famille dont la prospérité semble liée aux rouages du capitalisme et de la finance ; le père dit au cours de la quatrième scène : « La société est l'objet des habituelles stratégies de vente. Et la bourse actuellement est devenue très importante. [...] et pendant le conseil d'administration, le président encore avec ses histoires, oui. » En effet, les « stratégies de vente » et « la bourse » ne sont pas sans rappeler les origines immobilières de la crise financière américaine de 2007-2008 qui aura de graves répercussions internationales ; l'Europe n'est pas épargnée, 2008, année de création du spectacle marque aussi le début de la crise de la dette publique grecque. Tout en restant général, ne spécifiant ni lieux, ni dates, ni événements, ni personnalités, le spectacle s'ancre dans son temps, un temps où les milieux bancaires et financiers gagnent en pouvoir au détriment de la souveraineté des États, ce contexte se profile donc en trame de fond de la pièce.

L'intrigue

L'appréhension de l'enfant face au retour du père à la maison est une expérience fondamentalement temporelle. Comme le précise saint Augustin, l'attente est « le présent des choses à venir⁶⁶ ». Selon lui, « on ne saurait dire qu'il y a trois temps », présent, passé et futur ; il serait donc plus juste de dire que ces trois temps coexistent dans le temps présent : « le présent des choses passées, le présent des choses présentes, le présent des choses futures⁶⁷. » Le fils répète trois fois à sa mère une question qui demeure sans réponse « Est-ce qu'il revient ce soir ? », puis il surveille à deux reprises par la fenêtre l'arrivée de la voiture du père. Ces signes annoncent l'avènement d'une situation redoutée et ainsi dévoilent à la fois la résurgence d'événements passés et l'affleurement de l'à-venir dans le cours présent des choses. Comme le souligne Home-Cook, l'attente est ainsi étendue au public, lui-même, qui attend qu'une action surgisse pour mettre fin au caractère statique du spectacle. Le stoïcisme des personnages et leur incapacité à communiquer, l'étrangeté de leurs échanges incomplets, elliptiques, créent un suspense : quelque chose cloche dans cet environnement, quelque chose menace d'arriver. À cela s'ajoute l'amplification sonore des changements de décor contrastant avec le mouvement magnifiquement silencieux du rideau⁶⁸. Selon Home-Cook, l'importance accordée à ces sons ambiants contribue à l'expérience du purgatoire, « *of that in-between place or state of excruciating limbo, boredom, waiting, self-reflection and purgation [...]. Purgatory is a place of purification and temporal torture*⁶⁹ ». Trente-sept minutes d'attente s'écoulent avant que nous entendions les premiers « Non » de l'enfant qui confirment la concrétisation de l'horreur dans une pièce au sommet des marches. Alors, les spectateurs sont contraints à écouter cette scène qu'ils attendaient mais qu'ils regrettent maintenant dans une pénible passivité. À la fin de cette scène suivie d'une entre-scène, nous changeons de registre et de temporalité. Nous verrons dans la section consacrée au temps de la représentation la parenté herméneutique qui unit cette division de la pièce au poème de Dante.

⁶⁶ Augustin, *Confessions*, livre XI, XX, Paris, Librairie Charpentier, 1841, p. 344.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Cf. George Home-Cook, *op. cit.*, p. 125.

⁶⁹ « ce lieu d'entre-deux ou cet état insoutenable d'incertitude, d'ennui, d'attente, d'introspection et de purgation. Le purgatoire est un lieu de purification et de torture temporelle » (nous traduisons). George Home-Cook, *op. cit.*, p. 126.

Les références intermédiales : *Goldorak*

La Divine comédie de Dante propose une expérience temporelle *totale*. Le pèlerin Dante, dans un moment d'obscurité spirituelle au début du premier cantique, prend conscience de sa présence dans le temps et de son destin spirituel⁷⁰. « *Per Dante, come per Sant'Agostino, il proceso di conversione [...] è inseparabile dalla conoscenza del tempo*⁷¹ », la conscience intérieure, introspective de l'âme en voie de conversion doit donc s'inscrire dans une conscience complète du temps. À tout moment de son parcours, Dante se situe spatialement et temporellement en se référant à la position des astres et à sa position sur les terrasses de l'enfer et du purgatoire ou dans les différents ciels de l'espace cosmique du paradis. Au purgatoire, la porte du purgatoire proprement dit se situe au-dessus de l'atmosphère terrestre⁷², Dante se retrouve donc dans un espace extra-terrestre. Castellucci aussi fait référence à cet espace-temps.

La Divine comédie de Dante fait référence à *la Bible*, aux auteurs classiques et à la littérature contemporaine vernaculaire ; en miroir aux références intertextuelles de Dante, le *Purgatorio* de Castellucci renvoie à *la Bible*, à *la Divine comédie* et à une autre référence plus contemporaine de la littérature qui nous transporte dans l'espace cosmique et permet d'expliquer certains éléments clés du spectacle, il s'agit du dessin animé *Goldorak*. Goldorak est le personnage éponyme d'une série animée télévisée japonaise traduite et exportée en France et au Québec, en 1978, et publiée en Italie en 1998. Le dessin animé présente une guerre interplanétaire où Actarus, le « prince héritier de la planète Euphore », s'empare de Goldorak, machine de guerre appartenant à l'ennemi, pour fuir sa planète « après la destruction de sa civilisation⁷³ ». Dans *Purgatorio*, le fils s'apparente au prince Actarus : d'un côté, les portes de la penderie de sa chambre portent l'effigie de la fleur de lys, emblème de la royauté française, et de l'autre, à la troisième scène, le fils demande à la version géante de son robot de venir vers lui, peut-être aimerait-il lui aussi fuir avant la « destruction » ?

⁷⁰ Cf. Franco Masciandaro, p. 7.

⁷¹ « Pour Dante, comme pour saint Augustin, le processus de conversion [...] est inséparable de la connaissance du temps » (nous traduisons). Franco Masciandaro, *op. cit.*, p. 7.

⁷² Cf. (*P*, XXVIII, 97-102). « Afin que le trouble que forment plus bas/ les exhalaisons de l'eau et de la terre,/ qui vont vers la chaleur autant qu'elles peuvent,/ ne donnât pas d'ennui à l'homme,/ ce mont s'éleva très haut vers le ciel,/ et il en est libre à partir de la porte. » (Risset traduit).

⁷³ *Ibid.*

L'éclairage bleuté et les dimensions du robot donnent un caractère onirique à cette scène qui combine deux temporalités, celle du rêve et celle de l'espace au-delà de l'atmosphère terrestre. Selon l'approche freudienne, le contenu manifeste du rêve – ce qui est visible à la troisième scène – est plus condensé que le contenu latent – la signification qui peut en être interprétée⁷⁴. Nous observons ainsi une version temporellement condensée d'un sentiment qui habite l'enfant. Selon Freud, le travail d'élaboration du rêve vise « la réalisation des désirs⁷⁵ ». L'enfant désire échapper à sa condition, face à laquelle il est impuissant lorsqu'éveillé, il imagine son robot grand et fort mais, même en rêve, l'enfant ne parviendra pas à prendre la fuite. Il est intéressant de noter que Dante aussi dans son *Purgatoire* s'endort et rêve à deux reprises (*P*, IX et XXVII) : à la première occurrence, son rêve le voit brûler dans le feu qui précède le paradis alors que, à son réveil, il est non seulement en sécurité sous le regard bienveillant de son guide, Virgile, mais il a, en plus, été transporté près de la porte du purgatoire par une femme, sainte Lucie, sa protectrice ; à la deuxième occurrence, tout juste avant de voir Béatrice pour la première fois, il rêve de deux figures bibliques, Lia et Rachel, symboles de la vie active et de la vie contemplative⁷⁶. Le premier rêve catalyse une peur du protagoniste alors que le deuxième est prémonitoire ; dans les deux cas, au réveil, Dante est protégé et accompagné de ses guides. La figure du guide ou du protecteur est absente du *Purgatorio* de Castellucci. La mère ne parvient pas à protéger son fils d'une issue tragique, les personnages dans l'univers castelluccien sont seuls face à leur destin, comme toutes les âmes du poème médiéval. Le pèlerin Dante est l'unique personnage à avoir le statut privilégié qui lui permet de pouvoir errer outre-tombe avec son corps mortel accompagné d'un guide. Quant à cette figure autofictive de l'auteur, caractéristique de la *Comédie*, elle n'apparaît, chez Castellucci, qu'au tout début de la trilogie théâtrale alors que l'artiste se présente sur scène au début d'*Inferno* et dit : « Je suis Romeo Castellucci » avant de se faire attaquer par une meute de chiens. Nous pourrions avancer que cette figure revient dans *Purgatorio* sous la forme des surtitres : figure de l'auteur du canevas scénique au niveau métatextuel, figure divine au

⁷⁴ Cf. Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, trad. de l'allemand par Samuek Jankélévitch, Paris, Petite bibliothèque Payot, coll. « Psychanalyse », 2011 [Payot, 1922], p. 202-203.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 256.

⁷⁶ Jacqueline Risset, « Notes aux vers 101 et 104 du chant XXVII », Dante, *La Divine comédie. Le Purgatoire*, *op. cit.*

niveau diégétique.

Une autre occurrence du renvoi à l'espace cosmique de Goldorak survient à la cinquième scène et cette fois, la Deuxième Étoile, soit l'enfant, sera sauvée : il se retrouvera protégé dans une position de supériorité ainsi que révélé par le surtitre « L'enfant flottait au plafond, et du haut de sa tour anti-atomique, il voyait tout. » D'une part, l'état d'apesanteur du corps qui flotte renvoie à l'espace extra-terrestre. D'autre part, la condition protégée au « haut de [l]a tour anti-atomique » renvoie au dessin animé : à la fin de la série télévisée, Actarus sort aussi vainqueur de la guerre interplanétaire et peut retourner avec sa sœur vers sa planète d'origine, Euphore, pour la reconstruire. Dans la version originale japonaise, la chanson de clôture honore le prince de retour dans l'espace usant d'une métaphore stellaire : « Prince de l'espace, brille, étoile tant aimée⁷⁷... » Au-delà de la simple intégration du jouet robot présenté comme accessoire ludique dans les mains de l'enfant, Castellucci choisit une œuvre contemporaine qui met en résonance la situation tragique de l'enfant dans le *Purgatorio* de Castellucci et celle du prince Actarus dans *Goldorak*, mais aussi *Goldorak* et la *Comédie*, en ce qui concerne l'importance accordée aux points de repère astronomiques et à l'espace. Chez Dante, les étoiles et les planètes servent de guides spatio-temporels au voyageur. Chez Castellucci, elles donnent leur nom aux personnages de la pièce et modulent l'éclairage. En effet, l'éclairage qui brille par les fenêtres du décor reproduit la rotation de la Terre autour du Soleil, cependant nous avons aussi mentionné dans la section sur les lieux qu'à la dernière scène, « un faisceau lumineux balaie la scène comme si la Terre révolutionnait plus rapidement qu'à l'habitude », soit le temps est dérégulé, soit les personnages sont maintenant sur une autre planète qui complète sa rotation en moins de vingt-quatre heures. Dans les deux cas, la conscience totale des différents espaces-temps recherchée par Dante, de même que par saint Augustin, est ici remise à jour par Castellucci.

⁷⁷ Les découvertes de Flo, « Goldorak. Textes des épisodes. Épisode 74 VO-VOSTFR », [en ligne], <https://lesdecouvertesdeflo.wordpress.com/goldorak/textes-des-episodes/episode-74-texte-vo-vostfr/> (30 décembre 2016).

LE TEMPS DE LA REPRÉSENTATION

Dans cette section, nous nous pencherons principalement sur l'aspect formel du spectacle en étudiant sa structure et ses modes de présentation. Cela nous renverra à la fin de l'argumentation à nouveau à la structure de l'intrigue et enfin, au sens qui en découle, comme nous l'avions entrevu avec la théorie de Ricœur. L'étude formelle éclaire les liens entre l'œuvre théâtrale et littéraire, car certains aspects du récit, faute d'être transposés textuellement, sont remédiés par d'autres langages scéniques. Nous verrons donc en quoi la structure de la pièce et les régimes représentationnel et performatif affectent l'expérience temporelle du spectateur.

La structure de la pièce

La structure chez Castellucci comme chez Dante est marquée par une obsession de la forme qui renvoie à l'espace théologique convié par leurs œuvres. Dans la théologie catholique, le chiffre trois rappelle la Trinité, les chiffres sept et dix ainsi que la forme circulaire, quant à eux, sont symboles de perfection⁷⁸. *La Divine comédie* de Dante est divisée en trois cantiques, « composé[s] chacu[n] de trente-trois chants et d'un nombre à peu près uniforme de vers⁷⁹ » pour un total, avec le chant d'introduction, de cent chants (multiple de dix) ; les espaces de l'enfer et du paradis sont divisés en neuf cercles (multiple de trois) et sept girons ceignent la montagne purgatoire. Chez Castellucci, le second opus, *Purgatorio*, est divisé en sept scènes et est porté par trois personnages principaux ; tandis que, le cercle apparaît à plusieurs endroits de la scénographie. L'espace intemporel de l'au-delà est intégré à même la forme. Chaque scène est encadrée par un lever et un baisser de rideaux – standards ou circulaires. Ces levers de rideaux font écho au mythe de la création. Dans le livre de la Genèse est répétée six fois la formule : « Il y eut un soir, il y eut un matin⁸⁰ » pour chaque étape de la création – le firmament, les eaux, la terre, les animaux, l'homme et la femme ; puis, au septième jour, c'est l'achèvement de la création du monde. La durée « parfaite » de la pièce

⁷⁸ Cf. Philippe Simon, *loc. cit.*

⁷⁹ Robert Laffont et Valentino Bompiani, « La Divine comédie », *Le nouveau dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays*, t. 2, Paris, Éditions Robert Laffont, 1994 [1980], p. 1948.

⁸⁰ « La Genèse 2 :4 », *Traduction œcuménique de la Bible*, Montréal, Société biblique canadienne, Imprimé en 1988.

laisse présager que les personnages de Castellucci devront revivre *tout* depuis *le début* pour expier leurs péchés.

Passage du mode représentationnel au mode performatif

Si la pièce de Castellucci est divisée en sept scènes, nous avons évoqué plus tôt une autre scission qui s'effectue après l'inceste, plus précisément à la quarante-neuvième minute de la captation vidéo, il s'agit, pour le dire sommairement, du passage d'un mode représentationnel à un mode performatif. Cette fracture du mode représentationnel a un impact sur l'expérience temporelle du spectateur. Plusieurs auteurs dans le champ des études théâtrales et intermédiaires, Josette Féral, Hans Thies-Lehmann, Chris Salter, Chiel Kattenbelt pour ne nommer qu'eux, suggèrent que le mode performatif renvoie à l'ici et maintenant du spectacle. Alors que la représentation et les modes représentationnels de la connaissance supposent, selon Chris Salter, l'existence d'une réalité stable servant de référent, la représentation est schématisée comme la re-présentation d'un modèle préexistant ; elle « rép[ète] un *présent*, re-présent[e] un présent qui [est] ailleurs et avant elle⁸¹ ». Nous serions donc conviés à des événements passés au cours de la première partie du spectacle et à l'ici et maintenant lors de la deuxième partie ; ou d'un point de vue formel, le spectacle propose d'abord une réalité « mimétique » suivie de la création d'une « nouvelle réalité ».

Le décor et la mise en scène de la première partie supposent l'existence d'un référent. Castellucci évoque l'influence du peintre Edward Hopper (1882-1967) (qui a inspiré le mouvement hyperréaliste⁸²) au sujet du décor de *Purgatorio*⁸³, visible lors de la première partie du spectacle. L'hyperréalisme fait référence, en peinture, à « la capacité technique de faire que l'œuvre achevée semble photographique⁸⁴ ». Chez Castellucci, cette obsession se

⁸¹ Jacques Derrida, « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », dans *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 348.

⁸² « Edward Hopper », *Encyclopædia Britannica*, [en ligne], <http://academic.eb.com/Ebchecked/topic/271589/Edward-Hopper> (31 décembre 2014).

⁸³ Romeo Castellucci cité par Services culture éditions ressources pour l'éducation nationale (SCÉRÉN) – Académie d'Aix-Marseille, *Pièce démonté(e) : Inferno/Purgatorio/Paradiso*, dossier pédagogique, no 51, juillet 2008, [en ligne], <http://crdp.ac-paris.fr/pièce-démontée/pièce/index.php?id=inferno-purgatorio-paradiso> (16 décembre 2014), p. 13.

⁸⁴ Élisabeth Lebovici, « Hyperréalisme », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/hyperrealisme> (31 décembre 2014).

concrétise par la reconstitution parfaite des lieux évoqués.

La mise en scène, quant à elle, s'approche des considérations scéniques du « théâtre sérieux⁸⁵ », dérivé du théâtre naturaliste, tel que défini par Jean Jullien. Jullien, auteur, critique et collaborateur du Théâtre-Libre d'Antoine, qui vise dans ses débuts « à suivre la voie naturaliste et les idées de Zola⁸⁶ », prescrit, dans son *Théâtre vivant* écrit en 1896, plusieurs mesures à suivre pour réaliser l'œuvre idéale, celle qui serait « une tranche de la vie mise sur la scène avec art⁸⁷ ». Nous nous intéresserons à la description qu'il propose de ce théâtre afin d'exposer les rapprochements à faire avec la première partie du spectacle. D'une part, Jullien affirme que l'éclairage devrait venir du haut « comme dans la vie⁸⁸ » plutôt que de la rampe, cette exigence est maintenant acquise au théâtre, mais Castellucci pousse l'objectif de la vraisemblance plus loin. D'après ce qui est apparent dans la vidéo, la scène est éclairée par des moyens visant à simuler les sources naturelles de lumière : la lumière jaillit des fenêtres en arrière-scène ou sur les côtés, d'appareils lumineux sur scène (télévision, lampe de poche, lampe) et de luminaires au faux plafond du salon. Aucun équipement de scène, herse ou éclairage sur pied, n'est visible. D'autre part, la directive de Jullien selon laquelle « l'exposition et le dénouement [sont d]eux inutilités⁸⁹ » semblent suivie à la lettre chez Castellucci. Au début de la pièce, aucune mise en contexte ne nous permet d'associer le dialogue des époux à une situation passée ni de comprendre les détails de cet échange attrapé au vol comme une « tranche de vie » dans un lieu public. Quant au dénouement, il est si abstrait qu'il laisse libre cours à l'interprétation du spectateur. Ailleurs, Julien insiste sur le fait que « l'emplacement du rideau soit un quatrième mur transparent pour le public, opaque pour le comédien⁹⁰ », cette idée critiquée par Brecht paraît se concrétiser dans *Purgatorio*. Les trois

⁸⁵ Cf. Jean Jullien, *Le théâtre vivant : essai théorique et pratique*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, t.1, 1896 [1892]. La comédie et le drame constituent, selon Jullien, le genre sérieux, qui exclut la farce parce qu'elle est trop « rudimentaire » et « grossière », et la tragédie, parce qu'elle « n'est plus à la mode ». Insatisfait des tentatives d'exporter au théâtre le naturalisme littéraire, il propose un « théâtre sérieux » qui puisse offrir un équilibre entre la vie et l'art, soit « une tranche de vie mise sur la scène avec art ».

⁸⁶ Pascale ROGER, « Julien Jean - (1854-1919) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis.fr/encyclopedie/jean-jullien/> (27 décembre 2016).

⁸⁷ Jean Jullien, *Le théâtre vivant : essai théorique et pratique*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, t.1, 1896 [1892], p. 11.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 12.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 11.

murs du décor joints par un plafond, l'utilisation du rideau pour occulter les changements de décor et l'absence de regards ou de répliques vers le public sont quelques indicateurs qui suggèrent l'existence d'un quatrième mur invisible et qui rappellent des pratiques pré-brechtiennes. Mais l'accomplissement du théâtre réaliste de Jullien n'est que partiel ; l'intervention des surtitres à la vingtième minute, soit au cours de la scène marquée par l'arrivée du père à la maison, s'adressant directement au public, brisent non seulement le quatrième mur, mais rompent aussi une autre règle du « théâtre sérieux » de Jullien, celle selon laquelle il faut éviter le récit qui ennue et qui « est fait pour le livre⁹¹ ». Si Jullien préconisait la mise en scène d'une « tranche de vie », il défendait toutefois l'importance de l'action pour garder le théâtre en vie et le spectateur engagé ; l'absence d'action et la projection d'une narration marquent une rupture avec le théâtre naturaliste français. La projection des surtitres apparaît même comme un clin d'œil de Castellucci à l'artifice du mode représentationnel dont il souligne le référent *théâtral*, les surtitres dévoilent l'existence d'un canevas scénique présenté aux spectateurs. Isabelle Barbéris note que « les Castellucci assument pleinement le fait rhétorique et sa vision antidialectique [...] “À peine une chose est avancée, son contraire se présente⁹²”. » Bien que la première partie de la pièce n'adhère pas parfaitement à une catégorie « représentationnelle » ou « naturaliste », le changement de registre après les cinq premières scènes est indéniable. La première partie présente certaines caractéristiques du théâtre naturaliste campé dans un décor hyperréaliste et correspond au mode représentationnel tel que décrit par Chris Salter, un mode qui dénote « *a correspondence between a mental image or symbol (a representation) in the brain or machine and an object or world that the symbol corresponds to*⁹³. » Les langages scéniques transmettent effectivement une image qui correspond à des réalités reconnaissables.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 149.

⁹³ « la *correspondance* entre une image mentale ou un symbole (une représentation) issus du cerveau ou d'une machine et un objet ou un monde auquel le symbole correspond » (nous traduisons). Chris Salter, « Introduction », dans *Entangled. Technology and the Transformation of Performance*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 2010, p. xxvi (l'auteur souligne).

Quant aux deux dernières scènes, elles présentent une réalité non mimétique, plus imaginaire, ou comme le définit Castellucci, un univers « psycho-onirique⁹⁴ ». Le langage artistique est autoréférentiel, il renvoie à la scène (l'action est dansée, chorégraphiée) ou à *la Divine comédie*. D'ailleurs, le choix d'un danseur atteint de tétraparésie spastique pour prendre le relais du rôle du père est symbolique et ne vise plus la représentation du réel. La « mise en scène d[e] corps stigmatisés⁹⁵ » dans un autre spectacle de Castellucci est abordée par Bénédicte Boisson, elle écrit et cite Castellucci au sujet du choix des acteurs :

Les corps sont choisis parce qu'ils font sens. « Dans *Giulio Cesare*, donner le rôle de Brutus à une jeune femme anorexique, corps en état de guerre contre lui-même, pris dans un processus d'autodestruction, fait sens [...]. »⁹⁶

D'après l'imaginaire théologique médiéval, l'expiation des péchés implique un châtiment dont la gravité est proportionnelle au péché commis. La peine du père agresseur semble donc intégrée à la représentation de ce corps dont la liberté de mouvement est restreinte. Une autre interprétation serait celle suggérée par Piersandra Di Matteo, selon laquelle ce corps aurait été choisi pour évoquer le « tremblement crural d'une chair à peine née⁹⁷ ». Dans les deux cas, le corps de l'acteur ne renvoie plus à l'image reconnaissable du père présentée en première partie, mais le signifiant renvoie maintenant à un autre signifié, celui d'un corps qui n'est plus maître de lui-même, qui n'est plus en contrôle de ses contractions et que l'on associe au père uniquement en raison de son habillement.

La transformation des langages scéniques fait ainsi passer *Purgatorio* d'un régime représentationnel à ce que Salter associe au mode performatif : « *what performance as method/worldview suggests is that there is not a reality pregiven before one's experience but rather that the world is enacted or actively performed anew*⁹⁸. » La réalité sur scène ne

⁹⁴ Societas Raffaello Sanzio, « Purgatorio », *Inferno, Purgatorio, Paradiso* de Romeo Castellucci, livret du DVD, Arte Editions, 2009, p. 4.

⁹⁵ Cf. au titre de l'article de Bénédicte Boisson.

⁹⁶ Bénédicte Boisson, « Le théâtre ou l'exhibition du monstre. La mise en scène des corps stigmatisés dans *Giulio Cesare* de Romeo Castellucci », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, no 37, 2005, p. 183-196.

⁹⁷ Piersandra Di Matteo, « Purgatorio », dans *Inferno, Purgatorio, Paradiso* de Romeo Castellucci, livret du DVD, Arte Editions, 2009, p. 20.

⁹⁸ « ce que la performance en tant que méthode/vision du monde suppose c'est qu'il n'y a pas de réalité qui précède notre expérience mais plutôt que le monde en tant que performance est à nouveau rendu visible » (nous traduisons). Chris Salter, *loc. cit.*

renvoie plus au monde extérieur, ce que Eco, cité par Kattenbelt, nomme l'« ostension », le fait de « déréaliser un objet⁹⁹ », ou de retirer sa réalité à un objet, « les signes performatifs sont [donc] [...] des “signes de signe” plutôt que des “signes d’objet”¹⁰⁰ ». Pour Eco, cependant, tout théâtre est performatif. Nous utilisons, ici, une vision plus restrictive de la performativité issue des études théâtrales, plus précisément des travaux de Josette Féral, pour circonscrire cette distinction entre la première et la deuxième partie. Josette Féral restreint le « théâtre performatif » à la tentative d'échapper au théâtre représentationnel. Deux caractéristiques qu'elle associe à ce théâtre correspondent aux deux dernières scènes du spectacle, soit le primat de « l'image et l'action [...] sur le texte¹⁰¹ » et la « dissociation entre les divers systèmes signifiants (discours verbal et discours visuel, discours sonore et discours textuel¹⁰² ». Un exemple de cette dissociation est observable sur le plan sonore, les sons qui accompagnent le défilement des fleurs et des plantes n'évoquent en rien la nature tandis que, dans la première partie du spectacle, aucun son complètement étranger à l'action sur scène n'est entendu. Les théories de Salter et Féral corroborent donc l'hypothèse selon laquelle nous serions conviés à des événements passés au cours de la première partie du spectacle et à l'ici-maintenant lors de la deuxième partie. La première partie rejouerait un monde préexistant celui de cette famille bourgeoise ; alors que la deuxième partie ferait émerger un univers imaginaire unissant une forêt dantesque aux mesures disproportionnées et un langage corporel métaphorique évoquant la souffrance ou encore l'extériorisation de pulsions incontrôlées.

Si, chez Méchoulan, « seul le passé est véritablement nouveau », ici, le passé ne peut plus offrir de surprises puisqu'il est figé par les surtitres ; de plus, ainsi que mentionné plus tôt, au niveau diégétique, les dialogues et les actions des acteurs nous laissent entendre que cette scène a déjà eu lieu. Lorsque le père demande à sa femme de lui apporter son chapeau, elle pleurniche et refuse, elle sait ce que cela annonce, le temps figé se répète. Les personnages n'expriment aucune émotion, aucune surprise et les répliques « c'est toujours la même histoire », « encore la même histoire, oui » mettent en lumière la répétitivité des événements.

⁹⁹ Umberto Eco cité dans Chiel Kattenbelt, « L'intermédialité comme mode de performativité », dans Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, loc. cit., p. 67.

¹⁰⁰ Peter Bogatyrev cité dans Chiel Kattenbelt, loc. cit.

¹⁰¹ Josette Féral, « Pour une poétique de la performativité : le théâtre performatif », dans *Théorie et pratique du théâtre : Au-delà des limites*, Montpellier, Éditions l'Entretemps, 2011, p. 109.

¹⁰² *Ibid.*, p. 115.

L'intrigue de la première partie est présentée comme ayant déjà eu lieu ; ainsi, combinée aux éléments naturalistes et au décor étouffant, un univers aliénant est construit où tout semble prédéterminé, où aucun personnage n'a le pouvoir de changer le cours des événements ; aucun acteur, la liberté de dévier du canevas ou des indications de mise en scène projetés à la vue de tous. Dans le régime représentationnel, l'absence de pouvoir serait caractéristique des personnages naturalistes :

*Individual characters were seen as helpless products of heredity and environment, motivated by strong instinctual drives from within and harassed by social and economic pressures from without. As such, they had little will or responsibility for their fates, and the prognosis for their "cases" was pessimistic at the outset*¹⁰³.

En accord avec cette absence de responsabilité des personnages, les auteurs du dossier pédagogique du spectacle *Purgatorio* écrivent : « le masque qu[e le père] ôte après le viol est aussi le signe de cette non-appartenance à soi pendant la faute¹⁰⁴. » Les personnages ne sont pas maîtres de leur destin, ils sont soumis à une volonté externe.



Photo 2 : *Purgatorio*, Societas Raffaello Sanzio, 2008. Le père enlève son masque après l'inceste à la scène 4. © Luca Del Pia

¹⁰³ « Les personnages, individus, étaient perçus comme des produits impuissants de l'hérédité et de la nature, mus par de forts instincts, internes, et agressés par des pressions sociales et économiques, externes. Ainsi, ils avaient peu de volonté ou de responsabilité face à leurs destins et leurs destinées étaient donc d'emblée sans espoir » (nous traduisons). « Naturalism », Encyclopaedia Britannica, [en ligne], <http://academic.eb.com/Ebchecked/topic/406427/naturalism> (2 janvier 2015).

¹⁰⁴ Services culture éditions ressources pour l'éducation nationale (SCÉRÉN) – Académie d'Aix-Marseille, *op. cit.*, p. 36.

Nous pouvons supposer que cette volonté externe correspond à une volonté divine ; cela est cohérent avec l'espace théologique du purgatoire et avec l'expérience dantesque des âmes en enfer et au purgatoire : les âmes n'ont plus de volonté, elles subissent les conséquences suprêmes de la vie qu'elles ont menée. Cette interprétation concorde aussi avec la vision de saint Augustin, selon qui l'éternité est fixe, immuable et hors du temps, il écrit « [a]vant la création, il n'y avait point de temps¹⁰⁵ » ; et le futur, prédéterminé, est connu de Dieu, s'adressant à cette entité divine, le philosophe demande : « De quelle manière enseignez-vous l'avenir aux hommes, vous, pour qui il n'est point d'avenir¹⁰⁶ ? » Selon l'analyse du temps de saint Augustin et en accord avec l'espace suggéré par le titre du spectacle, nous nous trouverions dans un espace-temps éternel qui prend des allures de temps terrestre. Un temps où les réalités passée, présente et future sont fusionnées en une seule réalité figée transposée sur terre. Dans une perspective intermédiaire, c'est le spectateur qui occupe la place de Dante observant les âmes au purgatoire. Le spectateur, comme Dante, serait celui qui peut être transformé par ce qu'il voit.

Stagnation, transformation : antipurgatoire, purgatoire

Si l'on considère ce passage scénique du représentationnel au performatif à la lumière de la structure narrative du *Purgatoire*, une autre analogie peut être établie : la première partie du spectacle pourrait être associée à l'antipurgatoire et la deuxième partie, au purgatoire proprement dit. Si tel est le cas, une autre piste herméneutique surgit, celle du passage de la stagnation à la transformation. Ainsi, temporellement, cet aspect de la chronologie dantesque serait respecté chez Castellucci.

Rappelons, tout d'abord, la notion de l'*antipurgatoire* que Dante introduit, il le situe sur l'île du purgatoire, au pied de la montagne et sur ses trois premières corniches. Tel que mentionné plus tôt dans le résumé du poème, l'antipurgatoire est présenté comme une épreuve supplémentaire imposée à certaines âmes avant d'atteindre « *là dove purgatorio ha dritto inizio*¹⁰⁷ » (*P*, VII, 39) et occupe les neuf premiers chants du *Purgatoire* qui en compte trente-

¹⁰⁵ Augustin, *op. cit.*, livre XI, XIII, p. 336.

¹⁰⁶ *Ibid.*, XIX, p. 344.

¹⁰⁷ « la vraie entrée du Purgatoire » (Risset traduit).

trois. Dante rapporte que la montée y est abrupte et difficile, et le chemin incertain¹⁰⁸. De plus, les âmes sont alourdies par leurs péchés et par la nostalgie des plaisirs terrestres, dont elles viennent tout juste de se séparer en arrivant sur l'île¹⁰⁹. L'antipurgatoire, selon la lecture de Musa et de Castellucci, est un reflet de la vie terrestre valsant entre attente et action¹¹⁰.

L'inceste marque le passage de la mise en valeur d'un registre d'apparence mimétique vers un registre abstrait, du représentationnel au performatif selon la description qu'en font Salter et Féral, le passage de la vie sur terre vers la purgation. Ce changement de mode de présentation figure le changement de paradigme de l'antipurgatoire vers le purgatoire. Chez Dante, ce n'est qu'une fois passée la porte d'entrée du purgatoire située sur le troisième giron, une fois que les âmes sont dans le purgatoire proprement dit, que la transformation s'opère par la punition et la répétition de prières ou de formules visant à purifier l'âme des sept péchés. Une preuve physique de ce changement est décrite dans l'œuvre du poète. L'ange qui garde la porte marque le front de Dante de sept « P » pour les sept péchés capitaux. À chaque giron, un « P » disparaît, le migrant est lavé d'un péché. Alors qu'avant la porte, les âmes sont dans un état d'attente indéterminée, dans un état de stagnation. Après la porte, le changement s'opère.

En retraçant l'historique du mot « performance », Salter remonte à Judith Butler, chez qui le concept de « performance » prend appui sur « *a world in which subjects and objects [...] are always in a constant state of flux and transformation*¹¹¹ ». La représentation, elle, prend appui sur un référent stable, statique. Dans cette optique, le mode « représentationnel » s'allie à l'état stagnant de l'antipurgatoire tandis que le mode spectaculaire « performatif » s'allie à la transformation qui s'opère au purgatoire.

Un autre élément de la fiction corrobore cette division de la chronologie : une phrase projetée pendant l'entre-scène, qui marque le passage vers la deuxième partie du spectacle, fait référence à un moment qui se situe, chez Dante, tout de suite après la porte du purgatoire : « Il se voyait plié en avant, l'ombre de son papa se projetait sur son dos blanc ». Ce surtitre

¹⁰⁸ Cf. les passages suivants du *Purgatoire* (*P*, IV, 40-42) ; (*P*, IV, 31-33) et (*P*, VI, 67-68).

¹⁰⁹ Cf. (*P*, VIII, 1-6).

¹¹⁰ Cf. Festival d'Avignon, Programme du spectacle *Inferno, Purgatorio, Paradiso* – Trilogie librement inspirée de *La Divine comédie* de Dante, 2008, [en ligne], <http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2008/inferno> (26 décembre 2016).

¹¹¹ « un monde où les sujets et les objets [...] sont dans un état perpétuel de mouvement et de transformation » (nous traduisons). Chris Salter, *loc. cit.*, p. xxvii.

rappelle les âmes accablées et ralenties par le poids de leurs péchés aux chants X et XI du *Purgatoire*. Toutefois, le surtitre *précédent* propose une chronologie contradictoire : « L'enfant flottait au plafond, et du haut de sa tour anti-atomique, il voyait tout », cette phrase évoque l'idée des corps qui se font de plus en plus légers au cours de l'ascension de la montagne, mais cette image nous projetterait à un moment plus avancé dans la chronologie du *Purgatoire*. L'enfant serait-il déjà libéré de son péché avant d'arriver à la porte ? Cela est possible, les âmes promues au paradis doivent tout de même passer par le purgatoire.¹¹² Mais alors pourquoi voit-on un comédien vêtu du costume de l'enfant, à la dernière scène, se convulser au sol *après* que le père ait gravi les marches du salon ? Cet escalier en faux marbre à la bordure ondulée qui monte vers la mezzanine s'apparente à une coupe longitudinale de la montagne du purgatoire. Il est donc justifié de penser que le père a purgé sa peine et qu'il monte vers le paradis alors que le fils demeure au purgatoire. Le fils semble libéré, il « flott[e] », à la cinquième scène ; à la scène suivante, il revoit son père, vêtu du costume du viol qui apparaît dans la forêt ; enfin, à la dernière scène, il se convulse au sol. Selon ces éléments, le temps n'est pas linéaire ou du moins le passage du temps ne mène pas nécessairement à une progression positive ni au salut de tous les personnages. Un surtitre n'empêche pas la réalité inverse de prendre corps la scène suivante. De même, les observations renvoyant à des liens de cause à effet semblent inapplicables.

Nous trouvons un autre exemple de cette « logique de l'inversion d'une chose en son contraire¹¹³ » à la fin de la sixième scène lorsque l'enfant est face à l'écran où l'on voit défiler une forêt au travers de laquelle le père apparaît. Chez Dante, à la fin de l'antipurgatoire, au chant VIII, « [t]ra l'erba e ' fior venia la mala striscia » (*P*, VIII, 100), « [e]ntre l'herbe et les fleurs » apparaît « un affreux reptile », soit Satan. Le père peut donc être à la fois l'âme attendant l'expiation de ses péchés et le Mal incarné. Peut-être avons-nous changé de perspective pour entrer dans une autre scène onirique montrant la réalité dans les yeux du fils qui rêve une seconde fois ? Dans tous les cas, cette scène marque un pli dans le temps, la chronologie du parcours établi par Dante n'est pas respectée. Cette forêt dantesque se situe dans l'antipurgatoire alors que le passage au mode performatif et le surtitre selon lequel

¹¹² Mark Musa, *loc.cit.*, p. xi.

¹¹³ Isabelle Barbéris, *op.cit.*, p. 149.

l'enfant « flott[e] » nous laissent supposer que nous étions rendus au purgatoire. La présence du père dans la forêt et la pénitence du fils défient la logique dantesque inspirée de la théologie catholique et mystique. La linéarité de l'intrigue semble donc se confiner aux quatre premières scènes, mais est-ce réellement le cas ou est-ce qu'elle avait déjà été brisée par les surtitres ?

Les surtitres : procédé de distanciation et entité narrative

L'intermédialiste Katia Arfara souligne l'effet de distanciation créé par les surtitres dans *Purgatorio* : « *Castellucci appropriates a digital technique to introduce a kind of delay communication. This is a strategy of distanciation: the spectator is distanced from the phenomenological perception of performance as a real-time experience*¹¹⁴. » Les surtitres nous distancient de l'expérience du temps « *unique de l'événement théâtral*¹¹⁵ » de Lehmann. La technologie souvent reconnue pour créer une expérience immersive est ici utilisée pour accomplir l'inverse et cela est typique du travail de Castellucci, comme il l'explique lui-même : « La technique nie ce que je peux faire, parce qu'en m'ordonnant ce que je dois faire, elle condamne toute autre possibilité¹¹⁶ ». Castellucci défie ce conditionnement et utilise la technologie pour nous distancier de ce qui se passe devant nos yeux.

Durant la quatrième scène, au moment où le père se lève et place son chapeau de cowboy sur sa tête, on lit « Maintenant. » en surtitre. À partir de ce moment, le temps des verbes en surtitres passera de la prédiction (futur simple) à la description (présent) mais, comme nous l'avons indiqué plus tôt, la description ne correspondra pas à ce que l'on voit sur scène. De plus, le temps entre la projection et l'action est comprimé, la simultanéité de la projection et de l'action supprime l'espace d'indétermination. Le père prend la main de son fils et monte les

¹¹⁴ « Castellucci s'approprie une technologie numérique afin d'intégrer une sorte de communication en différé. C'est une stratégie de distanciation : le spectateur est placé à distance de la perception phénoménologique de la performance en tant qu'expérience en temps réel » (nous traduisons). Katia Arfara, « Instance: La Societas Raffaello Sanzio, Purgatory (2008) », dans Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender et Robin Nelson (dir.), *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010, p. 110.

¹¹⁵ Hans-Thies Lehmann, *op.cit.*, p. 249.

¹¹⁶ Claudia et Romeo Castellucci, *Les pèlerins de la matière : Théorie et praxis du théâtre : Écrits de la Societas Raffaello Sanzio*, trad. de l'italien par Karin Espinosa, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001, coll. « Essais », p. 135.

marches avec lui alors que nous lisons : « La Deuxième Étoile¹¹⁷ montre ses dessins à la Troisième Étoile. Ils rient ensemble. La Première Étoile rit aussi. » Les surtitres se dissocient de l'action scénique. Marcello Vitali-Rosati écrit au sujet de l'aspect politique de la performativité :

[A]n action cannot have political meaning if it is totally fashioned by [...] codes and instruments: action takes on political meaning when it seeks the space that remains empty – this undecidedness that allows for creative normativity¹¹⁸.

Selon Vitali-Rosati, la performativité d'une action serait cette part indéterminée de l'action qui surgit au-delà des codes et des conventions. Il nous est permis d'imaginer un spectacle où le personnage de la mère aurait pu briser le déterminisme du canevas scénique et de la convention des surtitres-annonceurs au moment où le père lui demande d'aller chercher son chapeau (signe de l'inceste à venir) pour retourner la situation et empêcher le père d'accéder à l'enfant. Dans le cas présent, elle refuse d'aller chercher le chapeau, mais accepte l'instant d'après d'aller chercher son fils. Elle n'a pas le pouvoir d'empêcher ce qui suivra. Chez Castellucci, le pouvoir politique de l'événement théâtral ne repose pas sur l'émancipation des personnages. Les personnages ne sont qu'un maillon d'un engrenage « *[with] little will and responsibility for their fates* ». « Maintenant. », il est trop tard et les surtitres se désolidarisent de l'action sur scène. Les phrases projetées dépeignent une réalité joyeuse qui contraste durement avec ce qui se passe hors scène. Quel en est l'effet sur le spectateur ? Le dernier surtitre, « La musique. », présent parallèlement aux cris de l'enfant et aux répliques du père, rappelle « l'effet anémopathique » décrit par Michel Chion au sujet de la musique dans certaines scènes cinématographiques :

effet non point de distanciation, mais d'émotion décuplée, par lequel la musique [...] lors d'une scène particulièrement éprouvante (meurtre, torture, viol, etc.) affiche son indifférence en continuant son cours comme si de rien n'était. L'indifférence est ici souvent marquée par une certaine régularité du rythme et une certaine absence de

¹¹⁷ La DEUXIÈME ÉTOILE étant le fils.

¹¹⁸ « Une action ne peut prendre un sens politique si elle est complètement déterminée par des codes et des instruments : l'action prend un sens politique lorsqu'elle saisit l'espace qui existe entre indécision et déterminisme – cette indécision qui rend possible la normativité créative » (nous traduisons). Marcello Vitali-Rosati, « Performativity and Undecidability: the Question of Freedom », dans *Media, Politics, Performance : The Role of Intermedial Theatre in the Public Sphere. Symposium of the Fast Forward Festival*, (Athènes, 5-6 mai 2013), actes du colloque, à paraître, p. 4 du document de travail.

contrastes d'intensités, de fluctuations de niveau, de phrasé¹¹⁹.

La description correspond à la scène castelluccienne. Le viol est accompagné d'une « musique » indifférente. L'« absence de contrastes » et la « régularité » sont marquées par la présence continue du surtitre. Cependant, lire « La musique. » plutôt qu'entendre la musique ne semble pas produire cet effet de décuplement de l'émotion. Il nous laisse seuls face à l'horreur, comme l'enfant seul face à son père. Les surtitres qui avaient accompagné l'action depuis la vingtième minute avaient jusqu'à présent joué le rôle du narrateur ; quelques instants avant l'agression, le « personnage » du narrateur abandonne l'enfant. Dans une interprétation des surtitres incarnant une volonté divine, c'est Dieu qui nie l'action se déroulant sur scène en la remplaçant par un faux-semblant d'union et de bonheur. Entendre la musique aurait permis de laisser couler l'émotion provoquée par la scène, aurait permis une catharsis unissant le spectateur à la réalité représentée sur scène, mais « *[i]n the silent pauses that counterpoint the sounds of abuse we are made to sit, wait and listen to the sounds of silence and the sound of ourselves as we attend (in) silence*¹²⁰. » Home-Cook souligne l'importance du silence qui ponctue les sons de l'abus, ce silence qui nous renvoie non seulement à notre propre inconfort, mais à l'inconfort collectif du public, l'inconfort d'être un témoin passif de cette scène.

Théâtre « néo-platonicien iconoclaste »

La Societas qualifie son théâtre de « néoplatonicien iconoclaste ». « Néoplatonicien » dans la mesure où Platon fut le premier grand penseur critique de la représentation. « Iconoclaste » (ou, dans l'acception étymologique du terme, « briseur d'images »), en ce sens que Platon déjà dénonçait la représentation comme duplication, masque et dégradation d'une réalité qu'elle prétend supplanter¹²¹.

Ainsi la SRS reprend un projet cher à Antonin Artaud. Claudia Castellucci précise que l'« “ iconoclastie ” ne signifie pas “ an-icône ” ni “ sans-icône ”, mais plutôt “ je casse l'icône ” ». Pour ce faire, Castellucci commence par dépeindre l'image de cette famille

¹¹⁹ Michel Chion, « Effet empathique, effet anempathique », dans *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, p. 229.

¹²⁰ « lors des pauses silencieuses qui ponctuent les sons de l'abus, nous devons rester assis, attendre et écouter le silence et nos propres bruits alors que nous assistons au (en) silence » (nous traduisons). George Home-Cook, *op. cit.*, p. 127.

¹²¹ Théâtre de l'Odéon, « Brève histoire de la Societas Raffaello Sanzio », Dossier de presse *Il Combattimento et Genesi, from the museum of sleep*, 2000, p. 5-6. [en ligne], <http://www.theatre-odeon.eu/fr/2000-2001/spectacles/genesi> (3 janvier 2016).

bourgeoise avant de souligner l'artifice du fond autant que de la forme. En apparence, la famille a tout pour susciter l'envie ; rapidement, le déroulement de l'action produit l'effet contraire. Au niveau de la forme, le jeu des acteurs dans *Purgatorio* ne vise pas un effet de réalisme, selon Castellucci « ce n'est [pas] le savoir-faire et la prétendue technicité du jeu qui dictent l'esthétique de la scène¹²². » Ainsi, la crédibilité des émotions présentées sur scène ne constitue pas une préoccupation chez le metteur en scène italien. Pour un public occidental, observer une telle approche du jeu rend visibles, opaques les processus de la représentation. Elle distancie, comme les surtitres, comme le fait de placer l'inceste hors scène. Lorsque la femme sanglote en réaction à la demande du père d'aller chercher le chapeau, lorsque le fils s'oppose à son père durant l'inceste, nous sommes conscients du caractère factice de la scène. Selon les études de réception théâtrale conduites par William Sauter de 1980 à 1988, l'impact d'une non-identification au jeu des acteurs par le public occidental est majeur :

Trying to find out on what grounds a performance is appreciated or not, we tested all judgments of the various details of a performance against the overall judgment a person had expressed. This showed that the evaluation of the performance as such always correlates with the appreciation of the acting, even if other aspects of the show (the drama, the directing, the set, the costumes, etc.) were estimated higher or lower. This close relationship between the appreciation of the acting and the overall evaluation of the performance proved to be independent of the social background of the spectator and also independent of the type of performance. Furthermore, we observed that a lack of appreciation for the acting almost automatically prevented the spectator from engaging in the content of the performance. In other words, if a spectator does not like the actors, the performance becomes « meaningless »¹²³.

Le jeu des acteurs dans *Purgatorio* rendrait potentiellement le spectateur indifférent, voire la représentation insignifiante, mais tel n'est pas exactement le cas. En nous gardant à distance et en nous empêchant de nous impliquer émotionnellement dans la représentation, le jeu des

¹²² Bruno Tackels, Les Castellucci, t. 1 de *Écrivains de plateau*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005, p. 32.

¹²³ « Afin d'identifier selon quels critères une performance est appréciée ou non, nous avons comparé l'évaluation de différents aspects isolés à l'évaluation globale du spectacle. Cela a démontré que l'évaluation de la performance est toujours reliée à l'appréciation du jeu des comédiens, même si d'autres aspects du spectacle (l'intrigue, la mise en scène, le décor, les costumes, etc.) avaient suscité une appréciation supérieure ou inférieure. Cette relation entre l'appréciation du jeu et l'évaluation globale du spectacle s'est avérée indépendante de l'origine sociale du spectateur et aussi indépendante du type de performance. De plus, nous avons observé qu'un manque d'appréciation du jeu empêchait presque inévitablement le spectateur de se sentir concerné par le contenu de la performance. En d'autres mots, si le spectateur n'aime pas les interprètes, le spectacle devient "insignifiant" » (nous traduisons). William Sauter, *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*, Iowa, University of Iowa Press, 2000, p.3-4.

acteurs et l'ensemble des choix scéniques placent le spectateur dans un état réflexif, même contemplatif, qui permet un impact, à la fois, esthétique, puis intellectuel par la réflexion morale que la pièce suscite. De même, l'emploi des mots dans *Purgatorio* ne tend pas à transmettre une émotion au public, ce qui compte réellement c'est tout ce qui n'est pas dit ; et pourtant, les acteurs ne jouent pas la tension créée par le non-dit, le jeu n'est pas psychologique. Lorsque le fils et la mère lancent les répliques « Est-ce qu'il revient ce soir ? », « Où vas-tu ? », « J'ai besoin de toi », et que celles-ci demeurent sans réponse, il n'y a de réaction chez aucun des interlocuteurs, la parole échoue sa visée communicationnelle, mais atteint plutôt cet objectif artaudien de « créer sous le langage un courant souterrain¹²⁴ » qui nous garde accrochés à la représentation. De même, le dialogue elliptique des époux à la quatrième scène n'éclaircit pas l'intrigue, il surligne un vide que nous, spectateurs, ne comprenons pas encore, ainsi « [l]e langage ne signifie pas, il est¹²⁵ ». Et bien que les sons produits dans la première partie de la pièce soient une extension de ce qui se passe sur scène, George Home-Cook souligne avec raison que l'amplification des sons du « quotidien » – les ustensiles, l'eau, la respiration, la voix des personnages – n'est pas réaliste, il écrit : « [l]e réalisme est amplifié à tel point qu'il devient faux¹²⁶ » ; cette affirmation convient aussi au décor hyperréaliste qui atteste l'impossible du réel sur scène. Écran sur écran, couche sur couche, Castellucci remédie son message en employant savamment les langages scéniques – le jeu des acteurs, les surtitres, l'éclairage, le décor, les références dantesques – afin de distancier le spectateur de la représentation, briser l'illusion de réel et composer l'expérience de cet « autre temps¹²⁷ ». Pour reprendre la remarque de Vitali-Rosati au sujet de la valeur politique d'une action, c'est en opposant l'usage conventionnel de certains langages scéniques et en prenant ses distances de la *Comédie* de Dante que Castellucci se saisit, dans le temps présent,

¹²⁴ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1996 [1964], p. 57.

¹²⁵ Programme du spectacle publié par le Théâtre de la Colline, octobre-novembre 2003, cité dans Rafaëlle Jolivet-Pignon, *La Représentation rhapsodique. Quand la scène invente le texte : Simon McBurney, Romeo Castellucci, Pippo Delbono, Christoph Marthaler, François Tanguy*, [Montpellier], L'Entretemps, coll. « Champ théâtral », 2015, p. 32.

¹²⁶ George Home-Cook, « Le purgatoire de l'écoute. Le son, le silence et l'atmosphère de l'attention dans *Purgatorio* de Castellucci », dans « Le son du théâtre – 2 », *Théâtre/Public*, n° 199 (« Le son du théâtre 2 : Dire l'acoustique », Chantal Guinebault-Slamowicz, Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux [dir.]), 2011, p. 107.

¹²⁷ Claudia et Romeo Castellucci, *op.cit.*, p. 118.

performatif, d'un espace politique et qu'il nous place face à la violence de l'existence.

Après la perpétration de l'inceste, à la fin de la quatrième scène, le fils rejoint son père sur le banc du piano, pose son front contre le sien et lui dit : « Ne t'inquiète pas tout est fini. Tout est fini. » Dans le dossier pédagogique du spectacle de Castellucci, nous lisons au sujet de la représentation de l'enfance dans *Purgatorio* : « l'enfant est celui qui accorde le pardon, et dépasse le mal¹²⁸. » Lorsque Scott Gibbons se réfère à *Purgatorio*, il évoque aussi un spectacle qui parle du pardon¹²⁹. Le fils pardonne au père et il semble que ce passage fait office, pour Castellucci, d'acte de repentance de la part du père. En effet, chez Dante, les âmes dans l'antipurgatoire témoignent qu'« *una lagrimetta*¹³⁰ », l'ombre d'un désir de se repentir, à la fin de la vie peut permettre aux pécheurs d'éviter l'enfer (*P*, V, 107) ; cependant, Castellucci choisit de ne pas présenter la repentance de cette façon. Il opte pour un choix plus imprévu qui crée un malaise chez le spectateur, celui de charger le fils du pardon. Il déplace ainsi la responsabilité du salut du père vers la victime. Le fils se convulse encore au sol lorsque le rideau descend pour une dernière fois. Dans la description qu'il fait du premier opus de la trilogie, *Inferno*, Castellucci, qui demeure habituellement très abstrait dans ses métadiscours, prend position et révèle l'injustice du système théologique : « ceux qui n'ont pas reçu le baptême qui hantent les Limbes », comme Virgile, « [c]eux-là expient des fautes qu'ils n'ont pas commises et ces destins sont à mettre en parallèle avec la vie humaine, laquelle naît hors de toute volonté, comme les animaux¹³¹. » Mais Castellucci défend-il l'injustice du sort de l'enfant ou l'importance du pardon ? Cela demeure indéterminé, sûrement l'un et l'autre. « Le théâtre qui essaie de produire de la résolution est inacceptable. [...] Il est beaucoup plus juste pour le théâtre de laisser passer une inquiétude¹³² », affirme Castellucci.

¹²⁸ SCÉRÉN – Académie d'Aix-Marseille, *op. cit.*, p. 29.

¹²⁹ Éric Vautrin, « Entretien avec Scott Gibbons, concepteur sonore », trad. de l'anglais par Louise-Josée Gauthier, dans le cadre du *Colloque international (deuxième volet) « Vers une histoire sonore du théâtre (XIXe-XXIe siècles) : acoustiques et auralités »*, sous la dir. de Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux, (Montréal, 21-25 novembre 2012), ARIAS-CRIalt, entretien publié en partie dans *L'Annuaire théâtral*, n° 56-57 (« Écouter la scène contemporaine », Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux [dir.]), 2015, p. 219-226.

¹³⁰ « une petite larme » (Risset traduit).

¹³¹ Festival d'Avignon, *op. cit.*

¹³² Bruno Tackels, *op. cit.*, p. 56.

L'inquiétude que laisse planer le théâtre de Castellucci, dans le cas de *Purgatorio*, émerge, entre autres, du temps terrestre fini, lié ici à la souffrance des trois personnages, qui prend les allures extensives et infinies du temps éternel. Les surtitres, les formes circulaires et même le changement d'acteurs jouant le père à la dernière scène – qui crée une confusion à première vue par la présence simultanée des deux acteurs jouant le père, nous donnant l'impression que c'est le fils qui est affligé d'une paralysie partielle et donc, que c'est le fils qui est puni – ; tous ces éléments alimentent la vision cauchemardesque d'un cycle éternel de recommencement de l'horreur. Chaque fois, la mère et l'enfant renouvellent leur impuissance et le père, sa violence. L'option du pardon vient confronter viscéralement un certain sens de la justice et, dans ce contexte à connotation théologique, les valeurs laïques. Pourtant, la position de Castellucci au sujet de son adhésion aux valeurs catholiques ou de la représentation qu'il en donne dans ses spectacles demeure ambiguë. Il se défend de faire des spectacles religieux, mais ne cache pas qu'il s'inspire de la théologie et des textes religieux pour réfléchir à la condition humaine et à « nos peurs archaïques¹³³ ». Avec son spectacle *Sur le concept du visage de Dieu*, Castellucci fait coexister sur scène la souffrance humaine et le visage de Jésus, suscitant de fortes réactions chez des groupes religieux qui jugent la pièce blasphématoire¹³⁴. Un immense portrait du Christ surplombe une scène où un fils nettoie son père, incontinent, une deuxième scène montre des enfants jetant des grenades de plastique sur le tableau d'Antonello di Messina. Castellucci se dit surpris, en entrevue, face à la mésinterprétation d'un spectacle qui pourrait, selon lui, être vu comme « un chant d'amour pour le Christ¹³⁵ ». Il évoque au cours de cet entretien une tension entre le monde terrestre et le monde éternel qui est aussi en résonance avec le passage du représentationnel au performatif dans *Purgatorio* :

Je mets en place une stratégie spirituelle, un piège, qui consiste à commencer par une scène hyperréaliste pour arriver à la métaphysique. Il faut passer par cette matière, par cette porte étroite, pour aller vers une autre dimension. [...] À partir de cette situation hyperréaliste, le spectacle devient peu à peu une métaphore de la perte de substance, de

¹³³ Fabienne Darge, « La foi est à mille lieues de l'idéologie », *Le Monde*, 26 octobre 2011, [en ligne], http://www.lemonde.fr/culture/article/2011/10/26/romeo-castellucci-la-foi-est-a-mille-lieues-de-l-ideologie_1594003_3246.html (31 janvier 2017).

¹³⁴ Armelle Héliot, « Romeo Castellucci : la pièce qui fait scandale », *Le Figaro*, 30 octobre 2011, [en ligne], <http://www.lefigaro.fr/theatre/2011/10/30/03003-20111030ARTFIG00226-romeo-castellucci-la-pièce-qui-fait-scandale.php> (31 janvier 2017).

¹³⁵ Fabienne Darge, *loc. cit.*

la perte de soi, qui est à mettre en parallèle avec la condition du Christ, qui a accepté de se vider de sa substance divine pour intégrer la condition humaine¹³⁶[...].

Cet aspect des spectacles, qui ne semble pas avoir retenu l'attention des critiques québécois, soulève des questions de la part des journalistes français et même des oppositions chez certains critiques, dont Isabelle Barbéris. Compte tenu de certains éléments de l'œuvre et de la filiation à Dante, dont l'adhésion à l'Église divise aussi les commentateurs, il était inévitable d'évoquer la question mais inutile de tenter de trancher.

Un jour je crois, le lendemain non [...] Je fais un théâtre du questionnement, de l'inquiétude, qui joue sur l'ambiguïté. [...] Ce que je cherche, c'est à fendre en deux la conscience, à ouvrir une blessure pour que les questions puissent entrer profondément en nous. [...] Aujourd'hui, la religion a perdu sa capacité de poser des questions, et l'art a pris sa place¹³⁷.

¹³⁶ *Idem.*

¹³⁷ *Idem.*

CONCLUSION

Selon Ricœur, inspiré de saint Augustin, notre expérience du temps est confuse, distendue entre un passé instable, un présent insaisissable et un futur qui nous est inconnu. Ricœur soutient que « la composition narrative [...] constitue une riposte au caractère aporétique de la spéculation sur le temps lui-même¹³⁸ ». La tendance du récit moderne vers l'éclatement de la linéarité aurait pour conséquence de nous placer devant le temps lui-même et serait symbolique d'une perte de sens. L'étude intermédiaire du *Purgatorio* de Castellucci nous a menée vers ce constat.

À première vue, *Purgatorio* ne semblait avoir pour seul lien à *la Divine comédie* de Dante son titre. Dans un premier temps, en procédant à l'analyse des langages scéniques et des références intermédiaires à *la Divine comédie* de Dante et à *Goldorak*, nous avons pu confirmer la présence de différentes temporalités dans *Purgatorio*. D'une part, le décor massif de la demeure bourgeoise, le peu de fluctuation dans l'état des personnages et le caractère routinier de leurs actions suggéraient un temps terrestre fixe. D'autre part, certains éléments plus subtils : le nom des personnages, la voix à la télévision rapportant une réalité qui rappelle *l'Enfer* de Dante et le doigt du père pointé vers le ciel ouvraient une brèche vers un autre temps, éternel. Il y avait donc, d'emblée, la coprésence de deux temporalités, éternité et vie terrestre. Se profilait donc déjà, dans ces scènes de maison, l'univers outre-tombe de Dante. De plus, dans le contexte du purgatoire, l'attente du fils et la lenteur de la première partie du spectacle trouvent un nouveau sens, celui de l'attente indéterminée des âmes en voie de salut. Apparaît donc la possibilité que nous ne soyons pas sur terre dans une maison bourgeoise mais au cœur d'un purgatoire castelluccien qui, comme celui de Dante, présente des ressemblances avec la vie terrestre.

Dans un deuxième temps, nous avons étudié la structure de l'œuvre. La présence de chiffres portant une valeur théologique symbolique a révélé l'intégration d'un caractère intemporel à même la structure : la division de la pièce en sept scènes et le partage du récit entre trois personnages. Mais un autre aspect plus marquant a retenu notre attention, soit le

¹³⁸ Paul Ricoeur, *Temps et récit. Le temps raconté*, t. 3, *op. cit.*, p. 19.

passage du mode représentationnel au mode performatif. Selon l'analyse théâtrale de Josette Féral et intermédiaire de Chris Salter, nous en avons conclu que la première partie pouvait évoquer un temps passé alors que la deuxième partie supposait la *re*-création d'une réalité en temps réel. Le commentaire de Méchoulan sur le temps – selon lequel seul le passé recèle des surprises – n'a fait que souligner l'absence d'espoir de changement véhiculée par la première partie du spectacle. De là, nous avons établi un parallèle entre cette division du spectacle et celle du purgatoire de Dante, toutes deux marquant le passage d'un état de stagnation à la transformation. Enfin, nous avons relevé que les langages scéniques chez Castellucci visaient à créer une illusion de réel pour ensuite la briser et ainsi, distancier le spectateur et le rendre critique de la représentation. Cette position d'attente et d'attention du spectateur, pour reprendre l'expression de Home-Cook, propice à l'autoréflexion nous a semblé faire écho à la position de Dante qui observe les âmes et s'ouvre ainsi à une potentielle transformation. La pièce de Castellucci prend toutefois ses distances avec le poème de Dante par son récit, par ses personnages, par sa critique adaptée à son époque contemporaine et par la liberté qu'elle se donne dans la chronologie de certains éléments du récit dantesque. Enfin, en plaçant le fils dans la position de celui qui accorde le pardon à son père qui semble gravir les marches vers le paradis, Castellucci déstabilise son public, mais il tente peut-être ainsi d'ouvrir une brèche d'espoir et de réparation.

Notre perception du temps définit notre façon de nous concevoir, de concevoir notre identité, ainsi Dante pèlerin, dans un moment de confusion, un moment de discordance temporelle, « *nel mezzo del cammin* », entreprend un parcours à travers les royaumes de l'au-delà pour recouvrer la « vue », retrouver le sens et de façon interreliée, sa conscience des différentes temporalités. Être de chair, être terrestre, il se promène en des lieux intemporels portant avec lui l'histoire de son pays, l'histoire de la littérature et c'est cette conscience de la coprésence des différents temps qui permet son éveil spirituel pour parler en termes augustiniens, ou comme le décrit Ricoeur, partant d'une « expérience temporelle vive où la discordance déchire la concordance », par le détour de l'intrigue, « la concordance répare la discordance¹³⁹ ». Castellucci, quant à lui, extrait le spectateur du flot du temps dans lequel il

¹³⁹ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 66.

est pris pour le placer « devant » le temps et lui proposer cette vision augustinienne du monde : « *the course of a life is predetermined, and yet, because of our particular place in the stream of time, we entertain the view that our decisions concerning aspects of that passage are freely taken*¹⁴⁰ ». Cette position privilégiée du spectateur hors du temps est considérée par Masciandaro comme le temps inhérent à l'œuvre d'art qui nous présente un temps densifié, un temps total, « *l'opera è ciò che può restituire all'uomo la pienezza del suo tempo*¹⁴¹ ». En ce sens, le théâtre, tout comme l'expérience spirituelle de saint Augustin ou le parcours de Dante, se propose de nous extraire du temps productif et accéléré de nos vies pour nous offrir l'expérience d'un autre temps. Avec *Purgatorio*, Castellucci éveille notre conscience de l'« extraordinaire montage de temps hétérogènes » qui se meuvent derrière le quatrième mur. Il restitue une expérience temporelle totale et *distanziée* qui renvoie le spectateur à lui-même, à sa présence, seul ensemble, dans le temps présent.

¹⁴⁰ « le cours d'une vie est prédéterminée et pourtant, en raison de notre position particulière dans le fil du temps, nous entretenons l'impression que nos décisions concernant certains moments de ce passage ont été prises librement » (nous traduisons). Brian Stock, « Reflections on Ancient Narrative and Ethics », *New Literary History*, vol. 40, n° 4, 2009, p. 778.

¹⁴¹ Franco Masciandaro, *op. cit.*, p. 8.

MÉDIAGRAPHIE

I. Corpus primaire

CASTELLUCCI, Romeo, *Purgatorio*, dans *Inferno Purgatorio Paradiso*, captation vidéo par Don Kent, Paris, ARTE Éditions, La Compagnie des Indes, Societas Raffaello Sanzio, 2008, DVD, 73 min.

II. Corpus secondaire

CASTELLUCCI, Claudia et Romeo, *Les pèlerins de la matière*, trad. de l'italien par Karin Espinosa, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Essais », 2001.

DANTE, *La Divine comédie. L'Enfer*, trad. de l'italien, introduction et notes par Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 2004 [1985].

DANTE, *La Divine comédie. Le Purgatoire*, trad. de l'italien, introduction et notes par Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 2005 [1988].

DANTE, *La Divine comédie. Le Paradis*, trad. de l'italien, introduction et notes par Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 2004 [1990].

III. Corpus critique

A) Sur l'œuvre de la Societas Raffaello Sanzio

ARCH – Archival Research and Cultural Heritage. The Theatre Archive of Societas Raffaello Sanzio, « About SRS », [en ligne], <http://www.arch-srs.com/srs> (30 décembre 2016).

ARFARA, Katia, « Instance: La Societas Raffaello Sanzio, Purgatory (2008) », dans Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender et Robin Nelson (dir.), *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010, p. 109-114.

BLANCHETTE-LAFRANCE, Maude, « L'écoute en scène : vers un renouveau de la dramaturgie sonore dans *Inferno* de Romeo Castellucci », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, Département de littérature comparée, 2012.

BOISSON, Bénédicte, « Le théâtre ou l'exhibition du monstre. La mise en scène des corps stigmatisés dans *Giulio Cesare* de Romeo Castellucci », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, no 37, 2005, p. 183-196.

- COUTURE, Philippe, « *Go down, Moses* : Plonger dans l'archaïque », voir.ca, 3 juin 2016, [en ligne], <https://voir.ca/scene/2016/06/03/plonger-dans-larchaïque/> (12 décembre 2016).
- DARGE, Fabienne, « La foi est à mille lieues de l'idéologie », *Le Monde*, 26 octobre 2011, [en ligne], http://www.lemonde.fr/culture/article/2011/10/26/romeo-castellucci-la-foi-est-a-mille-lieues-de-l-ideologie_1594003_3246.html (31 janvier 2017).
- Festival d'Avignon, Programme du spectacle *Inferno, Purgatorio, Paradiso* – Trilogie librement inspirée de *La Divine comédie* de Dante, 2008, [en ligne], <http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2008/inferno> (31 décembre 2016).
- Festival TransAmériques, Communiqué du spectacle – *Go down, Moses*, [en ligne], http://fta.ca/wp-content/uploads/2016/02/fta2016_communique_godownmoses_fr_0.pdf (12 décembre 2016).
- HELLIOT, Armelle, « Romeo Castellucci : la pièce qui fait scandale », *Le Figaro*, 30 octobre 2011, [en ligne], <http://www.lefigaro.fr/theatre/2011/10/30/03003-20111030ARTFIG00226-romeo-castellucci-la-piece-qui-fait-scandale.php> (31 janvier 2017).
- HOME-COOK, George, « Attending (in) silence: intersubjectivity and the purgatory of listening in *Purgatorio* », dans *Theatre and Aural Attention: Stretching Ourselves*, New York, Palgrave Macmillan, 2015, p. 125-130.
- HOME-COOK, George, « Le purgatoire de l'écoute. Le son, le silence et l'atmosphère de l'attention dans *Purgatorio* de Castellucci », dans *Théâtre/Public*, n° 199 (« Le son du théâtre 2 : Dire l'acoustique », Chantal Guinebault-Slamowicz, Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux [dir.]), 2011, p. 104-107.
- LAERA, Margherita, « Comedy, Tragedy, and " Universal Structures " Societas Raffaello Sanzio's *Inferno, Purgatorio, and Paradiso* », *Theatre Forum*, no 36, 2010, p. 3-15, [en ligne], <http://kent.academia.edu/MargheritaLaera/Papers> (page consultée le 14 décembre 2014).
- PlastikArt Studio, « *Purgatorio* by Romeo Castellucci », [en ligne], <http://www.plastikart.it/purgatorio-divina-commedia-2008/> (19 novembre 2016).
- Services culture éditions ressources pour l'éducation nationale (SCÉRÉN) – Académie d'Aix-Marseille, *Inferno/Purgatorio/Paradiso*, dossier pédagogique, no 51, juillet 2008, [en ligne], <http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/piece/index.php?id=inferno-purgatorio-paradiso> (16 décembre 2014).
- TACKELS, Bruno, *Les Castellucci*, t. 1 de *Écrivains de plateau*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005.

Théâtre de l'Odéon, Dossier de presse *Il Combattimento* et *Genesi, from the museum of sleep*, 2000 [en ligne], <http://www.theatre-odeon.eu/fr/2000-2001/spectacles/genesi> (9 décembre 2014).

B) Sur la Divine comédie

« La Divine comédie », *Dictionnaire des littératures française et étrangères*, Jacques Demougin (dir.), [Paris], Librairie Larousse, 1985, p. 456-457.

BOMPIANI, Valention et Robert LAFFONT, « La Divine comédie », *Le nouveau dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays*, t. 2, Paris, Éditions Robert Laffont, 1994 [1980], p. 1948-1965.

DE BAECQUE, Antoine, Présentation de *La Divine comédie*, [en ligne], <http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2008/purgatorio> (19 novembre 2016).

HOLLANDER, Robert, « Divine Comedy », *The Oxford Companion to Italian Literature*, sous la dir. de Peter Hainsworth et David Robey, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 193-195.

JACOFF, Rachel (dir.), *The Cambridge Companion to Dante*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008 [1993].

MASCIANDARO, Franco, *La problematica del tempo nella Commedia*, Ravenna, Longo Editore, 1976.

MUSA, Mark, « Introduction », dans Dante, *The Divine Comedy. Purgatory*, t. 2, New York, Penguin Books, 1984 [Indiana University Press, 1981], p. ix-xxiv.

SIMON, Philippe, « Dante Alighieri », *Encyclopédie de la littérature*, trad. de l'italien par la Librairie générale française, [Paris], Librairie générale française, 2003 [1997], p. 384-387.

C) Références intermédiaires dans *Purgatorio*

« La Genèse 1-2 », *Traduction œcuménique de la Bible*, Montréal, Société biblique canadienne, Imprimé en 1988.

« Goldorak », *Wikipédia*, [en ligne], <http://fr.wikipedia.org/wiki/Goldorak> (16 décembre 2014).

Les découvertes de Flo, « Goldorak. Textes des épisodes. Épisode 74 VO-VOSTFR », [en ligne], <https://lesdecouvertesdeflo.wordpress.com/goldorak/textes-des-episodes/episode-74-texte-vo-vostfr/> (30 décembre 2016).

IV. Corpus théorique

A) Sur le concept du temps et la théorie du récit

ARISTOTE, *Physique*, livre IV, Paris, Librairie Philosophique de Ladrance, 1862.

AUGUSTIN, *Confessions*, livre XI, Paris, Librairie Charpentier, 1841.

DIDI-HUBERMAN, Georges, « Ouverture. L'Histoire de l'art comme discipline anachronique », dans *Devant le temps : Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 2000, p. 7-55.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*, t. 1, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1983.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit. Le temps raconté*, t. 3, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1985.

WATTEYNE, Nathalie, « Paul Ricœur : des poèmes aux récits et des récits aux poèmes », *Études littéraires*, vol. 42, n° 2, 2011, p. 59-68.

WILES, David, *Theatre and Time*, Hampshire (England), Palgrave Macmillan, 2014.

B) Sur l'intermédialité et le théâtre

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1996 [1964].

AUSLANDER, Philip, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Londres et New York, Routledge, 2008 [1999].

BARBÉRIIS, Isabelle, *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

BAY-CHENG, Sarah, Chiel KATTENBELT, Andy LAVENDER et Robin NELSON (dir.), *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010.

BOLTER, Jay Davis et Richard GRUSIN, *Remediation – Understanding New Media*. Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 2000 [1999].

CHAPPLE, Freda et Chiel KATTENBELT (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, IFTR/FIRT, Theatre and Intermediality Working Group, New York, Amsterdam, Rodopi, 2007 [2006].

CHION, Michel, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995.

- DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.
- JOLIVET-PIGNON, Rafaëlle, *La représentation rhapsodique. Quand la scène invente le texte : Simon McBurney, Romeo Castellucci, Pippo Delbono, Christoph Marthaler, François Tanguy*, [Montpellier], L'Entretemps, coll. « Champ théâtral », 2015.
- JULLIEN, Jean, *Le théâtre vivant : essai théorique et pratique*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, t.1, 1896.
- FÉRAL, Josette, *Théorie et pratique du théâtre : Au-delà des limites*, Montpellier, Éditions l'Entretemps, 2011.
- LARRUE, Jean-Marc (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2015.
- LARRUE, Jean-Marc, « Théâtralité, médialité, sociomédialité : Fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. 32, n°2, 2011, p. 174-206.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002 [1999].
- MÉCHOULAN, Éric, *D'où viennent nos idées ? Métaphysique et intermédialité*, Montréal, VLB Éditeur, 2010.
- MOSER, Walter, « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », dans Marion Froger et Jürgen E. Müller (dir.), *Intermédialité et socialité. Géographie d'un concept*, coll. « Film und Medien in der Diskussion », Münster, Nodus Publikationen, 2007, p. 69-92.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Écritures dramatiques contemporaines*, Paris, Collin, 2011.
- SALTER, Chris, *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*, MIT Press, 2010.
- SAUTER, Willmar, *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*, Iowa, University of Iowa Press, 2000.
- VITALI-ROSATI, Marcello, « Performativity and Undecidability: the Question of Freedom », dans *Media, Politics, Performance: The Role of Intermedial Theatre in the Public Sphere. Symposium of the Fast Forward Festival*, (Athènes, 5-6 mai 2013), actes du colloque, à paraître.

C) Autres ouvrages sur l'art, la littérature et la psychanalyse

« Edward Hopper », *Encyclopaedia Britannica*, [en ligne], <http://academic.eb.com/Ebchecked/topic/271589/Edward-Hopper> (consulté le 31 décembre 2014).

« Naturalism », *Encyclopædia Britannica*, [en ligne], <http://academic.eb.com/Ebchecked/topic/406427/naturalism> (consulté le 2 janvier 2015).

FREUD, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, trad. de l'allemand par Samuek Jankélévitch, Paris, Petite bibliothèque Payot, coll. « Psychanalyse », 2011 [Payot, 1922].

JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 257-281.

LEBOVICI, Élisabeth, « Hyperréalisme », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/hyperrealisme> (consulté le 31 décembre 2014).

RIFFATERRE, Michael, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, février 1981, vol. 41, p. 4-7.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Collin, 2013 [Nathan, 2001].

STOCK, Brian, « Reflections on Ancient Narrative and Ethics », *New Literary History*, vol. 40, n° 4, 2009, p. 771-779.