



**HAL**  
open science

# Le corps féminin dans Suzy Storck de Magali Mougel et Au Bord de Claudine Galea : dialogue entre l'intimité et le politique

Fanny Hermant

## ► To cite this version:

Fanny Hermant. Le corps féminin dans Suzy Storck de Magali Mougel et Au Bord de Claudine Galea : dialogue entre l'intimité et le politique. Sciences de l'Homme et Société. 2017. dumas-01568275

**HAL Id: dumas-01568275**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01568275>**

Submitted on 25 Jul 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**Le corps féminin dans *Suzy Storck* de Magali Mougel et *Au Bord* de  
Claudine Galea :**

**Dialogue entre l'intimité et le politique.**

Hermant Fanny

Mémoire de Master 1

Mention : MASTER CREATION ARTISTIQUE

Parcours : Arts de la scène

Sous la direction de Mme Pauline BOUCHET, maîtresse de conférences.

Année scolaire 2016-2017

Je remercie ma directrice de mémoire, Pauline Bouchet pour son aide précieuse et son écoute, ainsi que Alice Folco pour ses conseils.

Je remercie également Vasilissa Proust, d'avoir pris de son temps pour me relire.

## **Table des matières**

<b>INTRODUCTION</b>	<b>5</b>
<b>I - <u>SUZY STORCK : DE L'INTIME AU COLLECTIF</u></b>	<b>9</b>
A- Machine théâtrale et déterminismes sociaux :	11
1- Cadrages	12
2- Aliénation	14
3- Positionnements	16
B- Le corps et l'intimité, dramaturgie de la résistance.	18
<b>II- <u>AU BORD : INTIMITE ET ALTERITE</u></b>	<b>23</b>
A- Situer le texte	25
B- Interroger le bourreau par l'intimité.	29
<b>III- <u>DIALOGUES</u></b>	<b>33</b>
A - Intimité et politique	34
B - Des corps de femmes	36
C - L'intimité comme échappatoire du sens.	38
<b>CONCLUSION</b>	<b>40</b>
<b>BIBLIOGRPAHIE</b>	<b>42</b>

## **INTRODUCTION :**

Magali Mougel et Claudine Galea positionnent au centre de leurs pièces des personnages et/ou des figures féminines. Deux femmes, deux individus distincts, deux contextes parfaitement différents. A travers elles, se questionne, certes, la place des femmes dans la société. Mais surtout, elles développent une manière de penser la configuration de nos rapports humains, en détournant et questionnant notre regard sur des formes de réalités préétablies. *Suzy Storck* et *Au Bord* sont deux pièces de théâtre contemporain des années 2000 – 2010, qui s’emparent, plus ou moins directement de thématiques actuelles.

Magali Mougel est autrice pour le théâtre, enseignante à l’Ensatt, à l’Université de Strasbourg et à l’institut littéraire suisse Haute école de Berne. Elle est également rédactrice pour le Théâtre National de Strasbourg. Intéressée par le plateau, elle réalise également des commandes. *Suzy Storck* est publiée en 2012, par les éditions Espaces 34. Il est le troisième texte qu’elle publie, après *Erwin Motor, dévotion* et *Guerrières ordinaires*. *Suzy Storck* est sélectionnée par la Moisson des Auteurs ; Entr’Actes en novembre 2013, et a été lu au festival Regards Croisés, organisé par Troisième Bureau dans une lecture dirigée par Cécile Backès, en 2014. La pièce est par ailleurs finaliste du Grand Prix de littérature dramatique 2014.

Magali Mougel s’intéresse à la manière dont le théâtre se construit et se déconstruit, et s’interroge sur la manière dont il s’ancre politiquement et socialement.<sup>1</sup> L’autrice positionne souvent le lieu de ses pièces quelque part en Lorraine, pas très loin de chez elle. Ses textes abordent le monde du travail, la condition ouvrière, la crise économique, en travaillant des personnages triviaux et poétiques. Son premier texte publié, *Erwin Motors*, qui a pour protagoniste principal un personnage féminin est un texte sur la question des reconversions économiques et de la délocalisation.

Ces deux thématiques servent également de toile de fond à *Suzy Storck*, qui œuvre à mettre en exergue les pressions sociales subies par une femme que l’on force à avoir des

---

1 5 questions à Magali Mougel : La découverte du théâtre. Théâtre-vidéos.net. <https://www.theatre-video.net/video/Magali-Mougel-La-decouverte-du-theatre> , 2015.Consulté le 12/06/17

enfants. Situé quelque part dans la campagne du nord-est de la France, Suzy travaille à l'Usine "Est Volaille". Elle y rencontre son conjoint, Hans Vassili Kreuz. Quand l'usine de poulets ferme, Suzy se retrouve à la maison, pendant que Hans Vassili reprend la gestion d'un petit Super U. Petit à petit Suzy Storck se retrouve avec trois enfants sur les bras, alors qu'elle n'en voulait pas vraiment. Un soir, elle a un moment d'inattention et oublie son bébé en plein soleil dans le jardin. L'enfant ne survit pas. Dès lors s'enclenche une remontée dans les souvenirs, pour retraverser sa vie et mettre à jour les endroits où elle aurait pu dire non, et où elle ne l'a pas fait.

Les personnages qui entourent Suzy Storck définissent le cadre social et moral dans lequel l'individu se trouve enfermé. Ce cadre, c'est sa famille, son mari, sa mère, ses trois enfants et sa maison. La pièce déconstruit l'idée que les femmes ont nécessairement envie d'enfants, et que la maternité est un choix libre de la femme. Magali Mougel crée une structure à l'intérieur de laquelle elle met en confrontation des personnages. Elle assume sa position d'autrice, créatrice de mises en situation touchant à des problématiques réelles, dont elle détourne l'angle de perception. La fiction se développe autour du personnage féminin, dans son espace mental. Son intimité organique se dévoile brutalement et fait éclore sur scène l'intériorité de cette femme, la souffrance silencieuse d'une mère qui n'a pas su dire non à la maternité et qui a eu trois enfants. Cette souffrance intime, et silencieuse, se trouve alors mise en mots, portée à la lumière, au public, à l'opinion, aux questions, aux contradictions, au politique.

Claudine Galea, de son côté, écrit des textes. « Je n'écris pas des romans ou des pièces de théâtre, je n'écris pas pour les enfants ou pour les adultes, j'écris des livres. Écrire est un même geste qui s'engage et m'engage dans des espaces et des mises en forme multiples. Les espaces de narration obéissent à des forces, des lois physiques différentes. Le travail d'écrire consiste à trouver l'équilibre des forces, leur organisation, les rapports entre elles. La question du genre littéraire en recouvre une autre bien plus intéressante : y a-t-il un genre, qu'en faisons-nous ? »<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Citation tirée de la présentation de Claudine Galea par elle-même, sur le site internet de La maison des écrivains et de la littérature : <http://www.m-e-l.fr/clauidine-galea.ec.493> . Consulté le 12/06/2017

L'autrice écrit depuis le début des années 90. Dans ses pièces de théâtre, elle interroge la famille, ce qui nous lie, l'absence ou la séparation, en s'attardant sur la manière dont les personnages co- existent. *Au Bord* arrive après déjà de nombreuses publications. La particularité de ce texte est qu'il a été écrit par l'autrice entre 2004 et 2005, donc réellement en réaction à la vue de la photographie de la jeune soldate. Ce n'est qu'en 2011, que le texte, qui porte une dimension très intime, sera publié, aux éditions Espace 34. Il sera mis en scène par Jean Michel Rabeux, en 2013 à la Maison de la Culture de la Seine Saint Denis et également par Michèle Pralong, au Théâtre de Poche de Genève en 2016.

*Au Bord* naît d'une photographie réelle, d'un évènement historique. L'image, est issue d'une série de photographies, parues dans les médias en 2004. Ce sont des photographies prises par des soldats américains dans la prison d'Abu Ghraib, en Irak. Les images témoignent des sévices hors du commun que les soldats infligeaient aux prisonniers Irakiens. Humiliations, viols, torture, intimidations... Une des photographies marque particulièrement l'opinion publique : celle de Lynndie England, jeune soldate, qui pose en tenant un homme nu en laisse. La photographie, surmédiatisée, est saturée par le contexte de sa parution qui s'est indéniablement trouvé géopolitiquement tendu, notamment car la remise en question par l'opinion publique des méthodes de l'armée américaine se joint à la dénonciation déjà forte de la société civile vis-à-vis de la guerre en Irak, engagée depuis quelques mois, par le président Bush -suite aux attentats de 2001- ,comme une guerre préventive justifiée notamment par la menace des armes de destruction massives, qui s'est avérée infondée et fautive. Cet exposé nous permet de démontrer à quel point le contexte de cette photographie est extrêmement chargé, et de prendre ainsi la mesure du vertigineux plongeon qu'opère Claudine Galea avec *Au Bord*. Au travers d'une autofiction, elle écrit son obsession pour les corps figés de la photographie. Elle se focalise sur l'image seule pour y écrire un monologue et tenter d'aborder et de se confronter à la violence incroyable qu'elle dégage. Son attention se centre sur celui de la jeune soldate, petite femme à l'air très jeune. Se développe au travers d'autres images, l'écriture d'un fantasme érotique avec cette femme qu'elle dénude, lors d'un plongeon dans l'intimité.

Nous allons dans un premier temps développer deux analyses des pièces. Nous choisissons de faire deux analyses séparées, pour approfondir les partis pris engagés par les deux dramaturgies sans être sans cesse dans un entrecroisement. Le corps féminin est ici intimement lié à la notion d'individu, il n'est pas abordé en soi, mais en confrontation, en interaction, en dialogue avec les éléments extérieurs qui l'entourent. C'est ces différentes configurations de dialogues que nous désirons interroger.

Si ces personnages s'abordent en fonction de leurs places, il nous semblait important de préciser la notion de cadre. Selon nous les pièces sont traversées par la notion de déterminisme social et à la fois l'interrogent, de manière plus ou moins frontale. Il est donc indispensable de la définir. Ci-dessous, une explication basée sur la conception d'Emile Durkheim, sociologue français, un des piliers fondateurs de la sociologie moderne :

La socialisation traduirait de ce fait, la transmission d'un certain nombre de normes, de croyances collectives, d'opinions, de manière de penser et d'agir, constituant les fondements de cette entité transcendante qu'est la société. Elle prépare et éduque à la vie collective. Elle permet et perpétue la vie en société. La socialisation est ce par quoi se transmettent de génération en génération les fondements de l'existence sociale, les bases inhérentes à la vie en collectivité, et par la même occasion, à la survivance de la cohésion sociale. Ce sont des règles, des normes, une certaine manière de vivre ensemble, des habitudes de pensée et d'action qui sont transmises, puis intériorisées par la personne au point de devenir partie constituante de son être personnel. En ce sens, la socialisation consiste en la construction de l'être social, par l'intériorisation du social comme constitutif de l'être singulier, du psychisme de chacun de nous.<sup>3</sup>

De fait, le cadre social définit à la fois la place des individus dans la société, et donc ici la manière dont les personnages sont placés dans les deux pièces. Il définit également notre propre perception sur des éléments donnés. C'est ce que les deux autrices nous mènent à interroger, en procédant, via l'intime, à un décadage du point de vue. Il n'existe pas de vision du monde sans prise en compte du positionnement de l'individu dans les structures sociales. Le théâtre, en s'inscrivant dans un contexte politique contemporain, questionne ici ces éléments structurels. Nous analyserons ces deux pièces par le prisme d'études féministes,

---

3 OGOUWA Komivi, « Le déterminisme social selon Emile Durkheim », Université de Lomé, Mémoireonline.com, 2009. Lien vers l'article : [http://www.memoireonline.com/04/10/3396/m\\_Lengouement-des-nouveaux-bacheliers-pour-les-ecoles-de-BTS-au-Togo4.html](http://www.memoireonline.com/04/10/3396/m_Lengouement-des-nouveaux-bacheliers-pour-les-ecoles-de-BTS-au-Togo4.html). Consulté le 10/06/17



philosophiques mais également politiques, en tentant toujours d'interroger la manière dont les pièces interagissent avec le lecteur/ spectateur.

Premièrement nous analyserons comment *Suzy Storck*, par le biais d'une analogie entre les mécaniques théâtrales et les structures sociales, met en avant l'aliénation de la femme, pour ensuite se centrer sur l'intimité et dévoiler l'individu au travers d'une dramaturgie de la résistance. Il s'agira ensuite de s'attarder sur *Au Bord*, et dans un premier temps de questionner le rapport du texte au traumatisme, dans une réflexion autour de l'image et de la violence, pour ensuite tenter de définir comment l'intimité est un moyen d'interroger la figure de bourreau.

Nous tenterons finalement d'étudier ces deux configurations, pour parvenir à comprendre comment, par le biais de l'intimité, les deux pièces, proposent un décalage de point de vue et ainsi, via des corps de femmes, interrogent quelque chose de la condition humaine. En quoi est-ce qu'interroger la place de la femme au travers de l'intimité induit nécessairement un décloisonnement et une remise en question de normes et des règles qui définissent nos rapports sociaux, et comment les deux pièces, en passant par l'intimité, tendent à ouvrir d'autres perspectives de regard et de questionnement ?

## I- SUZY STORCK, DE L'INTIME AU COLLECTIF

### A- Machine théâtrale et déterminismes sociaux

*Suzy Storck* s'ancre dans une réalité parfaitement contemporaine à la nôtre. Au fur et à mesure de la pièce, se dessine un milieu relativement précaire, et des indices disséminés dans toute la pièce nous laissent supposer que l'action se situe dans le nord-est de la France, région particulièrement précaire, souffrant de la désindustrialisation. Cette partie consiste à questionner de manière précise le cadre et ainsi établir tous les paramètres dans lesquels l'autrice positionne son personnage. Nous pouvons alors tenter de déterminer quels sont les mécanismes d'oppression qui opèrent sur Suzy Storck mais aussi comment les éléments structurels et l'intertextualité illustrent de manière tangible les pressions sociales, pour articuler le propos de la pièce et le point de vue du lecteur.

#### 1- Cadrages

Premièrement, les oppresseurs les plus évidents sont les deux personnages secondaires : Hans Vassili Kreuz, conjoint de Suzy Storck, et Madame Storck, la mère de cette dernière. Presque toutes les scènes se déroulent dans le cadre familial. Ce cadre définit également les espaces de l'action. Les souvenirs de Suzy Storck se centrent sur tous les moments de sa vie où elle n'a pas su affirmer son désir. Ce sont de simples instants du quotidien, des étapes banales de la vie. La rencontre avec Hans Vassili Kreuz à l'usine « *Est volaille* » et un entretien d'embauche dans un magasin de puériculture sont les seules scènes qui prennent place en dehors de la maison familiale, qui, de ses quatre murs bien réels enferme Suzy Storck dans son quotidien de mère au foyer.

Hans Vassili Kreuz est indéniablement le personnage le plus oppressif envers Suzy Storck, et à la fois celui qui partage le plus son intimité quotidienne. Il est surtout le père des trois

enfants non désirés. Toutes ses remarques sont teintées d'une forme d'universalisme et d'un essentialisme insupportables, d'autant plus qu'à aucun moment de la pièce sa sincérité n'est mise en cause. Hans Vassili Kreuz n'est pas un manipulateur. Lorsqu'il dit à Suzy Storck « ton organisme veut des enfants »<sup>4</sup>, tout sous-entend qu'il le pense réellement. Madame Storck quant à elle, est l'archétype même de la mère intrusive. Elle souhaite fermement que sa fille reproduise les mêmes schémas de vie qu'elle-même, elle compare sans cesse les faits et gestes de sa fille à sa propre expérience de mère. Au fond, le mari et la mère ne sont rien de plus que des représentants caricaturaux d'une forme d'oppression sociale, dont ils sont les vecteurs plus que les moteurs. Ce sont des personnages représentatifs d'un certain discours plutôt conservateur, d'une forme de morale qui définit la norme sociale.

Ils n'ont par ailleurs pas accès à l'intériorité de Suzy Storck, au bord de l'implosion. Certaines scènes sont démonstratrices de cette incapacité à voir des deux personnages, elle se traduit tout au long de la pièce par des dialogues qui reposent toujours sur la confrontation. La séquence neuf arrive juste après la séquence de viol conjugal. Elle s'ouvre avec une réplique de Suzy Storck : « Nous avons eu trois enfants des éjaculations nocturnes de Hans Vassili Kreuz »<sup>5</sup>. Cette scène fait suite à un des pics de violence les plus éprouvants de la pièce. Le dialogue entre Suzy Storck et Hans Vassili Kreuz est virulent, et pendant toute la scène Madame Storck lance des répliques qui frisent l'absurde tant elles sont décalées de la réalité de la situation :

Madame Storck : J'adore venir chez vous.  
J'adore cette maison  
Tout est tellement /  
Les enfants qui courent.  
Le petit chien qui court avec les enfants.  
Et vous.  
Un couple avec de jolis enfants.  
C'est un peu la maison du bonheur ici.<sup>6</sup>

Ce refus de voir est ici significatif d'un conditionnement de la pensée, qui veut que l'accomplissement personnel d'une femme se réalise lorsqu'elle devient mère. Les femmes qui ne veulent pas d'enfants sont encore aujourd'hui considérées comme problématiques par la société. Plus intolérable encore sont celles qui osent regretter leur maternité. Lorsque Suzy

---

4 MOUGEL Magali, *Suzy Storck*, Paris, Espaces 34, 2013, p 37

5 *ibid*, p.46

6 *ibid*, p.48

Storck exprime le moindre regret, les deux personnages se dressent face à elle, et démontrent leur incapacité à la comprendre et à concevoir l'idée qu'elle puisse ne pas être heureuse. Quand Suzy Storck aborde sa fatigue et sa douleur, sa mère lui réplique : « Tu as tout / Tout / et tu te plains / Pense à toutes ces femmes qui ne peuvent pas avoir d'enfants/ Tu peux/ profite-en »<sup>7</sup>. La croyance largement dominante qui veut que la maternité soit une évidence pour les femmes empêche cette problématique d'être totalement admise dans le champ du politique. Les choses allant de soi ne sont, par définition, pas sujettes à la discussion. Les femmes qui regrettent leur maternité bouleversent un ordre profondément établi.

La famille, malgré tout ce qu'on sait, doit rester source de bonheur ; la maternité, source d'épanouissement. Elle est une étape indispensable à la féminité, les femmes sont censées aimer ça, il est impensable qu'elles le regrettent <sup>8</sup>

Magali Mougel pointe dans sa pièce un espace où la possibilité du dialogue n'existe pas vraiment. Ainsi, de manière insidieuse et inconsciente, Hans Vassili Kreuz et Madame Storck écrasent Suzy Storck, ils l'étouffent. Elle se heurte à eux comme à des murs. Ils forment un carcan dans lequel elle se retrouve coincée. La naissance des enfants achève de refermer le piège. Cette pression sournoise pousse Suzy Storck à se conformer malgré elle. Cette normalisation, ou du moins cette tentative de normalisation, s'opère à travers des interactions qui prennent place dans l'espace quotidien.

## 2- Aliénation

Difficile de définir ce qu'est le quotidien. Selon Michel Deutsch c'est « ce qui se fait, ce qui revient, chaque jour »<sup>9</sup>. Cette définition très simple permet de prendre en compte le motif de répétition intrinsèque au quotidien, qui image le martellement idéologique. Les séquences de la pièce, bien qu'ancrées dans des scènes typiquement quotidiennes (le retour à la maison du mari, une discussion au lit, une après-midi en famille), sont des étapes révélatrices. Chaque séquence symbolise à elle seule un condensé du quotidien de Suzy Storck qui s'étale en réalité bien au-delà du cadre de la pièce. Ce motif de répétition se

---

7 MOUGEL Magali, *Suzy Storck*, Paris, Espaces 34, 2013, p.48

8 ROUSSEAU Noémie, *Le regret d'être mère, ultime Tabou*, in Libération, juillet 2016.

9 DEUTSCH Michel, *Inventaire après liquidation, Textes et entretiens*, Paris, L'Arche, 1990 p .50-51.

conçoit par ailleurs au travers des monologues de Suzy Storck elle-même, qui liste ses tâches journalières et rébarbatives :

Et le bébé pleure  
Et je lui donne le sein  
Pendant que mon bras se lève  
Et actionne la cafetière  
Pendant que mon bras se lève  
Et actionne le grille-pain  
Pendant que mon bras se lève  
Et choisit la paire de chaussettes [...] <sup>10</sup>

Ce motif de répétition se perçoit dans les symptômes qu'il révèle dans le corps de Suzy Storck. Ses membres s'actionnent malgré elle, comme si elle était une machine programmée pour les tâches ménagères. Se trace alors une analogie entre le quotidien de la femme au foyer et celui d'un ouvrier d'usine. Cette insistance sur les automatismes du corps fait presque penser à la fameuse scène des Temps Modernes, de Charlie Chaplin, lorsque tout le corps de Charlot se met automatiquement à effectuer la gestuelle rébarbative de son travail d'ouvrier, même lorsqu'il quitte son poste.

La question de l'ouvrier aliéné a auparavant été abordée par le théâtre, notamment par des auteurs comme Jean Paul Wenzel, qui, dans *Loin d'Hagondange*<sup>11</sup> accorde de manière subtile le quotidien familial à l'aliénation du travailleur. Dans cette pièce, deux personnages âgés partent à la retraite après toute une vie à l'usine pour l'homme et une existence au foyer pour la femme. La pièce se divise également en séquences, en petits épisodes d'échanges banals du couple, qui peine à s'adapter au vide soudain de leur vie, autrefois consacrée au rythme du travailleur. Ne sachant que faire de ce vide, dû à l'absence de toutes les contraintes qui ont régulé leur vie, l'homme, Georges, s'enferme dans la grange et reproduit les gestes de l'ouvrier qu'il a si longtemps été. La pièce tend à mettre à jour ce dévouement du corps et de l'individu au travail, qui en devient le sens de sa vie.

Le motif de répétition se retrouve autant dans le quotidien de femme au foyer de Suzy Storck que dans le geste rébarbatif de l'ouvrier. Les deux pièces se demandent comment un individu peut se réduire à son seul rôle dans la société, et n'être qu'un rouage efficace et servile au bon fonctionnement de la collectivité. Il s'agit alors de montrer comment la vie de

---

10 MOUGEL Magali, *Suzy Storck*, Paris, Espaces 34, 2013, p.21

11 WENZEL, Jean-Paul, *Loin d'Hagondange*, Besançon Les Solitaires Intempestifs, cop. 2012.

mère au foyer peut être une tâche profondément aliénante ; c'est en dégager toute visée essentialiste qui considère la femme comme étant naturellement et proprement à sa place au foyer. Cette problématique rejoint celle de l'injonction à la maternité. Monique Wittig, dans *La pensée Straight*, résume ici au travers d'une réflexion sur la place des femmes dans les courants politiques soutenant la lutte des classes, la complexité de l'articulation de la place sociale des femmes au politique :

Pour les femmes, le marxisme a eu deux conséquences : il les a empêchées de se penser et par conséquent de se constituer comme une classe pendant très longtemps, en faisant échapper au social la relation femmes/hommes, en en faisant une relation « naturelle » sans doute la seule qui le soit avec celle des mères et des enfants, en cachant le conflit de classe des hommes et des femmes derrière une division « naturelle » du travail. <sup>12</sup>

Si aujourd'hui les temps évoluent, cette réflexion résume bien à quel point l'analogie réalisée par Magali Mougel dans *Suzy Storck* a longtemps été impensée. La comparaison de la place de la femme au foyer à l'aliénation ouvrière, thématique hautement politique qui traverse les plus grands courants de pensée du monde moderne, est quelque part une manière de tirer la problématique vers le public, le politique.

[...] de donner une légitimité dramaturgique à ceux qui n'en ont pas, de faire accéder sur un plateau de théâtre ceux qui n'y accèdent pas, bref, de proposer d'importants déplacements sociaux, du « rien » de la reconnaissance au « tout » de la présence scénique. <sup>13</sup>

La mise en scène de quotidiens révèle alors l'intimité des rapports entre individus, met en avant l'oppression, et la représentation du pouvoir dominant se questionne dans ce qu'il a de non-spectaculaire, au travers de rapports de force qui ne sont pas franchement établis. Il n'y a pas, comme on peut l'observer chez Brecht, de mise en scène de lutte de classe, opposant les prolétaires aux grands industriels riches et dominateurs, qui concentrent en leurs propres mains le pouvoir et la force de manipuler le monde comme bon leur semble.

En tant que tel, [le quotidien] n'a donc jamais désigné une expérience théâtrale particulière. [...] Mais bien une 'prise de mesure'. Je le répète : la visée même du théâtre à l'égard du réel. Le risque de la dimension du théâtre là même où il est dit que celle-ci s'efface. <sup>14</sup>

Cette « prise de mesure » est l'acte du dramaturge envers le réel, qui décide par l'écriture de rendre problématique ce que peut être encore l'ordre de l'évidence. C'est par le biais d'un cadrage précis de l'action, qu'est rendu possible un décadre.

---

12 WITTIG Monique, *La pensée Straight*, Paris, Editions Amsterdam, DL 2013, cop. p 54.

13 NEVEUX Olivier, *Politique du spectateur*, Paris, Edition La Découverte, 2013, p : 89

14 DEUTSCH Michel, *Inventaire après liquidation*, Paris, L'Arche, 1990, p. 50-51

### 3- Positionnements

De fait, c'est ce décadre qui a un effet de distanciation fort sur le spectateur, et qui lui permet de distinguer la structure dans laquelle Suzy Storck se trouve enfermée et qui pourrait se matérialiser, portée au plateau, par la cage de scène. En cela, l'aspect structurel de la société s'illustre par les mécaniques dramaturgiques elles-mêmes. A travers ce texte, l'autrice « fabrique une structure, à l'intérieur de laquelle elle place l'objet »<sup>15</sup> Suzy Storck. « L'individu n'est plus tant décentré ou déplacé que situé, aperçu dans l'ensemble des données et des faits qui le déterminent »<sup>16</sup>.

Par ailleurs, le personnage du chœur instaure un mode d'« adresse plus frontale, sans la médiation des personnages typiques »<sup>17</sup>. Cela induit des variations constantes dans le mode d'interpellation du spectateur/lecteur, qui se trouve alors balancé entre un espace fictionnel et une réalité concrète qui déborde le drame, induite par le fait qu'on s'adresse frontalement à lui. Ce procédé renvoie au théâtre épique.

Ca se passe ici  
Exactement ici  
Quelque part dans un endroit  
ou on pense qu'il n'y a que des crétins et des bouseux.  
Proportionnellement à la population amiante  
on pense que c'est une catégorie en sous nombre  
Et que par conséquent ce qui concerne cette catégorie  
de crétins et de bouseux ne nous regarde pas.<sup>18</sup>

De plus, le Chœur fait nettement appel à la tradition tragique, -qui prenait place dans un rapport civique vis-à-vis de la cité-, il se trouvait régulièrement représentant du peuple, commentateur en position de médiation. L'appel à la forme tragique met en exergue le drame silencieux de Suzy Storck. Aucune mer n'est franchie, aucune guerre n'est menée, aucun acte de bravoure exemplaire n'y est porté. Cependant, l'apparente banalité de la vie de Suzy Storck n'est finalement qu'un effet de surface, qui fait paradoxalement redoubler la pièce de

---

15 SARAZAC Jean-Pierre (dir.) *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Circé/Poche, 2010.p.59

16 NEVEUX Olivier, *Politique du spectateur*, Paris, Edition La Découverte, 2013, p 168.

17 *Ibid*, p 166.

18 MOUGEL Magali, *Suzy Storck*, Paris, Espaces 34, 2013, p.58

violence. En réduisant l'espace d'un pays ou d'un royaume à celui d'une maison, en passant de la jeune princesse à madame tout le monde, en refoulant à la sphère intime ce qui dans la tragédie est de l'ordre de l'ostentatoire, Magali Mougel enferme Suzy Storck entre les quatre murs de la maison, sa tragédie est rendue invisible, ses cris inaudibles.

Les formes tragiques, épiques, ainsi que le rapport au quotidien dialoguent entre elles, dans une intertextualité qui rend actif le dispositif, car il est une structure. Le théâtre se construit et se déconstruit, à l'image des idées.

Les dramaturgies nouvelles s'affranchissent de cette dialectique et procèdent plutôt par ajoutement, par empiècement d'éléments réfractaires les uns aux autres – dramatiques, épiques, lyriques, argumentatifs, etc. Chaque élément s'ajuste à l'autre – ou, mieux, le déborde – et ce *débordement* procède le mouvement même de l'œuvre.<sup>19</sup>

Et ce mouvement, au travers de tous les éléments analysés, tend à donner à Suzy Storck sa légitimité scénique et politique. Cela induit cependant une position surplombante pour le spectateur ou le lecteur de théâtre, qui depuis son siège perçoit tous les mécanismes. Cependant, le chœur utilise le « on » dans sa réplique, un pronom qui renvoie au collectif, au regard du lecteur et à la fois de l'autrice, à l'ensemble qui fait société, aux spectateurs qui partagent un regard. Finalement les références à d'autres traditions ou mouvements théâtraux se joignent dans la mesure où elles entretiennent un lien à la politique de la cité, la tragédie en est l'essence. Le théâtre épique et le théâtre du quotidien sont nés d'une volonté de mêler le théâtre et l'acte politique militant. Par ailleurs, Jean Paul Wenzel a eu des difficultés avec les mises en scène de ses pièces dès lors qu'elles ont suscité l'engouement du milieu Culturel. *Suzy Storck* pose des questions profondément éthiques, à savoir, comment parler au théâtre de certaines classes sociales sans tomber dans une forme de paternalisme bienveillant, de condescendance, ou de soulagement de conscience ponctuel.

## B- Le corps et l'intimité, dramaturgie de la résistance

---

<sup>19</sup> SARRAZAC Jean Pierre, NAUGRETTE Catherine, *La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, Etudes théâtrales n°3839, Paris, L'Harmattan, 2015. p:14.



La pièce se développe dans un espace-temps double, car en même temps qu'elle dévoile le pouvoir et le totalitarisme de la société sur les corps, elle se centre sur l'intimité du personnage central qui se développe en interpénétration avec l'espace extérieur.

Il s'avère que le personnage féminin n'est pas simplement un individu parfaitement aliéné, et réduit à son incapacité d'agir. Au contraire, il semble que le développement d'une écriture renvoyant à l'intériorité organique du personnage met à jour des mécanismes de résistance au travers desquels se déploie toute la violence subie par le corps. L'écriture travaillant sur les sens, procède d'une manière chirurgicale à l'imagination des blessures vives et irréversibles infligées à Suzy Storck, dans son corps, dans son individualité. Quelque part, elle tente d'imaginer ce qui se cache derrière l'acquiescement. De plus, si les mécanismes extérieurs agissent sur l'intériorité du personnage, l'intimité agit également sur tout le reste de la pièce, étant donné que nous nous situons dans les souvenirs de Suzy Storck.

La façon dont s'organise la nature de ce qui m'entoure  
Le poids incompréhensible de ce qui s'organise  
malgré moi  
lors même que j'y assiste  
y prends part.<sup>20</sup>

L'étrange lucidité du personnage vis-à-vis de ce qui l'entoure le rend spectateur de son propre drame. Par ailleurs, la structure de la pièce mélange les espaces temps.

Ca se passe ici  
Exactement ici  
Nous sommes le 17 juin  
[...]  
Suzy est seule  
Et tout lui reviens  
Comme on exhume un corps  
Comme on déterre une histoire.<sup>21</sup>

L'agencement de la pièce se constitue alors de remontées dans le temps, qui, étape par étape, forment une boucle qui nous ramène au point de départ. Il y a un décalage entre l'avancée de la pièce, de séquence en séquence, et l'immobilité permanente de Suzy Storck qui regarde ses souvenirs. La structure de la pièce tourne autour d'elle. Cette immobilité illustre l'attitude qu'elle a eue pendant toutes les étapes de la vie résumées par la pièce, son absence d'action et de résistance. A aucun moment elle n'engage le mouvement. Sartre explique dans *L'existentialisme est un humanisme*, comment selon lui, l'homme n'est « rien

---

20 MOUGEL Magali, *Suzy Storck*, Paris, Espaces 34, 2013, p.44

21 MOUGEL Magali, *Suzy Storck*, Paris, Espaces 34, 2013, p.9

d'autre qu'une série d'entreprises, qu'il est la somme, l'organisation, l'ensemble des relations qui constituent ces entreprises »<sup>22</sup>. L'individu existerait donc en actes, c'est là le postulat principal de Sartre : l'existence précède l'essence. De fait, le personnage de Suzy Storck, du point de vue de sa construction dramaturgique, n'est rien d'autre que la somme de ses actes, et ne se caractérise que dans son interaction avec les éléments qui l'entourent. Donc Suzy Storck n'existe pas en elle-même.

Évidemment, cette pensée peut paraître dure à quelqu'un qui n'a pas réussi sa vie. Mais d'autre part, elle dispose les gens à comprendre que seule compte la réalité, que les rêves, les attentes, les espoirs permettent seulement de définir un homme comme rêve déçu, comme espoirs avortés, comme attentes inutiles ; c'est-à-dire que ça les définit en négatif et non en positif<sup>23</sup>

Ce personnage est donc façonné au négatif, ce qu'elle traduit presque dans quelques-unes de ses répliques « Je me lève le matin, pas parce que le sommeil a été suffisant/ [...] /Pas parce que mon corps est impatient de se déplier/Pas parce que l'envie me prend de me lever »<sup>24</sup>. Suzy Storck se déconstruit au fur et à mesure de la pièce.

Elle ne se définit qu'en fonction du désir des autres. Par ailleurs, sa condition de femme est également déterminée par ce qui l'opprime. Dans toute la pièce, la notion de désir se trouve du côté de Hans Vassili Kreuz, même le désir charnel : « je voudrais seulement t'embrasser [...] glisser en toi/venir doucement/et jouir en toi »<sup>25</sup>. La séquence huit est la scène où Hans Vassili Kreuz et Suzy Storck font l'amour. En réalité, il s'agit plutôt d'une scène de viol conjugal. « Je connais la façon dont ça force/comme ça force/en moi. »<sup>26</sup>. Au-delà de renvoyer à la problématique du viol conjugal, cette scène démontre justement comment l'autre s'impose à l'individu jusque dans son corps. Cette scène, centrale dans la pièce, noue le drame irréversiblement, car c'est de là que naissent les trois enfants.

Je pense aux mouches  
Bourdonnement dans le transistor  
Je sens la chair qui se décompose sous la force du soleil  
Je sens l'odeur des pierres et le bruit du vent qui se perd<sup>27</sup>

---

22 SARTRE Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, Collection Folio-Essais, 1996.p :53.

23 *Ibid*, p 53.

24 MOUGEL Magali, *Suzy Storck*, Paris, Espaces 34, 2013, p.50

25 *Ibid*, p.42

26 *Ibid*, p : 44

27 *Ibid*, p :37

Ce motif de la pourriture, de l'odeur puissante du corps fraîchement éventré et qui déjà commence à pourrir se décline dans toute la pièce, de manière diffuse : le « gouffre purulent »<sup>28</sup>, les « pommes décomposées qui fermentaient dans leur ventre »<sup>29</sup>. Ces analogies à la nature sont majoritairement associées à la mort et à la décrépitude. Paradoxalement, elles constituent à la fois une fuite vers un ailleurs, vers les souvenirs d'enfance, la nature, les montagnes, et dégagent des images de la conscience et du corps de Suzy Storck qui se nécrose. « Ça grouille de vie un corps qui se décompose »<sup>30</sup>. Cette image renvoie de manière concrète aux brebis éventrées. En filigrane, cela évoque son corps détruit, son corps de mère qui a grouillé trois fois de vie. Au travers des métaphores organiques, la mort et la vie cohabitent, la violence de l'aliénation devient littéralement physique. A aucun moment ces passages du texte ne font référence au corps féminin. Cette décrépitude, c'est l'individu qui se pourrit. L'idée de définition au négatif serait justement une forme de lente avancée vers la mort.

Par ailleurs, en opposition à cela, et pour confirmer notre propos, abordons le seul passage où les références à la nature sont vivantes et en mouvement : le début de l'entretien d'embauche, à la séquence Sept, où pour la seule fois de la pièce, Suzy Storck affirme ne pas vouloir d'enfants :

CHŒUR : [...]

SUZY STORCK POUR LA PREMIERE FOIS DE SA VIE  
SORS DE SES GONGS  
FAIT L'EXPERIENCE  
DU NON<sup>31</sup>

Alors, le « sang afflue dans les parois rocheuses de ses artères »<sup>32</sup>. Elle dit non, alors elle vit, organiquement, littéralement. Au travers de l'intimité, se dégage donc la violence sourde, mais intenable. L'autrice questionne le corps là où il est lié à l'individu de manière chirurgicale. L'opposition entre l'univers cadré du quotidien et ses surgissements organiques, qui arrivent comme des débordements, illustrent de manière plutôt intense la violence intenable subie par la femme. Leur force réside aussi dans les motifs sensitifs qui semblent traverser la pièce, envahir tout l'espace. Finalement, la pièce commence à l'instant juste après

---

28 *Ibid*, p :18

29 *Ibid*, p :17

30 *Ibid*, p :17

31 MOUGEL Magali, *Suzy Storck*, Paris, Espaces 34, 2013 p. 36

32 *Ibid*, p : 36

le débordement. Pour qu'il y ait débordement, il doit nécessairement y avoir une pression qui s'exerce.

Sartre défend l'idée intéressante que les hommes sont responsables de leurs vies, même s'ils sont conditionnés dans leurs choix. De la même manière, Hannah Arendt, dans *La crise de la culture*, parle de la liberté comme une notion entre autres proprement individuelle :

La liberté devint l'un des problèmes majeurs de la philosophie quand elle fut expérimentée comme quelque chose qui se produisait dans le rapport entre moi et moi-même, et hors du entre les hommes. [...] et la présence de la liberté fut expérimentée dans la solitude complète.<sup>33</sup>

Cette citation d'Arendt nous permet d'avancer comment cet espace intérieur et intime des pensées et des souvenirs est un endroit de liberté qui se trouve en tension permanente avec l'extérieur. En cela Suzy Storck n'est pas une simple femme au foyer inconsciente de sa condition. Elle se heurte à des barrières, et sa prise de conscience surgit au fur et à mesure de l'avancée de la pièce, même si elle est quasiment de l'ordre de l'instinctif. Par le biais de son intériorité, il ne nous semble pas incohérent de dire, que si le corps est blessé, que si la souffrance se révèle, c'est que l'individu existe et qu'il résiste. Suzy Storck ne rentre, malgré tout, pas dans les clous. Par ailleurs, le choix du mode du récit affirme que c'est au travers de la parole que l'intimité se dit, et non d'un traitement scénique ou didascalique. Cela rejoint l'hypothèse de départ, et le mouvement de l'intérieur vers l'extérieur, car symboliquement, Suzy Storck porte la parole d'une certaine condition, d'une souffrance de femmes, d'une problématique sociale.

JE VOUDRAIS RAVAGER LE CHAMP DE BATAILLE QU'EST  
MON FOYER  
OUVRIR GRAND LES PORTES  
QUE LES VENTS PUISSENT Y PENETRER  
METTRE LE FEU A MA PRISON<sup>34</sup>

Ces cris muets font entendre ici la puissance de la souffrance et l'existence d'une volonté de résistance. Cependant, Suzy Storck dès la séquence dix, dévie vers un aspect quasiment monstrueux, qui aboutit à l'infanticide. Elle avoue ne pas aimer ses enfants, elle avoue avoir envie de les tuer : « je crois que je ne les aime pas. /Je n'aime pas ça. /Leurs voix.

---

33 ARENDT Hannah, *La crise de la culture*, in *L'humaine condition*, Paris, Collection Quarto, Gallimard.  
P :731

34 MOUGEL Magali, *Suzy Storck*, Paris, Espaces 34, 2013p.51

/ Leur corps/qui se déplace/ [...] /parfois/me vient/l'idée de prendre/la/carabine à plomb/de les/aligner/ contre un mur/et/de/les descendre. /Les descendre. »<sup>35</sup> Le lien avec Médée, figure majeure de la mère infanticide, vient contraster avec Suzy Storck, qui ne tue pas son enfant par volonté de vengeance, mais qui l'oublie, simplement, comme un acte manqué. Suzy Storck s'échappe à elle-même et nous échappe. Le personnage coupe court à la mécanique de la pièce, à l'effet de répétition sans fin du quotidien.

La violence de l'infanticide est intolérable. Au-delà de la compréhension. C'est une forme de violence qui prend de la place, qui est bruyante, frappante. Cela contraste avec la souffrance insoupçonnée de Suzy Storck.

Il ne semble pas que la pièce soit une justification de l'acte de Suzy Storck. Mais le personnage, à la fois victime et bourreau, devient difficile à appréhender. Il est par ailleurs intéressant de penser à la question de l'infanticide en réfléchissant aux nombreuses affaires qui ont défrayé la chronique ces quelques dernières années. La surmédiation de ces affaires, l'opinion publique qui s'en donne à cœur joie, des marches d'hommages aux enfants décédés et de protestation contre de tels actes. Le théâtre, comme forme médiatique, se positionne ici en alternative de point de vue. Plus largement, en assumant sa nature structurelle, au travers d'un travail intertextuel, la pièce vient ici proposer un mécanisme qui opère face à nous la construction d'un espace défini, nous permettant d'en distinguer les artifices, et donc, pourquoi pas, d'en envisager la déconstruction.

Cette traversée de l'intimité de Suzy Storck, abattue par des mécanismes oppressifs, travaille à dévoiler l'invisible. La pièce démontre comment et jusqu'où le pouvoir pénètre l'intimité, en y opposant un personnage suffisamment fort pour que ça implose, et que le drame prenne place.

---

<sup>35</sup>*Ibid*, p.55

## II- AU BORD : INTERROGER L'HUMAIN A TRAVERS L'INTIMITE



### A- Situer le texte

*Au Bord* est né d'une photographie. Sous forme d'autofiction, le texte prend sa source à partir de l'obsession de l'auteurice face à l'image ci-dessus, qui représente une soldate, tenant en laisse un homme nu. Le contexte de la prise de cette photographie est complexe et chargé émotionnellement ; les conséquences de sa révélation sont lourdes. Cette image, et la plupart des photographies prises par les soldats ont été publiées par les médias.

La série de photographies et la liste des sévices infligés aux prisonniers par les soldats américains se trouvent sur internet. Grâce à celles-ci, et aux nombreux articles de presse on peut retracer la chronologie de l'affaire, ainsi largement documentée. Ces photographies, prises dans le secret de la prison américaine, se situent déjà dans un entre deux intimité-politique. Prises par les soldats eux-mêmes, qui posent nonchalamment devant les corps, la plupart du temps nus des prisonniers, elles révèlent une part du quotidien de la vie de la prison d'Abu Ghraib. En cela elles ne sont pas tout à fait du même registre que les célèbres photos de

guerre, prises par des reporters, comme par exemple celle de la jeune vietnamienne, qui court nue pour échapper au napalm. En passant de l'intimité de la prison à la médiatisation à l'échelle mondiale, cette série de photographies a mis l'Occident face aux images de sa propre violence. Elles témoignent de l'envers d'un décor.

Après la Seconde Guerre mondiale et l'extermination industrialisée des juifs, de nombreux artistes ont tenté de questionner la possibilité d'un tel massacre. En écrivant depuis cette image extrêmement médiatisée, Claudine Galea réitère l'interrogation, qui consiste précisément à se demander pourquoi et comment une telle violence peut être humaine. « Au-delà de cette histoire, il s'agit de s'interroger sur le basculement possible entre notre humanité et notre inhumanité. Cinquante ans après les camps, où en sommes-nous de notre humanité ? »<sup>36</sup> *Au Bord* prend le temps de mener à penser les actes impénétrables, et la manière dont la photographie en témoigne. De cette manière, le texte se propose aussi comme un arrêt face à l'image et un temps de pensée, comme alternative au discours médiatique et polémique qui obstrue la réflexion.

Lors d'une rencontre filmée<sup>37</sup> dans le cadre de la remise du Grand Prix de Littérature dramatique, en 2011, Claudine Galea raconte comment ce texte prend sa source dans l'obsession qu'elle avait de la photographie. Elle insiste sur la volonté qu'elle avait de tenter de mettre en mots cette image, justement pour ne pas la laisser filer sans la penser. Le texte porte à la fois sur la photographie, mais, par l'autofiction, il raconte aussi le face à face, la rencontre de l'autrice avec les individus sur la photographie.

Le choc de l'image ressenti a duré des mois. L'image s'est inscrite dans ma chair comme une forme de blessure que je portais en moi. Longtemps, je suis restée sans mots. Mais elle me travaillait à l'intérieur et, politiquement, je ne pouvais pas passer sur cette image. Et, soudain, le texte est venu, d'un bloc, comme un long haïku.<sup>38</sup>

Ce choc dont nous parle l'écrivaine nous permet d'analyser ce texte en partie à travers le prisme des écritures du traumatisme, nom que l'on donne entre autres aux dramaturgies qui

---

36SIRACH M. J, "Claudine Galea « Où en sommes-nous de notre humanité ? »", L'Humanité, 12/01/2012 : <http://www.humanite.fr/culture/claude-galea-%C2%AB-ou-en-sommes-nous-de-notre-humanite%3F-%C2%BB-487555>. Consulté le 14/06/2017.

37 "Rencontre avec Claudine Galea, (½ : présentation et lecture), Théâtre-Video.net, 30/01/2012 : <http://www.theatre-video.net/video/Rencontre-avec-Claudine-Galea-1-sur2> Consulté le 06/06/17

38Ibid.

ont émergé après la guerre, chez des auteurs et autrices encore traumatisés du choc de la guerre et/ou de la déportation. Ce traumatisme s'étale sur plusieurs générations.

Elfriede Jelinek, par exemple, a beaucoup écrit sur Auschwitz. Elle s'attache ouvertement dans son œuvre à mettre l'Autriche face à son passé Nazi, « contre le silence pesant de la génération des pères ». <sup>39</sup>

Le camp de concentration s'avère être un des moteurs pour son écriture. L'engagement d'Elfriede Jelinek nous semblait éclairant pour réfléchir au texte de Claudine Galéa, dans la mesure où l'autrice Autrichienne s'opposait farouchement à l'idée de « se réfugier derrière les conceptions communément admises de l'indicible, de l'innommable ou de l'irreprésentable. »<sup>40</sup>. Née en 1946, elle n'a pas connu la guerre, mais elle aborde le traumatisme collectif et intime de la Shoah en passant également par son propre vécu, un vécu intime par différents aspects, mais également partagé avec toute la génération d'après-guerre, confrontée au silence des parents.

Toutes ces choses qui dépassent l'entendement, tout ce que l'on ne peut pas penser, il faut l'écrire. L'impensable, il faut l'exorciser dans l'écriture comme par une sorte de conjuration du sort, c'est le seul moyen pour que le cerveau n'explose pas. <sup>41</sup>

Si le travail de Jelinek existe dans un rapport actif vis-à-vis de l'histoire de son pays, la relation de l'intimité individuelle à l'histoire est intéressante à interroger du côté de Claudine Galéa, qui va également, par le biais de l'autofiction, chercher dans l'intimité de son vécu pour questionner la violence de la photographie. De la même manière, *Au Bord* est la prise de parole d'une individualité subjective vis-à-vis de la photographie, qui dégage toute prétention objective ou analytique, propre au discours médiatique, aux chroniqueurs, aux spécialistes de la question.

Pour avancer en ce qui concerne le langage médiatique, le théâtre documentaire, notamment celui de Peter Weiss<sup>42</sup>, qui a également travaillé sur les camps de concentration et sur l'Allemagne nazie, avait pour objectif, entre autres, de ramener sur terre et dans le monde

39 PAGE Christian (dir.) *Ecritures théâtrales du traumatisme* Collection : Le spectaculaire, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p :190

40 *Ibid*, p. 189.

41 *Ibid*, p. 189.

42 Nous tirons le propos ci-dessous d'une communication de Armelle Talbot, intitulée « Informations et déformations du monde : notes sur le théâtre documentaire » lors d'une journée d'études organisée par l'UMR Litt & Arts de l'Université Grenoble Alpes et l'Equipe ACCRA de l'Université de Strasbourg. La journée d'études était intitulée : « Raconter au théâtre aujourd'hui : mise en récit et flux médiatiques ». Elle a pris place dans le contexte du Festival Regards croisés, organisé par le collectif Troisième bureau, à la Bibliothèque centre-ville de Grenoble le vendredi 19 mai 2017.



des hommes les horreurs de la guerre, trop souvent renvoyées à l'enfer, à des dimensions parallèles. Ceci permettant de mieux les affronter, de les questionner et d'apprendre à les assumer.

Par la création de textes et de spectacles, la possibilité d'une parole alternative s'ouvre. *Au Bord* crée littéralement un endroit de réflexion et de questionnement, et ce à ses risques et périls, car le texte est tout de même chargé d'une dimension subversive puissante. La difficulté de dire, se joint à des questions éthiques et morales. La liberté de dire peut se retrouver insidieusement bridée. L'autrice pose d'ailleurs la question frontalement :

Qu'est-ce qu'une photographie peut m'apporter comme preuve ?  
Comme preuve de quoi ?  
Qu'est-ce qu'une photographie interdit désormais  
de faire ? de croire ? d'imaginer ? de rêver ? de désirer ?  
Qu'est-ce qu'une photographie interdit de penser ?<sup>43</sup>

La complexité réside dans l'attention que porte l'écriture à la figure du bourreau. Il s'avère nécessaire de passer par cette interrogation pour pouvoir questionner les actes. *Eichmann à Jérusalem*, de Hannah Arendt a fait scandale à sa publication, notamment pour sa fameuse notion de *banalité du mal*, par laquelle Arendt défend qu'Eichmann n'est pas une « figure démoniaque »<sup>44</sup> mais bien un homme banal, presque clownesque, arriviste mais pas monstrueux. Le texte de Claudine Galéa n'est pas journalistique et n'existe pas dans un contexte aussi épineux, mais cet exemple montre bien les problématiques éthiques engendrées par le questionnement des bourreaux et la remise en question de leur *inhumanité*.

Où se situe *Au Bord* ? La particularité du texte, est de ne pas prendre sa source dans un moment daté historiquement, mais dans la photographie. L'événement y est déjà remédié. La photographie pose déjà le problème de la représentation :

[...] il y a au cœur de la Shoah un irréprésentable, quelque chose qui ne peut structurellement se figer dans une image. « Les chambres à gaz sont un événement qui constitue en lui-même une sorte d'aporie, un réel infracassable qui transperce et met en question le statut de l'image et en péril toute pensée sur les images. »<sup>45</sup>

---

43 GALEA, Claudine, *Au Bord*, Les Matelles, Editions Espace 34, 2010. p.18

44 ARENDT, Hannah, *Eichmann à Jérusalem*. (Présentation de l'œuvre par Michèle Irène Bruny de Launay), dans la publication Folio Histoire, Paris, Gallimard, 2002. P :11

45 RANCIERE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique édition, 2008.p.99

Cette citation, issue du livre *Le spectateur émancipé* de Jacques Rancière, est l'extrait d'un texte de Gérard Wajcman, en réaction à un essai de Didi Huberman, intitulé « Quatre bouts de pellicule arrachés à l'enfer ». Wajcman refuse d'admettre le fait que ces photographies puissent représenter l'horreur d'Auschwitz, allant jusqu'à affirmer que ces images sont mensongères : elles ne reflètent pas la réalité. Il manque une empreinte de réalité à ces images d'horreur, et la photographie d'Abhu Ghraib est lacunaire de ce « réel infracassable » : c'est dans cette lacune que se glisse le texte de Claudine Galéa.

Il questionne un certain état des lieux de l'humanité vis-à-vis de sa façade extrêmement sombre. La difficulté d'appréhender le texte est due au fait qu'il se situe dans un vide, un vide que l'art a beaucoup tenté d'aborder sans jamais vraiment y parvenir. Le texte de Claudine Galéa, est selon nous une tentative, et à la fois un aveu d'échec face à l'immensité de l'interrogation.

## B-Interroger le bourreau par l'intimité

Claudine Galéa écrit depuis sa propre perception de l'image. La subjectivité du propos est affirmée par l'autofiction. En effet, la forme autofictionnelle donne « la possibilité d'une autobiographie critique et consciente de ses effets de discours »<sup>46</sup>. De cette manière, l'autrice met à distance le langage, et le texte se trouve être presque performatif, comme s'il était sans cesse dans le processus de composition. L'autofiction par ailleurs questionne sur la valeur réellement intime du texte. Cela crée la sensation que l'autrice évoque son expérience réelle.

[...] l'auteur d'autofiction tout à la fois affirme que ce qu'il raconte est vrai et met en garde le lecteur contre une adhésion à cette croyance. Dès lors, tous les éléments du récit pivotent entre valeur factuelle et valeur fictive, sans que le lecteur puisse trancher entre les deux.<sup>47</sup>

En conséquence, le lecteur n'a aucun point d'appui. Le sens se dérobe, d'où cette sensation de plongeon que procure le texte à la lecture. L'écriture est sans cesse mise en doute dans sa capacité à exprimer. Surtout, dans le cas de *Au Bord*, où l'autofiction a presque une valeur symbolique. Elle implique qu'à aucun moment le propos ne s'affirme dans un cadre tangible, qu'il soit réel ou fictionnel. De cette manière, le lecteur s'approprie l'interrogation de l'autrice.

L'interrogation reste suspendue dans un entre deux ; à aucun moment elle ne s'affirme réellement. Cela permet au langage de rebondir sans cesse, et même de donner corps à l'incapacité de pointer l'endroit de la photographie où la réalité échappe à l'autrice. La pièce s'ouvre d'ailleurs sur l'incapacité de la narratrice à écrire :

Trente-neuf fois j'essaye d'écrire *Au Bord*. Trente-neuf fois je m'arrête en route. [...] J'ai punaisé la photographie sur le mur en face de la table où j'écris. Je n'écris plus je regarde.<sup>48</sup>

Le texte fonctionne par auto-engendrement d'images. «L'image enfante d'autres images»<sup>49</sup>. Depuis l'image de la soldate, naissent celles d'une fille aimée jadis, et d'une mère

---

46 Laurent Jérémey, © 2003, in « Méthodes et problèmes, Un problème littéraire : la figuration de soi : L'autofiction » Département de Français moderne – Université de Genève.

47 Laurent Jérémey, © 2003, in « Méthodes et problèmes, Un problème littéraire : la figuration de soi : L'autofiction » Département de Français moderne – Université de Genève.

48 GALEA, Claudine, *Au Bord*, Les Matelles, Editions Espace 34, 2010. p.9

49 *Ibid* p. 13

tortionnaire et possessive. Tout au long du texte, la narratrice interroge les liens qui l'accrochent à ces figures. Le texte ne fait appel qu'à des figures féminines.

La soldate marque par sa posture extrêmement dominante. De cette jeune femme se dégage une brutalité inhabituelle et perturbante. C'est précisément sa position de bourreau qui interroge l'autrice et qui déclenche l'écriture du désir.

Je suis cette femme dans la contemplation de cette femme qui tient en laisse un homme nu. [...] C'est elle que je regarde. Je la regarde elle son corps lisse imberbe ses cheveux courts son treillis ses bottes. [...] je le sais depuis mon ventre que c'est une fille.<sup>50</sup>

Le désir est ici l'envie de l'autre, l'envie de l'éprouver et d'expérimenter l'altérité de la manière la plus puissante possible. En croisant l'image de la soldate avec celle de la fille qu'elle a aimée, la narratrice associe ce désir à de l'amour.

L'amour, dans sa vérité, est en effet rebelle à toutes ces normes du monde contemporain [...], tout simplement parce qu'il est, non pas du tout un simple pacte de coexistence agréable entre deux individus, mais l'expérience radicale, peut-être la seule qui le soit à ce point, de l'existence de l'Autre.<sup>51</sup>

L'expérience du désir et de la jouissance avec cette femme aimée surgit comme une tentative d'éprouver le corps figé sur la photographie. En interrogeant la possibilité de l'amour, Claudine Galéa donne à la soldate la possibilité d'un partage d'humain à humain. Cela signifie qu'en fin de compte, le désir, l'amour et la jouissance dans la torture partagent la même humanité. Par le biais de la figure de la mère, la narratrice interroge la capacité des cadres et des structures morales ou institutionnelles à autoriser des individus à en opprimer d'autres.

Forcément elle jouit. C'est pour le plaisir qu'elle fait ça. On dira qu'elle torture le soldat parce qu'il a torturé hommes et femmes garçons et filles.

[...]

Ma mère venait dans la classe. Elle me déculottait et me fessait devant les autres filles

[...]

On dira que ma mère veillait à mon éducation.<sup>52</sup>

---

50 *Ibid*, p. 10

51 HAN, Byung-Chul, *Le désir ou l'enfer de l'identique*, Paris, Edition Autrement, p:6

52 GALEA, Claudine, *Au Bord*, Les Matelles, Espace 34, 2010.p :20

L'insistance sur la jouissance affirme la responsabilité des actes et leur justification aberrante, quelle qu'en soit l'échelle. De ce fait, l'expérience de l'autre par le désir et la jouissance peut prendre une signification inverse et interroge la manière dont l'individu peut s'affirmer en niant l'existence de l'autre.

Je ne veux pas que tu sois.  
C'est ça que dit la laisse.<sup>53</sup>

L'aspect subversif du texte réside dans l'obsession que la narratrice développe au fur et à mesure pour la soldate, qui s'apparente presque à une forme de sado-masochisme.

Regarde si tu ne pourrais pas en souvenir de la laisse m'attacher et me faire connaître la zone frontière ou le plaisir sombre dans la douleur ou la douleur est du plaisir. [...] Regarde-moi et dis-moi que tu voudrais me tuer et tue-moi de plaisir.<sup>54</sup>

Cette obsession pour la soldate et cette écriture du désir se situent à la frontière de l'admissible. L'autrice décide d'écrire ce qu'à priori la photographie interdit d'exprimer : évoquer la possibilité d'aimer, de désirer le bourreau. Mais c'est peut-être au travers de cette figure que l'humain doit s'interroger.

Par ailleurs Claudine Galea interroge l'altérité de femmes à femmes. Ainsi, la grande question du texte -qui consiste à chercher l'humanité dans les individus capables de violence insensée et à assumer le partage d'une même condition humaine- se pose au travers d'individus féminins, l'autrice et la soldate. Peut-être que l'autre aspect subversif du texte est la manière dont elle rejette la victime, justifiant ainsi que les hommes ne l'intéressent pas : "Si c'était un homme il ne m'arrêterait pas jour et nuit". La narratrice refuse de s'apitoyer sur le sort de la victime, et va même jusqu'à le rejeter de manière virulente :

Je regarde la fille et pas l'homme  
[...]  
L'homme ne m'intéresse pas.

La photographie représente une inversion des rapports de domination homme-femme. A cet endroit, entrent en considération les rapports de pouvoirs structurels, et la photographie exprime une symbolique qui dépasse totalement son cadre. Le bourreau est une femme, l'autrice, en tant que femme, interroge aussi la soldate dans leur condition sociale commune.

---

<sup>53</sup> *Ibid.* p 17

<sup>54</sup> *Ibid.*, p.16.

« L'humanité est mâle et l'homme définit la femme non en soi mais relativement à lui ; elle n'est pas considérée comme un être autonome. « La femme, l'être relatif... » écrit Michelet. [...] « Le corps de l'homme a un sens par lui-même, abstraction faite de celui de la femme, alors que ce dernier en semble dénué si l'on n'évoque pas le mâle... L'homme se pense sans la femme. Elle ne se pense pas sans l'homme. » [...] Elle se détermine et se différencie par rapport à l'homme et non celui-ci par rapport à elle ; elle est l'inessentiel en face de l'essentiel. Il est le Sujet, il est l'Absolu : elle est l'Autre. »<sup>55</sup>

On peut aller jusqu'à affirmer que le texte est l'expression d'une subjectivité de femme. Ce n'est pas qu'il explore "le féminin" en soi, mais en interrogeant les liens qu'elle tisse avec les autres, l'autrice se définit en tant que femme au travers d'autres femmes. « Je pense qu'une femme n'est complètement une femme qu'avec une autre femme. »<sup>56</sup>. L'interrogation de l'altérité se pose ici dans un rapport horizontal à l'autre, et les rapports hommes femmes induisent des rapports de domination qui ne permettent pas de se poser d'égal à égal, en symétrie.

Cela nous conduit en dernier lieu à constater le double mouvement émancipateur du texte. Si malgré tout aucune réponse ne se trouve, néanmoins, l'auto-engendrement des mots et l'enfantement des images réalisent au travers de l'intimité un geste qui pousse vers l'extérieur et qui tend à se détacher des liens qui le tiennent.

Finalement l'intimité n'est pas tant un motif, mais le moyen d'accéder à la photographie. En passant par son intériorité, l'autrice interroge la photographie à travers le prisme de sa perception personnelle. Elle dévoile l'intimité par le biais de sensations corporelles, et cette intimité n'existe que dans un rapport aux autres, duquel elle tente de s'émanciper, sans pour autant y parvenir car les liens qui la tiennent sont ceux qui la définissent.

En articulant son intimité propre à la photographie, et pour aborder un acte aussi incompréhensible que celui de la soldate, Claudine Galea y confronte une expérience personnelle qui, au fond, est parfaitement banale. Elle tire ainsi l'interrogation à une échelle envisageable et accessible, à une échelle humaine.

---

55 BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe I*, Paris, Editions Gallimard, 1949, renouvelé en 1976. Page :17  
56 GALEA, Claudine, *Au Bord*, Les Matelles, Editions Espace 34, 2010, p. 24



### III- DIALOGUE

Nous constatons dans les deux œuvres, une interpénétration de l'intime et du politique. Les deux pièces procèdent différemment pour questionner l'altérité et la manière dont l'intime se structure également en fonction des éléments qui l'entourent.

#### A - Intimité et politique

*Suzy Storck*, dont le corps est bridé, est empêchée d'exister. L'absence du désir illustre l'impossibilité d'expérimenter autrui, qui ne s'avère être qu'un empêcheur. De cette manière l'individu se trouve dans l'impossibilité d'exister, et se nécrose. *Au Bord* au contraire, explore l'altérité par l'intimité, en se révélant soi et en tentant de révéler l'autre. On retrouve d'une part un étouffement, et d'autre part un éclatement vers l'autre. De cette manière, les pièces s'inscrivent dans un mouvement quasiment opposé, d'un côté l'individu oppressé se déshumanise et de l'autre, l'individualité se cherche à partir d'une figure à première vue dénuée d'humanité. Dans les deux cas, les pièces questionnent le monstrueux, qui se situe là où les personnages dépassent notre capacité d'appréhension.

Les deux autrices n'inventent pas un lien entre le politique et l'intime, mais elles interrogent un rapport préexistant, en choisissant d'écrire depuis des personnages positionnés dans des cadres précis. Ces cadres existent à des échelles différentes. Le cœur de l'intimité familiale, et la place de la femme au foyer, révèle une problématique sociale concrète. Le cadre d'une photographie représente une image figée dans un temps et dans un espace qui n'est plus accessible. La forme des pièces, selon nous, découle de ces cadres et de la place de l'auteur vis-à-vis de ce qu'il observe.



La difficulté qu'instaurent ces deux pièces est l'enchevêtrement de structures qui définissent les deux personnages. Du côté de *Suzy Storck*, elles sont matériellement définies, la pièce épluchant presque le cadre social en dévoilant les rouages dans sa structure pour aller jusqu'à atteindre l'intime et dévoiler des totalitarismes que l'on ne perçoit pas. Dans *Au Bord*, en entremêlant les interrogations, les mots et les images, il est difficile de distinguer un point de départ. L'écriture prend la forme d'un flux de pensée. La photographie contient déjà une dimension spectaculaire, l'acte de la soldate est déjà remédié. L'autrice se positionne en spectatrice de l'image et en écrivant de sa propre perception, diffracte les cadres. Interroger la place de la femme revient déjà à remettre en question les cadres, alors l'interroger en position de dominatrice fait entrer le texte dans une circularité qui ne permet pas au lecteur d'en voir le bout.

[...] Une parole n'est pas à elle-même transparente, (qu') elle est agie et animée par tout un enchevêtrement d'histoires, de paramètres sociaux divers, de déterminations, de pouvoirs de structures, etc., (qu') il faut faire le deuil d'une réalité immédiatement préhensible, pleinement captivée par la parole spontanée<sup>57</sup>

De fait, la notion d'intimité, en elle-même, n'a pas de sens. Elle ne peut être abordée sans être rattachée à un individu, lui-même disposé dans un espace où il entre en interaction avec les éléments extérieurs. Dans les deux pièces, les personnages et les figures se construisent ou se dé-construisent dans leurs interactions avec les autres figures. Ainsi, à aucun moment les pièces ne tombent dans la peinture d'une intimité existant "en soi". Elles ne basculent donc pas du côté de "l'éternel féminin" dans lequel le corps des femmes s'est trouvé cloisonné pendant toute son histoire.

## B - Des corps de femmes

---

57 NEVEUX Olivier, *Politique du spectateur*, Paris, Edition La Découverte, 2013, p.88

Il est très clair que le fait que les deux autrices soient des femmes n'est pas étranger au regard qu'elles portent sur les figures féminines. Le manque de personnages féminins et donc de points de vue féminins dans les œuvres théâtrales, cinématographiques, et globalement artistiques est révélatrice de l'accaparement de ces domaines par les hommes. Nous ne défendons absolument pas l'idée qu'une femme écrirait naturellement mieux sur les femmes. Cependant, il est certain que les femmes, et les deux autrices, en parlent plus en conscience et en connaissance de causes, de place, de cadres, d'oppressions. Etre une femme n'est pas seulement un état de nature, cela définit aussi notre place sociale, donc indéniablement, l'articulation du regard de femmes sur d'autres femmes dépend nécessairement du positionnement.

Il est clair que les deux textes, sans nécessairement se revendiquer féministes, sont traversés par la pensée féministe. Des deux textes se dégage l'état d'une oppression spécifique. En cela les deux pièces se rejoignent malgré leur différence de forme, de propos voire d'intérêt. L'interrogation sur la place de la femme dans la société oscille sans cesse entre la spécificité de l'oppression qui regroupe les femmes, et sa diversité, qui se décline et s'articule de manières différentes en fonction du statut social ou encore de l'appartenance ethnique. Ce qui est certain, c'est qu'interroger la place des femmes implique d'interroger toutes nos structures sociales actuelles.

Il y a ensuite, à l'intérieur de ce cadre, les stratégies des artistes qui se proposent de changer les repères de ce qui est visible et énonçable, de faire voir ce qui n'était pas vu, de faire voir autrement ce qui était trop aisément vu, de mettre en rapport ce qui ne l'était pas, dans le but de produire des ruptures dans le tissu sensible des perceptions et dans la dynamique des affects.<sup>58</sup>

En mettant au centre de leurs pièces des personnages féminins, l'articulation de l'intimité à l'extérieur se décline non depuis le corps féminin mais depuis un corps de femme positionné à un endroit qui définit sa prise sur le monde et son interaction avec les autres personnages et figures de la pièce. En cela les deux textes échappent à l'essentialisme féminin, s'en émancipent, car les femmes des textes se définissent dans d'autres espaces, dans d'autres interactions.

---

58 RANCIERE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique édition, 2008.p.72

Par ailleurs, on note que les deux œuvres se caractérisent par le traitement similaire qu'elles font de grandes figures féminines comme celle de la mère. La maternité est le sujet de beaucoup d'ouvrages littéraires de femmes. L'écriture de la maternité, dans sa sublimation, est plus caractéristique de la pensée différentialiste du féminisme, qui remet en question le rejet de la part biologique de la condition des femmes, argumentant que : « [...] c'est maintenir une vision naturaliste qui pose la femme en « victime » de sa nature. Pour autant, il peut y avoir d'autres maternités. Plutôt que de rester une femme génétiquement programmée à enfanter (et le refuser), il s'agit de donner du sens à la maternité, à la naissance d'un enfant et penser la maternité comme la possibilité de sublimer, d'aller vers un idéal au travers de l'enfant qui est porté, qui occupera le lieu des rêves [...] »<sup>59</sup>

L'intimité se pense dans ce cas dans un rapport de soi à soi, et révèle une expérience de l'altérité proprement féminine.

Se dessinent [...] deux moments, successifs ou simultanés, constitutifs de la dénonciation et de la déconstruction des représentations de la féminité et de son corollaire, les représentations du genre humain : pour les unes, il s'agit d'effacer toute distinction entre les hommes et les femmes et d'accéder à part égale pour tous à un véritable universel, pour les autres, il s'agit de subvertir cet universel fondement d'une féminité aliénée en œuvrant à d'autres alternatives. [...] <sup>60</sup>

Le mouvement différentialiste, défendu notamment par Hélène Cixous, qui publie en 1975 *Le rire de la méduse*,<sup>61</sup> un ouvrage qui défend la déconstruction des structures phallogocentriques, notamment dans le langage. Elle remet à jour le différentialisme en déconstruisant deux grands mythes féminins : le continent noir colonisé et la méduse, femme fatale. Monique Wittig, qui articule ses recherches sur le dépassement du genre, a vivement critiqué le travail d'Hélène Cixous, l'accusant malgré tout de retomber dans une autre forme de mysticisme féminin, et surtout, de continuer à définir les femmes au prisme de l'hétérosexualité qui se définit également comme une construction sociale, et non un état de nature. Wittig affirme, dans sa conférence *La pensée Straight* : « La lesbienne n'est pas une

---

59 CAMARRERI Corinne, *Amour Maternel ou sublimation de femmes*, Paris, Eres, 2012, p :105

60 FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, Dominique, « Controverses et anathèmes au sein du féminisme français des années 70 » [in] FOUGEYROLLES-SCHWEBEL, Dominique ; VARIKAS, Eleni, *Féminisme(s), Recompositions et mutations* Paris, Collection Cahiers du Genre n°39, L'Harmattan, 2005. P :220.

61 CIXOUS, Hélène, *Le rire de la méduse*, Paris, Editions Galilée, 1975, renouvelé en 2010.

femme »<sup>62</sup>, défendant ainsi que la femme est un concept défini par l'hétérosexualité. Ces querelles démontrent la complexité des débats internes sur la place de la femme, et comment les questions de langage sont fondamentales. Cela démontre également l'incroyable difficulté de définir ce que sont les femmes. L'exploration du corps fait partie des tentatives, pour savoir qui elles sont. Sauf que en explorant l'intimité dans un rapport clos, on risque de tendre vers le spécifique et de détacher les femmes du politique, sans remettre en question leur place.

Les figures maternelles font ici complètement figure de carcan qui raccroche les deux femmes, Suzy Storck et l'autrice/narratrice de *Au Bord* dans le passé ou dans la tradition. Elles représentent à la fois les schémas qui se perpétuent, ou symboliquement ce qui empêche d'aller de l'avant, et ce dont on doit se « dés enfanter ». <sup>63</sup> Suzy Storck dans son refus de maternité décroïssonne totalement la figure de la mère de la notion de sublimation et d'expérience constitutive de l'intimité des femmes. La mort de l'enfant, de manière paradoxale, se trouve avoir une valeur quasiment émancipatrice, projetée vers un espace non encore interrogé. Les deux textes dégagent les femmes de ce qui les cloisonnent à la nature, de fait les deux personnages sont dans une tentative d'élévation, de projection, d'émancipation.

### C - L'intimité comme échappatoire du sens

Le décadage, induit par le positionnement central de figures féminines, implique un rapport particulier à la parole. L'intimité se dévoile au travers de leurs voix. Suzy Storck l'évoque au travers du récit, adressé au lecteur/spectateur, dans une forme d'aparté. Dans *Au Bord* l'autrice/narratrice est clairement dans une logorrhée qui illustre un flux de pensée.

Aucun des deux textes ne contient de didascalies. La parole collabore à la création l'espace dramatique. Pierre Quillard, poète et auteur symboliste disait : « la parole crée le décor comme le reste ». En faisant appel à l'imagination, le spectateur collabore au drame, et doit construire lui-même avec les images que l'on lui propose. Dans les images de nature très organiques de *Suzy Storck*, comme les images érotiques de corps en train de faire l'amour de

62 WITTIG, Monique, *La pensée Straight*, Paris, Editions Amsterdam, DL 2013, cop.

63 GALEA, Claudine, *Au Bord*, Les Matelles, Editions Espace 34, 2010.p13

*Au Bord*, l'intimité se trouve concrètement, du côté de l'irreprésentable et de l'invisible, donc de l'insaisissable.

Prise en charge par la parole, l'intimité n'est ainsi pas vouée à être représentée. C'est très clair du côté de *Au Bord* qui cherche à dépasser la représentation photographique, en la reconfigurant par une parole de l'intime. Dans le texte de Magali Mougel, la question se pose de manière plus complexe. En dévoilant l'invisible intimité, de laquelle se dégage la violence, ce n'est pas tant la possibilité de la représentation concrète de la violence sur scène que l'auteur interroge, mais plus la manière dont l'intimité dans sa configuration avec l'espace extérieur, dégage la violence. Même l'acte de l'infanticide, est rapporté par Madame Storck et se passe en hors-scène.

En associant le corps à la parole, ce dernier échappe donc à la représentation, et par ce biais à l'appréhension du lecteur/spectateur. Cela nous semble intéressant, s'agissant du corps féminin, trop souvent cloisonné dans sa propre image. Tout ce qui a trait au corps dans les deux pièces, nous échappe. Peut-être qu'à cet endroit se situe aussi un choix qui tend vers le propos politique. Car en échappant à la représentation, l'intime échappe au cloisonnement. C'est presque le propos de *Au Bord*, qui tisse une analogie entre l'impossibilité de saisir la violence de la photographie et l'impossibilité de se saisir soi. Mais *Suzy Storck* également, par la déconstruction de son personnage central qui aboutit à un acte impensable et par ailleurs caché de la représentation, touche un endroit que l'on ne peut plus cadrer. En cela, le décadreage auquel procèdent les deux autrices, s'il vise à réarticuler le regard, ne cherche pas à remplacer un sens par un autre.

Le problème n'est pas d'opposer la réalité à ses apparences. Il est de construire d'autres réalités, d'autres formes de sens commun, c'est-à-dire d'autres dispositifs spatio-temporels, d'autres communautés des mots et des choses, des formes et des significations. Cette création, c'est le travail de la fiction qui ne consiste pas à raconter des histoires mais à établir des relations nouvelles entre les mots et les formes visibles, la parole et l'écriture, un ici et un ailleurs, un alors et un maintenant.<sup>64</sup>

De la sorte, les figures qu'elles évoquent échappent aux mains des autrices. Elles les projettent de cette manière vers l'avant, vers le lecteur. En cela, le mouvement de ces textes tend vers l'émancipation.

---

64 RANCIERE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique édition, 2008. p.112

## CONCLUSION

Dans les deux pièces *Suzy Storck*, de Magali Mougel et *Au Bord*, de Claudine Galea, l'intime et le politique sont dans une interpénétration constante.

L'écriture de l'intimité, permet dans un premier temps chez Magali Mougel, de penser la représentation théâtrale en termes d'empilement de structures, dans lequel l'autrice positionne un personnage central. Tous les personnages sont traversés par la structure. Suzy Storck, le personnage central, à travers son intimité, dévoile les espaces de résistances aux injonctions et aux oppressions. Le texte interroge donc l'ambivalence permanente dans laquelle se trouve l'individu, entre déterminisme et libre arbitre. Ainsi l'autrice questionne la possibilité pour des mères de ne pas vouloir d'enfants, et la manière dont la société les y oblige insidieusement.

Du côté de *Au bord*, l'autrice part d'une photographie publique. Claudine Galea questionne la possibilité de l'humanité de tels actes de violence en y engageant dans un texte autofictionnel, sa propre intimité. L'apparente inhumanité de l'acte est spectaculaire. L'intimité est ici articulée à la photographie là où elle ne semble pas aller de soi. Elle s'avère être le moyen qui permet de dégager des symétries entre la figure de bourreau que représente la soldate, et l'écrivaine à sa table qui se positionne comme spectatrice. Le recours à l'intimité, passe par l'évocation d'autres femmes qui entremêlent un dialogue avec la figure de la soldate. L'intime est là le moyen de questionner l'altérité.

Les deux textes se rejoignent dans leur manière d'interroger les femmes et ainsi choisir de les positionner au centre d'un univers en interaction avec elles-mêmes. De cette manière, elle requestionne à la fois le positionnement social des femmes, et interrogent la manière dont le théâtre, dans ses structures, mais aussi le langage, en passant par le corps, ouvre à d'autres perspectives, et ainsi décadre le point de vue du spectateur. L'articulation de l'intime au politique se joue donc également avec le lecteur/ou le spectateur. L'intime par son

aspect intrinsèquement invisible, convoque le spectateur dans son imaginaire et donc sans son intimité, le rendant actif au drame. Les deux textes, par leur fin ouverte, projettent le questionnement vers l'extérieur et laissent le spectateur avec de la matière à réfléchir.

Les deux pièces sont ainsi des questions ouvertes, qui ne tournent pas dans un cercle du féminin au féminin. Et ce qui vraiment nous semble essentiel, c'est de constater que l'intimité questionnée d'un point de vue féminin permet de tendre à des questionnements fondamentaux, tout en prenant en compte les dynamiques oppressives qui englobent encore les femmes. C'est justement ces dynamiques-là qui complexifient les interrogations, et empêchent de tendre vers un universalisme qui deviendrait éthiquement problématique. En creusant du côté de l'intimité des femmes et la manière dont celles-ci dialoguent avec l'extérieur, les questions qui en émergent ne sont pas spécifiquement féminines, elles sont simplement intrinsèquement décalées, elles cheminent autrement et aboutissent nécessairement à des ouvertures différentes, car les femmes restent encore décalées de la norme, dans un décadre pré-existant.

De la sorte les autrices procèdent à une dramaturgie de l'intériorité vers l'extériorité, qui se structure en fonction du personnage central. L'intimité se révélant au travers de la parole, le texte de théâtre devient une forme de tribune, où l'expression d'une parole marginale est possible. De cette manière, les deux textes prennent position. Plus les femmes écrivent en connaissance de leur position sociale et économique, plus les interrogations s'ouvriront à des manières nouvelles d'aborder le monde. Le décalage du regard qu'elles proposent induit une prise de recul qui permet peut-être d'aller vers l'émancipation.

Ce travail fait émerger des interrogations autour de la place de l'auteur-autrice dans l'espace social et la manière dont elle peut déterminer ou influencer son écriture, et la façon dont il/elle aborde des thématiques politiques actuelles, qui ne permettent pas de recul historique. La question de la position se décline au genre, à l'ethnicité, à la classe sociale, et même au positionnement à l'échelle d'un continent, lorsqu'il s'agit, par exemple, d'écrire sur les migrations, ou le terrorisme, qui sont des thématiques au cœur de l'actualité politique et qu'un certain nombre d'écrivain-es tentent d'aborder. Ces configurations à prendre en compte nous semblent essentielles pour pouvoir aborder des sujets actuels et ancrer le théâtre politiquement et socialement. Dans les deux pièces que nous avons abordées, les deux autrices

ne cherchent pas à se mettre à la place de l'autre pour l'interroger. Elles questionnent plutôt la manière dont leur regard se pose sur les individualités qu'elles abordent. Magali Mougel, en écrivant sur des classes sociales, affirme son surplomb et l'extériorité de son regard. Claudine Galea problématise totalement sa position à la fois d'autrice et de spectatrice. En admettant que notre regard dépend de là où nous nous situons, le texte de théâtre devient une proposition, plus qu'une constatation ou une tentative de didactisme et de cette manière parvient à décroiser le regard.

## **BIBLIOGRAPHIE**

- **Corpus :**

- MOUGEL Magali, *Suzy Storck*, Paris, Espaces 34, 2013
- GALEA, Claudine, *Au Bord*, Les Matelles, Editions Espace 34, 2010

- **Ouvrages :**



### **Pièces :**

- WENZEL, Jean-Paul, *Loin d'Hagondange*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, cop. 2012.
- BACHELOT NGUYEN Marine, *Histoire de femmes et de lessives*, 2009
- KANE Sarah, *Purifiés*, Paris, L'Arche, 1999

### **Analyse dramaturgique :**

- SARRAZAC Jean Pierre, NAUGRETTE Catherine, *La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, Paris, Etudes théâtrales n°38-39, L'Harmattan, 2015
- SARRAZAC Jean-Pierre (dir.) *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Circé/Poche, 2010

### **Théâtre et politique :**

- DEUTSCH Michel, *Inventaire après liquidation, Textes et entretiens*, Paris, L'Arche, 1990.
- NEVEUX Olivier, *Politique du spectateur*, Paris, Edition La Découverte, 2013
- PAGE Christian (dir.) *Ecritures théâtrales du traumatisme* Collection : Le spectaculaire, Presses Universitaires de Rennes, 2012
- RANCIERE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique édition, 2008.
- TALBOT, Armelle, *Théâtre du pouvoir, théâtre du quotidien, Retour sur les dramaturgies des années 1970*. Paris, Etudes théâtrales n° 43 , L'Harmattan ,2015.

### **Féminisme :**

- BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe I*, Paris, Editions Gallimard, 1949, renouvelé en 1976.
- CIXOUS, Hélène, *Le rire de la méduse*, Paris, Editions Galilée, 1975, renouvelé en 2010.
- CAMARRERI Corinne, *Amour Maternel ou sublimation de femmes*, Paris, Eres, 2012
- WITTIG Monique, *La pensée Straight*, Paris, Editions Amsterdam, DL 2013, cop.
- BEAUCHAMP Hélène et PLANA Muriel (dir.) *Théâtralité de la scène érotique du XVIIIe siècle à nos jours dans la littérature, les arts du spectacle et de l'image*, Presse Universitaire de Dijon, 2013.

### **Ouvrages philosophiques :**

- ARENDT Hannah, *La cirse de la culture*, in *L'humaine condition*, Paris, Collection Quarto, Gallimard, 1958, cop : 2012.
- ARENDT, Hannah, *Eichmann à Jérusalem*, Paris, Gallimard, Folio Histoire, 2002.
- HAN, Byung-Chul, *Le désir ou l'enfer de l'identique*, Paris, Edition Autrement, 2015
- SARTRE Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, Collection Folio-Essais, 1996.

- **Sitographie, ressources vidéo :**

- Rencontre avec Claudine Galéa (1/2 ; présentation et lecture) ; (2/2 : suite et questions), Théâtre Vidéo. Net, en partenariat avec l'ARTCENA , ajoutée le 30/01/2012, au Centre National du Théâtre. Lien vers l'article : <https://www.theatre-video.net/video/Rencontre-avec-Claudine-Galea-1-sur2?autostart>
- ROUSSEAU Noémie, *Le regret d'être mère, ultime Tabou*, in Libération, juillet 2016. Lien vers l'article : [http://www.liberation.fr/debats/2016/07/10/le-regret-d-etre-mere-ultime-tabou\\_1465328](http://www.liberation.fr/debats/2016/07/10/le-regret-d-etre-mere-ultime-tabou_1465328) .
- 5 questions à Magali Mougel : La découverte du théâtre ; Le contexte manant à l'écriture ; Le premier texte de théâtre ; L'écriture au jour le jour ; L'appropriation du texte. Théâtre contemporain.net, Biographies, Magali Mougel, 5 questions à Magali Mougel. Lien vers la page : <http://www.theatre-contemporain.net/biographies/Magali-Mougel/playlist/id/5-questions-a-Magali-Mougel/>

- **Articles :**

- JEREMY, Laurent, © 2003, in « Méthodes et problèmes, Un problème littéraire : la figuration de soi : L'autofiction » Département de Français moderne – Université de Genève.
- FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, Dominique, « Controverses et anathèmes au seins du féminisme français des années 70 » [in] FOUGEYROLLES-SCHWEBEL, Dominique ; VARIKAS, Eleni, *Féminisme(s), Recompositions et mutations* Paris, Collection Cahiers du Genre n°39, L'Harmattan, 2005.

-

- **Filmographie :**

- CHAPLIN, Charlie, *Les temps modernes* , 1936.