



HAL
open science

Figures de mères dans Le fils, Marine Bachelot Nguyen, 2017, Suzy Storck, Magali Mougel, 2013, Été, Carole Thibaut, 2008

Maïlys Besson

► **To cite this version:**

Maïlys Besson. Figures de mères dans Le fils, Marine Bachelot Nguyen, 2017, Suzy Storck, Magali Mougel, 2013, Été, Carole Thibaut, 2008. Sciences de l'Homme et Société. 2020. dumas-02955298

HAL Id: dumas-02955298

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02955298>

Submitted on 1 Oct 2020

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.

Figures de mères

dans

Le fils, Marine Bachelot Nguyen, 2017
Suzy Storck, Magali Mougel, 2013
Été, Carole Thibaut, 2008

Mailys
BESSON

Sous la direction de Julie Valero

UFR LLASIC
Département Arts du spectacle

Mémoire de master 2 mention Création artistique- 30 crédits

Parcours : Arts de la scène

Année universitaire 2019-2020

DÉCLARATION ANTI-PLAGIAT

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

PRÉNOM : ...BESSON.....

NOM :Maïlys.....

DATE :26 / 08 / 2020.....

Table des matières

Remerciements	4
Introduction	5
Partie 1 – Verbaliser son intériorité : état mental, état physique	20
Chapitre I- Monologue et narration dans <i>Le fils</i>	21
1. Le choix de la narration, référence au teatro-narrazione.....	21
2. Expérience corporelle maternelle.....	22
3. Épanouissement et militantisme : Faire porter sa voix.....	25
Chapitre II- Parole chorale et monologique dans <i>Suzy Storck</i>	30
1. Parole collective du chœur : envahir l'espace en contrepoids de la pression extérieure.....	31
2. Dépossession de libertés physiques.....	35
3. Dégoût de la vie et métaphore du cœur-horloge de Suzy/ Ophélie.....	44
Chapitre III - Tirades dans <i>Été</i> : lutte contre l'effacement de la parole.....	50
1. De l'économie de mot à la tirade.....	50
2. Sororité : s'épanouir par les amitiés féminines.....	54
3. Fatigue et maternité.....	58
Partie 2 – Reproduction(s) : répétition et procréation	66
Chapitre IV - Reproduction et sexualité.....	67
1. Plaisir et désir partagés (<i>Le fils</i>).....	68
2. Difficultés du sexe post-partum (<i>Été</i>).....	70
3. Sexualité imposée (<i>Suzy Storck</i>).....	72
Chapitre V - Répétitions et motif de la boucle.....	75
1. Reproduction de la division genrée du travail et absence des pères.....	75
2. Répétition du quotidien en boucle (<i>Été</i>) : référence au théâtre du quotidien	90
3. Répétition du travail domestique (<i>Suzy Storck</i>).....	95
Chapitre VI - Violences transmises , violences reproduites.....	98
1. Violences subies et volonté de violence contre ses enfants (<i>Suzy Storck</i>).....	99
2. Violences homophobes perpétuées : du fils martyrisé au <i>stabat mater</i> (<i>Le fils</i>).....	107
Partie 3 – De la parole performative à la parole performée	118
Chapitre VII - Le pouvoir de la parole.....	120
1. Dire, c'est faire : division genrée de la performativité et de la parole.....	121
2. Parler pour exister, une lutte contre le silence.....	127
Chapitre VIII – Performance, processus d'écriture et lien avec le plateau.....	130
1. Processus d'écriture des trois autrices.....	131
2. Recherche documentaire et paroles réelles.....	133
3. Travail au plateau	134
4. Témoignage sur scène.....	138
5. Rareté des didascalies.....	140

Conclusion	145
Bibliographie	150
Résumé et mots clefs	156

Remerciements

Je remercie ma directrice de mémoire Julie Valero pour ses retours, ses corrections, ses aiguillages à chaque étape où je me perdais dans une impossible exhaustivité, et pour ses réponses à mes nombreuses questions.

Je remercie mon père pour ses innombrables relectures et ses encouragements si rassurants. Je remercie ma mère pour son soutien sans relâche dans le processus long, sinueux, et parfois démotivant, que fut la rédaction de ce mémoire.

Je remercie aussi mes frères qui m'ont beaucoup soutenue, comme toujours, et qui, comme mes ami.e.s m'ont écoutée parler pendant des mois de mon mémoire et de mes lectures, tout en témoignant un intérêt et une curiosité pour le sujet.

Je remercie toutes les personnes qui m'ont nourrie de leurs idées féministes et autres, et/ou de leur amitié, dont Julia pour nos discussions féministes et littéraires inter-mémoire, dont Tanguy pour nos appels pendant mes pauses comptées, dont Aurélie pour nos discussions engagées, dont JN et Odile pour leurs retours, dont Matylde, Antho, Fanny, Aude... Je remercie aussi toutes les personnes sûres de vouloir des enfants, qui ont bien voulu répondre à ma question obsessionnelle « Comment tu sais que tu veux des enfants ? », aux mères, et aux pères aussi, qui m'ont partagée leurs expériences.

Je remercie ma colocataire toujours présente, même à distance, même à 2 heures du matin.

Enfin, je remercie mes ami.e.s du théâtre, qui m'ont entourée avec beaucoup de réconfort pendant ces deux dernières semaines de rédaction, en parallèle de notre résidence.

Et à Cléo, qui aura peut-être des enfants, peut-être pas, et ce sera son choix.

Introduction

« Tu as une mère, qui est comme elle est et qui fait comme elle peut : elle n'est pas la pire, elle est parfois mauvaise. »¹

Voilà une citation extraite de *The Lulu Projekt*, pièce de Magali Mougel, qui traduit bien le jugement qui peut peser sur une mère quant à son rôle parental, pétri de la pression d'être une "bonne mère", et du risque quasi inévitable d'être considérée comme une "mauvaise mère". C'est autour de la construction de ce rôle, si particulier, de "mère" et de ses représentations dans les dramaturgies contemporaines, que s'articule le présent mémoire.

Pourtant, la notion de "bonne mère" n'a pas toujours existé ; elle n'a en effet été créée et diffusée qu'au XVIII^e siècle avec la valeur de l'amour maternel, servant notamment à palier la mortalité infantile. Rousseau aura ainsi contribué à entériner les femmes dans leur rôle de mère, et à prôner une éducation différenciée entre les filles et les garçons dans ses essais, comme le développe Yvonne Knibielher :

« Le message de Rousseau renforçait celui des "naturalistes". De jeunes sciences en plein essor, l'anatomie, la physiologie, la psychologie, redécouvraient la différence des sexes. Elles décrivaient la "nature féminine" [...] La différence avec l'homme est déterminée par les organes génitaux qui rendent la femme apte à la maternité. De ce qu'elle *peut* être mère, le finalisme du temps concluait qu'elle le *doit*, et même qu'elle doit n'être que cela, dispensée de toute autre activité, de tout autre travail. »²

Dès lors que les enfants acquièrent une valeur pour la patrie française³, après l'hécatombe des guerres mondiales du XX^e siècle⁴, les enfants sont des personnes⁵ que l'on doit maintenir en vie et

1 Magali Mougel, *The Lulu Projekt*, Editions Espace 34, 2017

2 Yvonne Knibielher, *Politique et maternité*, in Évelyne Morin-Rotureau, *1939-1945 : combats de femmes*, Editions Autrement, « Mémoires/Histoire », 2001

3 Après la Révolution française, les enfants sont considérés comme de futurs citoyens à qui l'on doit inculquer des valeurs républicaines ou de futurs adultes utiles, parfois à la guerre, comme chair à canon..., comme main d'oeuvre.... Plus tard, l'on doit les élever à l'obéissance des lois du maréchal Pétain, qui redore les fonctions des mères, notamment en créant la fête des mères, qui appliquent les valeurs du régime de Vichy « Travail, famille, patrie ». Après les deux guerres mondiales, le rôle de mère devient décisif pour repeupler la France.

4 « En effet, les hommes d'État républicains, inquiets du déclin démographique, sont tous convertis au *natalisme*, donc décidés à stimuler la procréation et à protéger les mères. Ils promulguent des lois répressives pénalisant l'avortement et la propagande en faveur de la contraception (1920-1923). ». Ces «lois scélérates», ici évoquée par Yvonne Knibielher ont « placé le corps des femmes sous contrôle. ». Ces lois seront durcies en 1942, et durement punitives, allant jusqu'à la peine de mort. Les sources sont celles de l'historienne Yvonne Knibielher : Yvonne Knibielher, *Ibid et Féminisme et maternité*, ERES, « La revue lacanienne », 2007, n° 2.

5 Pour les considérer comme des personnes, il faudra plutôt attendre Françoise Dolto, qui démocratise ses recherches en développement de l'enfant et pédagogie, et qui instaure largement l'idée que l'enfant n'est pas un être pas fini qui ne comprend et ne ressent rien, mais qu'au contraire, il faut les prendre compte, les considérer et faire plus que leur

éduquer, voire conditionner, et les femmes sont tantôt valorisées pour leur fonction progénitrice, tantôt pour leur fonction éducative, toujours réduites à leur rôle de mère, confinées dans l'espace privé du foyer.

Dès lors, le rôle de mère devient tour à tour le sujet de revendications ou, au contraire, agit comme un repoussoir pour certaines luttes féministes. Les relations entre maternité et politique sont ainsi très étroites, donnant lieu à de nombreux débats au sein de ces luttes, les féministes différentielistes revendiquant, *a contrario* des universalistes et des constructivistes, la réappropriation de ce rôle, jugé essentiel, comme une force.

Malgré ces clivages idéologiques, les féministes des années 70 se rassemblent autour de l'idée que le choix d'avoir ou pas un enfant est une liberté nécessaire, avec le slogan « Un enfant si je veux, quand je veux ! », qui :

« concentre le message de cette nouvelle génération féministe. Les implications en sont profondément révolutionnaires. Il récuse la maternité passive, vécue comme un destin ou un devoir, soumise aux intérêts du "patriarcat". La maternité n'est acceptable que comme épanouissement narcissique du moi féminin, c'est une affaire privée. Une femme n'est plus femme selon sa nature, mais selon sa liberté. Cette liberté dissocie le féminin du maternel. »⁶

Suite aux luttes féministes « (MFPF, MLF, MLAC), deux lois émancipatrices ont été promulguées : la loi Neuwirth (1967) et la loi Veil (1975). Elles ont dépénalisé – sous condition – la contraception et l'interruption volontaire de grossesse (IVG) »⁷. Alors, s'il y a encore quelques décennies, être mère ne se posait pas même comme une question (bien que diverses techniques de contraception et d'avortement aient existé, plus ou moins fiables et efficaces, et plus ou moins dangereuses pour la vie des femmes), en France, depuis la légalisation de l'avortement (ou IVG), et le développement de méthodes de contraception efficaces, la procréation liée au sexe n'est plus si évidente ou inévitable. Dès lors que l'on peut contrôler la procréation, le naturel spontané d'avoir des enfants peut être remis en question ; vient alors l'éventuel choix d'avoir des enfants ou le refus d'en avoir.

Cependant, l'injonction sociale à la maternité demeure nettement plus forte sur les femmes, qu'elle ne peut l'être sur les hommes, pour qui le phénomène d'une injonction à la paternité est plutôt étranger, peu réel ou moins considérable (le terme même « d'injonction à la paternité » n'a jamais été développé ou formulé). Pourquoi ? Derrière les fonctions parentales est tapie la division genrée des rôles sociaux, féminins et masculins.

donner seulement à manger pour leur bien-être et leur survie. C'est aussi avec ce nouveau statut de l'enfant, que l'on accorde une importance grandissante à leur éveil, éducation, et que les rôles parentaux grandissent, avec eux le poids de la maternité sur les femmes, qui cumulent désormais leur travail et le soin de leurs enfants.

⁶ Y. Knibielher, *Maternité et féminisme*, *Ibid*

⁷ *Ibid*

Qu'est-ce qu'être mère, sinon être femme⁸ et avoir des enfants ? Dans une société binaire, qui fait reposer son attribution du genre associé au sexe sur des conditions biologiques, l'une des différences majeures admises entre femme et homme, est celle de posséder ou non un utérus, soit la possibilité ou non de développer une grossesse, d'arriver à terme et d'accoucher d'un enfant⁹. Cette différence physiologique, liée à une fonction reproductrice, semble primer dans l'assignation des rôles genrés, et être la raison principale de ce postulat sexiste : "il faut avoir des enfants pour être une vraie femme", formule dont l'idée centrale est la maternité comme condition de la féminité. A ce stade, il est nécessaire de rappeler les définitions du genre, les significations des mots « homme », « femme », « mère », « père » et des présupposées « féminité » ou « masculinité », concepts culturels et sociaux.

Vivre, être considérée ou se considérer en tant que femme, que cela signifie-t-il ? Dans un langage commun, le mot « femme » désigne une personne qui possède des organes sexuels dits féminins (un utérus, un vagin, une vulve...), souvent associés à la procréation (organes génitaux), et qui produit *a priori* des gamètes femelles (ovules), et dont les chromosomes 23 sont *a priori* XX (qui lui font développer des caractères sexuels secondaires physiques lors de la puberté tels les seins, l'arrivée des menstruations, etc., mais qui est différent pour des personnes intersexes). La catégorie femme est alors définie selon des caractéristiques biologiques. À partir de différences de sexe et de fonctions dans la reproduction, on attribue des catégories d'homme ou de femme.

Dans les études féministes, plutôt que de rassembler les femmes dans cette catégorie par des attributs communs, « femme » renvoie au genre, construction sociale de différenciation entre hommes et femmes, dont la principale conséquence est une répartition des rôles dans tous les secteurs de la vie quotidienne. Ces rôles sociaux binaires induisent des comportements spécifiques aux hommes ou aux femmes. On extrapole ici des différences biologiques, qui certes existent, mais ne conditionnent pas toutes les actions d'une femme ou d'un homme. Ce qui conditionne en revanche bien les garçons et les filles à agir différemment est leur éducation et la culture dans laquelle ils et elles évoluent, qui les poussent à développer des goûts, des aptitudes, et des relations différentes. Ainsi, « le genre comme processus culturel qui ne fait que donner un sens à un sexe donné (c'est la conception juridique) »¹⁰ est un rapport « et non un attribut individuel »¹¹. Iris Marion Young définit le genre comme une série pour résoudre le dilemme de l'utilisation de ce terme comme une catégorisation. Le mot « femme » peut tendre à faire croire à une nature ou une essence¹² qui

8 Ou avoir choisi le genre féminin, que l'on soit cisgenre ou transgenre.

9 Cette vision tend à se dissoudre légèrement avec la reconnaissance de nouvelles parentalités, avec le développement de la PMA, ou avec la reconnaissance légale d'une homoparentalité – une longue et éprouvante démarche doit être faite, mais l'adoption de l'enfant d'un.e conjoint.e permet à un couple homosexuel d'être parent pour les deux.

10 Judith Butler, *Trouble dans le genre*, Editions La Découverte, 2015, p. 69

11 *Ibid*, p. 73

12 Catégoriser les femmes peut aussi renvoyer à leur dite féminité comme une identité, une nature, ou un essence, or, « The categories according to which people are identified as the same or different, Spelman suggests, are social

rendrait identifiables les « femmes », et qui ferait passer la matrice du genre au devant du reste, occultant la matrice de la race¹³, de la classe etc¹⁴. Cependant, cette catégorie est nécessaire pour identifier les oppressions et discriminations systémiques dirigées vers les femmes, base du féminisme¹⁵. Pour pallier ce dilemme, une définition du genre comme une série est proposée par Young, où la série est comme un bus dans lequel on est mis sans le vouloir. Cette série conditionne le regard, le traitement, la place dans la société, qui nous sont imposées socialement : le terme « femme » renvoie au genre, construction sociale qui conditionne une expérience de vie. Le concept de sérialité, qu'elle reprend comme une « bandita »¹⁶ est un concept de Sartre, qu'elle applique au genre. Elle définit ainsi ce concept : « a series is a social collective whose members are unified passively by the objects around which their actions are oriented or by the objectified results of the material effects of the actions of others. »¹⁷ L'unité de cette catégorie vient alors du conditionnement par l'environnement¹⁸, et non de caractéristiques ou expériences entièrement communes et partagées par toutes les femmes.

La parentalité n'échappe pas à la règle : puisque les femmes peuvent être enceintes et enfanter, alors elle le doivent pour être des femmes accomplies. A trente ans, une femme se verra souvent rappeler que "l'horloge biologique tourne", ses interlocuteur.rices partant du principe que chaque femme, parce qu'elle peut avoir des enfants, en désire naturellement.

Alors qu'un homme peut apporter des gamètes mâles pour constituer un embryon avec un ovule et donc aussi produire des enfants, cela semble moins conditionner sa vie familiale. Leur longue

constructs that reflect no nature or essences. », Iris Marion Young, *Gender as Seriality : Thinking about Women as a Social Collective*, Signs, Journal of Women in Culture and Society, Spring 1994, Ed. SD Walters, Northeastern University, Boston

13 Cette expression de « matrice de la race » a été développée par Elsa Dorlin, dans un ouvrage du même titre : Elsa Dorlin, *La matrice de la race*, Editions La Découverte, 2009

14 I M Young met ainsi le doigt sur « the mistake to isolate gender from identities such as race, class, age, sexuality, and ethnicity to uncover the attributes, experiences, or oppressions that women have in common. ». Il s'agit aussi du problème de hiérarchiser les cause. Ce qui est sous-jacent dans cette catégorie n'est pas représentatif de toutes les femmes, en effet, « much feminists has exhibited privileged points of view by unwittingly taking the experience of white middle-class heterosexual woman as representative for all women. » Cependant, le genre ne se traduit pas de la même façon selon la classe, la sexualité, etc. Iris Marion Young, *Ibid.*

15 Iris Marion Young, *Ibid.* Cette catégorie est nécessaire aux luttes féministes, car « without some sense in which «woman» is the name of a social collective, there is nothing specific to feminist politics.», et car « Without conceptualizing women as a group in some sense, it is not possible to conceptualize oppression as a systematic, structured, institutional process. » Etant donné que le «Feminism is a particularly reflexive impulse of women grouping, women grouping as women in order to change or eliminate the structures that serialize them as women », pouvoir nommer les femmes et les oppressions qui sont dirigées contre elles est utile. Ainsi, plutôt que de problèmes individuels, on peut mettre des mots sur des oppressions collectives, à rassembler des forces communes de résistance. Dans l'hymne des femmes du MLF, les femmes chantaient ainsi : « Ils nous ont divisées les femmes et de nos sœurs séparées [...] Parlons nous regardons nous. Ensemble on nous opprime les femmes ensemble révoltons nous! »

16 Iris Marion Young, *Ibid*

17 Iris Marion Young, *Ibid*

18 « There is a unity to the series of women, but it is a passive unity, one that does not arise from the individuals called women but rather positions them through the material organization of social relations enabled and constrained by the structural relations of enforced heterosexuality and the sexual divisions of labor. [...] Saying that a person is a woman may predict something about the general constraints and expectations she must deal with. But it predicts nothing in particular about who she is, what she does, how she takes up her social positioning.», Iris Marion Young, *Ibid.*

période de fécondité tardive justifie-t-elle que l'on n'associe pas nécessairement leur accomplissement en tant qu'individu au développement de leur paternité ? Toujours est-il, qu'être une femme est perçu comme être une mère en puissance.

Et la catégorie de « femme » n'est en rien homogène et uniforme : elle contient une diversité et pluralité de femmes, qui vivent des expériences bien variées. Comme l'écrit Judith Butler : « “Être” une femme ne définit certainement pas tout un être ; le terme n'arrive pas à l'exhaustivité »¹⁹ . De même peut-on dire qu'« être mère » n'est pas un terme qui englobe toutes les expériences maternelles. Si, longtemps on a considéré que l'on pouvait écrire « la femme » au singulier, ou qualifier un ensemble représenté par « la mère », l'aspect non exhaustif de ces catégories est désormais constaté. Pourtant, il persiste un idéal féminin, comme il persiste un modèle maternel. Au théâtre, comme dans la société, les personnages féminins ont pu être très restreints et caractéristiques du regard qu'un homme pose sur les mères ou les femmes (à travers le *male gaze*, littéralement "regard masculin"). Souvent les mères au théâtre sont très stéréotypées : elles sont soit monstrueuses, vampiriques, nocives, allant jusqu'à l'infanticide (comme Médée), soit envahissantes, stupides, hystériques (comme Madame Follavoine dans *On purge bébé*, écrit en 1910 par Feydeau, dont les didascalies indiquent à maintes reprises « *Julie, incrédule* », « *Julie, ahurie* », « *Julie, soupe au lait* », « *avec humeur* », « *revenant à la charge* », etc.), soit dévouées à leur mari, à leurs enfants, leur apportant un amour inconditionnel (digne de Marie). Elles sont alors assez passives dans les prises de décisions, avec des exceptions toutefois lorsqu'elles ont du pouvoir (comme Agrippine...). Il n'y a guère que la Nora d'Ibsen qui tente d'aller à l'encontre du rôle qu'on lui assigne pour se "trouver" en tant qu'individu autonome. La postérité fameuse du personnage, son appropriation par de nombreuses luttes féministes, disent assez le rôle d'exception qu'elle joue dans une galerie de personnages féminins très stéréotypés. Si le cinéma a immortalisé le dilemme de nombreuses femmes – reléguées soit à leur fonction procréatrice (mère), soit séductrice (femme à la sexualité libérée avec différents partenaires, alors vue comme une prostituée) – comme le résume le titre du film de Jean Eustache *La maman ou la putain*, il semble qu'au théâtre les femmes aient le choix entre Médée et Andromaque²⁰ .

Les trois autrices des pièces de notre corpus renouvellent le personnage de la mère ou plutôt des mères. Pourquoi avoir choisi des autrices uniquement ? Je laisse à Benoîte Groult l'explication avec une citation de *Ainsi soit-elle* :

« Il faut enfin guérir d'être femme. Non pas d'être femme, mais d'avoir été élevée dans un univers d'hommes, d'avoir vécu chaque étape et chaque acte de notre vie avec les yeux des

19 Judith Butler, *Ibid*, p. 62

20 Ou avec des exemples plus récents, le choix entre des mères qui tentent tout pour sauver leur bébé dans *Grande paix* d'Edward Bond, 1994, et la mère qui participe au rejet de son fils homosexuel du village dans *Scène de chasse en Bavière*, Martin Sperr, 1966.

hommes, selon les critères des hommes. Et ce n'est pas en continuant à lire les livres des hommes, à écouter ce qu'ils disent en notre nom ou pour notre bien depuis tant de siècles que nous pourrions guérir. »²¹

Ainsi, plutôt que de lire encore la représentation que font des auteurs, même contemporains, des femmes, la parole qu'ils peuvent donner à des mères, notre choix s'est porté sur la lecture et l'écoute de ce que des femmes écrivent sur d'autres femmes et donnent à dire à des personnages féminins. Ces autrices sont également toutes féministes et militantes à travers leurs textes et leurs actions dans le milieu du théâtre (notamment par leur engagement dans le Mouvement H/F lutte pour l'égalité entre les femmes et les hommes dans les institutions culturelles, sur les scènes...).

En effet, Marine Bachelot Nguyen est militante pour le mouvement H/F Bretagne, et dans l'association "Décoloniser les arts". Lors de ces études de Lettres et Arts du spectacle, Marine Bachelot Nguyen, a réalisé des recherches sur le théâtre politique et militant, qu'elle n'a pas arrêté d'étudier, jusque dans son écriture. Elle a ainsi rédigé un mémoire sur le théâtre d'intervention en France, Belgique et Suisse, ainsi que sur le théâtre de monologues de Dario Fo. De plus, elle a publié des articles pour des revues théâtrales, notamment en lien avec le processus de décolonisation des arts, et avec le théâtre dans sa relation au politique et à la politique, au pouvoir, à la notion de peuple, au militantisme. Elle définit le théâtre comme « art de la parole, de la pensée, art de la Cité et du politique »²² et depuis 2004, ses pièces sont créées et/ou montées dans le cadre de la compagnie/collectif d'aut.eur.rice.s de Rennes Lumière d'août. Dans le blog "Décoloniser les arts", hébergé par Médiapart, un article intitulé « Chaillot - 23 avril 2016 - Contribution de Marine Bachelot Nguyen », permet d'éclairer la définition et la vision du théâtre de cette autrice. Partant du constat que « D'un point de vue socio-économique, les arts sont, comme le reste des domaines, toujours inscrits dans un système inégalitaire post-colonial. Le pouvoir, l'argent, les postes de responsabilité, de décision et de programmation sont aux mains d'une majorité blanche »²³, elle y défend l'idée que « Le théâtre, la danse, les arts plastiques ou le cinéma sont des arts de la représentation façonnés et traversés, chacun à leur endroit, par l'histoire coloniale »²⁴. L'un des moyens pour contrer cette majorité blanche est de « Revendiquer mordicus la légitimité des artistes racisé.e.s dans ce qu'on appelle l'universel »²⁵.

Vouloir destituer la blancheur de son universalisme, n'est pas sans rappeler la volonté de féministes universalistes voulant mettre fin au masculin comme étant neutre, l'homme comme représentatif de l'Homme. Marine Bachelot Nguyen écrit :

21 Benoîte Groult, *Ainsi soit-elle*, Editions Grasset, 1975, p. 36

22 Article intitulé « Chaillot - 23 avril 2016 - Contribution de Marine Bachelot Nguyen », publié le 7 novembre 2016 sur le blog de Décoloniser les arts, hébergé par Médiapart

23 Marine Bachelot Nguyen, même article

24 Marine Bachelot Nguyen, même article

25 Marine Bachelot Nguyen, même article

« Si l'on veut que *l'universel* ne soit pas juste un universalisme blanc, masculin, bourgeois, colonial, occidental, etc. il faut dénoncer sa prétendue objectivité, sa fausse neutralité. Et travailler à élargir, décentrer, déborder cet universalisme. Le véritable universel, c'est la somme de tous les particularismes, la polyphonie de tous les récits, le croisement de voix et de corps multiples, la somme infinie des subjectivités et des points de vue. On n'aura jamais fini d'élargir et d'agrandir la notion d'universel – si l'on veut que ce mot soit humain et légitime. »²⁶

D'ailleurs, elle dit vouloir :

« Tirer des enseignements du combat du mouvement HF et exiger des objectifs chiffrés : 10 ans après le rapport Reine Prat, tout le monde dans le milieu culturel est conscient des inégalités femmes-hommes dans les arts et la culture. Pour autant, les chiffres de la part des femmes dans les programmations n'ont pas évolué : ils ont stagné voire régressé. Ceci malgré les Saisons égalité, malgré la charte que de nombreux théâtres ont signée, pour montrer leur bonne volonté ou faire bonne figure. »²⁷

La lutte pour avoir une programmation plus égale entre femmes et hommes rejoint, se superpose à celle pour une programmation qui ne soit pas uniquement blanche. Il s'agit des même personnes qui bénéficient le plus de diffusion, aides, visibilité... : des hommes blancs. Il s'agit donc d'avoir une vision féministe totale²⁸ ou décoloniale²⁹, dans le milieu du théâtre comme ailleurs, avec un mot d'ordre : « Soyons attentifs à ne pas rester uniquement sur la prise de conscience, et à passer au changement en actes »³⁰.

Ainsi, ses pièces, souvent des commandes, tiennent compte des représentations faites des personnes et des catégories qui leur sont, encore, inévitablement rattachées. Elles sont politiques, militantes, décoloniales, féministes, avec la revendication d'écrire avec « des points de vue et des récits situés »³¹ :

« Alors oui, nous sommes conditionnés par nos noms, nos couleurs de peaux, nos cultures et nos origines (aussi bien d'ailleurs que par notre sexe, notre genre, par nos identités sexuelles).

Oui ces particularités pèsent souvent sur l'art que nous fabriquons, elles le façonnent. Oui nos points de vue sont situés. Oui nous sommes directement concernés par ce que nous racontons, jouons, créons.

Et c'est précisément cela qui constitue la légitimité de notre parole et de nos œuvres. Leur ancrage, leur puissance politique et esthétique. »³²

Ses pièces *Circulations capitales*, *Les ombres et les lèvres*, *La place du chien (sitcom canin et*

26 Marine Bachelot Nguyen, même article

27 Marine Bachelot Nguyen, même article

28 Cf Ouvrage collectif, *Pour un féminisme de la totalité*, Editions Amsterdam, 2017

29 Cf Françoise Vergès, *Un féminisme décolonial*, Edition La Fabrique, 2020

30 Marine Bachelot Nguyen, même article

31 Marine Bachelot Nguyen, même article

32 Marine Bachelot Nguyen, même article

postcolonial), sont marquées par sa volonté de créer un théâtre décolonial³³, parfois lié à la communauté variée LGBTQIA+, au Vietnam, et ailleurs. Cet engagement se retrouve d'ailleurs dans *Le fils*, qui fait entrer en immersion dans la Manif pour tous, où les valeurs catholiques sont associées à une idéologie homophobe. Elle a aussi produit un *Cycle théâtral féministe ?*, dont *A la racine*, *La femme, ce continent noir...*, *Histoires de femmes et de lessives*. Ses pièces de théâtre sont donc la prolongation de luttes féministes décoloniales LGBT³⁴.

Pour rendre compte de cet ancrage dans une réalité contemporaine, ses pièces sont souvent très documentées, lient la fiction et le réel situé, ancrées dans un contexte connu. Ainsi, dans *Le fils*³⁵, l'une des trois pièces de notre corpus, des événements réels récents (processions religieuses devant le Théâtre National de Bretagne contre la pièce de Roméo Castellucci *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, Manif pour tous...), événements déclencheurs de la commande de David Gauchard, avec « le suicide en juin 2014 de Peter, jeune gay, membre de l'association Le Refuge »³⁶ et fictifs (la vie d'une famille) s'entremêlent. Pour écrire le texte, Marine Bachelot Nguyen a donc écouté des heures de discours de la Manif pour tous, de femmes engagées contre l'avortement, contre le mariage homosexuel : cela a abouti à une écriture qui s'approprie le langage de ces femmes bourgeoises, catholiques, homophobes. Cependant, ayant comme « credo et comme garde-fou »³⁷ un amour pour ses personnages, et ayant apporté sa propre expérience de militantisme bien qu'en opposition à celui auquel adhère Cathy, personnage principal dont le monologue constitue le cœur de la pièce, cela rend la parole de cette femme plus audible, même lorsque l'on désapprouve la violence homophobe qu'elle exprime, ou que l'on en est blessé.e. La pièce témoigne à travers le monologue du personnage surnommé Cathy³⁸ par son amie Ludivine (qui fait assez penser à Ludovine de la Rochère, présidente du collectif d'associations de la Manif pour tous) de sa

33 « Il faut sortir les racisé.e.s des réductions et des assignations où la société, l'art et les fictions majoritaires essaient de les reléguer », ce qui rappelle le livre récent, dénonçant l'assignation à des rôles clichés racistes, *Noire n'est pas mon métier*, ouvrage collectif paru aux éditions du Seuil en 2018.

34 Homophobie et colonialisme sont liés selon l'autrice qui écrit dans son article Décoloniser son art à tâtons, *Tumultes*, Edition Kimé, 2017/1 n° 48, p. 127-140 : « Ce que j'ai découvert pour le Viêt Nam est vraisemblablement valable pour d'autres cultures et d'anciens pays colonisés, qui dans leur stigmatisation ou répression actuelle des pratiques homosexuelles ou homoérotiques ne font que reproduire un ordre moral imposé jadis par l'Occident. Ordre moral et homophobie qui ressurgissent d'ailleurs furieusement en France aujourd'hui, tandis que la société vietnamienne, grâce aux luttes souterraines puis publiques des activistes LGBT, devient rapidement inclusive sur ces questions, se réappropriant une partie de son histoire. »

35 Marine Bachelot Nguyen, *Le fils*, Lansman, Editeur, collection « Théâtre à vif », 2017. Cette version sera celle utilisée tout au long du présent mémoire.

36 Note d'intention de David Gauchard

37 « Aimer ses personnages, même avec leurs défauts ou leurs lâchetés, ne jamais retrancher leur dignité ou leur subjectivité, est un autre principe auquel je tiens, comme credo et comme garde-fou. »

Dans son chapitre sur « La politique des auteurs et renouvellement du répertoire », dans *Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien*, L'Harmattan, « Études théâtrales », 2008/3, N° 43, Armelle Talbot écrit « Horváth « ne dénonce pas ses personnages, il ne glorifie pas, il met en acte », cette forme d'éthique de l'auteur fait écho à la précédente citation de Marine Bachelot Nguyen.

38 Nous utiliserons ce nom ou surnom de Cathy, puisque ce personnage qui s'exprime au « je » ou au « elle » n'est pas nommé autrement que par ce « Cathy ». Puisqu'il s'agit de son récit et qu'elle ne se présente pas avec un prénom, et afin d'éviter de la définir seulement par des périphrases telles « la mère de Cyril, et Anthony », « ce personnage de mère », « cette femme », etc., le diminutif de « Cathy » sera employé.

maternité, de son rapport à ses deux fils, Cyril et Anthony, évoque son mari, Philippe, et glisse petit à petit « Du comptoir de la pharmacie à la morsure froide du pavé »³⁹, de son rôle de mère, ayant pour modèle Marie, à un engagement de plus en plus prenant à la Manif pour tous. Pour cette pièce, du travail de table et de plateau a été fait avec la comédienne Emmanuelle Hiron, l'écriture a donc évolué avec les propositions et interprétations de cette dernière, avec le rythme perçu au plateau.

Magali Mougel, après des études de philosophie et d'arts du spectacle, a suivi la formation d'écriture de l'ENSATT⁴⁰, sous la direction d'Enzo Corman, a enseigné à l'Université de Strasbourg, a été rédactrice pour le Théâtre National de Strasbourg et a écrit plusieurs pièces, pour lesquelles elle a reçu bourses d'aide, prix et résidences de création, notamment au Théâtre National de Chaillot, et à la MC2 avec Troisième Bureau à Grenoble (en 2015), comme Marine Bachelot Nguyen (en 2018). Plusieurs de ses pièces sont des commandes, toujours pétries d'un système patriarcapitaliste. Des personnages d'un milieu ouvrier sont fréquemment représentés, qui travaillent souvent dans une usine "à l'Est", avec des noms parfois à consonances germaniques, dans des régions du Nord-Est de la France donc. Ce sont des personnages opprésés, et essorés, par un pouvoir patronal, patriarcal, où le machinal de l'usine est reporté sur les mouvements et paroles répétées⁴¹, automatisées. La question de la place est omniprésente dans son écriture : à quelle place ses personnages sont-ils assignés ? Que font-ils ou elles pour y résister, en sortir ? Autant de questions motrices de ces pièces. Cela se retrouve ces dix dernières années entre 2007 et 2017 dans ses pièces : *Varvara # Essai 1*, *Waterlily # Essais 2*, *Erwin Motor*, *devotion*, *Guérillères ordinaires*, *Suzy Storck*, *Elle pas princesse, lui pas héros*, *Penthy sur la bande*, *The Lulu Projekt*.

Elle accorde ainsi une importance cruciale à ses personnages féminins, ou plutôt à faire entendre leur voix, celle de travailleurs.euses, dont le corps et la parole sont malaxé.e.s pour les faire rentrer dans le moule. Elle y explore la norme qui sculpte, distord les personnages comme on distordrait un os... qui finit donc par casser, exploser, comme cela arrive pour la vie de ses personnages. Cela permet alors d'identifier la nature et l'origine des oppressions, leurs conséquences et les résistances possibles ou nécessaires.

Magali Mougel a écrit *Suzy Storck*⁴², seconde pièce de notre corpus, et l'a réécrit à plusieurs reprises, passant de versions courtes titrées *A force que tout le monde me crie dessus*, puis *Je ne vois pas en*

39 Marine Bachelot Nguyen, *Le fils*, Editions Lansman, 2017, p. 12

40 Ecole Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre

41 Lorsqu'un verbe renvoie à plusieurs noms de « genre » différents, l'accord de proximité sera choisi. Dans la même volonté de faire reculer l'invisibilisation du féminin dans le langage avec cette règle du « masculin qui l'emporte sur le féminin », l'écriture inclusive est choisie pour la rédaction du présent mémoire. Certes, cela reste dans la binarité, mais, cette binarité du genre est justement importante pour critiquer des comportements sexistes ; comment critiquer le traitement binaire sexiste entre personnes jugées hommes et celles vues comme femmes, en dépassant cette binarité dans la langue ? Comment rendre lisible ce qu'on effacerait dans l'écriture ?

42 Magali Mougel, *Suzy Storck*, Editions Espace 34, 2017. Cette version sera celle utilisée tout au long du présent mémoire.

quoi mon absence de maternité m'empêche de vendre des tétines à la version publiée aux éditions Espaces 34 en 2013. Cette pièce a été traduite en anglais, en espagnol et en allemand et mise en scène dans ces diverses langues. Le personnage éponyme de cette pièce est au cœur de l'intrigue, portée par un chœur, et par des bribes de dialogues avec sa mère, avec son conjoint Hans Vassili Kreuz, et avec une recruteuse (il existe peu d'interaction avec son fils Loïc, et aucune verbale avec « son jeune frère »⁴³), qui lui reviennent le soir d'un 17 juin. On y est embarqué.e dans sa vie quotidienne, dans ses pensées, dans son regret de la maternité, qui vient faire exploser la famille, faire imploser l'équilibre de Suzy Storck.

Magali Mougel est membre du Collectif du Comité de lecture de Troisième Bureau, notamment pour le dernier festival Regards croisés qui a eu lieu en 2019, diffusé sous le nom de « Non, c'est non », avec un regard féministe et une attention particulière portée aux autrices. Enfin, elle est signataire de la tribune, publiée dans le journal *Libération* « Culture : les femmes veulent mieux que les strapontins », rédigée par Myriam Marzouki et Catherine Anne pour H/F Ile-de-France et qui pose notamment la question rhétorique : « N'est-il pas devenu inadmissible que les mécanismes de domination masculine se retrouvent dans un secteur de l'activité humaine qui se targue de missions d'émancipation, d'ouverture, de critique, voire de subversion ? »⁴⁴

Carole Thibaut, signataire de cette même tribune, est engagée, elle aussi, au sein du mouvement H/F, en Ile-de-France, et en lien avec le gouvernement, dans un HCE (Haut Conseil de l'Etat), observatoire des inégalités entre les femmes et les hommes dans le milieu des arts et de la culture. Elle est vice-présidente et trésorière de l'ACDNR (l'Association des Centres Dramatiques Nationaux et Régionaux) depuis 2017. Elle s'est engagée, auprès de Reine Prat, pour accompagner son rapport sur les inégalités entre les femmes et les hommes dans les Arts du Spectacle, entre 2006 et 2009.

Carole Thibaut a suivi des études de philosophie et de Lettres, avant de rentrer, elle aussi, à l'ENSATT située alors à Paris, a étudié le scénario à la Fémis. Elle a reçu des bourses d'aide, des prix d'écriture, et a été nommée Chevalière de l'ordre des Arts et des Lettres par Fleur Pélerin. Après avoir codirigé le lieu artistique engagé Confluences, où elle a organisé des débats autour du théâtre politique, des « rencontres de la genre humain.e », elle dirige désormais le CDN de Montluçon, le Théâtre des Ilets.

Née dans une région sidérurgique, en Lorraine, dans un milieu ouvrier, où sa famille est cadre, elle grandit au milieu de luttes sociales, y découvre la solidarité sociale dans les manifestations, comme

43 *Suzy Storck*, p. 8

44 « Culture : les femmes veulent mieux que les strapontins », tribune rédigée par Myriam Marzouki et Catherine Anne, diffusée par le journal *Libération*, le 24 Janvier 2013

elle en témoigne (entre fiction et documentaire) dans *Langwy Texas/ Au pays des pères*, pièce autobiographique, intime et historico-sociale ouvrière. Elle y décrit aussi un système de domination masculine où les maris attendent obéissance de leurs femmes.

Elle est connue pour ses discours et sa rhétorique contre le système patriarcal qui domine et régit le milieu professionnel dans lequel elle évolue, le Théâtre (autant que la suprématie blanche comme le dénonce Marine Bachelot Nguyen), lors de prises de parole au « désordre policé »⁴⁵. Cette fois c'est un réel « coup de gueule » qu'elle pousse en Avignon, en 2018. Alors que le festival portait sur le genre, elle y dénonce l'absence, la faible part, qu'ont les artistes femmes :

« Et ici le roi, comme ailleurs, c'est la domination masculine.
Il a beau faire GENRE, le roi, il est et reste la domination masculine.
Et moi j'en ai ma claque d'être la bouffonne de service de la domination masculine.

[...] Cette année, deux ans après donc, la programmation du festival IN, hors jeune public, présente 9% d'autrices femmes pour 91% d'auteurs hommes. (Pour les deux spectacles jeune public elles représentent 75%.) »⁴⁶

Elle rappelle enfin le constat du HCE à l'égalité entre les hommes et les femmes, à savoir « que dans la totalité du spectacle vivant aujourd'hui en France, 23% seulement des subventions publiques d'état vont à des projets portés par des artistes femmes, qu'elles ne représentent que 11% des spectacles programmés sur toutes les scènes. »⁴⁷

Ses pièces sont portées par cet engagement féministe, notamment dans *Avec le couteau le pain*, *Fantaisies-l'idéal féminin n'est plus ce qu'il était*, *Les petites empêchées - histoires de princesses*, *La petite fille qui disait non*. Ainsi, elle fait de « ces espaces sacrés du théâtre », des « lieux sacrés de la parole libre et émancipatrice »⁴⁸. Elle écrit, met en scène, joue, et accorde une grande importance et fonction au théâtre et à l'art qui, selon elle, « n'agit pas sur le monde. Il fait mieux. Il met en acte l'humain. Il l'agit au plus profond. »⁴⁹

Avec *Été*⁵⁰, dernière pièce de notre corpus, elle s'attaque à la division des rôles genrés dans le couple, dans la parentalité, ici toute nouvelle dans la vie des personnages, dans le langage attribué aux personnages, qui portent leur genre, en caractéristique, comme nom, de La femme et de L'homme. Dans leur quotidien répétitif comme les vagues du bord de la plage où tou.te.s deux sont en vacances, le personnage de L'autre femme apparaît et devient la principale locutrice, puis amie, de La femme en l'absence de L'homme, retourné travailler quelques jours.

45 Carole Thibaut, discours en Avignon, le 13 juillet 2018, retranscrit, notamment diffusée par H/F Bretagne.

46 Idem

47 Idem

48 Idem

49 Carole Thibaut, *Pour Chantal Goya*, article dans la revue *Nectart*, Editions de l'Attribut, 2018/1 N° 6, p. 20 à 25

50 Carole Thibaut, *Été*, Lansman Editeur, 2008. Cette version sera celle utilisée pour tout le présent mémoire.

Les œuvres choisies sont toutes les trois écrites par des autrices dont l'écriture appartient à un théâtre politique et militant, parallèlement à leurs engagements féministes et sociaux dans le milieu des arts du spectacle, et dans la société. Le prisme féministe partagé par ces trois autrices est donc celui utilisé à la lecture de leurs pièces. Dans celles-ci, les situations familiales sont très normées. Choisir de représenter la norme d'une famille hétérosexuelle semble être, pour ces autrices, un moyen pour en démontrer les dysfonctionnements : « Ce n'est pas seulement sociétal, politique », explique Carole Thibaut, lors de son intervention avignonnaise, « Ça s'inscrit dans nos chairs, dans les recoins les plus obscurs de nos cerveaux, dans nos inconscients, nos subconsciouss. Cela gangrène toutes nos vies. » Les trois pièces choisies du corpus sont donc construites au plus près d'un personnage féminin central, un personnage de mère. Ces trois pièces traitent de leur rapport à la maternité, thème moteur au centre de *Suzy Storck*, qui fait partie intégrante du quotidien répétitif dans *Été*, ou qui est en parallèle d'un autre moteur et enjeu social contre l'homophobie dans *Le fils*. Elles mettent en lumière, démêlent et déconstruisent les rouages des normes genrées en jeu dans la construction sociale de la maternité, sous différentes formes, avec différents choix dramaturgiques, qui se concilient toutes sur un point : faire entendre la parole des femmes, des mères.⁵¹

A l'heure où la parole (si tant est qu'il existe « une » parole des femmes...) des femmes est dite libérée, la valeur de cette parole est encore remise en cause, reléguée à une seconde classe. Cette expression de « parole libérée » a été beaucoup utilisée suite à l'affaire Weinstein, et autres hommes, majoritairement, du cinéma, ou du milieu du spectacle, qui ont été dénoncés pour viol, harcèlement ou agression sexuelle. Dans le mouvement « #meeto »⁵², le but était de ne plus garder le silence, et avec le slogan « la peur change de camp », la volonté et nécessité est celle de briser l'omerta du silence, la peur de parler, d'entacher sa carrière, comme si les victimes étaient responsables. Inverser le rapport de force et de légitimité entre victime et agresseur passe ici par la parole qui sort, qui ne tait plus, qui résiste. Lorsque de telles paroles s'élèvent contre un système bien ancré, les réponses rappellent à l'ordre en voulant séparer l'œuvre de l'artiste⁵², et de femmes elles-mêmes qui ont signé une tribune, titrée « Nous défendons la liberté d'importuner, indispensable à la liberté sexuelle »⁵³. Deux ans plus tard, Carole Thibaut écrivait : « On en parle

51 Cela va dans le sens de Carole Thibaut, qui lors de son discours à Avignon précédemment cité a dit : « J'en ai ma claque de voir une majorité de femmes muettes, privées de paroles, venir s'asseoir dans l'obscurité des salles pour recevoir là bien sagement la parole des hommes, la vision du monde portée par des hommes, dessinée par des hommes, en majorité blanc, en plus. »

52 Cet argument est celui qui est le plus revenu contre les accusations à Roman Polanski. « Il faut savoir séparer l'homme de l'artiste. C'est bizarre d'ailleurs que cette indulgence ne s'applique qu'aux artistes. Parce qu'on ne dit pas d'un boulanger : "Bon, d'accord, il viole un peu des gosses dans le fournil, mais il fait une baguette extraordinaire." », Blanche Gardin, lors de la cérémonie des Molières 2017.

53 Tribune collective, « Nous défendons la liberté d'importuner, indispensable à la liberté sexuelle », Le Monde, janvier 2018

entre femmes, on porte très rarement plainte, on s'en arrange comme on peut ou on ne s'en arrange pas. Qu'importe. La loi du silence règne, ajoutant une autre violence à celle déjà subie »⁵⁴. Le silence et la parole des femmes⁵⁵ est donc au cœur du débat, comme des pièces de notre corpus. Après la vague de prises de parole des femmes dans les années 70, dont fait partie *Parole de femme* d'Annie Leclerc, après cette « libération de la parole » dans un contexte contemporain, on s'intéresse de plus en plus à ce que les femmes disent d'elles-mêmes et par elles-mêmes, et non plus à ce qu'on dit à leur place sur leur compte, avec toute la polyphonie que comprend les voix des femmes.

La parole a plusieurs définitions et fonctions. D'un point de vue purement fonctionnel et linguistique, la parole est expression de son individualité, de sa pensée⁵⁶... elle permet de communiquer avec d'autres (parmi d'autres moyens, comme le langage corporel). La parole est un moyen d'exister, de s'affirmer : prendre la parole, l'avoir tel un privilège, ou devoir lutter pour qu'elle soit écoutée sont autant de situations qui conditionnent la valeur accordée à la parole de quelqu'un.e. Le silence est l'autre pendant de la parole ; lorsqu'il est imposé, cela devient un poids, comme le décrit Carole Thibaut. Au théâtre la parole renvoie aux répliques des personnages, il s'agit du texte qui est dit, porté par la voix de comédien.ne.s. Il existe un sous-texte dans ces paroles, une intention particulière, une façon de dire qui importe autant que ce qui est dit.

Dès lors, nous nous demanderons comment les pièces de ces trois autrices font entendre ces voix de femmes, ces paroles de mères, qui n'ont pas toujours choisi de l'être. Comment la parole des personnages de mères lutte contre l'invisibilisation de leur existence ? C'est à la libération de ces paroles plurielles, à leur déploiement dans la dramaturgie et à leur profération au sein de l'espace dramatique que nous consacrerons notre réflexion.

Tout d'abord, nos personnages de mère verbalisent leur intériorité, donnant accès à leurs pensées, ressentis physiques et mentaux. Il s'agira donc d'étudier grâce à quels procédés dramaturgiques leur parole se fait entendre, en contrepoids d'une parole des personnages masculins à l'autorité prédominante. Puis, la reproduction dans toute sa polysémie sera analysée. La répétition d'un quotidien, de paroles, de situations, de mouvements, en parallèle à la reproduction sexuée met en exergue les dysfonctionnements du quotidien, des relations de couple sans dialogue possible.

54 « Comment comprendre, accepter que dans le monde du théâtre, par exemple, l'endroit de la parole révélant ce qui est caché, étouffé, tu, un tel renversement de tout ce qui fonde notre art persiste ? Comment comprendre, accepter que dans ce milieu cette parole soit à ce point censurée, foulée aux pieds, méprisée et violentée ? », Carole Thibaut, « Sortir de la honte », « Nectart », Editions de l'Attribut, 2020/1 N° 10.

Ce titre de Carole Thibaut « Sortir de la honte » résonne avec le cri révolté « C'est la honte, la honte ! » de l'actrice Adèle Haenel aux Césars 2020, en réaction aux multiples nominations du réalisateur, qui avait fui les Etats-Unis lorsqu'après avoir plaidé coupable pour détournement de mineure, mais pas pour les cinq autres chefs d'accusation (dont viol et fourniture de drogues). « C'est en apprenant que le juge souhaite revenir sur l'accord signé [...] qu'il décide de se cacher en France. », *Les Inrocks*.

55 Nous parlons ici des femmes, mais avec le retentissement du mouvement américain Black Live Matters en France, un féminisme décolonial prend essor et il ne s'agit pas de dire que seules les femmes sont empêchées de parler, mais que d'autres voix sont bâillonnées. Le documentaire *Ouvrir la voix* d'Amandine Gay va dans ce sens.

56 Elle peut aussi renvoyer à d'autres discours, dans une forme dialogique, faire référence à une parole plus collective.

Enfin, la performativité de la parole sera observée au regard du poids et du pouvoir de la parole des personnages féminins et masculins, puis du devenir scénique inscrit dans les textes par leur processus même de création et d'écriture.

Partie 1 – Verbaliser son intériorité : état mental, état physique

Les pièces choisies pour constituer le corpus portent un regard féministe sur la maternité et mettent en avant l'impact des normes genrées dans les rôles parentaux. On voit ainsi que les femmes portent majoritairement les rôles parentaux. Pour mettre en exergue ces pressions et responsabilités qui pèsent sur les mères, ce sont les personnages de mère qui dévoilent leur intériorité, dont nous connaissons l'état physique, en lien avec leur maternité, ainsi que leur état mental, qu'elles partagent plus facilement avec d'autres femmes qu'avec leur conjoint. La verbalisation de cette intériorité constitue l'objet d'analyse principal de notre première partie.

La place prise par la parole de ces personnages de mère diffère selon les choix dramaturgiques de chaque pièce. En effet, grâce à des dispositifs dramaturgiques qui fonctionnent comme les hauts parleurs de leurs voix, leurs paroles se déploient. La narration dans *Le fils*, ainsi que le choix même du monologue, permet d'entendre le point de vue de ce personnage de mère uniquement. Le chœur dans *Suzy Storck*, se fait l'écho de ses souvenirs et pensées, faisant ainsi entendre sa parole lorsqu'elle est tue et intérieure. Enfin, les tirades de La femme dans *Été*, font entrer dans son ressenti, ses pensées, qu'elle n'exprime pas complètement dans les dialogues infertiles, qui tournent en rond, avec son conjoint.

A travers l'expression de leur intériorité, nous retrouvons plusieurs constats majeurs quant aux rôles des femmes dans la parentalité : elles sont toujours engagées, voire asservies, physiquement plus que les hommes de par leur corps. Ce qui pourrait être seulement une différence amène un déséquilibre et une inégalité, non seulement lorsqu'elles mettent à disposition leur corps devenu maternel, mais aussi lorsqu'elles reçoivent et portent une grande part de la pression et de la responsabilité. De plus, les pièces rappellent soit implicitement (dans *Été*), soit explicitement, plus directement et moins insidieusement (dans *Suzy Storck*) l'injonction sociale à la maternité.

Ainsi, les personnages de mères expriment leurs difficultés, leurs angoisses, leur épuisement, et trouvent un soutien et une écoute dans le cadre d'amitiés féminines, avec d'autres personnages féminins, portant ainsi la valeur de sororité, de solidarité sororelle tant souhaitée dans un certain féminisme, pour être "frangines", pour reprendre un titre d'Anne Sylvestre, plutôt que rivales. Si les personnages féminins ne s'épanouissent pas toujours dans le cadre familial, au moins peuvent-elles trouver épanouissement et confiance dans ces amitiés. Cela est vrai pour La femme et Cathy, mais cela n'arrive pas dans la vie de Suzy, tout à fait enfermée dans sa maison, comparée à une prison. Cela la pousse à avoir des idées suicidaires, retranscrites par une écriture métaphorique.

Chapitre I- Monologue et narration dans *Le fils*

1. Le choix de la narration, référence au *teatro-narrazione*

Tout d'abord, le choix du théâtre-récit ou théâtre de narration n'est pas seulement un choix purement formel, mais il s'inscrit dans une lignée d'une vision politique du théâtre, venue d'Italie avec l'essor du *teatro-narrazione* dans les années 90. Une fonction civique est rattachée à ce théâtre défini comme *teatro civico*. En Italie, cette forme théâtrale est reliée au renouvellement d'une mémoire collective, parfois d'un nouveau regard sur des événements, une politisation d'événements collectifs.

Ainsi, Marine Bachelot Nguyen revisite les manifestations en opposition à la légalisation du mariage homosexuel en 2013, de l'intérieur, poussant à essayer de comprendre les motivations à s'y engager, ou du moins à représenter la croissance d'une telle idéologie, qui a eu une ampleur en France qui n'a pas eu d'égal dans les précédents pays européens ayant légalisé ce mariage. Les rouages de la croissance de l'homophobie dans ce contexte précis sont décomposés.

Avant le *teatro-narrazione*, Dario Fo avait créé un théâtre se réappropriant une pratique populaire du théâtre en lien avec des histoires catholiques, en y mêlant une histoire politique documentaire. Cette forme revendiquait une contre-culture au théâtre des années 60-70 ; « au-delà de la forme théâtrale proprement dite, c'est également un projet culturel et politique qui est implicitement repris par le *teatro-narrazione* »⁵⁷. Ensuite, Marco Paolini et d'autres ont fait évoluer cette pratique, amenuisant par exemple l'importance de grands gestes, mais en gardant le cœur de la démarche : « Ce sont souvent des tragédies contemporaines, dont les êtres humains sont les seuls protagonistes et responsables, que ce *teatro-narrazione* engagé sur le terrain civique et politique prend en charge. »⁵⁸

De plus, cette forme concentre l'essentiel, le nécessaire, pour que le théâtre existe, à savoir une personne qui joue sur scène, un auditoire présent pour voir et écouter. Comme l'écrit Marine Bachelot Nguyen, ce théâtre « replace au cœur du dispositif théâtral l'art de l'acteur-narrateur et l'objet que sa parole et son corps engendrent, le récit »⁵⁹, traduit un « désir de replacer au centre de la scène l'art du comédien et sa parole »⁶⁰. Le théâtre-récit est donc créé pour et par l'act.eur.rice, par sa présence, son art de conter, son corps, sa voix. En mettant au centre le récit, la voix de

⁵⁷ Marine Bachelot, « Le *teatro-narrazione* italien, espace d'hybridation générique au service d'un projet civique », paru dans Loxias, Loxias 13, mis en ligne le 29 avril 2006

⁵⁸ *Ibid*

⁵⁹ *Ibid*

⁶⁰ *Ibid*

l'act.eur.rice l'est aussi, tout comme la parole du personnage incarné hors narration.

Le contenu documentaire est la base de la dramaturgie, avec par la suite une hybridation entre le documentaire et la fiction. Cette fiction peut s'ancrer dans le lieu de résidence de l'act.eur.rice-narrat.eur.rice. Ainsi, l'autrice Marine Bachelot Nguyen, implantée autour de Rennes, relate des événements rennais et ancre sa fiction dans une bourgade bourgeoise près de Rennes. Cette hybridation est centrale dans les œuvres de cette autrice, et semble suivre une éthique du témoignage, qui respecte une image de la réalité et d'une certaine vérité, tout en y apposant une histoire dramatique fictive. Toute l'organisation de la dramaturgie choisie pour *Le fils* s'explique grâce aux recherches sur le *teatro-narrazione*, que l'autrice a elle-même effectuées lors de son doctorat. La voix narrative se justifie de cette manière, et la présence des dialogues aussi, qui, « Face au récit-cadre qui comporte davantage d'éléments explicatifs, d'informations documentaires, et nécessite peut-être une forme d'écriture plus rigoureuse, les dialogues (et donc le mode dramatique) deviennent par excellence des espaces de fiction et d'affabulation. »⁶¹

Enfin, les adresses au public, les questions adressées par le pronom « vous », mettent en évidence la volonté de produire un effet sur le public. *Le fils* commence par une question adressée au public, comme *Il racconto del Vajont* de Marco Paolini, qui « jalonne également son texte d'adresses au public, sur un mode didactique et épique. Ainsi, *Il racconto del Vajont* commence par une simple question adressée aux spectateurs »⁶², qui amène à « l'évocation des lieux et des événements dont il sera question dans le spectacle »⁶³.

Les choix dramaturgiques d'adresse et source de parole, de porosité entre documentaire et fiction, sont autant de choix en référence au *teatro-narrazione*, que l'autrice elle-même déplorait ne pas voir en France. Elle a remédié à cela en écrivant elle-même une telle pièce de théâtre-récit.

2. Expérience corporelle maternelle

Bien que la narration soit souvent imbriquée, parfois en narration interne ou discours indirect libre, à la parole de Cathy, celle-ci témoigne elle-même de son accouchement. Cela affirme la volonté de l'autrice de faire entendre sa voix, qui lui appartient, et ce, dès le début, la narration n'arrivant qu'à la fin de cette première partie de monologue. La première phrase du texte, la toute première question, en adresse au public, « Vous le savez, ce que c'est d'être mère ? »⁶⁴ est donc posée au départ, puis répétée une page plus loin pour clore ce témoignage. La question « Être mère,

61 *Ibid*

62 *Ibid*

63 *Ibid*

64 Marine Bachelot Nguyen, *Le fils*, p. 7

vous l'avez vécu ? »⁶⁵ annonce son explication à venir sur une partie de son vécu de mère.

Accouchement, peau recousue, tous ces détails sont racontés à la première personne du singulier : « Vous le savez, ce que c'est d'être mère ? Moi j'ai eu deux enfants. Anthony, puis Cyril. La chair de ma chair. On parle toujours du bonheur d'être mère. On parle rarement des déchirures, des cicatrices que gravent les enfants dans la chair »⁶⁶, voilà les premières paroles de la mère dans la pièce. De but en blanc, nous sommes plongé.e.s dans une description subjective et assez crue de ses deux accouchements. Elle le dit dès le début et une fois pour toutes, comme pour l'imprimer dans notre mémoire, et cela demeure en arrière-plan à chaque fois qu'elle parle de ses fils.

Lorsqu'elle mentionne ses « déchirures » et « cicatrices », elle évoque celles de la naissance de ses fils : de celle d'Anthony, « Je ne l'ai pas senti tant que ça, la péridurale était bien dosée, mais en passant par le passage, en s'extrayant, il m'a un peu ouverte. Quelques points de suture »⁶⁷ ; et de celle de Cyril, « elle garde une cicatrice secrète sur le bas ventre, un large trait horizontal. et parfois elle la touche, en éprouve le relief. »⁶⁸

L'autrice s'attaque ainsi d'emblée à un tabou social encore persistant à propos de l'accouchement, décrit par un discours vague et expéditif, éludant ses conséquences sur le corps des mères. Benoîte Groult le dénonçait en ces termes :

« Et surtout pas trop de détails sur ce phénomène naturel, car tout ça n'est pas très ragoûtant [...] Alors vous allez accoucher gentiment dans un coin, derrière un paravent, [...] et vous revenez quand tout est fini, pas avant, et que vous êtes redevenues d'adorables choses, pour que nous puissions déposer nos hommages à vos pieds. »⁶⁹

Dans son monologue initial, la mère désigne ses enfants comme « La chair de [sa] chair »⁷⁰. Ce terme de « chair » met en avant le fait que ses enfants sont « le fruit de ses entrailles »⁷¹, puis il est repris dans le champ lexical charcutier. La « chair » s'inscrit dès lors dans la même polysémie que celle de « boucherie », désignant à la fois la chair animale découpée, désossée, ligotée, ensanglantée et une opération faite à coups de scalpel, à ventre ouvert, chair à nu, rouge sang. Elle qualifie ainsi son deuxième accouchement de « boucherie », dont elle n'a « rien vu », et cette phrase « je pleurais, je pleurais, je pleurais et ils me recousaient » laisse croire à une perte de contrôle sur son corps, pris en charge par le corps médical, seulement capable de se vider de ses larmes.

65 *Ibid*, p. 7

66 Même page, même œuvre

67 *Ibid*, p. 7

68 *Ibid*, p. 8

69 *Ainsi soit-elle*, Benoîte Groult, Editions Grasset, 1975, p. 42

70 *Le fils*, p. 7, comme toutes les citations de ce paragraphe.

71 Dans la prière à Marie, il s'agit du terme utilisé pour désigner son fils à elle, « mère de toutes les mères ». Le personnage étant imprégnée de la religion catholique et de son vocabulaire, l'association de cette mère avec Marie est choisie, comme nous l'étudierons en deuxième partie.

En effet, lors de son premier accouchement, les choses se font de façon « naturelle »⁷², c'est-à-dire sans intervention médicale, en opposition à son deuxième accouchement, où elle finit « dans les vapes » à cause des anesthésiants contre la douleur – qui anesthésient sa douleur, mais aussi sa capacité d'action et de conscience – et devient spectatrice de son propre accouchement, passivement impuissante face aux actions du corps médical : « ils ont extrait le nourrisson », « ils ont posé le tout petit sur ma poitrine », « ils me l'ont arraché », « ils me recousaient ». Toutes ces actions faites par un « ils » masculin pluriel (ou « neutre » pluriel), la réduisent à une passivité qui est vécue de façon plus violente que pour son premier accouchement. Pourtant, ce n'est pas sans lien avec la description de celui-ci, où elle n'est pas non plus celle qui expulse, fait sortir le bébé, mais le bébé lui-même qui « passe » et « s'extrait », qui l'a « un peu ouverte », et qui « a avalé [son] sein et a tété, goulu ». Ce n'est pas elle qui allaite ou donne le sein, mais c'est le bébé lui-même qui est acteur. Cela renforce l'impression de passivité du personnage qui ne peut qu'observer l'action du nouveau-né sur son corps, son sein, posé en sacrifice.

Son corps est ainsi l'objet d'actions extérieures à sa personne, puisque le « me », complément d'objet indirect, est l'objet et non le sujet de l'action. Ces actions sont plus ou moins extérieures et étrangères, dans la mesure où son bébé agit sur elle de l'intérieur de son corps, alors que le personnel médical agit sur elle de l'extérieur.

La présence des hommes est frappante puisqu'elle nie une volonté propre de la mère. Ce sont soit le père, soit le médecin, légitimé par sa fonction médicale, qui décideraient pour cette femme. La phrase « Philippe mon mari d'abord a refusé, il préférerait la voie naturelle »⁷³, laisse imaginer qu'il choisirait à sa place les conditions de son accouchement, mais plus loin, il est plutôt décrit comme choisissant à la place du médecin qui lui réplique suite à son refus de la césarienne : « Vous tenez à la vie de votre femme ? et de l'enfant ? »⁷⁴ La confrontation à propos de l'accouchement de cette femme se fait ainsi entre deux hommes, dont l'issue est la suivante : « Philippe a baissé la tête, mouché. Un père, même pharmacien, ne tient pas tête à un médecin. Un pharmacien est roi dans sa boutique, dans une clinique il n'est plus rien. »⁷⁵

Ces tensions et confrontations émanent des risques liés à son second accouchement et à l'urgence de la situation, que traduit l'extrait suivant :

« Col de l'utérus mal dilaté, les contractions m'arrachaient des cris, j'étais bourrée d'antidouleurs, le bébé se présentait de travers, j'avais mal et très peur, le médecin a dit : « Césarienne ! » Philippe mon mari d'abord a refusé, il préférerait la voie naturelle. Le médecin s'est énervé : « Vous tenez à la vie de votre femme ? et de l'enfant ? » »⁷⁶.

⁷² *Ibid*, p. 7, comme toutes les citations de ce paragraphe.

⁷³ *Ibid*, p. 7

⁷⁴ *Ibid*, p. 7

⁷⁵ Marine Bachelot Nguyen, *Le fils*, p. 7

⁷⁶ Même œuvre, même page.

Bien que les risques de mort de la mère à l'accouchement aient été très clairement diminués⁷⁷, dans beaucoup de pays comme en France, la peur des « complications » est toujours là. Ces risques, accrus durant l'Antiquité, étaient d'ailleurs dénoncés par Médée :

« Ils disent de nous que nous vivons une vie sans danger à la maison tandis qu'ils combattent avec la lance. Piètre raisonnement ! Je préférerais lutter trois fois sous un bouclier que d'accoucher une seule. »⁷⁸

Enfin, comme une prémonition, la mère dans *Le fils* précise : « Il [Cyril] n'est pas sorti par le bon endroit, par l'endroit naturel, vous croyez que ça compte ? »⁷⁹ L'écart d'expérience entre son premier et son second accouchement, pose dès le début une opposition entre ses deux fils, puisque d'un côté, « Anthony, [son] premier, il est arrivé par la voie naturelle » et qu'elle l'a gardé auprès d'elle, alors que de l'autre côté, elle est séparée brusquement de Cyril : « Trop vite. Cordon ombilical coupé, ils me l'ont arraché, pour le placer dans une couveuse »⁸⁰, après avoir été en revanche plus émue et sensible à son contact plus doux, moins envahissant ou conquérant : « Et j'ai pleuré en le voyant », « Ils ont posé le tout petit sur ma poitrine, j'ai senti sa respiration, sa chaleur. » Le focus est donc dirigé sur Cyril, qui est l'objet du titre de la pièce.

3. Épanouissement et militantisme : faire porter sa voix

À la suite de son premier accouchement, cette nouvelle mère partage : « J'étais sonnée, heureuse ? - un peu ailleurs. Mère pour la première fois. »⁸¹ Son congé maternité n'est pas non plus signe du plus grand bonheur, mais plutôt d'ennui et d'angoisses : « À la naissance d'Anthony comme de Cyril, elle est restée quelques mois à la maison, remplir sa mission de mère »⁸². La parole devient narrative, ce n'est plus le « je » qui s'exprime mais le « elle ». Ce changement permet de libérer sa parole. En effet, à la première personne du singulier, elle aurait peut-être été empêchée de partager son manque d'intérêt pour ses bébés ou son rôle maternel censé l'épanouir, ou alors c'eut été un aveu, une confession, et non un constat comme cela suit : « Les journées étaient longues, pouponner ne la passionnait pas. Ou peut-être l'angoissait trop ? Tout était envahi, et aspiré par eux. [...] Mourir de peur qu'ils chutent, qu'ils se noient, qu'ils s'étouffent. »⁸³ Avec l'angoisse d'être en charge de la vie d'un être dépendant de soi, le fait qu'elle ne s'occupe plus que d'eux, à temps plein, la déborde. Cela

⁷⁷ Manon Garcia le rappelait déjà dans *On ne naît pas soumise, on le devient*, p. 100: « Elle sait, en outre – même si les risques sont bien moins grands aujourd'hui qu'à l'époque de Beauvoir – que cette aliénation de la grossesse peut culminer dans sa mort ou celle de l'enfant pendant l'accouchement. »

⁷⁸ Euripide, *Médée*

⁷⁹ *Le fils*, p. 8

⁸⁰ *Ibid*, p. 7, idem pour toutes les citations de ce paragraphe.

⁸¹ Marine Bachelot Nguyen, *Ibid* p. 8

⁸² *Ibid*, p. 9

⁸³ *Ibid*, p. 9

s'avère être trop pour une seule personne.

Elle décrit plus son attrait pour la pharmacie, son épanouissement dans ce domaine que dans celui de ses fonctions maternelles. Ainsi, son rôle de mère ne prime pas sur le reste dans sa vie comme le justifie cette phrase : « Pharmacienne, mais aussi mère »⁸⁴ où « mère » vient en second plan.

Cathy garde une vie très active en dehors de ses fonctions parentales pour s'épanouir pleinement, littéralement avec une métaphore de la plante qui pousse. Rétrospectivement cet épanouissement est en effet décrit par « elle était une plante en pleine croissance, vivace, heureuse et épanouie »⁸⁵. Cela est permis grâce à ses nouvelles amitiés féminines, une sororité développée, comme dans *Été* mais ici, en lien à un engagement politique, à des actions militantes. Son intérêt porte plus sur l'action en dehors de sa maison : l'action stimulante à la pharmacie, l'action politique dans les rues et les rendez-vous en non mixité, entre femmes⁸⁶, sur la bioéthique catholique. Dans ces derniers lieux, elle rencontre tout un milieu catholique, dont certaines femmes vont devenir ses modèles. Ludivine l'est en particulier, décrite tout d'abord comme la femme du chirurgien. D'abord pour faire plaisir à Philippe⁸⁷ qui veut se rapprocher de son mari, elle accepte un dîner, puis elle passe de plus en plus de temps libre avec sa copine Ludivine, qui la transporte vers une vie plus trépidante. C'est un temps d'émancipation pour cette femme, qui découvre l'émulation du militantisme.

Le groupe de femmes que le personnage rencontre par le biais de Ludivine, lui fait comprendre qu'« A l'endroit où elle est, elle peut agir. »⁸⁸ (cette capacité d'agir émancipatrice se retrouve derrière la notion d' *agency*, capacité d'agir, fait d'agir, développée par Judith Butler). Elles se sent alors épanouie grâce à ses rendez-vous militants (« pro-vie »... soit contre l'avortement, manif pour tous, qui défendent des valeurs traditionnelles de la famille⁸⁹, etc.), et à son amitié naissante avec Ludivine : « Entre le militantisme et l'amitié, les horizons qui s'ouvraient pour elle, elle avait l'impression de s'épaissir, de s'élever – intellectuellement, socialement, spirituellement –

84 *Ibid*, p. 12

85 *Ibid*, p. 29

86 « il n'y a que des femmes, de la vingtaine à la soixantaine », *Ibid*, p. 19

87 « Madame Le Lay vient vers elle. Elles échangent quelques mots, c'est la première fois vraiment, et elle en est flattée. C'est Philippe qui va être heureux. Depuis le temps qu'il essaie d'approcher le docteur Le Lay, le chirurgien. », *Ibid*, p. 14

88 *Ibid*, p. 19

89 Ce type d'engagement est typique de femmes catholiques, ramenées à la politique par l'Église : « Ainsi elle [l'Église] approuvait le « féminisme chrétien », elle favorisait de nouvelles formes d'action sociale ; elle encourageait la fondation de syndicats chrétiens féminins. Non seulement elle admettait le droit au travail, mais elle avait encouragé le travail féminin dans des domaines spécifiques : l'enseignement, les soins, les œuvres. [...] Une association, l'Union féminine civique et sociale (UFCS), avait été créée en 1925 pour encourager les femmes, surtout les mères de famille, à se lancer dans l'action politique afin de défendre les intérêts de la famille et de la religion. [...] En somme, l'Église avait su ouvrir aux femmes et aux mères de nouvelles perspectives, sans les dissocier de la famille, sans les assimiler aux hommes. », Yvonne Knibiehler, *Politique et maternité*

tout en ayant droit à la frivolité et au rire. Et c'était une sensation délicieuse. »⁹⁰ Ce sont ces mêmes femmes qui lui apporteront « compassion » et « réconfort »⁹¹, dans les moments difficiles.

Elle admire ces femmes engagées, qui prennent « en main » leurs choix de femmes : « Elle est impressionnée par l'aisance de ces femmes, leur conviction, leur réflexion. »⁹² Ici, leur intelligence est mise en avant. Plutôt qu'un idéal de corps séduisant, ces modèles féminins placent la pensée au centre, mais toujours des pensées centrées sur leur corps, ici sans rapport à la séduction mais avec la procréation. Il s'agit alors de *penser* plutôt que de *panser* pour cette femme pharmacienne.

Elle découvre sa force militante d'elle-même et la puissance que sa parole publique peut avoir en manifestation : « Ludivine l'a appelée à la tribune. Elle va parler au mégaphone, elle parle au mégaphone. Devant des milliers de personnes, elle le fait. Exprime ce qu'elle pense, ce qu'elle ressent. »⁹³ Cette dernière phrase résume tout le choix dramaturgique de l'autrice du monologue et de la narration qui font entendre l'intériorité de ce personnage.

Les manifestations sont traversées par le champ lexical du bonheur et du plaisir, surtout durant le deuxième temps de manifestation (après la procession religieuse, la « Manif pour tous ») « incroyablement plus gai⁹⁴ que l'austère procession de l'année passée. Moins mystique, mais plus joyeux. Et rassembleur »⁹⁵, parsemé de « slogans jouissifs. Que la foule reprend en chœur »⁹⁶. Un idéal d'unité et de joie se dégage de cette description, et le militantisme les porte avec entrain : « On ne lâchera rien, on ne lâchera rien ! Elles se sont quittées sur ces mots vers minuit, agréablement ivres »⁹⁷. « Gai », « joyeux », « jouissif », « agréablement » sont autant d'adjectifs et adverbe associant bonheur, voire plaisir, avec les manifestations.⁹⁸

Paradoxalement, ce qui l'épanouit individuellement, ces nouveaux idéaux, rentrent en conflit avec sa position de mère d'un fils homosexuel⁹⁹. Lorsque ces convictions passent d'abord, elle dévie

90 *Ibid*, p. 20

91 *Ibid*, p. 35

92 *Ibid*, p. 18

93 *Ibid*, p. 21

94 Le terme « gai » pour définir une manif pour tous est assez ironique.

95 *Ibid*, p. 21

96 *Ibid*, p. 21

97 *Ibid*, p. 23

98 Dans une rencontre avec la dramaturge, au TAP à Poitiers, celle-ci disait qu'elle avait utilisé ses sensations d'épanouissement, émancipation, puissance, ressenties en manifestation, sûrement celles décrites avec mépris dans la pièce, en opposition à la Manif pour tous, avec « un petit groupe d'énervés, une trentaine de jeunes aux looks androgynes et hippies, qui agitent des drapeaux arc-en-ciel et qui hurlent à l'homophobie. Ridicule » (p.21), pour décrire l'émulation que pouvait créer le militantisme.

99 Son groupe militant promeut des idées allant contre la liberté à disposer de son corps pour les femmes. L'autrice rapporte ici des idées opposées aux siennes, les a décomposées afin de les bien intégrer aux paroles de ces femmes. On parle des réunions sur la bioéthique par Ludivine. La bioéthique pose une base morale pour réguler les usages procréatifs, corporels, dont le contrôle rapproché est particulièrement ciblé sur le corps des femmes. Les controverses qui ont lieu à chaque revendication, nouvelle loi, relâchant très légèrement, toujours dans le contrôle du corps des femmes dans le cadre de la procréation, reviennent à la même question : A qui appartient le corps de femmes, qui choisit ce qui advient de ce qu'il y a dans leur utérus ? Dès lors qu'elles sont enceintes, ou pourraient le

de son rôle de mère aimante, de l'idéal catholique de Marie, et, toujours en lien avec son catholicisme politisé, elle souffre de ce qu'elle considère être une maladie honteuse¹⁰⁰. Sa responsabilité en tant que mère est alors mise en exergue. Un basculement s'opère avec : « Mais quelque chose s'est cassé. [...] maintenant elle se sent... mal à l'aise, illégitime. Intruse et même coupable. »¹⁰¹ Cette contradiction, cette friction entre ses vies publique et privée¹⁰² lui fait se poser la question : « Pourquoi il me pourrit la vie ? Pourquoi maintenant ? »¹⁰³ Elle se remet beaucoup en question, avec l'idée que l'orientation sexuelle de son fils a à voir avec son éducation : « qu'est-ce qu'elle a fait pour mériter ça ? »¹⁰⁴ ramène à sa faute sans poser la question de ce que son mari a fait ou n'a pas fait. Sa responsabilité est associée à son implication physique maternelle : « elle se sent... [...] même coupable. Il y a une anomalie dans sa famille. Une anomalie issue de son sein. Son fils »¹⁰⁵. Cela présuppose qu'elle juge une certaine orientation sexuelle comme une faute. Et elle continue avec cette série d'autoflagellation : « je l'ai », « j'ai été une mère trop », « je l'ai... malgré moi », « je l'ai insécurisé dans son genre », « j'ai raté quelque chose », « Et puis je n'ai pas su laisser à Philippe sa place de père », « j'ai engendré... j'ai engendré un fils anormal. »¹⁰⁶ La répétition de ces « je » amène à croire qu'elle se voit seule dans le processus d'éducation et de reproduction, comme si le fils n'avait pas de père. Les expressions « issue de son sein » et « j'ai engendré » présument que ce fils ne vient que d'elle¹⁰⁷.

devenir, il semblerait qu'elles aient de suite moins le droit à disposer de leur propre corps, comme si la raison de la vie (et de ce qu'on entend derrière) allait au-delà de leurs droits de gérance de leur corps intime. La bioéthique est la loi du genre, de la différence des sexes et la clef de voûte des institutions procréatives françaises. Un ordre symbolique, une hétéronormativité symbolique est même respectée pour les conditions d'accès aux moyens technologiques de procréation, au service d'une ressemblance au système hétéronormatif. Ceci est très bien relié et noué dans *Le fils*.

100 Cela sera développé dans le chapitre VI.

101 *Le fils*, p. 29

102 La biopolitique rend de toute façon public des affaires privées. Elle rend politique, affaire de la cité, la vie. Il s'agit donc d'une arrivée de la *zoe* (propriété des organismes vivants, simple fait d'être vivant, en opposition aristotélicienne à la *bios*, vie politiquement qualifiée en tant qu'objet technique) dans la *polis*. Le contrôle des natalités, les politiques natalistes prouvent bien que la vie concentre un enjeu politique, démographiques, autour de naissances et donc de la procréation. La biopolitique se centre ainsi sur le corps en tant qu'espèce ; un biopouvoir se développe pour conformer les corps à certaines pratiques, leur en interdire d'autres. Cela passe par des mesures prohibitives ou stigmatisantes de certains comportements, par exemple avec des mesures punitives qui ont eu lieu contre l'IVG. L'État s'infiltré alors dans la vie privée, non seulement par des mesures prohibitives, mais aussi par de moyens plus subtils. Comme l'analyse Michel Foucault, le pouvoir devient de plus en plus invisible, s'immisce dans l'intimité et la vie privée des individus, jusqu'à ce que les normes soient intériorisées, et qu'il n'y ait plus besoin de culpabiliser les femmes lorsqu'elles avortent, mais qu'elles culpabilisent d'elles-mêmes, le taisent d'elles-mêmes avec ce tabou qui règne toujours.

Ainsi, dans *Suzy Storck* le personnage masculin symbolise la domination masculine physiquement et verbalement, Madame Storck représente la transmission de la norme, et tous deux usent de techniques répressives visibles. En revanche, dans *Été*, la norme est si bien intégrée, et l'obligation si subtile, qu'il faut se pencher attentivement aux situations, écouter attentivement les paroles des personnages pour identifier leur conditionnement et leur rapport de force.

103 *Ibid*, p. 29

104 *Le fils*, p. 25

105 *Ibid*, p. 29

106 *Ibid*, p. 29 pour toutes ces citations.

107 On peut alors penser à Marie, qui, selon la Bible, a accouché de Jésus, sans reproduction sexuée, propre à l'humain et à d'autres animaux, l'engendrant alors seule, même si la mythologie/religion catholique se base sur la croyance en Jésus comme étant le fils de Dieu et de la Vierge Marie.

Le soutien que la protagoniste ne demande pas auprès de son conjoint, elle le cherche en dehors des personnages fictionnels, en posant des questions ancrées dans le temps théâtral et performatif, et adressées au public/lectorat : « Vous vous êtes déjà sentie comme ça ? Impuissante et monstrueuse, mère en échec ? »¹⁰⁸. Ici, les destinataires de la question sont même plus ciblé.e.s, car il s'agit des mères ; elle les interpelle dans le but de trouver une connivence, une compréhension, un vécu commun, recherche de solidarité qui pourrait s'apparenter à une sororité de la maternité. Le soutien et l'écoute, dont elle a besoin, elle le trouve chez une femme de son groupe militant. « Christine écoute, ne commente pas, ne juge pas. Lui tient la main et lui caresse l'épaule, l'encourage. Et ses mots calmes, précis, réconfortants sont un baume, une ligne, un rempart, plein de raison, d'amour, autour desquels elle reprend espoir. On ne lâche rien! »¹⁰⁹

Le slogan qui régit sa vie privée avec autant de conviction, d'entrain, de confiance en elle, est le même que celui proféré dans la rue, indirectement opposé à son fils. C'est d'ailleurs l'ironie du sort, car pour se remonter le moral de l'homosexualité de son fils, qui, elle, l'accable, elle trouve son soutien dans le groupe de la Manif. C'est à la fois logique puisque ce sont ses amies, qui lui apportent « compassion » et « réconfort »¹¹⁰, et contradictoire, puisque leur discours dénigre, dévalorise et criminalise l'homosexualité. Toute l'ambiguïté est exacerbée à l'enterrement de Cyril où « Christine, Ludivine, Camille et les autres la serrent dans leurs bras, lui glissent toutes les mêmes mots à l'oreille: “ Maintenant, Cyril est avec les anges... Dieu l'a rappelé auprès de Lui... Ma chérie, c'est peut-être mieux comme ça, tu sais... Dans cette épreuve terrible, Dieu reste là pour toi.” »¹¹¹

Leurs paroles qui se veulent réconfortantes sont en fait assez horribles pour cette mère qui vient de perdre son enfant, et qui réalise (un peu tard) que son homosexualité ne justifie en rien (désormais pour elle), qu'il soit « rappelé par Dieu » et qu'elle le préférerait évidemment bien vivant à ses côtés, avec son copain, que mort.

On atteint donc d'une part les limites de l'amitié de ces femmes, guidée par un objectif commun, qui leur fait oublier les émotions que peut éprouver cette mère en deuil, d'autre part les limites de leurs conseils et soutien qu'elles apportent à Cathy. Tout ce qui la motivait est finalement tourné contre son fils. Son bonheur en opposition à sa maternité, et surtout, ses convictions en opposition à sa compréhension.

La pièce s'achève avec la figure de cette mère en douleur, figure symbolisée par Marie, lors de la scène du *Stabat mater* dans la religion catholique. Sa place de mère, le père étant peu

¹⁰⁸*Ibid*, p. 30, cette sororité entre mères s'exprime d'ailleurs à travers des groupes (facebook, associations...) de mères, qui reprennent parfois à leur compte le jugement/insulte de « mauvaise mère », avec notamment des noms de groupe tel que « Very bad mother », faisant référence à une comédie américaine à ce sujet. Il n'existe pas de pendant paternel populaire, pas de « very bad father » à décomplexer.

¹⁰⁹*Ibid*, p. 32

¹¹⁰*Ibid*, p. 35

¹¹¹*Ibid*, p. 35

impliqué, qui est loin d'être idyllique, ainsi que son aveuglement idéologique sont mis en lumière par la narration, puisqu'elle ne peut s'en rendre compte elle-même. La narration permet donc d'aborder avec recul ses actions, son évolution, sa chute et ses paroles.

Chapitre II- Parole chorale et monologique dans *Suzy Storck*

Dans *Suzy Storck*, comme dans d'autres de ses pièces telle *The Lulu Projekt*, Magali Mougel choisit d'intégrer un chœur à sa liste de personnages. Ce chœur représente une certaine esthétique, issue du théâtre antique, et sert à décupler la puissance et les sources de la parole de Suzy Storck, dans la mesure où le chœur la reprend ou l'anticipe. Ce procédé, ajouté aux monologues de Suzy Storck, donne une place préminente à sa parole, sa parole de femme, de mère en regret de sa maternité, en implosion. La temporalité fictive de la pièce est non linéaire, car elle suit l'ordre avec lequel ses souvenirs réapparaissent, alternant flashback (avec l'anaphore de « Elle se souvient », p. 19) et moments présents qui rattrapent le passé, ou l'inverse. De par cette chronologie calquée sur les pensées de Suzy, la pièce propose une immersion dans son intériorité. Puisque l'horloge en plein dérèglement est la métaphore du cœur de Suzy, le temps dramatique est confus, lui-même dérégulé :

« CHOEUR. – PENSER.

Un gouffre purulent dans lequel Suzy Storck essaie de retrouver de la clarté.

Tout s'amoncelle

tout prend une vitesse.

Les derniers jours s'entrechoquent.

Les derniers mois s'entremêlent.

Les dernières années se fondent puis se confondent. »¹¹²

Le chœur, tel le cœur de Suzy qui est une horloge, annonce l'heure du temps de l'action dramatique avec précision. Il s'agit du 17 juin, à « 22h37 »¹¹³, « 20h54 »¹¹⁴, « 21h14 »¹¹⁵, « 20h27 »¹¹⁶, et enfin, heure la plus tardive à « 22h54 »¹¹⁷. Du Prologue à la séquence 3, de la dernière séquence, la 12, à l'Épilogue, il y a unité de temps, tout se passe dans cette même journée, en quelques heures, dans les parties encadrantes de la pièce au début et à la fin. Entre, quelques jours avant le 17, la situation est posée, les tensions exacerbées (séquence 4 et séquences 9 à 11), et au cœur de la pièce (séquences 5 à 8) sont les étapes sur quelques semaines ou mois de la rencontre de Suzy et Hans, de

¹¹²Magali Mougel, *Op. Cit.*, p. 18

¹¹³*Ibid*, p. 9

¹¹⁴*Ibid*, p. 10

¹¹⁵*Ibid*, p. 14

¹¹⁶*Ibid*, p. 58

¹¹⁷*Ibid*, p. 69

leur installation, de leur routine, de l'entretien d'embauche pour que Suzy retrouve un travail, du conflit entre elles.eux pour que Suzy abandonne le travail et fonde plutôt une famille avec Hans, jusqu'au moment distant de la procréation. L'évolution du temps accompagne l'engagement et l'enchaînement qui va crescendo de Suzy Storck, sa subordination à Hans Vassili Kreuz.

En immersion dans ses souvenirs, la première chose revenue est son regret de ne pas s'être plus affirmée pour faire valoir son refus de produire des enfants. En premier lieu du regret de sa maternité est celui de l'effacement de sa parole sur celle de Hans Vassili Kreuz, comme la première intervention du chœur, au Prologue, le raconte :

« Et tout lui revient
comme on exhume un corps
comme on déterre une histoire :
son incapacité à ne pas avoir réussi à affirmer de façon
suffisamment vindicative
qu'elle désirait refuser certaines obligations personnelles
et physiques
aussi bien qu'économiques
qu'elle désirait refuser de remplir son devoir conjugal
en ne produisant pas d'enfants. »¹¹⁸

1. Parole collective du chœur : envahir l'espace en contrepois de la pression extérieure

Tout d'abord, le chœur est une présence collective, qui, sur scène, prend un espace vocal et spatial. Dans la continuité de la tragédie antique, le chœur pose les conditions d'énonciation de la pièce qui va suivre. Il annonce donc au Prologue, le lieu, le temps, les protagonistes, ainsi que l'objet principal de l'action, qui se centre ici dans l'espace mental de Suzy. La première information que l'on a de sa vie est son regret de maternité, non choisie. Cela conditionne tout le reste de la pièce. Il s'agit de l'annonce de la fable de la pièce par le Chœur. La fonction première du chœur est narrative, et antiquement il est représentatif de l'avis de la cité, constitué du peuple. Rappelant la narration dans *Le fils*, cette narration est toutefois ici séparée du personnage principal. Cela permet de garder une distinction plus nette entre les personnages impliqués dans la fable, et le chœur extérieur, en recul, à distance de celle-ci.

Le chœur détient plusieurs rôles. Durant presque toute la séquence 5, Suzy et le chœur sont seul.e.s, et ce dernier complète ou répète en écho les paroles de Suzy :

« SUZY STORCK. – Ça me procurait du plaisir d'y travailler.
CHOEUR. – Ça lui procurait du plaisir d'y travailler
dans le poulet. »¹¹⁹

118Magali Mougel, *Op. Cit.*, p. 9

119Magali Mougel, *Opus cit.*, p. 23

Parfois, leurs répliques se répondent de sorte que Suzy semble interagir avec le chœur ou bien qu'il s'agit d'une unique continuité de sa pensée :

« CHOEUR. – Elle travaillait avant.
Elle travaillait dans le poulet.
Est-Volaille.
SUZY STORCK. – C'est là que je travaillais. »¹²⁰

Le chœur a aussi fonction de narration lorsqu'il distribue la parole par exemple : « Madame Storck a dit à Suzy : »¹²¹. De plus, il décrit les actions, non pas retransmises par le corps mais par la parole : d'une part on peut apparenter la description des actions à des fonctions didascaliques internes, d'autre part, en les portant par la voix, l'important devient l'action de les dire, plutôt que de les faire.

Là où Suzy Storck est expéditive, le chœur est plus exhaustif, sur la liste de métiers qu'elle aurait pu faire à la place de son travail. Il éclaire les raisons de ses choix, les pressions sociales sous-jacentes :

« CHOEUR. – Elle aurait pu être couturière.
Mais quand on estime que le CAP couture
ce n'est pas assez digne
alors
on passe un CAP sanitaire et social
ou un CAP petite enfance
puis un bac technique après première de réadaptation. »¹²²

Le chœur replace alors les pensées et choix de Suzy Storck dans son contexte social. De même, il fait entendre ce que Suzy ignore, éclaire les rouages de l'entretien qu'elle est en train de passer, donne des clefs de compréhension et d'analyse du système d'embauche. A travers ce regard du chœur, l'autrice diffuse un regard sur le monde professionnel, une interprétation de la parole de la recruteuse, qui, déjà par son nom, est associée à sa fonction :

« CHOEUR. – Suzy Storck ne savait pas que cette question est souvent la première question qu'un recruteur pose à l'occasion d'un entretien d'embauche
parce que c'est le seul moyen qu'on ait trouvé pour
chercher à connaître un candidat
parce que c'est le seul moyen qu'on ait inventé pour
tenter d'analyser la façon dont s'exprime un candidat
parce que c'est le seul moyen qu'on ait imaginé pour
mettre à l'aise un candidat

¹²⁰Magali Mougel, *Opus cit.*, p. 23

¹²¹Magali Mougel, *Opus cit.*, p. 30

¹²²Magali Mougel, *Opus cit.*, p. 24

parce que c'est bien de laisser la parole au candidat. »¹²³

Ici, « laisser la parole » est jugé positif. Il s'agit de donner l'illusion que l.a.e candidat.e est libre, que l'entretien n'est pas dirigé par l.a.e recrut.eur.euse, sorte d'illusion démocratique dans le processus d'embauche. Le chœur explique « parce que c'est le seul moyen », le martèle à plusieurs reprises dans deux répliques différentes, et renseigne sur ce que Suzy Storck ne pourrait pas élucider par la répétition de « Suzy Storck ne savait pas ». Cette scène où un.e protagoniste écoute sa parole avec intérêt est bien la seule de la pièce.

De plus, le chœur décrit l'environnement sonore, olfactif, visuel de Suzy Storck, environnement qui prend part à son oubli. Le soleil y est par exemple décrit régulièrement par son omniprésence malgré l'heure tardive, son retard à se coucher, la chaleur suffocante qu'il émet, à l'image de son crime. Le chœur fait ainsi le lien entre les sens de Suzy et son environnement. Le « transistor »¹²⁴ par exemple, diffuse « le son que ça fait une brebis morte » en parallèle des souvenirs des brebis de son enfance, vouées à être égorgées. L'accentuation des odeurs, des sons, en rapport à la charogne, « qui grouille de vie »¹²⁵, entre en confrontation avec la description du corps de Suzy devenu machinal au quotidien, dont toute vie en est extraite.

Non seulement le chœur, telle une didascalie, indique ce qu'on entend, mais encore, et c'est cette particularité qui nous intéresse, il décrit les effets que ces sons ont sur Suzy, de l'intérieur :

« CHOEUR. – Une mouche se coince dans la vitre.
Les enfants courent là-haut à faire couler les tympanes de Suzy Storck.
Son de la voiture de Hans Vassili Kreuz qui s'arrête.
Son de la portière qui s'ouvre puis se referme.
Et Hans Vassili Kreuz rentre finalement plus tôt que prévu.
SUZY STORCK. – Tu rentres plus tôt que prévu. »¹²⁶

La fin de cet extrait aboutit à l'entrée de Hans Vassili Kreuz, cette entrée est surprenante « il rentre plus tôt que prévu » et décisive, car il va s'apercevoir de l'absence du bébé que Suzy a oublié au soleil. Cette entrée fait écho à celle que Suzy espère qu'il ne refera jamais, une fois Hans parti avec le bébé, souhait dévoilé par le chœur :

« CHOEUR. – Suzy Storck ne veut plus qu'il rentre.
Hans Vassili Kreuz.
Suzy Storck ne veut plus qu'il revienne.
Hans Vassili Kreuz.

¹²³*Ibid.*, p. 31

¹²⁴Magali Mougel, *Opus cit.*, p. 17

¹²⁵Idem pour tout le paragraphe.

¹²⁶*Ibid.*, p. 59

Elle n'a plus envie qu'il rentre.
Elle n'a plus envie qu'il franchisse le seuil de la porte de
cette maison.
Elle n'en a plus envie. »¹²⁷

Ainsi, comme le chœur romain, dont le monologue, le *canticum*, avant le *diverbium* faisait attendre l'arrivée d'un personnage, et comme le protagoniste, qui annonçait l'entrée codifiée du nouveau personnage sur scène, le chœur annonce l'arrivée de Hans, et Suzy fait remarquer son entrée. Cela pointe du doigt l'enjeu crucial de son arrivée à cet endroit de la scène et de la pièce : il va découvrir l'absence du bébé. Le chœur crée un effet de suspens, qui durera jusqu'à la fin.

Enfin, le chœur anticipe la réception du public/lectorat et émet en quelque sorte la voix de l'autrice qui choisit d'ancrer sa pièce dans une réalité contemporaine :

« CHOEUR. – Ça se passe ici.
Exactement ici.
Quelque part dans un endroit
où on pense qu'il n'y a que des crétins et des bouseux.
Proportionnellement à la population ambiante
on pense que c'est une catégorie d'individus en sous nombre
et que par conséquent ce qui concerne cette catégorie de crétins et de bouseux ne nous
regarde pas.
Qu'ils ont des problèmes
certes.
Mais que ce sont de vieux problèmes.
Que ce qui se passe dans leur maison ce sont des problèmes pas très importants.
Que ce qui se passe dans leurs histoires de famille
ce sont des histoires d'arriérés »¹²⁸

Le propos défendu ici est que le privé, ce qui se passe dans les maisons, mérite d'être rendu public, qu'il s'y passe des systèmes d'oppression, qui ne sont pas uniques, mais systémiques, sociétaux, que Suzy n'est pas la seule « complètement cinglée », « complètement dingue », comme la traite Hans¹²⁹, mais qu'elle a derrière elle une lignée de femmes et de mères, une nuée de mouches qui se sont faites écrasées par le patriarcat.

« CHOEUR. – L'histoire commence comme ça.
Elle commence ici.
Ça se passe ici.
Exactement ici.
Ça ne sert à rien d'expliquer géographiquement
où précisément ça se passe.
Ça se passe dans la maison de Suzy Storck et Hans Vassili Kreuz. »¹³⁰

¹²⁷*Ibid.*, p. 19

¹²⁸Magali Mougel, *Op.cit.*, p. 58

¹²⁹*Ibid.*, p. 54

¹³⁰*Ibid.*, p. 9

L'essentiel de l'enjeu se situe dans leur maison, au sein de leur famille, de leur couple, au cœur de leur relation conjugale et de leurs rôles parentaux.

Non seulement le chœur anticipe les futures paroles de Suzy, mais il double sa voix, fait écho à sa parole. Grâce au chœur, sa parole est amplifiée, diffusée de toutes parts : alors même que ses pensées sont tuées, le chœur les rend audibles. Alors même que la majeure partie des répliques du chœur et de Suzy sont des pensées, l'ampleur de celles-ci dépasse son esprit, déborde de l'espace privé, atteint les témoins que deviennent les spectateurs. Même lorsqu'elle pourrait être seule, le chœur est présent, l'accompagne, étend son envergure, par exemple lors des séquences 3 et 5. Transformer le silence en cri, mettre en lumière l'invisible, le caché, l'enfoui, faire résonner l'inaudible avec éclat, voilà ce que permet le choix dramaturgique du chœur et des monologues de Suzy.

2. Dépossession de libertés physiques

Puisque le chœur a un recul sur l'intrigue, il peut anticiper des paroles phares du personnage principal qu'est Suzy, paroles qu'elle n'est pas encore en mesure de dire elle-même avant la toute fin, soit l'Épilogue. Il existe une réelle évolution entre le Prologue où le chœur parle au nom de Suzy et l'Épilogue, où elle s'exprime elle-même, sans porte-parole, son individualité et volonté propre retrouvées, et détient les mots de la fin. Elle a enfin réussi à se réapproprier sa parole, à affirmer son regret, six ans après son premier enfant :

« Et tout me revient
comme on exhume un corps
comme on déterre une histoire :
mon incapacité à ne pas avoir réussi à affirmer de façon
suffisamment vindicative
que j'aurais aimé réussir à refuser certaines obligations
personnelles et physiques aussi bien qu'économiques
que j'aurais aimé réussir à avoir le courage de ne pas
remplir mon devoir conjugal¹³¹.
NE PAS PRODUIRE D'ENFANTS. »¹³²

Les paroles du chœur au prologue sont répétées à l'Épilogue, mais cette fois par Suzy. Il y a alors un

¹³¹Le devoir conjugal, notion d'obligation aux relations sexuelles dans le couple, était présent dans le code pénal écrit sous Napoléon Bonaparte en 1810. En inscrivant les activités sexuelles dans les obligations entre épouse.x, cela rendait caduque la notion de viol conjugal : puisqu'il est obligé d'y avoir ce type de relation dans le mariage, alors, qu'il soit forcé pouvait en faire partie. Il a donc fallu en 1990 une loi pour interdire les violences sexuelles au sein du couple, l'expression de « viol conjugal » rentre en vigueur deux ans après dans le code pénal français, mais c'est seulement en 2010 que la présomption de consentement conjugal est retirée du droit. Bien que le terme de devoir conjugal soit absent du droit français, une raison pour demander le divorce peut être celle du refus de relations sexuelles, considéré comme un manque à obligation du contrat de mariage.

¹³²Magali Mougel, *Op. Cit.*, p. 70

retour au début ; cette boucle met en exergue le cœur de la pièce, l'enjeu principal de Suzy Storck dans la globalité de la pièce, écrit en lettres capitales « NE PAS PRODUIRE D'ENFANTS ». L'utilisation du verbe produire se réfère ici, d'une part, à l'action que cela nécessite, d'autre part, au travail que cela demande pour une femme de porter l'enfant, l'accoucher. Quand cela est fait à la chaîne, comme dans le cas de Suzy, cela rappelle le travail en usine qui aboutit à la production d'un bien vendable, capitalisé, à la différence des enfants.

Entre le Prologue et l'Épilogue, non seulement la parole finit livrée à la première personne du singulier, mais certains termes sont ajoutés. Par exemple, la notion d'« avoir le courage »¹³³ est un ajout, devenu nécessaire pour affronter les oppositions à son refus de ne pas produire d'enfants. Le changement de temps d'énonciation indique aussi le regret, postérieur au temps des événements rappelés : le conditionnel passé « j'aurais aimé »¹³⁴ indique bien cette postériorité et ce regret, après-coup, six ans après.

L'expression « refuser certaines obligations personnelles et physiques »¹³⁵ met en évidence l'implication particulière qu'impose la maternité sur le corps de Suzy. Cela modifie sa vie, elle est pliée à des « obligations » qui ont des conséquences « personnelles, physiques / aussi bien qu'économiques » : en effet en devenant mère au foyer, elle renonce à travailler contre un salaire et devient dépendante et tributaire du revenu du travail de son conjoint. Les enjeux issus de cette production d'enfants, source d'exploitation de Suzy, sont aussi capitaux que son refus de « NE PAS PRODUIRE D'ENFANTS »¹³⁶ est écrit en lettres capitales.

La notion d'obligation physique et le désir de refus définissent la maternité non pas comme une évidence naturelle, mais comme une injonction sociale. Dans ce contexte, ce n'est pas la faculté biologique de procréer, développer une grossesse, accoucher, etc., qui conditionne la propension d'une femme à devenir mère, mais c'est l'assignation sociale des femmes au rôle maternel, qui conditionne et pousse vers ce destin, que Suzy tente d'éviter. Manon Garcia écrit ainsi dans *On ne naît pas soumise, on le devient* : « Il ne faut pas s'y tromper : le corps physiologique ne façonne pas le destin des femmes, il n'est que le *support* d'un destin qui est constitué socialement et qui est ensuite naturalisé dans le corps »¹³⁷. Ce destin féminin rattrape Suzy Storck malgré son opposition, destin perpétué à cause de pressions sociales et familiales sexistes incarnées par son conjoint et sa mère. Le personnage et la vie de Suzy Storck se font l'écho de nombreux regrets¹³⁸ silencieux d'avoir eu des enfants, de certaines femmes, qui le taisent, d'autres qui l'expriment, le crient ou le

133 Magali Mougel, *Op. Cit.*, p. 70

134 *Ibid.*, p. 70

135 *Ibid.*, p. 9 et 70

136 *Ibid.*, p. 9 et 70

137 *On ne naît pas soumise, on le devient*, Manon Garcia, Climats, département des Éditions Flammarion, 2018

138 Orna Donath a étudié ce sentiment partagé par des femmes, pas comme un exception, mais comme système, dans *Regretting motherhood : A sociopolitical analysis*, in *Signs, Journal of Women in Culture and Society*, vol. 40, n°2, 2014.

confessent. Ce regret devient confession dès lors qu'il est considéré comme une faute, une déviance qui ne devrait jamais être exprimée pour le bien des enfants¹³⁹ et celui de l'image univoque de « la » mère.

Malgré le regret de Suzy de ne pas « avoir réussi à affirmer de façon suffisamment vindicative »¹⁴⁰ son refus, sa volonté est si ferme qu'elle l'oppose pour la première fois et très nettement, à la recruteuse. Face à cette femme, Suzy s'affirme et assume ses aspirations individuelles. L'affirmation de sa parole se justifie par la situation, celle d'un entretien d'embauche, durant lequel elle veut et doit convaincre la recruteuse de la choisir. Son langage est alors formé par l'image professionnelle qu'elle souhaite ou doit montrer d'elle et il retranscrit presque directement ce qui peut être la communication, le discours de l'entreprise¹⁴¹. Cependant, pour affirmer son refus tranché de maternité, sa parole est en lettres majuscules et fait écho à une lignée de personnages féminins qui se détournent brusquement de leur quotidien confiné et sage :

« SUZY STORCK POUR LA PREMIÈRE FOIS DE SA VIE
SORT DE SES GONDS.
FAIT L'EXPÉRIENCE
DU NON.
PREND LE MARCHÉ POUR OBTENIR UN EMPLOI. »¹⁴²

On pense à Nora¹⁴³, qui quitte son foyer, son mari, ses enfants, après une pièce entière à jouer la femme et mère modèles, sans autre volonté qu'un dévouement total à sa famille, mais l'intertextualité la plus marquée ici est celle avec *Hamlet-machine* de Heiner Müller. Comme nous le verrons plus tard, les répliques en majuscules sont majoritairement des reprises ou réécritures des paroles d'Ophélie, dont le « *cœur est une horloge* »¹⁴⁴ dans cette pièce. Ainsi, Suzy réplique à la recruteuse qui lui objecte « Ça peut arriver./ Je veux dire vous pouvez tomber enceinte » face à son discours *childfree*¹⁴⁵:

« Madame
MON COEUR EST UNE HORLOGE.
IL MAÎTRISE CHAQUE RYTHME DE MON ORGANISME.
IL MAÎTRISE CHACUN DE MES FLUX ORGANIQUES ET HORMONAUX.

139Par exemple, l'actrice Anémone a été fustigée pour avoir assumé regretter ses enfants.

140Ibid, p. 9 et 70

141On pensera aux entretiens et monologues de présentation professionnelle dans *A deux heures du matin*, de Falk Richter.

142Magali Mougel, *Opus cit.*, p. 36

143Henrik Ibsen, *Une maison de poupée*, repris par Elfriede Jelinek à partir de l'indépendance de Nora, soit une suite à la pièce d'Ibsen.

144Heiner Müller, *Hamlet-Machine*, 1977

145Le terme *childfree* soit sans enfants, libre d'enfants, fait référence à un courant de pensée du choix de ne pas avoir d'enfants.

IL MESURE CE QUE JE NE PEUX MESURER A PRIORI.

Je ne veux pas d'enfants. »¹⁴⁶

Cette expression des plus directes et assurées dénote une confiance en ce qu'elle affirme et en sa capacité à exercer un contrôle sur son propre corps. C'est la première rencontre dans la pièce avec sa volonté de ne pas avoir d'enfants, avant qu'elle ne soit piétinée. La répétition du verbe maîtriser confère un pouvoir à Suzy, maîtresse de ce qui semble naturel et inévitable, pouvoir presque surhumain, car il lui permet de mesurer « CE QU'[ELLE] NE PEU[T] MESURER A PRIORI »¹⁴⁷. Le verbe mesurer revient tout au long de la pièce. En filigrane, chaque fois que Suzy dit « ce que je mesure et ne mesure pas »¹⁴⁸, on retrouve l'image de son cœur comme une horloge qui ne mesure pas seulement le temps, mais aussi ses désirs, jusqu'à son dérèglement. C'est d'ailleurs son cœur qui s'accélère et la pousse à s'affirmer autant. Le cœur, en introspection, avec un point de vue interne, le décrit :

« Le cœur de Suzy Storck se met à battre
avec précipitation
saccades rapides
le flux de son sang s'accroche aux parois rocheuses de ses artères. »¹⁴⁹

Bien qu'il s'agisse d'une réelle affirmation des choix existentiels de Suzy, elle n'est pas adressée à la personne qui exerce une influence palpable sur sa vie privée, influence que détient Hans Vassili Kreuz son partenaire sexuel. En effet, Hans Vassili Kreuz est responsable de l'obligation qu'il reporte sur le corps de Suzy. Dans la prolongation de la sexualité comme viol conjugal, violence sexuelle commise par Hans Vassili Kreuz envers Suzy Storck, qui sera l'objet d'un chapitre de notre deuxième partie, vient la parentalité forcée par lui sur elle. De la séquence 5 à 8, l'ordre chronologique rejoue chaque étape clef, des origines aux conséquences de la maternité de Suzy. Ces quatre séquences sont les seules à se suivre chronologiquement, cet ordre est donc crucial ; il décrit l'enchaînement logique qui conduit Suzy à cette journée du 17 juin¹⁵⁰.

Cet entretien correspond donc à la première fois où Suzy exprime son absence de désir d'enfants. Cela est à la fois surprenant, car le mari apparaît soudainement au milieu de l'entretien entre la recruteuse et Suzy Storck, et non surprenant, puisque la question des enfants reviendrait

¹⁴⁶*Suzy Stock*, p. 35

¹⁴⁷*Suzy Storck*, p. 36

¹⁴⁸*Ibid*, p. 12, 37, 53

¹⁴⁹*Ibid*, p. 36

¹⁵⁰Cette date n'est pas choisie au hasard – comme nous le verrons plus tard, la pièce présente une importante hypertextualité avec *Hamlet-machine*, de Heiner Müller – elle est choisie en référence à la révolte du 17 juin 1953 qui a éclaté en RDA, Allemagne de l'Est, trois mois après la mort de Staline. Cette date met en parallèle l'énorme soulèvement populaire que fut celle de 53, avec le soulèvement privé mais conséquent de Suzy.

souvent dans des entretiens professionnels, surtout pour les candidates. Le sujet est abordé avec un humour non sans absurde et piquant, avec le parallèle entre « le poulet », secteur industriel dans lequel elle travaillait et animal mort, et les enfants :

« LA RECRUTEUSE. – Vous avez des enfants ?

SUZY STORCK. – Non.

LA RECRUTEUSE. – Vous ne voulez pas d'enfants ?

SUZY STORCK. – Non.

LA RECRUTEUSE. – Les enfants vous intéressent ?

SUZY STORCK. – Non /

Je veux dire autant que le poulet. »¹⁵¹

Le cynisme de cette dernière réplique est d'autant plus drôle que Suzy semble le dire au premier degré, sans volonté particulière de choquer par cette comparaison incongrue. Elle devance une discrimination à l'emploi qui a été dénoncée par des femmes, non embauchée par risque d'un congé maternité¹⁵², ou à cause de leur grossesse. Elle prévient cet empêchement avec l'argument de sa fiabilité, rendue irréprochable, à ses yeux, ou aux yeux de la recruteuse, par son « absence de désir de maternité »¹⁵³.

Cette scène est une scène charnière dramaturgiquement, et consiste en un basculement de la vie des personnages. A tel point que Hans lui-même intervient pendant cet entretien, du moins très entremêlé, à l'image du désordre des souvenirs de Suzy, à une discussion de couple :

« Excuse-moi tu viens de dire que tu ne veux pas d'enfants pour avoir un job ?

Comment on peut en être certaine ? »¹⁵⁴

Cette dernière question, courante, n'est pas anodine, car socialement, cela va encore de soi qu'une femme veuille des enfants, en revanche le refus d'avoir des enfants est plus sujet à caution ; la question inverse « Comment peut-on être certaine de vouloir des enfants ? » n'est donc pas commune. L'aspect naturel, biologique attribué au désir d'enfant est d'ailleurs le premier argument de Hans :

« Je veux dire

¹⁵¹*Op. Cit.*, p. 34

¹⁵²Certain.e.s employeurs.ses ne souhaitent pas embaucher une femme qui veut des enfants ou qui correspond aux critères supposés d'une future mère. Plusieurs raisons influent : les potentiels futurs congés maternité, potentiels congés maladie pour leurs enfants malades, indisponibilités le soir car ce sont elles qui sont supposées aller chercher les enfants à l'école ou chez la personne qui garde les enfants, etc. Toutes ces situations sont pensées comme prévisibles de par la prépondérance du rôle parental attribué aux femmes. Suzy annonce l'impossibilité de ces situations la concernant, en prévention des présupposés des employeurs.ses et atteste : « je suis la fiabilité même/ je ne vous ferai pas faux bond en ayant des enfants ».

¹⁵³*Opus cit.*, p. 38

¹⁵⁴*Ibid.*, p. 36

Suzy
physiologiquement
ton organisme veut des enfants.
On veut tous des enfants
Tôt/. »¹⁵⁵

Cette dernière phrase au présent général, affirmative et péremptoire met l'accent sur l'instinct présumé de procréation par la possibilité de reproduction de l'espèce. Il s'inclut dans le « tous » et intègre ainsi les hommes à ce désir d'enfant, alors pensé au-delà des genres. Ici, l'adverbe « physiologiquement » signifie plus que le désir est inscrit dans notre corps¹⁵⁶, dans nos gènes. Selon sa conception, il ne s'agit plus de considérer comme naturelle et innée la reproduction, mais bien la volonté d'avoir, de produire, des enfants alors quasi obligatoire, programmée génétiquement. Or d'après des études de sociobiologie, la reproduction est jugée naturelle, mais pas le désir d'avoir des enfants, qui ne se prouve pas dans d'autres espèces que celle humaine.¹⁵⁷ La même idée de programmation naturelle à vouloir des enfants est développée dans cet échange :

« SUZY STORCK. – J'ai dit que je ne voulais pas d'enfants et c'est /
HANS VASSILI KREUZ. – C'est exactement ça que je remets en question.
SUZY STORCK. – C'est exactement ça que tu remets en question ?
HANS VASSILI KREUZ. – C'est contre-nature.
SUZY STORCK. – C'est contre-nature ? »¹⁵⁸

Lorsqu'il s'arrête net à « Tôt/ » avant de finir cette expression toute faite que l'on peut attendre « tôt ou tard », il change d'objectif au sein de sa réplique ; il se tourne désormais vers la recruteuse, sabotant ainsi l'argumentaire de Suzy :

« Vous n'allez pas l'embaucher parce qu'elle a dit qu'elle ne voulait pas d'enfants ?
On ne peut pas embaucher dans la puériculture une femme qui ne veut pas d'enfants. »¹⁵⁹

Son intervention déstabilise un certain équilibre de parole entre les deux personnages féminins qui débutent la scène, et fait basculer l'avantage du côté de la recruteuse alliée à Hans « Il n'a pas tort ». Suzy ne perd pas le sens de la répartie lorsqu'elle pose cette question rhétorique : « Le commerce fonctionne-t-il *a priori* par empathie ? »¹⁶⁰ pour répondre à la réplique suivante :

¹⁵⁵*Ibid*, p. 37

¹⁵⁶De plus, les menstruations revenant tous les mois, les seins qui peuvent produire du lait, plusieurs manifestations corporelles naturelles rappellent ces fonctions gestatrices.

¹⁵⁷*Du désir de procréer : des cultures plus naturalistes que la nature ?*, Priscille Touraille, *Nouvelles questions féministes*, 2011/1, vol.30, ages 52 à 62

¹⁵⁸*Suzy Storck*, p. 40

¹⁵⁹*Ibid*, p. 37

¹⁶⁰*Ibid*, p. 38

« *A priori* vos techniques de ventes
a priori votre connaissance du milieu de la vente semblent pertinentes.
Mais comment pourrez-vous faire preuve d'empathie ? »¹⁶¹.

Cette présence d'esprit, ces arguments de contradiction, ce langage sont réservés à cette séquence 7 d'entretien avec ce personnage féminin. Est-ce qu'elle s'affirme plus car c'est une femme, ou car elle est extérieure à sa vie privée, ou encore car elle doit se montrer sûre d'elle en entretien ? La réponse peut être un croisement de tous ces arguments. Plus tard, face à HVK¹⁶², elle n'argumentera plus. Il lui fait ressentir qu'elle est le problème, qu'elle n'est pas normale, avec la répétition de sa question « Tu ne veux vraiment pas d'enfants ? »¹⁶³, et son franc désaccord dans cette série de répliques réduites à un mot :

« Tu /
Merde /
Suzy »¹⁶⁴.

Encadré par le pronom « tu » qui désigne Suzy Storck, et par son prénom, l'interjection familière « Merde » s'associe à son nom. C'est elle qui devient un problème, qui agit fautivement (« tu fais ça ») en dehors de l'hétéronormativité¹⁶⁵ procréatrice : « Je ne comprends pas pourquoi tu fais ça. »¹⁶⁶ La même forme se retrouve dans une autre de ses répliques, avec pour sujet Suzy, accusée :

« Tu
oui
me déçois.
Regarde-toi.
Dire
je ne veux pas d'enfants »¹⁶⁷

Hans Vassili Kreuz bâillonne la parole et la volonté de Suzy Storck, avec une affirmation normative pour empêcher la capacité de refus de Suzy : « Tu ne peux pas dire des choses pareilles¹⁶⁸ », « on ne
¹⁶¹*Ibid*, p. 38

¹⁶²Nous utiliserons souvent ce diminutif, les initiales HVK pour Hans Vassili Kreuz. Nous n'utiliserons pas les initiales de Suzy Storck, qui donnent SS et renvoie tant à la Staasi, aux SS nazis ; peut-être que l'autrice a choisi ces initiales pour traduire le regard que la société porte sur cette mère vue comme un bourreau, car elle a oublié son bébé et l'a ainsi laissé inanimé.

¹⁶³*Ibid*, p. 39

¹⁶⁴*Ibid*, p. 37

¹⁶⁵L'une des seules justifications, qui serait vue comme une excuse à l'absence de maternité est nommée par Suzy : « Il faut faire l'expérience de la maternité pour être sage-femme ?/ Il faut faire l'expérience de la maternité pour vendre des tétines ?/ Et si je suis lesbienne ?/ HANS VASSILI KREUZ. – Tu es lesbienne ? » Alors que la PMA (Procréation Médicalement Assistée) pour toutes a tout juste été votée en février 2020, il n'était pas encore légalement possible sur le territoire français, en tant que lesbienne, ou femme seule, d'avoir accès à la PMA, au moment de l'écriture de la pièce (légalisée depuis plus longtemps en Espagne) ; l'argument pèse donc de tout son poids.

¹⁶⁶*Ibid*, p. 39

¹⁶⁷Magali Mougel, *Opus cit.*, p. 40

¹⁶⁸Magali Mougel, *Opus cit.*, p. 37 et 40

dit pas je ne veux pas d'enfants »¹⁶⁹.

Alors que tous les personnages adultes de la pièce rejettent la possibilité du choix de Suzy, le chœur lui rend justice et sa parole dirigée vers ses interlocuteurs est diffractée en direction du public et multipliée grâce à ses monologues et au soutien du chœur. Malgré la parole dominante de Hans Vassili Kreuz, la pression retransmise par sa mère, celle du regard d'une société qui renie la possibilité de l'absence de maternité, la parole de Suzy est entendue par le public.

A l'image des réactions à son refus de maternité, sa volonté d'arrêter l'allaitement est niée. Sa souffrance est niée au profit du service qu'elle rend en mettant son corps à disposition « malgré elle/ lors même qu'elle y assiste / y prend part »¹⁷⁰. Lors d'un dialogue avec son conjoint et sa mère où ni l'un ni l'autre n'accorde de réelle importance à sa parole, Suzy Storck exprime sa douleur et sa fatigue (« Je suis épuisée »¹⁷¹) en relation avec l'allaitement¹⁷² ; un constat jugé trop plaintif par sa mère, qui normalise sa fatigue, écartant ainsi sa volonté propre d'arrêter l'allaitement, désamorçant la raison principale :

« C'est bien normal d'être fatiguée.
C'est normal d'être fatiguée.
Quand le petit fera ses nuits tu seras moins fatiguée.
SUZY STORCK. – Je vais arrêter de l'allaiter.
MADAME STORCK. – Tu es fatiguée.
Quand on enchaîne les grossesses on est fatiguée.
Tu as enchaîné les grossesses tu es fatiguée.
Petite dépression post-partum. »¹⁷³

Sa mère juge cette fatigue « normale » ; cette normalisation de la souffrance des femmes s'accompagne d'une naturalisation, d'une biologisation, de cette souffrance, dans la continuité de la souffrance religieuse originelle « la femme enfantera dans la douleur ». Il va alors de soi, selon Madame Storck, que les souffrances de sa fille soient « normales »¹⁷⁴ et « petite ».s, et doivent être subies en silence : « Prends un peu sur toi »¹⁷⁵. Elle lui donne des conseils, « Utilise des bouts de sein en silicone./ Masse-toi les seins comme ça »¹⁷⁶, tout en minimisant l'importance de sa douleur,

169Ibid, p. 40

170Ibid, p. 53

171Ibid, p 51

172Cf Simone de Beauvoir, qui écrit dans le Tome 1, *Le deuxième sexe* : « L'allaitement est aussi une servitude épuisante [...] la montée en est douloureuse, elle s'accompagne souvent de fièvres et c'est au détriment de sa propre vigueur que la nourrice alimente le nouveau-né. ».

173Suzy Storck, p. 46-47,

174A ce propos, Barbara Sichtermann développe cette idée qu'une femme n'est pas là pour prendre du plaisir ni dans les relations sexuelles, ni dans l'allaitement, ce qui est le cas de Suzy Storck. :« reproduction was something which happened outside the realm of pleasure, it was God's curse on Eve. Breast-feeding too was of course part of this tamed, pleasureless, domesticated world of "maternal duties." », Barbara Sichtermann, "The Lost Eroticism of the Breasts," in *Femininity: The Politics of the Personal* (Minneapolis: University of Minnesota Press)

175Suzy Storck, p. 48

176Ibid, p. 48, idem pour toutes les citations de ce paragraphe

rendant ainsi toute revendication illégitime. Les débuts de phrases non finies « C'est tellement / L'allaitement / », font penser aux témoignages de femmes qui ont adoré allaiter, et qui n'auraient pas les mots pour le dire, mais suivies de « Si tu crois que ce n'est qu'une partie de plaisir les enfants », la rupture ramène à l'amertume de sa propre expérience maternelle.

L'allaitement non choisi, en tant qu'il s'apparente à une forme de dépossession de son corps, à une obligation sur le corps maternel, cristallise ici les enjeux féministes en rapport avec le corps des femmes, contrôlé, discipliné, et gouverné¹⁷⁷. Suzy Storck, en s'opposant à cette obligation sociale, se voit rappelée à l'ordre par son entourage lorsqu'elle dit : « Je vais arrêter de l'allaiter »¹⁷⁸. Ce jugement sur l'écart de son rôle maternel attitré est transmis par sa propre mère, qui lui reproche : « Tu ne peux pas sevrer un enfant comme ça »¹⁷⁹.

Hans Vassili Kreuz, en plus de se dédouaner du travail nourricier, ce terme sera défini en deuxième partie, car Suzy allaite, ignore le ressenti de sa conjointe :

« HANS VASSILI KREUZ. – Il a faim.
SUZY STORCK. – J'ai mal aux seins.
HANS VASSILI KREUZ. – Il en a rien à faire »¹⁸⁰

Il écarte sa souffrance d'un revers nonchalant de la parole avec : « il en a rien à faire », qui sous-entend qu'il y est indifférent. L'allaitement devient un « devoir maternel » attendu, comprenant un sacrifice de la mère jusqu'à celui de son propre corps douloureux :

« Et je lui donne le sein
celui qui me fait le moins mal
celui où les crevasses sont les moins profondes
celui où je souffre le moins
alors que les crevasses se creusent
que perlent les gerçures au bout de mes seins
comme si mes tétons venaient d'être sectionnés.
Et je vous regarde quitter la maison.
Et je reste seule avec cet enfant

177En référence aux « corps gouvernés » selon Michel Foucault. La gouvernance des corps renvoie à une notion d'obligation qu'un pouvoir exerce sur les corps, ici le corps maternel : « Les « corps gouvernés » font ici référence à une acception foucauldienne où le corps est le lieu de la régulation, de la surveillance et du contrôle, mais aussi à la distinction entre individu/corps matériel *versus* corps social/population. Il s'agit donc ici d'analyser les manières dont le pouvoir façonne (ou non) le corps individuel comme le corps social, de l'école à l'Église, de la prison à l'hôpital, et ce, de la vie à la mort, que ce soit par le droit, le néolibéralisme, la médecine ou la morale. Le champ est vaste, mais il est ici investi par le prisme du genre et de la sexualité. », article sur le « Gouvernement des corps », écrit par Gwénaëlle Mainsant, *Encyclopédie critique du genre*, sous la direction de Juliette Rennes, Éditions La découverte

178Suzy Storck, p. 47 et 48.

179Ibid, p. 48

180Ibid, p. 48

et je voudrais me couper les seins¹⁸¹. »¹⁸²

La volonté d'aller jusqu'à l'automutilation est forte et dépasse nettement la simple douleur. Si les dialogues, où sa parole est souvent coupée, ne lui permettent pas d'exprimer sa souffrance, ici, la tirade lui offre cette liberté d'expression, une chance que sa parole soit entendue, que son intériorité ne reste pas à pourrir en elle, mais qu'elle l'extériorise. Il s'agit d'une tirade puisqu'elle s'adresse à HVK (« tu », « te », « vous »), mais celui-ci change totalement de sujet à son intervention. Son absence d'écoute est flagrante lorsqu'il lui reproche :

« Il faut que je dise
répète les choses.
Que je dis toujours cela.
Mais c'est toujours un peu comme si tu n'en avais rien à faire.
Comme si tu ne m'écoutais pas. »¹⁸³

Mettre ces paroles dans la bouche de HVK est stratégique puisque sa parole est déterminante dans leur dialogue et dans leur vie, nous l'analyserons plus en dernière partie. La situation en est cynique et paradoxale. Cela exacerbe l'écrasement de la parole de HVK sur celle de Suzy Storck. Elle est dépossédée de son corps¹⁸⁴, comme de sa parole, littéralement, car cette réplique appartiendrait plus légitimement à Suzy qu'à lui.

3. Dégoût et métaphore du cœur-horloge de Suzy / Ophélie

La maternité est un obstacle au bonheur de Suzy, et son dégoût de vivre est symbolisé par l'omniprésence et les références à la mort, ainsi qu'à la métaphore d'idées suicidaires, métaphore de son cœur associé à une horloge :

181L'image de cette femme sans seins peut faire écho à un personnage féminin dont, à l'inverse, seuls les seins demeurent visibles. C'est le cas dans *Le lait de la mort*, qui figure parmi les *Nouvelles Orientales* de Marguerite Yourcenar. Un personnage féminin s'y fait emmurer vivante et le seul bout de chair, encore vivant et resté en dehors du mur, sont ses seins afin qu'elle allaite ; cela exacerbe le fait que l'intérêt n'est pas porté sur la femme qui allaite mais bien pour l'enfant qui tète. Dans ce cas, c'est la femme elle-même qui fait cette demande, illustrant ainsi l'amour et le dévouement inconditionnel de cette mère pour son enfant.

182Ibid, p. 50-51

183Ibid, p. 52

184Selon Locke, l'une des premières libertés naturelles dont on dispose est la propriété initiale de son corps. Cependant, cette liberté ne semble pas égale entre un homme et une femme, dans la mesure où un contrôle social s'exerce sur le corps des femmes et se cristallise sur ses fonctions maternelles en lien avec ses dispositions biologiques (seins capables d'allaiter, utérus capable d'héberger un fœtus, hors des périodes de menstruation). Ces possibilités physiologiques des femmes, associées à une obligation sociale de les exploiter, limitent leur liberté à disposer de leur corps. L'allaitement est l'un des exemples de cette pièce, qui met en lumière l'asservissement physique de Suzy, et la négation de son droit à disposer de son corps.

« SON COEUR EST UNE HORLOGE
DONT ELLE VOUDRAIT EN DÉTACHER LE BALANCIER »¹⁸⁵.

En six ans de temps réunis par des retours en arrière, sauts entre le passé et le présent, on constate qu'elle n'est pas heureuse. Son absence de plaisir et de bonheur est flagrante, particulièrement à travers cette métaphore transmise par des répliques chœur ou de Suzy répétées comme un refrain.

La métaphore filée de son cœur comme une horloge prend sens chaque fois que Suzy répète « ce que je mesure et ne mesure pas », faisant écho à la mesure du temps que permet l'horloge. Le champ lexical de la mesure revient de façon répétitive et diffuse dans les passages en lettres capitales, ou intégré au dialogue.

Cette métaphore est extraite de *Hamlet-machine*, de Heiner Müller. Dans ce texte nous retrouvons les mêmes phrases ou images, reprises par Magali Mougel, dans des passages d'intertextualité¹⁸⁶. Dans cette très courte pièce, fragmentée en tableaux, qui rappelle le choix de Magali Mougel d'écrire des séquences plutôt que des scènes, le deuxième tableau s'intitule « L'Europe de la femme » et donne la parole à Ophélie, dont le « *cœur est une horloge* »¹⁸⁷, d'après la didascalie initiale. On retrouve dans ses paroles des phrases ou mots exactement identiques à celles de Suzy : « Je ravage le champ de bataille qui fut mon foyer. J'ouvre grand les portes, que le vent puisse pénétrer et le cri du monde. [...] Je mets le feu à ma prison. [...] Je déterre de ma poitrine l'horloge qui fut mon cœur. »¹⁸⁸. Ces phrases sont redites par Suzy, qui ne les dit pas au présent, mais au conditionnel, et cette fois avec une superposition, un croisement, un amalgame de son cœur avec son foyer, car elle ouvre son cœur comme Ophélie ouvre son foyer. Il y a inversion par rapport à l'Ophélie de Müller qui sort les portes de ses gonds pour y faire entrer le cri du monde ; ici, Suzy souhaite projeter son cri au monde, et ne plus entendre le cri du monde, qu'elle sent retourné contre elle.

« MON COEUR EST UNE HORLOGE.
J'EN OUVRE GRAND LES PORTES
QUE LES VENTS PUISSENT Y PÉNÉTRER
EMPORTER LE CRI DE MON MONDE. »¹⁸⁹

Magali Mougel reprend plusieurs métaphores, désignant le foyer, le cœur, les portes de la maison, en une qui se rassemble en la personne de Suzy, dans son cœur. C'est ainsi que ce ne sont plus les portes de foyer, qu'Ophélie sort des gonds, ici Suzy elle-même « SORT DE SES GONDS »¹⁹⁰

¹⁸⁵Magali Mougel, *Opus Cit.*, p. 18

¹⁸⁶Il s'agit plus précisément d'hypertextualité, dans la mesure où Mougel écrit *Suzy Storck*, postérieurement à Heiner Müller, 34 ans après *Hamlet-machine*, 1977

¹⁸⁷ Heiner Müller, *Hamlet-machine*, 1977

¹⁸⁸*Ibid.*

¹⁸⁹Magali Mougel, *Op. Cit.*, p. 18

¹⁹⁰*Ibid.*, p. 36

lorsqu'elle fait « POUR LA PREMIERE FOIS DE SA VIE », « L'EXPERIENCE DU NON »¹⁹¹.

L'image du cœur comme son horloge reprise de Müller par Mougel, signifie à la fois ce que Suzy « mesure ou ne mesure pas », ce que son cœur, son corps, maîtrise et « MESURE CE QU'[ELLE] NE PEU[T] MESURER A PRIORI », il sert de thermomètre de son calme, et lorsque celui-ci s'emballe, c'est le moment où quelque chose cède. Elle sort donc de ses gonds, après l'accélération des battements de son cœur, qui réagit de la même façon lors de l'entretien et après une série d'ordres oppressante de Hans Vassili Kreuz et Madame Storck. Le chœur décrit sa sensation :

« SON COEUR EST UNE HORLOGE.
ELLE EN SENT LE RYTHME DE LA TROTTEUSE S'ACCÉLÉRER.
ELLE SENT QUE QUELQUE CHOSE CÈDE /
SUZY STORCK. – JE / »¹⁹²

La rupture est symbolisée par l'arrêt net de la parole de Suzy. Sans que son cœur/horloge s'arrête comme elle le souhaiterait, elle s'en rapproche avec :

« Je suis épuisée.
Mon cœur voit son balancier se ralentir.
JE VOUDRAIS RAVAGER LE CHAMP DE BATAILLE QU'EST
MON FOYER.
OUVRIR GRAND LES PORTES
QUE LES VENTS PUISSENT Y PÉNÉTRER.
METTRE LE FEU À MA PRISON. »¹⁹³

Encore une fois, les phrases en lettres capitales, sont l'écho des paroles d'Ophélie. Cette fois, la rage et le désir d'autodestruction se transforment en volonté de détruire, « RAVAGER », l'origine de son mal-être, ce qui l'empêche de vivre à savoir son foyer devenu prison.

Sa volonté de s'extraire du monde, ou du moins de la conscience de ce monde et de son existence, est rendue visible grâce à ces paroles de Suzy et du chœur, en introspection, mais aussi par le constat de sa consommation importante d'alcool. Le chœur associe sa consommation d'alcool à un besoin « Suzy éprouve le besoin de boire encore un verre. »¹⁹⁴ et précise dans le Prologue :

« sur la table de Suzy Storck il y a des bouteilles.
Trois.
Plus ou moins vides. »¹⁹⁵

191 *Opus cit.*, p. 36

192 Magali Mougel, *Op. Cit.*, p. 22

193 Magali Mougel, *Op. Cit.*, p. 51

194 Magali Mougel, *Op. Cit.*, p. 10

195 Magali Mougel, *Op. Cit.*, p. 9

La précision du nombre 3 indique qu'étant seule, elle a beaucoup bu et c'est justement à partir de là, dans l'attente que HVK revienne, dans l'espoir qu'il ne revienne pas, que toutes ses pensées surviennent. Boire de l'alcool, puisqu'elle allaite, et à cause de ses grossesses, est peut-être aussi soit une forme de résistance, de rébellion, soit tout simplement sa façon de décompresser et de tenter d'oublier. En effet, contrairement à sa routine, dont fait partie sa « clope » quotidienne, l'alcool n'en fait pas partie. Son caractère occasionnel est objet de défense de Suzy envers HVK : « Je m'ouvre une bouteille une fois./ Une fois je m'ouvre une bouteille !/ C'est comment dire/ pas la fin de la terre ! »¹⁹⁶

Enfin, une dernière métaphore des idées suicidaires de Suzy est celle de son corps comme celui d'un animal mort, elle souhaite ici :

« Je voudrais que mon cœur soit
comme un bétail qu'on abat
comme une poule dont on étire le cou sur un coin d'évier de pierre »¹⁹⁷

Et elle se compare à « Un poussin mort dans un œuf »¹⁹⁸. Le choix de l'œuf rappelle son bébé né et vivant, en opposition à elle, non éclos, morte-née. Le corps de Suzy est régulièrement comparé à un cadavre, par une mise en parallèle de son corps en vie, mais morbide et mécanisé, déshumanisé, à l'exception de ses pensées, et de la charogne, morte d'une brebis égorgée, mais avec la précision du cœur que « Ça grouille de vie un corps qui se décompose. ». L'environnement sonore des mouches, du transistor diffuse le « son que ça fait une brebis morte dans les Pyrénées-Orientales. »¹⁹⁹

En plus des descriptions du cœur, Suzy décrit elle-même ses souvenirs, qui en sont sûrement une conséquence :

« Et puis je pense à celles qui ont été égorgées.
Les pattes arrière pendues par une corde à la branche d'un pommier.
Le sang qui s'écoule de la gorge qu'on a tranchée.
L'odeur de laine qui pue
qui reste coincée dans les doigts.
L'odeur de la chair bestiale qui n'est pas encore tout à fait morte.
Et puis à celle de la graisse lorsqu'on commence à écorcher la carcasse.
À l'odeur de cette graisse qui entre et se loge
tænia olfactif. »²⁰⁰

¹⁹⁶Magali Mougel, *Op. Cit.*, p. 60

¹⁹⁷*Ibid*, p. 15

¹⁹⁸*Ibid*, p. 12

¹⁹⁹*Ibid*, p. 17

²⁰⁰*Ibid*, p. 17

Elle se compare elle-même à un être en décomposition avec des termes identiques. Cela superpose l'image de cette brebis égorgée à celle de Suzy, image revenue par association sonore, comme le chœur l'expose : « Bourdonnement dans le transistor./ Suzy Storck pense aux mouches. »²⁰¹. S'ensuit la verbalisation de la sensation interne de Suzy, après une relation sexuelle infligée par HVK²⁰² :

« Je sens ma chair intérieure qui se décompose.
Je sens l'odeur de laine de la brebis qu'on attrape dans un pré
odeur de peur et d'urine qui se répand sur les pattes arrière
odeur de merde qui sort du corps qu'on éventre comme une besace
odeur qui reste et s'imprègne sous les ongles et qui continue à filtrer encore au moment où je
croque dans une pomme. »²⁰³

Ce qui la fait se vouloir et sentir morte ou insensible est toujours lié à Hans Vassili Kreuz. Dans un moment de procréation, supposé être lié à la création de la vie, l'opposé est ressenti par Suzy, qui n'arrête de souhaiter sa mort qu'après la mort de son propre enfant. Les deux métaphores de l'horloge et du cadavre se rejoignent en une dernière, celle de l'arrêt de sa volonté de mourir, tel celui d'Ophélie qui dit « Hier j'ai arrêté de me tuer »²⁰⁴ :

« MON COEUR EST UNE HORLOGE.
Je pourrais la déterrer de ma poitrine.
Mais je n'ai plus de raisons particulières d'avoir à faire cette chose
d'éprouver le besoin de faire cette chose »²⁰⁵

Finalement, la présence de la mort annonçait plus celle de son bébé que la sienne ; sa vie reprend en effet une valeur à ses yeux suite à la mort du bébé, dont elle est soulagée. Sa vie dévouée pour son enfant la déprime, mais la mort de son enfant lui redonne vie. Il faut attendre l'épilogue pour qu'elle n'ait plus de raisons de souhaiter sa propre mort, toujours associée à la destruction de son foyer ; son foyer détruit, cette raison s'enfuit. Pourtant, elle commence un acte de tentative de suicide, et s'arrête :

201Ibid, p. 45

202Mona Chollet, dans *Sorcières*, décrypte la comparaison entre la décomposition animale et le corps des femmes : « Souvent, aussi, dans la littérature ou la peinture, on trouve une juxtaposition spectaculaire entre des images de séduction féminine et des images de décrépitude ou de mort. Jean Delumeau relève « la permanence et l'ancienneté du thème iconographique et littéraire de la femme apparemment accorte mais dont le dos, les seins ou le ventre sont déjà pourriture ». Au XIXe siècle, Charles Baudelaire reprend ce thème dans le poème « Une charogne ». Son narrateur, se promenant avec son amante, tombe sur une carcasse animale en décomposition, qu'il décrit avec un luxe de détails complaisant. Son réflexe est d'y voir le destin futur de la femme qui l'accompagne, et non le sien : « Et pourtant vous serez semblable à cette ordure, / À cette horrible infection, / Étoile de mes yeux, soleil de ma nature, / Vous, mon ange et ma passion ! ». Dans le cas de Suzy Storck, c'est l'homme qui la pourrit de l'intérieur, c'est lui le ver dans la pomme, et non Suzy, pourrie par nature, car femme.

203Suzy Storck, p. 45

204Heiner Müller, *Hamlet-Machine*, 1977

205Ibid, p.70

« Tout ce que je pourrais faire avec un câble.
Toutes les sortes d'idées qui pourraient bien me passer par les mains et la tête.
Et je porte mes mains portant le câble à mon cou.
Et l'odeur sur mes mains m'arrête. »²⁰⁶

Alors qu'elle tente de se souvenir à quoi correspond cette odeur morbide, sa parole tâtonne, comme le souligne la répétition du mot « odeur » :

« Une odeur.
Une drôle d'odeur.
Une odeur de laine
une odeur d'urine
une odeur de / »²⁰⁷

La détonation d'une carabine dans la chambre d'enfants l'arrête. Elle espère leur mort, qui achèvera son soulagement, « Je me dis les enfants se sont enfin entretués », et la dernière image de la pièce est celle de Suzy Storck qui « lâche le câble du transistor » et de Loïc :

« dans une main il tient la main de son petit frère
dans l'autre
la carabine à plombs. »²⁰⁸

L'attente et le suspens que crée le retour à la ligne, pause qui peut s'éterniser, concentre toute l'énigme que contient cette fin, en suspension, qui ne résout pas, ne dévoile pas si la détonation vient seulement d'un tir sur la serrure, ou sur son propre frère.

Dès le Prologue, le corps de Suzy est associé à un cadavre, qu'on découvre, qui refait surface, repris par Suzy à l'Épilogue :

« Et tout me revient
comme on exhume un corps
comme on déterre une histoire »²⁰⁹.

Cette comparaison indique que l'histoire qui sera jouée (au Prologue ou a été jouée pour l'Épilogue) est centrée sur le retour à la vie de Suzy, concentrée sur son point de vue, sa parole.

²⁰⁶*Ibid*, p.71

²⁰⁷*Ibid*, p.71

²⁰⁸*Ibid*, p.71

²⁰⁹*Ibid*, p. 70

Chapitre III - Tirades dans *Été* : lutte contre l'effacement de la parole

Dans *Été*, le choix le plus évident afin de faire entendre la voix du personnage peu loquace de La femme, est celui de la tirade. A la différence du monologue, la tirade est adressée à un.e interlocut.eur.ice, qui écoute mais n'intervient pas. C'est le rôle que tient le personnage de L'autre femme, avant de prendre part aux dialogues. Les premières scènes, dialogues butés de couple entre L'homme et La femme, tournent en rond, et La femme n'a que quelques mots, quelques répliques. En opposition, les tirades de cette dernière constituent une réelle évolution, un déploiement de sa parole. Sa parole croît parallèlement à sa confiance, et à son épanouissement, grâce à la présence et à l'amitié de L'autre femme. Celle-ci devient sa confidente, une oreille attentive à ses difficultés, doutes, et fatigues dues à sa maternité toute nouvelle.

1. De l'économie de mot à la tirade

La répartition des rôles, de leur importance, est liée à la répartition de la parole. Ainsi, peut-on évaluer la prédominance d'une personne dans le couple par son occupation du temps de parole, parmi d'autres critères. Dès le départ, L'homme est celui qui parle avec assurance, au futur, à l'impératif, qui décide, conseille, voire ordonne : « Il faut profiter des derniers jours d'été »²¹⁰, « Aujourd'hui nous irons à la plage »²¹¹, « Dépêche-toi »²¹², « va te promener/ tranquille »²¹³. Sa parole est d'autorité. Face à elle, la parole de La femme semble uniquement consultative. La scène « Avoir une idée » en est représentative : L'homme commence par proposer son idée, et lorsqu'il demande son avis à La femme, il conclut toujours que son idée est bonne, et qu'il faut l'appliquer, même s'il demande son avis à son amie : « Aujourd'hui nous irons à la plage [...] / Oui/ C'est une bonne idée la plage [...] / Qu'en penses-tu [...] »²¹⁴, puis « Je crois que ce sera très bien »²¹⁵, et enfin « Je crois que c'est une bonne idée »²¹⁶. Dans les répliques de La femme, on perçoit tout son dévouement, son propre sexisme intégré : « Si tu en as envie », « Alors d'accord / Si tu veux »²¹⁷, « Si si / Tu en as envie toi », « Alors d'accord »²¹⁸, « Oui »²¹⁹. Cependant, en l'absence de son conjoint et en présence de L'autre femme, La femme développe une confiance en sa parole qui la pousse à exprimer ce qu'elle pense, ce qu'elle ressent, ce qu'elle souhaite. A la fin de la pièce, elle reprend alors des tournures de phrases qu'utilisait L'homme, telles des phrases impératives, des

210*Été*, p. 5

211*Ibid.*, p. 6

212*Ibid.*, p. 9

213*Ibid.*, p. 16

214*Ibid.*, p. 6

215*Ibid.*, p. 6

216*Ibid.*, p. 8

217*Ibid.*, p. 6

218*Ibid.*, p. 7

219*Ibid.*, p. 8

phrases au futur, à la place de ces phrases effacées, pleines de doute et de conditionnel.

Dès la première scène, L'homme parle beaucoup plus que La femme, dont on entend peu la voix. Elle n'a que trois répliques répétées, à savoir « vas-y toi », « je suis si fatiguée » et « oui », synthétisées dans sa dernière réplique de la scène par « oui/ vas-y toi/ Moi je suis si fatiguée »²²⁰. A l'image de sa fatigue physique qui demande une économie d'énergie et de mouvement, sa parole est toute en économie de mots. A l'image de l'importance moindre qu'elle accorde à sa parole, contrairement à la valeur qu'elle voue à celle de son ami, elle parle peu et laisse L'homme s'exprimer. Et même lorsqu'elle s'exprime, son intention est dirigée vers son avis à lui et non sa volonté à elle.

Chaque parole qu'elle prononce semble pétrie d'une faible confiance, d'une subordination, ou du moins d'un dévouement, et d'une excuse permanente d'exister exacerbées. Ce réflexe de l'excuse, ou plutôt le conditionnement à s'excuser, est souvent attribué aux femmes, ici à La femme, qui ont intégré qu'elles devaient prendre le moins de place physique²²¹ et sonore possible. Prendre si peu de place frôle l'excuse permanente d'exister, ramène une femme à un repli sur soi. A l'inverse, prendre la parole, développer son opinion, exprimer son expérience vécue, notamment en lien avec ses rôles dits féminins et maternels, est source et symbole d'émancipation et d'affirmation.

C'est ainsi que les deux femmes, en monologue croisé, jugent leurs éclats sonores excessifs : « rire un peu trop fort »²²² alors que L'homme trouve naturel que les hommes soient « heureux de se retrouver entre eux / à rire et parler fort ».²²³ La femme ne cesse de s'excuser et de dévaloriser sa parole, comme le lui fait remarquer L'autre femme :

« Cessez de vous excuser
Cessez de dire que tout ce que vous dites est idiot
Ce n'est pas idiot »²²⁴.

Il s'agit de la première fois de la pièce, seulement au milieu de celle-ci, où quelqu'un.e valide, légitime sa parole et la rassure afin qu'elle ose affirmer ses dires et pensées. Elle pointe du doigt son tic de langage à ajouter « c'est idiot » après bon nombre de ses paroles, tic de langage qui pourrait aussi venir de L'homme, qui le répète souvent pour lui comme pour sa conjointe, tout en valorisant sa propre intelligence.

En effet, La femme s'excuse à de très nombreuses reprises avec une déclinaison de la formule allant

220 *Été*, p. 5

221 Le concept du *manspreading* dans les lieux publics fait par exemple remarquer qu'un homme prend plus de place, en écartant ses jambes, qu'une femme qui les resserre et les garde fermées. Des activités domestiques impliquent des mouvements à peu d'envergure, confinées dans l'espace privée, à la différence, par exemple, des activités sportives assignées aux hommes. Quelques exceptions existent bien sûr. Même dans des activités dites féminines, comme la danse, on peut y voir une façon pour les filles d'occuper un espace, de développer une habileté, une confiance et d'assumer leur corps.

222 Carole Thibaut, *Été*, op. Cit., p. 52, 53

223 *Ibid*, p. 36

224 *Ibid*, p. 42

de « désolée », « je suis désolée » à « pardonnez-moi ». Souvent ces excuses s'accompagnent de « c'est idiot ». A deux reprises au sein d'une même réplique elle exprime ses excuses : « Je suis désolée »²²⁵. Puis dans la scène « Prendre le temps »²²⁶, elle répète quatre fois « je suis désolée », exprimant sa culpabilité de ne pas pouvoir faire de sexe ou en "offrir" à son conjoint, comme nous le verrons en deuxième partie.

De plus, à partir du moment où elle ose s'autoriser à plus parler, elle a toujours peur de trop parler et d'ennuyer ses interlocuteurs : « Je vous ennueie »²²⁷, « Je parle trop / Je dois vous ennuyer »²²⁸, qui amène à l'échange suivant :

« Si je vous ennueie il faut le dire
Si vous avez envie de rester seule
L'autre femme - Vous ne m'ennuyez pas
La femme - Je préfère que vous le disiez
L'autre femme - Je vous le dirais
mais vous ne m'ennuyez pas »²²⁹.

La répétition de sa demande prouve d'autant plus son insécurité, sa certitude d'ennuyer les gens quand elle parle. L'autre femme est obligée d'affirmer deux fois de suite, et encore par la suite que les paroles de La femme ne l'ennuient pas.

Les scènes « Rester seule » et « Rester silencieuse » sont constituées uniquement d'une longue tirade de La femme, seuls les points de suspensions entre les répliques indiquent la présence de l'interlocutrice, qui est plus destinataire de la parole qu'autre chose, comme le marque la présence de ces points de suspension, marqueurs de l'absence ou de l'attente de réponse, d'une pause, ou bien parfois d'un geste de L'autre femme repris dans la tirade de La femme. En tout cas, elle peut exprimer librement et sans interruption sa parole.

En effet, lors de leur première rencontre, dans « Rester seule », La femme exprime « ça fait longtemps que je n'ai pas discuté avec quelqu'un ». Cette réplique indique que le dialogue avec son ami est difficile, voire obstrué par son manque d'écoute à lui, ou sa propre difficulté à exprimer son opinion. Cela sous-tend qu'il y avait longtemps qu'elle n'avait pas ressenti une telle écoute, propice à se confier en toute confiance.

Dans « Faire des rencontres » et « Ne pas savoir », on retrouve encore une tirade de La femme au sein du dialogue. La mise en lumière de sa parole est donc évidente, même la tirade de L'autre femme « Se réveiller » est tournée vers elle et sa petite.

²²⁵*Ibid*, scène « Dormir », p. 18

²²⁶*Ibid*, p. 23

²²⁷*Ibid*, p. 29

²²⁸*Ibid*, p. 39

²²⁹*Ibid*, p. 41-42

Faire entendre la parole de La femme est une chose, possible même de façon effacée dans le couple, qu'elle soit écoutée en est une autre et non des moindres. A quoi servirait un témoignage sans destinataire, sans personne pour le recevoir et l'écouter ? Il y a déjà le public qui écouterait sa parole, mais si un personnage l'écoute, une double-écoute s'installe, mettant particulièrement en valeur la parole de La femme. La tirade permet donc d'entendre une longue introspection, sans être pris.e à témoin directement, en restant à distance de ce qu'il se passe sur le plateau.

L'évolution de la parole de La femme se démarque particulièrement lors des nouveaux dialogues avec L'homme après son absence (en comparaison avec leurs premiers échanges dans la pièce) lorsque La femme affirme ainsi « Aujourd'hui nous irons » (p. 62), utilisation d'un futur comme un ordre, un choix qui aura lieu, puis demande « Qu'en penses-tu ». Désormais, elle propose aussi et parle la première avant d'attendre l'avis de son ami. La parole est alors un lieu important d'affirmation de son être, et concentre un certain pouvoir : dire c'est déjà exister en tant qu'individu.

Malgré la confiance croissante de la prise de parole de La femme, la fin laisse un goût amer avec la censure de L'homme qui ramène comme un boomerang les vieux réflexes désappris de La femme : « Tu es si gentil - Ne dis pas ça / je n'aime pas que tu dises ça - Excuse-moi - Et puis je suis aussi très intelligent -C'est vrai / Tu l'es aussi »²³⁰. La censure ou la correction qu'impose L'homme pousse La femme à s'excuser à nouveau, réflexe verbal qu'elle avait pourtant ôté de son vocabulaire après les échanges avec L'autre femme. Et ce retour boucle la pièce, qui pourrait bien revenir au début dans la mesure où ce qu'ils se disent là n'est que répétition de paroles déjà dites, qui n'ont pas évoluées...

Cela rappelle aussi l'éternelle dichotomie corps/esprit, beauté/intelligence qui reflète la binarité de genre où l'intelligence d'un homme est primordiale alors que l'apparence d'une femme prime sur l'intelligence de sa parole, cette dernière étant souvent rattachée à une logorrhée futile si ce n'est au silence, dans un acquiescement tacite de tout. La femme exprime d'ailleurs dans la scène « Rester silencieuse » :

« Je parle je parle
Et plus je parle plus je me sens bête
Les gens silencieux paraissent toujours plus
intelligents »²³¹.

La remise en question de son intelligence semble liée à son langage, qu'elle s'auto-corrige avec : « C'est idiot / Ce n'est pas joli qu'il faut dire »²³². Elle poursuit avec l'emploi du pronom personnel indéfini « on » au lieu de parler à la première personne du singulier dans « Parfois on n'ose pas dire

²³⁰*Ibid*, p.62

²³¹*Ibid*, p. 39

²³²*Ibid*, p. 39

les mots justes »²³³. Elle peine à assumer sa parole jusque dans le rejet de l'individualité, de l'utilisation du « je ».

Les tirades avec L'autre femme vont permettre à La femme, personnage central dans la mesure où elle est la seule à être présente du début à la fin, d'exprimer tout ce qu'elle ressent, sans être toujours ramenée à ses angoisses comme le fait son conjoint, en étant simplement écoutée et peu jugée.

Les réels échanges, où les paroles des personnages semblent le plus dialoguer sont paradoxalement les monologues croisés, indiqués par un retrait des répliques. Les silences et l'écoute font cependant partie intégrante de leur échange, qui se matérialise lors de leurs monologues croisés, pendant la séance de photo sur la plage et la fête en soirée.

2. Sororité : s'épanouir par les amitiés féminines

La confiance de la Femme et son épanouissement viennent grâce à la présence et à l'amitié naissante de L'autre femme. La seule et rare didascalie indiquant que La femme rit est en la présence de sa nouvelle amie, avec qui elle partage les moments les plus joyeux de son quotidien habituellement lent, long et répétitif. D'une part, toutes deux se valorisent et se redonnent confiance, d'autre part, c'est dans cet échange, extérieur au couple, que La femme se permet de parler des difficultés de sa parentalité, et non plus seulement de ses peurs comme avec son conjoint.

Les deux femmes s'entraident, se valorisent mutuellement, se donnent réciproquement de l'importance. Dans la scène « Prendre des photos », toutes les deux se remettent en cause, la femme se sent mal à l'aise dans son corps nouveau, et la photographe doute de l'intérêt de son art et de ses capacités professionnelles. Dans ce premier monologue croisé, les personnages dialoguent tout de même grâce à un parallélisme répété. « Qu'est-ce que je fais de ça ? »²³⁴ est la question commune à toutes les deux.

Bien qu'il s'agisse de répliques, ces paroles semblent plutôt des pensées, comme le signale le retrait de marge visuel. Elles symbolisent une écoute, une compréhension hors des mots, pour autant mises en exergue pour le lectorat ou le public, grâce à l'expression de leurs pensées en parallèle. Cela permet d'accéder à leur intériorité tout en dépassant le langage contrôlé spécialement en présence de l'autre. C'est à travers ces pensées extériorisées et verbalisées que les sensations et visions du corps sont exprimées. Le corps n'est pas mis en avant en soi, ce qui aurait pu l'être en scène muette décrite par des didascalies par exemple, mais vu au prisme de la parole pensée.

Elles s'entraident ; l'une, à mettre en valeur le corps de l'autre en lui redonnant confiance et

²³³*Ibid*, « Rester silencieuse », p. 39

²³⁴*Ibid*, p. 45

fierté, et l'autre, à valoriser son travail, son activité de photographe, en lui donnant matière à photographier. En plus d'offrir une écoute, un échange, L'autre femme apporte un autre regard, à travers son objectif, un angle que La femme n'a pas et qui lui apporte l'indulgence et la bienveillance d'un regard extérieur porté à voir sa beauté, ignorant ses complexes.

De plus, la scène « Danser » est un réel moment d'épanouissement de ces deux personnages féminins. Toutes les deux se redonnent confiance et matière à vivre : cela donne ainsi un modèle d'amitié féminine et de sororité. Ce mot, revendiqué en manifestation, dans certains manifestes féministes, est d'usage depuis peu au regret de Benoîte Groult qui écrivait dans *Ainsi soit-elle* : « je voulais écrire [...] le livre de ce qui n'existe pas encore, d'un sentiment et d'un mot qui ne sont même pas dans le dictionnaire et qu'il faut appeler, faute de mieux, la "fraternité féminine". »²³⁵ Depuis, le mot sororité, *sisterhood* en anglais, est utilisé et démocratisé en opposition à une image des femmes comme rivales, concurrentes ou jalouses.

A l'idée d'être vue en photographie, pour une exposition de L'autre femme, La femme répond qu'elle serait « fière et honteuse à la fois »²³⁶, l'autre femme reprend cette idée en annihilant, en désamorçant, la honte et en répétant « Fière vous le pourrez ». L'autre femme procède ainsi à une censure de toutes les paroles dévalorisantes dont La femme se fustige. Cette correction de sa parole met en exergue les habitudes langagières de cette dernière. Corriger cette parole, n'en garder que ce qui fait du bien, ce qui donne confiance et fierté, sans pour autant inhiber les doutes et déceptions, a pour conséquence de lui accorder de l'importance. Cela rappelle que dire, le dire, la façon de se dire, conditionne notre existence, que le choix des mots influe sur notre façon de penser le monde et de se penser.

Enfin, la scène « Danser » est un réel moment d'épanouissement de ces deux personnages féminins. Une sensation de libération, de liberté réjouissante se dégage de cet épisode de vie de ces deux femmes, où résonnent beaucoup de « rires », d'amusement, de danse, de bière. Elles prennent l'espace sonore et physique qu'elles occupent avec leurs rires forts, comme évoqués précédemment, et avec leur danse. Leur comportement est décomplexé, La femme s'autorise, sous l'effet de l'alcool, à « faire pipi/ cachée derrière un platane »²³⁷. Faire pipi dans l'espace public en toute impunité renvoie à une prérogative plutôt masculine, avec une interprétation bestiale, il s'agit d'une façon d'occuper l'espace, de se l'approprier. Cette appropriation de l'espace public va de pair avec l'appropriation de l'espace sonore : oser être, oser dire.

Ce n'est pas anodin si ces moments sont en dehors de l'espace privé, réservé traditionnellement aux femmes. La prise de parole, de confiance, tout ce déploiement se déroule

235p. 27

236Ibid, p. 59

237Ibid, p. 53

« *Au bord de la mer* », ou dans la scène citée précédemment sur « la grand-place »²³⁸.

Ces moments de joie contrastent avec la lassitude, ou l'absence de bonheur, qui semblent peser sur la vie du personnage principal. Dans la scène « Rester seule », première présence de L'autre femme, première tirade de La femme, elle partage le constat de sa situation actuelle, son ressenti vis-à-vis de son bébé, tente de démêler où est son bonheur dans cette nouvelle parentalité.

Elle peine à définir ses émotions pour son bébé, elle peine à trouver l'adjectif pour les qualifier : « Un seul c'est déjà si / prenant » et « Je suis heureuse/ J'ai lui / et maintenant la petite / c'est si / nouveau » (p. 28). « Prenant » et « nouveau » sont les seuls adjectifs qu'elle trouve alors qu'elle se décrit comme « heureuse », l'adjectif « nouveau » est plus neutre que mélioratif ou positif. Sa parole est hésitante, toujours mise en suspension par les retours à la ligne entre « c'est si » et « nouveau » ou « prenant » qui arrivent avec retard, rejetés à la ligne suivante.

La répétition « je suis heureuse » lors de ses deux tirades laisse croire qu'elle tente de se persuader d'un bonheur qu'elle pense devoir ressentir, puisqu'avoir un enfant est souvent idéalisé, est attaché à une sorte d'injonction au bonheur parental, maternel. Cela se traduit par la réplique suivante :

« Je ne suis pas malheureuse
non
Et maintenant
avec un enfant
vous pensez »²³⁹

Tout le présupposé du bonheur d'avoir un enfant est contenu dans « vous pensez ». Il n'existe dans cette formule évidente que peu de place pour la remise en question, à l'égard de ne pas être si heureuse que cela avec un bébé.

Toutefois, son premier « je suis heureuse » se transforme en « je ne suis pas malheureuse », après l'énonciation d'un dicton, d'une parole toute faite ressortie : « Le bonheur / c'est comme la santé / quand on l'a on n'y pense pas / Et puis après c'est trop tard / et on se rend compte qu'on n'a pas su en profiter ». Cela souligne le potentiel regret de sa vie avant d'avoir un enfant, regret évoqué à tâtons, jamais affirmé aussi clairement que celui de Suzy Storck par exemple.

Cette phrase répétée s'ajoute au constat répété de ce qu'elle a :

« Je suis heureuse
J'ai lui

²³⁸*Ibid*, p. 52

²³⁹*Ibid*, p. 28

et maintenant la petite »²⁴⁰

On en retrouve une variation, plus loin, avec un changement, celui du rejet à la ligne, de l'isolement de « la petite » dans :

« Je suis heureuse
vous savez
J'ai lui et qui est si gentil
et maintenant
la petite
Et c'est mon enfant
Et je ne manque de rien »²⁴¹

Une telle répétition, tentative de conviction, exacerbe l'antiphrase qu'elle symbolise, et prépare à une opposition, apportée par des « mais » dans :

« Mais parfois
Je ne sais pas
J'ai lui
et la petite
et c'est mon enfant
et je suis heureuse
Mais ce n'est pas comme ça
non
ce n'est pas comme ça que je voyais les choses
Et quand elle est arrivée
ce n'est pas comme ça que j'avais imaginé cela
je veux dire
ce qu'on ressent
ce n'est pas comme ça que je l'avais imaginé »²⁴²

Le discours de persuasion arrive à sa fin, dévoile une vérité plus sincère grâce à ces « Mais parfois », et l'anaphore « Mais ce n'est pas comme ça que je ». La révélation de cette désillusion survient après deux tirades en lien avec le questionnement de son bonheur de mère et apparaît alors comme un aveu. Cette sincérité conduit L'autre femme à accepter de la photographe, lui offre un sujet empli, loin de ce vide initial, « à attendre que quelque chose vienne remplir quelque chose/ Mais rien ne vient et tout reste vide »²⁴³.

Toutes deux se sentent vides et La femme s'affirme grâce et face à sa nouvelle amie: « Je ne sais pas grand-chose c'est vrai / mais ça je le sais / A rester immobile et à regarder la mer / ça ne remplit rien / ça ne marche pas comme ça »²⁴⁴. L'une attend que quelque chose vienne remplir son

²⁴⁰*Ibid*, p. 28

²⁴¹*Ibid*, p. 44

²⁴²*Op. cit*, p.44

²⁴³*Ibid*, p. 42

²⁴⁴p. 42

cadre, ce que fera La femme, l'autre se plaint souvent de se sentir seule. Leurs vides communiquent. Et la présence de maternité, la naissance de son bébé semblent porter ce vide et la sensation de solitude du personnage principal.

La déception face à la réalité semble surgir après la naissance lorsque l'enfant et la maternité rêvées font face à la réalité. Simone de Beauvoir écrivait ainsi :

« Et presque toujours une déception. La femme voudrait le sentir *sien* aussi sûrement que sa propre main : mais tout ce qu'il éprouve est enfermé en lui, il est opaque, impénétrable, séparé ; elle ne le reconnaît même pas puisqu'elle ne le connaît pas ; sa grossesse, elle l'a vécue sans lui : elle n'a aucun passé commun avec ce petit étranger ; elle s'attendait à ce qu'il lui soit tout de suite familier : mais non, c'est un nouveau venu et elle est stupéfaite de l'indifférence avec laquelle elle l'accueille. Pendant les rêveries de la grossesse, il était une image, il était infini et la mère jouait en pensée sa maternité future ; maintenant, c'est un tout petit individu fini, et il est là pour de vrai, contingent, fragile, exigeant. La joie qu'enfin il soit là, bien réel, se mêle au regret qu'il ne soit que cela »²⁴⁵

La description de son ressenti de nouvelle mère se différencie donc d'un discours idéaliste et fait paraître une déception possible, nuance une image idéale de la jeune mère obligée d'être épanouie. Cela rappelle *Le fils* dans laquelle la mère rappelle que l'on parle toujours du bonheur d'être mère, mais jamais des difficultés et des douleurs d'être mère.

3. Fatigue et maternité

A travers la parole de La femme, une façon de penser et de dire transparait, mais elle véhicule aussi les ressentis physiques et psychiques liés à la maternité. Si Suzy Storck exprime sa fatigue associée à l'allaitement, La femme dans *Été* développe une fatigue omniprésente, cumul de la fatigue de l'accouchement et du sommeil léger de sa nouvelle-née. Elle a en effet une réplique très récurrente à savoir « Je suis si fatiguée », qui est un *leitmotiv* de la pièce. Cela met en lumière les actions et le temps qu'elle donne pour prendre soin du sommeil de son bébé²⁴⁶, et par conséquent, étant seule fatiguée dans le couple, Carole Thibaut fait le choix de faire entendre cette fatigue, symbole du poids de la maternité, qui pèse moins sur le père, moins sur L'homme.

Nous avons vu que La femme répétait cette phrase quasi-unique de trois mots « Vas-y toi », traduction de sa fatigue et lassitude. Plus tard, elle développe :

« Mais toutes ces nuits
depuis sa naissance

²⁴⁵Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Tome 2, 1949

²⁴⁶Ce leitmotiv dans la pièce se justifie par cette fatigue omniprésente des nouvelles mères. En effet, dans l'épisode 4 des vidéos de témoignage de Josépha Raphard, *Mères*, ces dernières expriment un « gros manque de sommeil », dû au « réveil à chaque bruit », et dans l'épisode 2 l'une des raisons de la présence du « baby blues » est « l'accumulation de la fatigue »

à se réveiller en sursaut
à cause des cris
Et même quand elle ne pleure pas
à se réveiller en sursaut
quand même
à cause du silence
Toutes les nuits
depuis sa naissance
Pas une nuit de repos »²⁴⁷

La femme exprime régulièrement son état accentué d'épuisement, marqué par le superlatif « si » : « Je suis si fatiguée »²⁴⁸, « Et puis je suis si fatiguée »²⁴⁹. Ce procédé de répétition accentue l'aspect omniprésent de cet état, et l'aspect quotidien de ses réveils (« Mais toutes ces [ou les] nuits/ depuis sa naissance », et « à se réveiller en sursaut »), et renforce l'effet de fatigue qui entraîne parfois à la répétition de ses propres paroles, jusqu'à tourner en boucle. Cette impression de quotidien est palpable d'autant que la démarche de l'autrice, la représentation des personnages, ainsi que le minimalisme très marqué, ne sont pas sans rappeler le théâtre du quotidien, comme nous le développerons plus loin. Cette forme de chiasme « même quand » / « quand même » met en évidence l'incapacité inconditionnelle et tenace à rester endormie, à cause de l'angoisse de la mort subite du nourrisson (« à cause du silence ») ou de ses pleurs. Enfin, le rythme de cette réplique fait entendre la pénibilité de ces réveils avec l'enchaînement de quatre « vers », puis quatre, puis trois, qui vient achever cette sensation de rengaine. Il y a en effet trois lignes avant « à cause des cris », puis encore trois lignes avant « à cause du silence », et enfin trois lignes s'achevant sur « pas une nuit de repos », ces saccades rythmiques sont à l'image de son sommeil entrecoupé.

Lorsque ce n'est pas La femme qui exprime sa fatigue, c'est son conjoint qui le constate pour lui conseiller de se reposer : « Tu es fatiguée »²⁵⁰, « Tu es surtout fatiguée »²⁵¹.

En plus de la fatigue de ces nuits sans sommeil, une fatigue plus ancrée, incorporée²⁵² est celle de la grossesse, puis de l'accouchement, qui a marqué son corps, qu'elle sent comme attiré vers le sol, prêt à s'affaisser :

« Qu'est-ce que je fais de ça
debout
tout ballant et pendant
Cuisses ventre et seins
Qu'est-ce que je fais de ça »²⁵³.

²⁴⁷*Ibid.*, p. 10-11

²⁴⁸*Ibid.*, p. 12

²⁴⁹*Ibid.*, p. 16

²⁵⁰*Ibid.*, p. 15

²⁵¹*Ibid.*, p. 16

²⁵²Ce terme est employé en référence à la notion d'incorporation des normes, développée dans l'article « Incorporation », de *l'Encyclopédie critique du genre*, dir. Juliettes Rennes, Ed. La découverte, 2016.

²⁵³*Ibid.*, p. 45

Elle désigne son corps péjorativement par l'indéfini chosifiant « ça », et dont la sensation interne la mine jusqu'à penser : « Je vais pleurer / à tout sentir pendre de moi ». L'hypothèse de ce ressenti comme étant lié à ce corps post-partum vient des témoignages de nouvelles mères, qui expriment leur ressenti étrange après l'accouchement de leur peau élargie, étendue, et modifiée par leur grossesse²⁵⁴. Ce nouveau corps auquel elle ne paraît pas habituée le lui fait déprécier vis-à-vis d'une prise de poids sûrement liée à la grossesse et de ce manque de sommeil qui la mine :

«Je suis grasse
et laide aussi à force de ne pas dormir
Je suis si laide et si fatiguée »²⁵⁵.

Après la scène « Dormir », où le sommeil n'est pas au rendez-vous pour La femme, qui entend son bébé pleurer alors qu'elle tente de faire une sieste, épuisée de ses nuits peu réparatrices, celle intitulée « Se réveiller » (pages 49 à 51), annonce un retournement de situation, proche du miracle : si elle se réveille, c'est qu'elle a enfin dormi. L'autre femme témoigne de ce moment inédit : « Vous êtes réveillée / Vous avez dormi longtemps »²⁵⁶. Et continue en disant :

« vous vous êtes allongée sans dire un mot
Vous respiriez fortement
vous étiez fatiguée d'avoir tant nagé sans doute
Vous vous êtes endormie aussitôt
bouche ouverte comme les enfants »²⁵⁷.

Lorsque l'on a lu (ou entendu) tout au long de la pièce, La femme se plaint de sa fatigue et de son incapacité à dormir, ce moment est assez inattendu, car elle parvient finalement à s'abandonner dans les bras de Morphée. Cette prédisposition au sommeil tranquille, « comme les enfants », peut être annoncée par un état provenant « du quand j'étais petite »²⁵⁸. Le calme de ce temps suspendu est renchéri par : « Et jamais vous n'avez bougé/ jamais vous ne vous êtes réveillée », où l'adverbe « jamais » traduit la longévité du moment.

Finalement, une dizaine de pages avant la fin, la phrase suivante révolutionne son état et ce qu'on est habitué.e à entendre d'elle : « Je ne me sens plus du tout fatiguée maintenant »²⁵⁹. Ce sommeil enfin acquis, retrouvé, s'apparente à une forme de renaissance : elle a nagé dans la mer,

²⁵⁴Épisode 3 de *Mères*, vidéo de Josépha Raphard, : « c'est très difficile de voir son corps changé, vergetures, ventre flasque etc. même avec du bodypositivisme, c'est difficile »

²⁵⁵*Ibid*, p. 15

²⁵⁶*Ibid*, p. 49

²⁵⁷*Ibid*, p. 50

²⁵⁸« A regarder les dunes argentées sur le sable/ Je sens monter en moi du quand j'étais petite », *Ibid*, p. 36

²⁵⁹*Ibid*, p. 51

revient lavée, déresponsabilisée de son bébé gardée pour la première fois par L'autre femme, ce qui l'autorise après avoir été bercée par les vagues, à s'endormir comme une enfant. Elle est bercée par la mer, qui peut s'apparenter à une figure maternelle, qui la porte. Dans *Agatha* de Marguerite Duras, dont l'écriture est souvent imprégnée de la mer et de sa mère, la mer est omniprésente, en opposition à l'absence de la mère des personnages principaux, qui eux aussi nagent jusqu'à l'épuisement. Le traitement de la mer dans *Été* peut ainsi faire penser à celui dans *Agatha*, similaire sur son rapport à la fuite ou la distance, la disparition momentanée lorsqu'un personnage nage vers le lointain, la peur qu'il ou elle ne revienne pas, sur la comparaison possible entre une mère qui endort son enfant et le berce, et la mer qui endort un personnage à la suite d'une baignade.²⁶⁰

Exceptionnellement, elle concède qu'une personne extérieure à son couple surveille son bébé et contrairement à son habitude avec son conjoint – de toujours se lever et de tout faire seule pour leur enfant – elle accepte de laisser le soin de son enfant à L'autre femme.

Ce retournement de situation annonce l'inversion qui suit. Au retour de ses jours de travail et après son trajet en train, pour la première fois, la phrase tant répétée par La femme est cette fois attribuée à L'homme : « Je suis si fatigué »²⁶¹. C'est alors à La femme, débarrassée de sa fatigue si tenace et omniprésente jusqu'alors, d'ordonner ou de conseiller le repos, pas comme L'homme l'intimait à la deuxième personne du singulier, mais plutôt dans une volonté de repos commun, car c'est à la première personne du pluriel qu'elle propose à deux reprises identiques le repos : « Viens/ Allons nous reposer »²⁶².

Intrinsèquement constitutive, voire source de sa fatigue, les inquiétudes de jeune mère font partie intégrante des considérations de La femme. En effet, elle se préoccupe beaucoup de ses capacités à prendre soin de son enfant. Cette inquiétude d'être une mauvaise mère est au cœur de la scène « Ne pas s'inquiéter », phrase impérative, verbale, et négative, apparentée à un ordre ou un conseil de L'homme. Il la rassure et se rassure par la même occasion :

« Tu fais tout très bien
On fait tout ce qu'il faut faire
Ce n'est pas ta faute
ni la mienne »²⁶³.

260De plus, l'amitié des deux personnages féminins se développe « *au bord de la mer* » et par le biais créatif de la photographie. En effet, L'autre femme est photographe et donne à La femme l'album de leurs quelques jours d'été ensemble sur la plage. Cela fait très fort penser à *La mer écrite*, de Marguerite Duras, illustrée des photographies de Hélène Bamberger, dont la quatrième de couverture résume : « J'ai rencontré Marguerite Duras à Trouville pendant l'été 80. Nous avons pris l'habitude de nous promener tous les après-midi. Pendant ces promenades, je faisais des photos. Peu à peu, Marguerite s'est mise à me diriger. D'année en année, les photos sont devenues indispensables à nos promenades, comme un devoir de vacances, sur lequel Marguerite manifestait des exigences de plus en plus précises. Peu à peu on en est venu à parler d'un album. ».

261Carole Thibaut, *Été*, p.56

262Ibid, p. 56

263Ibid, p. 10

Il ne la critique ou ne l'invalide pas, mais elle a intégré cela, puisqu'elle met toutes les potentielles fautes à son compte :

« Peut-être que je fais mal certaines choses [...]
Peut-être que je ne sais pas m'y prendre
Peut-être que je fais certaines choses de travers »²⁶⁴.

De la même façon que le rôle de procréation engage le corps des femmes et y concentre une part importante de sa place sociale, la responsabilité de l'enfant est plus attachée aux mères. De cette responsabilité découle une peur de mal faire, de mal s'en occuper, dont la culpabilité est exacerbée par la pression à être une « bonne mère ». Cette menace de passer dans la catégorie des mauvaises mères plane constamment au-dessus des femmes, comme le représente la répétition des inquiétudes de La femme, et ses remises en question. Ces dernières sont transcrites par l'accumulation de questions et l'anaphore de « Peut-être que je ». Cette répétition à la première personne du singulier souligne la responsabilité qu'elle croit uniquement reposer sur elle, non partagé par son ami.

De même, dans un dialogue entre les deux personnages féminins, cette jeune mère exprime sa peur pour celle qu'elle appelle le plus souvent « la petite » :

« J'espère qu'elle n'a pas trop chaud
J'ai toujours peur qu'elle ait trop chaud
On entend tant de choses horribles
Jamais je ne me le pardonnerais
Je suis trop angoissée
mon ami me le dit souvent
Il suffit de faire attention
mais c'est si nouveau ».²⁶⁵

La fonction de parent se rapporte toujours à cette responsabilité de la vie d'un être humain. Elle fait ici référence aux histoires de bébés morts oubliés dans une voiture au soleil ou autres, qui rappellent qu'une attention constante doit être portée à cette nouvelle personne encore très dépendante, et qui fait écho au bébé que Suzy Storck a oublié dans sa poussette en plein soleil. Bien que Suzy soit soulagée de cet accident, La femme imagine : « Jamais je ne me le pardonnerais ». Derrière la peur de mal faire gît donc toujours la peur d'une catastrophe, du décès du nourrisson, d'un oubli, à laquelle L'homme répond par « Il suffit de faire attention ». Bien qu'il faille sans cesse se préoccuper de son enfant pour sa survie, cette inquiétude est jugée excessive par L'homme « Je suis trop angoissée / Mon ami me le dit souvent ». Cependant, elle semble seule à être attentive, à

²⁶⁴*Ibid*, p. 10

²⁶⁵*Ibid*, p. 39

porter cette charge mentale (nous développerons plus tard ce concept). Cela peut s'expliquer par la diffusion du mythe de l'instinct maternel, vouant aux femmes un soin inné pour leurs enfants. Comme le souligne le nom de la scène « Ne pas savoir », le caractère spontané attribué aux femmes avec cette croyance, remise en cause par Élisabeth Badinter dans *L'amour en plus*, s'oppose à la réalité vécue par cette mère, qui diffère de ses attentes :

« Je ne pensais pas que ce serait si difficile
Je pensais que les choses seraient plus simples
Je pensais que j'allais avoir un enfant
Et que ce serait simple
Une chose naturelle
quelque chose qu'on sait d'avance
Une évidence »²⁶⁶

La notion d'instinct est exactement décrite par cette « chose naturelle », « quelque chose qu'on sait d'avance », « Une évidence ». La facilité et la fluidité supposées à s'occuper de son bébé en tant que mère est transmise par ce mythe (qui, dans la formule genrée d'instinct maternel, nie toute possibilité qu'un homme ait un instinct paternel, si l'on garde l'idée d'instinct), ajoutant à l'image idéalisée de la maternité. Si dans *Le Fils*, la mère pointe du doigt l'absence des « déchirures » et « cicatrices » sur le corps maternel dans le discours sur la maternité, ici, La femme manque aussi d'informations sur les difficultés à être parent, notamment au tout début.²⁶⁷ L'idéalisation de la maternité accentue la chute de confiance de jeunes mères lorsqu'elles font face aux difficultés et à la nécessité d'apprentissage à être parent²⁶⁸. Cette perte de confiance qui peut notamment frapper après l'accouchement viendrait alors d'un sentiment d'incompétence²⁶⁹ face aux nouvelles tâches parentales, ou bien de déception face à cette nouvelle réalité, qui a pu être auparavant tant idéalisée ou dans laquelle les parents se sont peut-être projeté.e.s différemment. Il semble que Carole Thibaut ait voulu rendre visible cette partie de la maternité tant éludée à cause de l'idéalisation de la maternité.

Enfin, Carole Thibaut intègre de façon subtile la notion d'injonction à la maternité, sans en faire l'objet de revendications, mais qui est en sous-texte de cette réplique de La femme :

²⁶⁶*Ibid*, p. 44

²⁶⁷Dans l'épisode 1 de *Mères*, de Josépha Raphard, plusieurs femmes dénoncent le fait qu'« on oublie de parler de ce qui se passe juste après » la grossesse, qui elle est très entourée, renseignée, période sur laquelle on met l'emphasis au détriment des autres.

²⁶⁸Dans l'épisode 2 de cette même série de vidéos, une mère constate qu'élever un enfant est un apprentissage constant : « C'est une autre personnalité, pas un moule de ta personne, tout le monde se prend la claque on apprend toujours en fait et sur le tas ».

²⁶⁹Dans une conférence TedxBrighton de Helen Packham « The impact of Motherhood in confidence and career », celle-ci témoigne de ce même sentiment après son accouchement, qui a entraîné chez elle une perte de confiance en ses compétences professionnelles. Elle parle « about losing confidence after having a baby » dont la première raison est « one: not feeling competent and happy with nursing ».

« J'ai toujours pensé que j'aurais des enfants
C'était comme ça
Je ne me posais pas la question
Et puis il faut bien se décider un jour
n'est-ce pas »²⁷⁰.

Cela traduit sa volonté d'avoir des enfants, mais une forme d'injonction ou de déterminisme sociaux transparaît dès lors que ce choix est planifié sans remise en question, d'autant plus avec cette formule impérative, formule toute faite « il faut bien se décider un jour ». Au reste, il serait plus juste de parler non pas de volonté ou de choix, mais de sentiment de destinée, de prévision, de projection, comme le mentionne l'utilisation du verbe « penser », qui diffère en effet de choisir ou vouloir. Ceci dit, l'usage du conditionnel « j'aurais » plutôt que du futur « j'aurai » laisse un doute possible. Plus tard, elle dit d'ailleurs à L'autre femme :

« On n'est pas obligé d'avoir des enfants
On peut aussi bien vivre sans enfants
Il faut faire ce qu'on sent
c'est tout
Parfois on fait des choses
comme ça
comme si on y était
en quelque sorte
obligé
Et après il arrive qu'on regrette
Ça peut arriver »²⁷¹

L'injonction à la maternité, ou l'injonction sociale que ce soit pour avoir un enfant ou autres, transparaît dans cette réplique. Après tous ces retours à la ligne, le mot « obligé » arrive et sort finalement de sa bouche. Les modalisateurs de son discours « en quelque sorte », « ça peut », « comme si » signifient l'absence de virulence d'une critique de cette obligation, qui est au contraire une remise en doute douce. Les deux dernières lignes rappellent le regret possible de la maternité lorsqu'avoir un enfant n'était pas vraiment un choix, comme dans le cas de Suzy Storck, dont le regret de ne pas s'être encore plus affirmée dans son opposition à la procréation, avec et face à Hans Vassili Kreuz, rongé sa vie et conduit à son acte manqué (si l'on peut le qualifier ainsi).

A la mention de ce regret, L'autre femme répond : « Il peut arriver aussi qu'on regrette de ne pas avoir fait certaines choses », insinuant qu'elle pourrait regretter de ne pas avoir eu d'enfants. Hypothèse que reprend la femme lorsqu'elle dit à son ami « Elle n'a pas d'enfant / C'est trop tard

²⁷⁰*Ibid*, p. 28

²⁷¹*Été*, p. 30

maintenant / Elle dit que c'est un choix »²⁷². Elle considère qu'elle aurait aimé en avoir si cela n'avait pas été « trop tard maintenant », jugement ajouté par La femme. Elle-même dit qu'elle a voulu en avoir, même si elle ne semble pas encore complètement faite à l'idée que son bébé est le sien, avant la première fois où elle remplace l'indéfini « la petite » par « ma petite », usage du possessif tel un signe de reconnaissance.²⁷³

Lorsque le personnage de La femme évoque le temps que cela lui prend de s'occuper d'un enfant (« Un seul c'est déjà si.../prenant/Je ne pensais pas que ce serait si prenant »²⁷⁴), elle dit finalement :

« Je ne regrette pas
non
d'avoir arrêté de travailler »²⁷⁵

Il s'agit de la première fois où cette femme évoque l'éventualité de regret, même à travers sa négation. Dû au saut de ligne, on pourrait croire que l'objet du regret, ou de son absence, est son enfant, à cause de cette suspension créée par le retour à la ligne. On a le temps de compléter d'une autre façon cette phrase, d'imaginer « je ne regrette pas non d'avoir un enfant ». En jouant sur cet effet d'attente, l'autrice laisse place à un espace pour l'imaginaire du public/lectorat, dont l'inconscient peut imaginer une autre réalité en écho à ces femmes qui regrettent la maternité, comme Suzy Storck.

Ainsi, lors des tirades de La femme, ou de la répétition de sa fatigue et solitude exprimées à son conjoint dans leurs dialogues, l'intériorité de La femme est mise en lumière, verbalisée jusque dans les pensées, lors des monologues croisés avec L'autre femme. Cette dernière est une oreille privilégiée pour se dévoiler, mais aussi une amie qui l'oblige à prendre et assumer sa parole et son corps, à cesser de s'excuser à chaque parole, à cesser de s'excuser d'exister. Un témoignage de mère se transmet ainsi à travers les paroles de La femme, dont l'état physique et psychique est intimement relié à sa maternité récente.

²⁷²*Ibid*, p. 61

²⁷³Dans l'Antiquité romaine, le père devait reconnaître l'enfant né pour qu'il ou elle fasse partie de la famille. A sa naissance, le père avait ainsi droit de vie sur son bébé et celui de son épouse, en le reconnaissant, ou de mort, en le déposant, alors souvent abandonné.

²⁷⁴*Ibid*, p. 28

²⁷⁵*Ibid*, Scène « Rester seule », p. 28

Partie 2 – Reproduction(s) : répétition et procréation

Toujours en immersion dans la tête, le corps et le quotidien des personnages principaux de mères, la reproduction est au centre de l'écriture des pièces choisies. Qu'il s'agisse de reproduction des mouvements, des paroles, des situations, de reproduction sexuée, ou de reproduction des normes sociales de genre, de sexualité, etc., ces différentes significations du mot rassemblent un même mouvement commun aux trois pièces.

La répétition des jours et des paroles dépeint une latence du quotidien, qui tourne en boucle dans *Été*, et qui présente un sexisme quotidien insidieux, qui n'est pas sans rappeler les dramaturgies du quotidien des années 70. La reproduction dans *Suzy Storck* est omniprésente : reproduction sexuée avec reproduction à l'identique des mêmes mouvements, reproduction des gestes machinaux dans le travail domestique et des répliques répétées. Dans *Le fils*, la situation est plus contemporaine, dans la mesure où Cathy travaille aussi, et cumule ainsi deux journées, la fameuse "double journée", par laquelle les femmes paient leur volonté d'émancipation financière, de liberté et sortie du foyer.

Le rôle majeur que tiennent les femmes dans le soin et l'éducation des enfants est rendu visible grâce au prisme de la parole des personnages féminins présents à la maison lorsque les personnages masculins sont absents. Ce point de vue renforce leur absence en tant que père ainsi que leur impact en tant que conjoint. Les personnages masculins sont ainsi mis en opposition aux personnages féminins pour mettre en lumière leur absence d'investissement dans les fonctions parentales, et représenter la binarité de la société, la complémentarité imposée de deux genres. Ils sont pères secondairement et leur rôle est presque seulement économique : ils travaillent contre salaire, à l'extérieur de la maison.

Le modèle catholique, qui parcourt la pièce *Le fils*, met en parallèle des destins bibliques, du Christ et de sa mère la Madone, avec des destins ancrés dans la réalité contemporaine des personnages. En plus de la reproduction des journées, la reproduction et la représentation de la sexualité dans ces couples dévoilent un sexisme ancré dans l'intimité des personnages.

La reproduction de schémas genrés, d'une division du travail salarial ou domestique, la reproduction d'un modèle maternel qui responsabilise plus les femmes que les hommes dans les rôles parentaux, tout cela fait peser une pression qui, chez ses personnages féminins de mères, est source de culpabilité ou poids de la maternité, comme évoqué en première partie. Portées à leur paroxysme, ces pressions conduisent au drame, ordinaire, quotidien, "banal" dans *Été*, au drame violent dans *Suzy Storck*, ou à la tragédie au motif christique dans *Le fils*.

Chapitre IV - Reproduction et sexualité

Les représentations des sexualités dans les pièces de notre corpus associent parfois sexe et reproduction où il n'est pas même question de désir ou de plaisir. Dans *Suzy Storck*, le sexe est

décrit par le chœur avec un recul froid à l'image du peu d'implication de Suzy dans sa relation, voire de son refus inexprimable de cette relation, avec un Hans Vassili Kreuz, qui « force / en [elle] »²⁷⁶. La reproduction des stéréotypes genrés et de la domination masculine est ainsi au cœur de leur sexualité. Dans *Été*, la culpabilité de La femme à cause des difficultés du sexe post-partum exacerbe l'intégration de normes genrées sexuelles où le corps d'une femme devrait toujours être disponible au plaisir de son conjoint. Et dans *Le fils*, leur sexualité d'étudiant.e.s semble reproduite avec méthode et calme, jusqu'à ce que quelques dizaines d'années plus tard, un renouveau s'opère qui enflamme une relation sexuelle à l'image des poncifs de féminité et de virilité. Un lien nécessaire se fait entre le sexe et la reproduction dont la production, un embryon, est au cœur du militantisme du personnage narrateur.

1. Plaisir et désir partagés (*Le fils*)

Dans *Le fils*, les relations sexuelles sont décrites par la narration, jamais au « je », contredisant la question rhétorique « Ni leurs parents, ni les cathos en général, ne sont des gens coincés. Vous en êtes bien d'accord ? »²⁷⁷ Cette femme ne peut pas parler de ses relations sexuelles à la première personne du singulier, cela devient trop intime. Leurs premières relations sexuelles sont résumées méthodiquement à leur usage du préservatif, à la répétition de cette procédure, comme l'imparfait, synonyme d'actions répétées dans le passé, l'illustre. Le contexte est important et explique l'aspect protocolaire de leurs relations, petites pauses dans leurs révisions pharmaceutiques :

« C'était le début des années 90, ils ont fait l'amour assez vite, en prenant des précautions. Philippe retirait le préservatif, le nouait soigneusement et le jetait à la poubelle, puis ils reprenaient leurs révisions, dans sa petite chambre de Cité U à elle. »²⁷⁸

Ce contexte étudiant et cette fréquence sont remplacées par une sexualité procréative toujours calme, mais avec une nouvelle vision sur ses conséquences due aux réunions de bioéthique catholique animées par Ludivine. Dans ce nouveau contexte, le sexe prend une dimension spirituelle avec l'idée d'une possible fécondation comme une mise en pratique de ses nouveaux idéaux, qui entrent dans son intimité :

« sur un coup de tête, au mois de mars, elle va chez sa gynécologue, et fait retirer son stérilet. Sans trop savoir pourquoi. De toute façon, à quarante ans bien tassés, elle n'est sans doute plus très féconde. et puis Philippe et elle ont une vie sexuelle plutôt calme. Mais c'est son petit cadeau, son geste d'ouverture à la vie. Comme une envie de métamorphose.

²⁷⁶Suzy Storck, p. 44

²⁷⁷*Le fils*, p. 21

²⁷⁸*Ibid*, p. 8

Je ne suis pas tombée enceinte. Mais les réunions du jeudi à Jeanne d'Arc ont continué. »²⁷⁹

La comparaison de son évolution idéologique et intime avec la métamorphose revient lors d'une sexualité ravivée suite à une manifestation contre le mariage homosexuel en famille, où « Philippe la regarde ébahi, il la dévore des yeux »²⁸⁰, cela pendant son discours au mégaphone, qui lui donne une confiance et une sorte d'aura : « Elle exulte, se sent belle, parée d'une nouvelle jeunesse. » Il s'agit de la première allusion au désir dans ce couple hétérosexuel peut-être inspiré d'une mission d'affirmer l'hétérosexualité par la pratique. Pour la première fois, une relation unique se passe, avec fougue et passion. La description, en point de vue interne narratif reprend tout le discours genré sur le rôle de l'homme fort stéréotypé (« possédant », « guerrier », « virilité ») et sur la femme comme cause et objet du désir (« elle a su provoquer », « il la dévore des yeux ») :

« Après la Manif, une fois rentrés à la maison, une brusque montée de désir entre eux. Les sweat-shirts rose et bleu se sont envolés, ont atterri sur le parquet ciré de la chambre, comme le reste. Et ils ont fait l'amour comme deux adolescents excités. Elle ressent Philippe en elle, la possédant comme un guerrier. Une poussée de virilité qu'elle a su provoquer, par sa métamorphose. L'ivresse de la foule et du pavé, la tension délicieuse montée tout au long de l'après-midi. Sortant de son habituelle pudeur, pendant l'acte, elle a gémi, crié. Et adoré sentir le sperme de Philippe gicler en elle, dans un anement rauque. Les garçons, qui n'étaient pas loin, ont peut-être entendu. Qu'importe. »²⁸¹

Cette description de leur relation sexuelle transmet une réaffirmation d'une idéologie catholique, aux rôles genrés bien définis et définissables, à l'image de Cathy, qui « a la tête dans la Manif. Le corps et la peau dans la Manif, l'âme et la chair dans la Manif, le cerveau et la moelle dans la Manif. »²⁸² La propagation des idées de la « Manif » parvient donc jusque dans son intimité, idées toujours perçues de façon agréable, positive et revivifiante du point de vue de ce personnage.

En plus d'être représentatif d'une relation de couple, la représentation de la sexualité, est liée à la procréation, lorsqu'elle enlève son stérilet en particulier, mais aussi de reproduction d'un schéma hétérosexuel. On ne parle que des relations et couples hétérosexuels, lorsque les relations homosexuelles sont évoquées c'est en terme de danger de « péril du mariage homosexuel »²⁸³. Cathy fait présomption d'hétérosexualité sur ses fils, car « à ses deux garçons, elle a toujours dit de respecter les filles »²⁸⁴.

Un intérêt est développé autour des relations sexuelles des deux fils, prolongeant leurs différences : « Anthony ramène de temps en temps des filles à la maison »²⁸⁵ alors que Cyril « a tout

²⁷⁹*Le fils*, p. 19

²⁸⁰*Ibid*, p. 21 (pour toutes les citations du paragraphe)

²⁸¹*Ibid*, p. 21

²⁸²*Ibid*, p. 23

²⁸³*Ibid*, p. 19

²⁸⁴*Ibid*, p. 22

²⁸⁵*Ibid*, p. 22

pour faire craquer les filles, mais reste discret sur sa vie amoureuse. Elle n'arrive pas à le percer. Elle le taquine de temps en temps, il botte en touche. »²⁸⁶ En tant que parents catholiques modernes, tout deux peuvent « se servir en préservatifs à la pharmacie »²⁸⁷, cependant la discussion en lien à la sexualité doit s'arrêter aux préservatifs à utiliser, pas plus, dans la mesure où :

« elle ne veut pas se mêler de leurs affaires, être une mère intrusive. elle aimerait bien en savoir plus, mais...

Vous parlez sexualité avec vos enfants, vous ? »²⁸⁸

Le mystère créé autour de la sexualité de Cyril pose les prémices de la suite de la pièce, et les questions que se pose Cathy en les gardant pour elle, renvoie à son rôle maternel. Pour l'instant, elle veut éviter d'être « une mère intrusive »²⁸⁹, elle laisse faire ses deux fils, mais elle change tout à fait de position lorsque Cyril n'est pas en relation avec une fille, mais avec un garçon. Les limites qu'elles se posaient auparavant explosent alors.

2. Difficultés du sexe post-partum (*Été*)

Dans *Été*, le sexe concentre tous les problèmes de compréhension et de communication dans le couple, et d'écoute de L'homme. Aucun geste de tendresse ou d'affection ne paraît durant la pièce entre ces deux personnages et la seule évocation de leur intimité est dans la scène « Prendre le temps ». Durant cette scène, encore plus qu'à son habitude La femme fait des excuses à répétition : sur onze répliques, cinq sont consacrées à s'excuser (quatre fois « je suis désolée »²⁹⁰, une fois « excuse-moi »²⁹¹). La scène elle-même forme une boucle car « je suis désolée » sont les deux premières et deux dernières phrases de La femme. Alors que la première réplique de L'homme est « C'est de ma faute/ Je n'aurais pas dû »²⁹², il recommence à lui proposer ce qui ne s'est manifestement pas bien passé « Mais si tu veux »²⁹³, et insiste après le « Non / Pas maintenant / Bientôt / Il faut encore un peu de temps / tu as raison »²⁹⁴ de La femme, en renouvelant sa demande / proposition « On peut essayer encore si tu veux »²⁹⁵. Cette insistance oblige La femme à répéter « Non / ... / Excuse-moi ». Une nuance est faite entre « je suis désolée » dont elle est le sujet, et « excuse-moi » qui, bien qu'il s'agisse d'une formule de politesse, prie ou ordonne à L'homme de l'excuser, de faire cette action et ce chemin lui-même.

286 *Le fils*, p. 22

287 *Ibid*, p. 22

288 *Ibid*, p. 22

289 *Ibid*, p. 22

290 *Été*, p. 23, 25

291 *Ibid*, p. 24

292 *Ibid*, p. 23

293 *Été*, p. 24

294 *Été*, p. 24

295 *Été*, p. 24

Pourtant, en parallèle ses autres paroles se veulent rassurantes, non brusquantes avec « Ce n'est pas grave », « C'est juste trop tôt encore / C'est juste une question de temps », « Il faut juste encore un peu de temps / C'est normal », « Mais il faut sans doute encore un peu de temps », « Ne t'inquiète pas »²⁹⁶. Ces paroles sont en fait reproduction de sa parole à elle comme l'éclaire cette réplique de L'homme : « C'est toi même qui me l'as dit / qu'il te fallait encore un peu de temps »²⁹⁷. Il tente par la même occasion de se rassurer et semble en fait s'inquiéter de l'avenir de sa satisfaction, comme le proposent les points de suspension entre « ça passera » et « tu ne crois pas »²⁹⁸ et sa réponse à l'importance qu'il accorde à « ça », désignant la sexualité :

« Si
Bien sûr que si
tu le sais »²⁹⁹.

Justement car elle ressent cette pression implicite de sa part, La femme culpabilise³⁰⁰ et semble la plus remise en question dans cette situation, car son corps est remis en question jusqu'à la fin où la réplique de L'homme indique qu'elle pleure « Ne pleure pas »³⁰¹.

Son sentiment de culpabilité à devoir refuser une relation sexuelle avec son conjoint est inscrit dans le corps de nombreuses femmes et dans une culture sexiste qui représente les hommes comme des êtres aux pulsions sexuelles auxquelles les femmes, même si elles ont moins de désir, doivent répondre. C'est ainsi que beaucoup de femmes se sont déjà forcées à une relation sexuelle pour faire plaisir à leur conjoint. Il s'agit là d'une pression et d'un sexisme intégré, qui pétrissent les relations sexuelles hétérosexuelles, avec la représentation de "la" sexualité qui impose de soi une pénétration pénis-vagin, but ultime d'une relation dont le reste ne serait que "préliminaires". Le fait que son corps bloque sous-tend la pratique de cette pénétration, avec l'utilisation des répliques de L'homme : « c'est de ma faute / Je n'aurais pas dû »³⁰² et « on peut essayer encore »³⁰³. Cette fixation sur cette pratique renforce l'importance de celle-ci comme référence ou presque unique relation sexuelle possible.

Alors que La femme expose ses propres limites, elle lui dit quand même « tu as raison »³⁰⁴,

296*Été*, p. 24

297*Été*, p. 24

298*Ibid*, p. 23

299*Ibid*, p. 24

300Dans la série de vidéo *Mères*, de Josépha Raphard, l'une des interviewées témoigne de cette culpabilité. Elle précise la « différence de sexualité post-partum selon si y a eu césarienne (le sexe n'est pas touché) ou si l'accouchement s'est fait par voie basse où là ça affecte la peau, y a des marques, des cicatrices... ». Elle évoque sa chute de libido après l'accouchement, en opposition à la libido toujours présente de son conjoint et son « sentiment de gêne/ culpabilité pour le mec avec qui tu n'as plus de sexe depuis des mois « il doit être au bout de sa life ! » Alors que toi t'es au bout de ta life et personne se pose la question ».

301*Été*, p. 25

302*Ibid*, p. 23

303*Ibid*, p. 24

304*Ibid*, p. 24

deux fois de suite pour insister de façon détournée sur sa volonté à elle de s'arrêter là. Au départ il ne la culpabilise pas et semble juste vouloir désamorcer le problème, ce qui ne rassure pas La femme qui paraît interpréter sa dédramatisation de la situation comme une baisse de désir pour sa personne « ça ne semble pas avoir d'importance pour toi »³⁰⁵, qui pourrait rentrer en écho avec sa question « Est-ce que tu m'aimes encore »³⁰⁶, justement après sa réplique « Prends ton temps ».

Enfin, cela a trait à l'image et la sensation qu'elle a de son propre corps « quatre mois »³⁰⁷ après son accouchement, qu'elle décrit en pensée avec « tout ballant et pendant / Cuisses ventre et seins »³⁰⁸. Cela se réfère à la transformation de son corps suite à sa grossesse.

3. Sexualité imposée (*Suzy Storck*)

Sans la parole de Suzy Storck, son témoignage de ce qu'elle ressent intérieurement lors du sexe avec Hans Vassili Kreuz, peut-être que rien ne paraîtrait anormal, violent, proche du viol conjugal, dans cette scène si elle était décrite de son point de vue à lui. Cependant, durant la séquence 8, le monologue de Suzy et la description du chœur font entendre la parole, les pensées et le ressenti de Suzy Storck. La répétition anaphorique de Suzy « Je connais la façon dont »³⁰⁹, « J'en connais » indique le caractère répété de cette situation, loin d'être occasionnelle ou exceptionnelle. Il s'agit au contraire d'une routine qu'elle connaît, une relation sexuelle répétée à l'identique dans laquelle HVK semble prendre plaisir sans tenir compte du désir et du plaisir de Suzy. La quotidienneté avec laquelle est décrite cette relation renforce la violence de ces rapports répétés non souhaités par Suzy, qui lui donne à la fin la sensation de pourrir de l'intérieur de son ventre, d'être un cadavre écrasé³¹⁰ sous le poids de la domination sexuelle de Hans Vassili Kreuz, si étranger à elle qu'elle le désigne toujours par son nom complet, nom qu'elle n'a pas pris. Cela exacerbe leur relation froide, apporte une distance jusque dans le rapprochement physique.

D'une part, le chœur décrit avec méthode et précision chaque étape et mouvement de corps de HVK sur le corps de Suzy. C'est lui qui agit sur elle, qui mène et elle, reste passive. Ainsi, toutes les répliques du chœur ont pour sujet « Hans Vassili Kreuz », « il »³¹¹, et donnent la vision extérieure de la relation, tandis que Suzy parle au « je » : elle est le sujet principal non pas de l'action, mais de l'énonciation.

La notion de consentement est absente de cette scène et HVK ne s'inquiète pas de savoir l'avis de Suzy³¹², comme toujours dans leur vie, ni l'effet que ses actions ont sur elle ; de son côté

305 *Été*, p. 23

306 *Ibid.*, p. 20

307 *Ibid.*, p. 23

308 Carole Thibaut, *Opus cit.*, p. 45

309 *Suzy Storck*, p. 44

310 Comme étudié en Chapitre II, 3.

311 *Suzy Storck*, p. 43-45

312 Simone de Beauvoir écrivait à ce propos : « Puisqu'elle est objet, son inertie ne modifie pas profondément son rôle naturel ; au point que beaucoup d'hommes ne se soucient pas de savoir si la femme qui partage leur lit veut le coût

Suzy pense beaucoup de choses mais ne les manifeste pas, pas de refus physique ou verbal : elle laisse faire, peut-être trop empêchée de bouger par la force utilisée par HVK (« il serre fort »³¹³, Hans Vassili Kreuz maintient dans une de ses mains / la droite / le bras gauche de Suzy Storck aplati ») peut-être tétanisée pour parler, sa solution pour tenter de supporter cela est d'essayer d'oublier, de se convaincre que : « ce qui va se produire n'est en rien quelque chose qui modifiera ce que je voudrais voir s'organiser dans ma vie. »³¹⁴ Cette longue phrase compliquée, par rapport aux habituelles phrases courtes, traduit la difficulté de cette entreprise, l'énergie que cela demande, comme cela peut en demander pour dire cette phrase d'un souffle, alors que chaque retour à la ligne est habituellement une possibilité de respirer. Plus tard elle exprime cette impossibilité à arrêter la souffrance, à s'extraire du présent avec : « Il ne s'agit pas simplement de fermer les yeux. / Clore l'œil n'arrête rien. »³¹⁵ A la fin, Suzy reprend tout de même cette image des yeux fermés avec « Je ferme les yeux pour ne plus rien sentir »³¹⁶. Les sens semblent décuplés chez Suzy et lorsque la vue l'éloigne du présent, les odeurs lui ramènent à son présent, au sexe.

L'hypothèse du viol conjugal peut être émise du point de vue de Suzy qui témoigne : « quelque chose qui insiste pour pénétrer ici »³¹⁷, « Hans Vassili Kreuz / m'écrasant / car quoi qu'il se passe cela se passe toujours ainsi / je suis ensevelie sous le poids de son corps »³¹⁸, puis « Cette douleur / je la connais. »³¹⁹, « Je connais la façon dont ça force / comme ça force / en moi / [...] Je sais comment ça fend »³²⁰. Le verbe « fendre » rapproche son action d'un crime mortel, comme si d'un glaive il déchirait sa chair, il la lacérait. Le terme « ensevelie » fait écho au Prologue du chœur, que Suzy reprend elle-même à l'Épilogue :

« Et tout me revient
comme on exhume un corps
comme on déterre une histoire »³²¹.

Le corps de Suzy est associé à un cadavre, en partie enseveli par le corps de HVK, qu'on découvre, qui refait surface. Cette comparaison indique que l'histoire qui sera jouée (après le Prologue ou qui a été jouée avant l'Épilogue) est centrée sur le retour à la vie de Suzy, concentrée sur son point de vue, sa parole.

ou s'y soumet seulement. On peut même coucher avec une morte. Le coït ne saurait se produire sans le consentement du mâle et c'est la satisfaction du mâle qui en est le terme naturel. La fécondation peut s'effectuer sans que la femme en éprouve aucun plaisir. », *Le deuxième sexe, Tome 2*, p. 141.

313 *Suzy Storck*, p. 43

314 *Ibid.*, p. 43

315 *Ibid.*, p. 44

316 *Ibid.*, p. 45

317 *Ibid.*, p. 43

318 *Ibid.*, p. 43

319 *Ibid.*, p. 44

320 *Ibid.*, p. 44

321 *Ibid.*, p. 70

De plus, tout se passe en présence du corps de Suzy, mais en l'absence de sa volonté, comme cette réplique, répétée plusieurs fois dans la pièce le traduit :

« Le poids incompréhensible de ce qui s'organise
malgré moi
lors-même que j'y assiste
y prends part. »³²²

Chaque retour à la ligne renchérit sa sensation et image chaque poids qui pèse sur elle, s'ajoute et finit de l'immobiliser, de la contraindre.³²³ Elle est donc dépossédée de toute volonté, de toute force, et de son corps, dont elle n'est plus maîtresse, à tel point que le chœur dise « La jambe de Suzy Storck se lève »³²⁴ et que Suzy complète « Ce n'est plus moi qui la lève ». Cette mécanisation et robotisation de son corps se retrouve dans ses tâches domestiques, chaque fois que ses actions sont induites par sa place attitrée et amène à une négation de sa volonté, de son existence propre.

Enfin, alors que le temps du présent d'énonciation où « les dernières années se fondent puis se confondent »³²⁵ avec le souvenir du passé, dans un désordre chronologique souvent de mise, cette séquence se déroule chronologiquement, afin d'énoncer l'ordre logique qui se répète toujours, et ce que, hors de tout ce que Suzy Storck « ne mesure pas », elle « mesure » :

« Je sais comment tout ça
sa façon de baiser
s'organise.
Organiquement
le trajet
comment ça jaillit et jaillira encore de Hans Vassili Kreuz [...]
Ce que je mesure
c'est l'organisation. »³²⁶

Tout est précis comme le fonctionnement d'une montre, chaque mouvement en enclenche un autre, avec eux tout un processus de déconstruction et décomposition du corps de Suzy, de désagrégation de son identité.

Cela se finit « organiquement »³²⁷ avec l'éjaculation de HVK :

³²²Suzy Storck, p. 44

³²³Marguerite Duras dépeint cela avec : « La nuit elle rêverait qu'elle le gifle, qu'elle lui arracherait les yeux. Il ne saurait rien de ça. Ils ne savent jamais. Aucun homme au monde ne peut savoir ce qu'il en est pour une femme d'être prise par un homme qu'elle ne désire pas. La femme pénétrée sans désir est dans le meurtre. Le poids cadavérique de la jouissance virile au-dessus de son corps a le poids du meurtre qu'elle n'a pas la force de rendre : celui de la folie. », *Sublime, forcément sublime Christine V.*, In Libération du 17 juillet 1985, cité dans le dossier de presse de la mise en scène de *Suzy Storck*, par Simon Deletang. Cette citation se calque très bien à la situation de cette séquence 8, à la comparaison entre le meurtre de Suzy par le sexe de son conjoint, dont le poids pèse au-dessus d'elle, et son corps enseveli tel un corps sans vie.

³²⁴Suzy Storck, p. 44

³²⁵*Ibid*, p. 18

³²⁶*Ibid*, p. 44

³²⁷*Ibid*, p. 44

« Et il vient
Et ça s'arrête.
Et je me redresse
le pousse sur le côté du lit. »³²⁸

Après tant d'actions qu'elle a subi, elle finit par faire un mouvement, une action, la seule, un ultime rejet du corps de HVK. L'anaphore de « Et » à chaque retour à la ligne donne une impression d'une fin qui s'étire, qui vient après un temps interminable. L'absence du « je » avant « le pousse » est signe d'une disparition de son individualité et un effort en moins lorsque sa dernière énergie est mise sur son action de se relever et de le repousser, sorte de réflexe qui fait émerger l'intention de son geste, de son corps.

Chapitre V - Répétitions et motif de la boucle

Comme nous avons la parole des personnages de mères, nous avons conscience de la charge mentale qu'elles portent, de leur rôle dans la famille et du travail domestique qu'elles accomplissent gratuitement. Si le point de vue était des personnages masculins, leur travail salarié serait sûrement au cœur de leur quotidien, loin des problèmes de la maison et des enfants. La parole de ces personnages représente donc une division genrée du travail, et exacerbe l'absence des pères. Puisque ces femmes ne sont pas toujours écoutées lors des dialogues infertiles de couple, ou n'expriment pas toujours ce qu'elles pensent, la répétition de leurs répliques lors de monologues, tirades et pensées verbalisées produit un effet d'écho de leur parole.

1. Reproduction de la division genrée du travail et absence des pères : mise en opposition, mise en parallèle

Dans les trois pièces de notre corpus, les hommes travaillent contre un salaire, et les femmes, lors de leur congé maternité, ou après, travaillent à la maison, accomplissent des tâches domestiques (qui comprennent le soin des enfants) gratuitement. La division du travail dépend donc du genre des personnages et représente ce que les féministes matérialistes, dont Christine Delphy, qui a théorisé une analyse féministe, reprenant des bases marxistes, dans *Pour un féminisme matérialiste*, en 1975 ont nommé la division sexuelle du travail :

« En France, les féministes matérialistes ont utilisé les catégories marxistes de travail, classe, exploitation, domination ou encore mode de production pour penser l'oppression spécifique des femmes. Selon Danièle Kergoat [2012], l'appropriation – matérielle et symbolique – d'un groupe social par l'autre se réalise justement par la division sexuelle du travail qui, à travers la frontière public/privé, assigne prioritairement les hommes à la sphère

³²⁸*Ibid*, p. 45

productive et les femmes à la sphère reproductive. »³²⁹

Les pièces représentent donc la reproduction genrée de ce modèle.

Les personnages masculins ont une implication dans la famille presque uniquement centrée sur leur rôle économique, leur travail salarié. Une opposition se crée entre les occupations des hommes et celles des femmes.

Dans *Été*, par exemple, la parole de L'homme retranscrit son obsession de l'avancement de son travail, alors même qu'il est en vacances et ses deux monologues diffusent une parole généralisante sur les hommes dans leur environnement de travail. L'état de son avancement dans son travail revient fréquemment dans les répliques de La femme et de L'homme lui-même. Une dizaine de répliques de ces deux personnages se concentre autour de son avancement dans les premières scènes de la pièce, avant qu'il parte travailler et retourne en ville pour cela. La femme lui demande régulièrement s'il a pu travailler comme il le souhaitait « Ça avance/ Tu es content »³³⁰, « Tu as avancé »³³¹. Le verbe avancer traduit l'action d'aller de l'avant, de ne pas rester fixé dans le présent, qui s'associe à sa peur, ou son malaise face aux vacances. La première révélation de son état moral à lui vient ainsi dans le dialogue avec :

« Mais ce n'est pas cela
Tu le sais
Ce n'est pas cela du tout
Tu sais que je n'aime pas les vacances
cela me met mal à l'aise
Ça n'a rien à voir avec toi et la petite
J'ai toujours été comme ça
Tu le sais »³³²

Le mot « vacances » sera par la suite défini, étymologiquement, par L'autre femme, qui n'est pas non plus satisfaite de ses vacances avant la rencontre avec La femme :

« Je suis en “vacance”
Vacante
Vide »³³³

Cette définition du mot peut rejoindre celle de L'homme et expliquer ce qui le met « mal à l'aise », qui le fait paraître absent aux yeux de sa compagne. Puisqu'il ne supporte pas de profiter de la présence de sa famille hors du quotidien, le verbe « profiter », dont l'occurrence est régulière et

329Dir. Juliette Rennes, ouvrage coll. *Encyclopédie critique du genre*, « Care », Ed. La découverte, 2016

330Carole Thibaut, *Opus cit.*, p. 12

331Ibid, p. 18

332Ibid, p. 14

333Ibid, p. 42

nombreuse, s'associe à son travail, plutôt qu'aux activités communes avec son amie et son bébé, comme elle le souhaiterait. Il affirme donc :

« Je peux profiter de nous
de toi
de la petite
et avancer dans mon travail
Cela n'est pas contradictoire
Au contraire »³³⁴

Bien qu'il prenne en compte sa famille « de nous/de toi/de la petite », sa façon de profiter s'oppose à celle de sa compagne, qui se rend même responsable de s'occuper de son bébé pour que L'homme puisse travailler. Cette charge n'est donc pas partagée lors des vacances et en présence du père, comme cet échange l'indique :

« Tu ne peux pas travailler avec la petite [...] **L'homme**
Tant qu'elle dort je peux en profiter pour avancer »³³⁵

La scène « Dormir » concentre cet enjeu dans le couple, ce problème qui nécessite le sacrifice de l'un.e ou de l'autre :

« Pas vraiment
La petite vient juste de se rendormir
La femme
Tu n'as pas pu travailler
Je suis désolée »³³⁶

Alors que quelques scènes plus tôt elle avait tenté de négocier sa disponibilité à un temps commun, répliquant « Tu n'es pas obligé d'arriver à quoi que ce soit / Tu es en vacances »³³⁷, elle s'est résignée à ne pas le faire changer d'avis et a même intégré qu'elle devait se rendre disponible pour lui offrir les meilleures conditions de travail, bien qu'il ne lui impose pas cela, qu'il la rassure au contraire avec « Ce n'est pas grave / Tu as bien fait »³³⁸.

Finalement, il va lui-même quitter le lieu de vacances pour retourner au travail, avec l'excuse d'une obligation. Son discours est alors en opposition à son précédent, et embrasse le discours de La femme, l'amadouant un peu dans son monologue « Partir » :

³³⁴*Ibid*, p. 15

³³⁵*Ibid*, p. 20

³³⁶*Ibid*, p. 18

³³⁷*Ibid*, p. 13

³³⁸*Ibid*, p. 18

« Une affaire urgente [...]
Le temps de tout régler [...]
Je me suis mis en colère
Je suis en vacances avec mon amie et notre bébé
j'ai dit
En vacances
Rien à faire
Ils ont besoin de moi [...]
Juste quelques petites choses à régler »³³⁹

Cela semble l'arranger puisque dans ses deux monologues, seuls moments d'introspection de L'homme, il exprime son soulagement, comme si son départ était un choix :

« J'ai bien fait de partir
Les hommes sont soulagés quand ils partent
heureux de se retrouver entre eux
[...]
Et ils sont soulagés
les hommes
de se retrouver loin de l'été
loin du temps flottant de l'été
Le temps qui flotte ne vaut rien aux hommes
Il leur faut du temps bien arrimé
du temps sur lequel ils puissent compter
Sinon
les hommes
ils s'envolent »³⁴⁰

Sa parole individuelle devient collective, elle passe du sujet « je » au sujet « les hommes », comme s'il était porte-parole de la catégorie des « hommes ». Au présent de vérité générale, L'homme se raconte en étendant son expérience à celle de tous les hommes. Le champ lexical de la mer utilisé met en images l'opposition entre l'ancrage et les ressacs des vagues, incarnés par la répétition des termes « loin de l'été », « loin du temps flottant de l'été », « le temps qui flotte ne vaut rien aux hommes ». Ce renchérissement à chaque retour de ligne sonne comme une vague qui vient et revient avec une dernière phrase, la plus longue, la plus chargée de mots et d'eau. La rupture du rythme est créée à la fin de cette longue phrase (que les minuscules traduisent) en même temps que l'opposition se fait avec l'arrivée « du temps bien arrimé ». Le ressac des vagues est donc cassé par le temps arrimé puis, pour signifier le désarroi des hommes en vacances, la métaphore de ces derniers comme des ballons prêts à s'envoler, dans les trois derniers vers ou dans la dernière phrase, rythme un envol en trois étapes, comme si chaque vers était un desserrement de plus de la corde qui

339Ibid, p. 26

340Ibid, « Divagations », p. 36

les retient à terre.

De plus, la répétition de « les hommes », « ils sont soulagés », « de se retrouver », prépare la non mixité (de genre) qui va suivre avec les dialogues entre femmes, et L'homme de son côté avec ses collègues masculins. La mise en opposition est donc physiquement concrète. Toutefois, lors de ses deux monologues, L'homme est présent sur scène, assis à côté de L'autre femme ou de La femme. Cela crée donc malgré tout un parallélisme de situation. Son deuxième monologue permet d'ailleurs l'un des échanges le plus communiquant entre La femme, qui dérive au large, et L'homme qui semble lui adresser sa parole, centrée sur le verbe « dériver » :

« On ne peut pas se laisser aller ainsi
indéfiniment
Il faut bien finir par cesser de dériver
s'accrocher à quelque chose
et revenir
...
On risque de se noyer à se laisser dériver ainsi
...
Il faut revenir maintenant
faire marche arrière
cesser de flotter ainsi
cesser de dériver
ainsi
indéfiniment »³⁴¹

Pour la première fois, ce « on » indéfini, peut rassembler la situation de L'homme et de La femme, les regroupant alors dans un même destin. La présence des points de suspension, réservée aux personnages féminins, au sein de sa parole suppose une parole qui s'étire plus qu'habituellement où sa parole est courte et sûre. Ce monologue est l'expression la plus intime, avec l'autre, et honnête que sa parole véhicule ; il se laisse aller à exprimer cela puisque personne ne l'entend, dans ses deux monologues dont les scènes sont nommées « Divagations » et « Dérive », qui qualifient bien ce court instant de confession comme un écart de son habitude masculine à ne pas exprimer ses émotions. Si le personnage de La femme se raconte beaucoup en présence de L'autre femme, L'homme ne s'autorise pas à se dévoiler avec d'autres, et ne verbalise son intériorité que seul, à l'images des rires et du niveau élevé de la parole des hommes :

« pour cacher leur infinies tristesses et leur solitude
Ils ne le disent pas bien sûr
mais cela se voit quand même
sous leurs airs de ne pas y toucher »³⁴²

341 *Ibid*, « Dérive », p. 48

342 *Ibid*, « Divagations », p. 36

Il s'éloigne le plus possible des vacances, pour éviter le risque d'être vacant, face au vide. « et revenir » signifie à la fois son retour auprès de son amie et de son bébé, et le retour de sa conjointe sur le rivage. Ce monologue est l'une de ses paroles où il communique le plus avec La femme. Après une mise en opposition « des hommes » et de La femme, les deux se rassemblent dans leur dérive.

De même, dans *Le fils*, Philippe passe son temps au travail, comme Cathy, et même ses séjours hors de chez lui (« Philippe est absent, un congrès à Quiberon »³⁴³), ses nouvelles amitiés sont en lien avec la médecine. Les références à Philippe et ses paroles rapportées par Cathy sont aussi majoritairement en lien avec son travail. Toute la famille va à la messe « Par tradition, par conviction, et puis pour apparaître. Montrer qu'on est des gens d'ici, intégrés à la communauté : ses notables, ses représentants. "C'est important pour le commerce !" Philippe le dit souvent en plaisantant, même si dans le fond, sa foi est ferme comme un roc »³⁴⁴. Le nom « notable » revient souvent et traduit bien l'importance que Philippe accorde à la reconnaissance sociale et publique. Les activités de son épouse l'intéressent lorsqu'il s'agit de combiner, de s'immiscer dans un réseau riche et influent : « Philippe est enchanté, car sur la liste, il y a les noms de tas de notables importants. »³⁴⁵ Son désir de se rapprocher des Le Lay s'accorde donc avec son désir d'association sociale. Cathy rapporte :

« Philippe avait même réussi à parler affaires avec le docteur Le Lay, qui opérait à la clinique Saint Marc, une clinique très en pointe. Il l'avait convaincu de se rendre au congrès de pharmaceutique de Nice. Au moment des digestifs, Alain Le Lay avait proposé à Philippe de rejoindre le Rotary Club local.

Philippe, de retour à la maison, exultait. »³⁴⁶

Lorsque Cathy exulte dans ses manifestations avec les autres femmes de la Manif pour Tous, Philippe exulte au Rotary Club avec les autres hommes notables de la ville. Là aussi, la non mixité et la différence entre les hommes et les femmes est réaffirmée.

Ainsi, Cathy évoque peu de moment en alliance avec son mari : il y a le travail, qui est une importante partie de leur vie partagée (« J'ai étudié avec Philippe les tendances du marché »³⁴⁷), qui fait même partie des critères de Cathy pour le choix de Philippe comme mari « Elle le trouvait assez beau garçon, un peu ennuyeux peut-être, mais gentil, sérieux et travailleur »³⁴⁸. La pharmacie est

343 *Ibid*, p. 23

344 *Ibid*, p. 11

345 *Ibid*, p. 22

346 *Ibid*, p. 17

347 *Ibid*, p. 9-10

348 *Ibid*, p. 8

leur première chose commune après leur mariage : « Philippe a obtenu son diplôme, a demandé sa main, puis a ouvert sa pharmacie. Leur pharmacie. [...] Avant même de boucler ses études, elle secondait Philippe à la boutique. »³⁴⁹ Cet enchaînement logique induit un destin tout tracé. Le possessif « leur » précise l'appartenance commune de ce commerce et de cette activité, toutefois, les deux personnages n'ont pas un statut égal puisqu'elle « le secondait ».

Ses actions et fonctions de père commencent avec la procréation et les accouchements, auxquels il assiste et même intervient, émettant un contrôle du corps enceint de sa femme, comme le témoigne cette phrase de Cathy : « Philippe mon mari d'abord a refusé, il préférerait la voie naturelle »³⁵⁰ Après cet événement, il s'investit peu en tant que parent, comme le dénonce la parole narrative :

« Philippe lui avait promis qu'il serait un père moderne, en vérité il n'osait jamais changer les couches, ni leur donner le bain ou le biberon. "Tu sais mieux faire que moi, tu es leur mère..." il lui ramenait la comptabilité. Pour les couches comme pour les chiffres, elle a toujours été plus apte que lui. Comme un refrain, il disait en l'embrassant sur le front : "Les petits ont été sages ? Les clients demandent de tes nouvelles... Ton sourire leur manque !" »³⁵¹

Sous couvert de différence biologique entre la mère et le père, il se désinvestit des actions quotidiennes liées au soin du bébé, avec une hiérarchisation des rôles féminins qu'il rechigne à faire à ceux masculins, qui ont trait au plaisir, au loisir (« n'arrive pas à écouter les récits d'Anthony, ses descentes de pistes noires et ses soirées-raclette. Son père au moins l'écoute »³⁵²). Les rares accords communs sur l'éducation concernent le partage de leurs idées politiques (« Elle et Philippe avaient essayé de raisonner Anthony. Ça leur semblait quand même exagéré, un peu choquant, extrême. Ils ne l'avaient tout de même pas élevé comme ça »³⁵³) et leur éducation sexuelle (très brève, en surface, qui se résume à donner accès aux préservatifs de la pharmacie (« Anthony ramène de temps en temps des filles à la maison, Philippe et elle ne se formalisent pas »³⁵⁴).

Enfin, ce qui était primordial pour Philippe, la croyance et la religion, et qui ne l'était pas au départ pour Cathy, le devient par la force des choses, notamment les parents de Philippe, et par leur entourage :

« Ils se sont mariés à l'église, c'était fondamental pour la famille de Philippe. [...] Elle était baptisée, moyennement pratiquante, à l'aise dans les églises, mais c'était un peu nébuleux, sa foi. Philippe lui était très régulier et sérieux avec ça. »³⁵⁵

349 *Ibid.*, p. 8

350 Marine Bachelot Nguyen, *Opus cit.*, p. 7

351 *Ibid.*, p. 9

352 *Ibid.*, p. 28

353 *Ibid.*, p. 19-20

354 *Ibid.*, p. 22

355 *Ibid.*, p. 8

Du côté de Hans Vassili Kreuz, il est le seul à manifester un attachement pour ses enfants³⁵⁶, seul à les avoir désirés aussi, et se plaint de ne pas passer suffisamment de temps avec eux.

« J'emmène Loïc lui montrer comme on attaque un oiseau. [...] Ce n'est pas une question que je repars. Je profite. Tu permets ? D'aller trois quarts d'heure me balader avec mon môme. Putain toute la journée tu les as toute la journée tu es avec. Tu y as droit à ton congé parental. J'ai juste le droit d'aller continuer à faire le con à bosser dans un supermarché de merde. Vérifier la température des frigos vérifier la non-rupture de la chaîne de froid vérifier que les têtes de gondoles sont bien en tête de gondoles vérifier tout du matin au soir. Je sors et rentre plus tôt alors ne me fais pas un discours pareil. Je repars pas. C'est pas une question je profite je souffle. Elle est où la carabine à plombs ? SUZY STORCK – Je suis seule toute la journée. On aurait pu s'installer / HANS VASSILI KREUZ – Tu es seule de quoi ? Loïc va chercher le lance-pierres si on ne trouve pas la carabine à plombs. »³⁵⁷

Dans cette tirade, on apprend qu'il désirerait passer plus de temps avec ses enfants, et se plaint de son congé parental. En effet, le congé paternité dure 11 jours (depuis 2002, avant il n'était que de 3 jours), alors qu'il est de 18 semaines pour le congé maternel postnatal du troisième enfant (ou de 10 semaines pour le premier et deuxième) ; un congé parental est ajoutable d'un an ou renouvelable en cas de naissance d'un autre enfant, entre autres, mais ce congé-ci n'est pas rémunéré ; dans un couple la personne qui gagne le moins de salaire sera donc plus souvent celle qui prendra ce congé (s'il est pris). Ces paroles regroupent plusieurs styles de langues, à savoir un langage cru, ponctué de « putain », « de merde », et un langage plus poétique créé par la répétition rythmée et cadencée comme son travail de « vérifier ». Ce témoignage de son vécu broyé par un travail ennuyeux et aliénant, le pousse à vouloir faire ce qu'il veut, rentré chez lui ; comme dans *Été*, le verbe « profiter » revient, accompagné de « souffler ». En effet, le rythme enchaîné de son travail est aussi physique que le souffle qui se pose enfin sur « je profite / je souffle », pour l'acteur. Il ne veut entendre aucune contradiction, ainsi coupe-t-il la parole à Suzy, comme le / l'indique, et à chaque

³⁵⁶« C'est beau comme ils courent partout. », *Ibid*, p. 46

³⁵⁷Suzy Storck, p. 20

fois il pose une question sans laisser la possibilité à Suzy de s'expliquer. Il l'empêche donc d'exprimer ses souhaits, par son « manterrupting »³⁵⁸. Cela se retrouve à de nombreuses reprises, ici encore une fois lorsqu'elle tente d'exprimer sa solitude la journée, le fait qu'elle n'en puisse plus de s'occuper à longueur de journée, seule, de son bébé « Et je reste seule / avec ce bébé qui/ »³⁵⁹. Sa parole est bâillonnée, sa solitude rentrée.

Bien que leur quotidien et ce que tou.te.s deux ont à gérer diffère et est mis en opposition, la répétition de leur quotidien ennuyeux et déprimant est écrite de la même façon avec une répétition mécanique d'une même action :

« Quand je me lève pour emmener les enfants à l'école
quand je me lève pour vérifier que chacun a bien ce qu'il doit prendre pour aller à l'école
quand je me lève pour arriver à temps
pour arriver avant la première livraison de bière de printemps
est-ce que je me lève pour moi ? »³⁶⁰

La répétition de « vérifier » (citation précédente) et de « quand je me lève pour », fait référence à la parole de Suzy. Cela rythme leur parole symétriquement, jusqu'à l'épuisement du souffle comme l'induisent les longues phrases sans retour à la ligne. Cette mise en parallèle est faite elle-même par l'image qu'emploie Hans Vassili Kreuz :

« On a chacun ses croix.
Je porte les miennes tu portes les tiennes.
C'est l'arrangement. »³⁶¹

Le jeu de mot avec le nom de famille de Hans Vassili, Kreuz signifiant croix en allemand, est à la fois comique et peut-être symbolique, dans la mesure où Suzy Storck porte ses croix, dont la croix de Kreuz, lourde à porter, qui l'écrase³⁶². En ce qui le concerne, la croix qu'il porte, est celle du travail accablant qui lui impose un rythme de vie épuisant et loin d'être épanouissant. Plutôt que de seulement faire subir à Suzy un destin non choisi, il est victime lui-même d'un système capitaliste qui le broie et lui impose une cadence insensée, sa classe sociale ne lui permettant pas de mettre un frein au travail. Le travail est ainsi associé à la mort, bien que la formule familière « se crever au travail »³⁶³ ait une portée littérale lorsqu'il en a plein le dos « le dos qui s'affaisse d'épuisement »³⁶⁴.

358 Mot valise anglais composé de l'homme et d'interrompre, cela définit la façon systématique avec laquelle un homme s'autorise plus facilement d'interrompre la parole qu'une femme.

359 *Ibid.*, p. 21

360 *Suzy Storck*, Magali Mougel, p. 21-22

361 *Ibid.*, p. 22

362 Bien que le nom Storck de Suzy ressemble à starck en allemand, qui signifie forte, elle arrive à porter pendant six ans, un poids qui grandit, mais c'est trop.

363 « J'ai l'impression qu'il n'y a que moi qui me crève./ Je rentre du travail / je me crève à travailler/ [...] pendant que je me crève au travail.. » , *Ibid.*, p. 28

364 *Ibid.*, p. 54, l'expression est exploitée dans ses deux sens, figuré et littéral, et fait concorder l'image et le sens de

HVK conçoit donc sa responsabilité parental, son rôle paternel, uniquement à travers son travail salarié, rien de plus concernant le foyer. Le travail nourricier est par exemple assigné à Suzy Storck qui allaite et qu'il rappelle à l'ordre dès qu'elle ne va pas donner le sein au bébé. Hans Vassili Kreuz lui impose cet allaitement en martelant que ce n'est pas son rôle de père de nourrir le bébé, qu'elle est seule responsable de son alimentation et de sa survie alimentaire :

« Suzy Storck c'est pas mon boulot.
C'est pas moi qui peux lui donner à manger.
C'est pas mon boulot »³⁶⁵.

L'allaitement, en tant qu'il est un travail nourricier, est alors, dans une division genrée du travail, un rôle uniquement maternel, qui plus est, non rémunéré. Cette fonction parentale peut en revanche devenir partagée si le bébé est nourri au biberon. Hans Vassili Kreuz multiplie ses agressions verbales en répétant à sa conjointe :

« Putain tu vas le laisser pleurer longtemps ?
Tu veux qu'il crève de faim ? »³⁶⁶,
« Y a le bébé qui pleure et tu restes comme ça ? »³⁶⁷,
« Putain le petit pleure et tu restes dans ton fauteuil comme une grosse vache à lait !,
« Donne à manger au bébé putain de merde ! »³⁶⁸.
« Et tu laisses le bébé pleurer.
Tu le laisses.
Il faudrait que j'y aille ?
Pourquoi c'est moi qui dois tout faire dans cette satanée maison ! »³⁶⁹

Ici, les pleurs du bébé sont de suite associés à sa faim, ne laissant place à aucune autre interprétation de ses pleurs, qui peuvent pourtant avoir diverses causes. En les associant à la faim, cela devient nécessairement le rôle de la mère nourricière d'aller consoler l'enfant et d'arrêter ses pleurs en lui donnant le sein, action dont le père est exempté, épargné, libéré. L'allaitement implique en effet un travail physique de la personne qui allaite, un travail nourricier, qui comme le nom de leur fonction l'indique, a été le rôle des nourrices, qui donnaient le sein « à la place » des mères, quand les moyens financiers le permettaient ou qu'il était moins coûteux de payer une nourrice afin de libérer la mère de cet action contraignante pour qu'elle puisse travailler³⁷⁰. En effet, et comme le rappelle

l'image.

365, *Ibid* p. 47

366 *Ibid*, p. 48,

367 *Ibid*, p. 22

368 *Ibid*, p. 49

369 *Ibid*, p. 52

370 « La mise en nourrice, longtemps limitée aux couches sociales supérieures s'est généralisée au XVIIIe siècle en raison de la croissance urbaine. Les villes étaient malsaines et les épidémies y faisaient des hécatombes ; les riches envoyaient donc leurs enfants à la campagne. Dans les milieux modestes, le mari avait besoin que sa femme l'aide au travail : le couple ne gardait avec lui qu'un ou deux aînés et se débarrassait des suivants. », Yvonne Knibiehler

Élisabeth Badinter dans *L'amour en plus*, au XVIII^e siècle, à Paris, moins de 5% des bébés étaient nourris par leur mère³⁷¹. La délégation majoritaire de cette fonction à une nourrice n'était pas mal vue et libérait les femmes de ce travail.

Enfin, comme L'homme dans *Été*, Hans Vassili a peu de paroles intimes, qui permettent de le comprendre. Le témoignage de son travail en est une, qui apporte une nuance à ce personnage masculin, et sa tirade à la séquence 11 en est une autre. Il s'agit d'un moment de confession, où HVK serait presque tendre, ce qui est exceptionnel dans son langage :

« Je ne suis pas le meilleur
je sais que je ne suis pas le meilleur que j'ai commis peut-être des erreurs mais
je ne sais pas j'essaie d'être attentif de faire en sorte que toi et moi les enfants ce soit une
affaire qui se tienne
je sais que je ne suis pas le meilleur que je suis plein en moi de maladresses que je dis les
choses avec maladresse
mais je pensais
Je voulais que toi et moi
ce soit
oui
une affaire
qui puisse tenir
que ce ne soit pas quelque chose qui s'écrase comme on écrase une mouche sur une vitre
je/ [...]
Ne me touche pas Suzy.
Je/
Où est passé notre contrat de confiance ?
SS- Je ne suis pas une machine à laver. »³⁷²

Il s'agit du seul moment où HVK dévoile des torts qu'il a, un des seuls moments qui permet de provoquer de l'empathie pour ce personnage qui confesse ses erreurs. Pour une fois le doute est présent dans sa parole grâce à la répétition de « je ne sais pas », « j'essaie », de quelques phrases longues qui sont expulsées « avec maladresse » de sa bouche, avant une phrase dont il n'arrive à dire que des bribes, des mots. Cette parole délitée transcrit sa difficulté à exprimer sa remise en question, ainsi que les espoirs qu'il avait en sa famille, et elle s'achève sur une phrase qui épuise le souffle « que ce ne soit pas quelque chose qui s'écrase comme on écrase une mouche sur une vitre », qui fait lâcher les freins de sa parole pour exprimer pleinement l'image de ce qu'il ressent.

Cette confession est provoquée par l'aveu de Suzy Storck sur son dégoût envers lui et envers ses enfants. Pour la première fois depuis six ans, Suzy Storck décrit avec violence son ressenti,

³⁷¹D'après le rapport du lieutenant de police Lenoir, datant de 1780 : « sur les vingt et un mille enfants qui naissent annuellement à Paris, mille à peine sont nourris par leur mère. Mille autres, des privilégiés, sont allaités par des nourrices à demeure. Tous les autres quittent le sein maternel pour le domicile plus ou moins lointain d'une nourrice mercenaire. », page 7, Préface de *L'amour en plus*, Élisabeth Badinter

³⁷²*Ibid*, p. 57

chaque mot sort de sa bouche avec peine, petit à petit, elle extrait, et s'arrache de cette violence progressivement, jusqu'à exprimer son fantasme de tuer ses enfants. Il faut qu'elle verbalise si violemment ses pensées pour que HVK l'écoute enfin et qu'il soit face aux conséquences de ses actions et paroles sur Suzy, qui le laissent perplexe³⁷³. Alors qu'elle s'est tue pendant six ans, ou que ses plaintes et revendications sont ignorées par HVK, lors de cette séquence 11, quelques jours avant ou la veille du 17 juin, Suzy exprime enfin toute la violence accumulée, et la soupape de sécurité est prête à lâcher toute sa pression. Cette séquence pose les prémices de la suivante et dernière séquence 12. Et une inversion, ou une contamination, des rôles s'initie puisqu'à la fin de cette scène HVK est soudainement dégoûté par Suzy et ne veut pas être touchée par elle.

Après un court moment quelque peu émouvant, la scène se conclut avec cynisme et humour par la phrase de Suzy Storck « Je ne suis pas une machine à laver », qui résume l'objectification qu'il fait d'elle, et symbolise ses fonctions principales de femme au foyer.

Dans *Suzy Storck*, Hans Vassili Kreuz est absent toute la journée pour son travail et lorsqu'il rentre, il ne fait que ce qui a trait au loisir, ou ordonne le travail nourricier de Suzy. Il y a en même temps une opposition de leurs quotidiens, par leurs tâches et leurs rôles parentaux, et une mise en parallèle de leur travail dans leur caractère machinal. Cela apporte une dimension de classe à leur situation. Alors que Philippe et Cathy travaillent pour de bons bénéfices et sont épanouis par leur travail, alors que L'homme se rassure et s'échappe par son travail, Hans Vassili Kreuz subit son travail aussi répétitif que le travail domestique de sa conjointe. Du luxe de travailler avec plaisir à la nécessité de gagner assez d'argent pour une famille, une aliénation du travail différencie ces trois personnages masculins, de classes sociales différentes.

Les personnages féminins ont tous travaillé dans leur vie, arrêté pour leur congé maternité, et repris rapidement après pour Cathy, encore en congé pour La femme et en recherche d'un domaine plus « créatif » pour se reconvertir, ou encore mère au foyer non voulue pour Suzy.

Pour Cathy comme pour Suzy, le travail hors du foyer est ou était porteur de plaisir, voire d'épanouissement. D'une part, les tâches sont faites volontiers, d'autre part, cette part de salaire leur permettait une certaine indépendance économique, qui permettait moins d'emprise du conjoint, que lorsqu'il est seul responsable des ressources financières de la famille. Leur arrêt du travail pour le congé maternité, ou plus, est alors décrit par des paroles péjoratives.

Les premiers épanouissements de Cathy dépendent de la pharmacie :

³⁷³« C'est juste complètement incompréhensible de t'entendre dire des choses comme ça/ totalement/ parfaitement incompréhensible. » *Ibid*, p.56. Cela prouve qu'il a tant ignoré son avis, si peu écouté sa parole qu'il arrive à être surpris par ce qu'elle lui dit. La surprise peut être d'autant plus forte que Suzy ne semble exprimer, par exemple, son regret du travail que six ans plus tard.

« C'était concret, excitant d'être déjà dans l'officine, parmi les flacons, les médicaments, au contact des clients. Rien à dire, elle avait la vocation. La pharmacie dans le sang. Et vous, vous avez la vocation ? Dans le sang, vous avez quoi ? »³⁷⁴

Ce postulat est nuancé plus tard dans la pièce, lorsqu'elle s'investit plus dans l'Église, et voit de plus en plus le monde à travers le prisme d'une interprétation politique de la Bible, regard qui envahit de plus en plus son langage : ici les termes « humble », « vaste assemblée » semblent tout droit sortis de la bouche d'un prêtre :

« Dans son sang après tout, il n'y a pas que la pharmacie. Elle est celle qui soigne et qui conseille, mais aussi humble parcelle de cette vaste assemblée. »³⁷⁵

Lors de son congé maternité, qu'elle effectue par principe plus que par volonté, « elle aussi, ça lui manquait, le contact avec les clients, l'odeur de la pharmacie, les étagères et les tiroirs remplis de boîtes, de fioles »³⁷⁶. L'importance centrale qu'occupe son travail dans sa vie est résumée ainsi :

« Oui pendant des années, la pharmacie c'était ma vie, mon royaume, mon œuvre. Aujourd'hui, je ne sais plus. Je ne sais pas si j'y remettrai les pieds. Pendant toutes ces années, les enfants ont grandi, en même temps que les bénéfices de la pharmacie. »³⁷⁷

La pharmacie comme son « royaume » est donc lieu de rayonnement et d'un certain pouvoir pour cette femme, et futur lieu de deuil, dont le contraste entre son passé agréable à la pharmacie et l'expérience tragique qui s'y passera est induit par « Aujourd'hui, je ne sais plus. Je ne sais pas si j'y remettrai les pieds ». Voilà donc une chose de plus, avec son engagement contre le mariage homosexuel, qui l'épanouissait, mais qui a fait partie intégrante du suicide de son fils, qui utilise les médicaments de leur pharmacie pour se suicider.

Dans *Suzy Storck*, l'autrice insiste sur le "plaisir" que le personnage éponyme éprouve à travailler. Son choix de travailler s'oppose à sa non volonté d'être mère et de "travailler" au foyer à s'occuper de ses enfants ». Ce plaisir est répété par Suzy elle-même et le chœur qui rapporte sa parole, cette fois, à l'identique :

« SUZY STORCK. – Ça me procurait du plaisir d'y travailler.
CHOEUR. – Ça lui procurait du plaisir d'y travailler »³⁷⁸

³⁷⁴*Ibid*, p. 8

³⁷⁵*Ibid*, p. 11

³⁷⁶*Ibid*, p. 9

³⁷⁷*Ibid*, p. 10

³⁷⁸*Ibid*, p. 23

Six ans après son entretien pour un travail, six ans après avoir abandonné son argumentation autour de la procréation, elle reparle de sa volonté de travailler pour s'échapper de son quotidien détesté :

« SS- Je voudrais retravailler.
Je voudrais reprendre un travail.
HVK- Y a plus de kiwi.
Le panier est vide.
Tu aurais pu en acheter d'autres.
CHOEUR- Le silence qui suit n'est pas lié à l'absence de kiwi. »³⁷⁹

Cet extrait est significatif de la façon avec laquelle HVK ignore la parole de Suzy qui exprime un souhait, une revendication, qu'il balaye avec un reproche matériel. Chaque refus de HVK est sans suite, chaque refus de SS est coupé net avec une parole de HVK déviant du sujet. L'utilisation d'un humour cynique accentue l'impossibilité du dialogue, et détourne le problème, à savoir ce à quoi le silence serait lié, et met plutôt le doigt sur ce à quoi il n'est pas lié.

Enfin, dans *Été*, La femme exprime à demi-mots, en sous-texte, son regret du travail, porté par des antiphrases. Comme pour son bonheur, elle tente de se convaincre que la meilleure chose à faire était d'arrêter de travailler, pas pour elle, pas car elle le désire, mais car elle présuppose que c'est mieux pour son bébé. Dans sa première tirade « Rester seule », La femme rapporte les paroles de L'homme de la scène précédente, lorsqu'il lui faisait remarquer :

« C'est important aussi
pour nous trois
surtout maintenant que tu as arrêté de travailler [...]
comme ça j'avancerai un peu »³⁸⁰

Elle reprend donc cette remarque à son compte lorsqu'elle l'expose à L'autre femme, tout en tentant de se convaincre qu'elle fait les meilleurs choix, avec la répétition de « pour la petite » et de « choses importantes », et avec sa recherche d'approbation auprès d'elle avec « n'est-ce-pas », et avec l'utilisation d'auto-commentaire pour se rassurer comme « Oh pas définitivement », « c'est provisoire bien sûr » :

« C'est compliqué
Et avec moi qui ai arrêté de travailler

J'ai arrêté de travailler
C'est mieux pour la petite
Oh pas définitivement
juste le temps qu'il faudra
pour la petite
[...]
J'aimais bien mon travail

³⁷⁹*Ibid*, p. 52

³⁸⁰*Ibid*, p. 15

Ce n'est pas ça
Mais il y a des choses plus importantes dans la vie
n'est-ce pas

Un bébé c'est une chose importante
[...]
...
Je ne regrette pas
non
d'avoir arrêté de travailler
C'est provisoire bien sûr
... »³⁸¹

Par ailleurs, la charge mentale liée au fonctionnement du foyer, hormis celle de la survie économique, est évidemment portée par les personnages féminins, sur lesquels les pressions sont pesantes.

Les actions domestiques (linge, repas, rangement, réveil des enfants...) sont rapportées par la parole des personnages féminins ou du chœur, ou de la narration. Les hommes sont dédouanés de ces tâches, et sont présents pour le loisir avec leurs enfants. Si les hommes se préoccupent d'assurer la subsistance du foyer, les femmes sont assignées à un travail du *care*, au soin des enfants et de leur bien-être, anticipant tous les problèmes, portant la charge mentale des relations au sein de la famille. La notion du *care* qualifie la responsabilité des femmes, qui « inclut autant des tâches strictement matérielles (ménage, préparation des repas) que d'autres impliquant un engagement relationnel »³⁸². Ce travail de soin (traduction française de l'anglais *care*) associé aux femmes se retrouve tant dans les professions que dans les rôles sociaux dits privés. Lorsque ce soin, et cette conscience omniprésente des tâches à faire, sont des anticipations, une organisation permanente pour prévenir les éventuels mal-être des enfants, oubli, manque, etc., le terme de charge mentale explicite le poids porté par la personne sur qui repose ce rôle, traditionnellement, les femmes, les mères. Ce sont donc les personnages féminins, les mères, qui préparent le café, les goûters (respectivement pour L'homme, qui, puisqu'elle en fait, en prend, mais qui n'aurait pas l'initiative d'en faire pour elleux deux³⁸³, et pour elles « trois » avec L'autre femme³⁸⁴), qui s'occupent du linge (dans *Le fils*³⁸⁵ et *Suzy Storck*), qui font la vaisselle. La parole de HVK est d'ailleurs un reproche à Suzy qui n'a pas séché les verres avant de les ranger, ce à quoi la parole de SS réaffirme ses actions, le fait qu'elle a effectué ce travail :

« J'ai fait la vaisselle. »

³⁸¹*Ibid*, p. 27-28

³⁸²*Encyclopédie du genre*, article sur le *care*, ouvrage collectif, dir. Juliettes Rennes.

³⁸³« Je vais faire un peu de café/ Tu en veux L'homme - Oui/ Si tu en fais », *Été*, p. 12

³⁸⁴« Je préparerai le goûter pour nous trois », *Été*, p.29

³⁸⁵« Après le repas, elle est montée repasser le linge. Mais même ça elle n'y arrivait pas, concentration zéro. », *Le fils*, p. 28

J'ai rangé les verres.
Je les ai rangés.
Pour ne pas qu'ils se brisent. »³⁸⁶

2. Répétition du quotidien en boucle (*Été*) : référence au théâtre du quotidien

La pièce *Été* rappelle à plusieurs égards les dramaturgies du quotidien. Dans une même réplique le début et la fin peuvent être identiques ; dans une même scène, la première parole peut être la dernière, la fin de la pièce fait écho au début. En bref, tout tourne en boucle, les paroles sont telles le ressac des vagues, dans cette pièce estivale côtière. Comme les journées du quotidien qui se ressemblent, la relation de couple au centre de cette pièce semble figée, sans renouvellement aucun, une répétition des jours. En ancrant sa pièce de théâtre dans le quotidien, et selon plusieurs aspects, Carole Thibaut l'inscrit dans un écho aux dramaturgies du quotidien. En se basant sur les analyses d'Armelle Talbot, dans *Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien*³⁸⁷, nous éclairerons, une influence lisible de ces dramaturgies dans *Été*.

A travers la répétition du quotidien, le pouvoir insidieux du sexisme dans leur couple transparaît, le dévouement, voire la soumission de La femme à L'homme devient visible, les paroles dites vont à l'essentiel et nulle part, les dialogues traduisent leur problème de communication et le déséquilibre de leur relation. Le pouvoir tacite, tapi, des modèles genrés et du patriarcat sont éclairés, comme les nouvelles formes insidieuses du pouvoir pouvaient l'être dans le théâtre du quotidien³⁸⁸.

Dès la première scène par exemple, L'homme a une réplique qui commence et finit par « Tu es sûre »³⁸⁹. Dans la scène « Prendre le temps », la première et dernière réplique de La femme est « Je suis désolée »³⁹⁰. La première phrase de la dernière scène « Repartir », une réplique de La femme commence avec les mêmes mots que ceux de L'homme au tout début de la pièce (deuxième scène, « Avoir une idée »). La femme dit:

386 Suzy Storck, p. 51

387 Armelle Talbot, *Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien*, L'Harmattan, « Études théâtrales », 2008/3, N° 43

388 Comme Armelle Talbot l'écrit dans le même ouvrage : « La réévaluation de l'anodin et de l'infime est en effet indissociable de l'attention que l'on porte alors aux nouvelles formes de l'oppression et aux voies sinueuses et insinuantes qu'elle emprunte pour exercer son emprise. En témoignent ces déclarations de Michel Deutsch, Jean-Paul Wenzel, Jacques Lassalle et Michel Vinaver : « La juste procédure de découpe du réel me paraît passer par une évaluation de *rappports de pouvoir* qui ne se manifestent plus exclusivement au niveau de l'appareil d'État, mais qui nous traversent complètement, qui *traversent les corps*. Il faut donc promouvoir, comme dit Foucault, des séries de 'micro-analyses'. Et pour cela, il faut changer d'échelle. » Armelle Talbot citant Michel Deutsch (« Les rapports de pouvoir qui traversent les corps », in Jean-Pierre Sarrazac, « L'écriture au présent. Nouveaux entretiens », *Travail théâtral* n. 24-25, juillet-décembre 1976, p. 94), éclaire l'intérêt d'un changement d'échelle, passant d'une échelle aussi gigantesque que celle d'une lutte des classes marxiste grandiose dans les pièces de Brecht, plus âgé, à celle aussi grossie, au focus rétréci, que le quotidien.

389 *Été*, p. 5

390 *Ibid*, p. 23-25

« Aujourd'hui nous irons dans ce si bel endroit
dont je t'ai parlé
Le ciel est très bleu
Il y a un peu de vent
juste ce qu'il faut
Qu'en penses-tu »³⁹¹

Cette réplique de La femme est constituée uniquement de sa parole à lui (hormis « dans ce si bel endroit/dont je t'ai parlé) , d'une de ses répliques en début de pièce :

« Aujourd'hui nous irons à la plage
Le ciel est très bleu
[...] Il y a un peu de vent
juste ce qu'il faut
[...]
Qu'en penses-tu »³⁹²

Cette fin laisse donc penser que La femme se permet d'utiliser le langage, l'assurance, la force de proposition de L'homme, puisque cette fois les paroles de L'homme sont portées par La femme. La répétition sert donc à représenter l'évolution de La femme en l'absence de L'homme, avec cette inversion. Cependant, les dernières phrases de la pièce sont identiques aux dernières de cette même deuxième scène (« Avoir une idée ») :

« Tu es si gentil [...]
L'homme
Dépêche-toi
[...]
Je suis aussi très intelligent
La femme
C'est vrai
Tu l'es aussi »³⁹³

Ce dialogue de tout début de pièce est repris à la toute fin de la pièce avec :

« Tu es si gentil
L'homme
Ne dis pas ça
Je n'aime pas que tu dises ça
La femme
Excuse-moi
L'homme

391 *Ibid*, p. 62

392 *Ibid*, p. 6

393 *Ibid*, p. 8-9

Et puis je suis aussi très intelligent
La femme
C'est vrai
Tu l'es aussi »³⁹⁴

Non seulement, les réponses de L'homme à ce qu'il considère comme opposé à un compliment, vont dans le sens inverse du constat de La femme, il est même plutôt brusque (« Dépêche-toi » et « Ne dis pas ça »), et autoritaire (lui donne des ordres à l'impératif) ; mais aussi elles ne changent pas du début à la fin de la pièce, La femme se sent par contre obligée de rajouter des excuses. Les trois dernières phrases de la pièce, de cette deuxième scène, restent semblables en tous points, ce qui résume tout le tragique ordinaire de cette pièce et situation de couple : l'homme affirme son intelligence, la femme acquiesce. Il s'agit là de ce que Maurice Blanchot nommait « la tragédie de la nullité »³⁹⁵. Autour de cette expression Jean-Pierre Sarrazac développe : « Pour accéder à ce tragique de la "nullité", point d'autre solution que de briser le for intérieur des personnages ainsi que les murs censés protéger leur existence dite "privée" ou "domestique". Point d'autre voie que d'ouvrir le privé au public et le quotidien à l'Histoire. »³⁹⁶ C'est là tout l'intérêt et la force du théâtre du quotidien introduite par ces explications :

« le quotidien est à la fois cette terre ingrate dans laquelle on s'enfonce et s'enlise [...] », « Le quotidien, c'est la platitude [...] mais cette banalité est aussi ce qu'il y a de plus important »³⁹⁷

Cette description du quotidien représente tout à fait celui du couple dans *Été*, dont la lenteur, la langueur, est brisée par la rencontre des deux personnages féminins, qui offrent des tirades plus denses en psychologie du personnage, et un dynamisme créé par les monologues croisés de la séance photo et de la soirée dansante. Tout comme elle le fait dire à son personnage photographe de L'autre femme, Carole Thibaut choisit de représenter :

« Des gens comme tout le monde
des gens ordinaires
comme vous et moi »³⁹⁸

Le discours de cette photographe fait donc écho à la pensée des auteurs.rices du théâtre du quotidien, en cela que :

394 *Ibid.*, p. 63

395 Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 357.

396 Jean-Pierre Sarrazac, Préface pour Armelle Talbot, *Théâtres du pouvoir; théâtres du quotidien*, L'Harmattan, « Études théâtrales », 2008/3, N° 43

397 Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 357.

398 *Été*, p. 34

« Selon les termes de Deutsch il s'agit de « raconter la vie des 'gens' [...] en ne passant pas par-dessus la tête des 'gens' », projet encore plein de l'esprit de Mai 68 dans sa manière de contester la Culture avec un grand C, ses grands Sujets, ses grands Personnages, comme dans son souci de s'adresser à ce « non-public » que l'on ne trouve ni dans les salles, ni sur les scènes. »³⁹⁹

Carole Thibaut choisit d'ailleurs de représenter *La femme* comme étrangère à l'art :

« Je me demande qui ça peut intéresser / des photos de gens comme moi / Je n'y connais rien bien sûr / Je ne connais rien à l'artistique / Sans doute est-ce très intéressant / Peut-être / oui / Mais ce sont des choses et des gens que tout le monde connaît »⁴⁰⁰

À travers cette réplique de *L'autre femme*, l'autrice partage une vision de l'art, une réflexion critique sur la représentation, et intègre voire anticipe sûrement une critique qu'elle a pu recevoir ou entendre, sur l'intérêt de mettre en scène un quotidien ordinaire qui peut correspondre à celui de beaucoup de personnes du public. Ici, le but n'est pas seulement de représenter un quotidien, mais d'en faire ressortir ce qui est caché, tu, tapi dans le silence, qui peut paraître commun⁴⁰¹, mais qui, mis en exergue, prend une envergure plus signifiante. Michel Vinaver écrivait donc :

« Le théâtre ancré dans le quotidien, c'est avant tout une capacité de trouver le plus extrême intérêt à ce qui est le moins intéressant, de porter le quelconque, le tout-venant, au sommet de ce qui importe. N'est-elle pas quelque part de ce côté là, avec des contours à peine encore dessinés, la forme de subversion adaptée aux formes d'oppression d'aujourd'hui ? »⁴⁰²

Cette entreprise est celle d'*Été* comme celle de *Suzy Storck* ; la démarche de l'autrice est similaire, bien qu'avec une esthétique divergente, un style d'écriture bien différent. Dans *Été*, les dialogues entre *La femme* et *L'homme* sont principalement en lien avec leur programme de la journée avec un dilemme entre profiter de la plage, du temps de sommeil de la petite pour travailler, de dormir quand la petite dort... Tous les jours, les mêmes questions se posent, et la même issue se produit : plutôt que d'être ensemble, l'un reste pour garder la petite qui dort, l'autre part seule à la plage. Cette issue est source de tension et de déception en particulier pour *La femme*. Lorsque le dialogue dysfonctionne, l'usage le plus frappant de la parole est dans son absence, marquée par les points de suspension. En effet, les silences après une question, au milieu de conversation, rendent audibles, la

399 Armelle Talbot, *Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien*, L'Harmattan, « Études théâtrales », 2008/3, N° 43

400 *Été*, p. 34-35

401 Dans un entretien, diffusé par Théâtre contemporain, Carole Thibaut évoque les entretiens qu'elle a faits avec des ouvrières pour la pièce *A plates coutures* : « et au bout d'un moment, elle se met à raconter des choses plus singulières, intimes, dont elle se dit ça n'a pas beaucoup d'importance, et c'est là qu'y a une histoire qui arrive ». Donner de l'importance à ce qui ne semble pas en avoir a priori est l'une des entreprises de *Été*, qui représente une partie de « ce qu'il y a entre les mots : la façon dont ils se parlent, leurs hésitations, leurs répétitions, leurs esquives de regards, le langage des corps, un temps silencieux, comme suspendu, qui vient se glisser soudain au milieu d'une phrase. », comme l'autrice l'écrit dans sa note d'intention.

402 Michel Vinaver, « Une écriture du quotidien » (1981), in *Écrits sur le théâtre*, t. 1, Paris, L'Arche, 1998, p. 128.

pudeur des émotions, les non-dits, tout ce qui n'est pas compris dans les répliques. Cela résume tous les problèmes à l'implicite, à l'insinuation. Cette forme de dialogue contourne le conflit éclatant, la spectacularité d'une oppression franche et ferme, comme Armelle Talbot l'analysait à propos des dramaturgies quotidiennistes :

« Parce que le pouvoir s'exerce au moyen d'opérations microscopiques et de procédures infimes qui grèvent le partage entre le sujet et l'objet, sa mise au jour demande une conversion du regard à même d'en ausculter la microphysique et exige du théâtre qu'il renonce à ses appétits spectaculaires : pour lutter à armes égales contre cette « anatomie politique du détail » qui fonctionne par insinuation, les écritures quotidiennistes optent pour une théâtralité elle-même insinuante »⁴⁰³.

Toute la banalité des dialogues et du quotidien du couple est brisée ensuite par l'arrivée du personnage de *L'autre femme*, qui apporte un regard quelque peu décalé de celui du couple, du moins c'est ce que veut croire *La femme*, assignant à l'artiste une étrangeté extraordinaire par sa profession artistique. En représentant sur une scène de théâtre cette banalité, on retrouve une démarche des écritures quotidiennistes :

« La volonté de faire accéder à la lumière ce qui en est habituellement exclu recouvre donc en un même geste paradoxal la promotion de l'ordinaire de gens sans histoire au rang d'objet théâtral digne d'être représenté et le choix d'en faire le lieu politique d'une micro-analyse des dispositifs de pouvoir qui l'organisent imperceptiblement. »⁴⁰⁴

Dans un refus de société du spectacle, tant dans son application politique de mise en scène, que dans un art du divertissement extraordinaire, purement fictif, cela tend à « maintenir bord à bord la critique de la société et celle de ses modes de représentation ». Il y a donc double critique dans cette pièce, celle des représentations, de personnages au destin trop éloigné d'une certaine réalité, au destin plus épique que vrai, et celle d'un pouvoir qui ne dit plus son nom, d'un contrôle qui ne provient plus de l'extérieur, mais qui est intériorisé, sans même pouvoir identifier la tour panoptique qui régit les actions de notre cerveau : il s'agit là de l'invisibilisation de la norme, des gestes, silences, façons de dire, différenciées entre *L'homme* et *La femme*, normalisation d'un comportement différencié entre la mère et le père, jusque dans la parole. Là encore, la représentation d'un pouvoir, ici, d'une forme allégée et diffuse d'une domination masculine, joue avec la traduction par des représentations scéniques :

« Si la conceptualisation foucauldienne du pouvoir trouve dûment sa place dans le vaste renouvellement que connaît la pensée politique dans les années 1970 et établit d'indéniables connexions avec les différentes façons dont on valorise à l'époque l'intériorisation des

403 Armelle Talbot, même œuvre, p. 138

404 Armelle Talbot, *Ibid*

normes et des contraintes sociales, elle a pour spécificité d'inscrire la question de la visibilité et de la représentation au cœur de ses enjeux »⁴⁰⁵.

Rendant visible et audible une oppression moins incarnée, la reproduction de schémas sociaux, et le motif de la boucle dans *Été*, mettent en évidence une politisation du privé, une porosité entre privé et public significative d'un part importante des dramaturgies politiques et militantes contemporaines, dont font partie les trois pièces de notre corpus :

« En résumé, « Tout est politique » : cette formule de Gramsci redécouverte en 1968 dessine une nouvelle grille d'interprétation du monde où le politique ne constitue plus un champ cloisonné de la vie sociale mais le filtre à travers lequel celle-ci gagne à être envisagée dans son entier, pénétrant des sphères dont la dimension institutionnelle est désormais mise en valeur (l'école, la famille, le langage...), infiltrant des zones supposées protégées en vertu de distinctions devenues inopérantes (la vie privée, la vie psychique, le corps, la sexualité...). Dès lors, on comprend que le décloisonnement du pouvoir soit indissociable de la politisation du quotidien »⁴⁰⁶.

Magali Mougel, lors d'un entretien explicite fort directement l'incrustation de l'influence sociétale dans l'intimité : « C'est à dire que pour le dire très crûment, est-ce que lorsque je fais l'amour, c'est bien moi qui est en train de faire l'amour, ça on ne le sait jamais ». L'œuvre de cette autrice n'est pas non plus sans écho avec le théâtre du quotidien, dans la mesure où le quotidien de Suzy, comme le quotidien d'ouvri.ers.ères dans lesdites dramaturgies, est au cœur de sa parole, de la pièce et son aliénation.

3. Répétition du travail domestique (Suzy Storck)

La déshumanisation de Suzy, l'aspiration de toute son humanité dans son corps, vidé de volonté, de ses mouvements, qui ne sont plus des gestes avec intention, mais des mouvements répétés machinalement, est représentée par sa propre parole, grâce à la répétition rythmée et anaphorique des paroles de Suzy à propos de son quotidien. La mécanisation de sa parole correspond en effet à celle de ses mouvements. L'appréhension du quotidien répétitif de Suzy se fait donc par la répétition de ses répliques à l'identique. Par la répétition de sa parole monologuée, son ennui, insatisfaction, sa solitude, sa responsabilité dans l'organisation du quotidien familial sont entendues, sa parole étant martelée. Comme l'écrit Armelle Talbot, « que la parole elle-même se fasse gestuelle et acquière par sa cadence propre le pouvoir de restituer concrètement les contraintes du travail ouvrier, ce dernier est bien plus qu'un objet de la conversation »⁴⁰⁷. Ici, le travail domestique de Suzy ressemble effectivement en tous points à la répétition de mouvements de son ancien travail à la chaîne, où le corps est une machine :

405 Armelle Talbot, *Ibid.*

406 Armelle Talbot, *Ibid.*

407 Armelle Talbot, *Ibid.*

« En insérant l'activité laborieuse au sein de l'espace domestique, la configuration atypique que propose *Travail à domicile* permet de souligner l'extension invasive de ses coordonnées et de ses conditionnements. »⁴⁰⁸

Le travail domestique est donc dans la prolongation d'un travail d'usine.

Suzy n'est plus celle qui a l'intention de ses gestes, qui décide de ses mouvements, son corps les fait à sa place, comme si elle devenait une marionnette manipulable. Il s'agit là d'une réification de son corps. Nous l'avions déjà remarqué lors de la séquence 8, en lien à la sexualité, dans son travail domestique, la même aliénation du corps est produite, sauf qu'elle n'est pas l'effet direct de HVK, mais de cette place à laquelle il l'assigne.

Suzy Storck a donc quatre répliques où elle répète les mêmes paroles à propos de son quotidien répétitif, un monologue et trois tirades, au moment décisif où elle comprend à quel moment, entre la lessive et la crotte de chien, elle a oublié de chercher le linge, et par la même occasion son bébé, le chœur prend le relais de ce souvenir inavouable, de cet oubli. Avant de pouvoir être verbalisée face à HVK, sa parole est délivrée par un monologue, puis par deux tirades à HVK, et enfin le chœur reprend sa parole.

Le monologue de Suzy à la séquence 3 est repris par le chœur à la dernière séquence, la 12. Il rend audible les pensées invisibles de Suzy Storck. Ces deux répliques portent sur les actions mécanisés de son bras, dont elle n'est plus maîtresse. L'anaphore de « de mon bras qui se lève et » ou « de son bras qui se lève et », rythme chaque début de ce qui ressemble à des vers libres. Et à chaque fois, la phrase s'allonge, est amplifiée, avec un effet boule de neige de la parole qui s'emporte et devient de plus en plus rapide, et qui oblige à l'accélération du souffle et du débit. La première est donc « de mon bras qui se lève accrochant le linge de la maison »⁴⁰⁹ et la dernière « de mon bras qui se lève pour en coller une à ce con de chien de chasse qui vient encore de chier devant la porte du garage »⁴¹⁰. Il s'agit du même rythme, des mêmes paroles que reprend le chœur avec pour seule différence « son »⁴¹¹ à la place de « mon ». A la fin de ce mécanisme qui s'accélère, les mouches sur la crotte de chien, la font dévier de sa routine, une rupture se fait, et elle part dans un souvenir avec des mouches sur un cadavre. C'est à ce moment précis, qu'elle se distrait et oublie le reste de ses tâches, oublie le linge et le bébé. Lors de son monologue, son esprit laisse libre court à la parole, la deuxième fois, Hans Vassili coupe net ses pensées en la giflant « comme on écrase une mouche sur une vitre »⁴¹².

Si ces pensées sont entendues par le public, elles ne le sont pas par Hans Vassili. Cependant, un même rythme est recréé pour amener la répétition du lever le matin, accentuer la routine non

408 *Ibid*

409 *Suzy Storck*, p. 16

410 *Ibid*, p. 17

411 *Ibid*, p. 61-62

412 *Ibid*, p. 62

choisie de Suzy, qui a pour seul objectif le service à sa famille. Cette première tirade, à la séquence 4, est une réponse à la question de HVK « Tu es seule de quoi ? »⁴¹³. Elle lui présente donc sa solitude, à travers son quotidien domestique avant que tout le monde parte et qu'elle « reste seule / avec ce bébé / qui »⁴¹⁴. Elle expose toutes les raisons pour lesquelles elle ne se réveille pas « Je me lève le matin / Pas parce que [...] / Pas parce que [...] », elle exprime indirectement ces souhaits, qui s'oppose à sa réalité, avant d'expliquer tout ce qu'elle fait le matin, uniquement tourné vers ses enfants et son conjoint. Elle réintègre donc à nouveau la répétition de ses mouvements non décidés par « pendant que mon bras se lève/ et actionne la cafetière / pendant que mon bras se lève / et »... Cela lui a donc permis de faire entendre à Hans Vassili, qui croit tout faire chez lui, ce qu'elle fait comme travail invisible pour lui, invisible puisqu'elle est seule toute la journée avec son bébé. Il répond donc à ses arguments par sa propre routine, sa propre plainte de se lever pour un travail qu'il déteste, et lui réplique « Le monde se lève le matin / c'est le propre de l'humanité de se lever le matin et d'accomplir des tâches. / C'est notre propre » et lui pose la question « Qui se lève pour lui. Qui ? » Ce discours de HVK, Suzy le reprend et le rapporte dans sa deuxième tirade. Cette fois Hans l'ignore et même renchérit et renforce son rôle de « machine à laver » en lui reprochant l'humidité des verres qu'elle a rangés et lavés. Cette action de l'ignorer est plus violente qu'une opposition ; elle parle et sa parole s'écrase contre le mur des oreilles de HVK. Cela désamorce tout enjeu à sa parole.

La dernière parole aussi répétitive est au sujet du bébé. Elle tente de se souvenir où il est, et se rappelle donc quand elle l'a perdu de vue avec « il était avec moi »⁴¹⁵. Elle retrace toute sa journée, et retourne encore à « Et je me souviens / de mon bras qui se lève », tâches qui englobent son attention à son bébé, et sa distraction revient avec « Et je revois les mouches qui/ Tu me gifles »⁴¹⁶. Cela résume son « moment d'inattention », que coupe nettement HVK par sa gifle.

Par la répétition des mêmes paroles qui n'obtiennent pas toujours de réponse, la solitude de ces mères est dévoilée. Leurs mots répétés sans réponse, ou avec une réponse non adéquate, construisent l'image de leur parole comme un écho dans le vide, laissant les femmes seules et désorientées. Cela met en exergue le dysfonctionnement de ces modèles de couple, d'organisation familiale, et le disque rayé de leur parole représentative des rouages enrayés de leurs quotidiens, conduit au drame ou à la tragédie, qui se répercute dans deux des trois pièces sur les enfants.

413 *Ibid*, p. 20

414 *Ibid*, p. 21

415 *Ibid*, p. 63

416 *Ibid*, p. 64

Chapitre VI - Violences transmises violences reproduites

Dans *Le fils* et *Suzy Storck*, la mort d'un enfant chamboule tout le système mis en place. Respectivement, dans l'une des pièces la perte de son enfant, qui est presque majeur, qui a bientôt 18 ans de vie commune avec sa famille, d'existence, est une tragédie pour la mère, mère en douleur qui pourrait chanter un *dolorosa et lacrimosa* en référence biblique à Marie pleurant Jésus ; dans l'autre, l'enfant mort est un bébé de quelques mois, décrit comme un poids par sa mère, qui est soulagée par sa mort. La reproduction d'un modèle familial très genré et son dysfonctionnement pousse à faire implorer ou exploser la figure de « la » mère.

Dans *Suzy Storck*, les violences verbales et physiques, sexistes et sexuelles, que Suzy subit, sont perpétuées par sa mère et son conjoint, qui la dégoûte de lui et de ses propres enfants qu'elle préfèrerait voir morts. Elle reproduit donc en pensée, et en acte manqué, son oubli, et verbalement une violence dirigée contre ses enfants, et indirectement contre HVK. Le soin de son bébé est noyé dans toutes les tâches mécaniques qu'elle fait pendant une journée, et lorsqu'un moment d'inattention la détourne de ses tâches, tout l'enchaînement logique tombe en ruine, l'oubli du linge s'accompagne de l'oubli du bébé dans la poussette dehors au soleil. Dans le chapitre 5, nous avons étudié le quotidien répétitif de Suzy, dans lequel se fond son oubli, entre deux actions à enchaîner, elle se distrait et laisse son bébé, retrouvé plus tard inanimé. Bien qu'ici elle ne fasse pas d'action physiquement intentionnelle de tuer son bébé, comme dans la pièce citée ci-dessous, cette analyse d'Armelle Talbot fait écho à l'oubli du bébé par Suzy :

« Non seulement l'activité laborieuse enserre l'action criminelle sans solution de continuité, mais elle imprime ses automatismes sur ses modes d'exécution et de manifestation. Mimant l'apathie du personnage, le style du didascale s'emploie à dissoudre l'événement dans une succession de gestes dont la chronologie paraît tout aussi contraignante qu'irréfléchie et ne fait guère plus de différence entre un bébé et un cadavre qu'entre deux sachets de graines. »⁴¹⁷

Dans *Le fils*, le discours violent homophobe présent dans la société, concentré et revendiqué par le groupe d'amies militantes de Cathy la conduit à reproduire cette violence homophobe verbalement et physiquement sur son fils Cyril, homosexuel, doublant ainsi la violence que celui-ci subit, d'abord par son frère, dans un duel biblique opposant Abel et Caïn, Cyril et Anthony, puis par sa mère. Il devient martyr et symbole christique, la mère devient à la fois bourreau et mère en deuil comme la Madone, la pureté en moins.

Dans les deux cas, la responsabilité pèse seulement sur les personnages féminins, alors que le drame

417 Armelle Talbot, *Ibid*

est conditionné par les personnages masculins, par leur pression, violence ou absence, par la différenciation des rôles parentaux entre homme et femme, à l'image de la différenciation de leur langage et du poids de leur parole.

1. Violences subies et volonté de violence contre ses enfants (*Suzy Storck*)

Comme nous l'avons déjà vu, Suzy verbalise des violences qu'elle subit, violences verbales, de sa mère, de Hans Vassili Kreuz, de la discrimination sexiste lors de son entretien, des violences sexuelles que commet Hans Vassili Kreuz, la violence de la négation de ses désirs, de ses souhaits ou choix de vie. Elle subit un quotidien ennuyeux, machinal et répétitif, qui met l'emphase sur sa déshumanisation, sa réification, et qui est incarné par une parole répétitive, où chaque chose qu'elle fait « malgré elle alors qu'elle y prend part », est traduit par des tirades avec une anaphore qui revient comme un leitmotiv rythmique. De plus, son mal-être, ses idées suicidaires sont traduites toujours poétiquement grâce à la métaphore de son cœur comme une horloge, dont la profondeur est créée notamment grâce à l'intertextualité avec les paroles d'Ophélie de Heiner Müller. Ceci est une conséquence de premières causes énoncées, de l'enfouissement de la parole de Suzy, de son corps, de sa volonté, de son refus, que l'on déterre au début de la pièce, de cette histoire qui sera racontée, comme l'annonce le chœur.

La langue est poétique et porte tout à fait la violence de la répétition de tout ce à quoi Suzy prend part sans l'avoir voulu, à cause de cette place qu'elle voudrait fuir, mais où seul un accident, toujours malgré elle, enraye les engrenages du quotidien de sa vie. D'une part, ce style poétique offre un rythme adéquat, porteur de sens, et permet de mieux « faire entendre ces voix », qui appartiennent « aux fermetures et aux espaces de résistance »⁴¹⁸. D'autre part, Magali Mougel choisit de placer ses personnages dans une classe sociale ouvrière, prolétaire, et veut éviter de les approcher avec un « regard goguenard », ainsi, ce langage poétique est un choix en opposition à la catégorisation des personnages de cette classe, qui sont privées de paroles poétiques. On a reproché à Jean Genet pour *Les Bonnes*, d'avoir mis dans la bouche de ses bonnes un dire qui ne pouvait pas être le leur, au vu de leur classe sociale, Magali Mougel rappelle qu'il avait répondu approximativement : « Mais peut-être que dans le secret de leur chambre le soir, elles parlent cette langue. »⁴¹⁹ Le choix d'un langage poétique, rythmique, imagé, métaphorique pour les tirades en particulier, les monologues, permet une expression plus libre, moins directe, des sentiments et émotions tues, peu explicite dans les courts dialogues, stichomythiques du couple. Dans ces dialogues, un réalisme du langage oral est respecté avec l'utilisation de mots familiers, interjections vulgaires, qui permettent à toute la violence verbale, des insultes, etc., d'être extériorisée sans

⁴¹⁸Magali Mougel, dans un entretien pour France Culture, émission « Changement de décors ».

⁴¹⁹Magali Mougel, dans un entretien pour France Culture, émission « Changement de décors ».

détour, sans atténuation. Lorsque HVK envoie cette réplique-balle en pleine tête, tout le poids de la violence reçue par Suzy et envoyée par HVK se mesure à la violence verbale crue et familière, comme dans ces extraits :

« Putain le petit pleure et tu restes dans ton fauteuil comme une grosse vache à lait ! »,
« Donne à manger au bébé putain de merde ! »⁴²⁰.

Même là, l'image renforce la déshumanisation, l'animalisation de Suzy. La vache à lait a un traitement proche de Suzy, dans la mesure, où dans un gros élevage, une vache va être soit saillie par le taureau, soit inséminée artificiellement par un bras humain ; sitôt qu'elle met bas, on l'exploite pour sa production de lait, et on recommence régulièrement jusqu'à ce qu'elle n'en puisse plus, jusqu'à épuisement, et on continue à lui donner à manger pour son rôle de femelle.

Le rôle dit maternel est bien intégré dans la société, martelé, reproduit de force, ou bien sans qu'on n'y pense plus, car l'injonction devient suffisamment insidieuse pour ne plus nommer les situations d'asservissement et d'oppression. Dans cette pièce, Magali Mougel s'intéresse aux mécanismes entraînant un personnage de mère vers un enfer quotidien, et choisit le genre tragique pour rendre compte du caractère fatal et fatidique du destin non choisi par Suzy. Cependant, une action accidentelle fait disjoncter le système qui la pétrit, la moule et scelle son cercueil, encore en vie à l'intérieur, jusqu'au moment où l'air qui parvient n'est pas suffisant, où le moule de sa place se fend, où la boule bien façonnée reprend sa forme initiale libre de pâte aux multiples possibilités. Magali Mougel nomme cet espace de sortie de terrain, fuite du chemin tout tracé des espaces de résistance, moins qu'une émancipation. Elle dit à ce propos :

« Je pense qu'avant de parler d'émancipation, c'est ce que travaillait à faire Brecht, c'est d'essayer de comprendre quels sont les mécanismes qui nous tiennent et comment une idéologie dominante nous agit malgré nous. C'est à dire que pour le dire très crûment, est-ce que lorsque je fais l'amour, c'est bien moi qui est en train de faire l'amour, ça on ne le sait jamais.

C'est aussi de comprendre les façons dont on arrive à se défaire de choses préconçues, le fait que par exemple lorsqu'on est une femme il est de bon ton d'avoir un enfant, même si aujourd'hui les choses bougent sur ce principe, ... et de dire qu'une femme n'aime pas son enfant, là aussi c'est quelque chose qui ne va pas de soi. La première réaction c'est : « ce n'est pas possible, ce n'est pas possible de ne pas aimer son enfant, ce n'est pas possible d'avoir envie de tuer son enfant parce qu'on n'en peut plus parce qu'il pleure.

Comprendre ce qui se construit là-dedans et comment chaque mécanisme a forcément un revers. Y a un rapport dialectique au monde. »⁴²¹

Son intention est donc de rendre visible ce qui ne l'est plus lorsque cela est normalisé, devenu ordinaire, d' « aller repérer ce qu'on oublie de regarder. On a une faculté à occulter la réalité qui

420 Suzy Storck, p. 49

421 Entretien avec Magali Mougel dans l'émission radiophonique « Changement de décor » de France culture.

nous entoure, c'est extraordinaire, c'est comme si nous étions tous atteints de myopie »⁴²². Magali Mougel propose donc des lunettes éclaircissantes, grossissantes,⁴²³ sur certaines parts de l'intimité, résultant d'inégalités et de violences sociétales.

Magali Mougel cherche à « observer les symptômes d'une vie et d'essayer de trouver quelles sont les causes de ces symptômes, et de façon rationnelle »⁴²⁴ (d'où cette partie pour éclairer la suite logique des événements, qui annonce la fin). Entre autres, et dans ce qui nous intéresse, le fait que la parole de SS ne soit pas écoutée, du début, à la fin, six ans plus tard, et lors de la séquence 11 qui condense les signes de rupture, de plombs qui vont sauter, pose les origines de son oubli, qui n'aurait peut-être pas eu lieu si son « non »⁴²⁵, son refus à avoir des enfants avait été considéré, entendu et écouté. L'arrivée de ce drame ne fait qu'incarner les dysfonctionnements et l'oppression⁴²⁶ du sexisme pour Suzy, et du capitalisme pour HVK. Magali Mougel dit : « J'aime ces univers clos, où a priori tout semble se dérouler comme cela doit se dérouler et d'aller interroger ce qui est de l'ordre du dysfonctionnement. A priori le dysfonctionnement c'est souvent un petit grain de sable dans un rouage parfaitement huilé, mais c'est d'aller titiller ce grain de sable. ». Ce sont exactement les rouages du quotidien du couple, que la pièce représente tout en plaçant le focus sur le grain de sable qui s'y file et grossit grâce à la parole de Suzy, grain de sable⁴²⁷ symbolisé par son oubli. Cette intention est résumée dans l'explication de Magali Mougel, qui définit *Suzy Storck* comme la « tragédie d'un quotidien non désiré », où elle choisit de « montrer les rouages de ces situations de soumission », en gardant l'intention de « mettre en valeur la langue »⁴²⁸.

Nous avons vu le quotidien répétitif et l'enchaînement logique de Suzy. La moindre distraction, ici le bruit des mouches sur la crotte du chien du voisin, qu'elle ramasse tous les jours, suffit pour que

422Entretien avec Magali Mougel dans l'émission radiophonique « Changement de décor » de France culture.

423Il s'agit d'ailleurs d'une métaphore utilisée par l'autrice dans *The Lulu Projekt* : Lulu est forcé à porter des lunettes alors qu'il n'en a pas besoin, car il a triché aux tests pour éviter d'aller à la « haute école nationale », formatant autoritairement une élite administrative. Il perdra donc petit à petit sa vue, sa vision du monde. Or, lors d'une scène il enlève ses lunettes, les jette par terre, signe de sa révolte et de son refus de ce monde et de sa place assigné.

424Entretien avec Magali Mougel dans l'émission radiophonique « Changement de décor » de France culture.

425Magali Mougel explique l'une des questions à laquelle elle répond à travers son écriture à savoir « What does it mean to say no as a woman », soit « qu'est-ce que cela signifie de dire non en tant que femme », échange avec le public lors du Pen's World Voices aux Etats-Unis en 2018.

426Ce dysfonctionnement lié à l'oppression du personnage pensé par Magali Mougel n'est pas sans lien avec la description de Michel Deutsch : « Le réel selon moi c'est une espèce de trou dans la réalité [...] C'est ce que le sujet peut ressentir douloureusement, sous la forme d'angoisse, c'est une chose qui s'atteint finalement dans la névrose ou la psychose, c'est-à-dire quand la réalité s'effondre. [...] C'est-à-dire que ce qui m'intéresse c'est quand, effectivement, les formes d'oppression s'inscrivent et basculent dans la tête d'un bonhomme, quand ça casse. », Michel Deutsch, « Sur le réalisme aujourd'hui », table ronde avec Michel Deutsch, Jean Jourdeuil, Jacques Lassalle, Bernard Sobel et Yvon Davis, *Théâtre/public* n. 3, janvier-février, 1975, p. 7-8.

427Armelle Talbot emploie la même image pour décrire le dysfonctionnement de l'une des dramaturgies du quotidien qu'elle étudie : « « *Les ouvriers viennent successivement pointer à une pointeuse qui se détraque progressivement* » : la pantomime sur laquelle s'ouvre *Clair d'usine* annonce d'emblée que la représentation portera toute son attention sur les grains de sable qui enrayent le fonctionnement tyrannique de la machine usinière. », Armelle Talbot, même œuvre p. 107.

428Entretien avec Magali Mougel, vidéo d'ArtCéna.

le reste de ses actions soit troublé. C'est ce qui arrive lorsqu'elle oublie d'aller chercher le linge et par la même occasion son bébé dans la poussette au soleil. Ce soleil est décrit régulièrement par Suzy comme assommant, produisant une chaleur suffocante, son omniprésence⁴²⁹ et son retard étrange à se coucher, prédit un problème, une altération du quotidien bien réglé, bien mesuré. De fait, le soleil est l'arme du crime, l'arme naturelle qui aurait pu être invoquée par un personnage de la famille d'Apollon dans une tragédie où les forces surnaturelles qui sont motrices de l'action proviennent des déesses et dieux. Son oubli peut être interprété comme un acte manqué, mais dans ce cas, son implication est toujours indirecte. Toute la pièce éclaire donc comment et pourquoi Suzy est amenée à oublier son enfant, qu'elle souhaite tant voir mourir en pensée.

Marguerite Duras écrivait, en rapport à Lol V. Strein :

« Quand la loi du couple est faite par l'homme, elle englobe toujours une sexualité obligée par l'homme de la part de la femme. Regardez bien autour de vous : quand les femmes sont comme celle-ci, inattentives, oublieuses de leurs enfants, c'est qu'elles vivent la loi de l'homme, qu'elles chassent des images, que toutes leurs forces, elles s'en servent pour ne pas voir, survivre. »⁴³⁰

La situation est exactement la même que celle choisie par Magali Mougel. La violence que Suzy souhaite diriger contre ses enfants est une prolongation de celle qu'elle nourrit contre Hans Vassili. Celui-ci est surpris par cette violence, qu'elle communique six ans après leur premier enfant. Alors qu'il n'écoutait jamais les revendications ou refus de Suzy Storck, lorsque lors de la séquence 11, elle vide son sac, extériorise toute la violence accumulée avec les années, qu'elle a portée sur ses épaules, qui a fermenté et pourri dans son ventre, qui lui a enlevé toute vie et considération de la vie et du respect de son consentement – toute importance des choses est en effet enlevée dans sa formule-maxime « Je me dis que cela ne viendra en rien modifier ce que je voudrais voir se produire dans ma vie. » – il est enfin forcé à prendre en compte sa parole.

Les premières violences physiques qu'elle fait subir à ses enfants sont des claques, claque qui fait partie de ses actions quotidiennes, intégrées à sa routine qu'elle raconte : « de mon bras qui se lève pour en coller une à l'un de mes trois enfants »⁴³¹, puis « de mon bras qui se lève pour en coller une à l'un des trois »⁴³² L'aspect arbitraire et défouloir de cette violence est concentré dans la précision « à l'un des trois », peu importe qui ou ce qu'ils font, quelqu'un se prendra une claque, ça fait partie de l'enchaînement logique de ses mouvements, que son bras fait plutôt qu'elle-même.

⁴²⁹On pourra alors penser à *L'étranger* de Camus, roman dans lequel le personnage de Meursault, tue un homme qui l'éblouissait avec la réverbération de rayons du soleil dans son couteau. Pendant tout le début du roman, le soleil est aussi décrit comme assommant, tapant violemment, et c'est justement ce soleil, qui est décrit comme une cause majeure du crime du personnage principal, dont les sensations sont exacerbées.

⁴³⁰Marguerite Duras, *Sublime, forcément sublime Christine V.*, In Libération du 17 juillet 1985, cité dans le dossier de presse de la mise en scène de *Suzy Storck*, par Simon Deletang.

⁴³¹*Suzy Storck*, p. 16

⁴³²*Ibid*, p. 61

Puis, la violence d'un scénario imaginé et décrit par Suzy, est enfin imposée à l'oreille de HVK, la veille du drame, où pour la première fois ses paroles lui parviennent ... trop tard. Elle exprime littéralement et en détail comment elle voudrait parfois tuer « ces enfants », dont le démonstratif démontre la distance qu'elle prend vis-à-vis d'eux, plutôt que l'usage du possessif.

« SUZY STORCK. – Hans Vassili

je crois
que
je
ne
les aime pas.
Les enfants.
Je crois que je ne les aime pas.
Je n'aime pas ça.
[...]
leurs
petites mains dégueulasses.
Ils te ressemblent
et
ça me dégoûte.
Je les entends crier et
parfois
me vient
l'idée de prendre
la
carabine à plombs
de les
aligner
contre un mur
et
de
les descendre.
Les descendre.
Pour ne plus entendre crier.
Je crois
que
tu les as mis
en moi
pour me pourrir
c'est ce que je me dis parfois.
Je voudrais qu'ils repartent.
Je voudrais qu'ils ne soient plus là.
TOUTES CES ÉTREINTES ME RÉPUGNENT. »⁴³³

Ici, la violence qu'elle souhaite user contre ses enfants, vient de plusieurs paramètres imbriqués⁴³⁴ dans sa vie et dans cette réplique, la violence qu'elle a subi, subit sûrement toujours au lit par son mari (durant la procréation de ses enfants, la scène est un viol conjugal), et elle provient de la

⁴³³*Ibid*, p. 55

⁴³⁴Dans le titre de l'une des deux versions précédentes, plus courtes, l'enjeu est de suite posé avec : *A force que tout le monde me crie dessus*.

violence (tout à fait liée) du regret d'avoir des enfants, qu'elle avait clairement exprimé ne pas vouloir (comment alors aimer ses enfants, quand elle voulait ne pas en avoir, et que cela se produit dans des conditions qui la fait détester le père de ses enfants, qui la dégoûtent par extension, autant que lui, dans le corps et les mains de lui comme du produit de ses « éjaculations » avec son ovule). Cette réplique est comme un long aveu, long et difficile, comme une couleuvre avalée qui serait petit à petit sorti hors de sa bouche. Chaque ligne ne contient presque plus d'un mot ou deux pour traduire la progression lente de sa parole, ses hésitations à dire la suite, à trouver les mots. Cette violence déferle donc doucement, mais crûment, et va crescendo jusqu'à l'arrivée des majuscules.

Ainsi, Suzy Storck séquestre, ou du moins, enferme ses deux enfants.

« CHOEUR. – Suzy Storck prend ses deux enfants par la main.

Les mène jusqu'à leur chambre

et les y enferme

à clé.

[...]

SUZY STORCK. –_Il faudrait qu'il ne se réveille pas

tu sais.

Ce serait bien.

Le mieux.

Parce que

J'EN AI ASSEZ.

Ça me fatigue tellement d'entendre le monde me crier dessus. »⁴³⁵

Maintenant que son bébé, qu'elle ne supportait plus, est très proche de la mort, elle souhaite pleinement cette dernière, et l'exprime ouvertement. Elle y voit une brèche pour sortir de cette vie qu'elle exècre.

Elle évoque à nouveau son désir, mais cette fois qui semble plus tangible, puisque l'un de ses enfants est déjà inanimé avec :

« Là-haut

les enfants vont bien finir de s'agiter.

Suzy Storck prie

au fond

pour qu'ils s'entretuent.

Qu'on en finisse

que tout s'arrête comme le cri des martinets »⁴³⁶

Loïc fait usage de la carabine à plomb de son père, et cela faisant partie de son imaginaire, Suzy imagine facilement la mort des enfants, qui se seraient tués entre eux avec cette arme :

« J'entends le bruit d'une détonation.

Je me dis les enfants se sont enfin entretués. »⁴³⁷

435Ibid, p. 67

436Ibid, p. 68

437Ibid, p. 71

Hans Vassili réagit très intensément et avec émotion à ce qu'il considère comme une catastrophe, en opposition à Suzy, le bébé resté au soleil.

« Hans Vassili Kreuz est sorti de la pièce.
Son visage était livide. [...] Il est sorti de la pièce et son visage livide comme une pierre crayeuse s'égrainant s'effritait au bord de ses joues jusqu'à l'intérieur de ses orbites ravagées. J'ai entendu le cri qui s'est mis à sortir du fond de sa gorge déployée »⁴³⁸

La métaphore de ce visage comme une pierre traduit à quel point il était monolithique auparavant, et donne la mesure de l'effondrement que c'est pour lui. Un masque tombe. Pour la première fois, le chœur décrit un geste parental, paternel, en tout cas d'intérêt pour ce nouveau-né :

« Hans Vassili Kreuz est là.
Et porte dans ses bras le bébé. »⁴³⁹

La formulation est claire, n'exprime pas tellement de tendresse, mais s'agissant de la première fois que cette image apparaît, cela produit bien une rupture avec tout le reste de la pièce, trop tard, il manifeste de l'intérêt pour son bébé. Ses rares actions antérieures pour les enfants se résument à aller tuer des oiseaux avec Loïc, amener les enfants à l'école et aller les coucher.⁴⁴⁰

« LOÏC – Et pourquoi papa crie ?
CHOEUR – Il a crié comme une brebis qu'on égorge.
Un bruit de truie éventrée.
Il a traversé les vallées.
SUZY STORCK – Mais personne ne lui a pendu les pieds à un arbre. »⁴⁴¹

Elle fait subir une forme de violence indirectement à HVK. Pour la première fois, ce n'est pas Suzy qui est comparé à un animal abattu, c'est HVK, comme si la victime se vengeait.

Ici, il se produit une forme de réparation symbolique, chère à Magali Mougel⁴⁴², puisque la violence qu'il a fait subir à Suzy Storck, lui revient comme un boomerang. Suzy Storck assiste alors à une partie de sa mise à mort, comme le renforce la comparaison à un cadavre, et malgré elle, son action

438 *Ibid*, p. 16

439 *Ibid*, p. 67

440 « Je vais voir ce que font les enfants./ Je vais leur dire de ranger./ Il est tard./ Ils seront fatigués./ C'est l'heure de se coucher. », *Ibid*, p. 61

441 *Ibid*, p. 16

442 Dans plusieurs entretiens en rapport à *Guérillères ordinaires* et *Suzy Storck*, Magali Mougel emploie le terme de « réparation symbolique » pour qualifier son action et son choix de donner la parole à celles qui ne sont pas écoutées, ici on peut étendre cette notion aux conséquences que les actions de HVK ont eu sur SS, qui se répercutent sur lui finalement, comme une ultime résistance de SS malgré elle.

permet un retournement sur l'opresseur.

L'issue de la vie du bébé la soulage et en cela, il s'agit peut-être d'une situation, malgré sa violence, d'ouverture, ou du moins d'explosion, d'effondrement, de destruction d'un modèle d'oppression. Puisque l'autrice « envisage [son] écriture comme un espace de réparation, c'est-à-dire de pouvoir dire que l'espace de la représentation, l'espace de la fiction, l'espace du théâtre est aussi un endroit qui part de quelque chose d'extrêmement concret et de palpable et identifiable, mais que nous avons la possibilité de réécrire l'histoire. ». A la fin de la pièce, Suzy est affranchie d'un rôle et d'une place qui la comprimait, l'asservissait, et elle n'a plus à jouer ce rôle désormais, cependant, dans une lignée tragique, sa vie n'est pas arrangée pour autant, comme en témoigne la fin. Puis elle commence déjà à recevoir le retour de violence suite au manque à son « devoir maternel », symbolisé physiquement par les gifles de Madame Storck.

Des violences sociétales, patriarcales, sociales, familiales, verbales ou physiques, évidentes ou insidieuses, sont subies par le personnage de Suzy Storck en particulier, qui s'inscrit dans une lignée de personnages féminins en mal dans leur place et qui ont voulu ou agi pour briser leurs chaînes, ou une partie, et dont la chape de plomb oppressante explose avec tout un système. Cette chape de plomb revient notamment à une omerta du silence, silence brisé par la parole de Suzy Storck, parole dont on finit par entendre l'écho, le cri morbide, un cri de guerre, de résistance passive. Sa parole résonne dans la cuisine, la chambre, dans la prison qui lui sert de maison, et est emportée avec le « cri de son monde », au-delà de l'enceinte privée, est portée jusqu'à la parole publique, scénique. La double-énonciation, principe des pièces qui utilisent le quatrième mur, épaissit et amplifie cette voix, la diffuse et la rend obligatoirement audible ; elle finit par envahir l'espace sonore. Si la première action faite devant le public est celle de déterrer le passé de Suzy, avec les mots du chœur : « comme on exhume un corps/ comme on déterre une histoire ».⁴⁴³, cela se fait en déterrante sa bouche pour qu'elle puisse s'exprimer. HVK lui avait violemment répliqué :

« Ce ne sont pas les femmes qu'on devrait coudre c'est ta bouche toute entière qu'on devrait mettre sous terre.
Entièrement.
Que tu disparaisses »⁴⁴⁴

Toute la pièce vise à déterrer sa bouche, puis son corps, puis lui rendre une mobilité de ses membres, une plus libre pensée et affirmation de ses désirs : une libération de sa parole.

⁴⁴³*Ibid*, p. 9

⁴⁴⁴*Ibid*, p.56

2. Violences homophobes perpétrées : du fils martyrisé au *stabat mater* (*Le fils*)

Le fils éponyme de la pièce est Cyril, le deuxième fils de cette femme. Il est décrit à plusieurs reprises avec un visage meurtri, martyrisé, ensanglanté, et son visage se superpose à celui du fils de Dieu, parallélisme développé par les évocations à la pièce de Roméo Castelluci *Sur le concept du visage du fils de Dieu*. Cyril apparaît en martyr de violences homophobes qu'il subit d'abord par son frère Anthony (ce qui peut rappeler Caïn qui tue son frère Abel dans la Bible, bien que dans cette histoire les deux soit dans l'offensive ; ici, à l'image de Jésus, Cyril pourrait « tendre l'autre joue »⁴⁴⁵), puis par sa mère (qui faillit alors à ressembler au modèle maternel catholique de Marie, mais qui lui ressemblera à la fin dans sa posture de *stabat mater*, de mère en *dolorosa*). Sa première violence maternelle est symbolique : elle brûle d'une marque brune tous les caleçons de Cyril, puis elle est physique lorsqu' « elle fond sur lui, s'abat, serre les poings, et fait pleuvoir sa rage ». Elle frappe ainsi son fils de coups, mais aussi de mots lorsqu'elle dit l'accueillir avec, ou plutôt malgré, son homosexualité, et qu'à la Manif, il sera aussi accueilli les bras ouverts, avec un discours homophobe rapporté de Christine, la doyenne du groupe. Le discours assez violent à nouveau, verbalement, est une reproduction du discours diffusé à « la Manif ».

Dès sa naissance, Cyril est différencié de son frère, fragilisé, et enlevé des bras de sa mère pour être placé dans une couveuse. Il est « un peu chétif, bardés d'éclats sanglants et violacés ». Cette naissance est annonciatrice de la suite, puisque Cyril est tout de suite repris à sa mère et le sera plus symboliquement, à nouveau lors de son adolescence, à « la fin des câlins, la fin des confidences » : « ce n'est plus le petit garçon de sa maman, il faut qu'elle s'y résigne. ». Après avoir fait l'effort d'attachement, elle doit faire celui de la distanciation, comme une seconde séparation d'avec Cyril. Le peu de gestes de tendresse racontés dans la pièce sont ceux entre cette mère et ce fils, avant celui de Thomas qui caresse le visage de Cyril, là où sa mère le soigne.

« Sans répondre, elle l'attrape doucement, le serre contre elle, Cyril se laisse faire cette fois, se laisse étreindre, caresser les cheveux. Son fils. »⁴⁴⁶

« Son fils. » forme une phrase nominale à lui seul, qui désigne Le fils comme son fils, ce fils-là, Cyril, et cet isolement du reste des phrases réaffirme leur affiliation, leur attachement, et met en valeur leur relation, ce duo. Un double mouvement de tendresse et de rejet ou de séparation est produit à plusieurs reprises, qui représente l'amour-haine que Cathy éprouve pour ses enfants (« Elle les aimait à la folie, et les détestait à la fois. », sentiment exprimé à la troisième personne du singulier, sûrement car ce serait tabou d'exprimer cela, elle ne le formulerait pas, le penserait peut-être mais sans le dire ; l'utilisation du « elle » permet cette distanciation).

⁴⁴⁵*Le fils*, p. 25

⁴⁴⁶*Ibid*, p. 16

Les images, car ce sont des descriptions très picturales, renvoient à cette image de la renaissance de Marie dirigeant tout son amour vers Jésus. Dans l'art religieux, la Madone et son modèle maternant envers son fils est un sujet qui revient souvent, en particulier lors de représentations de l'allaitement. L'un des exemples les plus rayonnants est *La Madone aux Iris* d'Albrecht Dürer, accentué sur le regard porteur d'un amour maternel idéalisé⁴⁴⁷ sur l'enfant qui tète. Susan Bracaglia Tobey, autrice de *L'art d'être mère, La maternité dans l'art* analyse : « Cette radieuse représentation de la maternité exprime avec éloquence l'idéal de l'allaitement maternel »⁴⁴⁸ A l'image de cette Madone, plusieurs images de Cathy et de son fils ressemblent à un idéal de tendresse maternel. Plusieurs descriptions picturales de Cyril, le comparent aussi à quelqu'un de pur, angélique, pacifique... autant que Jésus dans les croyances catholiques. Plus tard, son visage est celui de Jésus en martyr, Cyril est ici trahi par sa propre famille, son frère d'abord, puis sa mère, qui reproduisent sur lui une violence sociétale homophobe.

Ces violences verbales et physiques prolongent une violence sociale homophobe ancrée dans un moment français et métropolitain, où un mouvement homophobe, la « Manif pour tous » éclate en France et développe une grande visibilité⁴⁴⁹.

Nous avons déjà analysé l'entrée de Cathy, décrit comme son « glissement idéologique » par le metteur en scène et commanditaire de la pièce David Gauchard, dans ce mouvement politique, qui l'épanouit et lui fait rencontrer de nouvelles amitiés militantes avec d'autres femmes catholiques. Pour résumer la communion⁴⁵⁰ que cette femme fait avec ce mouvement, le don de sa personne, comme elle y plonge à corps perdu, voici les dernières paroles de la partie « 1. » de la pièce :

« Elle a la tête dans la Manif. Le corps et la peau dans la Manif, l'âme et la chair dans la Manif, le cerveau et la moelle dans la Manif.
Et tout autour, elle ne voit rien. »⁴⁵¹

La « Manif » l'empêche donc de porter un regard autre que sous le prisme de ses nouvelles convictions, la détourne de ses fils, et surtout de Cyril, qu'elle va rejeter à cause de ce même engagement dans lequel elle s'abyme⁴⁵². Ces dernières phrases de la partie 1 annoncent le drame qui va suivre, le début d'un dysfonctionnement. Cet engagement corps et âme dans la Manif va en effet être un basculement, qui l'éloigne au plus haut point de sa compréhension pour Cyril. Si tout allait en grandissant, en s'épanouissant, en fleurissant, dès le début de la partie 2, la chute est proche,

447 Susan Bracaglia Tobey, *L'art d'être mère, La maternité dans l'art*, p. 36 : « Cependant, toutes ces images sont le plus souvent idylliques et bien éloignées de l'expérience réelle des mères qui nourrissent leur enfant au sein. »

448 *Ibid.*, p. 43

449 Ce phénomène est très français, et circonscrit en métropole, puisque dans les autres pays où le mariage homosexuel a été voté, même dans certains pays assez conservateurs et catholiques comme l'Espagne, cela n'a pas engendré de ras de marée homophobe d'opposition

450 Cela finit sur une référence à la messe, et au corps, sang compris, qui rappelle celui du Christ, partagé symboliquement lors de la communion, passage rituel d'une messe.

451 *Ibid.*, p. 23

452 Elle y plonge comme dans une abyme, et s'y abîme finalement.

comme la descente aux enfers finale de cette mère, qui connaîtra la douleur du deuil de son fils, de l'un de ses fils.

La première catastrophe familiale reprend, pour la seconde fois après sa naissance, l'image de Cyril, violet, en sang, fragile. Et, bien que l'on ne le sache pas, il est question de la première violence physique homophobe dont Cyril est victime. C'est ici où le parallèle entre Jésus et Cyril est frappant et rappelle les premières allusions religieuses qui se faufilent dans la première partie : Cyril, « Avec ses cheveux bouclés, ses traits fins, il ressemble à Jean l'évangéliste, celui qu'on voit sur les peintures aux côtés du Christ »⁴⁵³. Dans une référence picturale de cette « image paisible, attendrissante. » et religieuse, une première comparaison catholique est faite.

La métaphore filée de Cyril comme Jésus est centrée sur son visage – en référence au nom du spectacle de Romeo Castellucci *Sur le concept du fils de Dieu*, et dont le titre même de la pièce *Le Fils* fait référence – « Le visage de Cyril... le visage de Cyril est écorché, tuméfié. Il a l'arcade sourcilière mauve et gonflée, l'arrête du nez et le front complètement égratignés, la lèvre explosée, des hématomes sur les pommettes. »⁴⁵⁴ La défiguration de son fils rappelle le lynchage du fils de Dieu, et fils de Marie, et de Joseph. Ce parallèle est accentué par : « Le visage de mon fils. Lacéré, abîmé, défiguré. Par des criminels, des voyous, des impies »⁴⁵⁵. Le rapprochement entre ces deux fils liés dans leur destin est mis en évidence via la pièce de Castellucci dont on s'offense lors d'une procession religieuse devant le TNB :

« Des grenades, lancées par des enfants, lapident le visage du fils de Dieu ! De la merde, des traînées d'excréments souillent et salissent les traits de notre Christ ! Son portrait est lacéré, déchiré... [...] Chantons, et expions le péché de ces impies... »⁴⁵⁶.

Un vocabulaire identique revient avec les termes « lacéré » et « impies » et se retrouve lors d'un dialogue entre Cyril et sa mère :

« Le visage du Christ...
-est souillé, abîmé...
- Non ! Il est ... magnifié... Je ne sais pas comment te dire... Le visage du Christ est là, immense, inébranlable, quoi qu'il arrive. »⁴⁵⁷, « quoi qu'on lui fasse subir »⁴⁵⁸

Cette vision de Cyril est celle qui reste en tête et il réagit de cette façon christique aux actes de violence dont il est victime :

« Cyril baisse les yeux et reste mutique », « Cyril ne dit toujours rien. », « Cyril regarde son

453 *Le fils*, p. 11

454 *Ibid*, p. 25

455 *Ibid*, p. 25

456 *Ibid*, p. 13

457 *Ibid*, p. 15

458 *Ibid*, p. 16

frère sans ciller, parle pour la première fois. », « Cyril semble épuisé, détruit, mais sa voix est ferme. »⁴⁵⁹

Il a une réaction identique lorsque sa mère le frappe : « Il prend les coups, reçoit son déferlement sans rien dire, sans rien faire. »⁴⁶⁰, puis « Cyril se dégage doucement et il s'en va, sans la regarder. » Et le même adjectif qui le qualifie revient et résume son état en une phrase-mot : « Mutique. »⁴⁶¹ Toujours dans une figure christique, il cicatrise dans la grotte qu'est sa chambre, en ressort un rien ressuscité :

« Il se terre dans sa chambre pendant toutes les vacances. Laisse les plaies se cicatriser. Porte sa croix et ses stigmates. »⁴⁶²

Ici, sa croix est le regard, le rejet et la discrimination à propos de son homosexualité, c'est une croix métaphorique qui fait écho à la croix matérielle qu'a porté Jésus avant d'être cloué dessus selon le Nouveau Testament de la Bible. Une autre référence biblique résume la relation entre les deux frères, et le tempérament de Cyril :

« Anthony serait capable [...] d'appliquer la loi du talion, œil pour œil, dent pour dent. Cyril est tout le contraire, quasi prêt à tendre l'autre joue... »⁴⁶³

Jésus dit lui-même qu'en cas d'offense, il faut tendre l'autre joue. Finalement, c'est ce que fait Cyril, après avoir été battu par son frère, il reçoit les coups de sa mère. Celle-ci découvre sa relation avec un camarade de sa classe, un garçon et sa première réaction de rejet est le dégoût vis-à-vis de Cyril :

« C'est lui. Elle croit mourir. »⁴⁶⁴, puis « Envie de vomir. Des effluves mélangées sueur, sperme... Ils ont fait ça. Ils ont fait CA, ici, CA, ici. »

Ce dégoût violent tient ses sources du discours asséné à la Manif pour tous à laquelle des manifestant.e.s s'opposent en dénonçant leur homophobie, ce à quoi elle rétorque « homophobe. Ridicule! » Convaincue de sa vérité, de sa bonne raison, elle se rend incapable d'effacer son image de l'homosexualité comme souillure ou saleté, ce qui la conduit à mettre « double dose de lessive et un bouchon de javel. »⁴⁶⁵, comme si ses draps étaient salis par leur relation, comme si elle le trouvait sale depuis qu'elle savait qu'il était gay. Le deuxième geste, toujours rattaché aux tâches ménagères que cette femme prend en charge, contre Cyril, survient au repassage de ses caleçons par sa mère, tête ailleurs : « Mais même ça, elle n'y arrive pas, concentration zéro. »⁴⁶⁶, à tel point que

⁴⁵⁹*Ibid.*, p. 24

⁴⁶⁰*Ibid.*, p. 31

⁴⁶¹*Ibid.*, p. 25

⁴⁶²*Ibid.*, p. 25

⁴⁶³*Ibid.*, p. 25

⁴⁶⁴*Ibid.*, p. 26

⁴⁶⁵*Ibid.*, p. 27

⁴⁶⁶*Ibid.*, p. 28

le fer à repasser brûle l'un des caleçons de Cyril :

« Une marque brune s'étend sur l'arrière, à l'endroit des fesses. Quel gâchis.

Ce sceau involontaire la dégoûte, la fascine. Elle se met à apposer la trace du fer brûlant sur les autres slips de Cyril, un à un. Méthodiquement. Elle replie et va ranger le tout dans l'armoire de son fils.

Il le comprendra, le message.

Puis elle revient dans la buanderie, reprend le fer et se brûle, à même la peau, sur l'avant-bras. »⁴⁶⁷

Voilà comment dans son quotidien ménager, elle sabote le rituel et se venge ou communique à son fils qu'elle sait qu'il est gay ; elle est à ce stade incapable de passer par la parole. Les nombreux retours à la ligne proposent d'ailleurs des silences, des pauses, et une phrase est isolée par ces retours à la ligne, qui indique que son action signifie une parole, « un message ». Ce message n'est pourtant pas verbalisé, est une clef de compréhension implicite. Ce « sceau » représente la honte, l'identification, marquée au fer, comme une étoile rose. Elle lie son destin à lui en se marquant du même fer et se reporte physiquement la faute sur elle-même. Elle s'automutile pour avoir commis cet acte dégradant, se flagelle d'être la mère de cet enfant. Toutes ces actions sont faites secrètement par Cathy, actions qui ne peuvent être révélés que plus tard, et avec l'usage distant du « elle », la désolidarisant de ses actions.

Tout se fait dans le silence, même si a posteriori, elle est capable de parler de tout cela, pourtant au présent, la parole ne se délie pas si facilement : « pas de prêtre dans le confessionnal, et elle ne sait pas si elle serait prête. Trop de honte. ». Les seuls mots qui lui font élever la voix sont ceux de prières : « Répète des prières par cœur, qui tournent tournent et sonnent creux. Elle relève les yeux vers la statue muette. » La parole vide de sens de ce qui la raccrochait et la transcendait auparavant, s'oppose au mutisme de Jésus sur son crucifix, mutisme, qui fait écho à Cyril, « Mutique. »

Quand le silence est mis en exergue par la parole, pour le rendre audible, ce silence prend sens. Si Cyril est rarement dans la parole lorsqu'il est offensé, c'est que le silence cache un secret et qu'une pudeur et une forme de dignité sont attachées à ne pas répliquer. Cathy dit ainsi « Je n'ai jamais eu ma réponse. Ou peut-être que si. »⁴⁶⁸ Son acte de suicide se passe de parole, et répond à tant de violence subie, de rejet et négation de sa personne. Le personnage de Cathy garde le silence vis-à-vis de sa découverte qui la bouleverse, et porte ce poids de choses lourdes à porter, dont sa culpabilité. Si, en premier, elle témoigne tout son silence gardé, et libère sa parole en destination du

⁴⁶⁷*Ibid*, p. 28

⁴⁶⁸*Ibid*, p. 33

public, elle se confie auprès de Christine. Pour autant, sa violence à elle, seule Cyril la savait et l'a emportée avec lui. Cette culpabilité qu'elle porte est donc verbalisée seulement, non pas au présent de l'action, mais de l'énonciation, peut-être le seul temps dramatique, performatif.

Peu de choses sont répétées dans cette pièce, des questions au public, mais jamais les mêmes, le vocabulaire religieux, et militant catholique, quelques mots ou formules, qui prennent toute leur importance selon leur occurrence. Le même mouvement physique et figuré, symbolique, du glissement au sol décrit son mouvement de marche en manifestation (« elle se demande souvent comment elle a glissé. Du comptoir de la pharmacie à la morsure froide du pavé. Du perron de l'église au boulevard de la Liberté. »⁴⁶⁹), son glissement littéral dans l'église (« ses bras, ses genoux et son corps glissent vers le sol. Son front touche maintenant le pavé glacé. Pénitence et soulagement. Allongée en croix devant l'autel, visage écrasé contre la pierre, elle voudrait que son corps s'enfonce, soit avalé par le sol de l'église ».⁴⁷⁰) et symbolise le « glissement idéologique » que David Gauchard voulait représenter. Le dernier glissement représenté est celui de sa mère aux côtés de Cyril, qui gît au sol.

Cette dernière image est amenée progressivement, et chaque parole homophobe a l'impact d'un coup frappé. Le personnage de Cathy renie l'existence de son fils, le voit comme un vilain petit canard dans sa famille toute tracée dans une certaine norme : « Il y a une anomalie dans sa famille. Une anomalie issue de son sein. Son fils est... Son fils est... *comme ça*. ». Elle évite le mot, trouve une forme d'euphémisme pour elle, détourne ce qui le rangerait dans une boîte selon sa sexualité, comme si c'était imprononçable pour elle. Cela met en lumière le tabou autour de cela dans le domaine privé familial. « J'ai engendré... j'ai engendré un fils anormal. » est ce qu'elle se répète, dans la mesure où pour elle et son entourage, l'homosexualité est une maladie, « une erreur de la nature, une abomination ». Il s'agit d'un discours banalisé et rendu commun à cause de groupe militant tel « la manif pour tous », discours violent qui nie l'existence naturelle de l'homosexualité. Non seulement, comme nous l'avons éclairé précédemment, elle se juge seule responsable de son enfant – écartant ainsi toute responsabilité du père – mais en plus, elle associe cette orientation sexuelle à une horreur à éradiquer.

Pour traduire l'ampleur de dégoût, l'horreur infinie de son personnage, Marine Bachelot Nguyen fait une rupture dans le rythme. Alors qu'il y avait une répétition du rythme ternaire, rassurant, (« culpabilité, dépression et cauchemars », p. 18 ; « radical, effronté, contestataire », p. 19, « quand même exagéré, un peu choquant, extrême », p. 20, « intellectuellement, socialement, spirituellement », p. 20, « lacéré, abîmé, défigurés », p. 25), ce rythme est brisé par du binaire lorsqu'elle découvre son homosexualité (« épuisé, détruit », cela coupe prématurément le rythme

⁴⁶⁹*Ibid*, p. 12

⁴⁷⁰*Ibid*, p. 28

habituel ternaire, comme une annonce ; « estomaquée, détruite », p. 26, ce rythme binaire pour les deux états de la mère et du fils Cyril les rapproche, les met en relation ; « mal à l'aise, illégitime. Intruse et même coupable », p. 29). Enfin, dans un rythme qui rompt avec le binaire ou le ternaire, quatre, cinq, et plus de mouvements encore semblent infinis avec : « La part de virilité que transmet le père s'est évaporée, perdue dans les limbes, l'Oedipe n'a pas eu lieu, le pénis a pris la mauvaise direction du désir... », et « un fils anormal, un rejeton de Sodome et Gomorrhe, une erreur de la nature, une abomination... », (p. 29), ces deux énumérations sans fin désignent le « ça », seul terme qu'elle avait à la bouche, et puis c'est un déferlement, non pas de coups, mais de termes péjoratifs, d'insultes, d'explications homophobes.

Elle se sent ciblée personnellement, sans remettre en cause ses idéaux, et pose ces questions au public :

« Pourquoi il me pourrit la vie ? Pourquoi maintenant ? Qu'est-ce que j'ai fait de travers ? Vous le savez, vous ? Vous l'expliquez comment ? Pourquoi ? »⁴⁷¹

Toutes ses questions n'obtiendront pas de réponse de la part du public, et à ce moment de la pièce, de personne puisqu'elle garde tout pour elle, n'en parle pas à Philippe, présupposant qu'il ne comprendrait pas. Après avoir tenté de communiquer avec Cyril par sous-entendus, elle finit par passer par la violence, après que son fils lui ait dit sa relation avec Thomas, précisé les conditions de son agression. Il revient le soir et

« elle fond sur lui, s'abat, serre les poings, fait pleuvoir sa rage » « elle frappe, elle frappe partout où elle peut frapper, aveuglément, sans méthode, sans conscience. Et quand elle n'en peut plus de frapper, quand elle est à bout de force, quand elle se rend compte, elle éclate en sanglots. Elle éclate en sanglots et le caresse, l'embrasse, le cajole. »⁴⁷²

Elle défoule sur lui toute son angoisse à être mal vue si « ça » se sait, pense à son image, comme à ses nouvelles « valeurs », qui s'opposent à imaginer normal des relations hors hétérosexualité. Elle exprime un double mouvement, d'abord de la haine, puis de l'amour, tentative de réparation de ses coups, expression physique de sa violence verbale qui va suivre et qu'elle a exprimée sur les personnes homosexuelles. De suite, elle convoque un concept mis en avant dans la religion catholique, celui du pardon : « Pardon. Pardon Cyril. J'espère que tu pourras me pardonner. »⁴⁷³ Cette tentative de réconciliation échoue, tout comme celle de reprendre son rôle de mère aimante, et compréhensive. Plus tard, lors de sa longue tirade, elle commence pareil :

⁴⁷¹*Ibid*, p. 29

⁴⁷²*Ibid*, p. 31

⁴⁷³*Ibid*, p. 32

« Je veux te demander pardon, Cyril. J'ai été démunie, je n'ai pas su quoi faire... J'ai demandé pardon à Dieu, des dizaines de fois, mais pas encore à toi. Pardon. Pardon Cyril. J'espère que tu pourras me pardonner. »⁴⁷⁴

Alors qu'elle lui demande de l'excuser, elle poursuit avec un discours culpabilisant pour Cyril, normatif et oppressif quant à sa volonté qu'il se range du côté de la norme, ou bien qu'il reste dans la continuité de ses idées à elle en participant aux Manifs pour tous. Contradiction, et réaction désespérante qui laisse Cyril sans mots. Elle y décrit une reconversion à l'hétérosexualité (qui est sacralisée, portée en culte) comme un miracle, le miracle qu'elle souhaiterait voir s'opérer :

« J'aurais aimé qu'il y ait des médicaments pour guérir de nos souffrances. Faire disparaître les tourments de l'âme... J'aurais rêvé aussi qu'il existe des médicaments pour ... pour te changer. [...] Mais en bonne pharmacienne, je sais bien que les pilules-miracle, ça n'existe pas... »⁴⁷⁵

Tout ce passage traduit une vision égoïste du devenir de son enfant – à la question qu'elle posait précédemment « Mais est-ce qu'on fait des enfants pour qu'ils nous ressemblent ? »⁴⁷⁶, elle répondrait oui sur plusieurs points sûrement – dans la mesure où elle lui expose les désirs qu'elle projetait sur son enfant avec « j'aurais aimé », « j'aurais rêvé », etc. Elle exprime sa souffrance à elle sans anticiper ce qui pourrait le blesser encore, comme des coups verbaux. Par exemple, elle lui reproche « ça assassine aussi mes rêves de mère. Je m'imaginai grand-mère, tu vois... »⁴⁷⁷. L'idée que la continuité du rôle de mère est celui de grand-mère est derrière cette phrase, et assigne aux enfants un devoir d'offrir des petits-enfants (c'est aussi un argument utilisé par Madame Storck). Elle le décrit comme un échec pour lui et pour elle, et un challenge à défier de la part de Dieu :

« Nous a envoyé cette épreuve particulière. », « Je relève le défi. », « tu peux être contre le mariage homo ! Que non, tu ne te reconnais pas dans les LGBT », « Reviens-nous, Cyril », « Ce serait si beau si tu revenais »⁴⁷⁸

Elle recopie les paroles de Christine, qui la consolait⁴⁷⁹, mais qui ne peut que miner le moral, la confiance et l'amour de soi de Cyril. De plus, lui demander de se rallier à leur cause anti-LGBT, est tout à fait contradictoire et normalise la spoliation de droits des personnes ; c'est une demande provocante. Tout ce discours homophobe est imbriqué dans celui de son amour maternel, un amour maternel malsain, nocif, toxique.

⁴⁷⁴*Ibid*, p. 32

⁴⁷⁵*Ibid*, p. 32

⁴⁷⁶*Ibid*, p. 10

⁴⁷⁷*Ibid*, p. 32-33

⁴⁷⁸*Ibid*, p. 33

⁴⁷⁹Elle la rassure d'un rythme ternaire berçant à trois temps, traduit par : « Christine écoute, ne commente pas, ne juge pas. Lui tient la main et lui caresse l'épaule, l'encourage », p. 32

Elle transmet une preuve d'amour à son fils (« Tu es mon fils, mon fils que j'aime. »⁴⁸⁰), et en même temps, de haine pour qu'il renie un droit dont il pourrait vouloir user ; ce paradoxe est résumé dans l'emploi du verbe « tolérer », qui remet à sa place hégémonique et normative l'hétérosexualité, qui a le pouvoir de tolérer, d'accepter avec pitié, ou « mansuétude chrétienne » des personnes de la communauté LGBTQIA+ (« il y a de la place pour toi », « Le mouvement a les bras grands ouverts... C'est moi qui me suis trompée, en ayant honte, en ayant peur. En oubliant la tolérance, l'amour incroyable du Christ ».) Sa phrase « J'ai peur pour toi » résonne cyniquement, ironiquement lorsque l'on entend qu'il a plus à craindre de sa famille que de l'extérieur.

Elle arrive trop tard, et trop tard, elle pose des questions à son fils, sans se poser la ou les bonnes, évitant ainsi de se remettre en cause :

« Il y a des profs, des élèves qui t'embêtent ? Qui te persécutent ? Tu aurais dû m'en parler, mon cœur » « mon chéri », s'adresse-t-elle une dernière fois à lui. « Je te l'ai dit, que je t'aimais... Que j'acceptais... Pourquoi ? Pourquoi m'as-tu abandonnée ? »⁴⁸¹

Elle va même jusqu'à imaginer l'hypothèse d'une peine d'amour « Est-ce que... Est-ce que tu t'es disputé avec Thomas ? », qu'elle reconnaît après coup comme son copain.

Dans une posture non littérale de *Stabat mater*, puisqu'elle est allongée au sol à ses côtés, une deuxième image fixe sur le lieu de la pharmacie se superpose à celle de Cyril, enfant, serein. – « Tout est fini. Position un peu fœtale, lové dans ce coin de pharmacie »⁴⁸². Un long gémissement, de longs pleurs, mouvement de *lacrimosa*⁴⁸³ de la mère faisant référence à Marie qui pleure son fils quand il est descendu mort, de la croix, sauf qu'ici elle a participé à le clouer à sa croix, à le stigmatiser. A nouveau vient l'image de son visage :

« Je regarde son visage, ses traits un peu creusés, ses paupières et lèvres closes... sa beauté. Il semble dormir. Mais c'est fini. Fini. »⁴⁸⁴

L'ironie du sort veut qu'à l'enterrement, le groupe de la Manif soit présent, et ses amies ne sont pas d'un grand soutien quand elles lui chuchotent « Ma chérie, c'est peut-être mieux comme ça, tu sais » Elles considèrent que c'est consolant d'imaginer que son fils mort vaut mieux qu'avoir un fils homosexuel vivant, ou que d'être morte avec lui, comme Cathy le souhaite :

480 *Ibid*, p. 33

481 *Ibid*, p. 34

482 *Ibid*, p. 34

483 « au fond de son lit, en proie à une douleur paralysante, à hoqueter, se vider de larmes acides. Elle est un puits de chagrin, contaminé », p. 35. On peut penser aux larmes de sang qui coulent d'une statue de Marie dans *Et maintenant on va où ?* de Nadine Labaki, Marie qui pleure les morts d'une guerre de religion.

484 *Ibid*, p. 34

« Elle voudrait être au fond du trou, avec Cyril. Que leurs fleurs à épines, leurs poignées de terre pétries de cailloux viennent directement heurter son visage et sa chair... »⁴⁸⁵

Ces épines et ce lynchage font directement référence à Jésus sur sa croix et symbolisent les préjugés commis contre Cyril, et la fusion que Cathy fait avec ce fils dans la mutilation.

Seulement après sa mort, à cause de sa mort, elle est obligée de réfléchir, de remettre en question ses certitudes construites à la Manif : « Cyril n'aura pas vu ça, pas comme ça. Cyril ne se mariera pas. Cyril ne se mariera pas... »⁴⁸⁶ Avec sa mort – bien que choisie, mais poussée par la société et son entourage homophobes – Cyril se place en martyr de l'homophobie criminelle et appelle tous les parents homophobes à réfléchir à leur rejet, avant la mort potentielle de leur enfant. Le personnage de cette mère s'effondre complètement, et fait tout basculer, jusqu'à une évolution du discours et de sa parole. Ce qui passe en premier est encore son lien de filiation, « la chair de sa chair » qu'est Cyril : « Mon fils. » Cette phrase nominale après avoir été dite à la troisième personne du singulier, est appropriée par le « je » au possessif.

Il arrive finalement à cette mère ce qu'elle ne pensait pas, que ce pire pouvait arriver, et ce qu'elle a craint, sa hantise tant de fois imaginée, la mort de son enfant, de n'avoir pas réussi à le garder en vie, d'avoir failli à le maintenir en vie, comme ses craintes quand il était bébé avec la peur qu'il se noie, qu'il s'étouffe, etc. La description de sa souffrance irrémédiable pousse nécessairement à l'empathie avec ce personnage dont l'intimité nous a été dévoilée, et par elle-même. L'attachement à ce personnage qu'oblige l'écriture de Marine Bachelot Nguyen pousse à écouter cette femme, tout en étant tenté de la juger responsable de cette situation pour ce qu'elle a fait contre son fils – quand elle le meurtrit physiquement – et a étouffé en lui – son identité – verbalement.

Le destin de Cyril est donc tragique, et ce choix est justifié par l'autrice – qui anticipe la critique de continuer à créer des personnages homosexuels qui se suicident à la fin – pour représenter les statistiques du nombre de suicide chez les jeunes gays ou lesbiennes rejetées et mis à la porte par leur famille. L'autrice explique aussi : « Je choisis le fil de la tragédie, en écho au motif christique, tout en ayant conscience que d'autres issues sont possibles pour la vie des jeunes homos. »⁴⁸⁷ De plus, on peut conclure que les fonctions cathartiques de la tragédie sont présentes, pour imaginer les effets sur le public. Et celui-ci se voit rassemblé au-delà des idées dans l'empathie de la douleur du deuil. L'émotion est ici au service de la raison.

Enfin, cette mère se blâme, se remet en cause, se culpabilise avant même d'avoir commis quoique ce soit contre son fils ; toute la responsabilité de prendre soin de son état (avant l'accès de violence) repose sur cette femme, dès lors la question que l'on se pose (du moins, que je me suis posée tout du long de la pièce et encore à la fin de la représentation en tant que spectatrice) est : Où est Philippe,

⁴⁸⁵*Ibid*, p. 35

⁴⁸⁶*Ibid*, p. 36

⁴⁸⁷*Ibid*, Avant-propos, p. 5

que fait-il, lui qui dort si tranquillement lorsqu'elle a des insomnies de choses qui la tracassent en lien à leur famille à tou.te.s les deux ?

**Partie 3 – De la parole performative à la parole
performée**

La performativité de la parole est double au théâtre. Non seulement, les répliques sont vouées à être jouées dans le cadre d'une performance théâtrale, portées par les voix de comédien.ne.s, causes d'actions à venir, mais en plus la parole conserve toute sa valeur performative, hors théâtrale, comme les dialogues le proposent. En effet, la parole est acte, pour les comédien.ne.s comme pour les personnages des pièces de notre corpus. La parole des personnages est d'autant plus performative qu'elle est véhiculée par un personnage masculin, dont le dire est impératif, injonctif, normatif, performatif. Leur parole a valeur d'autorité ou de référence. Pour autant, les voix des personnages féminins se font entendre, grâce aux dispositifs dramaturgiques qui fonctionnent comme les hauts parleurs de leurs voix étudiés en première partie. La parole des personnages féminins prend donc toute son ampleur sur et grâce à l'espace scénique qui l'accueille, l'amplifie, et la rend publique, de part la présence d'un public.

Afin que la diffusion de leur parole soit la plus efficace possible, que le public la reçoive, les adresses au public dans *Le fils*, proposent un contact direct, une interpellation du public au temps présent et réel de la performance, le chœur s'adresse au public dans *Suzy Storck*, et quelques monologues dans *Été* renforcent le principe théâtral de double adresse. Quoi de mieux pour tester l'efficacité de ces procédés, que de mener un travail au plateau ? Les trois autrices de notre corpus sont toutes des autrices proches du plateau. Elles effectuent toutes, ou ont effectué pour au moins quelques pièces, un travail de recherche documentaire en amont de l'écriture dramatique.

Marine Bachelot Nguyen joue parfois dans ses pièces (par exemple dans *Circulations capitales*), et est aussi metteuse en scène. Pour l'écriture du *Fils*, elle a répondu à une commande du metteur en scène de la pièce, David Gauchard, avec qui elle a travaillé à une première forme d'écriture, très en lien avec l'intention du metteur en scène. Puis, elle a retravaillé son texte à l'épreuve du plateau et avec l'aide et les propositions de jeu de la comédienne Emmanuelle Hiron, seule en scène dans la mise en scène de David Gauchard.

Magali Mougel a joué et mis en scène, mais se concentre désormais sur l'écriture. Elle revendique pour autant vouloir garder un lien avec le plateau, se désole et se montre surprise de l'isolement des dramaturges, loin du plateau. Elle favorise les commandes où elle peut travailler avec les équipes, au plateau, expérimenter avec les comédien.ne.s, comme elle l'a fait pour *Suzy Storck*, montée une première fois avec les élèves de l'ERAC⁴⁸⁸, puis à Londres par le metteur en scène Jean-Pierre Baro qui avait monté la version antérieure de la pièce à l'ERAC. Enfin, la dernière version est publiée, et jouée, au regret de Magali Mougel, il y a quelques années à l'étranger ou en anglais en France, il a fallu attendre 2019 pour qu'elle voie sa pièce jouée en français.

Carole Thibaut met en scène ses propres pièces et est aussi comédienne. Pour sa pièce *Été*, elle était à la fois dramaturge et metteuse en scène, ce qui a forcément modifié son rapport au texte. Dans

488Ecole Régionale d'Acteurs de Cannes (et Marseille)

tous les cas, une pièce de théâtre, à la différence de tout autre genre littéraire, est vouée à être jouée sur scène, mais lorsque l'écriture se développe avec une expérimentation au plateau, se construit autour de comédien.ne.s, qui joueront le rôle exploré, dans la pièce, elle s'adapte à l'espace scénique, se tisse à travers la voix, le corps, le jeu des comédien.ne.s, évolue avec les créations lumière et son, avec la scénographie ; tous les métiers du théâtre s'allient alors dans la création d'une même œuvre, sans reléguer l'autrice à son bureau séparé de la scène et du reste de l'équipe.

Chapitre VII - Le pouvoir de la parole

La parole est avant tout une « faculté d'exprimer et de communiquer la pensée au moyen du système des sons du langage articulé émis par les organes phonateurs. »⁴⁸⁹. La parole est ainsi un assemblage de mots, façonné par le langage, la culture, la société, qui permet, parmi d'autres moyens, d'entrer en relation avec l'autre. Techniquement, il s'agit d'un « élément du langage parlé ; mot ou suite de mots servant à exprimer la pensée »⁴⁹⁰. La parole se développe parallèlement à la pensée, toutes deux s'allient dans l'expression orale. D'un point de vue linguistique, la parole est porteuse de sens, de significations, et a été l'objet de conceptualisation aux théories variées. Par exemple, Ferdinand de Saussure, au début du XX^e siècle, distingue la langue de la parole. Pour lui, la langue est un « système de signes exprimant des idées ».⁴⁹¹ La langue serait sociale, culturelle alors que la parole serait individualisée. La parole est qualifiée d'acte individuel de volonté et d'intelligence. La subjectivité de la parole et l'intention sont mises en avant par cette définition.

La parole constitue au théâtre le langage verbal d'un personnage, ses répliques, ce qui n'est pas de l'ordre du mouvement, mais comprend le dire, la façon de dire, et l'ouverture sur l'intériorité du personnage. Pour autant, la parole est geste, comme l'a théorisé John L. Austin, avec la notion de performativité de la parole. Dire c'est faire. Une parole performative « réalise une action par le fait même de son énonciation. »⁴⁹² selon John L. Austin.

Dans les pièces choisies, la distribution de la parole et leur dire diffèrent selon le genre des personnages. Ainsi, la performativité de la parole des hommes est réussie, ce qu'ils disent est, et fait acte, alors que celle des femmes peut souvent échouer, est acte, mais ne conduit pas forcément à ces actes. Nous étudierons alors comment la parole de nos personnages de mères arrive toutefois à faire acte, au sein de la pièce de théâtre, sur scène, grâce aux choix dramaturgiques.

489Définition du CNRTL

490Idem

491Ferdinand de Saussure, *Le cours de Linguistique générale*, Payot, 1975

492John L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Éditions du Seuil, Paris, 1970 (traduction par Gilles Lane)

1. Dire, c'est faire : division genrée de la performativité et de la parole

Le terme de performativité tient ses sources de l'anglais « *to perform* », verbe qui signifie « accomplir, exécuter » une action, une tâche. Les idées d'accomplissement, d'exécution et d'achèvement sont donc primordiales dans ce type d'énoncé. Produire l'énonciation est alors exécuter l'action énoncée. Avec le développement des *Performances studies*, le verbe *to perform* devient une prolongation de *to act*, soit jouer dans une représentation, une performance. Cette double performativité de la parole théâtrale renvoie à la double-énonciation des répliques entre personnages et des répliques entre la scène et le public.

John L. Austin prend plusieurs exemples dans lesquels la parole est un acte. Il développe l'exemple du consentement au mariage, dont la parole d'accepter le mariage prend acte du mariage, le rend actif ; quelqu'un.e qui parie en disant « je parie » produit l'action de parier en le disant. Cependant, il ajoute un détail qui comprend ainsi l'échec de la performativité, les infélicités, qui mènent à des énoncés malheureux, puisque les conditions d'énonciation performative ne sont pas réunies. La réussite de la performativité de la parole dépend du contexte social, et nécessite un statut particulier des locut.eurs.rices. Sans ce statut, l'effet agissant de l'énoncé est désamorcé. Si une assemblée commence sitôt que s.a.on président.e déclare la séance ouverte, et que quelqu'un d'autre vient pour dire « La séance est ouverte », l'effet sera nul.

Dans *Suzy Storck*, cette différence de performativité de la parole est majeure entre HVK et Suzy. En effet, lorsqu'il exprime son désir de l'embrasser, cela se passe. Lorsqu'elle exprime en ses mêmes termes son désir, cela ne se passe pas, et il change de sujet. Les désirs de Hans Vassili sont des ordres, ses souhaits, des actes en puissance. Sa parole devient de plus en plus ferme et « j'ai envie de toi / J'ai envie d'avoir des enfants avec toi » devient « Je veux des enfants de toi. »⁴⁹³ Le refus de Suzy ne possède pas le poids de l'action. La personne qui porte l'énoncé conditionne donc l'échec ou la réussite de la performativité de la parole. Le personnage masculin qui exprime son désir verra son désir satisfait :

« sentir la chaleur de ta salive venir dans ma bouche

[...]

Je voudrais seulement t'embrasser.

Je voudrais

comme ça.

SUZY STORCK. – On ne peut pas faire ça comme ça Hans Vassili Kreuz.

HANS VASSILI KREUZ. – Tu fermes les yeux Suzy Storck.

Je pose mes lèvres sur les tiennes

tu fermes les yeux

et ma langue viendra dans ta bouche.

Nous ne sommes pas obligés de nous aimer pour nous embrasser.

⁴⁹³*Ibid.*, p. 41

SUZY STORCK. – On s'est embrassés. »⁴⁹⁴

alors que pour le personnage féminin ses désirs ne sont pas des ordres :

« sentir la chaleur de ta salive venir dans ma bouche
je voudrais seulement t'embrasser
je voudrais /
Comme ça.

HANS VASSILI KREUZ. – J'ai l'impression qu'il n'y a que moi
qui me crève. »⁴⁹⁵

Non seulement dans ce dernier extrait, les souhaits d'action portés par la parole de Suzy ne surviennent pas, mais en plus, HVK détourne l'attention sur lui, se plaint, détourne le sujet vers autre chose.

La parole est alors acte de négation de celle de l'autre, de son droit à la parole. En changeant de sujet ou en coupant la parole, Hans Vassili retire le droit à la parole de Suzy. En effet, Hans Vassili coupe régulièrement la parole de Suzy : « On aurait pu s'installer/ »⁴⁹⁶, « qui/ »⁴⁹⁷, « JE/ »⁴⁹⁸, « J'ai dit que je ne voulais pas d'enfants et c'est / »⁴⁹⁹. Interrompre la parole des femmes fait partie des pratiques conversationnelles des hommes, comme l'a constaté une étude de West et Zimmerman : « Dans 96 % des cas, ce sont les hommes qui interrompent les femmes.[...] il y a une forte dominance masculine quant aux interruptions dans les dialogues femme/homme. » Il ne s'agit pas seulement d'interruptions, mais aussi, « elles montrent un réel déni d'égalité d'accès à l'espace de la parole. » Selon Corinne Monnet, « parler plus longtemps que les autres est un bon moyen de gagner du pouvoir et de l'influence dans un dialogue ». « Pouvoir terminer son tour de parole sans interruption de la part de son interlocuteur » est alors un privilège masculin, dans les conversations mixtes.

Selon Corinne Monnet toujours :

« La conversation [...] est aussi une activité politique, c'est-à-dire dans laquelle il existe des relations de pouvoir. [...] Comme pratique sur laquelle nous fondons notre vie quotidienne, elle ne peut que refléter la nature genrée de la société. »⁵⁰⁰

Ainsi, dans *Suzy Storck*, la performativité de la parole est réussie pour Hans Vassili, et échouée

494 *Suzy Storck*, p. 26

495 *Ibid*, p. 28

496 *Suzy Storck*, p. 20

497 *Ibid*, p. 21

498 *Ibid*, p. 22

499 *Ibid*, p. 40

500 Corinne Monnet, *La répartition des tâches entre les femmes et les hommes dans le travail de la conversation*, Nouvelles Questions Féministes, Vol. 19, 1998

pour Suzy. C'est ainsi qu'elle regrette après coup de ne pas avoir « affirmer » de façon plus « vindicative » sa parole, son « refus ». Elle en vient même à constater, ou se résigner à dire⁵⁰¹ :

« Ce que je pense de ce que je suis n'a pas d'importance.
Ce que je voudrais penser de moi n'a pas d'importance.
Ce que je voudrais du monde n'a pas d'importance. »⁵⁰²

Ces affirmations sont à la fois un constat de l'importance qu'accorde son conjoint et sa mère à sa parole, et de l'impact que son avis a sur sa vie, la part de choix qu'elle a sur sa situation. Cependant, le fait qu'elle déclare cela haut et fort, que ce soit entendu, au moins par le public, et répété, martelé, brise le silence de cette parole considérée sans importance dans la fiction, mais qui est centrale dans la pièce.

Dans *Le fils*, Philippe incite sa femme et sa famille à aller à la messe tous les dimanches, car « "C'est important pour le commerce !", Philippe le dit souvent en plaisantant. »⁵⁰³. Ce qui importe pour lui semble être une priorité. Et sa parole ne l'engage pas forcément lui, mais devient presque un credo de sa part, pour que d'autres réalisent ses paroles. Par exemple, « "Leur éducation, leur éducation, c'est fondamental", comme dit toujours Philippe. »⁵⁰⁴, rapporte Cathy. Ici, le père est celui qui dit, qui énonce et la mère est celle qui agit. La parole de Philippe est proche d'une parole d'Évangile à suivre à la lettre. Toutefois, cela ne l'engage pas tant personnellement.

Donner sa parole signifie promettre, et dire « je promets » revient à faire l'action, normalement. Pour autant, la parole peut être dite en l'air et ne pas se produire. Par exemple, dans *Le fils*, la phrase « Philippe lui avait promis qu'il serait un père moderne, en vérité il n'osait jamais changer les couches, ni leur donner le bain ou le biberon. »⁵⁰⁵, rend compte de l'absence d'engagement que signifiait cette promesse de Philippe. Il y a donc échec de performativité, comme si les conditions n'étaient pas réunies pour que ce soit mis en pratique, comme si l'expression « père moderne » lui était antithétique. Il n'y a pas de dialogue entre Philippe et Cathy, et la parole de Philippe est seulement rapportée, souvent comme une parole de référence, parole qu'il répète comme les adverbes « toujours », « souvent » l'indiquent.

501« Elle (West) constate que les interruptions masculines sont suivies premièrement d'une continuation du discours de la part des hommes, tandis que les femmes se retirent, et deuxièmement, d'une non-récupération de la part des hommes des paroles de l'interrompue. En ne sauvant pas l'énoncé de l'interlocutrice, les hommes ne cèdent donc pas la priorité ; en reprenant le leur, ils s'emparent du rôle de locuteur et rendent leurs paroles prioritaires. », Corinne Monnet, *La division genrée du travail conversationnel*.

502Ibid, p. 22

503Le fils, p. 11

504Ibid, p. 10

505Ibid, p. 9

Dans *Été*, L'homme emploie souvent des formules impératives, « Rentre », « Va »⁵⁰⁶, « Ne t'inquiète pas »⁵⁰⁷ ; ainsi qu'injonctives « Il faut »⁵⁰⁸, « Il ne faut pas »⁵⁰⁹ dont l'occurrence est notable, normatives « C'est comme ça »⁵¹⁰, « C'est normal »⁵¹¹, « C'est idiot », « Ce n'est pas bon »⁵¹², et d'autant plus performatives qu'elles sont dites au futur « On demandera », « On partira »⁵¹³.

Cependant, des formes plus insidieuses se glissent, et comme l'écrit Armelle Talbot :

« s'affirment de nouvelles conjugaisons du pouvoir au quotidien où le subjonctif cohabite davantage avec l'impératif, le « je » avec le « on »... »⁵¹⁴.

En effet, L'homme utilise le « on » ou le « nous » pour inclure sa conjointe malgré elle à son programme et ses volontés : sa réplique « C'est idiot de rester ainsi enfermés / Après on regrette / On se dit qu'il faisait si beau / qu'on a pas su en profiter » est ainsi une extension de « Il faut profiter »⁵¹⁵. Sa parole est autoritaire, ou du moins décisionnaire, comme le révèle le conditionnel « Tu devrais aller »⁵¹⁶ qui se transforme en l'impératif « Va »⁵¹⁷.

Comme stratégie de conviction, ou intégration des tics de langage de son ami, La femme finit par employer des formules de pouvoir d'action. Elle récupère à son compte le discours de L'homme pour argumenter en son sens, qu'« Il faut en profiter »⁵¹⁸, et en tire avantage pour amener sa version à elle de « profiter » du temps. La femme réutilise les arguments de L'homme à son compte pour légitimer sa parole, montrant ainsi le poids de son avis : « Tu as raison », « Tu as sans doute raison »⁵¹⁹. Tout comme Suzy, elle a intégré ou considère que « Ce n'est pas tellement important / [s]on avis »⁵²⁰. D'ailleurs, pendant l'entretien, celle-ci est tout à fait désorientée par les questions et l'écoute de la recruteuse, qui « lui laisse prendre la parole », et elle réplique même : « Je n'ai pas l'habitude que l'on me demande mon avis. »⁵²¹. Cette notion de prise de parole renvoie à une forme de pouvoir dans la mesure où prendre la parole confère une écoute associée à cette prise de parole, qui est une action en soi d'affirmation.

La subordination des personnages féminins par la parole est marquée par des peurs et reproches bien ancrés : La femme a toujours peur d'ennuyer les gens, de trop parler, et veut même

506*Été*, p. 16

507*Été*, p. 17

508*Ibid*, p. 5, 6, 10, 11 ...

509*Ibid*, p. 51

510*Ibid*, p. 10

511*Ibid*, p. 21, et à plusieurs reprises.

512*Ibid*, p. 51

513*Ibid*, p. 26

514Armelle Talbot, *Ibid*, p. 66

515*Été*, p. 5

516*Ibid*, p. 15

517*Ibid*, p. 16

518*Ibid*, p. 13

519*Ibid*, p. 24

520*Ibid*, p. 38

521Suzy Storck, p. 31

« Ne plus rien dire / jamais », après sa théorie sur l'intelligence apparente des gens silencieux. Suzy aussi évoque le même souhait : « Je voudrais me taire / mais je ne veux pas que les choses reviennent. »⁵²² Elle a conscience que son silence est trop lié à une maxime, qui présuppose le consentement là où il n'est pas donné « Qui ne dit mot consent ». Elle ne s'y fait plus prendre et reprend droit sur sa parole, dans un élan de survie contre Hans Vassili. Dès qu'elle s'oppose à lui, il fait tout pour l'empêcher de continuer à parler, la coupe, change de sujet, à l'image des stratégies de conversations masculines étudiées par West et Zimmerman. Ces stratégies qu'elles soient conscientes ou non ont pour effet d'imposer le silence aux femmes. Ces chercheuses « ont trouvé que 62 % des femmes étaient silencieuses après trois types de stratégies conversationnelles masculines : les chevauchements, les interruptions et les réponses minimales retardées. »⁵²³. Spender rajoute : « D'autre part si, comme nous le verrons plus loin, les femmes ne sont requises dans la conversation que pour soutenir le discours masculin, il devient compréhensible qu'elles restent silencieuses (Spender, 1980) »⁵²⁴. C'est donc contre le silence que les personnages féminins luttent, Cathy, en racontant son histoire, en témoignant, dans un monologue, Suzy en verbalisant ses pensées, et en s'affirmant à plusieurs reprises, difficilement contre HVK, La femme, lorsqu'elle profite de l'absence de son mari, de l'écoute de L'autre femme, pour exprimer ce qu'elle tait.

Quand Suzy exprime ses désirs, elle reçoit un rappel très explicite de HVK. Soit il change de sujet, soit il la coupe. Dans tous les cas, le silence suit, un silence imposé à Suzy. Il va même jusqu'à interdire, censurer ce qu'elle dit. Premièrement, il a recours au changement de sujet :

« SUZY STORCK. – Je voudrais retravailler.
Je voudrais reprendre un travail.
HANS VASSILI KREUZ. – Y a plus de kiwi.
Le panier est vide.
Tu aurais pu en acheter d'autres.
CHOEUR. – Le silence qui suit n'est pas lié à l'absence de kiwi. »⁵²⁵

Le silence est ce qui pèse le plus, isole, renferme, dévalorise l'individualité. Lorsqu'il est imposé, ce silence est un écrasement de la personne. Corinne Monnet analyse ainsi :

« Les femmes interrompues renoncent donc majoritairement à se défendre en dépit de la violation flagrante faite à leur droit à la parole. Par toutes ces intrusions, les hommes parviennent à imposer leur propre sujet aux dépens de celui des femmes. Celles-ci renoncent à reprendre le leur et se soumettent à celui des hommes. Les silences des femmes signalent qu'une règle communicative n'a pas été respectée et que l'interruption est ressentie comme

⁵²²*Ibid*, p. 12

⁵²³Corinne Monnet, *Ibid*

⁵²⁴Corinne Monnet, *Ibid*

⁵²⁵*Ibid*, p. 52

importune.»⁵²⁶

Quand les personnages masculins n'écoutent pas ceux féminins, ou qu'ils les coupent, on remarque l'interruption jouée sur scène, symbolisée par le slash (/) à l'écrit, et impose parfois un silence que fait par exemple remarquer le chœur dans *Suzy Storck*. En contraste à ce silence, et à la parole non coupée de HVK, le chœur faisant remarquer le silence, met en valeur la parole de Suzy. Cela met l'accent sur le privilège que constitue la parole, et l'écoute de celle-ci. Le fait de mettre en exergue le silence, met en valeur la parole dite après tout un silence. Par exemple, la parole de Suzy survient après six ans de silence ou de pensées. De la même façon que la pause dans le mouvement redonne de l'importance au mouvement (en opposition au mouvement continu), le silence dans la parole, redouble le poids de la parole. Ce silence est valorisé par la mère de Suzy Storck, qui croit être exemplaire par sa vertu féminine et maternelle du silence :

« Je n'ai jamais rien dit.
Je me suis toujours tue. »⁵²⁷

Selon Corinne Monnet, les femmes silencieuses sont justement portées en modèle, et lorsque leur parole est jugée trop présente, trop forte en volume, ce n'est pas en opposition aux hommes, pas seulement, mais aussi en opposition au modèle de la femme silencieuse.

En cas de non respect de ce silence, certaines paroles des hommes sont ouvertement répressives et dans le contrôle. Le contrôle de la parole de Suzy par Hans Vassili est explicite avec la répétition de : « Tu ne peux pas dire des choses pareilles. [...] Tu ne peux pas. »⁵²⁸, « On ne dit pas [...] On ne dit pas ça. », « Tu devrais avoir honte, ce n'est pas bien. »⁵²⁹. Ces paroles de HVK rendent Suzy incapable de certaines actions, ou libertés d'expression, qu'elle avait avant qu'il lui subtilise par la parole. On comprend comment cet acte de bâillonnement de Suzy, est un acte de domination verbale symbolique, et concret. Comme l'écrit Corinne Monnet, « Ces techniques utilisées par les hommes ne sont pas simplement des indicateurs de leur dominance ; elles n'ont pas comme unique effet de manifester cette domination mais bien de l'établir et la renforcer. » La domination dans l'énonciation est ainsi acte de domination. Cela amène au silence, à la résignation ; or, ne plus avoir accès à la parole est déjà un effacement, une négation de sa personne. Il s'agit d'une réelle occultation d'existence. Voilà pourquoi de nombreuses féministes ont jugé primordial de faire entendre des voix de femmes ; déjà après les années 70, Benoîte Groult écrivait :

« Malgré tout cela, il faut la dire cette « parole de femme », que trop de "superbes parleurs"

⁵²⁶Corinne Monnet, *Ibid*

⁵²⁷SS, p. 11

⁵²⁸*Ibid*, p. 37

⁵²⁹*Ibid*, p. 40

depuis trop de siècles ont réduites à l'inexistence ou au chuchotement. »⁵³⁰

2. Parler pour exister, une lutte contre le silence

Si parler est agir, mais que cette performativité de la parole peut échouer (cas d'infélicité selon John L. Austin), pour lutter contre l'invisibilisation de la parole des personnages féminins, le fait même de parler fait exister. Je parle = J'agis, devient par là-même Je parle = J'existe. Lorsque le personnage ne parle à personne ni même à lui-même, des répliques font remarquer le silence (répliques du chœur, de la narration, des points de suspension), et donc remettent en valeur la parole quand elle existe. Par exemple, dans *Le fils*, un silence s'étend et s'amplifie entre cette mère et son fils Cyril. Puisqu'il n'est pas possible de rendre compte de ce silence dans un dialogue intégré au monologue de Cathy, la narration énonce : « Et comment briser la zone de silence qui s'est installée entre elle et Cyril ? »⁵³¹ De même, le récit intègre l'absence de rencontres de ces deux personnages :

« Je n'ai jamais eu ma réponse. Ou peut-être que si.

Des jours, des semaines sont passés, et Cyril m'évitait, attisait mon angoisse et prenait la tangente, poursuivait le choix du silence. »⁵³²

Ainsi, même quand il y a incapacité à s'exprimer, des répliques verbalisent cela, par exemple, Cathy rapporte : « Je hurle sans son. »⁵³³.

Parler soulage du poids du silence. Ce poids du silence peut être verbalisé, comme ci-dessus, ou être traduit par le soulagement de la parole. En opposition à la chape de plomb de l'omerta, briser ce silence est libérer la parole, auparavant contrainte et tue. En militantisme, on parle d'écouter et de faire entendre la parole des concerné.e.s⁵³⁴ (par exemple, la parole de personnes racisées lorsqu'il s'agit de témoigner du racisme vécu, des femmes noires pour entendre leur expérience vécue de la misogynie, etc.), des personnes qui ne l'ont pas, la parole des subalternes⁵³⁵. Dans l'histoire d'une émancipation féminine, la libération de la parole des femmes fait partie intégrante du moteur

530Benoîte Groult, *Ainsi soit-elle*, p. 35

531*Le fils*, p. 30

532*Ibid*, p. 33

533*Ibid*, p. 34

534« Ce rapport de force ne peut pas être ignoré car il a des conséquences sur la façon dont notre discours va être perçu.

Les concerné·es qui s'expriment sur leur oppression sont rarement écouté·es, pris·es au sérieux » L'argument du côté des experts, qui sert à décrédibiliser la parole des personnes dont le vécu est en lien direct avec un sujet est le suivant : les concerné.e.s (personnes exploitées, dominées, opprimées...) seraient trop subjectives, dans l'émotion, n'auraient pas le recul objectif nécessaire pour garder une froideur de l'esprit, pour garder « la » raison. D'une part la question de la subjectivité est sujet à caution, puisque selon Bally, par exemple, toute parole implique une subjectivité (parler serait dès lors toujours déjà donner un point de vue). D'autre part, cela fait taire les personnes les plus révoltées, les plus à même de témoigner, dévalue leur parole, leur enlève ce droit et ce pouvoir de la parole. La légitimité de leur parole revient donc en force dans le milieu militant. « Les luttes sociales sont aussi un vecteur d'émancipation pour les concerné·es. Reprendre la parole, maîtriser le discours, occuper l'espace, c'est aussi retrouver une certaine forme de pouvoir. Ne plus être un « objet » de discours, mais un « sujet ». », Article de Charly, « La parole des concerné.e.s : entre émancipation, confiscation et risques d'essentialisation », *Simona.com*

535Comme le titre Spivak dans son essai *Les subalternes peuvent-elles parler ?*

féministe et des revendications.

Cet acte de soulagement par la parole est très significatif dans une réplique de Suzy, qui traduit son soulagement de dire et de vivre la rupture de son quotidien, suite à la nouvelle de son bébé devenu inanimé :

« J'essaie d'éprouver la douleur que je me devrais d'éprouver
mais les épaules se relâchent
la nuque est
saisie par ça
un affaissement
un recourbement
un relâchement
un soulagement que je ne sais comment nommer. »⁵³⁶

Ses mots arrivent au compte-gouttes comme une accumulation de petites expirations, représentant un cran de plus de détente acquise. L'image de ses épaules qui « se relâchent » est véhiculée par chaque nom commun ajouté, précisé, qui finit par « un soulagement », comme chaque membre du corps se détendant, comme un degré de plus de détente des épaules. La dernière longue phrase sonne comme une longue expiration de soulagement.

Les pensées des personnages féminins de nos pièces sont aussi verbalisées, comme nous l'avons vu en première partie ; et ces pensées sont pour la première fois entendues, exprimées, sur scène, dans le présent de l'énonciation de la performance. Leur parole privée devient alors publique. Elle devient publique au théâtre, mais aussi dans la fiction. Par exemple, lorsque Cathy « va parler au mégaphone »⁵³⁷, « Devant des milliers de personnes, elle le fait. Exprimer ce qu'elle pense, ce qu'elle ressent, crier », elle ose prendre la parole en public, et sa parole prend de l'ampleur par l'action même de parler, et par ce que « la foule reprend en chœur. » La parole individuelle se transforme en parole collective, ou plutôt la parole d'un personnage féminin, est l'écho d'une pensée ou d'une expérience commune, elle devient porte-parole.

Plus qu'une parole, la voix des personnages de mère de Cathy et Suzy, transmettent des cris. La parole de Suzy est le cri d'un cœur en dysfonctionnement, cri d'un corps enfoui comme sa voix. Et les dramaturges féministes étudiées ont compris et adhèrent manifestement au postulat de la nécessité de faire entendre des voix de personnages féminins, dans le but de faire contre-poids, et d'utiliser la scène comme un espace de réparation (selon une expression de Magali Mougel), où cette parole tue est diffusée, écoutée par le public. Ce mouvement de leur dramaturgie, comme des hauts-parleurs de ces voix, répond complètement à l'analyse féministe de la division genrée de la

⁵³⁶Suzy Storck, p. 15

⁵³⁷Le fils, p. 21, idem pour toutes les citations de ce paragraphe.

parole :

« Le silence des femmes dans la conversation ainsi que leur exclusion de la communication conduisent à leur invisibilisation dans le monde. Si la parole est déterminante dans la construction de la réalité, ceux qui contrôlent la parole contrôlent aussi la réalité. »⁵³⁸

Pour en finir avec le silence des femmes, avec leur consentement présumé, « L'EXPERIENCE DU NON » est primordiale. Suzy, après six ans de résignation, explose et se défend des agressions de HV Kreuz : « Ne me parle pas comme ça. »⁵³⁹, « Arrête », « J'EN AI ASSEZ. ». Pour s'imposer, Suzy use des habitudes de HVK, dont l'interruption de parole et oblige alors HVK à la laisser continuer :

« SUZY STORCK. – Mais arrête !
Arrête de toujours me crier dessus !
Arrête de faire ça !
Arrête je n'en peux plus de ça.
De tous tes reproches.
De toutes ces accusations.
Comme si /
J'en peux plus !
Arrête de crier !
HANS VASSILI KREUZ. – Comment je peux te faire encore
confiance lors même /
SUZY STORCK. – Arrête.
Je n'en peux plus.
Je n'en peux plus de tout ça.
De ces gamins.
Trois.
Je n'en peux plus /
J'EN AI ASSEZ. »⁵⁴⁰

Magali Mougel choisit donc de faire entendre la force que peut avoir cette parole. Et à la différence de l'entretien où son expérience du non ne prend pas effet, son acte manqué lui place un pied du côté de l'implosion de sa place attitrée de mère. Cette expérience du « Non » est souvent mise en avant dans des campagnes sur le consentement (le nom du Festival Regards Croisés 2019, à Grenoble, était d'ailleurs « Non c'est Non », slogan martelé pour qu'il soit bien imprimé). L'importance accordée au refus des femmes est remarquable dans *Suzy Storck*, et est tout autant défendue par Carole Thibaut, qui, évoquant la lutte d'ouvrières interviewées pour *A plates coutures*, affirme la nécessité du « non » : « à un moment donné, ces femmes qui ont toujours dit « oui » au mari, aux machins, au petit patron, au chef d'atelier tout ça, un jour ces femmes elles se disent

⁵³⁸Corrine Monnet, même œuvre.

⁵³⁹*Ibid*, p.62

⁵⁴⁰*Ibid*, p. 64

qu'elles doivent dire « non », qu'elles doivent dire « non, on refuse, on peut pas être traitées comme de la merde comme ça. Cette compréhension, cet apprentissage de ce « non »-là et du coup cette dignité que ça donne de vouloir résister sans en avoir les armes pour autant au niveau du langage», cette nécessité vitale est au plus haut point démontrée.

Il s'agit donc d'exemples pour remplacer les premières phrases telles que « Elle a pris les choses comme elles sont venues. »⁵⁴¹, « On a fait comme tu as voulu Hans Vassili Kreuz. / J'ai renoncé à ce travail / ET/ »⁵⁴², ou encore « Alors d'accord / Nous rentrerons quand tu en auras assez / D'accord »⁵⁴³, ou bien encore « De tout ça, il est hors de question de parler à Philippe, il réagirait mal, il ne comprendrait rien. Ce serait encore pire. »⁵⁴⁴, peu après « Vous supportez ça, vous, quelqu'un qui dort à côté de vous, qui ne voit rien, qui ne sent rien ? »⁵⁴⁵. L'impact des trois pièces fait penser qu'une utopie serait que les femmes, les mères, n'aient plus besoin de « courage »⁵⁴⁶ pour refuser la maternité si ce n'est pas un souhait, pour communiquer sur les problèmes familiaux avec le mari, qui « devrait »⁵⁴⁷ se sentir concerné par son fils autant que sa conjointe, pour affirmer ses choix et sa parole.

Chapitre VIII – Performance, processus d'écriture et lien avec le plateau

La parole a valeur performative, peu importe les circonstances, avec échec (ou infélicité) ou réussite. Au théâtre, la parole développe encore d'autres caractéristiques et pouvoirs. Ce qui est dit sur scène peut être mis en acte par les act.eurs.rices, peut prendre corps, et a une influence sur les personnages, autant que sur le public. Le principe de double énonciation au théâtre – notamment développé par A. Ubersfeld – qui est toutefois unique dans le cas des monologues, participe d'une double performativité de la parole dramatique. L'effet sur le public est non négligeable et la performativité de la parole traverse la performance théâtrale. Pour anticiper au mieux les effets sur le public, voir ce qui fonctionne sur scène, l'écriture en lien avec le plateau⁵⁴⁸ est privilégiée par les trois autrices de notre corpus. En effet, elles cumulent parfois plusieurs rôles dans la création dramatique, et travaillent toutes trois le plus souvent avec les comédien.ne.s. Elles assistent aux

541 *Suzy*, p. 30

542 *Ibid*, p. 41

543 *Eté*, p. 7

544 *Le fils*, p. 29

545 *Ibid*, p. 27

546 Ce mot courage est ajouté entre le prologue et l'épilogue dans le regret de Suzy de n'avoir pas refusé plus ardemment d'avoir des enfants avec HVK, à l'épilogue elle rajoute son souhait postérieur : « que j'aurais aimé réussir à avoir le courage de ne pas remplir mon devoir conjugal. », p. 70.

547 Durant toute la pièce, ces ordres au conditionnel sont des reproches à Cathy au « elle », des rappels à l'ordre de son rôle maternel, toujours dirigé sur Cathy, jamais reproché à Philippe, qui pourtant ne voit rien, n'anticipe rien, pas plus que Cathy.

548 Une écriture du plateau du début à la fin voudrait que les improvisations, les propositions de jeu autour de situations, etc., constituent, soient la base de la pièce, alors que dans le cas de ces trois pièces, il y a d'abord eu un premier texte écrit avant d'être retravaillé au plateau.

répétitions, font ainsi évoluer leur pièce au cours du travail de plateau. Cela modèle leur dramaturgie, adaptée parfois particulièrement à un.e act.eur.ice, à une mise en scène, à une équipe.

1. Processus d'écriture des trois autrices

Tout d'abord, les processus d'écriture de nos trois pièces ont des similitudes dans l'approche au plateau. En effet, pour chacune des pièces, les autrices ont assisté à des répétitions, et pour la plupart, on retravaillé leur texte par la suite.

Pour *Le fils*, Marine Bachelot Nguyen a pu préciser son texte en plusieurs étapes. Elle a reçu la commande de David Gauchard, a écrit et proposé au metteur en scène ; tous deux ont échangé, faisant évoluer le texte. La dramaturge est ensuite venue avec un premier texte en répétition avec la comédienne Emmanuelle Hiron, choisie dès le début du projet – la dramaturge avait donc en tête la comédienne pour qui elle écrivait ce monologue, comédienne qu'elle connaissait sûrement déjà, car elle a participé à plusieurs pièces de la compagnie L'unijambiste – et dans une forme monologique. De nouveaux échanges avec la comédienne ont cette fois pu modifier l'écriture, comme le raconte Emmanuelle Hiron :

« Ils ont écrit la première partie tous les deux, en discutant beaucoup et moi je suis venue un peu après. J'suis pas intervenue sur l'écriture mais on discutait beaucoup en fait donc ça a aidé Marine à dessiner la trame et les événements à l'intérieur de l'histoire »⁵⁴⁹.

Il y a donc eu des allers-retours entre le travail de table et de plateau dans l'écriture du *Fils*.

Dans le cas de *Suzy Storck*, Magali Mougel en a écrit plusieurs versions, dont celle-ci est la dernière, et publiée, comme elle l'explique :

« Sur mon processus d'écriture, c'est une pièce que j'ai mis assez longtemps à écrire. J'ai commencé en 2011 et elle a été finie en 2013 et il y a d'autres versions qui existent, des brèves, des avec trois monologues, celle qui est connue c'est celle-ci, parce que je pense que c'est la plus intéressante. »⁵⁵⁰

L'idéal de création dramaturgique pour Magali Mougel est de renouer avec la scène, de faire rencontrer le processus d'écriture et celui de répétition. Selon elle :

« on écrit pour des plateaux, on écrit en direction d'acteurs c'est-à-dire de corps, donc ça s'adresse d'abord à un collectif et à une assemblée qu'est celle des spectateurs. Ça ne va pas de soi qu'on donne une salle de spectacle à un ou une auteur.e, plutôt qu'une

⁵⁴⁹Vidéo de diffusion à la Voix du Off d'Avignon

⁵⁵⁰Échange avec Magali Mougel au Pen America World Voices Festival, 17 avril 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=VRJjk-2K0bs>

simple salle de réunion. »⁵⁵¹

Elle souhaite renouer avec un travail plus collectif, briser cette pratique totalement solitaire de l'écriture, ce que permet par exemple l'exercice de la commande. Pour elle, le mieux est lorsque « l'auteur est présent du premier jour de l'écriture ou répétition, au premier jour de la représentation ».⁵⁵² *Suzy Storck* n'étant pas une commande, elle n'a pas commencé à écrire avec une équipe, mais plutôt seule. Elle a tout de même pu partager faire entendre son texte avant des répétitions, notamment lors d'une résidence en cargo dans un voyage transatlantique.

Lors d'une émission de radio, on entend un enregistrement de la dramaturge lisant son propre texte, des extraits d'une version de *Suzy Storck*. Durant ce temps et cet espace de résidence atypique⁵⁵³, il y avait cette possibilité très appréciée par l'autrice de partager « sur [leur] temps d'écriture, avec Claudine Galea,... », de « pouvoir échanger, partager, dans ses écritures en train d'être créées. Se lire des extraits ... », donc dans une démarche moins solitaire. Conditions réunies, elle a « beaucoup écrit sur ce cargo ». Lors d'une « soirée avant d'arriver à Pointe-à-Pitre, [...] le capitaine était venu avec son journal de bord, et avait lu tout ce qui s'était passé sur le bateau pendant la traversée, après les lectures des auteur.e.s ». La précision de son journal, avec les heures, les faits énoncés, l'a-t-elle influencée pour les détails donnés par le chœur ? Dans un cargo où la « perte de repère » est de mise, l'heure de sa montre est le seul repère. Et encore, il s'agit d'un repère, qui change à chaque latitude, où l'heure se dilate, où l'on gagne une heure de jour ou de vie ; l'aspect temporel de la pièce a peut-être un lien.

Les différents titres trouvés avant *Suzy Storck*, mettaient l'accent sur des leviers majeurs de la vie de Suzy, dans l'intrigue, par exemple *A force que tout le monde me crie dessus*, met l'emphase sur l'oppression du cri du monde qui l'entoure, tandis que *Je ne vois pas en quoi mon absence de maternité m'empêche de vendre des tétines*, recentre sur le sujet de la maternité. Toute l'ironie du sort de Suzy s'y concentre dans la mesure où elle est empêchée d'accéder à un travail, n'ayant pas fait l'expérience d'une maternité, mais lorsqu'elle a des enfants, elle est assignée à s'en occuper et n'a donc plus le temps de travailler.

De multiples étapes d'écriture et de représentations ont donc eu lieu avant la version finale de *Suzy Storck*.

Enfin, Carole Thibaut a écrit *Été* en plusieurs nuits, dont l'une en résidence à la Chartreuse, dont elle dit :

⁵⁵¹Magali Mougel, invitée par Joëlle Gayot sur l'émission « Changement de décor », France culture, 19/04/2015
<https://www.franceculture.fr/emissions/changement-de-decor/magali-mougel>

⁵⁵²« Pour écrire, je travaille beaucoup sur commande, en relation avec des équipes, chose importante pour moi », Magali Mougel.

⁵⁵³Résidence sur un Cargo entre Dunkerque et la Guadeloupe, trajet Transatlantique

« quand j'ai la chance d'être invitée en résidence d'écriture, à la Chartreuse par exemple, qui est pour moi un endroit important, c'est un endroit de ressourcement et vraiment d'écriture, j'me rends compte que c'est beaucoup un temps de non-écriture, mais qui est un temps d'écriture. Il me faut beaucoup de temps avant de me mettre dans l'écriture mais en fait ça travaille, ça travaille tout le temps. [...] Et en fait cette écriture qui sort au dernier moment, en fait elle a mûri par des semaines et des mois de travail. »⁵⁵⁴

En résumé, il faut tenir compte de tout le temps entre le début de l'écriture et la fin pour intégrer tout le processus, même en temps libre, lorsque le cerveau continue de travailler et de créer des liens, digérer les informations cherchées, les observations dans la réalité, etc. : « je me suis rendue compte que tout ce qui se passait avant, était de l'écriture, de la non-écriture, mais c'est de l'écriture. »⁵⁵⁵

Dans cette même interview, l'autrice évoque ses écritures-éclair : « Et y aussi des pièces, qui sortent des fois comme ça en une nuit, le début d'une pièce, ça m'est arrivé sur quelques pièces. » . Ce sont les conditions d'écriture d'*Été* puisqu'au début, il est écrit :

« La pièce *Été* a été commencée à Arles une nuit d'été 2004 / poursuivie en résidences d'écriture à la Chartreuse de Villeneuve-les-Avignon (Centre National des Écritures du Spectacle) en mai 2005 et mai-juin 2006 / achevée à Paris une nuit d'été 2007. »⁵⁵⁶

Cette pièce a donc été écrite dans un moment épiphanique ou du moins très stimulant, « de cette jouissance, de quelque chose de cette espèce de vertige, de quelque chose qui va comme ça, par une nécessité qu'on comprend souvent a posteriori, qui émerge en une nuit, en quelques jours comme une urgence absolue »⁵⁵⁷.

2. Recherche documentaire et paroles réelles

Les trois autrices fonctionnent beaucoup en commençant par des recherches documentaires, bien que je n'aie pas trouvé de document en lien direct avec ces pièces en particulier, elles semblent toujours accorder une grande part à cette recherche qui part du réel, à des entretiens, des lectures...

Marine Bachelot Nguyen a donc eu cette démarche pour des créations collectives telles *Circulations capitales*, qui s'est écrit à base d'improvisation, et prises de notes des propositions, des trois comédiens, metteurs en scène, dramaturges qui ont participé à cette pièce. Celle-ci est constituée de témoignages et recherches autobiographiques : « on parle au je, on parle de notre

⁵⁵⁴Carole Thibaut, interview aux Métallos à Paris, diffusé sur le site Théâtre contemporain depuis le 07/09/2016, https://www.theatre-contemporain.net/biographies/Carole-Thibaut/playlist/id/Questions-a-Carole-Thibaut/video/Carole-Thibaut-L-ecriture-au-jour-le-jour?autostart#top_page_titre

⁵⁵⁵Même interview

⁵⁵⁶*Été*, p. 4

⁵⁵⁷Carole Thibaut, même interview.

famille, de notre histoire »... « au final on part de l'histoire de tout le monde, de pleins d'autres personnes » (Xavier Phan). La question qui traverse la pièce est : « Des idéologies du communisme, du christianisme, du capitalisme et du colonialisme », « qu'est-ce qui reste ancré dans les corps ? »⁵⁵⁸. Pour *Des ombres et des lèvres* aussi l'autrice est allée à la recherche de documents, de témoignages, en lien avec les mouvements LGBT au Vietnam. En réponse à « la vague d'homophobie en France », avec les manifs pour tous, elle a eu « la volonté d'aller voir au Vietnam quelque chose de plus positif, avec cet activisme qui fleurissait »⁵⁵⁹. Pour ce faire, tout est matière à écriture : des échanges d'emails, des entretiens avec des gens, des rencontres avec des artistes, des évènements, discussions, des marches de fiertés au Vietnam, etc.

Quelques années plus tard, elle a beaucoup recherché sur le discours opposé, la façon de parler et les idées communiquées par les participant.e.s des manifestations opposées à la loi Taubira. Ce discours gangrène de plus en plus celui du personnage de Cathy, et d'un dialogisme, il ne forme plus qu'un, s'intègre complètement à sa parole⁵⁶⁰. Pour *Le fils*, un partenariat avec le Théâtre 7 de Limoges, avec le Théâtre de l'Union CDN de Limoges (leurs ateliers ont par exemple réalisé le décor en bois et marqueterie), une résidence à Chambéry (la Cie de l'Unijambiste était associée à la scène nationale de Chambéry), ont permis d'établir la création de cette pièce, dans l'alliance de l'écriture et de toutes les techniques du théâtre, qui constitue l'équipe totale derrière cette pièce. La première fut jouée au Théâtre de l'Union. Et le lieu de travail et de représentation importent puisque « C'est aussi l'outil de travail l'espace où on est, qui influence les choses »⁵⁶¹. « ça s'invente ensemble [...] la musique en travail avec les act.eu.rice.s, le travail de la voix... ». Comme elle met en scène beaucoup de ses pièces, elle pense son texte pour la scène, pour et avec une équipe, et est proche du plateau.

Magali Mougel met aussi au cœur de son processus d'écriture la recherche documentaire :

« En général quand je commence à écrire, y a toujours une sorte de terrain prospectif mis en place un peu comme un sociologue où je pars rencontrer des gens échanger avec pour pouvoir construire le texte en lien direct avec la réalité [...] comme une enquête »⁵⁶².

Plusieurs médiums et média lui servent d'information, lui ouvrent les oreilles sur des expériences et histoires sociales, historiques ou intimes. A ce propos, l'autrice remarque : « J'ai pas identifié en

558 Vidéos de Lumière d'août diffusée sur Vimeo : <https://vimeo.com/374643601> , consultées en août 2020

559 Vidéo diffusée sur une chaîne vietnamienne, j'ai traduit les phrases de l'autrice de l'anglais au français :

<https://www.youtube.com/watch?v=Y1eG9-6Alds>

560 A l'heure où des radicalisations islamistes étaient représentées de toutes parts, le choix de représenter une radicalisation traditionaliste catholique fait contre-poids au discours français sur la laïcité et à l'islamophobie ambiante.

561 Marine Bachelot Nguyen, en résidence à la Passerelle, St Briec

562 Magali Mougel, interview par ArtCena, Centre national des arts du cirque, de la rue et du théâtre, diffusé sur Vimeo en 2019 : <https://vimeo.com/348138319>

premier lieu que j'avais une fascination pour les faits divers, mais par contre j'écoute beaucoup la radio ». L'une de ses œuvres radiophoniques favorites est *Lulu* de Yann Parenthoën (1988), *Lulu*, est l'objet de cette œuvre, est une femme de ménage. Le travail documentaire radiophonique de Yann Parenthoën, « le tailleur de son », est d'une grande influence pour Magali Mougel, pour « essayer de comprendre comment se sculpte le son ». On comprend alors d'où vient le fait que son travail soit beaucoup basé sur la parole, que l'environnement sonore y ait une telle importance. En effet, ce qui l' « intéresse c'est d'abord la question du rythme, et la question du souffle, et ce que la parole peut / sans qu'il y ait de représentations ou de décors comment on peut créer de l'image pour ceux qui écoutent. Et aussi de la sensation de chaleur, d'odeurs. »⁵⁶³

En addition à ses recherches, elle s'inspire de ce qu'elle connaît ou a connu, de son entourage, milieu social, etc. Ainsi, si elle « s'intéresse à ce qu'on appelle le prolétariat », c'est pour « rendre hommage à ce qui nous entoure, pour ne pas oublier par où l'on passe et d'où l'on vient ». L'autrice « venant de Lorraine est sensible aux fermetures (des usines...) et aux espaces de résistance ». Elle souhaite « faire entendre ces voix, sans regard goguenard⁵⁶⁴ ». « Mes héros sont des gens ordinaires. J'essaye de comprendre comment ils gardent la tête hors de l'eau et font de la résistance dans ce monde hostile. », dit-elle, et cela traverse tant les personnages de ses autres pièces, que ceux de *Suzy Storck*.

Carole Thibaut, évoque aussi son temps de recherche pour ses pièces *Monkey Money* pour laquelle elle a beaucoup lu sur le capitalisme, la macro-économie, pour *Longwy Texas*, dont les documents étaient autobiographiques et historiques, ou plus récemment pour *A plates coutures*⁵⁶⁵, qu'elle n'a pas mis en scène elle-même contrairement à ses autres pièces. Puisque cette démarche lui tient à cœur, on peut supposer qu'elle ait beaucoup repris des femmes, mères, qu'elle a rencontrées⁵⁶⁶, peut-être d'œuvres lues, vues, entendues, en rapport à la maternité, ayant une approche féministe, et rattachant sa pensée à celle de Françoise Héritier, elle a forcément lu des ouvrages ou articles socio-anthropologiques en lien à la parentalité et la maternité⁵⁶⁷. Trouver

563Magali Mougel, même émission Changement de décor, France Culture.

564Elle retranscrit donc un certain niveau de langue, plutôt familier, dans les dialogues, mais offre aussi un langage plus poétique à Suzy et métaphorique lorsqu'elle parle seule. Un reproche à Jean Genet pour *Les Bonnes* était de rétorquer que des bonnes ne parlent pas comme ça ; comme le rapporte Magali Mougel, il avait répondu : « mais peut-être que dans le secret de leur chambre le soir elles parlent cette langue. ». En s'inspirant d'une réalité, elle retranscrit la violence que peuvent porter des paroles réalistes, et se permet aussi d'imaginer la parole de ses personnages comme des espaces à créer, pas spécialement d'utopie, mais de « réparation », comme elle le qualifie.

565Pour cette pièce, elle a fait deux ans de collectage de témoignages, recherches, etc.

566Elle retrouve parfois des « femmes qui ressortent dans ses personnages », qu'elle connaît, a rencontrées.

567Toutes ses écritures sont traversées par son expérience vécue de femme, les discriminations qu'elle peut connaître, ses lectures,.. Dans *Été*, un travail important est opéré sur les personnages féminins, centraux dans la pièce, littéralement. Elle écrit : « Je crois que le parcours d'un.e artiste se tisse autour de quelques obsessions qu'il.elle n'en finit pas d'interroger et gratter. Les questions du genre, de la construction de nos identités sexuées, des représentations et codes du féminin, d'une possible histoire des femmes parallèle à l'histoire officielle des hommes, ont, me semble-t-il, toujours traversé et occupé, directement ou indirectement, mon travail artistique. Avec les années il a bien fallu finir par m'avouer que ces questions constituaient pour moi une de mes obsessions. », Note d'intention, « Genèse », de *L'idéal féminin n'est plus ce qu'il était*

exactement ce qui fut matière d'écriture pour elle est de toute façon entreprise difficile, puisqu'elle garde des choses qu'elle a entendues, a parfois oublié d'où cela venait, elle raconte :

« qu'est-ce qui m'a imprégné assez pour qu'à un moment donné ça revienne là. Y a une telle nécessité, c'est tellement resté gravé même si j'en ai pas pris conscience que ça ressort à un moment donné dans l'écriture. »⁵⁶⁸

Carole Thibaut partage la même image que Magali Mougel, de l'écriture comme une enquête : « Souvent mes pièces viennent de la lecture, ou d'une autre pièce, ou d'un roman, ou d'un film, écrire à partir de ça »⁵⁶⁹. Ses premiers textes dramatiques sont des adaptations ;

« ce travail rejoint ce que je fais aujourd'hui à partir des documents, comme des enquêtes, mais qui un moment donné ont besoin de traverser la fiction pour exister. J'ai besoin de retraverser de manière intime et à travers mon imaginaire. »⁵⁷⁰

Ces recherches documentaires servent à la pertinence du propos, à la proximité des répliques avec la parole réelle qu'on peut entendre, ici, de celle de mères. Dans un souci de réalisme, s'imprégner de vrais témoignages, prises de parole, rend d'autant plus crédibles les paroles des personnages que l'on reconnaît le discours associé, des personnes de notre connaissance, ou auxquels on peut s'identifier. Pour faire entendre au mieux ces voix de femmes, ces paroles de mères, le glanage de celles-ci dans la réalité peut apporter une réelle valeur documentaire à la fiction. Par exemple, Marine Bachelot Nguyen a écouté et regardé durant de nombreuses heures des vidéos d'interview, de prises de parole, de communication de femmes de la Manif pour tous ; les répliques de Cathy en sont donc nourries et en retranscrivent un certain naturalisme.

3. Travail au plateau

Le travail de plateau, quant à lui, consiste en une exploration qui se prolonge dans les corps et voix des comédien.ne.s. D'une personne à l'autre, un même texte ne résonne pas de la même façon, en fonction des intonations, des intentions jouées, de la physicalité, de la tessiture de voix, etc. Faire travailler un.e comédien.ne sur son texte, l.a.e faire improviser dessus, explorer autour des situations, échanger sur le texte, tout cela va nourrir et modeler l'écriture. Écrire pour ou avec quelqu'un.e n'est pas la même chose qu'écrire, puis laisser vivre le texte sans contact avec l'équipe de création.

568Carole Thibaut, interview de Théâtre contemporain : <https://www.theatre-contemporain.net/video/Carole-Thibaut-A-plates-coutures-le-processus-d-ecriture>

569Carole Thibaut, même interview.

570Idem, https://www.theatre-contemporain.net/biographies/Carole-Thibaut/playlist/id/Questions-a-Carole-Thibaut/video/Carole-Thibaut-Les-premier-texte-de-theatre?autostart#top_page_titre

De plus, entre lire un texte de théâtre dans sa tête, ou même à haute voix, seule à son bureau, et le faire lire par des act.eurs.rices, avec des voix différentes, le faire jouer sur scène, l'effet du texte peut considérablement changer. Une fois sur scène, et dans la position du public, on s'aperçoit plus des problèmes de rythme par exemple, on perçoit mieux les moments où l'énergie retombe, où l'attention du public peut chuter. Dans le cas du *fil*s qui est un monologue, il est certain que ces questions sont primordiales, dans la mesure où tenir attentif l'auditoire avec une seule personne qui joue, sans jamais l'énergie motivante d'un.e partenaire à laquelle réagir, est un vrai challenge, tout à fait réussi dans ce cas, à la lecture, et avec beaucoup de force sur scène, dans cette mise en scène de David Gauchard. En somme, au plateau ce qui ne fonctionne pas dans le texte saute beaucoup plus aux yeux ou aux oreilles, ce qui fonctionne bien, ce qui coule naturellement, qui fait bien ressortir les enjeux majeurs, les relations des personnages, les phrases clefs, etc. est plus évident.

Ainsi, pour Carole Thibaut qui a mis en scène sa propre pièce, pour Marine Bachelot Nguyen qui a continué à faire évoluer son texte avec des essais au plateau, du travail de table avec l'équipe, ou pour Magali Mougel, qui a pu suivre le travail de mise en scène de Jean-Pierre Baro avec plusieurs élèves de l'ERAC, avec une distribution de quatre comédien.ne.s seulement, et ainsi modifier son texte, l'allonger pour arriver à sa version finale, l'expérience du plateau est motrice, centrale et nécessaire.

Enfin, pouvoir être dans la réception des mots⁵⁷¹, des scènes, en tant que public, peut libérer d'un regard collé sur le texte, et permettre le recul des spectat.eurs.rices. Les dramaturges peuvent alors mieux ressentir les effets que provoquent les paroles des personnages portées par les comédiennes. Amener le public à rire, à avoir peur, attiser sa curiosité, provoquer son empathie sont autant d'effets qui prennent corps sur scène, et dont l'efficacité peut vraiment être approuvée ou non au plateau.

L'efficacité n'est pas là dans une logique de rentabilité, mais bien de diffusion des idées que souhaitent véhiculer ces autrices, qui choisissent d'écrire des pièces engagées et politiques. Si la parole de ces personnages de femmes et de pouvoir est bien véhiculée, si l'on ressent bien l'oppression ressentie quant à leur rôle parental, conjugal, ou autre, que l'on voit physiquement les conséquences que des mots ont sur d'autres personnages, autant que des actes, alors ce que défendent ces autrices sera partagé au mieux. Par empathie, stimulations des neurones miroirs, représentation en acte et paroles (elles-mêmes actes) de situations, l'expérience dans le public ne laisse pas indifférent quant aux pièces, aux réalités de ces mères, ni sourd à leur parole et à leur

⁵⁷¹Carole Thibaut témoigne en ce sens : « je suis tellement heureuse quand je viens là et que je n'ai à me soucier que des mots », elle a une volonté de pouvoir assister à des répétitions de mise scène de ses textes, où elle n'a qu'à « écouter les mots et rien d'autre ». Pour elle, le dialogue et l'échange entre aut.rice.eur et metteur.se en scène peut être nourrissant et bénéfique, sans pour autant qu'il y ait intrusion dans la mise en scène. Elle conclut : « donc je pense que ce serait bien de décroquer un peu les choses parfois »

point de vue. Dans le cas de *Le fils*, la fin révèle vraiment les conséquences que des discours homophobes peuvent produire de tragique, dramatique...

Dans une démarche militante, faire comprendre par la représentation et le témoignage le poids du rôle de mère, des injonctions sur les femmes, des stéréotypes, sur les hommes aussi, propose une déconstruction des rôles genrés et parentaux, au moins une remise en question qui reste en tête.

4. Témoignage sur scène

Pour ces trois pièces, la scène se transforme en effet en espace de témoignage, et pas seulement de représentation, mais comme un espace privilégié où l'on écoute des paroles de mères silencieuses.

Un double mouvement de témoignage s'opère. Un personnage est témoin de sa propre vie passée (cas de Suzy et Cathy, ou au présent pour La femme) et la raconte. Par cette démarche, elle fait revivre une absence. Une comédienne devient porte-parole de son histoire et la partage à un public. Ce public devient alors témoin de cette histoire, de cette parole de mères. En cela, comme Jean-Pierre Sarrazac, « ce « geste de témoigner » [...] concerne aussi bien l'écriture que la mise en scène et que le jeu. C'est en cela qu'il constitue un « dispositif » pour le théâtre moderne et contemporain... »⁵⁷²

Le temps de la performance est ainsi temps d'une parole d'autant plus performative qu'elle est représentée publiquement sur une scène de théâtre, performée par une réelle personne bien qu'incarnant un personnage fictif.

Cet acte du témoignage est central dans la parole portée dans *Le fils*⁵⁷³, et la prise à témoin du public est même directe, puisque des questions lui sont adressées. Le public est donc pleinement pris en compte dans ce processus théâtral. Avec ses questions au public, Cathy interpelle l'auditoire, ce qui ancre sa parole dans la réalité du temps performatif, et non du temps fictionnel. De plus, cela amène le public à interroger sa propre relation à la parentalité, à la maternité, à sa certitude de ce qui est vrai ou non, etc. De manière répétée, ces questions au public, effectuent une distance avec la fiction, et à nouveau, insistent sur la portée de ce témoignage fictif mais nourri de recherche documentaire, dans la réalité.

Le témoignage développe un rapport au temps spécifique puisque le récit est obligatoirement postérieur aux faits racontés (comme c'est le cas dans *Le fils* ou *Suzy Storck*) ; « À travers la

⁵⁷²Jean-Pierre Sarrazac, « Introduction », Ed.L'Harmattan, *Études théâtrales*, 2011/2 N° 51-52

⁵⁷³« Du point de vue du théâtre, il existe deux grands types de témoignage. L'un pourrait être dit politique et l'autre intime. Et, très souvent, il leur arrive de se combiner. À un pôle, le personnage brechtien, qui se présente comme le témoin oculaire d'un événement, d'un accident – d'une « scène de la rue ». À l'autre pôle, l'homme comme témoin de lui-même. De sa propre souffrance. De sa propre Passion. Dans *Le Pèse-nerfs*, Artaud proclame : « Je suis témoin. Je suis le seul témoin de moi-même ». », Jean-Pierre Sarrazac, *Ibid.* Le témoignage de cette femme et mère dans *Le fils* rassemble le politique et l'intime, et raconte comment cela s'entremêle.

médiation de la parole. Le témoin rend témoignage en disant, ou en re-disant ce dont il a fait l'expérience. »⁵⁷⁴ Adriano Fabris développe à propos de ce temps du témoignage :

« dans la *performance* de l'acteur. En tant que témoin, l'acteur est celui qui met en scène, qui *représente* [...], par le biais des mots et des gestes, cette absence, actuelle, de ce qu'il avait expérimenté précédemment. L'acteur, comme témoin, est la *trace scénique de cette absence*. Et cette absence, il l'exhibe face à un public, parce qu'il est appelé, devant lui, à rendre témoignage de cette absence. Pour faire en sorte que ce qui a été perdu soit présent, à travers ses actions, au moins pendant un instant. L'acteur accomplit tout cela dans l'interprétation, en rendant vrai un tel rapport avec l'absence ; il le fait en s'exprimant à la première personne »⁵⁷⁵

C'est ainsi que Suzy Storck déterre sa propre histoire, son corps et remplace son silence par sa parole, que Cathy réussit à évoquer la douleur d'un passé peut-être proche. Carole Thibaut est au diapason avec le traitement de la parole de ses personnages, et en rapport au temps que le témoignage implique :

« c'est un processus d'écriture narrative, c'est-à-dire qu'elle racontent, elles sont témoins de l'histoire qu'elles ont vécu et par moment elles le vivent. C'est une espèce de témoignage, mais vivant, cette pièce parce que j'avais besoin que ce soit pas une histoire fictionnelle racontée par un auteur, mais que ce soit vraiment ces femmes qui racontent leur histoire sur scène, même si ces femmes je les invente, je me sentais pas éthiquement d'aller les mettre en scène. C'est quatre femmes qui racontent leur histoire mais qui passent leur temps à replonger dedans donc on sait pas si c'est au passé ou au présent. »⁵⁷⁶

Lors même que les actions et paroles rapportées par le témoignage pouvaient rester invisibles, l'acte de témoigner « par l'intermédiaire de la parole »⁵⁷⁷ lutte contre cette invisibilisation. Dans le cas de nos pièces, la diffusion de la parole des personnages de mères consiste en un réel pouvoir. Détenir la parole, avoir la parole, prendre la parole se rapporte à une prise de pouvoir, le pouvoir de raconter avec son point de vue, avec ses mots, ses ressentis.

« il apparaît encore plus évident que le fait de témoigner, en tant qu'acte linguistique, revêt un caractère *performatif* : c'est un dire qui est "faire". Mais signaler cela est de nouveau insuffisant. En effet, l'acte de témoigner ne consiste pas seulement à affirmer quelque chose publiquement, il comporte surtout, pour se réaliser, une exposition de soi. »⁵⁷⁸

Comme nous l'avons étudié en première partie, l'un des intérêts majeurs portés par le prisme de la

574Adriano Fabris, *Représentation théâtrale et témoignage*, L'Harmattan, *Etudes théâtrales*, 2011/2 N° 51-52, p. 180-189

575Adriano Fabris, *Ibid*

576Carole Thibaut, entretien sur le processus d'écriture de *À plates coutures*, Théâtre contemporain :

<https://www.theatre-contemporain.net/video/Carole-Thibaut-A-plates-coutures-le-processus-d-ecriture>

577Adriano Fabris, *Ibid*

578Adriano Fabris, *Ibid*

parole dans ces pièces est l'ouverture sur leur intériorité, leurs pensées, leurs façons de se penser et de penser ce qui les entoure et les conditionne. Bien que l'emphase ait été mise sur la parole, puisqu'elle agit comme un pilier, des fondations, porte voix et actions, dans notre corpus, le silence de la présence d'un corps sur scène peut être significatif et témoignage. Comme l'écrit Adriano Fabris :

« C'est en parlant qu'il [témoin] donne une réponse et qu'il se sent responsable. Mais dans certains cas, pour mettre en œuvre cette responsabilité, la parole du témoin peut aussi ne pas être nécessaire : sa présence muette, son silence peuvent suffire. Le silence, en effet, a son expressivité particulière »⁵⁷⁹.

On pourra alors penser au théâtre visuel, au théâtre physique, au centre desquels les corps sont, plutôt que la parole. Ou bien, dans une autre langue, la parole au sens d'expression de ses pensées, de ses idées, de son expérience vécu, de communication, n'est pas forcée d'être orale, vocale, pour avoir un poids. La parole « signée » si tant est qu'on puisse la nommer ainsi, toujours en référentiel à l'oralité de la culture entendante, est véhiculée par le corps, par la présence, l'individualité d'une personne, comme celle d'un.e comédien.e sur scène (cf International Visual Theatre). La pièce *Tribus* de Nina Raine, dont le témoignage d'un enfant sourd dans une famille entendante est au centre, traduit bien l'importance d'une langue adaptée à notre être pour pouvoir interagir et communiquer au mieux dans une société qui contrôle le langage autant que les corps.

5. Rareté des didascalies

Enfin, nous pouvons remarquer l'absence ou l'effacement des didascalies, distinctes, dans le texte dramatique. Dans les trois pièces, peu de didascalies sont présentes : quelques unes indiquent le nom de personnages qui parlent (dans *Été*, Suzy Storck) ; dans *Été*, elles indiquent le moment de l'action dans la journée (« *Fin d'après-midi* »⁵⁸⁰, « *Après déjeuner* »⁵⁸¹, « *Au lever* »⁵⁸², « *Après la sieste* »⁵⁸³, « *Le matin* »⁵⁸⁴, « *La nuit* »⁵⁸⁵), parfois en rapport avec le sommeil, le repas, ainsi que le lieu, précisé lorsqu'il est extérieur à la maison de vacances, soit « *Au bord de la mer* », dans la plupart des scènes entre les deux personnages féminins. La position des corps est aussi précisée par « *L'autre femme est assise à regarder au loin* »⁵⁸⁶, « *La femme est allongée* »⁵⁸⁷, ou encore la présence du bébé « *L'enfant dans le couffin* »⁵⁸⁸. Dans *Le fils*, les seuls apports séparés de la parole

579 Adriano Fabris, *Ibid*

580 *Été*, p. 12

581 *Ibid*, p. 6

582 *Ibid*, p. 10

583 *Ibid*, p. 18

584 *Ibid*, p. 19

585 *Ibid*, p. 23

586 *Ibid*, p. 41

587 *Ibid*, p. 49

588 *Ibid*, p. 52

sont les chiffres « 1 »⁵⁸⁹ et « 2 »⁵⁹⁰, qui séparent la pièce en deux parties, sans les nommer actes. Dans *Été* aussi la pièce est divisée en beaucoup de petites scènes toujours titrées par un verbe d'action, qui concentre l'action principale de la scène (« Avoir une idée », « Dormir », « Nager », « Partir », « Rester seule », « Prendre des photos », « Danser », « Repartir »... sauf pour deux scènes qui ont une forme nominale : « Dérive » et « Divagations », seules scènes où L'homme se confie, en parallèle au lâcher prise dont fait preuve La femme en confiant sa petite à L'autre femme). Dans *Suzy Storck*, des séquences de 1 à 12, avec Prologue et Epilogue encadrant ces séquences, fragmentent la pièce. Ce sont les seules indications avec le nom des locut.eurs.rices qui ne sont pas des paroles vouées à être dites. Le reste est dit à l'oral.

Les actions verbalisées plutôt que faites (ou bien faites aussi, on peut choisir la redondance des actions dites et faites...) ressemblent fort à des didascalies internes⁵⁹¹. En effet, les répliques du chœur, ou même de Suzy, décrivant ses gestes quotidiens, les descriptions de la narration ou des répliques de Cathy au « elle » dans *Le fils*, semblent être des didascalies verbalisées, intégrées au discours – qui sont cependant écrites pour être dites, car le rythme en est très travaillé, et les mots y constituent une réelle matière sonore. De cette façon, les actions primordiales sont nécessairement présentes sur scène (à la différence d'une didascalie précisant tel mouvement d'un personnage, qui peut ne pas être respectée ou gardée par l.a.e metteu.se.eur en scène) et ce qui a pu être considéré comme secondaire (les didascalies) prend une place primordiale en faisant partie intégrante des répliques. La distinction entre didascalies et dialogues/ monologues s'efface : cette porosité dans nos pièces est assez représentative de choix dramaturgiques contemporains⁵⁹². Il s'agit donc d'une façon de réinventer le théâtre et l'écriture dramatique aujourd'hui.

Bien qu'il n'y ait pas d'indication de jeu, d'indication scénique (seule la didascalie « *Tous deux regardent vers le lointain* »⁵⁹³ peut inclure un repère d'espace scénique et fictif, avec le double sens théâtral et d'usage que regroupe ce mot), plusieurs informations en lien avec l'environnement sensoriel sont verbalisées par les personnages. La présence du soleil dans *Suzy Storck* peut ainsi donner des indications pour les lumières, tout l'environnement sonore décrit pourra influencer la conception du son. Les didascalies d'*Été*, précisant le moment de la journée permettent aussi

589 *Le fils*, p. 7

590 *Ibid*, p. 23

591 Ce terme a été théorisé puis remis en cause, mais représente bien la fonction d'une réplique qui dit ce qui se passe, plutôt qu'il ne le fasse. Dans le théâtre romain, très codifié, à l'arrivée d'un personnage l'autre présent sur scène annonçait par exemple son entrée. Cela participait du suspense de l'entrée tant attendue d'un personnage, et prévenait de la rencontre proche des deux personnages présents sur scène.

592 Cela va de didascalies qui semblent dites par les personnages eux-mêmes, comme dans les exemples cités de notre corpus, à une forme presque romancée dans *La petite maison* de Noëlle Renaude par exemple, où les personnages ont une réplique suivie de « dit Hugues », « crie Jo », à une poétisation des didascalies comme c'est le cas dans *Tristesse animal noir*, où les deux premières pages de la pièce sont des didascalies très poétiques, décrivant la nature et couleurs d'une forêt, qui brûlera par la suite, d'où l'importance de cette description didascalique.

593 *Été*, p. 36

d'identifier la luminosité que la scène propose, si l'on choisit un réalisme des lumières.

Dans *Le fils*, des slogans sont rapportés, l'ambiance des manifestations, retranscrite, ce qui permet aussi d'imaginer un environnement possible, sans forcément nécessité de reconstituer ce qui est de toute façon déjà verbalisé. L'absence d'indications de jeu, d'espace scénique, dans cette pièce peut être due au fait que la pièce s'est écrite avec et pour un metteur en scène et une comédienne déjà défini.e.s lors de l'écriture. Dès lors qu'une transmission orale a lieu sur les choix de direction de jeu, etc., la nécessité des didascalies est peut-être moins évidente⁵⁹⁴, d'autant que cela laisse libre court à d'autres choix scéniques, comme c'est le cas pour toutes les pièces de notre corpus. Soit les autrices ont voulu laisser libre le ou la prochain.e metteur.r.se en scène, soit elles n'ont pas écrit ce qui était déjà présent en répétition (pour *Le fils*, et pour *Été*, Carole Thibaut a mis elle-même en scène sa pièce, donc elle pouvait choisir plus tard, au plateau ce qu'elle voudrait).

La parole des mères est donc entendue, leur silence l'est aussi, malgré le manque d'écoute ou de disponibilité au dialogue de leurs conjoints, leur capacité à communiquer leurs difficultés sans culpabiliser. Leur parole résonne toutefois souvent dans le vide sur scène et dans la salle, qui écoute, mais ne répond pas aux questions de Cathy. Cette écoute est précieuse, car bien que dans la vie, ces paroles puissent être écartées, mises en sourdine, elles sont dans ces pièces, sur la scène, au contraire amplifiées et prennent beaucoup d'espace. La performativité intrinsèque de leurs paroles redouble au temps de la performance, puisque non seulement les personnages sont témoins de ce qui leur arrive ou leur est arrivé (dans le cas de Suzy ou Cathy), mais en témoignant, elles rendent le public lui-même témoin de leur histoire. L'histoire, voilà ce à quoi Magali Mougel revient, Marine Bachelot Nguyen et Carole Thibaut aussi. Carole Thibaut et Magali Mougel ne sont pas des personnes qui ont grandi avec le théâtre, qui auraient été en immersion dans ce milieu, en auraient vu beaucoup, ainsi elles portent un intérêt à ce « non-public » et tentent de trouver des formes à la fois accessibles, efficaces, et poétiques. Magali Mougel exprime par exemple :

« Ce qui m'intéressait c'était de trouver une forme qui ne soit pas une forme qui mette à distance quelqu'un qui ne serait jamais venu au théâtre. Comme on renoue avec un théâtre qui raconte des histoires et qui transmet des expériences⁵⁹⁵. »⁵⁹⁶

⁵⁹⁴Etymologiquement, *didaskalos* désigne des consignes données à l'oral à l'usage des comédien.ne.s dans le théâtre grec

⁵⁹⁵Dans la même rencontre, Magali Mougel rappelle : « C'est très paradoxal, mais il y a quelques années en France c'était très ringard de raconter des histoires au théâtre. Et je crois que je suis une auteure ringarde enfin j'en sais rien. *Rires*. Il y a cette tentative depuis les années fin 90, d'être dans une écriture qui revendique le fragment. Les auteurs ne cherchaient plus forcément à développer une fable. » Puisque ce qui l'intéressait quand elle a rencontré le théâtre, c'était l'espace du conteur, et qu'elle confère une vertu sociale, politique, et accessible au conte d'une histoire au théâtre, c'est ce qu'elle privilégie et ce qui justifie en partie son intérêt pour le chœur.

Le choix de Marine Bachelot Nguyen d'une forme de théâtre de narration ou théâtre récit s'accorde avec cette vision du théâtre de Magali Mougel.

⁵⁹⁶Même échange avec Magali Mougel au Pen America World Voices Festival, 17 avril 2018

Effectivement, les trois pièces de notre corpus dessinent des histoires, racontées par des personnages de mères (dans *Été*, la sensation qu'elle raconte son histoire est moins présente, mais à travers ses divagations, elle se raconte elle-même⁵⁹⁷). Finalement, la transmission d'un témoignage, les paroles de nos personnages féminins, sont partagées avec le public afin de les émouvoir, les faire se relater à une histoire ancrée dans la réalité, et afin de montrer, faire écouter un pan de l'expérience des mères qui reste parfois trop sous silence. Alors l'alliance d'une forme poétique, d'une réalité concrète, d'un réalisme de situation, de la fiction et du documentaire, de l'intime et du politique, toutes ces hybridations permettent de faire du théâtre un moment partagé sur scène avec le public, un lieu de pensée, d'engagement et de représentation réfléchi des relations humaines, traversées par le genre, modelées par les injonctions sociales et les idéologies dominantes. Comme le défend Magali Mougel : « D'un point de vue presque militant, je constate que si on veut transmettre une expérience, alors il faut raconter des histoires. »⁵⁹⁸. En associant à nouveau l'espace théâtral à l'espace du conte, la parole est au centre, l'écriture dramaturgique porte la voix des personnages, transmet leur expérience vécue, apporte une certaine compréhension et appréhension de leur quotidien, de ce qui les meut, les contraint, les appelle à lever la voix, briser le silence, dans le cas de ces mères.

Afin d'avoir cette efficacité militante, intention des trois pièces de notre corpus ; afin de faire entendre la parole de personnages féminins, de mère ; afin que cette parole représente et agisse pour la lutte contre leur invisibilisation dans le couple, la famille, comme dans la société, les trois autrices ont procédé à un travail de plateau dans leur étape de rédaction. Grâce à des recherches documentaires, des entretiens, des observations, des lectures, les autrices ont pu rendre crédibles les paroles de leurs personnages de mères, et comme a dit Carole Thibaut, elle se sont posées la question : « comment je peux rendre compte de ça sans trahir cette parole de ces femmes, et leur point de vue. C'est leur point de vue à elles c'est pas mon point de vue à moi. Ce qu'elles mettent en jeu quand elles racontent ça était aussi important que ce qu'elles racontent »⁵⁹⁹. Cette phase documentaire que les trois autrices ont souvent, voire toujours, pour écrire leurs pièces, permet une pertinence, une proximité réelle dans des paroles fictives. Ensuite, l'évolution de l'écriture au

597« Mais ce qu'elles mettent en jeu dans la relation à cette histoire dans leur vie. C'est bouleversant ce que ça a changé pour elles. », disait Carole Thibaut à propos des ouvrières interviewées pour *A plates coutures*. Cette approche au dire, à la façon de (se) raconter, reste primordial pour cette autrice, comme nous l'avons analysé dans *Été*.

Magali Mougel partage le même intérêt : « Ce qui m'intéresse c'est aussi comment les femmes peuvent faire récit d'elles. C'est peut-être ce qui explique que mes personnages sont très conscients de leur condition sociale. Et je sais que c'est quelque chose qui a beaucoup troublé les acteurs du Gate theatre à Londres. ».

Et Marine Bachelot Nguyen aussi puisque dès sa note d'intention, elle expose sa volonté de construire « une fiction documentée qui veut s'enraciner précisément dans l'époque, et épouser le destin intime de cette femme – prenant le parti de faire entendre sa parole ».

598Même échange avec Magali Mougel au Pen America World Voices Festival, 17 avril 2018,

<https://www.youtube.com/watch?v=VRJjk-2K0bs>

599Carole Thibaut, même entretien diffusé par Théâtre contemporain.

plateau, rend forcément la parole des personnages plus efficace, dans la mesure où le passage au plateau du texte fait entendre les chutes de rythme, de suspens, d'attention du public, et puisque la modification du texte dans ce contexte est faite sur mesure pour des comédien.ne.s. Ce qui va porter la parole de ces femmes sur laquelle nous nous sommes concentrées jusqu'à présent, est le corps et la voix des comédien.ne.s, en jeu, en plus de la mise en scène, conception son, lumières, direction de jeu, etc. Pouvoir tester, écouter, et voir, les scènes et la pièce jouée par les comédien.ne.s qui joueront la pièce, influence nécessairement l'autrice, en plus des discussions qui entourent les répétitions, la rencontre avec une équipe, tous les échanges qui gravitent autour d'une création, en dehors de ce qui se passe sur scène, et qui nourrit aussi la création, et l'écriture lorsqu'elle est prolongée ou faite au plateau, comme le revendiquent Magali Mougel, Marine Bachelot Nguyen et Carole Thibaut, toutes trois proches du plateau dans leurs processus d'écriture.

CONCLUSION

Tout d'abord, la parole des personnages de mère de notre corpus lutte contre l'invisibilisation de leur rôle dit maternel – avec toute les pressions sous-jacentes que cela suppose – contre la négation de leurs pensées, volontés et ressentis grâce à la verbalisation de leur intériorité. Leur état physique et mental est ainsi extériorisé par différents moyens dans nos trois pièces.

Premièrement, dans *Le fils*, le choix du monologue et d'une forme reprenant des codes du théâtre-récit ou théâtre de narration italien, met au cœur de la pièce la voix de Cathy, qui s'exprime au « je », ou au « elle » avec plus de recul, en narratrice de sa propre vie. Cette forme politique issue du *teatro-narrazione* place cette pièce dans une lignée d'un théâtre politique à visée civique. Le choix de l'hybridation entre le documentaire et la fiction en fait partie. En plus de la voix narrative, l'expression à la première personne du singulier met en exergue le ressenti, les émotions de cette femme lorsqu'elle raconte ses accouchements, lorsqu'elle évoque ses peurs et responsabilité vis-à-vis de ses enfants. La narration permet de dire ce qui est tu, comme le fait qu'elle s'ennuie à pouponner ses bébés. Bien que son lien de filiation à ses fils, et surtout à Cyril, soit central, elle est pharmacienne avant d'être mère – son travail prime dans son épanouissement – et amie et militante avec des femmes engagées contre l'avortement, contre le mariage homosexuel, engagement concentré dans la « Manif pour tous ».

Deuxièmement, dans *Suzy Storck*, le chœur double la voix de Suzy, dont les monologues et tirades sont reprises en écho par le chœur. Celui-ci amplifie les souvenirs et pensées verbalisées de Suzy. La chronologie de la pièce elle-même est calquée sur l'arrivée des souvenirs de Suzy – comme dans *Austerlitz* de Sebald – ainsi son intériorité va jusqu'à influencer le temps dramatique et fictionnel. Le chœur et ses monologues font entrer en immersion dans ses ressentis sensitifs, et font ressentir l'impact des sons, des odeurs, etc., sur Suzy au public et au lectorat. L'expression de ses désirs tus, de son regret caché causé par le choix de sa maternité imposé par Hans Vassili Kreuz, de son intimité envahit l'espace sonore dramatique et fait entendre son dégoût pour la vie, pour son conjoint, ses enfants. Sa volonté d'arrêter de vivre est communiquée par la métaphore de son cœur comme une horloge dont elle souhaite détacher le balancier, dans une image poétique et violente de son ressenti très intérieur, intime, et silencieux. Cette métaphore est reprise de *Hamlet-Machine* de Heiner Müller et ancre le personnage de Suzy Storck dans une lignée de femmes, qui ont voulu mettre, ou ont mis, le feu à leur prison qu'est leur foyer, une lignée de femmes confinées chez elles, entérinées dans un rôle, en implosion prêtes à faire exploser leur chaîne.

Troisièmement, dans *Été*, le personnage de La femme verbalise beaucoup plus ses doutes, difficultés liées à sa maternité toute nouvelle, à travers ses tirades adressées à L'autre femme, que lors de ses dialogues infertiles avec L'homme. À travers ses tirades, et grâce à l'écoute et l'amitié de L'autre femme, elle peut faire entendre sa voix avec plus d'affirmation et de confiance qu'en présence de son ami. Sa façon de parler évolue ainsi entre le début et la fin de la pièce, entre temps, une forme de sororité s'installe entre les deux personnages féminins qui se donnent mutuellement confiance. Dans certains de ces moments plus décisifs et personnels, leur parole communique en monologue croisé, ce qui permet d'appréhender plus intimement le ressenti de La femme à propos de son corps post-partum pris en photographie par L'autre femme. Les scènes situées au milieu de la pièce entre ses deux femmes constituent les scènes les plus enjouées, réjouissantes, et extraordinaires du quotidien de La femme, en plus des moments de confession qui y sont représentés. L'expérience vécue par La femme, en lien à sa maternité, est toutefois partagée dans les dialogues de couple, mais de façon succincte avec la répétition de cette brève phrase « Je suis si fatiguée ».

Nous avons ainsi étudié dans quelle mesure la parole de nos personnages féminins exprimait leur expérience physique et mentale liée à la maternité, qu'il s'agisse de regret, de doute ou de responsabilité ressentie, dans le détail de leurs pensées et de leur ressenti physique verbalisé. Par des exemples de sororité, des amitiés féminines, un travail, un engagement militant, les personnages de La femme et de Cathy expriment leur épanouissement hors de la famille ; alors que Suzy Storck n'a pas de soupape de sécurité hors foyer pour relâcher sa pression, pas de fenêtre ou de porte de sortie pour fuir ses responsabilités maternelles. Grâce aux choix dramaturgiques de la présence d'un chœur, de tirades, de monologues, la parole de ces mères se diffuse largement et lutte contre l'invisibilisation de leurs désirs, choix, pensées et ressentis.

Ensuite, nous avons analysé le motif de la reproduction omniprésent dans nos pièces sous toutes les formes.

La reproduction sexuée, la procréation, parcourt les trois œuvres, avec la représentation d'une sexualité qui reproduit les normes genrées de domination/subordination, de comportements dits virils ou ceux dits féminins, et qui concentre les enjeux relationnels au sein des couples. La femme s'excuse de ne pas pouvoir ou avoir envie de sexe avec son ami, Cathy exprime son plaisir lorsque son mari « la prend comme un guerrier », et Suzy Storck raconte comment « ça force » en elle quand HVK lui impose une relation sexuelle par le poids de la société, de sa position d'homme, et de son corps.

La reproduction de la division genrée du travail est aussi manifeste dans nos pièces, puisque Suzy Storck se plaint de ses activités domestiques répétitives et répétées quotidiennement, puisque

Philippe faillit à « être un père moderne » et que seule Cathy porte le poids de la charge mentale liée au soin des enfants, aux tâches ménagères, etc., et que La femme se lève toutes les nuits quand son bébé pleure, même si L'homme propose une fois de le faire à sa place pour qu'elle se repose. Que ces comportements genrés soient imposés (par exemple par HVK et Madame Storck à Suzy) ou intégrés (comme c'est le cas pour La femme qui culpabilise par elle-même), le poids des fonctions de mère au foyer pèse sur les personnages féminins. Le procédé de répétition se retrouve dans *Suzy Storck* et *Été*, pièces dans lesquelles les paroles des personnages féminins sont répétées, parfois en boucle comme dans *Été*, qui tourne en rond. Dans ces deux pièces, le quotidien répétitif des personnages est mis en exergue par la répétition de mêmes répliques et fait résonner avec écho la parole des personnages de mères. Et la démarche dramaturgique n'est pas sans rappeler celle des écritures quotidiennistes des années 70. En effet, nos trois pièces ont des intentions militantes et politiques, et dans *Été*, toutes les normes sont suffisamment intégrées pour n'être pas nommées, pour resurgir insidieusement à travers des formulations de phrase de L'homme ou de La femme, à travers des situations qui dysfonctionnent "normalement", insidieusement comme le sexisme nommé ordinaire. Dans *Suzy Storck*, la situation d'oppression est rendue visible grâce à la parole de Suzy, à l'incarnation de la domination masculine par Hans Vassili Kreuz, et au conditionnement maternel de Suzy par Madame Storck. Ces reproductions se retrouvent aussi dans *Le fils*, et la répétition des questions de Cathy au public, fait résonner sa parole sans réponse, sa voix en écho dans le vide. Le même effet est produit lors des tirades de La femme, où seuls des points de suspension indiquent l'écoute de L'autre femme. Nos trois personnages de mères sont donc souvent laissés dans la solitude de l'écho de leur propre parole. Cependant, à force de paroles répétées, le public a bien entendu la voix de ces femmes.

La reproduction de la violence est aussi centrale dans deux de nos pièces : une violence homophobe sociétale dans *Le fils*, qui dépend du contexte politique de la Manif pour tous, est reproduite par la mère sur Cyril, et la reproduction de la violence verbale subie par Suzy venant de sa mère et de son conjoint, et physique, lors du sexe avec HVK, se retransmet indirectement, « malgré elle, lors même qu'elle y prend part » sur le bébé de Suzy, et HVK. Cette violence est retranscrite dans les paroles de Cathy et de Suzy. Cathy exprime en effet son dégoût pour son fils suite à la découverte de son homosexualité, et elle lui tient un discours qui nie violemment son être et ses désirs. La parole de Suzy devient froidement violente lorsqu'elle exprime à HVK son dégoût envers lui et ses enfants, son rêve parfois de les aligner et de tirer sur eux.

Tout ce motif de reproduction(s), met en lumière les reproductions des rôles genrés, de violences ou de schémas conjugaux systémiques. La répétition de la parole de nos personnages de mère lutte toujours contre l'invisibilisation de leurs actions, de leurs ressentis et désirs.

Enfin, nous avons développé la performativité de la parole de façon générale pour l'appliquer aux paroles des personnages, et au pouvoir de la parole dans le contexte de la performance théâtrale.

La performativité de la parole peut se définir synthétiquement grâce à la formule de John Austin : dire c'est faire. Nous avons observé que dans le cas des personnages masculins, leur parole est mise en acte par la suite, en revanche, il n'est pas rare que la parole des personnages féminins soit caractérisée par une performativité échouée ; elles parlent, mais rien ne se fera qui ne soit décidé au préalable par la voix masculine. Il existe ainsi une division genrée du travail conversationnel, qui est mis en exergue dans les dialogues de couples dans *Été* et *Suzy Storck*, et l'absence de dialogues entre Philippe et Cathy dans *Le fils*, dont les paroles de Philippe ne sont que rapportées par Cathy, avec importance toutefois. La parole masculine est alors injonctive, normative, impérative, ou implicitement plus importante que celle des personnages féminins, dont la parole est tantôt effacée, tantôt affirmée, puis bâillonnée en cas de révolte, ou tenue en silence. Lorsqu'un personnage masculin coupe la parole d'un personnage féminin, la censure, lui fait changer de sujet, cela rend très audible le silence des femmes. Et sur le plateau, ce silence présent dans les dialogues, mais brisé dans les monologues ou tirades, révèle la volonté des autrices de faire entendre la parole de leurs personnages de mère, de leur accorder crédit, valeur, et importance.

Lors de la performance, la parole d'un personnage à travers ses répliques est portée par des comédien.ne.s, qui prêtent leur voix, leur interprétation et intention du texte et du sous-texte sur scène, et représentent le personnage aux yeux du public. Ces paroles des personnages sont la plupart du temps inspirées par la réalité, car ces autrices écrivent beaucoup à partir de recherche documentaire. Ces dernières tentent de retranscrire avec justesse ce que ces femmes disent et leur manière de dire, tout en les faisant traverser par la fiction et leur langage poétique. Le processus de création, très en lien avec le plateau, des pièces de notre corpus traduit la recherche sur le rythme, le souffle, le temps de la parole des comédien.ne.s. L'investissement des comédiennes en tant qu'actrices-créatrices, comme ce fut particulièrement le cas d'Emmanuelle Hiron pour *Le fils*, et la proximité du plateau de la part des trois autrices expliquent l'efficacité des leurs écritures à l'épreuve du plateau, et font entendre au mieux la voix de leurs personnages sur scène, pour un effet réussi sur le public.

En effet, ces pièces étant militantes, l'intention de leur écriture est reliée à l'effet souhaité sur le public, celui de faire ouvrir les yeux des spectat.eurs.rices qui ignoreraient l'ampleur des conséquences qu'ont les pressions subies ou intégrées par les mères quant à leur rôle parental. En ancrant leur pièce dans le réel, parfois dans un contexte très ancré géographiquement et temporellement (comme dans *Le fils*), dans le temps réel et présent de la performance (par exemple avec les adresses au public), sur le lieu réel de la scène, les autrices ont sûrement plus de chance

d'atteindre le public, de démythifier la figure de "la mère", de montrer les dysfonctionnements du couple et du partage des rôles parentaux selon leur genre.

Lorsque l'on sait que ce sont des pièces qui ont voyagé, ont été jouées, dans plusieurs pays pour *Suzy Storck*, dans différents contextes pour *Le fils* (qui a tourné sur des scènes nationales, comme dans des salles de spectacles de village⁶⁰⁰), et qu'elles ont toujours fait réagir, plus ou moins fortement, le public, on peut constater que les autrices, à travers leur écriture nourrie de leur expérience du plateau, ont réussi à communiquer leur intérêt pour leurs personnages, pour leurs fonctions sociales, et leur révolte féministe quant à l'écoute et la valeur qu'on prête aux paroles des femmes. Reste à voir comment ces pièces sont réappropriées par des metteuses en scène ou metteurs en scène, comment la parole de ces personnages de mère qui ont fait l'objet de notre mémoire sont diffusées par le jeu des comédiennes. Il serait alors possible d'analyser dans quelle mesure l'incarnation de leur parole, entendue plutôt que lue, permet ou non plus de visibilité ou de prise de conscience possible, propose un changement d'écoute ou de libération de ces paroles. Pour aller plus loin, il faudrait donc étudier les effets dramaturgiques analysés produits sur scène, leurs effets sur le public.

⁶⁰⁰Je me base ici sur un échange avec la comédienne Emmanuelle Hiron au Théâtre Auditorium de Poitiers, suite à la représentation le 5 Novembre 2019. Lors de cette rencontre, elle a témoigné des différentes réactions à la pièce. Selon le lieu et le public, les débats étaient plus ou moins houleux, plus ou moins en dés(accord) avec la position de la pièce, le public plus ou moins bousculé par le propos de la pièce. Elle y évoquait aussi les difficultés à trouver des jeunes garçons qui pourraient jouer du clavecin sur scène, avec l'accord de leurs parents, car le clavecin est encore principalement appris dans des familles catholiques, justement visées par la pièce ; l'une de ces familles types a cependant accepté, mais à Poitiers, un enregistrement était diffusé.

Bibliographie

Corpus, trois pièces de théâtre :

BACHELOT NGUYEN Marine, *Le Fils*, Lansman, Editeur, collection « Théâtre à vif », 2017

MOUGEL Magali, *Suzy Storck*, Editions Espace 34, 2017

THIBAUT Carole, *Été*, Lansman Editeur, 2008

Autour des autrices, autres pièces et articles :

BACHELOT NGUYEN Marine « Chaillot - 23 avril 2016 - Contribution de Marine Bachelot Nguyen », publié le 7 novembre 2016 sur le blog de Décoloniser les arts, hébergé par Médiapart

BACHELOT NGUYEN « Décoloniser son art à tâtons », *Tumultes*, Edition Kimé, 2017/1 n° 48, p. 127- 140

BACHELOT NGUYEN Marine, « Le *teatro-narrazione* italien, espace d'hybridation générique au service d'un projet civique », paru dans *Loxias*, *Loxias 13*, mis en ligne le 29 avril 2006, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1105>.

MOUGEL Magali, *The Lulu Projekt*, Editions Espace 34, 2017

THIBAUT Carole, « Pour Chantal Goya », *Nectart*, Editions de l'Attribut, 2018/1 N° 6, p. 20 à 25

THIBAUT Carole, « Sortir de la honte », *Nectart*, Editions de l'Attribut, 2020/1 N° 10, p. 104-110

THIBAUT Carole, Note d'intention de *Fantaisies-l'idéal féminin n'est plus ce qu'il était*, pour sa recréation en 2020 au Théâtre des Ilets

Ouvrages en lien avec « la » maternité, analyses historiques et/ou féministes :

BADINTER Elisabeth, *L'amour en plus*, Flammarion, 1980

BRACAGLIA TOBEY Susan, *L'art d'être mère, La maternité dans l'art*, Abbeville Press, 1995

COENEN-HUTHER Josette, « Dominance et égalité dans les couples, Un réexamen de la théorie des ressources à la lumière de sous-cultures familiales », *Cahiers du Genre*, L'Harmattan, 2001/1, n°30, p. 179-204

DIDIERJEAN-JOUVEAU Claude-Suzanne, « L'allaitement est-il compatible avec le féminisme ? », *Spirale*, ERES, 2003/3, n°27, p. 139-147

DONATH Orna, « Regretting motherhood : A sociopolitical analysis », *Signs : Journal of Women in Culture and Society*, vol. 40, n° 2, 2014

KNIBIELHER Yvonne, « Politique et maternité », in Évelyne Morin-Rotureau, *1939-1945 : combats de femmes*, Éditions Autrement, « Mémoires/Histoire », 2001, p. 49-63

KNIBIELHER Yvonne, « Féminisme et maternité », *La revue lacanienne*, ERES, 2007, n° 2, p. 11-17

KNIBIELHER Yvonne, « Le lait, la femme », in Dominique Blin, et al., *L'allaitement maternel : une dynamique à bien comprendre, A l'aube de la vie*, ERES, 20017, p. 19-34

KNIBIELHER Yvonne, « Modes de garde : permanences et changements à travers l'histoire », *Spirale*, ERES, 2004/2, n°30, p. 15-22

MARTICKAINEN DE KOENIGSWARTER Heini, « Les congés parentaux en Finlande : un miroir pour la France », *Cahiers du Genre*, L'Harmattan, 2001/ 1, n° 30, p. 121-146

TOURAILLE Priscille, « Du désir de procréer : des cultures plus naturalistes que la nature ? », *Nouvelles questions féministes*, 2011/1, vol. 30, p. 52-62

Autres formes littéraires en lien avec les mères :

DURAS Marguerite, « Sublime, forcément Sublime Christine V. », *Libération*, 17 Juillet 1985

DURAS Marguerite, photographies de BAMBERGER Hélène, *La mer écrite*, Marval, 1999

YOURCENAR Marguerite *Le lait de la mort*, parmi les *Nouvelles Orientales*, Gallimard, 1938

Ouvrages féministes :

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre*, Editions La Découverte, 2015

CHOLLET Mona, *Sorcières*, Zones, 2018

DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe, Tome 1 et Tome 2*, Gallimard, 1949

FEDERICI Silvia, *Caliban and the Witch : Women, the Body and Primitive accumulation*, Paperback, 2004

GARCIA Manon, *On ne naît pas soumise, on le devient*, Flammarion, 2018

GROULT Benoîte, *Ainsi soit-elle*, Éditions Grasset, 1975

LECLERC Annie, *Parole de femme*, Grasset, Paris, 1974

Dir. RENNES Juliette, ouvrage coll. *Encyclopédie critique du genre*, La découverte, 2016

SICHTERMANN, « The Lost Eroticism of the Breasts » in *Femininity: The Politics of the Personal*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986

VERGES Françoise *Un féminisme décolonial*, Edition La Fabrique, 2020

YOUNG Iris Marion, *Gender as Seriality : Thinking about Women as a Social Collective*, Signs, Journal of Women in Culture and Society, Ed. SD Walters, Northeastern University, Boston, Spring 1994

Ouvrages d'analyse dramaturgique sur le(s) théâtre(s) politique(s), et tribune :

BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969

CERCLET Denis, « La parole comme geste ou l'expression du vivant », *Études théâtrales*, L'Harmattan, 2017/1, n° 66, p 44-48

DEUTSCH Michel, « Sur le réalisme aujourd'hui », table ronde avec Michel Deutsch, Jean Jourdeuil, Jacques Lassalle, Bernard Sobel et Yvon Davis, *Théâtre/public* n. 3, janvier-février, 1975

FABRIS Adriano, « Représentation théâtrale et témoignage », L'Harmattan, *Études théâtrales*, 2011/2 N° 51-52

FERAL Josette, « De la performance à la performativité », *Communications*, Le Seuil, 2013/1, n° 92, p. 205-218

dir. MAÏGA Aïssa, ouvrage collectif, *Noire n'est pas mon métier*, ouvrage, éditions du Seuil, 2018

MARZOUKI Myriam et ANNE Catherine, « Culture : les femmes veulent mieux que les strapontins », tribune diffusée par le journal *Libération*, le 24 Janvier 2013

SARRAZAC Jean-Pierre, « Introduction », *Études théâtrales*, Ed.L'Harmattan, 2011/2 N° 51-52, p. 9-10

SARRAZAC Jean-Pierre, Préface pour Armelle Talbot, *Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien*, L'Harmattan, « Études théâtrales », 2008/3, N° 43

TALBOT Armelle *Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien*, L'Harmattan, « Études théâtrales », 2008/3, N° 43

TRIBUNE COLLECTIVE, « Nous défendons la liberté d'importuner, indispensable à la liberté sexuelle », *Le Monde*, janvier 2018

VINAVER Michel, « Une écriture du quotidien » (1981), in *Écrits sur le théâtre*, t. 1, Paris, L'Arche, 1998

Autres pièces citées :

EURIPIDE, *Médée*

RICHTER Falk, *A deux heures du matin*, L'Arche, 2016

IBSEN Henrik, *Une maison de poupée*, 1879

JELINEK Elfriede, *Ce qu'il se passa lorsque Nora quitta son mari*, L'Arche, 1997

MÜLLER Heiner, *Hamlet-machine*, 1977

RAINE Nina, *Tribus*, traduction Théo Hakola, mise en scène Mélanie Leray, 2017, coproduction MC2

RENAUDE Noëlle, *La Petite Maison*, Editions Théâtrales, 2012

HILLING Anja, *Tristesse Animal Noir*, Editions Théâtrales, 2007

GENET Jean, *Les Bonnes*, 1947

Autres :

CAMUS Albert, *L'étranger*, Gallimard, 1942

DELETANG Simon, Dossier de presse pour sa mise en scène de *Suzy Storck*, Célestins, Théâtre de Lyon

LAURENT Sylvie, « Le "tiers-espace" de Léonora Miano romancière afropéenne », *Cahiers d'études africaines*, Varia, 2011, 204

Ouvrages linguistiques :

DE SAUSSURE Ferdinand, *Le cours de Linguistique générale*, Payot, 1975

AUSTIN John L., *Quand dire, c'est faire*, traduction par Gilles Lane, Éditions du Seuil, Paris, 1970

Filmographie :

LABAKI Nadine *Et maintenant on va où ?*, 2011

GAY Amandine *Ouvrir la voix*, 2017

VARDA Agnès, *L'une chante, l'autre pas*, 1976, *Réponses de femmes*, 1975

Discographie :

« Frangines », « Une sorcière comme les autres », « Clémence en vacances », « Petit bonhomme »,
Anne Sylvestre

ROCAILLEUX Camille, livret de THIBAUT Carole, mise en scène VERITE Stéphane, Opéra
Mater, création 2019

Webographie :

CHARLY, « La parole des concerné.e.s : entre émancipation, confiscation et risques d'essentialisation », <https://simonae.fr/militantisme/les-indispensables/parole-concernes-emanicipation-confiscation-risques-essentialisation/>

Entretiens avec les autrices (consultés en août 2020 :

BACHELOT NGUYEN Marine pour « Circulations capitales », vidéos de Lumière d'août diffusée sur Vimeo : <https://vimeo.com/374643601> , consultées en août 2020 ;

Vidéo diffusée sur une chaîne vietnamienne sur *Les ombres et les lèvres* :

<https://www.youtube.com/watch?v=Y1eG9-6Alds> ;

Marine Bachelot Nguyen, en résidence à la Passerelle, St Briec pour *Akila* :

<https://www.youtube.com/watch?v=iBpjQu7RMrY>

HIRON Emmanuelle pour *Le fils*, vidéo de diffusion à la Voix du Off d'Avignon :

https://www.youtube.com/watch?v=GXYGOEB_O7s

MOUGEL Magali, entretien diffusé par ArtCéna, Centre national des arts du cirque, de la rue et du théâtre, diffusé sur Vimeo en 2019 : <https://vimeo.com/348138319>

Échange avec Magali Mougel au Pen America World Voices Festival, 17 avril 2018 :

<https://www.youtube.com/watch?v=VRJJK-2K0bs>

THIBAUT Carole, interview aux Métallos à Paris, diffusé sur le site sur theatre-contemporain.net, « Questions à Carole Thibaut » sur ses processus d'écriture :

https://www.theatre-contemporain.net/biographies/Carole-Thibaut/playlist/id/Questions-a-Carole-Thibaut/video/Carole-Thibaut-L-ecriture-au-jour-le-jour?autostart#top_page_titre

<https://www.theatre-contemporain.net/video/Carole-Thibaut-A-plates-coutures-le-processus-d-ecriture>

https://www.theatre-contemporain.net/biographies/Carole-Thibaut/playlist/id/Questions-a-Carole-Thibaut/video/Carole-Thibaut-Les-premier-texte-de-theatre?autostart#top_page_titre

Vidéos, paroles de mères, de parents :

PACKHAM Helen, conférence TedxBrighton « The impact of Motherhood in confidence and career » : <https://www.youtube.com/watch?v=PSeoucDBLJM>

RAPHARD Josépha, série *Mères*, épisodes 1 à 4 : <https://www.youtube.com/playlist?list=PLOWXUCzoqZ2L7C5ayx7nBxcgJJ0QPcd3->

SACKS Alexandra, reproductive psychiatrist, « A new way to think about the transition to motherhood », Ted Talks https://www.youtube.com/watch?v=jOsX_HnJtHU

« sisterhood of motherhood » ; <https://www.youtube.com/watch?v=Kz4BUwaxj5c>

« Conception : Your parenting stories », 7 vidéos, diffusées en 2018 par le New York Times : <https://www.youtube.com/playlist?list=PL4CGYNsoW2iAe-zrffRciF4R4uWIRLuYB>

A la radio :

MOUGEL Magali, invitée par GAYOT Joëlle sur l'émission « Changement de décor », France culture, le 19/04/2015, <https://www.franceculture.fr/emissions/changement-de-decor/magali-mougel>

BIENAIME Charlotte, « Le pouvoir des mères », *Un podcast à soi*, Arte Radio : https://www.arteradio.com/son/61663279/le_pouvoir_des_meres_23

« Episode 3 : Travail : la maternité, éternel obstacle ? », série Genre : les arènes de l'inégalité, France Culture, 2020 : <https://www.franceculture.fr/emissions/cultures-monde/genre-les-arenes-de-linegalite-travail-la-maternite-eternel-obstacle>

Résumé :

Dans le présent mémoire, les représentations de « la » maternité, du rôle social parental pesant encore sur les femmes, celui des mères, sont analysées dans trois pièces contemporaines. Il s'agit d'étudier comment la parole des personnages de mères se déploie dans les dramaturgies de notre corpus afin de lutter contre l'invisibilisation de leur travail, de leur expérience, ainsi que de leur point de vue.

Mots-clefs :

- dramaturgies contemporaines
- féminisme
- mères/maternité
- parole
- théâtre politique
- rôles genrés