



HAL
open science

Les personnages en lutte dans le théâtre documentaire : un drame intime et social

Pauline Ronnel

► To cite this version:

Pauline Ronnel. Les personnages en lutte dans le théâtre documentaire : un drame intime et social. Sciences de l'Homme et Société. 2021. <dumas-03350420>

HAL Id: dumas-03350420

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03350420v1>

Submitted on 21 Sep 2021

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.



HAL Authorization

MÉMOIRE
CRÉATION ARTISTIQUE
SPÉCIALITÉ ARTS DE LA SCÈNE

Les personnages en lutte dans le théâtre documentaire :
Un drame intime et social

À partir de *Mon cœur* de Pauline Bureau (2018) éditions Actes Sud, *C'est la vie* de Mohamed El Khatib (2017) éditions Solitaire intempestif et *À plates coutures* de Carole Thibaut (2015) Lansman éditeur.

Soutenu le 15/06/2021

Par
Pauline RONNEL
Née le 19/12/1998 à Annecy

Directrice de mémoire : Madame Julie VALERO

DECLARATION

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.

NOM : **RONNEL** PRENOM : **Pauline**

DATE : **02/06/2021** SIGNATURE :

Mise à jour mars 2016

Je souhaite adresser mes remerciements aux personnes qui m'ont aidé à la réalisation de ce mémoire.

En premier lieu je remercie ma directrice de mémoire madame Julie Valero pour ses conseils et sa compréhension tout au long de ce processus d'écriture.

Je voudrais également remercier mes parents pour leur inconditionnel soutien pendant ces cinq années d'études.

Enfin, je remercie mes camarades et amies qui m'ont inspiré, encouragé, aidé et permis de concrétiser ce mémoire.

Table des matières

Introduction.....	6
La dramaturgie du théâtre documentaire.....	6
Le théâtre documentaire : repères historiques	11
1.Un théâtre en lutte.....	16
1.1.Ecrire le théâtre documentaire	16
1.1.1.Composer avec la réalité	16
1.1.2.Réalité et fiction	19
1.2.Vers un théâtre à petite échelle	21
1.2.1.Le microcosme de Kroetz	21
1.2.2.Des quotidiens en confrontations.....	26
1.3.La vulnérabilité de personnages en lutte.....	31
1.3.1.Du drame à l’humour	31
1.3.2.Un langage familier	36
1.3.3.Le montage et la condition des personnages.....	39
2.Du réel au romanesque.....	43
2.1.Antihéros et héros du quotidien	43
2.2.Les personnages en quête.....	45
2.2.1.Une libération des contraintes.....	45
2.2.2.Un pas vers la résilience	48
2.2.3.La recherche de justice.....	51
2.3.Une fuite du quotidien et de la réalité.....	54
2.3.1.Présence du conte	54
2.3.2.Ombres et fantômes	57
2.3.3.Le rêve lucide.....	59
Conclusion	60
Bibliographie.....	63

Introduction

La dramaturgie du théâtre documentaire

Le théâtre documentaire est un genre scénique dont les contours sont encore difficiles à cerner. Traitant d'événements politiques ou sociaux, ce genre se nourrit des actions quotidiennes, et est en constant équilibre avec l'actualité, se réadaptant continuellement. Son expansion contemporaine est explicable par la sur-information toujours plus présente. Il s'agit d'un genre scénique qui, en se basant et s'inspirant de divers documents et supports, tente de transposer en scène un échantillon de réalité. Le terme « échantillon », emprunté au domaine scientifique, est pris en compte en amont de la création d'un spectacle documentaire, au moment de la collecte, du tri, de l'analyse, de la recherche d'informations, de témoignages, de documents. Désigné comme « nébuleux » par Béatrice Picon-Vallin et Erica Magris, le théâtre documentaire serait nourri par des projets « nomades » voyageant à travers les supports artistiques et médiatiques : « les pratiques théâtrales documentaires déferlent dans les scènes actuelles et forment une sorte de nébuleuse difficile à saisir avec précision ».¹ Ce genre est d'abord apparu comme contre-média susceptible de délivrer une vérité éclipsée par les médias dominants. En effet certaines actualités passées sous silence ont besoin d'un traitement plus minutieux :

« Les formes documentaires au théâtre empruntent aux journaux imprimés, télévisés, webisés, ou au cinéma, documentaire, certaines de leurs méthodes soit pour s'en approcher, soit pour les critiquer, soit pour les réinventer. Car les faits et actes dont nous sommes les protagonistes quotidiens en consultant les médias traditionnels ou en ligne réclament un autre traitement que quelques minutes d'antenne, quelques lignes sur un papier vite froissé, vite classé ou une page Web, d'avantage d'engagement. Plus de temps ... »².

Si les théâtres documentaires s'emparent aisément de grandes thématiques sociétales et historiques (crise financière, crise des banlieues, conflits armés, etc.) qu'en est-il des faits divers, de ces « petites histoires » qui émaillent le quotidien des personnes ordinaires ? c'est à la représentation de celles-ci dans les dramaturgies contemporaines que nous nous intéresserons dans ce mémoire.

La « petite histoire », en évidente opposition avec la grande Histoire, est selon moi tout ce qui relève du caractère particulier, singulier, distinctif ou spécifique d'une situation. Il s'agit

¹ MAGRIS Erica, PICON-VALLIN Béatrice. *Les théâtres documentaires*. (2019). Edition Deuxième époque.p.9.

² *Ibid*.p.13.

de se recentrer sur les détails de celle-ci pour en voir les cheminements. Dans ce mémoire, chaque œuvre étudiée fait partie de la petite histoire : il s'agit donc de récits personnels, centrés autour d'histoires particulières, intimes. Une goutte d'eau au milieu de l'averse ou une fourmi au sein de la fourmilière. À la façon d'un entonnoir inversé, nous sélectionnerons des échantillons de vie qui, selon le contexte, peuvent avoir un écho sur une situation plus grande et importante. Il faut « aller au plus près pour comprendre le plus grand »³ comme l'écrit Armelle Talbot.

Les faits divers appartiennent à notre quotidien. Tous les jours, dans tous les médias, des faits divers sont évoqués, ne passant pas plus de quelques minutes sur un sujet qui, supposément, n'intéresse que peu de personnes. Dans le théâtre documentaire le fait divers est une source inépuisable d'inspiration car elle est très variée. On peut penser que l'usage de telles informations peut être futile cependant faire un zoom sur des détails permet de « prendre le pouls d'une réalité sociale »⁴. Il permet aussi un ancrage dans le réel, « un terrain solide puisque réellement existant » pour reprendre les mots du cinéaste Claude Chabrol. Roland Barthes définira même le fait divers comme « l'inexplicable contemporain » : Ils arrivent spontanément, sans explications, ni détails, sans compréhension totale du contexte de l'évènement. C'est pour réussir à expliquer cet inexplicable de la réalité sociale qu'il est important de se recentrer sur ces histoires semblant anodines, ou alors devant lesquelles nous ne nous sentons pas concernés au premier abord. Le fait divers est un type d'évènement qui ne rentre dans aucune des rubriques habituellement présentées dans les médias. Cela peut regrouper toutes formes d'informations, des plus insignifiantes aux plus tragiques : crimes, enlèvements etc. Les chiffres ont démontré que les faits divers et autres programmes d'enquêtes télévisuelles créent une hausse d'audience au moment de leurs passages. Cela laisse supposer une attirance du spectateur pour le dramatique. Journaux télévisés, émissions spécialisées, revues, internet ... les enquêtes sordides, dites de « true crime » se multiplient. Par exemple, l'affaire Omar Raddad était en premier lieu abordée comme un fait divers. Une femme fut retrouvée décédée dans sa cave avec une inscription en lettres de sang sur le mur incriminant son jardinier Omar. Rapidement, l'engouement et le mystère se tenant autour de cette histoire l'a rendue célèbre, et fut recouvertes par tous les médias. Le nombre d'articles, d'enquêtes et

³ TALBOT Armelle. « Le travail à l'épreuve de la scène contemporaine ». *Théâtre/Public* n°194. *Nouvelle séquence théâtrale Européenne*. (2009).

⁴ TALBOT Armelle. « Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien. Des itinéraires, une tendance », *Études théâtrales* n°42. (2008). §2. Consulté le 23 février 2021 URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2008-3-page-49.htm>

de vidéo sur ce sujet se comptent par dizaines, un film sur cette affaire est même sorti en 2010 avec pour titre, la célèbre phrase de sang « Omar m’a tuée ». Par cela nous pouvons voir l’impact important du fait divers dans notre société.

La petite histoire et le fait divers relèvent tous deux de l’anecdote. Pour reprendre les propos d’Enzo Cormann :

« L’opération théâtrale libère le document ou le modèle du joug de l’anecdote et de la particularité, comme de sa confiscation privée. Elle leur confère une dimension collective et opérative que je qualifie volontiers de poétique. Ce faisant, elle invite à s’emparer du réel, non pour l’archiver, ou le contempler, mais pour en faire quelque chose – quelque chose d’autre »⁵.

C’est l’opération à laquelle se livrent les autrices et auteur de notre corpus : « faire quelque chose » de tragédies ordinaires.

Ce corpus sera ainsi composé de trois pièces de théâtre documentaire contemporaines. La première, *À plates coutures* de Carole Thibaut (2015), traite de la lutte des ouvrières d’une usine de lingerie qui se battent pour leur emploi en occupant leur usine jours et nuits. Cette pièce est issue d’une collecte de témoignages des travailleuses qui ont vécu ces événements. Par quatre voix et sur un ton familier, l’autrice nous délivre un message sur le monde ouvrier féminin et ses combats. Cette œuvre fait partie intégrante du fait divers, de nombreux médias ont relayé cette affaire lors de l’occupation des usines Lejaby, lieu de l’action de la pièce.

La seconde œuvre est *C’est la vie* de Mohamed El Khatib (2017). Dans cette œuvre nous suivons le quotidien de deux protagonistes après la mort de leurs enfants : leurs interactions avec leur entourage, comment se déroule le deuil. Pour cet écrit, Mohamed El Khatib a convié deux de ses connaissances à jouer leur propre rôle de parents endeuillés par la perte de leur enfant. Nous passons d’échanges de mails à monologues intimes dans lesquels les acteurs se livrent pour essayer de comprendre, dans une ambiance informelle, l’effet du deuil.

Enfin, la pièce *Mon cœur* de Pauline Bureau (2018), aborde l’affaire médiatique créée autour du scandale du médicament Mediator : le personnage principal, Claire, tombe malade suite à une mauvaise prescription médicale. Elle doit alors se battre, dans un long procès pour que justice soit rendue. Ce texte est le résultat de discussions avec des victimes du Mediator

⁵ CORMANN Enzo. « Cinq notes sur le modèle mort-vivant ». *Usages des documents, les écritures théâtrales entre réel et fiction*. (2011). Edition Centre d’études théâtrales.p.71.

ainsi que d'échanges avec Irène Frachon, médecin et lanceuse d'alerte de l'affaire. Cette pièce fait également partie des faits divers, un véritable engouement médiatique s'est créé autour de cette affaire⁶.

Le traitement du fait divers au théâtre a déjà donné lieu à de nombreuses créations, ainsi qu'à un courant dramaturgique nommé « théâtre du quotidien » qui s'est développé dans les années 1970 autour de quatre artistes : Michel Deutsch, Claudine Fiévet, Michèle Foucher et Jean-Paul Wenzel, groupe mélangeant dramaturges et actrices. Ensemble, ils essaient de créer un théâtre « des gens pour les gens ». Ce courant est défini comme :

« L'idée d'une création collective qui trouverait dans les faits divers des journaux la matière d'une écriture réactive capable de prendre le pouls de la réalité sociale et qui pourrait se transporter de salles polyvalentes en locaux associatifs pour raconter leur histoire à ceux qui, interdits de scène, désertent logiquement la salle»⁷.

Par cette citation nous comprenons que les méthodes utilisées pour le théâtre du quotidien et celles du théâtre documentaire sont en partie similaires lorsqu'il s'agit d'une écriture réactive et de la prise du pouls de la réalité. Nous pouvons donc nous questionner sur la différence entre ce théâtre du quotidien et le théâtre documentaire. Le théâtre du quotidien s'inscrit dans une démarche populaire et poétique, basant ses créations sur un travail collectif avec pour but l'accessibilité des créations à tous. Le théâtre documentaire quant à lui est dans une logique plus dénonciatrice, sa dimension politique est plus affirmée, avec l'idée de mettre en avant ce qui reste occulté.

Au sein de ce quotidien exploré par les dramaturgies du corpus, c'est l'action de lutte qui nous intéressera tout particulièrement. En effet, La lutte dans ce mémoire touche toutes les œuvres du corpus, même si elle se traduit par diverses formes : d'abord ouvrière, puis pour la justice et enfin une lutte contre les autres et soi-même face au deuil. La notion de lutte rencontre intuitivement celle de militantisme car dans toute lutte il y a combat, cependant d'autres aspects de ce concept peuvent apparaître. Selon moi la lutte d'un groupe ou d'une personne se traduit par la tentative de réajustement d'un déséquilibre afin de répondre aux besoins actuels du ou

⁶ Le Mediator est un médicament utilisé par le corps médical jusqu'en 2009. Il est prescrit en tant que coupe-faim aux personnes souhaitant perdre du poids. Irène Frachon, médecin à l'hôpital de Brest, sera la lanceuse d'alerte du scandale de santé publique. En effet le Mediator crée chez les personnes en utilisant de nombreux problèmes cardiaques importants. Ce médicament a été pris par des milliers de personnes en France et un long procès contre les laboratoires Servier est en cours depuis 2010 et encore d'actualité aujourd'hui.

⁷ *Ibid.* §2.

des sujets. Ce déséquilibre, provoqué par des événements extérieurs, vient bouleverser l'intimité de protagonistes. Et il s'agit de cet abord de la lutte, celle de l'intime, sur laquelle nous allons nous attarder par la suite.

Nous pouvons alors nous demander comment les théâtres documentaires s'emparent de ces histoires, à l'intersection entre fait divers, drame intime et social, pour représenter des personnages en lutte.

Pour répondre à cette interrogation nous allons débiter par un point historique sur le théâtre documentaire. Dans une première partie, nous allons nous attarder sur les différentes questions que l'écriture du genre théâtre documentaire peut soulever, à la suite de quoi nous analyserons les changements qui ont été faits afin de se rendre au plus proche de l'intime pour une meilleure représentation des personnages en lutte. Puis nous verrons comment la lutte peut atteindre en profondeur un personnage au point de changer son état.

Dans la deuxième partie, nous analyserons les différentes postures qu'un personnage en lutte peut revêtir notamment par le biais de la figure romanesque, ainsi que les nombreux obstacles qui, sur leur route, mettent les personnages à l'épreuve. Enfin nous terminerons en évoquant la part d'imagination qui englobe les pièces de ce corpus et qui permettent aux personnages d'échapper à leur réalité.

Le théâtre documentaire : repères historiques

Il est de plus en plus commun d'avoir accès à du théâtre documentaire sur les scènes contemporaines. Le théâtre documentaire a pour vocation de « représenter les événements marquants du monde contemporain »⁸ selon la pensée d'Erwin Piscator, metteur en scène, producteur de théâtre allemand, et pionnier du théâtre documentaire. C'est un genre regroupant plusieurs formes : « théâtre d'agitation », « drame documentaire », « playback theatre », « théâtre politique », « théâtre de protestation ». Autant de noms donnés selon la période historique, les événements sociaux en cours, les auteurs d'actualité. C'est un théâtre évolutif qui change et s'adapte à l'instant et à la situation qu'il souhaite interroger. Peter Weiss précise dans *Notes sur le théâtre documentaire* (1967) : « De même qu'il abandonne les canons esthétiques du théâtre traditionnel, le théâtre documentaire doit mettre ses propres méthodes en question et développer de nouvelles techniques adaptées aux situations nouvelles »⁹.

Cette forme de théâtre que nous appellerons génériquement et uniquement « théâtre documentaire » est en continuelle expansion sur les scènes actuelles notamment à cause d'une croissance forte des différentes formes de médias et de moyens d'informations. L'accès à l'information, facile et immédiat permet d'utiliser instantanément des documents, des archives, des éléments, grâce au développement technologique et ce à tout moment du processus de création. « La question du théâtre documentaire est liée, dans l'histoire du théâtre, à celle du développement des médias : Piscator voulait que le théâtre rattrapât le journalisme en plein essor »¹⁰ explique Béatrice Picon-Vallin.

Même s'il est plus évident de faire du théâtre documentaire aujourd'hui grâce aux nombreuses traces collectées du passé, nous pouvons supposer que les prémices d'un tel concept prennent racine bien avant cela, au XIX^{ème} siècle.

En effet au XIX^{ème} siècle se développe le mouvement littéraire et artistique du naturalisme « genre qui s'attache à peindre la réalité suite à un travail minutieux de documentation »¹¹. Cette définition se rapproche du champ de travail du théâtre documentaire. Il s'agit de rester le plus

⁸ DIAZ Sylvain, IVERNEL Philippe, KUNTZ Hélène. « Mettre en scène l'événement ». *Études théâtrales* n° 38-39. (2007). §1. Consulté le 15 janvier 2021 .URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2007-1-page-82.htm>

⁹ *Ibid.* §25.

¹⁰ PICON-VALLIN Béatrice. « Le théâtre face à un monde en mutation : à propos des théâtres dits documentaires ». *Les théâtres documentaires*. (2019). Edition Deuxième époque. p.21.

¹¹ « Le naturalisme ». *Études littéraires*.

fidèle possible à la réalité. Le chef de file de ce mouvement est Emile Zola qui a le premier utilisé ce terme afin de désigner son travail. Ce mouvement s'est étendu rapidement, déferlant sur l'Europe jusqu'à atteindre l'Allemagne.

Bertolt Brecht, écrivain, dramaturge et metteur en scène allemand s'empare de ce concept pour certaines de ses œuvres. Il fait un travail de documentation préalable pour ses pièces. Brecht ne met jamais en évidence les matériaux sur lesquels il s'appuie pour ses pièces, il utilise des détours et des métaphores. La dimension politique de son théâtre épique va à l'encontre des « fatalités qui pèsent sur le monde » ; les fatalités que l'on connaît des tragédies¹². Le théâtre de Brecht n'est pas formé d'un unique enchaînement d'actions mais est construit comme un ensemble de scènes indépendantes et détachables, ce que l'on peut assimiler aux premiers montages – qui est une des particularités du théâtre documentaire, point sur lequel nous reviendrons ultérieurement.

Dans un même temps, Erwin Piscator, metteur en scène et producteur de théâtre allemand se fait remarquer pour son théâtre politique et militant. Il se sert de cet outil – le théâtre documentaire – pour mettre en scène la réalité sociale allemande de l'après-guerre et la vie prolétarienne. Il monte des drames collectifs dans l'immédiateté des faits afin de « permettre à la réalité de faire irruption sur les scènes théâtrales »¹³. Il souhaite par ce biais éclairer les consciences des citoyens. Pour cela Piscator utilise des images brutes qu'il montre sans détour à l'inverse de Brecht. Par une logique démonstrative il souhaite faire converger réflexion et émotion pour créer chez le spectateur un état de prise de conscience des enjeux en cours sur leur société. Il utilise le document pour contredire ou multiplier les points de vue sur l'action présente en scène. Sa pièce *Trotz Alledem (Malgré tout)* en 1925 est considérée comme la première pièce de théâtre à démarche documentaire. Pour cette œuvre il a utilisé des nouvelles de guerre présentées sur scène ainsi que de la projection filmique qui permet de « donner une authenticité supplémentaire au matériel documentaire »¹⁴.

Suite à la grande dépression des années 1920, en Allemagne le pouvoir est remporté par le national-socialisme. Les productions documentaires s'interrompent. Beaucoup d'œuvres dont celle d'Erwin Piscator *Le Théâtre politique* sont détruites.

¹² DIAZ Sylvain, IVERNEL Philippe, KUNTZ Hélène. « Mettre en scène l'événement ». *Études théâtrales* n° 38-39. (2007). §17. Consulté le 15 janvier 2021 .URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2007-1-page-82.htm>

¹³ PISCATOR Erwin. *Le Théâtre politique*. (1929). p.67.

¹⁴ « The influence of piscator ». *Britannica*. Consulté le 12 mars 2021.

Puis dans les années 1960 le théâtre documentaire connaît un renouveau avec l'arrivée sur scène de Peter Weiss, écrivain et dramaturge allemand. À ce moment le monde connaît la Guerre Froide, les problèmes politiques sont nombreux, le pays est divisé. Les artistes ressentent un besoin de réinterroger et réinterpréter l'Histoire. Comme pour Piscator, Peter Weiss suit une logique démonstrative afin de représenter le réel dans son ensemble. Pour lui les médias font de la contre-information et déforment, à leur avantage, le réel. Il se sert du théâtre comme moyen de vérité. Il base ses œuvres sur le document en utilisant le matériau comme garant d'authenticité. Il ne modifie pas le matériau, il garde sa forme originale et travaille également dans un but d'éveil des consciences

Lorsque l'on parle de théâtre documentaire, Brecht, Piscator et Weiss se retrouvent souvent comme noms de référence comme nous venons de le voir. Ce genre s'est particulièrement développé en Allemagne car le pays a subi de nombreux bouleversements politiques houleux. Nous pouvons supposer qu'étant un genre à la recherche de vérité, ce pays ébranlé cherchait ainsi des explications aux événements survenus. On voit d'ailleurs que les deux grandes périodes historiques du théâtre documentaire se situent à la suite de la Grande Guerre avec la montée du National-Socialisme puis durant la Guerre Froide.

Le théâtre documentaire s'est étendu à tous les pays, il a notamment été fortement présent sur le territoire russe. Des noms comme Sergueï Tretjakov, Hans Magnus Enzensberg qui a inventé le terme de « factographie » défini comme une pratique de transcription pure et simple des événements, ou encore Vsevolod Meyerhold responsable du « théâtre de la révolution » sont également connus.

Le théâtre documentaire se différencie des autres formes de théâtre par sa façon de conjoindre art et document. De même, il n'y a plus de début, de milieu et de fin. Le montage – terme emprunté au cinéma – confère toutes les libertés possibles. L'organisation des événements n'a plus besoin de suivre une trame linéaire : « Chaque scène a sa propre dynamique à l'inverse d'une intrigue classique où l'on va faire un retournement final et le reste fait office d'introduction »¹⁵, selon les propos de Brecht. Le théâtre devient un jeu de construction se différenciant d'une logique chronologique.

¹⁵ DIAZ Sylvain, IVERNEL Philippe, KUNTZ Hélène. « Mettre en scène l'événement ». *Études théâtrales* n° 38-39. (2007). Consulté le 15 janvier 2021 .URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2007-1-page-82.htm>

En plus de certains noms récurrents lorsqu'est évoqué le théâtre documentaire, certains spectacles font aussi référence dans le domaine. On retrouve en premier lieu *L'instruction* de Peter Weiss en 1965, spectacle fondateur d'une nouvelle esthétique du théâtre documentaire. Pour cette pièce Weiss a assisté aux procès des responsables du camp d'extermination d'Auschwitz. En 1964 Heinar Kipphardt avait déjà adopté la forme du théâtre procès pour sa pièce *In Der Sache J.Robert Oppenheimer*. J.R.Oppenheimer a comparu devant la commission d'énergie atomique suspecté d'avoir manqué de loyauté envers l'Etat. Pour cette pièce, Kipphardt a eu accès à 3000 pages dactylographiées du procès. Plus récemment lorsque l'on parle théâtre documentaire contemporain nous retrouvons régulièrement le nom du collectif Rimini Protokoll notamment avec sa mise en scène documentaire inspirée de *Wallenstein* (2005) de Friedrich Schiller ; une trilogie de théâtre mettant en scène la vie d'un des plus grands généraux de l'armée pendant la Guerre de Trente ans. Dans d'autres œuvres de ce collectif, l'authenticité ne provient pas des documents mais des protagonistes des événements. Ils tentent, par un travail détaillé, de montrer une réalité méconnue du public et leur art est considéré comme un renouveau du théâtre contemporain.

Le recours aux protagonistes réels des événements représentés est ainsi une caractéristique de certaines formes de théâtres documentaires telles qu'a pu l'inaugurer le Groupov avec l'emblématique *Rwanda 94* dans lequel, hommes et femmes, rescapées du génocide rwandais et venues témoigner en scène, parlent de leur combat, de leur lutte face à la guerre. Nous allons par la suite nous intéresser à cette figure du personnage en lutte.

La pièce du corpus *C'est la vie* de Mohamed El Khatib se démarque des deux autres car elle s'inscrit dans cette même démarche d'utilisation du réel en scène. Les acteurs en scène jouent leur propre rôle et témoignent de leur expérience du deuil. Nous remarquons que dans la pièce du Groupov et celle de Mohamed El Khatib, les confessions sont toutes autour du thème de la mort, de la perte d'un être cher et de la douleur du/des survivants. Serait-ce par souci de réalisme que l'emploi de véritables protagonistes de drames sur scène est utilisé ? Nous pouvons prétendre que cette tendance émane de cette volonté de vérité absolue. Lorsqu'un metteur en scène utilise une véritable histoire, il semblerait compréhensible d'employer les personnes ayant vécu cette histoire sur scène. Cela pose des questions sur l'acteur jouant son

propre rôle et les problématiques que cela soulève, mais nous reviendrons plus profondément sur ce sujet ultérieurement.

À *plates coutures* de Carole Thibaut se positionne dans une démarche plus militante, plus dénonciatrice et entre en écho avec les prémices du théâtre documentaire en ayant la volonté, à l'image de Erwin Piscator, de montrer sur scène la réalité sociale. La lutte ne se fait plus seulement de façon intime, elle est dorénavant également collective et côtoie l'image de la rébellion.

Et enfin, *Mon cœur* de Pauline Bureau se situe à mi-courant entre la grande histoire – le cas Mediator a touché des milliers de personnes et l'affaire a été largement médiatisée – et la petite histoire – ici centrée sur le personnage de Claire. Cette pièce se situe entre le réel et le fictionnel car des personnes existantes se retrouvent personnage de théâtre comme c'est le cas pour Irène Frachon ainsi que les personnes représentant le groupe Servier. Le personnage de Claire, lui, est fictionnel et inspiré de différents entretiens auprès de véritables malades. Cet entremêlement accentue les dénonciations faites au travers de la pièce : du corps médical, du système judiciaire etc.

Il est intéressant de constater que chacune de ces pièces se situe dans un courant différent avec diverses inspirations et buts. Chacune se positionne entre le fait divers, le drame intime et social.

1. Un théâtre en lutte

Dans le théâtre documentaire, il n'est pas rare d'être confronté à des personnages en lutte. Une lutte contre la société, contre le fonctionnement d'un système qui les emprisonne. En s'inspirant de faits divers le théâtre documentaire met en avant des événements à la fois vrais et liés au quotidien d'un individu.

1.1. Ecrire le théâtre documentaire

Ecrire sur la vie d'autres personnes n'est pas un exercice simple. Cela implique de nombreux questionnements sur des choix à faire, notamment sur le point de vue à adopter lors de l'écriture ainsi que sur la représentation de la vérité. En s'inspirant de la réalité des autres le théâtre documentaire peut traiter de toutes sortes de sujets, c'est ce qui le rend unique et fait de ce genre une source d'inspiration inépuisable.

1.1.1. Composer avec la réalité

Le théâtre documentaire s'inspire de faits réels pour se raconter. La réalité engagée dans un écrit peut avoir différentes provenances. Elle peut notamment être tirée du fondement personnel d'une personne et refléter sa propre réalité. Écrire à partir de sa propre réalité c'est devoir se questionner soi-même et prendre du recul sur son histoire. Cette façon d'écrire peut manquer parfois d'objectivité puisqu'il est difficile de se remettre en question et de s'analyser de son point de vue intérieur. Néanmoins, ceux qui essaient d'écrire leur propre réalité se voient accordé un défi important. C'est aussi une façon d'apprendre à se connaître et à prendre de la distance sur sa personne. Dans *C'est la vie* de Mohamed el Khatib, l'auteur a été inspiré par sa propre réalité et s'inclut lui-même au début de la pièce. Il a écrit cette pièce à partir de questionnements qu'il s'est fait suite au décès de sa mère donc cela provient de quelque chose de très personnel et propre à lui-même.

Il est aussi possible d'écrire à partir d'une réalité provenant d'un support qui nous la transmet. Cela peut-être des archives de journaux, des photos, des lettres ... la réalité passe dans ce cas par un média, elle n'est pas vécue directement par l'auteur. Cette forme a pour avantage de permettre à l'auteur de défendre des idéaux ou bien de dénoncer des événements du passé. Par exemple avec *À plates coutures*, l'autrice défend les femmes travailleuses en mettant la

lumière sur leurs vies tout en dénonçant le système dans lequel elles se retrouvent enfermées. Utiliser une histoire transmise par un média implique également des choix à faire. Que faut-il montrer ? que faut-il garder pour soi ? une vraie difficulté se pose entre laisser le réel tel quel ou le modifier par la fiction. Par cette forme il est aussi possible de faire (re)découvrir une partie de l'histoire, grande ou petite, à un public. Cependant cela permet de se questionner sur la véracité des propos. En effet comment savoir si ce que nous avons lu, entendu ou vu est vrai ? N'y a-t-il pas déjà un point de vue apposé à une histoire racontée lorsque celle-ci ne provient pas de nous-même ?

Afin de comprendre les enjeux engagés dans chacune des œuvres du corpus, nous allons maintenant présenter plus en détails ces pièces inspirées du réel.

Tout d'abord, il s'agit de la pièce *À plates coutures* de Carole Thibaut publiée en 2015. Celle-ci est basée sur une structure singulière car entre les chapitres dans lesquels les femmes dialoguent entre-elles afin d'organiser leur combat, des interludes fictionnalisés s'interposent. Ces entractes sont des monologues poétisés racontant des histoires. En venant couper la dynamique des conversations qui s'instaure entre les protagonistes, ces monologues viennent se glisser, à l'instar d'une ombre sur un tableau, rappelant que malgré l'énergie dégagée des échanges, quelque chose de solennel guette et peut tout faire basculer à chaque moment. Si elles perdent leur emploi, elles ne peuvent plus subvenir à leurs besoins et à celui de leur famille. Les personnages principaux sont Anto, Géraldine, Josy et Solenn, deux de ces femmes ont une personnalité nettement identifiable. Il s'agit de Anto, la meneuse du groupe, n'ayant peur de presque rien, elle prend la parole devant les journalistes et ses supérieurs sans craindre remontrances. Géraldine et Josy, elles, sont les suiveuses d'Anto, elles haussent volontiers la voix une fois le chemin ouvert. Enfin, Solenn est le personnage discret, presque absente, qui prendra la parole lors des monologues empesés, mais participera très peu aux dialogues. Elle est à la fois timide, mystérieuse, inquiétante et douce. Chacun de ces personnages apporte son atout à la lutte. Elles occupent jours et nuits une usine de lingerie fine appelée Lejaby afin de lutter contre les suppressions d'emplois de masse subies. C'est une lutte engagée, politique et militante. Elles prennent la voix des centaines de femmes concernées par le phénomène et n'hésitent plus à exposer leur histoire afin de dénoncer la misère de leur emploi et du traitement qu'elles reçoivent. Elles lèvent les poings pour se battre contre ceux d'en haut.

La pièce de Mohamed El Khatib s'inspire d'une phrase souvent dite lors d'événements tragiques : « *C'est la vie* ». Car l'auteur a vécu un événement dramatique, et c'est à la suite de cela que lui est venue la question : Qui souffre le plus ? il convit alors deux proches à venir témoigner de leur vie suite au décès de leurs enfants, admettant qu'il s'agisse du pire deuil imaginable. La pièce est coupée en trois chapitres, seul le premier, qui a pour titre la Genèse, est différenciable car dans celui-là, les protagonistes, Daniel et Fanny, ainsi que l'auteur Mohamed El Khatib échangent des mails. Daniel et Fanny racontent tour à tour leur vie depuis la perte de leur enfant respectif. Il s'agit d'une succession d'anecdotes et de moments précis de leur vie qui montrent sur le long terme l'évolution de leur deuil et des comportements des personnes environnantes. La lutte, dans ce cas-ci, se place au cœur de l'intime. Il n'y a pas de personnages extérieurs ou d'interventions ils ne sont que deux, à partager leur vie privée avec le lecteur. Ils luttent pour accepter, pour continuer à vivre avec la douleur, pour trouver des réponses, et pour décourager tous ceux qui oseraient leur dire « c'est la vie ».

Dans *Mon cœur* de Pauline Bureau, publié en 2018, le personnage de Claire lutte contre la maladie. À la suite de son accouchement, cette dernière n'arrive pas à perdre ses kilos de grossesse et va demander conseil à son médecin qui lui prescrit du Mediator. Le début du scandale autour de ce médicament a commencé en 2009, lorsqu'il fut retiré des ventes en urgence, aujourd'hui encore des procès contre les laboratoires Servier se déroulent. Ce médicament coupe faim peut causer de sévères troubles cardiaques aux patients. Les effets secondaires peuvent entraîner de lourdes opérations potentiellement dangereuses qui laissent souvent de graves séquelles. C'est ce qui arrive au personnage de Claire, un premier essoufflement, puis un premier malaise, enfin c'est l'opération et une mauvaise santé pour le reste de sa vie. Elle va à la rencontre de Irène Frachon, une médecin et la véritable lanceuse d'alerte, qui la convaincra et l'aidera face à son procès contre le laboratoire. L'état de Claire se dégrade jours après jours. Finalement la pièce se termine avec le procès contre le laboratoire, en écho avec un genre courant du théâtre documentaire ; le théâtre procès.

Toutes ces pièces, inspirées du réel, se centrent autour d'un ou des personnages, que nous accompagnons au long de sa lutte, dans son intimité, son quotidien, sa propre histoire.

1.1.2. Réalité et fiction

La singularité du théâtre documentaire est dans son positionnement à la frontière entre la réalité et la fiction. Il est possible de s'inspirer et d'utiliser des documents déjà existants qui tiendront le rôle de preuves. Il est aussi possible de créer ses propres documents, sa propre matière en effectuant notamment des entretiens avec des témoins. Le document joue un rôle important dans le théâtre documentaire car il tient le rôle de vérité et d'authenticité. Cependant cette vérité est-elle immuable ? Ce genre scénique se plaît à jouer avec la dualité qu'implique le réel et la fiction. La vérité est modifiée à partir du moment où elle est sortie de son contexte afin d'être mise en scène. Le point de vue de l'auteur ou du metteur en scène sur cette vérité est une façon de l'altérer. Ce qui doit être montré, de quelle façon, ce qui ne doit pas être mis en avant, sous quel angle est abordé le sujet, selon quelle problématique etc. tous ces aspects émettent un point de vue sur la vérité censée être authentique.

Les auteurs s'inspirent d'une réalité, d'un point de vue, pour montrer le versant de l'histoire qui les intéresse de mettre en avant, souvent la facette oubliée et cachée. Mais ils ne peuvent pas montrer la véritable vérité, « la seule chose dont on peut témoigner c'est comment cela nous touche »¹⁶.

Mais alors qu'elle est la part de réalité et de fiction dans les œuvres de ce corpus ? Dans la pièce de Pauline Bureau *Mon cœur*, la part de fiction est supérieure à la part de réalité. Les entretiens avec les patients qui ont pris du Mediator ont servi d'inspiration pour le personnage de Claire mais son personnage n'existe pas, elle subit ce que l'auteur a imaginé suite aux entretiens. Les procès ont réellement existé mais de même, ils sont fictions, il ne s'agit pas de retranscription des véritables procès. Là où la frontière entre réel et fiction est la plus étroite et nous laisse en questionnement est par rapport au personnage de Irène Frachon. Cette femme existe et est présente dans la pièce avec son réel combat, son vrai métier etc. seulement, ce n'est pas elle qui joue son propre rôle. Et a-t-elle aidée à l'écriture de la pièce afin de prouver la véracité de ses propos ? Ce personnage énigmatique reste lui coincé à cette intersection entre le réel et le récit.

¹⁶ Table ronde : rencontre « comment le documentaire devient théâtre ? » animé par Armelle Talbot, théâtre contemporain.net.

Dans *À plates coutures* de Carole Thibaut, la part de fiction prend le pas sur le reste, tout est fictionnalisé. L'auteurice a effectué de nombreux entretiens avec les travailleuses Lejaby mais les personnages et leurs échanges sont inventions. Quelques détails restent vrais comme le soutien-gorge géant que les femmes avaient fabriqué et portaient en bannière de manifestation ou encore les chants de guerre entonnés dans l'usine. La fiction est pleinement assumée puisque, comme nous pourrons le voir par la suite, certains chapitres sont poétisés, laissant entrer la fable dans la pièce.

Pour la pièce de Mohamed El Khatib *C'est la vie* le cheminement s'est fait autrement. En utilisant deux de ses connaissances sur scène afin d'interpréter leurs propres rôles, on peut imaginer que tous leurs propos ont été confirmés et validés en amont puisque les protagonistes racontent leur propre histoire. Cependant, à la toute fin de la pièce, à part des dialogues et du récit, un *Fast cheking* est rédigé : « consiste à vérifier la conformité du récit avec le réel. Chaque phrase est passée au crible de la réalité factuelle, telle qu'elle est défendue par les principaux protagonistes, permettant ainsi de confondre l'auteur avec les petits arrangements qu'il opère en douce avec la vérité »¹⁷. Ainsi, chaque petit accro est justifié afin de rétablir la pure vérité. Ce fast cheking semble quelque peu exagéré et joue sur l'ambivalence entre la réalité et ce que l'auteur fait passer pour sa réalité. Cette réaction laisse voir une critique de la recherche d'authenticité absolue des metteurs en scènes de théâtre documentaire.

Qu'elles soient plus portées sur la réalité ou la fiction, les pièces de théâtre documentaire abordent des faits de la vie, du quotidien. Nous allons maintenant voir les changements qui ont été apporté à ce genre afin de représenter les personnages de ce quotidien ; des personnages en lutte.

¹⁷ EL KHATIB Mohamed, *C'est la vie*, (2017), Solitaire intempestif, p.49.

1.2. Vers un théâtre à petite échelle

Comme énoncé dans l'introduction les faits divers permettent de mettre l'accent sur la « petite histoire » et la vie de personnes ordinaires. À l'époque émancipatrice du théâtre documentaire dans les années 1960, l'intérêt ne se porte pas encore majoritairement sur l'individu en tant que tel. De ce fait, certaines pièces se basent sur des grandes actualités, créant ainsi des spectacles sur des sujets de grande ampleur. Les auteurs s'inspirent d'événements qui touchent un grand nombre de personnes par exemple *11 septembre 2001* de Michel Vinaver (2001) qui, en réaction presque immédiate avec l'actualité, a su concerner le monde entier. Cependant au cours des années une certaine tendance de recentrement des sujets se fait sentir. L'individu trouve sa place afin de raconter son histoire. Le théâtre documentaire contemporain, se centrant sur des événements à petite échelle, se tourne vers des caractères en lutte, permettant ainsi de mettre en avant un pan de la petite histoire cachée, des histoires oubliées d'individus qui animent la grande société. De spectacles à échelle macrocosmique, le théâtre documentaire contemporain tend dorénavant vers un théâtre microcosmique.

1.2.1. *Le microcosme de Kroetz*

Nous allons, dans cette partie, nous intéresser à ces luttes qui se déroulent à une échelle microcosmique. Un des chefs de file de la théorie microcosmique est Franz Xaver Kroetz, dramaturge Allemand dont la période la plus prospère se situe dans les années 1970. Dans ses pièces il dépeint la vie de défavorisés qui vivent dans la misère. De cette façon il critique l'oppression sociale subie par les individus. Pour définir le travail de Kroetz, Claude Yersin un acteur et metteur en scène français résume :

Pas de sollicitations violentes, pas d'effets spectaculaires, aucune possibilité de vaste déploiement de machinerie ou de mise en scène, aucune flatterie esthétique, musicale ou visuelles, au sens habituel. Le plaisir est à chercher ailleurs, dans l'exploration de microcosmes offerts à portée de souffle, la perception aigüe d'une expression juste, d'une émotion fugitive, la sensation de la sourde montée d'une angoisse, la découverte de langages différents¹⁸.

En plus d'introduire la notion de microcosme dans le théâtre, Kroetz expose plus précisément l'idée d'un « microcosme domestique », plus proche de l'intime. Par cette approche, l'auteur se concentre sur un instant où rien ne se passe, rien n'est explicité afin que

¹⁸ YERSIN Claude, « Kroetz-Achternbusch », *Loisir* n°32. (1980). p.14.

resurgisse au mieux « l'aliénation et le refoulé de toute une vie »¹⁹, soit trouver dans le silence et l'ordinaire ce qui est inhibé par une personne.

Cette vision de microcosme se fait particulièrement ressentir dans la pièce de Mohamed el Khatib *C'est la vie*. Cette pièce a la particularité de faire appel à des personnes ayant vécu un traumatisme, comme c'est le cas avec *Rwanda 94* du Groupov évoqué plus tôt. Nous ne sommes pas face à une écriture post-entretiens dont l'histoire s'inspire seulement de faits. Dans ce cas-ci les acteurs sont tout d'abord des proches, des connaissances de l'auteur mais ils jouent en plus leur propre rôle sur scène. L'histoire sort par leur propre voix et non par l'intermédiaire d'acteurs. Nous sommes dans ce cas au plus proche de la vérité dans un microcosme réduit même concernant les acteurs en jeu. Dès l'ouverture de la pièce nous sommes invités à entrer dans un cadre strictement intime entre trois personnes. Celui qui veut créer une pièce, et ceux qui y participeront. Tout d'abord le premier chapitre se nomme « Genèse » il est le point de départ d'une pensée, d'une envie de créer de la part de l'auteur Mohamed El Khatib, mais aussi le début d'un processus de création. La pièce s'ouvre sur une suite d'échanges de mails plutôt informels entre Mohamed El Khatib, Fanny et Daniel, les deux acteurs. Ces échanges nous permettent de comprendre comment s'est développée la question du deuil juvénile dans l'esprit de l'auteur. Aussi, ce passage d'échanges nous plonge dans l'intimité familiale des deux acteurs. Ils évoquent leur vie, leurs difficultés, sans barrières puisque ces échanges se font dans un cadre intime. Cette introduction permet d'ancrer la réalité dans la pièce et permet également une certaine transition entre cette réalité domestique exposée par échanges de mails et la réalité concrète des acteurs qui parlent de leur histoire.

Introduire un acteur jouant son propre rôle au théâtre peut amener à poser certaines questions. Les scènes jouées sont-elles le produit d'une reproduction identique ou non ? La notion de personnage « classique » est éclatée car « est-ce que l'image de l'acteur peut être considérée comme un personnage ou est-ce seulement le reflet de sa propre identité ? »²⁰. Un jeu constant et vacillant se crée entre le vrai et le faux. L'intérêt de faire jouer son propre rôle à un acteur est aussi de placer le spectateur dans un état nouveau. En exposant sa propre histoire,

¹⁹ TALBOT Armelle, « Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien. Des itinéraires, une tendance », *Etudes théâtrales* n°43, (2008), paragraphe 10. Consulté le 23/02/2021.

²⁰ PITRE Germain, « la vulnérabilité de l'acteur en représentation : une stratégie de mise en scène », (2015).

l'acteur montre une vulnérabilité et une sensibilité unique au spectateur ce qui crée entre les deux un lien empathique singulier.

Selon moi la forme microcosmique permet donc plus facilement de lier l'acteur et le spectateur mais aussi cela permet, d'une certaine façon, d'entrer dans une réalité plus concrète. En se rapprochant de l'intimité d'un individu, il est possible de comprendre ses problèmes à son échelle. Le psychanalyste Denis Leguay entretient une relation de proximité avec ses patients et défend une prise en charge douce de ceux atteints de troubles. Selon lui, « Le champ qu'il faut investir, c'est celui de la vie quotidienne »²¹. L'auteur Sébastien Chary dit de lui « de son enfance, Denis Leguay conserve le goût du concret, la notion de vie quotidienne et un ancrage dans la vérité du réel. De la psychanalyse et des concepts lacaniens, il retient l'approche de l'intime »²². Malgré qu'il s'agisse ici de psychanalyse, cette réflexion fait écho au théâtre microcosmique et prouve qu'entrer dans l'intime, c'est entrer dans le concret.

Cette réalité concrète est largement présente dans l'usine Lejaby, lieu où l'action prend place dans la pièce de Carole Thibaut *À plates coutures*. Au tout début de l'histoire, l'action est située, précisant à quelle échelle et dans quel microcosme celle-ci va évoluer :

« mes parents m'ont placée là
au milieu du commun des mortels et des petites gens
pour que j'y vive l'expérience de l'ordinaire »²³.

En utilisant le terme « mes parents », le personnage donne l'impression de s'affranchir de ce qui lui arrive. Il est déjà mis en évidence la volonté de ne pas vouloir être « là ». Dans la deuxième phrase, lorsque le personnage parle du « commun des mortels et des petites gens » elle nous inclut nous aussi, lecteurs ou spectateurs, dans un groupe, dans une catégorie, nous nous sentons concernés par ce qu'elle va dire et cela nous englobe dans son microcosme. Pour finir, elle met en avant ce qui pourrait relever d'un concept : l'expérience de l'ordinaire. « Expérience » est souvent associé à quelque chose de nouveau en opposition avec « ordinaire » qui offre une dynamique plus monotone et ennuyeuse. L'expérience de l'ordinaire c'est goûter au banal, et par ses mots le personnage annonce ce qui va suivre. Nous allons découvrir ce qu'est l'ordinaire pour elle. L'expérience de l'ordinaire est une notion large et complexe

²¹ CHARY Sébastien, « Denis Leguay, le souci du concret », *Actualités Newsletter – CQFPSY Portrait*, Consulté le 01/04/2021, (congresfrancaispsychiatrie.org).

²² *Ibid.*

²³ THIBAUT Caroles, *A plates coutures*, (2015). p.7.

dépendant de chacun. Pour mieux comprendre cela, certains artistes ont essayé d'exprimer cette idée au travers d'œuvres, c'est notamment le cas avec le plasticien français Benjamin Loyauté. Ce créateur essaie de nous faire vivre, à travers son exposition, l'expérience de l'ordinaire. Celle-ci a eu lieu en 2018 au Musée de l'histoire de l'immigration à Paris :

« L'ordinaire est la matérialisation d'un invisible plus collectif qu'il n'y paraît. L'artiste remet ainsi en cause notre perception de cet ordinaire dans une alchimie du réel et de l'action, du profane et du sacré, de l'utile et du futile pour atteindre non seulement nos individualités mais aussi le collectif qu'il touche et rassemble »²⁴.

L'ordinaire comme matérialisation d'un invisible collectif est l'idée que ces théâtres à petites échelles essaient de démontrer. Le quotidien d'une personne renferme ce que tout un collectif vit également, comme ici, la lutte pour garder un emploi.

Le combat tel que développé dans *À plates coutures* traduit l'état psychologique des personnages et les enjeux économiques auxquels ils sont confrontés, mais aussi les douleurs physiques que cela induit : les douleurs du corps c'est le réel. Une douleur physique sera toujours plus comprise qu'une douleur psychologique car c'est visible. C'est consistant et substantiel, il n'est pas possible de la cacher : « Le corps réel, c'est le corps vivant, celui de la chair avec sa pulsation de jouissance »²⁵. Dans ce texte le personnage de Solenn se voit confier plusieurs monologues. Dans ce passage elle parle du temps qui passe et de ses impressions, notamment son impression de noyade, de glissade au fond d'une eau sombre et profonde :

« Ma peau au fil des ans
était devenue blanche et molle
ridée et boursoufflée à la fois
Regarde
mes mains
mes doigts
le bout de mes doigts
mes pieds aussi un peu
surtout le droit
mon dos
Ma colonne vertébrale prend l'allure d'une longue arête
torve »²⁶.

²⁴ LOYAUTE Benjamin, *exposition l'expérience de l'ordinaire*, Musée de l'histoire de l'immigration, Le parisien, consulté le 25/03/2021.

²⁵ CASTANET Didier, « Le réel du corps : phénomènes psychosomatiques et symptôme. Incidences cliniques », *L'en-je lacanien*, 2004/2 (n° 3), p. 107-123. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2004-2-page-107.htm>. Consulté le 01/04/2021.

²⁶ THIBAUT Caroles, *A plates coutures*, (2015). p.16.

On peut constater que le corps de Solenn est en métamorphose ; il se dégrade avec le temps et un travail difficile. Dans ce passage son corps est comparé à celui d'un animal marin. Elle mute dans une nouvelle corporéité, apte à d'autres conditions de survie et évoque ainsi les dures conditions de travail de l'usine et l'adaptation physique que cela demande.

Avant cela la pièce s'ouvre sur le monologue de Solenn qui raconte l'histoire d'une princesse, une princesse qui devait régner sur son peuple. Par cette histoire enfantine, nous ressentons de nouveau le besoin pour ce personnage de sortir d'elle-même et de trouver une nouvelle corporéité. Un corps imaginaire dans une histoire fantaisiste. À l'image du précédent passage pendant lequel son corps se transforme en animal marin (peut-être une sirène si l'on se rattache à l'idée de fantaisie), Solenn est à la recherche d'un nouveau corps afin d'échapper à la souffrance du sien et de son quotidien.

Il en est de même pour certaines formes de langage qui mettent en avant le réel et le concret et nous rapprochent ainsi du microcosme. Par exemple en utilisant des « tics » de langages qui généralement ne se font qu'à l'oral. Par exemple dans *À plates coutures* on en retrouve un certain nombre comme « holalala », « hop », « bon » ... Cela donne un aspect très naturel lors de la lecture et confère l'impression d'être au plus proche d'une retranscription orale pour plus de réalité.

Dans la pièce *Mon cœur* de Pauline Bureau la notion de microcosme est également établie : tout d'abord il y a de nombreux personnages, ou du moins, plus que dans les autres œuvres, ce qui signifie que le microcosme ici est paradoxalement plus large, à plus grande échelle. La singularité ici est présente car on ne sait plus si l'on se situe vraiment dans un microcosme car l'intervention des plusieurs personnages accentue le fait que l'histoire du Mediator, ici illustré par le personnage principal de Claire, est un combat bien plus général, puisque c'est une situation qui concerne des centaines de personnes. Le personnage d'Irène Frachon lit ses messages :

« Servier conteste tous les documents. Ils veulent un réexamen de mes valves. Je n'en peux plus, ils vont m'achever. Eliane.

On enterre ma mère jeudi, Irène. Elle disait que vous étiez son meilleur médicament. Merci de l'avoir accompagnée jusqu'au bout. Mikaël.

Irène. Ma guerrière, ma sœur. J'ai gagné. Merci. Claire »²⁷.

Cette succession de message met en avant la situation critique dans laquelle se trouve les patients concernés par l'affaire et accentue explicitement le fait que la pièce suit le cours d'une petite histoire afin d'exposer un problème de plus grande ampleur. Les messages vont de la pire situation dans laquelle rien ne va, à la meilleure situation c'est-à-dire gagner le procès. Cette progression placée comme conclusion de la pièce vient symboliser, du négatif au positif, une sortie possible de cette situation.

Le concept de microcosme peut ainsi se développer sur plusieurs niveaux. D'abord, le choix des comédiens. S'il s'agit de témoins de leur propre histoire ou d'acteurs interprétant des histoires extérieures, cela ne résonne pas de la même façon et la réception se fait différemment. Puis, le microcosme permet de nous plonger dans le concret et cette notion se ressent à travers le corps et le langage des personnages. Et enfin, pour nuancer ces propos, la pièce *Mon cœur* se situe dans un microcosme élargi et utilise ce procédé d'échantillonnage évoqué dans l'introduction, qui consiste à utiliser un exemple restreint, afin d'exposer le plus large.

1.2.2. *Des quotidiens en confrontations*

L'idée de microcosme se rapproche dans un certain sens du « théâtre minimal » mis en lumière par Michel Vinaver. Le théâtre minimal, paradoxalement se nourrit de discours sourds, sans fonds et de dialogues vains afin de laisser percevoir entre deux phrases anodines la profondeur d'un discours. Ce qui rapproche les notions de microcosme et de théâtre minimal est leur lien au quotidien. Dans le cas du théâtre minimal, il s'agit même du principe de son mode de représentation que d'utiliser différentes formes de quotidien afin de les confronter et analyser ce qu'il peut en ressortir :

« Le projet [...] c'est de procéder par une discontinuité entre les différents temps du quotidien : quotidien économique, quotidien de l'intimité des différents groupes sociaux, et puis de les projeter les uns sur les autres, comme ça, bruts, et de provoquer des frottements, des espèces de frictions, des égratignures »²⁸.

²⁷ BUREAU Pauline, *Mon cœur*, (2018), édition actes-sud. p.60.

²⁸ SARRAZAC Jean-Pierre, « Vers un théâtre minimal », *Jeu revue de théâtre* n°10, (1979).

C'est une façon de faire émerger les différents rapports que nous entretenons au quotidien : avec les proches, les collègues, le pouvoir ... et de les confronter afin de voir en interactions des groupes sociaux distincts.

Dans la pièce *À plates coutures* les oppositions entre les différents groupes sociaux sont nombreuses. Il y a tout d'abord la différence entre le quotidien des travailleuses de l'usine par rapport à celui de leur directeur. Des langages particuliers se distinguent entre les paroles des femmes et celles de leurs supérieurs. Tout d'abord il y a l'introduction du personnage du directeur de l'usine Petit Guy. Nous savons grâce aux dialogues précédents qu'il est un personnage petit et teigneux et nous pouvons ressentir cela dans son discours. Dans ses paroles il ne cesse d'utiliser le champ lexical de l'animal, notamment de la vache afin de parler de l'allaitement d'une mère. On retrouve des termes comme « allaitent » plusieurs fois, « vaches sacrées », « laiterie », « crèmerie », « vache », « traire ». Il compare les travailleuses à un troupeau de vache. Il utilise également des hyperboles : « comme si elles étaient devenues les cinquièmes merveilles du monde » en parlant des femmes enceintes, « et pourquoi pas une crèche pendant que vous y êtes ». On sent dans le caractère de ce personnage un besoin de rabaisser les autres afin de se positionner en tant que chef. De plus il montre une personnalité de tyran en utilisant des discours violents :

« Le jour où nous serons en faillite
à cause de toutes celles dans votre genre
et que vous vous retrouverez au chômage
vous aurez le temps d'en faire des gamins »²⁹.

Sa misogynie le pousse à condamner les femmes. Cependant il est le directeur d'une usine dans laquelle, paradoxalement, il n'y a que des femmes. Nous sommes ici face à la friction entre groupes sociaux différents et selon les termes de Jean-Pierre Sarrazac ce qui en ressort sont bien des frottements et des égratignures.

Une autre opposition entre groupes sociaux est mise en évidence lors de la visite de « l'homme politique » à l'usine. L'homme politique vient pour proposer des solutions aux travailleuses et il leur promet d'arranger la situation. Seulement dans son discours, ou plutôt son monologue dans lequel aucune autre parole que la sienne n'a de place, nous pouvons nous rendre compte que son argumentaire est plutôt vide. Il ne raconte rien et donne l'impression

²⁹ THIBAUT Carole, *A plates coutures*, édition Lansman, (2015). p. 22.

d'utiliser une suite de phrases creuses et aléatoires. Le personnage semble ne pas se trouver dans son élément. Il enchaîne une succession de phrases courtes et simples, similaires aux paroles d'un slogan :

« vous savez que je suis avec vous
Que j'ai toujours été avec vous
Chères petites mesdames
Vous avez beaucoup souffert
Vous vous êtes inquiétées
Mais je suis là maintenant »

« c'est impressionnant toutes ces machines
Il faudra que vous me fassiez visiter
A l'occasion
Ca m'intéresse beaucoup beaucoup beaucoup
Il faudra m'expliquer comment ça marche
Pas aujourd'hui
Je n'ai pas le temps
Des rendez-vous des avions des dîners de gala où l'on
S'ennuie terriblement »

« Celles qui n'ont pas compris levez la main
Non je plaisante
Vous n'êtes pas des enfants
Une femme n'est pas un enfant
Je suis entré en politique pour agir
Ces petites femmes m'ont appelé au secours
Au secours monsieur l'homme politique
Je suis venu
J'ai vu
J'ai trouvé la solution »³⁰.

Au début de son discours, l'homme politique parle de lui pendant de longs paragraphes alors qu'il n'est pas le centre du débat. Puis lors de la conclusion il dit : « nous vous sauverons ». Arrivé à la fin de son allocution, il n'aura donné aucune solution concrète aux travailleuses. Cette pièce militante dénonce, par le discours de l'homme politique, la politique elle-même et son fonctionnement. Le personnage masculin est présent uniquement afin de se mettre en avant devant les caméras, et ceci est explicitement démontré. Son personnage est montré comme égoïste notamment avec la répétition de « je ». En plus de cela, il prononce « je suis là maintenant » à l'image d'un adulte rassurant un enfant ; il s'octroie de cette façon une figure héroïque venu secourir des personnes sans défenses. De façon condescendante, il exprime sans gêne les différences entre sa vie confortable et celle des travailleuses : « des rendez-vous des avions des dîners de gala ». Il ne montre aucun respect. Il devient même insolent lorsqu'à la fin il utilise la célèbre expression de Jules César *Veni vidi vixi*, traduit par je suis venu, j'ai vu, j'ai vaincu, en la modifiant en sa faveur. En s'assimilant à ce grand personnage historique, l'homme

³⁰ THIBAUT Carole, *A plates coutures*, édition Lansman, (2015). p.40.

politique paraît pompeux et toujours plus rabaissant. Il parle plus de lui que des travailleuses, et il s'adresse à elles comme si elles étaient naïves et finalement son véritable but n'est pas de les sauver mais de donner l'impression de le faire. Il prononce également des phrases misogynes : « chères petites dames », « ces petites femmes m'ont appelé au secours », il s'harangue en sauveur et se joue de leurs conditions de vie et de travail. Il ne s'y intéresse qu'à des fins électorales.

Cette confrontation des quotidiens et des discours est également présente dans la pièce *Mon cœur* de Pauline Bureau : un rapport particulier se crée entre Claire et les médecins ainsi qu'entre Claire et les jurés. Il existe toujours un rapport de pouvoir, de dominance de l'un sur l'autre. Premièrement lors de l'échange entre Claire, le personnage principal, et sa médecin traitant le Dr. Rizzo, un décalage se fait entre les deux femmes. Claire expose des problèmes personnels, réels, intimes et le vocabulaire utilisé par le docteur Rizzo laisse montrer qu'elle n'est pas entièrement à l'écoute de sa patiente. Le docteur répète le nom de Claire régulièrement, à chaque phrase, comme si celle-ci échangeait avec un enfant ; ayant du mal à se concentrer ou à comprendre. Cela donne un aspect dérisoire à la scène. Dans ce passage, ainsi que dans d'autres, nous tendons vers une dénonciation du corps médical. En effet celui-ci est dépeint comme peu à l'écoute de ses patients et offrant des solutions inadaptées. Le docteur Rizzo représente la toute-puissance du corps médical sur « les petites gens » et cette façon de prendre le pouvoir grâce au savoir.

Lors des scènes du procès, les rapports entre les accusés et la défense sont également dans une dynamique de déséquilibre. Les échanges sont courts et concis. Certaines situations en deviennent absurdes :

« L'AVOCAT DES LABORATOIRES. Des solutions contraceptives existent.

CLAIRE. Aucune n'est fiable à cent pour cent.

EXPERT 4. Si. La ligature des trompes.

EXPERT 5. Oui, c'est définitif.

CLAIRE. Mais c'est une opération.

EXPERT 4. Oui.

CLAIRE. Sous une anesthésie générale.

EXPERT 1. Et alors ?

CLAIRE. Ça me fait peur.

EXPERT 2. Qu'est-ce qui vous fait peur ?

EXPERT 4. C'est tout à fait bénin comme opération.

EXPERT 1. Alors ... ?

CLAIRE. J'ai déjà eu une opération à cœur ouvert...

EXPERT 2. Ça n'a rien à voir.

CLAIRE. C'est plus fort que moi. A l'idée de repasser sur le billard, j'ai le cœur qui bat à deux cents, les mains moites, je suis terrorisée.

EXPERT 4. Alors là, c'est psychologique.

EXPERT 2. Il n'y a aucune cause physique.

EXPERT 1. Je ne vois pas le lien.

EXPERT 5. C'est phobique.

EXPERT 1. On ne peut pas juger de ça.

L'AVOCAT DES LABORATOIRES SERVIER. Je demande une expertise psychiatrique »³¹.

De nouveau, il semble ici s'agir d'une dénonciation du système judiciaire. Le comité d'experts ne semble éprouver aucune empathie pour Claire. Ils n'usent que de phrases courtes, c'est une façon de montrer leur non-intérêt au sujet et le fait qu'ils ne veulent pas réellement s'en préoccuper. A la façon de l'homme politique dans *À plates coutures*, ici les experts ne semblent pas être à leur place et extérieurs à la scène et à ce qu'éprouve les victimes. Ils se permettent de tirer des conclusions et la situation dégénère vite. Les experts tiennent les propos incohérents.

Les quotidiens qui se confrontent au sein des pièces montrent l'inégalité et la vulnérabilité des personnages. Leur lutte se fait à plusieurs niveaux et notamment entre groupes sociaux. Les gens de pouvoir, les experts dans l'un, le patron et l'homme politique dans l'autre, s'autorisent des jugements et des conclusions hâtives. Ils ne s'apitoient pas sur le sort des protagonistes, ils sont là afin d'asseoir leur pouvoir et non pour tenter de comprendre la souffrance exprimée.

1.3. La vulnérabilité de personnages en lutte

Nous savons désormais que chacun des personnages des œuvres du corpus est engagé dans une lutte. La lutte est l'action de combattre ; combattre jusqu'à vaincre. Cette lutte instaure une vulnérabilité chez les personnages qui la vive. C'est un terme souvent utilisé afin de désigner un état de fragilité et pourtant « la vulnérabilité est universelle »³² et de divers natures, c'est un phénomène qui se produit chez tous les humains à un moment de leur vie. La vulnérabilité peut être utilisée dans tous les domaines « qu'il s'agisse de vulnérabilité génétique, somatique, psychologique, sociologique, sociale, éducative, juridique, économique, environnemental ... »³³. Selon Robert Castel, « la vulnérabilité associe précarité du travail et

³¹ THIBAUT Carole, *A plates coutures*, édition Lansman, (2015). p.47.

³² PELLUCHON Corinne, « La vulnérabilité est universelle », *La croix*, (2018).

³³ BOUQUET Brigitte, communiqué de la commission éthique du Haut Conseil du Travail Social, (2018). Consulté le 25/03/2021.

fragilité relationnelle »³⁴. Ces deux derniers points sont largement mis en avant dans les trois œuvres du corpus.

1.3.1. Du drame à l'humour

À présent nous pouvons analyser de quelles façons la vulnérabilité est mise en avant dans nos œuvres et que l'une de ces caractéristiques itératives est l'humour. Il est souvent dit que l'humour est une mécanique de défense reconnue lorsque nous sommes confrontés à une situation inconfortable. Il a même été répertorié par l'American Psychiatric Association (1995) en tant que « processus psychologiques automatiques qui protègent l'individu de l'anxiété ou de la perception de dangers ou de facteurs de stress internes ou externes »³⁵. Ce mécanisme de défense tend à laisser penser que celui qui l'utilise est dans une situation de vulnérabilité et tente de se détourner d'un problème. L'ironie et le sarcasme seront considérés ici comme sous catégories d'humour.

Nous allons observer par quoi se traduit l'humour dans les pièces et met en avant la vulnérabilité des personnages en lutte. Nous commencerons par la pièce *Mon cœur* de Pauline Bureau. Dans ce cas-ci le personnage principal Claire lutte pour sa santé et pour gagner un procès. Dans son long parcours elle rencontre parfois des personnes mal intentionnées et pour parer aux malheurs qui encombrant son chemin elle utilise des expressions franches qui, d'un point de vue extérieur, sont ironiques. Pour contextualiser, lorsque Claire se rend pour la première fois chez le cardiologue et que celui-ci lui annonce que son cœur est abîmé et que le sang ne circule plus assez, il explique que c'est à cause de cela qu'elle est fatiguée. Et Claire répond :

« CLAIRE. Et essoufflée.

LE DOCTEUR ABIKER. Oui, ça vient de là aussi.

CLAIRE. Je croyais que c'était la trentaine »³⁶.

³⁴ CASTEL Robert, « De l'indigence à l'exclusion, la désaffiliation. Précarité du travail et vulnérabilité relationnelle. », *Face à l'exclusion. Les modèles français*, Édition Esprit, (1991).

³⁵ PANICHELLI Christophe, « le mécanisme de défense de l'humour : un outil pour le recadrage », *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, (2007). URL: <https://www.cairn.info/revue-cahiers-critiques-de-therapie-familiale-2007-2-page-39.htm>. Consulté le 27/03/2021.

³⁶ BUREAU Pauline, *Mon cœur*, (2018), édition Actes-sud, p.12.

Claire vient de recevoir une nouvelle importante et ne semble pas réagir. Elle contre balance la nouvelle de sa maladie tout de même importante avec du sarcasme et en se moquant d'elle-même. A la place de montrer une fragilité ouvertement en laissant sortir des sanglots, Claire se renferme dans une carapace sarcastique. C'est une façon de se protéger et de ne pas prendre « trop à cœur » les mauvaises nouvelles. Ce passage est un premier pas vers le début de la lutte de Claire contre la maladie.

Le sarcasme permet tout de même de susciter des confessions, des révélations dissimulées derrière de l'humour par exemple avec ce passage :

« HUGO DESNOYER. (Le Mediator) Vous en prenez combien de temps ?

CLAIRE. Pendant des années, pas en continu. Dès que les kilos revenaient. C'est magique, ça coupe l'appétit, complètement »³⁷.

Par les mots « c'est magique », Claire tourne en dérision ce qui lui est arrivé à cause du médicament. Nous pouvons ressentir une certaine frustration également, elle révèle par cela s'en vouloir d'avoir cédé et accepté ce traitement et montre sa vulnérabilité.

Plus tard, Claire utilisera une expression exposant de nouveau la culpabilité qu'elle ressent en passant par le sarcasme. La scène se déroule lors du procès du groupe pharmaceutique Servier :

« EXPERT 1. Le Mediator vous en aviez déjà entendu parler ?

CLAIRE. Non, non pas du tout. Elle m'a dit que ça calmait le besoin de sucre de l'organisme. J'ai tout avalé. Ce qu'elle me disait et les comprimés »³⁸.

En réagissant sur le ton de l'humour avec cette dernière phrase, Claire assume sa fragilité, sa vulnérabilité à ce moment et cette scène de procès perd en sérieux.

Pour terminer, de nouveau une critique de la justice est faite lorsqu'un dialogue formel entre experts de la commission se transforme en scène absurde. Afin de situer l'exemple, voici la didascalie précédent l'échange : *À l'agence française de sécurité sanitaire. Irène est pour la troisième fois face à la commission. Elle porte contre elle une pile de dossiers.*

« EXPERT 2. Bien sûr, c'est préoccupant et les résultats de l'étude de Brest sont écrasants.

EXPERT 1. 70% c'est énorme.

EXPERT 2. Et maintenant qu'est-ce qu'on fait ?

EXPERT 1. Des décisions vont s'imposer, c'est sûr.

EXPERT 3. Comment les prendre ?

EXPERT 2. Pas trop lentement, bien sûr.

EXPERT 1. Mais pas trop vite non plus.

EXPERT 2. On en parle à la prochaine séance de la Commission nationale de Pharmacovigilance.

³⁷ *Ibid.* p.37.

³⁸ *Ibid.* p.41.

EXPERT 1. C'est quand ?
EXPERT 3. Le 29 septembre.
EXPERT 1. C'est bien. Il faudra réfléchir à la communication.
EXPERT 3. Ah ça oui, va pas falloir se louper ! »³⁹.

Tout d'abord notons que les experts n'ont pas de noms mais des numéros et cela leur enlève une partie de leur humanité. L'expert numéro deux est le seul à parler concrètement de l'étude de cas apporté par Irène et semble être intéressé et professionnel, contrairement aux autres qui ne font qu'intervenir de façon à constater les dire sans pour autant proposer de solutions. Cela met en avant un certain déséquilibre ou une mauvaise organisation au sein du comité d'experts et montre d'autant plus leur incapacité à traiter l'affaire. Les phrases « pas trop lentement, bien sûr », « mais pas trop vite non plus » agissent en contradiction et en expressions cordiales et sont à l'inverse du professionnalisme et du formel que requiert un comité d'experts. Ce qui apparaît également comme familier est la dernière phrase : « Ah ça oui, va pas falloir se louper ! ». Dans cette phrase tout laisse apparaître une inaptitude des experts, cette expression très terre-à-terre n'entre pas dans les codes que l'on pourrait imaginer dans une telle situation. Il n'y a pas de réel sens au discours mais plus une succession de constatation absurdes.

Cette scène incohérente vient mettre l'accent sur la situation critique pour les personnes dans la même situation que Claire et, en admettant que les experts ne sont pas impliqués entièrement dans l'affaire, les patients deviennent encore plus vulnérables face au laboratoire Servier.

Dans la pièce de Mohamed El Khatib *C'est la vie*, l'humour et le décalage sont largement présents afin de contrer la gravité du sujet : le deuil d'un enfant. D'autant plus que les acteurs jouent leur propre rôle de parents endeuillés ce qui inclut encore plus d'émotions. « Ça s'appelle jouer une tragédie quand ta vie en est devenue une »⁴⁰ dit Daniel l'un des deux acteurs principaux.

Au début de la pièce, lorsque sont encore évoqués les échanges de mails entre les protagonistes, Fanny annonce que sa fille est atteinte d'une maladie incurable peu connue dont ils ignorent encore tout et elle exprime :

³⁹ *Ibid.*, p.17.

⁴⁰ EL KHATIB Mohamed, *C'est la vie*, (2017), édition Les solitaires intempestifs, p.21.

« Ce qui est sûr, c'est qu'il y aura de lourdes conséquences. Elle va avoir une magnifique chaise roulante faite sur mesure, avec harnachement pour qu'elle tienne dessus »⁴¹.

On retrouve ici le même procédé que dans *Mon cœur*, l'ajout d'un adjectif qui ne semblerait pas avoir sa place et pourtant le terme « magnifique » rajoute une part d'agacement, de rancœur, de frustration de la part de Fanny. En utilisant cette hyperbole, elle arrive à dédramatiser la situation tout en la rendant encore plus dérangeante. Cette exagération intensifie sa tristesse.

Plus tard, le personnage de Daniel partage l'expérience de sa prestation d'*Andromaque* sur scène en expliquant qu'il avait sans cesse envie de pleurer car la scène en question lui évoquait la perte de son fils :

« Sinon à part ça, je me trouve très émouvant.

J'ai beaucoup beaucoup d'émotion.

Je suis très très ému.

Je peux émouvoir la terre entière.

Mon Dieu ce que je suis émouvant »⁴².

Nous sommes ici face à une amplification, chaque phrase va plus loin, plus profondément dans la tristesse et produit un aspect comique et surdimensionné. Cela donne un aspect largement décalé, face à la tragique situation exposée.

Lors de l'enterrement de son fils, Daniel raconte beaucoup d'événements personnels dont deux biens précis :

« Pendant l'enterrement des jeunes gens ont fait irruption dans le cimetière.
Ils avaient l'air de chercher quelque chose.
Je suis allé à leur rencontre, pensant qu'il s'agissait de jeunes amis de Sam,
pour les inviter à prendre part à la cérémonie.
Ils ont décliné poliment,
ils étaient simplement au cimetière Montparnasse à la recherche de Pokémon.

Au retour, rue Salvador-Allende, je croise une famille de Chinois.

Et moi, quand une famille de touristes se prive d'un de ses membres qui la photographie,
je me propose toujours pour faire la photo.

Je supporte assez mal qu'il manque quelqu'un sur la photo »⁴³.

Dans ces paragraphes le personnage semble se perdre, il s'éparpille et parle de petites choses à première vue anodines et en dehors de la situation pour le lecteur. Cependant ces choses légères

⁴¹ *Ibid.* p.19.

⁴² *Ibid.* p.24

⁴³ *Ibid.* p.31.

qu'il évoque le ramène à penser à son fils. En effet, ce sont des jeunes qui entrent dans le cimetière et ils s'amuse, c'est une façon d'imaginer son fils faire de même s'il était encore présent. De même pour la deuxième situation qui semble extérieure à l'histoire et pourtant il évoque le « manque » et la privation. La situation lui rappelle de nouveau l'absence de son fils. Finalement ces deux paragraphes exposés qui paraissent de prime abord hors contexte montrent que le deuil va être encore long car chaque nouvelle situation le ramène à son fils.

Plus tôt Daniel s'exprime : « si on avait fait payer les entrées, on aurait remboursé l'enterrement d'un coup ». Ici nous pouvons constater qu'il cherche par le biais de cette « blague » à faire de l'ironie sur l'enterrement de son fils. Nous pouvons y voir une façon de détourner son attention de l'action, du drame, de la tristesse, afin de ne pas avoir à vivre complètement cette tragédie. C'est une façon de se préserver, de conserver un semblant de dérision afin de ne pas sombrer. Tout comme dans le passage suivant :

« Un autre conseil, assez essentiel je crois, quoiqu'un peu radical, c'est d'éviter de faire des enfants exceptionnels. Moi je suis persuadé qu'avec des enfants moyens, la pilule passe mieux ... »⁴⁴.

Là encore par le biais de l'humour, Daniel tente de désamorcer le drame. Il pratique ici l'humour noir prononcé et en même temps cela lui permet d'exprimer toute l'admiration qu'il avait pour cet enfant.

Dans cette pièce, beaucoup d'humour et de nombreux sarcasmes répondent à la douleur insurmontable qu'est la perte d'un enfant. Cela procure au récit une discrète légèreté à un sujet si difficile et permet de mettre en avant la vulnérabilité des personnages essayant de survivre à l'indicible. L'humour est une mécanique de défense reconnue afin de détourner l'attention. Et pourtant d'autres éléments peuvent expliciter la fragilité d'un personnage et cela peut être le cas notamment avec le langage, par exemple avec un langage familier.

1.3.2. *Un langage familier*

Nous allons dans cette partie nous intéresser à la parole des protagonistes. Le langage familier est plutôt présent dans les pièces et même parfois allant jusqu'à la vulgarité. Vulgaire vient de *vulgus* qui en latin désigne le bas peuple et le commun donc la masse et le peuple. Cependant depuis longtemps la vulgarité atteint les sphères les plus hautes et il est courant de

⁴⁴ *Ibid.*, p.37.

voir par exemple, à la télévision, des hommes politiques ou des personnalités populaires utiliser un langage grossier et même certains gestes déplacés. La vulgarité est selon moi une forme de vulnérabilité. En effet, lorsque quelqu'un prononce des grossièretés, c'est souvent lorsqu'il se sent dans une situation de fragilité ou d'infériorité. Utiliser ce genre de vocabulaire c'est montrer la perte de contrôle de soi.

Dans les pièces composant le corpus, la vulgarité est de mise. En effet, nos personnages sont considérés comme faisant partis du peuple, de la petite histoire et, manquant d'autres moyens pour se faire entendre et comprendre, utilisent un langage vulgaire par moment, ou des expressions familières peu courantes au théâtre.

Tout d'abord, dans *Mon cœur* de Pauline Bureau, les situations plutôt inconfortables dans lesquelles se trouvent les personnages peut parfois amener de la vulgarité dans les dialogues. Par exemple Irène Frachon ouvre la pièce sur un paragraphe nous mettant en situation et permet de situer le lecteur. Elle évoque notamment son combat pour sauver les gens et dénoncer le Mediator : « Je n'abandonne pas un malade. Jamais. Même quand c'est foutu. Surtout si c'est foutu »⁴⁵. « Foutu » fait partie du langage familier et ici ce terme met l'accent sur le désespoir d'Irène Frachon. Par cette répétition elle donne paradoxalement à la fois le sentiment de se battre de toutes ses forces et à la fois d'être dépassée par la situation. Mais elle n'est pas le seul personnage à être reclus entre deux sentiments car c'est également le cas pour Claire.

Cette dernière, lors du premier échange direct avec Irène Frachon, dans une position de faiblesse, se remet en question : « C'est pas possible. Pourquoi j'ai fait ça ? Putain, c'est pas possible. », « C'est pas possible d'être aussi conne ! (*Silence.*) Excusez-moi »⁴⁶. Un sentiment de culpabilité prend le pas sur le contrôle de Claire. La répétition des termes accentue son accablement et le silence généré entre un passage de colère et son retour au calme montre le déséquilibre constant qui croît en elle.

Dans *À plates coutures* de Carole Thibaut, les femmes utilisent aussi de la vulgarité pour parfois se faire entendre et illustrer leur exaspération. Lorsque Josy évoque les licenciements de masse survenus au sein de l'usine, elle s'exprime ainsi : « Baissé la tête et serré les fesses en

⁴⁵ BUREAU Pauline, *Mon cœur*, (2018), édition Actes-sud, p.7.

⁴⁶ *Ibid.* p.29.

espérant passer au travers des gouttes », c'est une formule assez réductrice de leur position dans l'usine mais c'est une façon de justement dénoncer cela. La peur constante de se retrouver sans emploi les forces à adopter des positions qu'elles ne souhaitent pas.

Anto utilise une succession d'expressions : « On est quoi là On est des serpillères » / « C'est ça qu'on est Des serpillères » / « Rien qu'un tas de serpillères trouées usagées »⁴⁷. Par ces répétitions et comparaisons elle se rend à l'état d'objet effectuant une tâche ingrate et dénonce de nouveau les conditions de travail et le traitement qu'elles reçoivent. Elle perd de l'estime d'elle-même et se retrouve ainsi dans une position de fragilité. La serpillère c'est également le tissu avec lequel on nettoie le sol et que l'on jette après usage. Elle se sent comme la variable d'ajustement des plans sociaux successifs, juste bonne à mettre au rebut après avoir été « rincée » et « essorée » aussi bien physiquement que psychologiquement. Le personnage de Anto est le plus expressif et continue à s'exprimer de cette façon : « Et on crève paralysés dans le grand silence comme des moutons à l'abattoir »⁴⁸. Après s'être comparée à une serpillère, elle se compare maintenant à des animaux. Les femmes perdent leur force et avec, leur corporéité en se transformant en objet ou en animal. L'image de l'abattoir est forte, même extrême. Anto ne peut se résoudre à être licenciée sans combattre ; le grand silence des moutons menés à l'abattoir résonne comme un hommage pour celles qui n'ont plus l'énergie de combattre.

La vulnérabilité des femmes est explicite par leur langage et leur incapacité d'actions sur leurs conditions de travail. Cette fragilité est vivement relatée lorsqu'Anto s'exprime encore :

« Mais tout paraissait étrangement fragile
comme si tout
soudain
s'était mis à flotter au-dessus de nous
comme si tout était en train de basculer
Et que ce qui basculait ainsi c'était bien plus que le
travail
c'étaient nos vie
et celles de tous ceux qu'on aimait
Et que rien ne serait plus jamais pareil »⁴⁹.

Il m'a paru intéressant d'exposer ce passage car les sentiments exprimés ici reflètent la condition et l'état de chaque personnage dans les diverses pièces du corpus. En effet, cette fragilité, on la ressent à la lecture de chacune de ces histoires ; chaque personnage est plongé dans cet état proche de la dépression car la lutte pour survivre, à la mort d'un enfant, au

⁴⁷ THIBAUT Carole, *A plates coutures*, édition Lansman, (2015). p.10/11.

⁴⁸ *Ibid.* p.29.

⁴⁹ *Ibid.* p.51.

licenciement ou aux ravages d'un médicament, est trop difficile et que la vie elle-même semble suspendue, prête à basculer à tout instant.

1.3.3. *Le montage et la condition des personnages*

Comme évoqué au début de cette partie, un personnage en lutte est un personnage vulnérable. Cette fragilité se ressent par les formes de langage employées. Il ne serait pas invraisemblable de penser qu'un personnage vulnérable vive dans un quotidien déconstruit l'empêchant de sortir de sa fragilité. Nous allons dans cette partie mettre en évidence un aspect important dans le théâtre documentaire : le montage. En effet le montage permet de construire et déconstruire un récit afin d'y laisser tous les possibles s'y passer. La construction d'une histoire se fait aussi en lien avec les personnages, leur caractère, leur temporalité et de ce fait, par le montage nous montrerons la complexité des personnages. Il s'agit de pièces puzzle mises en échos avec des personnalités ambiguës.

Le montage est un terme appartenant en premier lieu au cinéma et ce concept permet à chaque scène d'avoir sa propre dynamique en se libérant de l'idée aristotélicienne selon laquelle l'intrigue doit avoir un début, un milieu et une fin. Dans le cas du théâtre documentaire cela permet de rompre avec la continuité chronologique à laquelle nous pouvons nous attendre pour un théâtre s'inspirant de l'histoire :

« Le montage rend toutes les libertés possibles dans l'organisation de l'action, du temps et de l'espace, et permet de représenter les événements mondiaux, et les plus déchirants – guerres et révolutions -, sans les enchaîner selon la progression linéaire à l'œuvre dans le théâtre dramatique traditionnel »⁵⁰.

Dans *À plates coutures* de Carole Thibaut, le montage est organisé de façon à entremêler les différents quotidiens entre les personnages ainsi que pour révéler la personnalité de chacun. Pour se faire, une scène sur deux (il y a au total douze scènes) relève soit d'un monologue, soit de la vie personnelle, dans leur foyer, l'intimité des femmes. L'autre moitié des scènes concerne la lutte à l'usine. Concernant les monologues et scènes intimes, en grande majorité la parole est au personnage de Solenn qui s'octroie au total quatre scènes de monologues. Donner autant de texte à ce personnage est une façon de rééquilibrer la parole car lors des scènes de lutte à l'usine, Solenn ne parle quasiment pas. Elle se noie dans l'amas de paroles de ses collègues et en

⁵⁰ DIAZ Sylvain, IVERNEL Philippe, KUNTZ Hélène. « Mettre en scène l'événement ». *Études théâtrales* n° 38-39. (2007). Consulté le 15 janvier 2021 .URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2007-1-page-82.htm>

disparaît presque à certains moments. Au-delà de montrer un personnage timide qui n'arrive à se livrer que lors de monologue seule, Solenn devient la figure de toutes les femmes réunies. Elle devient symbole de cette lutte.

Le montage se schématisant par une scène monologuée sur deux apporte une dualité au récit. Une dualité que l'on retrouve dans les personnages qui sont à la fois forts, braves et en lutte et à la fois tout à fait vulnérable avec peu de pouvoir d'action. Plus l'on rentre dans leur intimité plus l'on constate que même leurs vies intimes se retrouvent fragilisées et déséquilibrées. Le montage ici reflète donc les deux personnalités des travailleuses entre l'intime et le collectif.

Dans *C'est la vie* de Mohamed El Khatib, la pièce est construite en trois parties dont ne ressortent pas de véritables distinctions. Seule la première partie contient un titre plutôt significatif : « Genèse », qui expose le début de la pensée de l'auteur afin d'en venir à traiter le sujet du deuil. C'est aussi dans cette partie que les échanges de mails entre les personnages sont présents. Les autres parties sont nommées Deuxième puis Troisième partie mais il n'y a pas de différence de formes de récits ou d'approches entre elles. Il n'y a pas de chronologie dans la pièce, nous sommes face à une suite d'histoires concernant le quotidien du deuil. Cela laisse émaner un aspect naturel comme si les personnages/acteurs racontaient leur histoire avec une mémoire spontanée. Aussi dans cette pièce les histoires intimes des deux personnages sont mêlées au sein des mêmes parties et ne sont pas attribuées à l'inverse de *À plates coutures*. Au tout début, lors du préquel, l'auteur se questionne afin de savoir quelle perte est la plus douloureuse. La perte d'un parent ? d'un frère ? d'un enfant ? L'histoire se termine par les deux acteurs en train de débattre afin de savoir qui souffre le plus entre les deux. Donc le récit clôt en se référant à la question initiale, comme un cycle, une boucle infernale dans laquelle les personnages en souffrance sont enfermés puisqu'il n'y a pas de réponse à leur interrogation.

Dans *Mon cœur* de Pauline Bureau le montage est surtout chronologique. Le temps est l'ennemi principal dans cette pièce. C'est-à-dire qu'il s'agit d'une lutte contre la maladie qui dégrade au fil des jours l'état de santé de Claire ; mais aussi une lutte contre le groupe pharmaceutique Servier. A l'inverse des deux autres pièces, la chronologie est prononcée dans le montage. Il n'y a pas de découpage par chapitre seuls des astérisques entre les paragraphes montrent le passage du temps et permettent de passer d'une scène à l'autre. Seule la scène du procès est datée afin de suivre l'évolution de la situation au fil des audiences. De plus cela

souligne la lenteur de la justice à résoudre cette affaire ; nous pouvons y voir une critique du système judiciaire français.

« Le 12 février, première expertise : une dizaine d'experts en costume cravate sont présents. Face à eux, Claire Tabard »

« Le 13 février, deuxième expertise »

« Le 25 mars, troisième expertise »

« Le 9 avril, quatrième expertise »

« Le 12 septembre, cinquième expertise »

« Le 21 janvier, sixième expertise »

« Le 10 décembre, septième expertise »

« Le 29 juin, conclusion du collège des experts »⁵¹.

La temporalité est explicitement accentuée lors de cette scène. L'avocat de Claire, Hugo Desnoyer dit aux experts : « Je voulais néanmoins vous faire remarquer que la procédure actuelle a pris très exactement trois ans, quatre mois et dix-sept jours. » La chronologie est mise en évidence et toute l'histoire de la lutte de Claire apparaît comme un résumé, synthétisé en ne montrant que les moments clés de sa vie. De cette idée ressort un symptôme cinématographique à la façon d'une succession de scènes rapides uniquement utiles à la compréhension du récit. En passant d'une situation à une autre par la simple présence d'un astérisque l'histoire revêt une dynamique empressée de course contre le temps. Nous pouvons ressentir le temps qui passe et imaginer l'enchaînement des séquences comme au cinéma grâce à une succession de scènes courtes.

« Elle sort. Jérôme reste seul.

*

Dans le bureau d'Irène. Elle est immobile. Un temps.

*

Dans le salon de Claire. Max est seul. Il découpe le ventre de Monsieur Loup et le vide.

*

⁵¹ BUREAU Pauline, *Mon cœur*, (2018), Actes-sud, p. 39-59.

Dans le bureau d'Irène. Du temps est passé. Des cafés s'empilent sur le bureau. Irène écrit.

*

Dans le salon de Claire. Elle appelle Jérôme »⁵².

Dans cette pièce, nous ne cessons de passer d'une temporalité à une autre, d'un lieu à un autre et de passer de personnages en personnages. Le montage est déconstruit et suit uniquement une logique chronologique. Il agit comme un puzzle à résoudre pour le lecteur. La finalité et la résolution de ce puzzle est concentrée lors du procès final. Le montage, autant que les protagonistes, est déconstruit et met l'accent sur la vulnérabilité de ces personnages en lutte.

⁵² BUREAU Pauline, *Mon cœur*, (2018), Actes-sud, p.20-21.

2. Du réel au romanesque

Dans cette seconde partie nous allons constater que la réalité ne prime pas toujours dans le théâtre documentaire. En plus d'une part fictionnalisée, dans chacune des œuvres du corpus nous retrouvons des traits de la figure romanesque. C'est-à-dire « qui rappelle l'aspect sentimental, aventureux ou merveilleux des situations » et « qui prédominent le sentiment, l'imagination, la rêverie »⁵³. Dans notre cas les deux définitions conviennent et abordent deux aspects que nous allons développer. Nous allons nous concentrer plus particulièrement sur l'aspect aventureux et courageux des protagonistes des pièces par la figure de l'antihéros qu'ils revêtissent et la quête qui les attend. Puis la seconde définition sera en écho avec la dernière partie qui fait appel à l'imagination et la rêverie.

2.1. Antihéros et héros du quotidien

Les personnages dans notre corpus font partie des « petites gens ». Ils n'accomplissent pas d'actes glorieux, et à première vue ne sont pas des modèles pour les autres. Et pourtant ils sont parmi les courageux qui osent témoigner, lever la voix, partager ... par ce constat, nos personnages correspondent à la figure de l'antihéros souvent utilisée dans les récits.

Contrairement au héros, l'antihéros n'a pas les caractéristiques romanesques des mythes comme le rayonnement, la renommée, la grandeur. Il reste néanmoins le personnage central d'un récit. Il devient souvent un héros malgré lui, confronté à une situation non souhaitée. Paradoxalement l'antihéros devient un héros sans le vouloir en se mettant dans certaines situations. L'antihéros est un héros du quotidien.

Dans la pièce de Carole Thibaut *À plates coutures*, les quatre personnages centraux deviennent sans le vouloir des héroïnes. Elles sont au premier abord à l'opposé du héros : conditions, langages, niveau de vie, rien ne laisserait présager l'acte courageux à venir. Et pourtant lorsqu'elles osent en premier lever la voix, elles deviennent les chefs de file d'une cause, l'image d'une ascension vers la liberté. Elles sont le symbole de la lutte, d'abord pour

⁵³ Définition Romanesque du dictionnaire Larousse.

leurs semblables, puis pour toutes les personnes qui les regardent et s'en inspirent. Elles incarnent la volonté de se battre et par cela deviennent héroïnes du quotidien pour les autres.

Il en est de même dans *C'est la vie* de Mohamed El Khatib. Dans cette pièce les personnages survivent dans la condition d'antihéros ; ils représentent le commun des mortels et pourtant ils portent la figure héroïque puisque ayant vécu un traumatisme, ils essaient de se relever. Ils ne ressortent pas plus forts de cette terrible épreuve mais ils imposent le respect, une certaine fascination que l'on ressent pour eux. Notre empathie grandit même si l'on ne peut que s'imaginer ce qu'ils vivent au quotidien. Ce qui reste paradoxal avec les personnages de Fanny et Daniel c'est qu'ils vivent une expérience que personne ne peut envisager et pourtant de l'avoir vécue les conforte dans un nouveau statut et leur confère une nouvelle image pour les autres. Au début de l'écrit, lors d'un échange de mail l'auteur confie même : « Paradoxalement, je sens parfois qu'on m'envie de détenir cette expérience supplémentaire, d'être en somme plus vieux que tous ceux qui ont encore leur mère. Et finalement, je vous envie un peu d'avoir vécu un événement que je ne connais pas »⁵⁴.

Pour le personnage de Claire dans *Mon cœur*, elle revêt tous les attraits de l'antihéros : problèmes économiques, relationnels, maladie, infertilité. Le sort semble s'être abattu sur elle. Et pourtant, grâce à l'aide d'Irène Frachon, sa sœur et l'avocat, ce personnage de désespoir se relève et devient plus forte au point de traduire en justice un des plus grands laboratoires pharmaceutiques. Cette force, cette bravoure font d'elle une héroïne du quotidien, un exemple à suivre pour les autres patients.

Tous les personnages du corpus étaient en premier lieu l'identité même de l'antihéros mais un basculement dans leur vie les a projetés en figure héroïque, à petite échelle.

⁵⁴ EL KHATIB Mohamed, *C'est la vie*, (2017), Solitaire intempestif, p.14.

2.2. Les personnages en quête

Les personnages, qu'ils soient héros ou anti-héros, partent en quête, cherchent un but à ce qui leur arrive. La quête se définit brièvement comme l'action de chercher. C'est une figure récurrente dans de nombreux domaines : romans, cinéma, jeux-vidéos... Un personnage se caractérise souvent par la quête qu'il entreprend. Ce concept est fortement lié à la figure du personnage héroïque qui part accomplir son destin. Il peut partir chercher la paix, soi-même, le confort, la liberté ...

Dans notre cas nous sommes assez loin de l'image de la quête mythique dans laquelle un personnage doit traverser les mers, combattre les monstres. Ici, les quêtes sont centrées sur l'intime, sur les véritables besoins profonds des personnages. La finalité de ces quêtes n'est pas la gloire ou le prestige mais des états plus petits et pourtant bien indispensables à l'homme comme la liberté, l'acceptation ou la justice.

2.2.1. Une libération des contraintes

Dans *À plates coutures*, comme nous avons pu le constater, les femmes ont les caractéristiques de la figure anti-héroïque : elle se retrouve au centre de l'intention des médias et des politiques sans le vouloir, se voit obligées de se défendre et de lutter alors qu'elles ne voudraient pas avoir besoin d'en arriver là. Elles y ont été poussées par les événements. Elles lèvent la voix, s'imposent peu à peu, et prennent les devants en décidant par elles-mêmes d'occuper l'usine.

Leur quête est de différentes natures : la principale étant la sauvegarde de leur emploi, puis une amélioration des conditions de travail, mais aussi moins de surveillance, plus d'avantages sociaux etc. Elles veulent se libérer de la pression des plus hauts dirigeants. Tout ceci peut se résumer par une quête pour la libération des contraintes au travail. Elles souhaitent ne plus se sentir enchaînées de leur condition et de la hiérarchie et dans cette œuvre, la volonté de liberté peut se traduire notamment par l'absence de ponctuations.

En effet, au cours du XX^{ème} siècle, la ponctuation disparaît peu à peu afin de désengorger les textes. C'est un symptôme qui fût principalement observé en poésie. La poésie impose une lecture particulière et rythmée selon chacun afin d'en faire sens et la ponctuation permet de créer un rythme, le rythme selon l'auteur. Mais alors pourquoi enlever la ponctuation d'un texte si elle permet de lui donner un tempo ? La ponctuation peut être imaginée comme imposée par

l'auteur et figerait la lecture dans une seule dynamique. Elle peut être perçue tantôt comme créatrice d'enjeux « rythmique, sémantique, métaphorique et même graphique »⁵⁵, jouant aussi sur la sécurité ; mais elle peut aussi être vue comme une contrainte, limitant les mouvements et les possibilités. Elle agit « entre désir d'inscrire un sens et angoisse du vide qu'elle laisse lorsqu'elle s'absente. »⁵⁶ Son absence permet au lecteur d'utiliser sa propre respiration afin de donner un sens personnel à la lecture, il peut ainsi se créer sa propre ponctuation.

L'absence de ponctuation créer tout d'abord un vide physique mais permet aussi plus de respiration dans le texte. Ces respirations donneront un rythme différent pour chacun.e des lecteurs.rices. Le texte se met finalement à s'adapter à ceux qui le lisent.

Nous venons de constater que la disparition de la ponctuation était principalement présente en poésie. Mais devons-nous voir la pièce de théâtre *À plates coutures* comme un poème ? Sur le fond non, ni sur le langage, mais la forme est assez singulière. En effet, les phrases sont particulièrement courtes, forme typique de la poésie, et des majuscules sont placées au milieu de phrases donc la ponctuation existerait bel et bien mais de façon invisible, de façon presque fantomatique. La ponctuation disparaît du texte, le vidant de toutes contraintes. Cela permet de matérialiser la liberté et la volonté de briser leurs chaînes pour les femmes de l'usine.

Nous allons maintenant nous appuyer sur un passage particulier :

**« La sortie du lycée la peur des premières
semaines La main qui tâtonne Les monitrices Le
chrono Les samedis soirs au bal Le premier
amoureux La première rupture Les filles qui
m'avaient offert un rouge à lèvres avec écrit sur
le papier cadeau 1 de perdu 10 de retrouvés Le
bal des Catherinettes Lui avec ses yeux bleus Les
fiançailles Le mariage Les filles qui s'étaient
cotisées pour ce gaufrier avec un gros nœud
rouge autour Le vendredi après-midi j'avais
payé mon coup dans l'atelier On était toutes
pompettes La naissance de mon premier La
fausse couche ensuite Et puis ma deuxième Et la
petite troisième qu'on attendait pas La course
du matin Lever Petit déjeuner Habillage de la
tribu Voiture déposer les enfants Garderie Ecole
Nounou Activités du mercredi Les courses les
repas Le ménage Le repassage Les devoirs Les**

⁵⁵ BUFFAT Romain, *Enquête 6 : que faire de la ponctuation en poésie ?* « Poésie romande », (2017), URL : [Enquête 6 : que faire de la ponctuation en poésie ? - Poésie romande \(lyricalvalley.org\)](http://lyricalvalley.org). Consulté le 08/04/2021.

⁵⁶ *Ibid.*

**matins de neige dans la nuit noire La voiture qui
ne veut pas démarrer Les filles qui tapent
doucement à la porte des WC où je le suis
endormie Tout doucement pour que le chef
n'entende pas La cigarette vite tirée dans le froid
de l'escalier en béton Les épaules toutes raides et
remontées à la fin de la journée Comme une
bosse qui me poussait là Les anniversaires Les
baptêmes des enfants Le baccalauréat La
maladie de Sophie et nous toutes autour de son
lit à l'hôpital »⁵⁷.**

Dans ce paragraphe, le rythme est un point central. Par l'absence de ponctuation, le tempo est exacerbé et nous invite à lire rapidement en enchaînant, de façon effrénée, actions après actions. Cela donne un effet de temporalité de boucle infernale car il s'agit d'une succession d'actions anodines et représente un quotidien filant à toute vitesse ne permettant pas d'en profiter. Il n'y a aucune quête de bonheur ici, nous constatons qu'il ne s'agit rapidement que de contraintes et d'obligations, ce qui entre en opposition avec le fait qu'il n'y ait pas de ponctuation donc normalement moins de contraintes. Ce paragraphe joue sur la temporalité en faisant le récit d'une vie en quelques secondes, sans arrêts. Le texte matérialise à la fois la volonté de liberté et le triste constat du quotidien des femmes de l'usine qui leurs échappent.

L'absence de ponctuation additionnée à des répétitions renforce un sentiment d'urgence, d'inquiétude implicite qui occupe l'esprit des travailleuses.

« On était là
On ne disait rien
On était toutes là
avec nos têtes de vaincues
vaincues de la vie
vaincues de la fatalité
vaincues de l'économie mondiale
vaincues de tout
Pas nées au bon endroit
Pas nées dans les bons draps
Nos têtes de vaincues de toute éternité »⁵⁸.

Je trouve ce passage-ci tout à fait semblable à un poème. Les phrases sont concises, le propos soutenu est fort et des répétitions se forment. Tout d'abord, lors des trois premières phrases, l'auteur insiste sur la place des femmes, elles sont « là », je vois ici une façon d'affirmer leur position. A la suite, les répétitions de « vaincues » viennent se placer en opposition aux phrases précédentes. C'est-à-dire qu'au début une force se fait ressentir lorsqu'elles prennent position ; puis à la suite, elles répètent qu'elles sont vaincues et cela fait contraster les deux idées. Ceci

⁵⁷ THIBAUT Carole, *A plates coutures*, édition Lansman, (2015), p.9.

⁵⁸ *Ibid.* p.11

appuie l'idée que les travailleuses sont aussi dans une posture de questionnement et ne savent plus où se placer. Puis les phrases « pas nées au bon endroit, pas nées dans les bons draps » sonne presque comme un slogan, avec une rime à la fin, et renvoi l'image de la lutte. De plus elles abordent par là une deuxième fois le thème du positionnement : ces femmes sont-elles au bon endroit ? Les deux termes terminant par « é » sont « fatalité » et « éternité » et ces mots se retrouvent de nouveaux en opposition. Je trouve intéressant qu'autant de contrastes se dégagent de ce passage poétique. Toutes ces répétitions sont confortables à la lecture et permettent de lire rapidement, en plus de l'absence de ponctuation. Ces différentes formes de style accentuent l'état d'urgence dans lequel se trouvent ces femmes et la nécessité de trouver des solutions, mais aussi le questionnement autour de leur position dans la société.

Les répétitions permettent de créer une impression cyclique, une boucle dans le vide et un rythme particulier, par exemple dans ce passage :

« Et on gomme le mot
En gommant le mot on gomme sa réalité
Et plus d'ouvriers
plus de lutte des classes
plus de patrons
plus de responsables
plus rien pour nommer
plus personne à qui s'opposer
C'est la faute à personne
Plus de lutte possible »⁵⁹.

À la lecture de ce passage, le sentiment d'une vague houleuse, d'un va et vient qui recommence encore et encore donne un rythme singulier. De cela découle un aspect robotique, automatique, et les répétitions des « plus » marquent le texte tel un couperet ; tout espoir est dérisoire. Le manque de ponctuation nous pousse à une lecture plus rapide et accentue la sensation d'une échéance fatale.

2.2.2. *Un pas vers la résilience*

Certaines quêtes à réaliser n'ont pas été voulues ni déclenchées par les protagonistes. Parfois c'est la vie elle-même qui choisit de mettre des personnages en difficulté les forçant à atteindre un nouveau but. Nous allons dans cette partie nous attarder sur le concept de résilience. La résilience se manifeste par l'aptitude, à la suite d'un traumatisme, à s'adapter à son

⁵⁹ *Ibid.* p.29.

environnement⁶⁰. C'est un concept lié à celui de l'acceptation mais qui reste différent car dans la résilience, il n'y a pas nécessairement d'acceptation, il y a évolution et apprentissage à vivre avec le traumatisme sans pour autant l'oublier.

En suivant la vie de Fanny et Daniel dans *C'est la vie*, Mohamed El Khatib choisi de montrer par moment cette facette du deuil qu'est la résilience et l'adaptation face à une fatalité. C'est un état qui se crée avec le temps, sur le long terme, et qui tend à trouver du positif dans le traumatisme afin de continuer à avancer.

Cette quête de la résilience est manifestée en premier lieu par Fanny. Lors d'un échange de mail avec l'auteur elle s'exprime :

« Mohamed, Daniel,

Je crois bien que j'ai envie de me lancer, bien que la mort de Joséphine soit encore toute proche et que je traverse en ce moment une période difficile : le vide, le manque, blablabla..., mais d'ici l'année prochaine, j'aurai encore parcouru un bout de chemin – et quelques séances avec la psy... Aussi l'imagine pouvoir, plus ou moins sereinement, parler de cette aventure délicate. Et puis je crois bien que j'ai envie de partager cette histoire. Après discussion avec mon compagnon, il a dit « C'est chouette » ... J'imagine que c'est sa façon de dire qu'il est très ému et qu'il est d'accord. Bref »⁶¹.

À la lecture de ce passage nous pouvons remarquer le champ lexical de la progression : « lancer », « traverser », « parcourir », « aventure », « chemin ». Tous ces termes représentent le fait d'aller de l'avant, cela laisse entrevoir le début d'une nouvelle étape importante pour Fanny, elle tend vers le positif en débutant sa quête pour la résilience et traçant un nouveau chemin. Cette envie d'avancer se ressent aussi car elle évoque plus le futur que le passé et imagine déjà tout le parcours traversé d'ici « l'année prochaine ». Nous sentons un léger agacement vis-à-vis de sa situation car elle est « engluée » dans ces sentiments négatifs, cette profonde tristesse et à cette image de mère endeuillée : « le vide, le manque, blablabla ... » elle se sent prête à s'adapter à une nouvelle vie. Elle termine même son message par « bref » comme pour terminer le chapitre du deuil et montrer ainsi être déterminée à laisser la peine derrière elle et tourner la page. À l'inverse, son mari qui par sa réponse brève « c'est chouette » nous laisse présager qu'il n'est pas encore prêt à s'exprimer et à avancer, que le malheur est encore trop grand. Je souhaiterais insister sur le fait qu'elle nomme son parcours du deuil comme une « aventure délicate » et non comme une expérience traumatisante comme nous aurions pu le penser ce qui une fois de plus accentue l'envie de Fanny d'aller sur le chemin de la résilience, même si sa quête sera sans doute longue et semée d'obstacles.

⁶⁰ CYRULNIK Boris, Le concept de résilience, Infirmiers.com consulté le 24/04/2021.

⁶¹ EL KHATIB Mohamed, *C'est la vie*, (2015), p.16.

Quelques pages plus tard, Fanny et son mari ont enfin le nom de la maladie qui touche leur fille, le syndrome Zellweger. En apprenant cela, elle sait que la plupart des enfants atteints par ce syndrome décèdent la première année de leur vie, à la suite de quoi elle dit : « On va faire tout ce qu'on peut, pour que sa toute petite vie soit la plus belle possible »⁶². Ici, le sentiment d'acceptation est profond, ils n'ont aucun pouvoir contre la fatalité mais ils s'adaptent rapidement à ces nouvelles informations afin de réagir le plus positivement possible pour leur enfant et par cela nous ressentons déjà la quête de résilience qu'ils cherchent à atteindre.

Malgré toute leur détermination, il semble difficile de parvenir à cet état d'apaisement. Fanny a une réaction inattendue lorsqu'elle découvre le témoignage d'une femme dont le fils atteint du même syndrome était encore en vie à 14 ans. Au premier abord cela sonne comme une excellente nouvelle mais pas pour Fanny : « D'un coup je me suis dit mais merde, elle va jamais mourir. Joséphine tu vas pas nous faire ça »⁶³.

Soudainement, Fanny se retrouve confrontée à une réalité qui lui semble insurmontable et conjure sa fille de ne pas leur faire ça, car cela irait à l'encontre du chemin parcouru. Elle est évidemment déboussolée par cette nouvelle qui remet en question tout ce que les médecins lui ont dit et tout ce qu'elle a lu et cela crée une sorte de régression dans son cheminement. Ce passage se place en opposition avec tous les propos précédents. C'est un passage assez violent d'autant plus que l'adresse se fait directement à sa fille, ce qui est assez perturbant puisqu'il s'agit d'un bébé. Soudain l'empathie ressentie lors de la lecture est stoppée car Fanny nous donne le sentiment d'être une mauvaise mère sur le moment. Nous pouvons penser qu'il est injuste qu'elle dise cela alors qu'évidemment l'enfant n'y est pour rien et pourtant cela traduit, comme un retournement de situation, le sentiment d'injustice que Fanny a dû ressentir lorsqu'elle a appris que sa fille était malade : pourquoi son enfant est touché par ce symptôme et pas un autre ?

Le personnage de Daniel exprime moins de résilience que celui de Fanny, pour lui cet apaisement est déjà arrivé. En effet, nous pouvons penser que sa quête de résilience est même quasiment accomplie puisqu'il dit : « Perdre un enfant, c'est l'horreur absolue. Mais je vous assure, à l'intérieur de ça, y a des moments agréables, très très agréables »⁶⁴. Par ces mots,

⁶² *Ibid.*, p.20.

⁶³ *Ibid.*, p.26.

⁶⁴ *Ibid.* p.38.

Daniel assume ouvertement le côté positif de l'événement tragique et par cela son acceptation est totale, il semble avoir atteint son but et être déjà sur un nouveau chemin.

2.2.3. *La recherche de justice*

Dans *Mon cœur* de Pauline Bureau, la quête principale s'axe sur la justice et cette recherche s'illustre par la longue scène de procès en fin de récit. Il y a différentes façons de chercher à ce que justice soit faite et une des façons afin d'y arriver est la critique des injustices. Nous avons préalablement pu analyser que dans cette pièce, un certain nombre de dénonciations et envers différents acteurs sont énoncées. Ces dénonciations sont notables puisqu'elles participent à la quête de justice : « Les formes documentaires au théâtre empruntent aux journaux imprimés, télévisés, webisés, ou au cinéma, documentaire, certaines de leurs méthodes soit pour s'en approcher, soit pour les critiquer, soit pour les réinventer »⁶⁵.

Le personnage d'Irène Frachon est l'actrice principale de la dénonciation. Dans son premier discours elle s'exclame : « On a une responsabilité quand on ment à quelqu'un. On a aussi une responsabilité quand on lui dit la vérité. J'assume »⁶⁶. La première recherche est celle de la vérité qui permettra de mener à la justice voulue ; cette vérité qui sortira au grand jour permettra de dénoncer les laboratoires et ainsi les amener au procès où justice devrait être faite. La vérité sur le Mediator, ses effets, son autorisation de mise sur le marché, etc. Toutes ces informations sont restées secrètes, cachées à la population. Le premier acte de justice sera de remédier à ces dissimulations. Son dernier mot « j'assume » clos son discours et sonne comme un écho de courage, une volonté intarissable pour Irène Frachon de révéler tout cela. Selon moi cela fait référence aux prémices du théâtre documentaire notamment avec Peter Weiss dont son théâtre était particulièrement lié aux médias et qui avait comme mission de révéler ce qui était occulté et par la même occasion de dénoncer.

Le personnage d'Irène est la figure qui porte la quête de justice. Certaines situations vont au-delà de sa combattivité et sa quête est jonchée de désespoirs et d'aberrations :

Oui, oui, ça y est c'est retiré de la vente. (*Silence.*) Il ne se passe rien. (*Silence.*) Non, personne ne sait pourquoi on ne le retrouve plus en pharmacie. Ceux qui en ont pris ne sont pas prévenus, personne ne vérifie

⁶⁵ MAGRIS Erica, PICON-VALLIN Béatrice. *Les théâtres documentaires*. (2019). Edition Deuxième époque.p.9

⁶⁶ BUREAU Pauline, *Mon cœur*, (2018), Actes-sud, p.7.

qu'ils vont bien. (*Silence.*) Tu vas à la chorale ce soir ? (*Silence.*) Je ne sais pas, aucune réponse. (*Un silence assourdissant.*) Je sais pas quoi faire⁶⁷.

Ce passage, lors d'une conversation téléphonique entre Irène Frachon et un inconnu, est à l'image d'un texte à trou. Cela demande au lecteur un certain travail d'imagination afin de deviner les paroles de l'interlocuteur. Cela permet aussi pour le lecteur de trouver sa place par rapport au fort personnage d'Irène. En effet, ainsi, nous nous sentons plus concernés car mis à la place de cet interlocuteur inconnu, et cela donne envie de la soutenir dans cette lutte. Les silences sont le symbole du silence du laboratoire Servier. Ils deviennent cette deuxième personne avec laquelle elle dialogue sans que l'on puisse l'entendre, l'espace dans lequel nous pouvons nous immiscer. Aussi nous remarquons qu'au travers de ces silences, de nouveau une critique est dénoncée concernant le suivi de l'état de santé des patients. La dernière didascalie ainsi que le dernier propos d'Irène mettent l'accent sur son désespoir face à la situation qui évolue trop lentement. Enfin, dans la dernière parenthèse nous sommes face à un oxymore et lorsque l'on fait des recherches sur la signification de ce célèbre oxymore, nous pouvons trouver, parmi d'autres définitions : « Un silence assourdissant est un oxymore du registre familier pour dire que les médias se sont entendus pour ne pas parler d'une affaire »⁶⁸ ce qui nous fait écho à la volonté première de Irène Frachon qui est de révéler la vérité occultée par l'état ou les médias.

Au milieu du paragraphe, une phrase est singulière : « tu vas à la chorale ce soir ? ». Celle-ci vient rompre avec le sujet principal afin de nous ramener à quelque chose de plus réel, de plus vrai et concret. Cela nous rappelle aussi qu'Irène Frachon est une personne comme les autres avec des activités privées en dehors de son travail. On découvre par cette simple phrase un morceau de sa vie ce qui nous rend plus proche de ce personnage.

Si les personnages de *Mon cœur* sont en quête de justice c'est avant tout car évidemment, l'injustice a lieu. Lors du procès des laboratoires Servier de nombreuses choses, sorties de leur contexte initial, paraissent injustes et injustifiées. C'est notamment le cas dans ce passage-ci :

L'AVOCAT DES LABORATOIRES SERVIER. J'ai ici un témoignage du vider du Pink Flamingo, la discothèque à côté de chez vous, qui dit que vous étiez une habituée les week-ends mais aussi la semaine. Madame Tabard, vous preniez de la drogue ?

CLAIRE. Jamais !

L'AVOCAT DES LABORATOIRES SERVIER. Comment faisiez-vous pour travailler le jour et danser la nuit ?

CLAIRE. J'étais jeune.

⁶⁷ *Ibid.* p.20.

⁶⁸ Signification et exemple d'oxymore sur Wiktionnaire.

HUGO DESNOYER. Je ne comprends pas le rapport avec la drogue...

L'AVOCAT DES LABORATOIRES SERVIER. Sa toxicomanie doit être une des causes de sa valvulopathie.

EXPERT 2. Ah...⁶⁹.

On voit ici que l'avocat des laboratoires cherche à prouver que le comportement de Claire serait à l'origine de sa maladie et non la prise du Mediator. En effet, il tire des conclusions sur des actes qui ne concernent pas directement la maladie afin d'incriminer Claire. Les conclusions tirées par ce personnage sont outrageuses, et nous ressentons le manque d'arguments qu'il a fasse à la défense, afin d'en parvenir à évoquer cela. Claire ne dit que quelques mots, elle n'a pas assez de temps pour se défendre et cela nous donne l'impression que l'avocat lui coupe presque la parole, l'empêchant de se justifier comme pour achever Claire. Dans ce procès beaucoup d'actes relèvent de manipulations. Notamment, la réaction de l'expert 2 montre que la manipulation peut fonctionner car avec cette simple interjection « Ah », nous comprenons qu'il se laisse attiré par cette conclusion bien trop hâtive et met ainsi Claire dans une mauvaise situation. Les aberrations proférées par l'avocat font ressentir au lecteur l'injustice profonde qu'a pu ressentir Claire dans sa situation et nous place ainsi dans sa position.

Ce sentiment d'injustice est encore plus fort lorsque Claire se remet en question et doute :

Pourquoi moi ? Pourquoi moi ? C'est la question qui tourne en boucle. Il y a un avant et un après le jour où j'ai rencontré Irène et où la réponse est arrivée. J'ai été empoisonnée. Comme dans les contes de fées. J'ai été empoisonnée. Des gens savaient et personne n'a rien fait. Je mets du temps à comprendre ça. À l'envisager. À l'intégrer. Et quand je saisis, elle arrive. Elle est contagieuse. Elle se transmet. La colère. Elle s'installe en moi et me redresse. Elle me met debout, me donne du courage. Elle ne me quitte plus. Elle me pousse et elle m'oblige. Elle me met dans la vie⁷⁰.

Il y a dans un premier temps un effet de répétition avec les phrases « pourquoi moi ? », « j'ai été empoisonnée », ainsi que la succession de « elle ... » à la fin du passage, lorsque Claire évoque l'effet de la colère. Ces accumulations génèrent une sensation de boucle incessante et nous place dans les conditions du procès interminable et rébarbatif que Claire a subi. Cela nous place dans un état de sidération. Nous pouvons dans cet extrait analyser plusieurs similitudes avec la pièce *À plates coutures*. Tout d'abord les phrases sont courtes et se succèdent à l'image d'un poème, pour décrire les ressentis de Claire. Il est intéressant de constater que c'est grâce à un sentiment, au premier abord négatif, de colère que le personnage combat pour que justice

⁶⁹ BUREAU Pauline, *Mon cœur*, (2018), Actes-sud, p.44.

⁷⁰ *Ibid.*, p.56

soit rendue et cela fait de nouveau écho à la lutte des femmes de l'usine Lejaby qui transforment leur colère en courage.

La quête est une des façons d'exposer des personnages en lutte car pour mener une quête il faut la volonté d'atteindre un but et en circonstances, ici, pour atteindre cet aboutissement il faut lutter. Comme cela vient d'être démontré, les personnes en lutte sont généralement en quête de changement et de plus de justice. La lutte va leur permettre de changer d'état, de ne pas rester là à s'écraser, anéantis par les événements mais au contraire d'entrer dans l'arène. La colère est souvent le déclencheur de cette quête et la lutte est le moyen d'y parvenir. Tous ces personnages sortiront grandis de la poursuite de leurs idéaux.

2.3. Une fuite du quotidien et de la réalité

Quand la vie quotidienne devient le synonyme d'une lutte sans fin, il paraît normal de se couper de la réalité quelques instants. Parfois par volonté, parfois sans en avoir le contrôle. C'est de là que naît une part d'imagination et de rêve dans les œuvres du corpus. Un autre monde que celui que les personnages côtoient existe, un monde dans leur esprit, invisible. Nous allons dans cette partie analyser par quoi cette fuite de la réalité se traduit.

2.3.1. Présence du conte

Le conte est un genre de récit unique, il vise à introduire le lecteur dans un univers déconcertant, « éloigné du monde réel »⁷¹. Il est symboliquement très riche et donne lieu à de nombreuses interprétations. Le récit du conte « présente une situation dont l'équilibre initial est rompu [...] le conte correspond à un processus de transformation »⁷². Cette notion de déséquilibre a déjà été abordée plus tôt lors de la définition de la lutte : « la lutte d'un groupe ou d'une personne se traduit par la tentative de réajustement d'un déséquilibre »⁷³. Le conte et la lutte sont donc liés par le concept de déséquilibre et de transformation de personnages en lutte.

⁷¹ Le conte : définition, caractéristiques et types, Interlettre, Consulté le 10/05/2021.

⁷² *Ibid.*

⁷³ P.5 de ce mémoire.

La pièce de Carole Thibaut *À plates coutures* s'ouvre sur un des monologues du personnage de Solenn dont la tirade emprunte de nombreux traits du conte :

Je suis une princesse [...] et ainsi je devais régner à mes seize ans révolus, revenue en notre royaume, reine juste et compatissante envers le petit peuple, et ainsi fut choisi, pour ces années d'initiation, ce lieu de misère, aride et sec, traversé de vents glacés, cette petite ville aux maisons laides, où je fus élevée, ici l'hiver est si long, sais-tu, les neiges de Noël tombent encore au printemps et les hauts plateaux gèlent aux vents de mai⁷⁴.

Ce passage symbolique laisse entrevoir le futur du personnage de Solenn et la lutte qui va s'en suivre. Tout d'abord, elle se met dans la peau d'une princesse, dès le début elle sort de sa propre corporéité pour se transposer dans un autre personnage qu'elle-même.

Le personnage de la princesse arbore un caractère positif pour qui le « happy ending » est une évidence. Nous pouvons donc, dans un premier lieu, penser que la suite sera aussi joyeux qu'un conte de fée. Cependant, le désenchantement se fait sentir lorsqu'elle évoque devoir revenir au royaume à ses seize ans pour régner. En effet l'âge de seize ans correspond à la fin de l'école obligatoire en France. On peut supposer qu'à la suite de cela elle a dû commencer à travailler et que le royaume auprès duquel elle revient est le symbole de l'usine. Elle parle aussi de ses « années d'initiations » que l'on peut comparer aux années de formations passées à l'école.

Il est intéressant de noter qu'elle se doit d'être compatissante envers le petit peuple car, plus jeune elle espérait sûrement, comme de nombreux enfants, avoir un avenir hors du commun, sortir des sentiers battus, alors qu'elle fait maintenant partie du petit peuple. Elle se retrouve dans la position de celle qui a besoin d'un roi ou d'une reine compatissante.

Le conte de fée s'assombrit au fil du monologue mais il n'en reste pas moins poétique. Son royaume dont l'hiver glacé ne se termine jamais nous montre un personnage bloqué dans un monde gelé d'où elle ne pourra pas sortir et représente ainsi son emprisonnement dans l'usine. Elle n'aura pas le « happy end » des contes de fées.

Elle cherche par cette histoire à s'évader de sa propre vie en utilisant l'imaginaire enfantin et met l'accent sur la lutte ardente qui l'oblige à s'échapper de temps en temps.

La lutte se fait encore plus ressentir dans un autre des monologues de Solenn :

⁷⁴ THIBAUT Carole, *A plates coutures*, édition Lansman, (2015), p.7.

Je glisse / Me voici petite sirène à l'envers / Je me transforme doucement en poisson / Bientôt une longue queue d'écailles me poussera en bas du dos.

Parfois je chante / dans le secret des profondeurs / je ne connais pas les airs savants / Je chante des chansonnettes / des choses légères et peu sérieuses / je change les paroles / Je les adapte à ma vie sous-marine/ dans le secret de mes profondeurs / C'est un chant très beau et grave que personne n'entend.

Je glisse et rien n'arrête ma lente plongée / Les océans anonymes n'ont pas de fond / Il fait de plus en plus noir / Je glisse doucement / debout et bien droite / Dignement je glisse / Certaines de mes sœurs prétendent que toucher le fond de l'océan est bon / Car alors / disent-elle / il suffit d'exercer une légère poussée / du bout de sa queue d'écailles / pour se mettre à glisser dans l'autre sens / et remonter / Je sais bien / moi / que c'est faux / que ce sont là des contes / des histoires que l'on raconte aux petites sirènes pour les endormir / Je sais bien / moi / que ce n'est qu'une infinie glissade / au milieu de l'océan / Tu n'avances pas / tu surnages / Et puis un jour / tu t'enfonces / Il suffit d'une simple petite poussée exercée du haut vers le bas / une simple poussée sur ta tête / Tu descends doucement / Il fait de plus en plus sombre / Et quand tu ne vois plus rien / un soir / tu ouvres grand la bouche / et tu inspires à pleins poumons le grand liquide noir / Alors tu pers tes contours / tu te dissous dans l'eau salée / Enfin tu disparais / happée par l'immensité noire / Et ce jour-là tu deviens océan⁷⁵.

Notons dans un premier temps qu'il y a des effets de répétitions qui insistent sur l'enfermement du personnage ; ils forment une boucle infernale principalement avec « je glisse » qui agit comme fil conducteur de ce monologue.

Son corps mute, d'abord humaine puis poisson et jusqu'à sirène pour enfin devenir océan et disparaître complètement. Cette figure invisible est le caractère même du personnage de Solenn qui s'efface complètement dans la pièce et reste très discrète, autant verbalement que physiquement puisque dans la mise-en-scène, lorsqu'elle joue les monologues, son personnage est plongé dans le noir avec uniquement le visage éclairé. Elle est montrée comme engloutie dans la profondeur sombre de l'océan.

Elle dit entendre un chant que personne d'autre ne perçoit, cela renvoie aux chants des sirènes dans les contes qui attirent les marins pour les mener à leur perte. Ce chant peut être vu comme une petite voix dans sa tête qui cherche à l'attirer vers le fond, jusqu'à ce qu'elle s'oublie elle-même et tende vers le suicide. En effet, la respiration qu'elle effectue sous l'eau afin de disparaître entièrement est l'image de son suicide. Il y a beaucoup de descriptions et de sensations dans ce passage ce qui fait vraiment ressentir au lecteur la glissade et l'étouffement. C'est corporel, on retient son souffle et cela rend le conte concret.

Le fait de glisser vers le fond et de couler est la symbolique de son état mental et cela procure une sensation assez effrayante comme un cauchemar. Solenn marque par cette glissade son désespoir puisqu'elle exerce une unique poussée vers le fond, elle ne croit plus à un retour possible à la surface, à l'air libre.

⁷⁵ *Ibid.* p.16.

Dans le monologue l'idée de conte est évoquée alors que même le monologue est en forme de conte ce qui crée une mise en abyme, et cela fait écho aux abîmes, lieu vers lequel elle glisse indubitablement.

Pour finir, Solenn dit « au milieu de l'océan / tu n'avances pas / tu surnages », si l'on cherche la définition du terme surnager, le dictionnaire Larousse indique en deuxième place : « subsister au milieu de choses qui tombent dans l'oubli »⁷⁶. Cela est non sans rappeler la lutte des femmes au sein de l'usine pour subsister alors que le monde les oublie.

À travers ce passage poétique, on voit une femme qui lutte au milieu de l'océan pour survivre à la noyade malgré son désespoir et la voix dans sa tête qui la pousse à penser aux pires actes.

Le conte est introduit dans cette pièce comme un échappatoire d'une réalité difficile et permet de magnifier la lutte en jeu.

2.3.2. *Ombres et fantômes*

Dans la lutte, une partie de la force provient de ce qui est visible c'est-à-dire des femmes dans une usine qui se rebellent. Mais toute une partie de leur lutte est interne, ce qu'elles ressentent au plus profond d'elles-mêmes. Ce combat interne est invisible aux yeux extérieurs et c'est pourquoi la figure fantomatique est mise en avant dans la pièce *À plates coutures* et permet de se rendre compte de l'imperceptible bataille intérieure de ces femmes.

Le fantomatique est aussi souvent représentatif de l'état des personnages : « Un théâtre contemporain supprimant les notions de temps et de lieux, où les personnages sont devenus des figures fantomatiques errants dans les questionnements existentiels »⁷⁷.

La figure fantomatique est présente tout au long de la mise en scène de la pièce *À plates coutures*, faite par Claudine Van Beneden. Que ce soit par des projections, des présences, ou des paroles, l'invisible est transcrit dans le spectacle de diverses manières.

Tout d'abord, au début du spectacle, des images d'archives de concours de beauté ou de défilé de femmes en lingerie sont projetées sur le fond de la scène, qui ici est le fond de l'atelier. À la suite de cela, d'autres images apparaissent ; des ouvrières à différentes époques travaillant

⁷⁶ Définition Surnager : dictionnaire Larousse.

⁷⁷ Le théâtre contemporain ou le monde comme théâtre.

sur des machines à coudre et enfin, sans transition marquée, les images deviennent celles de l'atelier sur scène et au présent. Ces croisements de clichés et de films, mélange entre passé et présent, sont comme des fantômes traversant le temps. Ces images sont la mémoire des âmes qui ont précédemment travaillées à l'usine et que les personnages de la pièce ont remplacées.

Les images du présent projetées feront aussi dans le futur office d'archives et interrogent ainsi la question de la trace laissée par les ouvrières.

Des gestes fantômes sont également effectués via une chorégraphie de mouvements lorsque les femmes travaillent. Les actrices font par répétitions les mêmes gestes dans le vide ; elles font semblants de coudre en utilisant des machines invisibles, cela dresse une critique du travail à la chaîne. Ces instants font écho à l'œuvre *Les temps modernes* de Charlie Chaplin (1936) dans lequel, après sa journée de travail à effectuer le même geste, celui-ci ne peut plus s'arrêter de le faire même hors de l'usine, les actrices continuent d'effectuer les mouvements même lorsqu'elles rentrent chez elle à la fin de la journée. Par une exagération, ces gestes fantômes montrent l'atteinte psychologique que le travail répétitif peut entraîner et la lutte nécessaire afin d'affronter ces états du corps qui viennent peser sur leur quotidien. Ne souhaitant pas vraiment être ici, leur présence devient presque absence faisant d'elles des figures fantomatiques.

Pendant la pièce les personnages parlent en chœur à plusieurs reprises. Comme un groupe ne faisant plus qu'un, chacune a vécu la même histoire que les autres et peuvent donc toutes aussi bien témoigner à la place des autres. Comme une présence fantôme elles parlent en même temps lorsqu'une seule d'elle est face au public, et les autres dans l'ombre. Les fantômes du passé témoignent également avec les femmes présentes.

Le personnage de Solenn, silencieuse et discrète ne parle presque pas. Elle se retrouve, lors d'une de ses parties, face publique sur un fond noir avec une lumière n'éclairant que son visage, donnant l'impression qu'elle se fait aspirer ou étouffer par ce qui l'entoure. Elle ressemble à un fantôme avec un visage blanchâtre, dénué d'expressions. A la fin de la pièce, elle disparaît même de l'histoire sans donner de nouvelles, disparue à jamais. De plus le personnage une fois plongé dans le noir nous coupe de toute notion de temps et de lieu et plonge Solenn dans un état d'errance comme évoqué dans la citation précédente. Ce moment tend au spirituel comme si ce n'était plus elle qui parlait mais son âme intérieure.

L'invisible et le fantomatique sont ici utilisés afin de mettre l'accent sur la lutte interne des personnages, une lutte personnelle qui ne peut être montrée, qui n'a pas d'incarnation possible.

2.3.3. *Le rêve lucide*

Rêver est une chose incontrôlable qui souvent reflète l'état d'esprit dans lequel nous sommes. Ce qui nous tracasse, nous angoisse, nous pose questions. Certains pensent y voir le futur ou une prémonition. Lorsque l'on dort la nuit, nous ne sommes plus dans le quotidien, dans le réel, mais dans un imaginaire créé par le cerveau, c'est un moyen pour lui de fuir la réalité.

Dans la pièce de Pauline Bureau *Mon cœur*, le personnage de Claire évoque un de ses rêves : « cette nuit j'ai fait un rêve. Un lapin était suspendu à un crochet de boucher. Un homme en costume cravate le dépeçait »⁷⁸. Ce rêve arrive au milieu du procès, lors d'une énième expertise quand Claire est presque prête à craquer face à la pression. Ce rêve qui est en fait plutôt cauchemardesque donne à interpréter le futur du procès. Elle est le lapin et les experts sont représentés par l'homme en costume cravate. La signification du rêve donne à voir l'état d'esprit du personnage et ainsi sa lutte, aussi bien extérieure face aux juges, qu'interne par des cauchemars.

⁷⁸ BUREAU Pauline, *Mon cœur*, (2018), Actes-sud, p.50.

Conclusion

Le théâtre documentaire est particulier par sa façon de conjuguer l'art et l'actualité. C'est un genre de l'instant, qui s'imprègne de son environnement afin de libérer une pensée, une parole, un point de vue. C'est par cette singularité que le thème de ce mémoire s'est présentée à moi. Entre réalité et fiction, c'est un art moderne dont les contours imprécis permettent une importante diversité de création.

Nous avons au fil des pages analysé de quelles façons les théâtres documentaires s'emparent d'histoires, à l'intersection entre fait divers, drame intime et social, pour représenter des personnages en lutte. Au travers des trois œuvres composants le corpus, nous avons pu observer des similitudes et des distinctions sur la façon de mettre l'accent, en dramaturgie documentaire, sur les différentes façons d'appréhender le concept de personnages en lutte.

Pour comprendre cette notion de lutte j'ai dans un premier temps réfléchi à ce que cela m'évoquait pour, par la suite, m'inspirer d'expériences d'autrui et personnelles. C'est lors de cette première approche que j'ai constaté que la lutte peut se situer sur différents plans selon chacun et que chaque plan est vécu à différent niveau. De cette façon, le microcosme de Kroetz est entré dans ma recherche.

Le microcosme agit comme réajustements, adaptation à un nouveau type de terrain. Un changement d'échelle a dû se faire afin d'illustrer les différents types de luttes possibles. Il fallut épurer le concept de lutte qui était trop général et pour cela, se rapprocher au plus près des différentes formes de luttes que l'on retrouve au quotidien, dans l'intimité des protagonistes. En mettant en confrontation des quotidiens à différentes échelles, nous avons pu constater les différences sociales qui se créent.

Le concept de lutte intime installé, nous avons abordé la façon dont sont montrés les personnages en lutte en commençant par leur aspect vulnérable. Un Homme qui lutte est un Homme qui se retrouve confronté à une situation complexe et qui l'oblige à sortir de son ordinaire. Lorsqu'un personnage se retrouve hors de sa zone de confort il est donc en position de vulnérabilité. Cette sensibilité est ressortie au travers des œuvres par le sarcasme, l'ironie, le langage familier mais également par le montage qui reflète la condition de vulnérabilité de chacun et la lutte dans laquelle ils s'inscrivent.

Par la suite, nous nous sommes intéressés de plus près aux personnages singuliers des pièces et avons analysé leur caractère, leur motivation, leur crainte... Leur position inconséquente dans la grande histoire fait justement ressortir leur position de héros du quotidien pour les proches et les lecteurs que nous sommes. Pour devenir héros, chacun doit achever une quête personnelle qui reprend l'attrait du conte, avec des hauts, des bas, des rebondissements, des actes décisifs. Ces quêtes mettent en perspectives la lutte de ces héros du quotidien.

Nos héros sont également vulnérables et développent une capacité à fuir la réalité qui va à l'encontre de l'image héroïque développée précédemment. En effet nos personnages, malgré leur courage et leur figure héroïque, restent des femmes et des hommes du quotidien auxquels chacun peut s'identifier. Comme dans les contes, les héros de notre corpus ont des moments de faiblesses, de doutes et dans ces moments, lorsque la lutte est trop acharnée et difficile, se retrancher dans un rêche, une chimère, est une façon de ne pas abandonner. C'est pour cela que les contes, les rêves, les cauchemars font partie intégrante de ces pièces, ils agissent comme une échappatoire, une porte de sortie pour nos héros et également pour nous lecteurs qui vivons de concert leurs luttes et leurs problèmes.

Ces éléments dépeignent le portrait de personnages en lutte dans la dramaturgie du théâtre documentaire et ce qui m'attire avec ces personnages du quotidien qui partagent leur intimité est que d'un certain point de vue ils nous ressemblent, vivent des événements comme nous, de façon universelle. Chacun de nous peut se reconnaître ou au moins s'identifier.

Mon expérience de spectatrice de théâtre documentaire a commencé avec la troublante pièce *Five Easy Pieces* de Milo Rau qui traitait déjà d'un fait divers largement médiatisé, l'affaire Dutroux.

Le premier corpus imaginé pour ce mémoire se composait de trois pièces et se concentrait sur la mise en scène des œuvres. Il y avait ainsi *A la vie* de Elise Chatauret. Suite à une enquête de terrain l'autrice brise les tabous du passage de la vie à la mort. Cette œuvre est en lien avec notre corpus actuel notamment avec *C'est la vie* de Mohamed El Khatib qui, au travers de son œuvre, dédramatise la perte d'un être chère au travers d'expériences divers. Dans ce premier corpus imaginé, un spectacle de Mohamed El Khatib était également prévu : *la dispute*. Après avoir abordé le point de vue des parents sur le deuil, il s'intéresse maintenant au point de vue des enfants dont les parents divorcent et pour qui cela peut aussi être une forme de deuil. Pour terminer, le spectacle *Féminines* de Pauline Bureau était envisagé. Comme pour la pièce de

Carole Thibaut, dans cette œuvre les femmes sont au cœur de l'histoire et s'émancipent de leur condition. Nous pouvons constater que les premières œuvres envisagées sont liées avec les œuvres finalement choisies pour le corpus. Les thèmes du deuil, du féminisme, et de la lutte étaient déjà abordés et même si les conditions sanitaires ne m'ont pas permis de voir ces pièces sur scène, j'ai pu conserver les mêmes thématiques.

Pour finir, l'actualité est presque toujours le terreau du théâtre documentaire, les faits divers, les affaires judiciaires, le combat quotidien des travailleurs... tout cela permet aux auteurs de trouver matière à création et aussi d'impliquer le public dans l'œuvre car il se sent proche des personnages. Malgré cette proximité les auteurs font œuvre de fiction, créent une mise en scène, adapte l'intrigue, dirige des acteurs et c'est en cela qu'ils arrivent à nous propulser dans leur opus comme des observateurs consentants de l'action.

Bibliographie

Corpus primaire

BUREAU Pauline, *Mon cœur*, (2018), Actes Sud.

EL KHATIB Mohamed, *C'est la vie*, (2017), Solitaire intempestif.

THIBAUT Carole, *À plates coutures*, (2015), Lansman éditeur.

Ouvrages théoriques

- Ouvrages :

PIEMME Jean-Marie, LEMAIRE Véronique, *Usages du « document », les écritures théâtrales entre réel et fiction*, (2011), Centre d'études théâtrales éd.

SCHECHNER Richard, *Performance - expérimentation et théorie du théâtre*, (2008), Editions théâtrales.

MAGRIS Erica, PICON-VALLIN Béatrice, *Les théâtres documentaires*, (2019), Deuxième époque éd.

LERAY Christian, BOUCHARD Claude, *Histoire de vie n°2 Dossier récit de vie oral récit de vie écrit*, (2001).

- Articles périodiques :

TALBOT Armelle, « Le travail à l'épreuve de la scène contemporaine », *Théâtre/Public n°194, Nouvelle séquence théâtrale Européenne*, (2009).

- Articles électroniques :

DIAZ Sylvain, IVERNEL Philippe, KUNTZ Hélène, *Mettre en scène l'événement. Tretiakov, Weiss, Brecht, Gatti, Vinaver, Paravidino, Jelinek...*, (2007), Études théâtrales éd. URL: <https://www.cairn-int.info/revue-etudes-theatrales-2007-1-page-82.htm>

DIAZ Sylvain, *Le théâtre documentaire : théâtre de la révolution, théâtre révolutionnaire*, (2012), p.299-309. URL : <https://books.openedition.org/pur/79346>

HEITZ Raymond, *La théorie dramatique de Bertolt Brecht*, p.153-160, (2013), Études Germaniques éd, URL : <https://www.cairn-int.info/revue-etudes-germaniques-2013-1-page-153.htm>

GIRAUD Pierre, *Piscator Erwin*, Encyclopédia Universalis, URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/erwin-piscator/>

BOUVE Catherine, « L'expérience de récits de vie en théâtre de terrain : du jeu au je, un théâtre relationnel pour déjouer le réel », *Le sujet dans la cité*, (2020), p. 121-136, URL : <https://www-cairn-info.sidnomade-2.grenet.fr/revue-le-sujet-dans-la-cite-2020-1-page-121.htm>

TALBOT Armelle. « Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien. Des itinéraires, une tendance », *Études théâtrales n°42*, (2008), URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2008-3-page-49.htm>

YERSIN Claude, « Kroetz-Achternbusch », *Loisir n°32*.

« The influence of piscator », *Britannica*, URL: Theatre - Russian imperial theatre | Britannica.

PITRE Germain, « la vulnérabilité de l'acteur en représentation : une stratégie de mise en scène », (2015).

CHARY Sébastien, « Denis Leguay, le souci du concret », *Actualités Newsletter – CQFPSY Portrait*, URL : Congrès Français de Psychiatrie (congresfrancaispsychiatrie.org).

SARRAZAC Jean-Pierre, « Vers un théâtre minimal », *Jeu revue de théâtre n°10*, (1979).

PELLUCHON Corinne, « La vulnérabilité est universelle », *La croix*, (2018).

BOUQUET Brigitte, communiqué de la commission éthique du Haut Conseil du Travail Social, (2018).

CASTEL Robert, « De l'indigence à l'exclusion, la désaffiliation. Précarité du travail et vulnérabilité relationnelle. », *Face à l'exclusion. Le modèles français*, Edition Esprit, (1991).

CASTANET Didier, « Le réel du corps : phénomènes psychosomatiques et symptôme. Incidences cliniques », *L'en-je lacanien*, 2004/2 (n° 3), p. 107-123. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2004-2-page-107.htm>. Consulté le 01/04/2021.

PANICHELLI Christophe, « le mécanisme de défense de l'humour : un outil pour le recadrage », *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, (2007). URL: <https://www.cairn.info/revue-cahiers-critiques-de-therapie-familiale-2007-2-page-39.htm>.

BUFFAT Romain, *Enquête 6 : que faire de la ponctuation en poésie ?* « Poésie romande », (2017), (lyricalvalley.org).

CYRULNIK Boris, Le concept de résilience, Infirmiers.com.

Le conte : définition, caractéristiques et types, Interlettre.

Le théâtre contemporain ou le monde comme théâtre.

GREBERT Marion, *Sonorité du fantôme, un théâtralisable à l'épreuve de l'irreprésentable*, « ouvroir litt et arts », (2017), (univ-grenoble-alpes.fr)

IVERNEL Philippe, « D'une époque à l'autre, l'usage du document au théâtre. Quelques stations, quelques questions », *Études théâtrales*, (N° 50), p. 11-25, URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2011-1-page-11.htm>

LOYAUTE Benjamin, *exposition l'expérience de l'ordinaire*, Musée de l'histoire de l'immigration, Le parisien, consulté le 25/03/2021.

Table ronde : rencontre « comment le documentaire devient théâtre ? » animée par Armelle Talbot, théâtre contemporain.net.