



Image empruntée à Google Images, propriétaire inconnu

Mettre en scène *Johnny s'en va-t-en guerre* :
Quelles représentations de l'existence après la guerre ?

Matilda Diez

**Mémoire présenté pour l'obtention d'un Master 1 Arts de la scène et du
spectacle vivant**

Parcours Écriture dramatique et création scénique

Sous la direction de Joëlle Noguès et de Mireille Raynal-Zougari

22 mai 2017

Mettre en scène *Johnny s'en va-t-en guerre* :
Quelles représentations de l'existence après la guerre ?

Matilda Diez

**Mémoire présenté pour l'obtention d'un Master 1 Arts de la scène et du
spectacle vivant**

Parcours Écriture dramatique et création scénique

Sous la direction de Joëlle Noguès et de Mireille Raynal-Zougari

Remerciements

Je tiens à remercier mes deux co-directrices, Joëlle Noguès et Mireille Raynal-Zougari, pour leurs précieux conseils, leur bienveillance, leur temps et leur confiance.

Un chaleureux remerciement à Ania Beaumatin pour son soutien, sa présence, son intérêt pour mon projet et son regard précieux. Merci aussi grandement à Christiane Fioupou pour son aide, son accueil et son soutien intarissables.

Merci aussi à celles et ceux qui ont participé de près ou de loin à l'élaboration de ce projet de recherche et de création, notamment à Flavie Chauvin, Naomi Rousson et Anita Schultz-Moszkowski.

Sommaire

- I. La désintégration du corps
 - A. Le personnage de Joe et son point de vue
 - B. Le corps anonyme ou le « corps-lieu »
 - C. Le corps humain insuffisant : faire appel à une hybridation des arts

- II. La question de la représentation du corps
 - A. Un seul corps pour des représentations multiples
 - B. Une recherche de *sens* par la parole
 - C. La répétition en tant que processus de construction du sens

- III. La force du vivant et les moyens de déploiement dans un espace d'éventualité
 - A. Faire un inventaire des possibles
 - B. Les tentatives pour exister
 - C. Épuisement de Joe – Engagement de Trumbo

Introduction

Dans le cadre du mémoire de recherche et création du Master 1 « Ecriture Dramatique et Création Scénique », j'ai choisi comme objet d'étude « le corps en guerre », plus précisément dans le roman *Johnny s'en va-t-en guerre* de Dalton Trumbo, dont je propose une adaptation scénique suite à un processus de réécriture dramatique. Cette adaptation a donné lieu à une pièce, qui en est à une étape intéressante de travail mais toujours en cours d'écriture, et qui s'intitule *JOE MAY BE*.

Publié au début de la Seconde Guerre mondiale, le roman tire sa force de l'accusation qu'il fait de toute guerre. Trumbo, engagé politiquement et considéré comme pratiquant des activités « anti-américaines », est emprisonné durant un an pendant la chasse aux sorcières menée par le sénateur McCarthy, au cours des années 1950. Malgré son inscription sur la liste noire d'Hollywood, il continuera d'écrire en empruntant des pseudonymes, et adaptera lui-même son *Johnny s'en va-t-en guerre* au cinéma en 1971.

Johnny s'en va-t-en guerre est une œuvre antimilitariste et pacifiste publiée en 1938, qui raconte l'histoire d'un jeune soldat américain appelé Joe Bonham, envoyé au front pendant la Première Guerre mondiale. Suite à l'explosion d'un obus, Joe Bonham (que l'on appellera Joe) se retrouve sans bras, sans jambes, aveugle, sourd, et muet car sans visage. Malgré cette cruelle mutilation, son esprit, auquel le lecteur a exclusivement accès, reste intact. Joe, enfermé dans un corps affaibli et invalide, tente de ne pas sombrer dans la folie.

Après avoir suivi des cours d'analyse visuelle et des cours d'histoire du théâtre et de la marionnette, j'ai pu faire des stages, voir des spectacles et faire des lectures complémentaires qui m'ont permis d'étayer ma recherche et d'en identifier les questionnements centraux.

Mon point de départ était d'approfondir l'idée que la guerre avait pour conséquences des effets directs sur les corps des soldats, mais aussi sur leurs esprits. Je me suis longtemps intéressée aux écrits des poilus, aux lettres, aux carnets et aux récits. Ce qui me fascinait était la capacité de rendre visible, presque palpable par les mots, cette pensée marquée, traumatisée, mais aussi les corps tronqués et blessés. J'ai donc souhaité aller plus loin dans ma recherche et lier les transformations physiques qu'engendre la guerre aux effets psychiques, au traumatisme, que je nommais « folie », et comment ils pouvaient être donnés à voir par l'écriture.

Je rapprochais donc l'idée de folie aux effets de la guerre. Je proposais l'idée que la « folie de la guerre », en plus de reprendre les caractéristiques de la folie que j'appelais « ordinaire » (perte de repères spatio-temporels et souffrance qui détruisent la réalité du sujet), englobe deux types de violence. Il s'agit de la violence directe, qui, parce qu'elle transforme tout à la fois les corps et la perception du monde des personnes qu'elle touche, se manifeste physiquement et mentalement. La violence est aussi indirecte est celle qui a des effets sur les civils n'ayant pas été transformés physiquement par les effets directs de la guerre, mais psychiquement.

Cependant cette réflexion de départ a mené à un questionnement moins dichotomique sur l'existence (cela dans une volonté d'ouvrir une réflexion sur des concepts, initialement associés de manière binaire, comme sain/pathologique, absence/présence, inanimé/vivant). C'est dans une volonté de rendre visible la complexité et l'humanité des personnages que je me pose la question des moyens scéniques pour les représenter.

Mon hypothèse est donc qu'il serait possible d'aller vers une représentation des effets de la guerre sur scène, qu'elle soit physique, psychique ou politique, à partir d'une fiction. L'objectif est de ne pas représenter l'horreur de la guerre par une mise en scène qui pourrait exposer ou illustrer le « gore » et le spectaculaire, mais d'exploiter différents procédés scéniques pour donner à voir, de façon plus subtile, les effets de la guerre.

L'enjeu de ce projet pourrait donc être formulé sous la forme de la problématique suivante : « Mettre en scène *Johnny s'en va-t-en guerre* : Quelles représentations de l'existence après la guerre ? »

Il m'a tout d'abord paru essentiel de travailler autour du personnage de Joe, le personnage principal de l'œuvre de Trumbo. Dans le processus d'adaptation du roman, il m'a semblé que la manière de traiter et de faire exister ce personnage complexe allait influencer sur beaucoup d'autres éléments, tels que les moyens scéniques et les choix d'écriture. Mon plan aborde tout d'abord ce personnage au corps morcelé, comment il est construit dans le texte original, quelles sont ses caractéristiques, comment il sera perçu sans être présent sur scène, et par quels moyens il peut s'incarner, et donc exister, dans ma mise en scène.

Ensuite, il m'a semblé important de travailler sur l'effet de la pensée du personnage sur son corps, mais aussi de travailler sur ce qui est révélé par le corps. La chorégraphie et la gestuelle répétitive s'inscrivent alors dans un mouvement de recherche. Les tentatives des

personnages pour mettre en lumière ce qui n'est pas encore visible sur scène, en l'occurrence le corps mutilé de Joe ainsi que la souffrance psychique des personnages féminins. La quête de sens est donc mise en lumière par un dialogue entre le corps et la parole.

Enfin, nous serons amenés à interroger le rapport qu'ont les personnages avec le réel à travers ce qui leur permet de se représenter le monde. C'est en explorant les possibilités d'être vivant que l'essence, l'intégrité et la poétique de l'humain sont questionnées. La rupture et le choc que crée la guerre engendrent une perte de sens, au sens existentiel du terme. Il sera question de renouer, de trouver quelque chose qui puisse recréer du lien entre les humains, et qui vient à la fois parler d'une nécessité vitale.

I. La désintégration du corps

A. Le personnage de Joe et son point de vue

Joe est le personnage principal mais n'est pas physiquement présent sur scène. C'est, dans un premier temps, une voix-off qui permet d'accéder à sa pensée et à son intériorité, car son esprit est intact malgré son accident qui le laisse sans visage, sans membres, et avec pour seul sens le toucher.

C'est un corps anonyme et invisible qu'il est intéressant de mettre en parallèle avec la singularité de son esprit, sa pensée et les choix de mots qu'il fait. Le réel des mots prend le pas sur le réel du corps : ce sont les mots de Joe qui permettent au spectateur de se projeter en imaginant ce à quoi il pourrait ressembler.

Dans le roman, il existe un parallèle intéressant entre le discours, qui contient la parole singulière de Joe, concomitante de l'expérience et s'inscrivant dans le présent en utilisant la première personne, et le récit, qui concerne la parole après coup, employée à l'imparfait et donc mise à distance, ce qui introduit un décalage entre le sujet et son corps.

Ainsi donc il n'entendrait plus jamais. Ma foi il y avait une masse de choses qu'il n'avait plus envie d'entendre. Il ne voulait plus jamais entendre le petit bruit de castagnettes des mitrailleuses ni le sifflement aigu d'un 75 qui descendait à toute allure et qui grondait comme un long roulement de tonnerre quand il touchait au but ou le mugissement d'un avion qui passait dans le ciel ou les hurlements d'un gars qui essayait d'expliquer qu'il avait une balle dans le ventre et que son déjeuner lui ressortait par devant et qui demandait pourquoi personne ne s'arrêtait pour venir à son secours mais personne ne l'entendait car ils avaient tous peur eux aussi¹.

L'expérience présente est trop difficile à supporter et à accepter pour Joe. À travers ses pensées, il se réfugie dans ce qu'il connaît du monde, car ces pensées sont ce qui peut le rassurer en restant concret et qu'il peut encore s'approprier. L'absence de virgules donne du rythme à la narration et crée une énumération effrénée. Cette succession rapide d'images fait transparaître à la fois l'immédiateté de l'écriture de Trumbo ainsi que la vitesse à laquelle les pensées de Joe prennent forme.

Grâce à la description d'éléments à forte connotation sonore, « le petit **bruit** de **castagnettes** des **mitrailleuses** ni le **sifflement** aigu [...] qui **grondait** [...] ou le

¹ TRUMBO D., *Johnny s'en va-t-en guerre*, Actes Sud, coll. « Babel », 2004, 305 p. (p. 28)

mugissement d'un avion [...] ou les **hurlements** [...]»², la succession d'images lue dans un rythme accéléré nous donne accès au vacarme mental de Joe.

L'importance du paysage mental et sonore rejoint ce qu'André Loez appelle « Le paysage sensible », dans son article « « Le bruit de la bataille » Le paysage sensible du combattant sur le Chemin des Dames³ ». Les écrits des combattants sont « riches de notations sensorielles⁴ », les sons « constitu[ant] la trame essentielle de l'expérience⁵ ». Selon lui, ce sont les « mots qui disent le vacarme et les répit, les visions et les odeurs souvent intolérables qu'ils rencontrent⁶. »

Samuel Beckett manifeste également cette cacophonie des mots dont nous sommes témoins dans *L'Innommable* :

du bruit, si l'on veut, il le faut, il faut quelque chose, c'est dommage, c'est comme ça, peur du bruit, peur des bruits, bruits des bêtes, bruits des hommes, bruits du jour et de la nuit, ça suffit, peur des bruits, tous les bruits, plus ou moins, plus ou moins peur, tous les bruits, il n'y en a qu'un, qu'un seul, continu, jour et nuit, qu'est-ce que c'est, c'est des pas qui vont et viennent, c'est des voix qui parlent un moment, c'est des corps se frayant un chemin, c'est l'air, c'est les choses, c'est l'air parmi les choses, ça suffit⁷ [...]

Notre expérience de lecteur est à la fois visuelle et auditive, car la lecture qui se fait de manière silencieuse et intérieure nous plonge dans l'intériorité bruyante de Joe et nous donne accès à la cacophonie des images ressassées dans sa boîte mentale.

Il se dit ma foi mon petit tu es sourd comme un pot mais tu ne souffres pas. Tu n'as plus de bras mais tu n'as pas mal [...]. Il voulut donner des coups de pied pour déplacer ce qui se trouvait sous ses jambes [...]. Plus de jambes. On ne peut plus ni courir ni marcher ni ramper quand on n'a plus de jambes vous vous rendez compte. [...] Il n'avait ni bras ni jambes. Il rejeta la tête en arrière et voulut hurler de terreur. Mais il ne hurla pas parce qu'il n'avait plus de bouche pour hurler. [...] Il essaya de faire fonctionner ses mâchoires et il n'avait pas de mâchoires [...] [I]l n'avait pas de langue et il n'avait pas de dents. Il n'y avait pas de palais et il n'y avait pas de bouche⁸.

² *Ibid.*

³ LOEZ A., « «Le bruit de la bataille », Le paysage sensible du combattant sur le Chemin des Dames », in *Le Chemin des Dames, De l'événement à la mémoire*, sous la direction de Nicolas Offenstadt, Paris, coll. Tempus Perrin, Editions Stock, 2004.

⁴ *Ibid.*, p. 295.

⁵ *Ibid.*, p. 296.

⁶ *Ibid.*, p. 295.

⁷ BECKETT S., *L'Innommable*, Paris, Editions de Minuit, 1953-2004.

⁸ TRUMBO D., *op. cit.*, p. 86-89.

Il semble que le point de vue est souvent modifié. Il circule entre celui d'un narrateur omniscient, ou peut-être celui de l'auteur, Dalton Trumbo, qui parle de Joe à la troisième personne, ou bien il pourrait s'agir de Joe qui parle de lui-même à la troisième personne. Cependant l'utilisation du « il » peut se changer en « tu », quand le narrateur nous fait part de la subjectivité de Joe, quand il s'agit de Joe qui se parle à lui-même, ou quand il fait des observations de son propre corps. L'utilisation de la deuxième et de la troisième personne du singulier rend compte d'une généralisation de l'expérience et d'une volonté d'universaliser le propos.

La coprésence du « il » et du « tu » manifeste la prise de conscience du personnage face à l'état de son corps, et du détachement qui en découle.

Chez Joë Bousquet (1897-1950) – poète et écrivain devenu paraplégique après avoir combattu au front et qui passa le reste de sa vie à écrire depuis son lit – dans le poème « Il n'a ni droite ni gauche... » qui ouvre son recueil *La Connaissance du Soir*⁹, nous retrouvons l'utilisation de la troisième personne pour parler de soi. Cependant la langue poétique ne décrit pas seulement un corps dont l'auteur est détaché, mais vient également poser sur le papier les blessures tant physiques que psychiques. Ici, il semblerait que l'utilisation de la troisième personne serve davantage au poète à se livrer, comme pour laisser place à l'humilité que produit la mise à distance de soi-même : « son cœur rien que de battre le blesse¹⁰ ». L'utilisation du « il » permet de donner une place aux émotions et de s'en détacher en les abordant à la troisième personne.

Le manque de ponctuation, qui a pour effet de donner au propos une portée orale, offre le même résultat d'immédiateté, comme dans l'écriture de Trumbo. Bousquet s'adresse aussi à un tiers, « vous », qui peut être le lecteur qui pénètre son intimité.

Comme pour le personnage de Trumbo, Bousquet est en quête de son corps, car pour lui se pose la question du réel. Il est en présence d'un corps qu'il ne sent plus, d'une chair bien présente mais à la fois distante et avec laquelle il ne peut plus établir de réel contact physique. Il lui deviendrait même étranger, jusqu'à ce que Bousquet tente de se l'approprier en affirmant à la première personne « ne me demandez pas de vous parler de moi ».

⁹ BOUSQUET J., *La Connaissance du Soir*, Poésie, Paris : Gallimard, 2012

¹⁰ *Ibid.*

Le « moi » semble scindé en deux par ce qu'il peut encore ressentir et qui s'inscrit dans sa chair, et ce qui participe de son intégrité sans pour autant faire référence à son corps mais plutôt à son existence.

Il n'a ni droite ni gauche un squelette en quête de ses os
si seulement il pouvait dire je pleure et que ce ne soit pas une façon de parler
On dirait que son corps est fait avec les larmes des autres
Il est la déchéance de ce qu'il aime son cœur rien que de battre le blesse
[...] Il n'a pas reconnu le pain qu'il mangeait il n'a pas reconnu le bruit d'une porte
battant dans le noir [...]
Ne me demandez pas de vous parler de moi¹¹.

Pour le personnage de Joe, quand il s'adresse à lui-même à la troisième personne, cela dévoile un décalage entre lui et son corps. L'effet produit est tel que ses observations paraissent, de prime abord, objectives, distanciées et dénuées d'émotion.

Cependant l'emploi du « vous » dans « vous vous rendez compte » crée une adresse à un tiers, peut-être au lecteur ou au narrateur, et l'émetteur de ce message peut aussi bien être Joe que Dalton Trumbo, devenant ainsi sujet, mais aussi énonciateur et individu. Le narrateur, ou plutôt le point de vue, circule selon les situations. Nous ne savons pas si c'est une manière de s'adresser à soi pour Joe, et dans ce cas l'utilisation du « vous » ajouterait une distance entre lui et son corps, qui ne lui est plus familier, ou si c'est une manière pour l'auteur de s'inclure et d'inclure ainsi le lecteur avec l'utilisation du « on » pour créer une identification, pour rendre la description plus palpable, universelle. Aussi, l'utilisation du « on » permet de sortir de soi et d'aller vers un groupe dans lequel le « je » se fond.

Chez Samuel Beckett dans *L'Innommable*¹², nous pouvons remarquer l'utilisation du « on » et du « je » également : « on ne sent rien, que c'est curieux, on ne se sent pas une bouche, on ne sent plus la bouche, pas besoin d'une bouche, les mots sont partout¹³ ».

Le « on » permet une mise à distance entre le sujet et les éléments physiques, les segments de son corps.

¹¹ *Ibid.*

¹² BECKETT S., *op. cit.*

¹³ *Ibid.*, p. 166.

je suis en mots, je suis fait de mots, des mots des autres, quels autres, l'endroit aussi, l'air aussi, les murs, le sol, le plafond, des mots, tout l'univers est ici, avec moi, je suis l'air, les murs, l'emmuré, tout cède, s'ouvre¹⁴.

Cependant, il existe un point de bascule dans le discours. Quand le « on » devient « je », nous assistons à une sorte d'ouverture du moi sur le monde, comme si le « je » n'était attribué qu'à l'immatériel, au corps sans limites, constitué de mots, d'air et d'autres éléments impalpables (et quand il nomme des objets concrets comme « le plafond », il fait davantage référence au mot « plafond », le signifiant, qu'au signifié, l'idée de plafond).

Chez Trumbo, la distorsion entre le soi et le corps est renforcée par l'utilisation du « y » : « il n'y avait pas de palais et il n'y avait pas de bouche », qui change le corps en un espace illimité, un corps infini et immatériel. C'est ce qui amène l'idée d'existence au-delà de la matière, qui transgresse les limites du corps pour créer de l'identité dans une distorsion de la chair et du réel, rejoignant donc l'écriture de Beckett dans *L'Innommable*.

La différence entre « n'avait » et « n'y avait » est marquée par l'utilisation de l'imparfait qui marque un temps révolu, mais la différence se fait aussi sentir dans l'idée de possession, parce que Joe ne possède plus rien de ce qui est nommé. Ce n'est plus quelque chose d'acquis et de stable mais bien une énumération qui permet de faire exister des parties qui ne sont plus, mais qui prennent forme grâce à un inventaire, un collage.

Ainsi ils m'ont coupé le bras. Comment est-ce que je vais travailler maintenant ? Ils ne pensent pas à cela eux. [...] Mon bras. Mon bras ils m'ont coupé le bras. Vous voyez ce moignon par ici ? C'est là qu'était mon bras [...] Je n'entends pas non plus. Je n'entends pas. Il n'y a qu'à écrire [...] ¹⁵

Ce passage est représentatif de l'utilisation du « je » qui permet une scission entre l'individu, l'inédit, le corps, le soldat, et « ils », « eux », le corps médical, les institutions, les états belligérants, et plus globalement les responsables de la guerre. Joe prend ici la parole à la première personne, il prend peu à peu conscience de son état physique. Ce point de vue lui permet aussi d'aborder le réel avec subjectivité et douceur, en amenant une part d'optimisme dans le constat de sa situation. L'un des questionnements majeurs qui émerge est « Comment est-ce que je vais travailler maintenant ? », ce qui amène un effet comique et léger compte

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ TRUMBO D., *op. cit.*, p. 49.

tenu de l'étendue de ses séquelles physiques. Cette subjectivité est aussi empreinte de compassion quand Joe dit « Il se dit ma foi mon petit tu es sourd comme un pot mais tu ne souffres pas », avec une spontanéité et un désir de relativiser les conséquences de la guerre sur son état.

La distance entre le corps et le soi s'étend ici entre le corps et son rapport à l'espace. La dépersonnalisation qui a lieu avec l'utilisation du « tu » et du « il » a pour effet de rendre le « je » objet et lieu : le rapport spatial est modifié par le brouillage énonciatif et la confusion dans les points de vue. Cet écart est établi par le choix des mots et d'adresse, mais aussi par le décalage entre la représentation qu'il a de son état, et son état réel sur lequel la guerre a eu un effet objectif et factuel. Le « je » est alors une traduction directe d'un affect, qui donne une épaisseur au personnage et participe de son intégrité.

B. Le corps anonyme ou le « corps-lieu »

Le corps propre n'existe plus, l'idée de possession de parties du corps s'efface au profit d'une existence moins attachée au matériel. Le soldat se fond dans la masse avec d'autres soldats, il n'y a plus de différenciation physique entre lui et les autres : une uniformisation s'opère au profit de l'inédit, et le corps perd en unicité.

Le personnage ne se définit plus par son corps ou son identité mais par le simple fait d'exister et d'être dans le réel, grâce aux dimensions de temps et d'espace.

Dans le film *Les Fragments d'Antonin*¹⁶, le personnage principal répète cinq prénoms inlassablement. Des suites d'un trauma, il porte en lui cinq histoires décontextualisées et ne sait plus qui il est. Il en est ainsi pour le personnage de Joe qui, lui, par son histoire singulière, vient parler de l'histoire de milliers d'autres soldats.

La distance entre le corps et le soi, qui s'étend pour Joe à son rapport au temps et à l'espace, m'a permis de construire des personnages secondaires en complémentarité : puisque l'unicité du corps ne suffit plus à assurer son identité, la dimension corporelle des personnages sera prise en charge par un seul corps. Sur scène, les trois personnages secondaires seront interprétés par une seule personne qui porte leurs voix. Cela participe au brouillage énonciatif et permet de préserver la circulation des points de vue, comme chez le personnage de Joe dans le roman.

Dans le film *Shoulder Arms* (1918) de Charles Chaplin¹⁷, il existe une scène intéressante qui reflète l'altération de la conscience du corps chez les soldats. Se réveillant dans une tranchée remplie d'eau, le personnage de Chaplin s'étire et commence à se masser un pied, puis confond son autre pied avec celui d'un soldat couché près de lui.

Il y a certes ici une manifestation de l'anesthésie du corps et de la perte de sensibilité qui en découle, car la conscience du corps est mutilée, mais ce passage peut aussi refléter le manque de notion du corps en tant qu'entité, notamment présente chez les jeunes enfants, et donnée à voir ici par le comique de situation.

Chaplin exprime ici l'incapacité de se représenter son corps dans son ensemble et comme quelque chose lui appartenant.

¹⁶ *Les Fragments d'Antonin*, de Gabriel Le Bomin, sorti en 2006.

¹⁷ *Shoulder Arms*, de Charles Chaplin, sorti en France en avril 1919 selon IMDb.com.

Comme le dit Michel Foucault dans la conférence « Le corps utopique¹⁸ » en 1966, il n'y a pas de conscience du corps ou d'appropriation des parties du corps comme participant à une intégrité, ou une définition de soi et de son identité, chez les enfants en bas âge. Le corps du petit enfant, comme celui de Chaplin ici, se fond dans celui des autres car il n'y a pas de conscience du soi et des autres comme étant séparés :

Après tout, les enfants mettent longtemps à savoir qu'ils ont un corps. Pendant des mois, pendant plus d'une année, ils n'ont qu'un corps dispersé, des membres, des cavités, des orifices, et tout ceci ne s'organise, tout ceci ne prend littéralement corps que dans l'image du miroir. D'une façon plus étrange encore, les Grecs d'Homère n'avaient pas de mot pour désigner l'unité du corps. Aussi paradoxal que ce soit, devant Troie, sous les murs défendus par Hector et ses compagnons, il n'y avait pas de corps, il y avait des bras levés, il y avait des poitrines courageuses, il y avait des jambes agiles, il y avait des casques étincelants au-dessus des têtes : il n'y avait pas de corps. Le mot grec qui veut dire corps n'apparaît chez Homère que pour désigner le cadavre. C'est ce cadavre, par conséquent, c'est le cadavre et c'est le miroir qui nous enseignent (enfin, qui ont enseigné au Grecs et qui enseignent maintenant aux enfants) que nous avons un corps, que ce corps a une forme, que cette forme a un contour, que dans ce contour il y a une épaisseur, un poids; bref, que le corps occupe un lieu¹⁹.

En m'inspirant du comique de situation chez Chaplin, je pourrais signifier certaines situations de décalage entre le soi et le corps, produisant un effet absurde.

J'ai alors pensé à un tableau rendu possible par le théâtre d'ombre. Parce qu'il n'y a qu'un corps réel sur scène dans mon adaptation, j'aimerais intégrer un dispositif de théâtre d'ombre, créant un deuxième espace de jeu le temps d'une scène. Derrière le drap serait placé une armoire ou autre rangement haut, de profil, où seraient disposées des parties de corps de mannequins. Elles pourraient être des parties de corps rangées, gardées « au cas où », en cas de guerre, comme des boîtes de conserve, des provisions par peur de manquer. Pour la scène « Kareen et 2 oignons », quand elle cherche sa bague, l'interprète peut chercher parmi ses ustensiles et les examiner, pendant que derrière le drap une seconde figure cherche dans l'armoire si les mains ne portent pas la bague.

¹⁸ FOUCAULT M., *Le Corps utopique*, suivi de *Les Hétérotopies* (Postface de Daniel Defert). Nouvelles Éditions Lignes, 2009, 64 pages. Selon les Nouvelles Éditions Lignes, « Le corps utopique » et « Les hétérotopies » sont deux conférences radiophoniques prononcées par Michel Foucault, les 7 et 21 décembre 1966 sur France Culture. Ces conférences ont fait l'objet d'une édition audio sous le titre « Utopies et hétérotopies » (INA-Mémoires vives, 2004).

¹⁹ FOUCAULT M., « Le corps utopique » in *Le Corps utopique*, op. cit., p. 18.

Les parties de corps seraient alors utilisées comme des objets du quotidien pour amener du comique de situation en brouillant les pistes entre le vivant et l'inanimé (en sous-texte, « Voilà le couteau/la cuillère que je cherchais. Ah, non, c'est une main »).

Aussi, l'ombre permet un passage vers un autre univers, une autre réalité, fantasmée ou rêvée, qui offre un reflet de la réalité en passant par la distorsion. Le côté déformant du théâtre d'ombre permet de faire écho, par l'image créée, à la réalité qui se déroule en parallèle. De plus, les ombres permettent de jouer sur les échelles et de décupler les tailles et les formes, ceci pouvant amener vers un effet « monstre » ou une esthétique expressionniste qui jouerait sur l'étrangeté des silhouettes et des ombres, en parallèle de l'action très concrète de l'actrice sur le plateau.

Il semblerait que le personnage soit traversé par des paroles, des identités, et s'humanise à différents niveaux, dans le sens où ce qui l'anime laisse entrevoir sa part d'humilité, dénuée de certitudes. C'est parce qu'il est ce lieu de passage où des actions sont exécutées et où des paroles sont prononcées que l'interprète, dans son « corps-lieu », est ouvert à la circulation de pensées et de voix, qui surgissent dans ce corps, devenant le réceptacle et le véhicule d'un message.

Dans *L'Innommable*, Beckett crée un lieu par la parole et différencie ce qui fait le dehors et le dedans de son corps en opposant le lieu de silence et le lieu où la voix est présente :

[C]'est une image, ce sont des mots, c'est un corps, ce n'est pas moi, je savais que ce ne serait pas moi, je ne suis pas dehors, je suis dedans, dans quelque chose, je suis enfermé, le silence est dehors, dehors, dedans, il n'y a qu'ici, et le silence dehors, que cette voix, et le silence tout autour, pas besoin de murs, si, il faut des murs, il m'en faut, bien épais, il me faut une prison, j'avais raison, pour moi tout seul, je vais y aller, je vais m'y mettre, j'y suis déjà²⁰

Beckett s'empare aussi de son imaginaire et de cette voix, seul élément qui semble le lier à son intégrité, pour créer « l'endroit » qu'il souhaite devenir :

L'endroit, je le ferai quand même, je le ferai dans ma tête, je le tirerai de ma mémoire, je le tirerai vers moi, je me ferai une tête, je me ferai une mémoire, je n'ai qu'à écouter, la voix me dira tout, tout ce dont j'ai besoin²¹

²⁰ BECKETT S., *L'Innommable*, op. cit., p.206

²¹ *Ibid*, p. 207

Les limites du personnage sont poreuses, ce qui permet une libre circulation de voix et de pensées. Cette vive circulation est permise notamment par l'imagination qui projette une image rêvée et idéalisée de ce qu'est le corps, mettant davantage à distance le corps fantasmé et le corps réel. Le personnage n'a donc pas besoin de chair puisqu'il tend à exister au-delà d'un corps physique, voire terrestre. Selon Foucault, le corps défie les lois de l'espace et du temps car le « le corps utopique » devient lui-même un lieu :

L'utopie, c'est un lieu hors de tous les lieux, mais c'est un lieu où j'aurai un corps *sans corps*, un corps qui sera beau, limpide, transparent, lumineux, véloce, colossal dans sa puissance, infini dans sa durée, délié, invisible, protégé, toujours transfiguré ; et il se peut bien que l'utopie première, celle qui est la plus indéracinable dans le cœur des hommes, ce soit précisément l'utopie d'un corps incorporel²².

Pour Ryngaert et Sermon, « c'est faire de l'interprète un lieu d'expression neutralisé, seulement traversé par et manifestant des états de parole successifs, lui échappant tout ou partie²³. »

Ainsi, le personnage participerait à rendre compte de la violence de la guerre et des comportements qu'elle génère en conséquence, en détournant l'aspect fonctionnel du corps et de ses conduites, pour accéder à une conscience, une intention chez le personnage, ce qui permet de tourner en dérision la distance entre le soi et le corps.

²² FOUCAULT M., « Le corps utopique » in *Le Corps utopique*, op. cit. , p. 10.

²³ RYNGAERT J.-P., SERMON J., *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, Éditions théâtrales, 2006.

C. Le corps humain insuffisant : faire appel à une hybridation des arts

Le corps humain s'épuise et ne suffit plus à représenter la complexité de la guerre et de ses effets. Dans la mise en scène, il y a une nécessité de faire appel à une hybridation des arts pour créer du sens et répondre à la question de la représentation.

En premier lieu, ce projet d'adaptation commence évidemment par le texte, le roman original de Trumbo. Le processus de réécriture est important car le texte, ou « le corps de texte », permet une transposition du corps meurtri par la matérialité des mots. Il me semblait important de défendre l'essence de l'écriture de Trumbo qui, de par son immédiateté, de son rythme, de sa poésie et de la prose saccadée, rend compte de la pensée fragmentée du ou des personnages et de leurs états physiques et mentaux. L'intégration de certains textes originaux a permis d'en faire un collage où se mêlent aussi des textes écrits pour cette adaptation, inspirés du roman bien sûr mais ouvrant aussi sur de nouvelles façons d'exploiter l'écrit. Ce n'est d'ailleurs pas anodin si par moments, le texte prend alors la place d'un matériau, permettant de se détacher de la parole pour faire exister le sens par d'autres moyens scéniques et ainsi tendre vers un épuisement de la parole.

Ensuite, le choix d'intégrer une gestuelle théâtrale ainsi que de la chorégraphie s'est fait dans l'idée de rythmer le jeu sur scène et de faire un lien vers l'organicité, la situation physique de Joe. Le corps (re)devient matière, il revient à un état proche de la matière, pour lequel l'ancrage, l'équilibre et l'harmonie font justement défaut, car il n'est plus possible pour lui de s'approprier les mouvements de son corps.

Au-delà du texte et de la corporéité sur scène, j'ai souhaité intégrer de la manipulation de matière pour que Joe apparaisse peu à peu, plus implicitement, en faisant écho à l'organicité énoncée plus haut : par exemple l'utilisation de l'eau sur scène, qui est un symbole de vie, mais aussi symbole de l'eau des tranchées et donc de la boue dans laquelle les corps sont ensevelis. La manipulation d'objets sera aussi travaillée, des éléments du quotidien (ustensiles de cuisine par exemple) qui permettront de manière plus subtile de faire écho à l'imaginaire guerrier et à l'environnement à la fois des civils et des soldats. Joe apparaît par moments par la matière, donc sans sa parole propre, mais en existant à travers celle des autres personnages :

Un plan de travail (desserte à roulettes avec rangements de cuisine), un couteau, des ustensiles, un saladier, des légumes et un bol d'eau.

Sans un mot, debout derrière un plan de travail en bois, elle coupe des légumes qu'elle dispose ensuite dans un saladier. Cela dure le temps de couper une courgette puis d'éplucher et couper deux oignons.

Le rythme du couteau ralentit, quand une fois qu'elle l'a épluché, elle coupe le premier oignon car on peut imaginer que cela lui irrite les yeux et le nez. Elle continue de couper cependant, mais péniblement. Elle essaye de ne pas se toucher le visage, elle utilise les manches de ses avant-bras pour essuyer les gouttes de sueur qui perlent sur son front. Elle sourit par moments.

Des larmes commencent à obstruer sa vision, elle est obligée de cligner longuement des yeux, de les garder fermés puis de les rouvrir à moitié car cela devient insupportable. Elle sourit, parfois rit d'un rire forcé, de pudeur. Quand elle ne peut plus le tolérer, elle lâche son couteau, elle plonge les mains dans le bol d'eau qu'elle porte ensuite à son visage pour tenter de calmer la douleur. Elle pleure, on entend juste sa respiration et de légers sanglots. Elle s'écarte du plan de travail.

Un temps.

KAREEN – C'est les oignons.

Les oignons.

C'est.

Elle se reprend.

KAREEN – C'est les oignons.

*Un temps*²⁴.

Aussi, Joe apparaîtra sous forme de marionnette portée, anthropomorphe, qui interroge directement ce qui fait le vivant et l'humain. Joe n'aurait pas accès à la parole sous cette forme, le jeu sera muet. La marionnette, entre moments d'immobilité et légers mouvements dans l'espace, sera utilisée davantage comme image plus que comme pantin à animer, et incarnera ce corps sans limites et fantasmé que Joe projette et recherche.

Enfin, il sera aussi question d'utiliser le théâtre d'ombre pour rendre compte de la mise à distance des atrocités de la guerre et de sa violence, l'ombre traduisant visuellement ce qui dépasse la matière et qui change de dimension, permettant aussi au spectateur de projeter son imaginaire, tout comme la marionnette.

²⁴ Début de la scène "Kareen et 2 oignons", extrait de la pièce *JOE MAY BE*.

II. La question de la représentation du corps

A. Un seul corps pour des représentations multiples

Le personnage principal, Joe, est absent de la scène et n'est pas incarné par un-e interprète. Les autres personnages existent par la présence d'une actrice, seule sur scène, qui joue les femmes qui ont croisé la vie de Joe. Elle est traversée par plusieurs paroles, parfois simultanément. Son corps intact révèle pourtant un trauma du logos, et la folie comme conséquence du trauma.

Il y a donc un paradoxe entre le corps monstrueux de Joe d'où s'expriment une parole et une pensée intacts, et le corps indemne de la comédienne qui est contraint par un esprit aliéné, troublé et sans repères. Le corps et la parole, confus, voient leurs effets amplifiés par ce contraste qui les met davantage à distance l'un de l'autre.

Le personnage devient alors une « figure » au sens de Ryngaert et Sermon dans *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition* :

« L'absence revendiquée de personnages est alors ce qui fonde le projet des auteurs : proposer un théâtre de voix, de fantômes, de présences, qui se profilent, apparaissent et disparaissent selon les mouvements du texte et dont l'exigence se réduit, partant, à un temps limité d'énonciation²⁵. »

C'est la dimension énonciative, linguistique, qui ôte aux personnages secondaires la possibilité d'exister en tant que tels. Ils n'existent qu'à travers une interprète dont le filtre identitaire n'existe pas, puisqu'elle ne fait que projeter leur parole. Ses discours ne sont que des projections, à un moment donné, de la voix d'un des personnages, voire de plusieurs personnages qui l'habitent simultanément, mais dont les personnalités sont enfouies. Il s'agit, selon Michel Foucault, d'un « [c]orps incompréhensible, corps pénétrable et opaque, corps ouvert et fermé : corps utopique²⁶. »

Pour Ryngaert et Sermon, ces présences sont également, sans aucun doute, animées et infiltrées par des voix altérées qui déroutent les spectateurs de par leur ambivalence.

²⁵ RYNGAERT J.-P., SERMON J., *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, Éditions théâtrales, 2006, p. 53

²⁶ FOUCAULT M., « Le corps utopique », *op. cit.*, p. 13.

« Placées en situation d'exposition et d'observation, ces créatures, tenues à l'écart d'une nomination personnelle, se voient dotées d'une étrangeté irréductible : entre pantins animés et humanité, ce sont des visions qu'on ne peut identifier que partiellement²⁷. »

Le corps de l'interprète, traversé, ouvert et poreux, vient parler des corps plus universels, moins figés dans une image ou une représentation de caractéristiques physiques, mais nous rapprochent davantage vers un questionnement ontologique plus ouvert sur le vivant et moins sur ce qui l'enveloppe. L'absence de personnages est donc ce qui fait que les êtres apparaissent, car c'est dans cet entre-deux que sont présentes des formes de vie.

Cette « étrangeté irréductible » dont parlent Ryngaert et Sermon est manifeste dans le ballet *May B*²⁸ de la chorégraphe française Maguy Marin, créé suite à sa rencontre avec Samuel Beckett. Ce spectacle s'inscrit au croisement de la danse et du théâtre et met en scène 10 interprètes qui apparaissent en groupe. Les personnages ne prononcent que quelques mots durant tout le spectacle, la célèbre réplique de *Fin de Partie* de Beckett : « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir²⁹ ».

Malgré leurs corpulences différentes, leur ressemblance est frappante car ils portent un masque d'argile, leur créant un visage étrange et crayeux, et des vêtements poussiéreux dans les mêmes tons. Les interprètes portent aussi des prothèses qui leur créent des corps difformes et biscornus, mettant à distance les corps réels des corps idéalisés et parfaits attendus du milieu de la danse (Maguy Marin en a fait un de ses combats militants dans plusieurs de ses spectacles, comme *Groosland*³⁰ (1989), par exemple). Le travail de masque et de transformation des corps reflète une esthétique expressionniste qui ainsi amène vers une hyper-théâtralité des corps décatis. Dans cette laideur presque déshumanisante, les danseurs font des pauses, créent des tableaux vivants, circulent, se frottent, mais ont aussi une gestuelle rapide, saccadée, répétitive, à laquelle participe la bande son, diffusant des sons de fifres et de tambours et de chants guerriers, aussi bien que des morceaux classiques de Schubert.

Au-delà de leur aspect chimérique, les interprètes ou « créatures » respirent ensemble, ils appartiennent à un groupe indifférencié, ils n'ont pas d'identité propre et forment une instance oppressante qui dévore tout ce qui ne lui ressemble pas et tout ce qui a trait à la

²⁷ RYNGAERT J.-P., SERMON J., *op. cit.*, p. 72.

²⁸ *May B*, spectacle créé en 1981 par Maguy Marin au Théâtre Municipal d'Angers, <http://ramdamcda.org/creation/may-b>

²⁹ BECKETT S., *Fin de partie*, Éditions de Minuit, 1957

³⁰ *Groosland*, spectacle créé en 1989 par Maguy Marin à Amsterdam, <http://ramdamcda.org/creation/groosland>

solitude. Les corps sont ambivalents et oscillent entre Eros et Thanatos, pulsion de vie et pulsion de mort, entre une verticalité où leur rythme commun les rend à la fois statue et créature mouvante, et une horizontalité où les corps rampent tels des soldats dans les tranchées, et où les hanches tapent le rythme au sol dans un dernier élan de désir. Les corps sont déséquilibrés entre ces deux postures et adoptent des poses penchées, ralenties, désarticulées qui les entraînent dans une course qui tente de réajuster leur posture, avant que le tournoiement ne reprenne et que les corps de ne se retrouvent dans cet entre-deux. Dans ce collectif anonyme cependant, et par l'absence de narration, émerge le sens de leur existence, leur finitude, justement, et leur ode au quotidien, à l'errance, à la vie et à l'humanité dans ce qu'elle a de plus contradictoire et de bizarre³¹.

« Entre pantins animés et humanité³² », le personnage va au-delà d'une figure et devient plutôt une *silhouette*, au sens de Ryngaert et Sermon :

De prime abord, c'est moins l'illusion de l'individu que l'imaginaire du croquis, de la vignette, de la figurine, que suggèrent ces désignations silhouettiques. Ainsi nommés, les personnages s'apparentent en effet à des sortes d'instantanés dramatiques, ils sont saisis sur le vif et fixés dans une image définitive qui ne laisse place, du coup, à aucune extrapolation psychologique : l'intériorité supposée du personnage se trouve évacuée au profit d'une apparence réduite à l'essentiel, une forme d'apparition qui fonde et constitue, dès lors, son seul mode d'existence³³.

Le « je » et le « tu » sont brouillés aussi, comme cela peut être le cas pour Joe. Chez les personnages féminins leur absence d'intériorité permet de passer du singulier à l'universel, et donne à penser sur le changement de leur point de vue, car la volonté n'est pas de créer de l'illusion à l'aide d'un personnage dramatique réaliste. Ce qui est proposé dans la pièce *Joe May Be* est une volonté d'hybrider les modes d'apparition des personnages, pour ainsi favoriser le jeu avec de nouveaux procédés scéniques, favorisant à ces moments-là l'impact des images à celui des mots ou des corps, et proposant ainsi différents niveaux de lecture.

Pour affiner cette idée du réel des images sur scène, je me suis inspirée de l'artiste plasticienne belge Berlinde de Bruyckere, qui fait notamment un travail de sculpture saisissant : elle crée des parties de chair, des morceaux de vivant. C'est dans cette illusion du

³¹ *May B* de Maguy Marin, accessible en entier sur YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=wf2JmCQIlvI>, consulté le 6 avril 2017.

³² RYNGAERT J.-P., SERMON J., *op. cit.*, p. 72.

³³ RYNGAERT J.-P., SERMON J., *op. cit.*, p. 70.

réel que s'inscrit son travail, où la précision de la matière, de sa texture et le réalisme de la sculpture qui « fait peau », est confrontée à la réalité, aux moyens réels de réalisation de ces sculptures, qui sont des moulages utilisant principalement de la cire. La couleur de cette cire ainsi que l'impression de transparence et de finesse participent à l'aspect organique de l'œuvre aussi bien qu'à une apparence anthropomorphe. Ce qui est intéressant est le choix que Berlinde de Bruyckere fait en ne constituant que des corps inachevés. En effet, il manque toujours une partie qui permettrait de faire un « tout » (par exemple un visage, ou des membres). Mais cette partie manquante est imaginée, projetée par la personne qui observe l'œuvre. Elle révèle quelque chose de l'humain quand bien même il en manquerait un morceau.

C'est ce que l'on retrouve dans le travail cinématographique de Rithy Panh, dans *L'Image manquante*³⁴. En quête d'une image qui pourrait lui servir de preuve et servir son témoignage de survivant du régime des Khmers rouges au Cambodge, Rithy Panh se voit recréer à l'écran sa propre expérience et sa projection de ce qu'a pu être le vécu de milliers de personnes au Cambodge. Pour trouver cette image, il hybride les arts et utilise des figurines, qui s'apparentent à de petites marionnettes, des objets inanimés qu'il manipule et met en scène comme dans un film d'animation, recréant par moments, avec un effet de superposition sur des images filmiques, des scènes réelles ou imaginées. Les figurines se substituent aux corps humains réels, permettant au spectateur de s'en faire sa propre image mentale.

De plus, c'est ce même procédé de « cacher » une partie du réel que l'on retrouve chez Dalton Trumbo lui-même, lorsqu'il adapte son roman à l'écran en 1971³⁵. Dans le film *Johnny Got his Gun*, l'idée de la partie manquante, en l'occurrence le corps de Joe, est prépondérante. Joe n'est jamais représenté comme étant mutilé, et en tant que spectateurs nous avons accès aux *flash-backs* qui nous permettent visuellement de nous rendre compte de l'apparence de Joe dans le passé, dans son enfance ou juste avant d'être envoyé au front. On ne voit pas son corps sous le drap du lit d'hôpital, on ne distingue que sa silhouette, la forme de son corps dans le lit et le sommet de son crâne garni de cheveux qui dépasse légèrement

³⁴ *L'Image manquante*, de Rithy Panh, 2013

³⁵ *Johnny Got his Gun*, de Dalton Trumbo, 1971

du drap³⁶. Le spectateur a une entière liberté quant à la représentation qu'il se fait du personnage.



Berlinde de Bruyckere © Photos
de Mirjam Devriendt



³⁶ Il est intéressant de noter que Berlinde de Bruyckere a aussi travaillé avec cette idée de couverture, qui cache une partie ou tout le corps, voir DEMEIRE Maxime, « Berlinde de Bruyckere. Entre répulsion et rédemption » [En ligne], 18 octobre 2011, URL : <https://www.boumbang.com/berlinde-de-bruyckere/>, consulté le 2 mai 2017.

B. Une recherche de *sens* par la parole

L'immédiateté de l'écriture chez Trumbo manifeste l'état émotionnel du personnage.

Ce dernier est en quête de sens et use de la parole, mais celle-ci vient à manquer car elle semble trop rationnelle. C'est par moments le corps qui s'exprime, avec une gestuelle qui se cherche et qui est pleine de tics, de bégaiements, de silences, de mots saccadés, de souffle... On passe du *sensé* au *sensible*.

Dans la pièce *Pas moi* de Beckett, le personnage de BOUCHE nous donne à voir son rapport au monde à travers la matérialité de ses mots. L'utilisation des points de suspension a pour effet de saisir la pensée au moment où elle est réfléchie et formulée en mots. Ces petits blocs de mots, parfois même des mots seuls, suffisent à créer une image forte par leur efficacité. C'est vers cela que je souhaite aller dans l'écriture, pour arriver à cette justesse du mot, et à l'image qu'il révèle, afin d'en donner le sens aux spectateurs.

BOUCHE. – monde... mis au monde... ce monde... petit bout de rien... avant l'heure... loin de –
... quoi ? ... femelle ? ... oui...³⁷

l'idée qu'elle ferait peut-être bien de... de gémir... temps en temps... se tordre pas question...
comme si bel et bien... au supplice... mais rien à faire...³⁸

–... quoi ? ... la langue ? ... oui... la langue dans la bouche... toutes ces contorsions sans
lesquelles... aucune parole possible...³⁹

Le trauma crée un décalage avec le réel, et il s'agit alors de trouver un moyen simple pour exprimer une émotion, par le corps, par la parole, d'où l'importance de la recherche du mot juste et de son efficacité, qui nécessite une construction simple mais qui va à l'essentiel.

Gilles Deleuze évoque cette langue morcelée de Beckett dans *L'Épuisé*⁴⁰. C'est une vision du monde qui n'est pas rendue accessible par une construction ordonnée de phrases complexes ou à une rigueur dans la prose pour créer une fluidité. Ce sont les mots qui, même isolés, ou listés, délivrent un sens et nous permettent de nous situer grâce à la matérialité de la langue, pour percevoir des émotions et des pensées :

³⁷ BECKETT S., *Oh les beaux jours, suivi de Pas moi*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1963-1974, p. 82

³⁸ BECKETT S., *op. cit.*, p. 85.

³⁹ BECKETT S., *op. cit.*, p. 88.

⁴⁰ BECKETT S., *Quad et autres pièces pour la télévision, suivi de L'Épuisé par Gilles Deleuze*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1992.

« cette langue atomique, disjonctive, coupée, hachée, où l'énumération remplace les propositions [...] : une langue des noms⁴¹. »

C'est par la nomination des choses que la représentation fait sens. Le décalage entre l'image et le son, le corps et la parole, témoigne d'une rupture avec le réel. Chez Beckett, ce qui fait la chair du personnage est avant tout sa parole : dans la scène « KAREEN et 2 oignons » de mon adaptation *Joe May Be*, le personnage est traversé par des voix et c'est cela qui les fait exister le temps de l'énonciation. En complémentarité d'une gestuelle rythmée et décalée, les mots donnent corps à une pensée obstruée, à une perte de repères, à la folie.

KAREEN – C'est les oignons.
Les oignons.
C'est... C'est... Les... C'est...

Elle se reprend.

KAREEN – C'est les oignons.
*Un temps. Elle pose les mains sur la surface en bois. Elle sourit.
Elle regarde ses mains.*

KAREEN – Ma bague.
Recherche frénétique de la bague. Elle observe les objets sur le plan de travail, puis regarde ses mains, puis tend son bras et regarde les doigts de sa main écartés. Elle garde cette position et se déplace, gardant son regard fixé sur sa main, comme si elle était un prisme à travers lequel elle pourrait voir apparaître sa bague. Cela ne fonctionne pas, elle secoue ses mains.

Ma bague ! Mais – où – ma !
Ma mère qui me l'a donnée. Vraie pierre de lune. [...]

Avant de laisser place aux mots, c'est avant tout une réaction physique qui entraîne le texte de Kareen : c'est l'action même de couper des oignons qui la fera basculer dans son souvenir puis osciller entre clarté et déni total. À la fin de la scène, Kareen, traversée par des voix qu'elle ne maîtrise pas, se laisse emporter par un rire qui la met à distance avec le réel. C'est une réaction nerveuse, un réflexe incontrôlé qui la dépasse. Le rire vient créer une rupture, ce lâcher-prise succédant à un état éphémère et instable, mais qui lui aussi prendra en force et deviendra absurde, toujours en décalage. C'est une brusque coupure de courant qui met fin au fou rire (la lumière s'éteignant pour servir la rupture et la transition, qui est l'entrée dans un nouvel univers). Une fois le plateau dans le noir, Kareen, dont l'idée de la bague l'obsède, trouve une ou des lampes de poche et continue de chercher l'objet: son

⁴¹ BECKETT S., *op. cit.*, p. 66.

obsession de trouver du sens l'emporte sur le réel. Dans le noir, elle va rencontrer et examiner en détails des objets, et certains, à son contact, émettront la voix de Joe. Les mots de Joe devenant son corps, sa voix adopte n'importe quel corps, vivant ou non, et elle surgit d'un corps « possible », en l'occurrence une casserole dont l'interprète soulève le couvercle.

Selon Ryngaert et Sermon dans *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition* :

« Dans ces dramaturgies de l'oralité, la notion d'épaisseur et d'énergie énonciatives se substitue au contraire à toute autre considération d'existence : c'est par concrétions rythmiques et linguistiques que l'écriture fait corps⁴². »

Le personnage ne peut être rassemblé que le temps de sa prise de parole, le temps de mettre des mots sur sa quête de sens.

⁴² RYNGAERT J.-P., SERMON J., *op. cit.*, p. 54.

C. La répétition en tant que processus de construction du sens

L'utilisation de schémas gestuels et verbaux répétés, bâtis comme des canevas, permettrait de trouver un socle stable pour invoquer une multitude de possibles.

Dans le spectacle *Limites* de la Cie Mains d'Argile, l'objet journal sert à la fois de pancarte proclamant et dénonçant, par ses gros titres, la violence de la guerre et celle des frontières, tant géographiques que celles qui entravent les esprits. Ce spectacle traite donc de cette violence et des comportements qu'elle peut générer.

Mais voilà que le journal, trempé dans un bac d'eau, devient personnage modelé, se grandissant, s'affaissant, pour se transformer en créature éphémère. Celle-ci prend alors la parole, une fois, deux fois, entrant en contact avec d'autres personnages, et l'action nous donne une impression de *déjà vu*. Une même scène est rejouée plusieurs fois et propose d'autres *scenarii* et donc plusieurs points de vue, en modifiant quelques petits éléments, pouvant être changés dans le dialogue, dans le déplacement, ou dans l'intention.

De scène en scène, un élément verbal, gestuel, ou un objet sera modifié, changeant le cours de l'histoire et invoquant de nombreuses possibilités. Cependant, le fait de répéter n'apporte aucune réponse dans l'instant présent : l'effet de copie entraîne à la fois un effet comique et un effet grinçant, reflet d'une machine qui s'enraye, où les situations finissent par s'épuiser à chercher du sens, ainsi que les mots et les gestes repris.

Comme une sorte de mise en abyme, le mot *répétition* porte deux sens, le premier étant l'acte de répéter, de faire quelque chose qui a déjà été fait, et aussi « répéter » au théâtre, au sens de travailler en amont (le texte, le corps, l'espace scénique, etc.) pour l'élaboration d'un spectacle. C'est Denis Guénoun dans son essai *Sur les deux sens de la « répétition »*, qui parle de ce processus de répétition comme pouvant donner à voir de nombreuses possibilités :

[E]n principe, répéter veut dire refaire un acte ou un geste qui s'est déjà produit; et dans la préparation d'un spectacle, on ne répète que quelque chose qui n'a pas encore eu lieu. [...] [L]es répétitions se voient devenir, par excellence, le temps de parution du nouveau. Bien sûr, elles sont

répétitives: on y rejoue un passage, une scène [...] [m]ais ces répétitions sont, pour l'essentiel, destinées à faire venir quelque chose qui ne s'est jamais montré encore⁴³.

Paradoxalement, la répétition donne à voir ce qui n'existera qu'une fois, ce qui surgira au fil des tentatives, et qui peut se transformer à l'infini. L'essai de Denis Guénoun nous donne à réfléchir sur l'acte réitéré qui, au-delà de l'action intra diégétique, dépasse alors le cadre théâtral dans lequel il s'inscrit, pour tenter de mettre en lumière les questionnements qui ont mené à cette expérimentation scénique.

Dans son *Dictionnaire du Théâtre*⁴⁴, Patrice Pavis donne une définition intéressante de « Théâtre et Rituel » :

Le rituel trouve donc sa voie dans la présentation sacrée d'un événement unique [...] Beaucoup de mises en scène tournent à la « messe en scène » : [...] soumission à la ritournelle de la répétition et du sérialisme, obsession de l'immobilité ou de la « performance » unique, désir de rendre visible l'invisible⁴⁵ [...]

La scène prend alors une autre ampleur car elle fixe ce moment devenu rituel par le fait de répéter quelque chose. Cette « ritournelle » fait revenir un mot, un geste, une même parole qui se répète sans cesse au point de faire sens. Cela se déroule comme une invocation, qui prend le temps de s'installer en répétant inlassablement pour tenter de combler ce qui manque (dans le corps ou dans la parole).

C'est l'idée que l'on retrouve chez Denis Guénoun, « [d']exhiber – de façon brechtienne – la possibilité, la variation possible, et pour la réinscrire dans le cours du temps comme devenir⁴⁶. »

Nous pouvons faire le lien avec l'idée de répétition qui devient gestuelle pure lorsque la dimension du corps se substitue aux mots, comme dans le spectacle [HULLU] de la Cie Blick Théâtre. Les gestes du quotidien représentent l'autisme et le poids de la société, cette instance énorme qui tente de faire taire ce qui ne correspond pas à la norme. Le spectacle commence

⁴³ GUÉNOUN D., *Sur les deux sens de la répétition* (p. 1): Texte d'une conférence prononcée à l'Université de Genève le 18 mars 2016 lors d'une journée d'étude intitulée « Que répète le théâtre ? », essai disponible en .pdf à cette adresse : URL : <http://denisguenoun.org/wp-content/uploads/Sur-les-deux-sens-de-la-r%C3%A9p%C3%A9tition-v2.pdf>, consulté le 28 avril 2017.

⁴⁴ PAVIS P., *Dictionnaire du Théâtre*, Dunod, Paris, 1996.

⁴⁵ PAVIS P., *op. cit.*, p. 306-307.

⁴⁶ GUÉNOUN D., *op.cit.*, p. 16.

par une scène où l'interprète féminine, qui joue la jeune femme autiste, est assise sur un banc entre deux hommes. Elle se frotte la jambe avec le pied, se passe la main dans les cheveux, ramène ses genoux vers elle, regarde en l'air, et à chaque mouvement, les deux autres interprètes, d'un mouvement délicat de la main, la font revenir dans l'axe, immobile et face au public. La scène s'installe, elle dure, les gestes sont de plus en plus rapides, oppressants, violents, et ce qui paraissait simplement répétitif en devient harassant et pesant. L'action prend alors plus de sens : ce moment symbolisant la contrainte par une instance dominante est ritualisé par quelque chose que l'on répète jusqu'à ce que du sens s'en dégage. Le personnage féminin est freiné dans ses mouvements, les gestes qu'elle faisait s'atténuent, ralentissent, se fatiguent, jusqu'au moment où son corps abandonne, s'épuise et renonce à l'action⁴⁷.

Ici, c'est dans les corps que s'installe la répétition, qui reproduit les mêmes gestes chorégraphiés et permet de dépasser leur sens premier pour donner une autre signification aux mouvements. Dans *Joe May Be*, chaque personnage agit dans son quotidien: la reprise de certains gestes ou mots inscrit l'interprète dans une ritualisation qui va ancrer le personnage dans un rythme et une stylisation, tant de la parole que du geste. Cette chorégraphie choisie et répétée pour chaque personnage peut permettre de représenter différentes réalités, en l'occurrence comment chaque « être » est affecté et modifié par les effets de la guerre.

Le corps et la parole se cherchent et tentent de reproduire le possible, les mots faisant apparaître ce qui est invisible : des émotions, des pensées, des images, des angoisses qui les traversent à un moment donné. La mise en mots produit un effet de matérialité qui permet aux personnages de s'approprier leur réalité.

⁴⁷ Je me permets ici de faire un lien avec l'idée de « folie » de départ, évoquée dans l'introduction, en ayant trouvé une définition intéressante de ce terme sur le site du TLFi. Parmi les nombreuses propositions, celle-ci me semble faire un lien intéressant entre la folie et la norme, que l'on peut rapprocher du spectacle [HULLU] : « Conduite, comportement qui s'écarte de ce qui serait raisonnable aux regards des normes sociales (dominantes ou propres à l'idéologie du locuteur) et qui est considéré comme l'expression d'un trouble de l'esprit ». Entrée « Folie » in *TLFI, Trésor de la Langue française informatisé* (URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?13;s=3325631460;r=1;nat=;sol=2>; Consulté le 7 mai 2017).

III. La force du vivant et les moyens de déploiement dans un espace d'éventualité

A. Faire un inventaire des possibles

Comme le montre le texte original *Johnny s'en va-t-en guerre* de Dalton Trumbo ainsi que mon projet d'adaptation et de réécriture *Joe May Be*, faire un inventaire permettrait d'énumérer le possible, et donc de le matérialiser, de le rendre visible par sa simple énonciation.

Dans le spectacle *Reality*⁴⁸ de Daria Deflorian et Antonio Tagliarini, une femme et un homme exposent sur scène leurs recherches et leur intérêt pour la vie de Janina Turek, une femme au foyer de Cracovie qui menait une vie ordinaire. Janina répertoriait chaque fait quotidien, banal, dans de nombreux carnets, qui s'élevaient à 748 à sa mort en 2000 : « appels téléphoniques (38296), personnes à qui elle a dit bonjour (233979), rendez-vous fixés (1922) », tout cela sans la moindre émotion, sans le moindre détail sensible ou intime. Antonio nous dit qu'un jour, Janina a pu casser une tasse, passer un coup de balai et mettre les morceaux de porcelaine dans une pelle, ou à la poubelle, mais qu'elle ne l'aurait pas noté dans son carnet. Pouvons-nous dire que cela n'a donc pas existé ? Les mots écrits sur le papier font office ici de preuves, si elle ne prend note que de certains événements, c'est qu'ils doivent être les seuls à avoir existé. Janina Turek a fait un inventaire des actions de son quotidien, des habitudes, des imprévus, comme quand son mari revient du camp d'Auschwitz et qu'elle prend note de cet événement imprévu, sans laisser de traces sur ce qu'elle a ressenti à ce moment-là.

Est-ce parce que l'émotion n'existait pas qu'elle n'est pas visible dans les carnets de Janina, qui ne laissent aucune empreinte affective ? Un carnet intime contiendrait des impressions, des confidences, mais ici l'absence d'émotions et de pensées fait écho à une dépersonnalisation, une mécanisation de l'écriture, peut-être dans un but de ne pas oublier ces faits triviaux qui prennent le pas sur les émotions ? Noter le nombre de parties de dominos jouées (19) dans une vie peut-il donner à voir une certaine violence qui pousse les êtres à

⁴⁸ *Reality*, créé en 2012 par Daria Deflorian et Antonio Tagliarini, présenté en 2016 au Théâtre Garonne, http://www.theatregaronne.com/sites/default/files/pdf/dossier/dp_reality.pdf, dossier de presse consulté le 20 avril 2017.

s'effacer d'eux-mêmes ? Janina le dit, « si j'arrêtais d'écrire, je devrais retourner à moi-même⁴⁹. »

La nomination des choses leur donne une forme d'existence. Le personnage de Joe réalise des listes, dans une démarche assez réaliste, pour rendre compte de ce qui lui reste, de son état présent, mais aussi de ce qui lui manque, de ce qui lui a appartenu un jour et qui relève du passé. D'un côté, une liste de ce qui ne peut pas changer, et de l'autre une liste exponentielle qui représente l'immensité du monde auquel il n'a plus accès.

L'écriture permet de fixer le réel, en projetant le souvenir dans le présent. Par exemple, Joe se remémore les amoureuses qu'il a eues avant son accident, et il utilise la troisième personne, encore, pour parler de lui :

« Il y avait à l'école une fille nommée Ruby et ce fut la première qu'il eut. [...] Il y avait aussi Laurette de chez Telsa la Boiteuse. [...] Il y avait une fille nommée Bonnie. [...] Il y avait une fille nommée Lucky⁵⁰. [...] »

L'emploi du « il » dans ce récit – « ce fut la première qu'il eut » – crée de la distance entre Joe et son souvenir. Cela renforce le décalage entre ce défilé de femmes qui apparaissent à la suite, et soudain la solitude de Joe à laquelle ce « il » nous ramène, comme si nous regardions une séquence de *flash-backs* dans un film, et dont le rythme effréné serait interrompu par un soudain retour à une réalité immobile.

Ce souvenir est d'ailleurs suivi d'une perte de repères totale chez Joe. L'utilisation du « je » dans le passage qui suit témoigne d'un retour à un espace-temps difficilement identifiable. Ici le « je » s'inscrit à la fois dans le souvenir (« je me sens seul je veux du neuf »), dans le présent (« ce n'est pas ce qu'il me faut je veux du bruit car il y a une voix que je veux noyer »), ainsi que dans la rêverie, le fantasme (« j'ai rendez-vous avec l'obus »). Ce passage nous fait penser à un texte de théâtre ou un poème par sa structure, vacillant entre discours et didascalie quand il évoque l'obus qui va mettre fin à sa rêverie :

« God save the King. Viens mignonne montons là-haut je me sens seul je veux du neuf « parley-vous fransay ? » [...] La bagatelle diantre ce n'est pas ce qu'il me faut je veux du bruit car il y a une voix que je veux noyer. [...] »

⁴⁹ *Reality, op. cit.*

⁵⁰ TRUMBO D., *op. cit.*, p. 217-227.

On est en train de le préparer. Quelque part au cœur de l'Allemagne on fabrique l'obus. Une jeune Allemande le polit [...] J'ai rendez-vous avec l'obus⁵¹. [...] »

Les femmes de son passé n'existent qu'au moment où Joe se les remémore et les liste. L'instant du souvenir permet de faire exister une réalité perdue, le retour au présent étant d'autant plus difficile car il est dépourvu de ces présences. Nous pourrions nous demander si l'absence du « je » dans l'énumération serait un choix pour répertorier des éléments de manière factuelle, objective, alors que quand la parole devient personnelle, il n'y a pas de recul ni d'observation, il n'y a que des mots et des choses de tous temps et de tous espaces qui le traversent, d'où sa perte de repères rationnels.

Joe fait aussi des listes anecdotiques qui manifestent une volonté de simplicité, d'efficacité, pour tenter de matérialiser ce qu'il connaît. Il veut lister les choses qu'il sait ou dont il se souvient, notamment réussir à faire des calculs mentaux ou des jeux avec la langue :

Deux et deux font quatre. Quatre fois quatre font seize. Seize fois seize font deux cent cinquante-six. [...] Bien alors deux fois trois font six. Six fois six font trente six. [...] Essaie autre chose. Fonder et Fondre. Il a fondé une affaire. Il a fondu du fer. Je suis fondé à le dire. La neige fond au soleil. [...] Pourquoi diable continuer ? Pourquoi ne pas en finir ? Lequel. Duquel. Auquel. Laquelle. De laquelle. [...] Il y a huit planètes. Ce sont la Terre Vénus Jupiter Mars Mercure. Un deux trois quatre cinq. Encore trois. Il ne savait pas. [...] Le gros ennui c'est qu'il ne savait rien que diable. Il ne savait absolument rien⁵².

C'est à travers ce que Joe connaît et ce dont il se souvient du monde qu'il tente de se définir. Dans *JOE MAY BE*, j'ai souhaité que la pièce commence par un monologue de Joe qui énumère des caractéristiques humaines pour tenter de faire un portrait des soldats.

Des connus
Des sans noms
Des intellos
Des dragueurs
Des spirituels
Des instinctifs
Des calmes
Des blagueurs

⁵¹ TRUMBO D., *op. cit.*, p. 228.

⁵² TRUMBO D., *op. cit.*, p. 165-166.

Des sportifs
Des tristes
Des poètes
Des cuisiniers
Des qui aiment la Nature
Des qui aiment les histoires
Des muets
Des cachés
Des perdus et puis des retrouvés.

C'est par l'anaphore « des » que Joe parle de tous les soldats fondus les uns dans les autres mais surtout de lui-même. Joe existe à travers le relevé qu'il fait des qualités et signes distinctifs des groupes de gens partis en guerre, ce qui l'extrait de son invisibilité le temps de son intervention.

Toujours dans mon adaptation *JOE MAY BE*, le personnage de Macia liste des parties du corps tout en essayant de faire apparaître un corps sur scène (avec des objets du quotidien, de la matière, son propre corps, etc.).

MACIA – La bouche le palais la langue.
Les yeux le nez les oreilles.
Les mains les pieds les jambes.
Bouche Palais Langue
Yeux Nez Oreilles
Mains Pieds Jambes
Bouche Palais
Langue Yeux
Nez Oreilles
Mains Pieds
Jambes Bouche
Palais
Langue

Il serait intéressant de voir si la nomination de ces parties du corps donne au spectateur l'impression qu'elles apparaissent sur les objets que l'actrice manipule, et si ces parties qui sont intactes chez l'interprète perdent en importance car l'attention serait portée sur la parole, les mots eux-mêmes, ainsi que sur les objets. Ceci doit être bien sûr expérimenté et approfondi lors du passage au plateau.

B. Les tentatives pour exister

Joe, enfermé dans son propre corps, tente d'entrer en communication avec le monde. Comment exister quand les actes et les pensées ne peuvent aider à nous exprimer, ou à nous définir aux yeux de ceux qui nous entourent ? Joe est en quête d'un langage qui pourrait établir le contact avec d'autres humains : il tente ici le morse, un langage codé qu'il veut matérialiser par le fait de taper contre son lit avec sa tête, seule partie de son corps encore mobile.

Il avait perdu la notion de tout sauf des coups qu'il frappait. Dès l'instant où il se réveillait il se mettait à taper et il continuait jusqu'à ce que le sommeil l'envahît. [...] Comme il tapait éveillé et qu'il rêvait de taper quand il dormait ses difficultés antérieures à distinguer l'état de veille et l'état de sommeil ressurgirent. Il n'était jamais complètement sûr qu'il ne rêvait pas quand il était éveillé et qu'il ne tapait pas pendant son sommeil. [...] Il n'écoutait plus les vibrations qui se produisaient sur le sol. Il ne songeait pas au passé et il ne considérait pas l'avenir. Il restait couché à taper et à retaper sans cesse son message aux gens de l'extérieur qui ne le comprenaient pas⁵³.

Joe est dépassé par une puissante envie de vivre qui le pousse à agir de manière obsessionnelle, car c'est tout ce qui lui semble possible de mettre en œuvre pour parvenir à dialoguer avec le monde. Cette tentative, en plus d'être colossale, est sans doute son seul moyen physique de faire entendre ce qui se passe en lui. Le besoin de contact avec le monde passe aussi par le contact à établir avec lui-même, ce qui nous est donné à voir dans l'écriture de Beckett :

je faisais ce que je pouvais, une chose au-dessus de mes forces, et souvent n'en pouvant plus je ne la faisais plus, et pourtant elle continuait à se faire, la voix à se faire entendre, celle qui ne pouvait être la mienne, puisque je n'avais plus de voix, et qui cependant devait l'être, puisque je ne pouvais pas me taire⁵⁴

Le fait de penser est déjà un acte en soi, une manière à la fois d'entrer en soi mais aussi de penser son rapport au monde. Joe est cependant dépassé par ce corps dont il est conscient mais dont il ne peut rien faire. Les limites entre ce qui relève de son psychisme et de ce qui le

⁵³ TRUMBO D., *op. cit.*, p. 215-216.

⁵⁴ BECKETT S., *L'Innommable*, *op. cit.*, p.182-183

constitue physiquement deviennent davantage poreuses, idée que l'on retrouve encore une fois chez Beckett dans *L'Innommable* :

« si l'on veut, on oublie, j'oublie, je dis que je ne vois rien, ou je dis que c'est dans ma tête, comme si je me sentais une tête, tout ça c'est des hypothèses⁵⁵ »

Il est aussi question des tentatives des femmes qui, ne le sachant pas, ou du moins pas consciemment, font surgir Joe sur scène. Ceci peut prendre forme par la matière, par leurs actions, par leur parole. Le fait qu'elles soient « exécutantes » dans ce spectacle, car se sont elles qui ont un corps et qui par leur présence questionnent l'absence de Joe, leur permet de faire des tentatives concrètes pour tenter de donner corps à l'état de Joe.

Les figures féminines vont, comme Joe, tenter de passer par le corps pour s'exprimer. Elles essaient de faire avec ce qu'elles sont, c'est-à-dire des personnages particuliers, des silhouettes au sens de Ryngaert et Sermon, qui ne s'incarnent ni ne s'approprient vraiment leur corps, et malgré le rapport souvent dichotomique qui les lie à leur corps.

Le personnage de Kareen, la première figure, apparaît *in medias res*, dans sa cuisine, en train de faire à manger. Son esprit est tellement troublé, son corps déconnecté, que ce sont ses actions quotidiennes qui la ramènent à une forme de réel. Constamment dans le déni, c'est dans un entre-deux, le temps d'une hallucination ou d'un rêve, qu'elle fait apparaître Joe. C'est presque malgré elle que Joe surgit et prend la parole à travers l'inanimé (en l'occurrence, une main apparaît dans le noir puis une voix s'échappe d'une casserole). Ce sont ses actions qui engendreront une réaction, et donc l'apparition de Joe.

Ensuite apparaît le personnage de Macia, ayant une plus grande maîtrise de son corps qu'elle emploie comme outil, sa gestuelle séduisante et charnelle étant mise en avant. Ce n'est pas anodin si Macia est un personnage qui danse, car dans son changement de posture, entre aplomb et horizontalité, nous pouvons y voir une double lecture du déséquilibre, de la lutte contre la gravité, de la chute et d'une perte de repères. Ses tentatives se mêlent à la parole mais aussi à la danse, ces deux éléments entrant en complémentarité⁵⁶. Joe apparaît

⁵⁵ BECKETT S., *L'Innommable*, op. cit., p. 207

⁵⁶ C'est d'ailleurs un aspect que j'ai pu expérimenter dans le cadre du cours de danse avec Anne Pellus : le corps entravé et doublement contraint, physiquement et d'un point de vue sensoriel. Ces improvisations collectives m'ont permis d'appréhender le mouvement d'un point de vue fonctionnel et moins dans une démarche énonciative ou narrative.

non pas grâce aux tentatives de Macia dans la manipulation d'objet et de matière mais dans l'identification de Macia à Joe, quand son corps exprime sa souffrance.

Enfin, le personnage de Blouse Blanche (BB) s'inscrit aussi dans la lignée du corps déconnecté où le contact avec elle-même ne se fait presque pas. Il y a une réelle séparation avec son corps qui est comme celui d'un pantin, un corps objet. Son mental est quant à lui surdéveloppé, maîtrisé, en contrôle à tout moment. Ce n'est que par sa parole que Joe émerge, car c'est la seule personne à l'avoir vu après son accident mais qui pour autant ne se préoccupe pas de son état au-delà de l'aspect fonctionnel de son corps. Sa description objective et médicale de Joe participe involontairement à faire se dessiner l'image d'un objet, voire des segments d'un objet. Ses tentatives pour donner à voir une intégrité, la sienne ou celle de Joe, sont moindres voire inexistantes. Nous pourrions travailler sa posture, l'écartement de ses membres qui ne sont presque jamais en contact, comme des morceaux fonctionnels. Le personnage fumant une cigarette, le jeu avec l'objet le doterait de plus de « vie » qu'elle semble ne vouloir en attribuer à Joe.

On ne pourra pas donner plus d'épaisseur ni à Joe ni aux figures féminines dans ce spectacle car cela serait paradoxal, ce qui fait la matière du spectacle est cette quête infinie. Les tentatives n'auront plus la même force et le même impact si on tente de donner des réponses. C'est la réponse manquante à ces tentatives qui renforcera les questionnements.

C. Épuisement de Joe – Engagement de Trumbo

« *Le fatigué a seulement épuisé la réalisation, tandis que l'épuisé épuise tout le possible*⁵⁷. »

La quête de sens est exténuante pour les personnages qui accèdent à un nouvel état de corps et voient leur langage changer: l'épuisement relève à la fois d'un sentiment de résignation, de fatigue physique et de lassitude.

Cet état d'acceptation forcé pousse Joe à contempler sa situation avec philosophie, et l'entraîne dans un renoncement de sa parole car il est fatigué de la lutte.

Deleuze fait une observation intéressante de l'écriture de Beckett dans *L'Épuisé*, que l'on peut rapprocher encore une fois de l'écriture de Trumbo :

« Elles [les voix] sont tantôt fortes, tantôt faibles, jusqu'à se taire un moment (d'un silence de fatigue)⁵⁸. »

Le narrateur peut bien être Dalton Trumbo à la fin du roman, l'adresse au « vous » et l'utilisation du « ils » permet à l'auteur de passer par une dépersonnalisation du discours, et entretenir le brouillage énonciatif, afin d'intervenir pour clore le roman. C'est une sorte de lettre militante, car l'on sent que finir sur ce seul sentiment d'impuissance aurait été trop violent pour Trumbo. Le roman finit sur une adresse qui dépasse la fiction et vient s'ancrer dans le réel :

« [...] [N]ous ne voulons pas nous battre nous ne voulons pas mourir nous voulons vivre nous constituons le monde nous sommes l'avenir et nous ne vous permettrons pas de nous massacrer en dépit de tout ce que vous direz en dépit de tous les discours que vous prononcerez de toutes les formules frappantes que vous rédigerez. Rappelez-vous que le monde c'est nous nous nous c'est nous qui le faisons tourner⁵⁹ [...] »

Cette prise de parole reflète l'existence de plusieurs Joe possibles : en tant que spectateur nous avons accès à ses pensées, bien que les personnages du livre ne sachent pas, du moins pas pendant la majeure partie du roman, s'il est capable d'action ou de réflexion. Il existe

⁵⁷ BECKETT S., *Quad et autres pièces pour la télévision*, suivi de *L'Épuisé* par Gilles Deleuze, Paris : Les Éditions de Minuit, 1992, p. 57.

⁵⁸ BECKETT S., *Quad et autres pièces* [...], *Ibid.* p. 67

⁵⁹ TRUMBO D., *op. cit.*, p. 303-304.

entre cet entre-deux, cette ambiguïté, toujours invisible. Ceci se reflète également dans le choix du titre pour ma pièce, dont on peut faire une double lecture, comme pour le titre original de l'œuvre.

En effet, le titre original *Johnny Got his Gun* vient de la chanson de propagande « Over There », chantée en 1917 au moment de l'entrée en guerre des Etats-Unis en Europe, qui scandait « Johnny get your gun, get your gun »⁶⁰, une sorte de chant du départ pour rallier les troupes et donner une figure d'identification aux jeunes hommes engagés. J'ai tenu à ce que le nom du personnage, Joe, apparaisse car c'est pour moi le pivot sur lequel reposent de nombreuses dimensions de la pièce.

La première lecture qui peut être faite de ce titre est que le soldat a reçu son arme et que cela lui impose d'aller combattre au front. D'une autre manière, « Johnny got his gun » peut être compris comme « Johnny *took* his gun », « Johnny a saisi son arme », ce qui le met davantage en position active et le responsabilise dans ses actes. Il était important que le titre soit en anglais pour préserver cette nuance, la double lecture n'existant pas dans la traduction française⁶¹.

Pour le titre de ma pièce, les mots « may be » peuvent également être interprétés de deux manières, la première étant « Joe pourrait être », et la deuxième qui est « il y a peu de chances que Joe soit ». Le mot « may » en anglais est nuancé et renvoie à l'idée de probabilité, d'éventualité. La phrase « may be » s'entend comme le mot « maybe », « peut-être », qui à l'oral renforce l'image ambiguë que l'on se fait de Joe, qui est dans une possibilité d'être, dans un interstice où l'on peut percevoir du vivant.

Le personnage de Joe aussi bien que les personnages féminins tentent de résister à un défaitisme ambiant, à la guerre qui tente de les déshumaniser et qui veut les faire taire. Enfermé dans un corps qui ne peut s'exprimer comme il le souhaite, Joe s'épuisera à trouver des moyens d'exister, jusqu'à ce que sa tentative finale se solde par un échec, révélant alors la parole d'un double, Trumbo, qui infuse celle de son personnage depuis le départ.

⁶⁰ Les paroles de « Over There » sont disponibles sur Wikipédia, ainsi que sur YouTube, URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Over_There et <https://www.youtube.com/watch?v=36IPo9UBPPQ>, consultés le 2 avril 2017.

⁶¹ Il est intéressant de noter que le terme « va-t-en guerre » en français veut dire belliqueux, agressif, ce qui ne nuance pas les possibilités comme en anglais et ne nous permet pas d'en faire différentes lectures.

Par ce discours habité d'une parole engagée, il y a une création d'une nouvelle réalité. Nous sentons que Joe a atteint un état d'acceptation, il ne lutte plus, et c'est Trumbo qui prend la relève.

L'utilisation du « nous » inscrit Joe dans la communauté des hommes qui font la guerre. Le fait de porter sa voix en l'incluant dans ce « nous » l'extrait de son isolement en faisant entendre la voix de tous les Joe. Il y a une véritable volonté de rassemblement, de solidarité. Ainsi, le « nous » engage le lien humain en élargissant le groupe de soldats aux autres personnes qui s'identifient à eux. C'est le cas de Trumbo qui s'inclut dans ce « nous », ce qui illustre son engagement et sa solidarité envers Joe et tous les autres humains dans son cas.

Pour clore cette partie je choisis une citation de Ryngaert et Sermon dans leur chapitre « Des soldats, pourtant », qui reprennent cette idée, et font même une énumération des « possibles » soldats.

La guerre, en s'étendant au monde entier, a cessé d'être une affaire de spécialistes : elle a atteint la société civile – et son imagination en témoigne. Sur scène, les auteurs ne racontent plus la guerre des héros, ils convoquent de simples soldats – enrôlés naïfs, enfants guerriers, résistants, vétérans, planqués, rescapés, fugitifs – dont la parole anonyme recueille et se fait l'écho de blessures, des hontes et des deuils d'un siècle particulièrement meurtrier⁶².

⁶² RYNGAERT J.-P., SERMON J., *op. cit.*, p. 147.

Conclusion

À travers ce processus de recherche et de création, il nous a été possible de découvrir l'importance des mots qui donnent à voir l'intériorité de Joe. Dans cette étude nous avons vu que par leur matérialité, les mots donnent accès à une image possible de Joe.

Les pronoms personnels qui se transforment marquent un trouble dans l'énonciation, la circulation dynamique du point de vue reflétant le détachement entre le personnage et son corps, entre l'esprit actif et le corps incapable d'action, rendu visible aussi par l'expérience sensorielle que favorise l'écriture et qui mobilise l'attention du lecteur et du spectateur.

Le soi n'existe plus par rapport à un corps unique parce qu'il s'inscrit dans un groupe. Le soldat fait partie du peloton de soldats, il se fond dans la masse, et c'est cette idée qui est préservée avec les personnages secondaires qui seront interprétés par une seule personne, suite à l'effacement de la conscience des parties du corps comme participant à une intégrité. Le corps devient un lieu traversé par des images, des mots et des émotions. L'enveloppe du corps ne pouvant représenter la complexité de l'être à elle seule, la recherche du côté d'une hybridation des arts permet de donner à voir autrement ce qui fait l'humanité des personnages : l'ombre, la manipulation de matière et d'objets, la parole, la chorégraphie, etc. Finalement, est-ce parce qu'un détachement du corps humain s'opère que cela nous permet d'en avoir une idée plus claire, distanciée, pour ensuite mieux revenir à ce qui fait corps et ce qui fait notre humanité ?

Le corps est un instrument intéressant car il peut se transformer et donner à voir de nombreuses facettes de lui : c'est l'exemple de donner aux personnages ce statut de figure, de silhouette, pour montrer les flux et les changements qui s'opèrent en lui. Les personnages ne s'enferment par dans une seule représentation possible, ce qui peut donner une impression d'étrangeté, d'illisibilité, mais rend compte en fait de ce qui fait leur complexité. Par un brouillage énonciatif notamment, les personnages tentent de faire exister Joe sur scène, en même temps qu'ils tentent d'exister eux-mêmes. Ce qui leur manque pour y parvenir, aussi bien que ce qui manque dans le champ visuel du spectateur, est donc imaginé, recréé, projeté, et n'a pas besoin d'être vu ou vécu sur scène pour « être ».

Dans ce qui rend compte à la fois de l'intériorité du personnage ainsi que de sa tentative d'entrer en contact avec le monde extérieur, nous pouvons citer la parole, l'énonciation ainsi que la répétition verbale et gestuelle, autant d'éléments importants qui donnent une force et une énergie aux personnages, dont les mots font vivre et donnent sens aux corps, pour rendre compte des possibilités d'existence.

Ce qui fait l'humanité des personnages réside aussi dans les procédés mis en œuvre pour rendre visible le possible : les énumérations, les listes, les inventaires, qui fixent par l'écriture les éléments nommés dans le réel. Les listes différentes (ce qu'il connaît, les parties de son corps, ses souvenirs, les femmes qu'il a connues, etc.) existent toutes dans un but de lui donner une densité, de lui donner une possibilité de se raccrocher à ses pensées pour exister. Les tentatives, quant à elles, permettent d'exploiter le possible, surtout dans l'action et jusqu'à l'épuisement, car les possibilités d'existence finissent par se faire minces pour Joe, même si la quête de sens demeure infinie.

Cette étude constitue un cheminement passionnant qui prend du temps. Dans le cadre de ce mémoire, je ne peux apporter de réponse définitive car cela prouverait que je m'arrête dans mon cheminement alors que c'est l'engagement d'une réflexion vers un aboutissement qui se perpétuera dans mon expérience à venir, notamment dans un travail pratique soutenu. Ce qu'il me reste à faire est bien entendu de poursuivre et terminer l'écriture de ma pièce, en y ajoutant d'autres personnages. Je pense que la prochaine étape serait de « faire des tentatives » en demandant à des comédien-nes d'improviser et voir si une écriture de plateau serait appropriée pour venir nourrir l'écriture originale et la mienne déjà existante.

Je souhaiterais également construire des marionnettes, en vue d'être manipulées pour ce projet, aspect que je n'ai malheureusement pas pu développer autant que j'en avais le désir. Je me suis consacrée cette année au jeu d'acteur et aux interactions possibles avec d'autres formes de jeu par la manipulation, mais la dimension marionnettique à proprement parler fait partie intégrante de ma réflexion et je compte faire en sorte que cela prenne forme au cours de l'année prochaine.

Cette année je me suis en quelque sorte consacrée à penser une « pièce marionnettique » au sens de Julie Sermon dans son article « Les fantasmes marionnettiques de Gisèle Vienne :

figures dissociatives et corps glorieux⁶³ ». Julie Sermon aussi évoque dans son article ce que l'on a appelé le brouillage énonciatif dans ce mémoire, et qui participe premièrement à distancier le corps et la parole, mais aussi, et c'est un aspect que je trouve fortement intéressant, « à doter d'une sorte de souffle vital les éléments *a priori* inanimés ».

C'est peut-être en développant cette idée de « marionnettisation de l'interprète » qui fera l'épreuve du double quand elle sera face à la marionnette, que je tenterai un questionnement qui approfondira ce qui fait l'intégrité du corps humain en questionnant davantage le corps étranger, inanimé.

⁶³ SERMON J., « *Les fantasmes marionnettiques de Gisèle Vienne : figures dissociatives et corps glorieux* », in *Marionnette, corps-frontière*, études réunies par Hélène Beauchamp, Joëlle Noguès et Élise Van Haesebroeck, Artois Presses Université, coll. "Corps et voix", 2016.

Bibliographie et Filmographie

Œuvres littéraires

BECKETT S., *L'Innommable*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1953-2004.

BECKETT S., *Oh les beaux jours*, suivi de *Pas moi*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1963-1974.

BECKETT S., *Quad et autres pièces pour la télévision*, suivi de *L'Épuisé* par Gilles Deleuze, Paris : Les Éditions de Minuit, 1992.

BOUSQUET J., *La Connaissance du Soir*, Poésie, Paris : Gallimard, 2012

FOUCAULT M., *Le Corps utopique*, suivi de *Les Hétérotopies* (Postface de Daniel Defert). Nouvelles Éditions Lignes, 2009, 64 pages.

PAVIS P., *Dictionnaire du Théâtre*, Dunod, Paris, 1996.

TRUMBO D., *Johnny s'en va-t-en guerre*, Actes Sud, coll. « Babel », 2004, 305 p.

Œuvres théoriques

LOEZ A., « «Le bruit de la bataille », Le paysage sensible du combattant sur le Chemin des Dames », in *Le Chemin des Dames, De l'événement à la mémoire*, sous la direction de Nicolas Offenstadt, Paris, coll. Tempus Perrin, Editions Stock, 2004.

RYNGAERT J.-P., SERMON J., *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris : Éditions théâtrales, 2006.

Essais et articles

GUÉNOUN D., *Sur les deux sens de la répétition* [En ligne] : <http://denisguenoun.org/wp-content/uploads/Sur-les-deux-sens-de-la-r%C3%A9p%C3%A9tition-v2.pdf>, consulté le 28 avril 2017.

DEMEIRE M., « Entre répulsion et rédemption » [En ligne] <https://www.boumbang.com/berlinde-de-bruyckere/>, consulté le 2 mai 2017.

Films

Chaplin, Charles, *Shoulder Arms*, 1919.

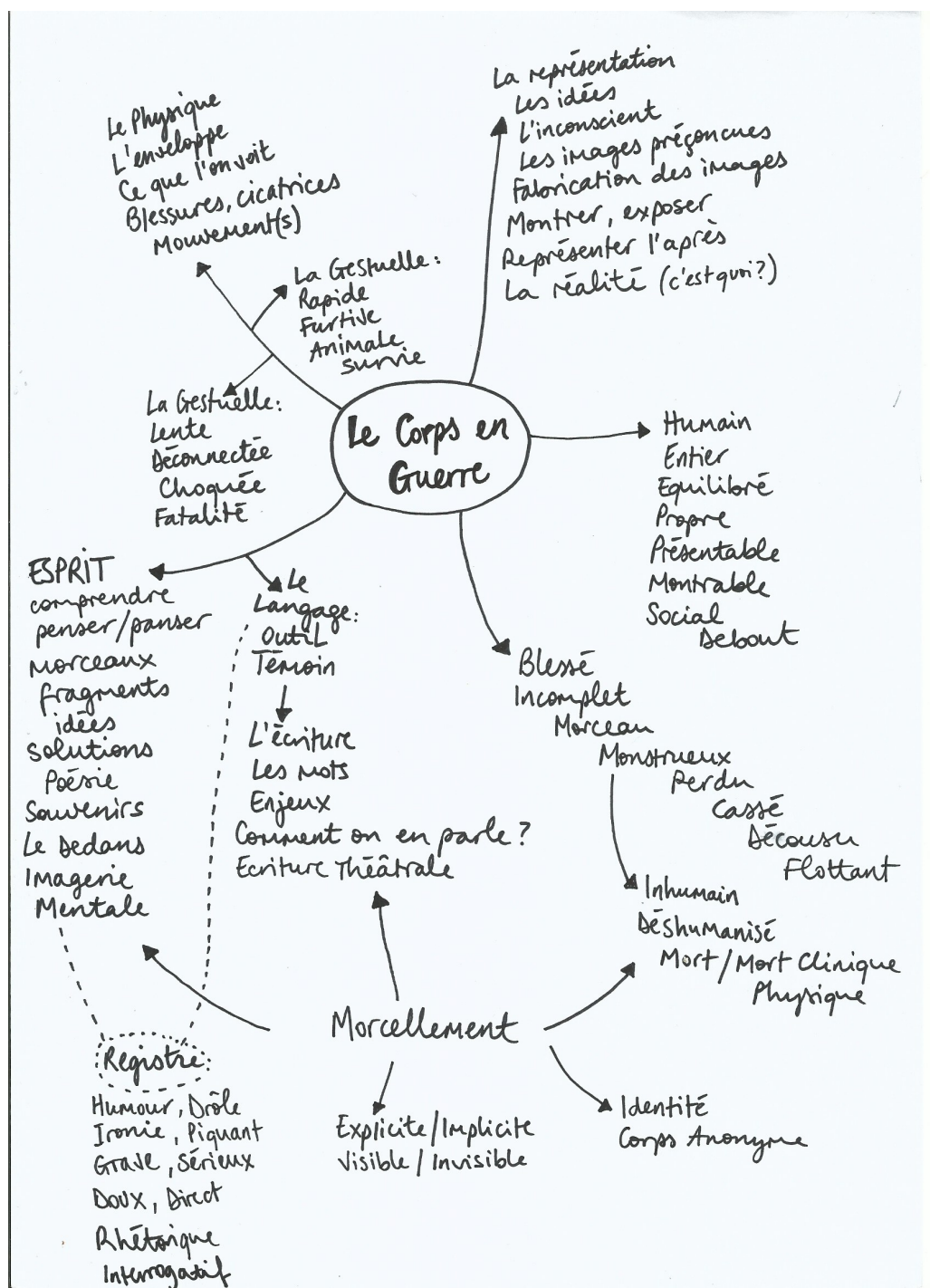
Le Bomin, Gabriel, *Les Fragments d'Antonin*, 2006.

Panh, Rithy, *L'Image manquante*, 2013.

Trumbo, Dalton, *Johnny Got his Gun*, 1971.

Annexes

A. Extrait du carnet de création



B. *Joe May Be*

JOE MAY BE

D'après *Johnny Got his Gun* de Dalton Trumbo

Une pièce écrite et mise en scène
par Matilda Diez

Noir sur scène. Une ampoule à filaments s'illumine crescendo au fil du monologue de Joe.

JOE, *voix off* –

Des humains.

Beaucoup d'humains.

Des grands

Des petits

Des laids

Des beaux

Des gentils

Des fayots

Des fainéants

Des maigres

Des blonds

Des bruns

Des rêveurs

Des gourmands

Des artistes

Des amoureux

Des soldats

Des officiers

Des généraux

Des ouvriers

Des travailleurs

Des chômeurs

Des pères

Des enfants

Des mobiles

Des rapides

Des peureux

Des solides

Des mous

Des confortables

Des rassurants

Des moustachus

Des imberbes

Des lumineux

Des lourds

Des invisibles

Des connus
Des sans noms
Des intellos
Des dragueurs
Des spirituels
Des instinctifs
Des calmes
Des blagueurs
Des sportifs
Des tristes
Des poètes
Des cuisiniers
Des qui aiment la Nature
Des qui aiment les histoires
Des muets
Des cachés
Des perdus et puis des retrouvés.
Je me demande si on peut être tout cela à la fois.
Tous ceux-là.
Est-ce qu'on a assez de place ?
Des nageurs
Des skieurs
Des pique-niqueurs
Des campeurs
Des chasseurs
Des pêcheurs
Des joueurs de foot et des buveurs de bière
Que dire des blessés ? Des milliers de blessés ?
Sait-on où ils se trouvent ? Ce qu'ils ressentent ?
Cela nous fait combien au juste de morts vivants ?
Nous ne le savons pas.
Nous ne le demandons pas.
Nous les évitons, nous détournons les yeux.
Les oreilles.
Le nez.
La bouche.
Le visage.

Mais ne me demandez pas de vous parler de moi.

KAREEN et deux oignons

Un plan de travail (desserte à roulettes avec rangements de cuisine), un couteau, des ustensiles, un saladier, des légumes et un bol d'eau.

Sans un mot, elle coupe des légumes qu'elle dispose ensuite dans un saladier. Des tomates et autres légumes sont déjà coupés. Elle coupe plusieurs oignons. Cela lui irrite les yeux et le nez. Elle continue de couper cependant, mais péniblement. Elle essaye de ne pas se toucher le visage, elle utilise les manches de ses avant-bras pour essuyer les gouttes de sueur qui perlent sur son front. Elle sourit par moments.

Des larmes commencent à obstruer sa vision, elle est obligée de cligner longuement des yeux, de les garder fermés puis de les rouvrir à moitié. Cela devient insupportable. Elle sourit, parfois rit d'un rire forcé, de pudeur. Quand elle ne peut plus le tolérer, elle lâche son couteau et s'empare d'un torchon qu'elle porte à son visage après l'avoir un peu imbibé d'eau, pour soulager ses yeux.

Elle pleure, on entend juste sa respiration et de légers sanglots.

Un temps.

KAREEN – C'est les oignons.

Les oignons.

C'est... C'est... Les... C'est...

Elle se reprend.

KAREEN – C'est les oignons.

Un temps. Elle pose les mains sur la surface en bois. Elle sourit.

Elle regarde ses mains.

KAREEN – Ma bague.

Recherche frénétique de la bague. Elle observe les objets sur le plan de travail, puis tend son bras et regarde les doigts de sa main écartés. Elle garde cette position et se déplace, gardant son regard fixé sur sa main, comme si elle était un prisme à travers lequel elle pourrait voir apparaître sa bague. Cela ne fonctionne pas, elle secoue ses mains.

Ma bague ! Mais – où – ma !

Ma mère qui me l'a donnée. Vraie pierre de lune.

Je lui avais dit qu'il pouvait la porter au petit doigt il m'a dit qu'elle ne lui irait pas je lui avais pourtant dit qu'au petit doigt elle lui irait et j'avais eu raison.

Ma petite biquette.

Quand je lui ai dit qu'il allait se faire tuer, il m'a dit peut-être mais je ne crois pas.

Il y a beaucoup de gens qui reviennent, ma biquette irlandaise.

Je ne suis pas Irlandaise je suis originaire d'Europe centrale.

Ma biquette.

Je veux que vous me la rendiez !

Si vous me l'avez volée je vous dénoncerai aussitôt que je serai débarrassé de ces pansements espèces de brigands.

Où - la bague ? Il y avait une bague au petit doigt de ma main et je veux que vous me la rendiez.

Je t'aime Joe je t'aime Kareen et j'aime mon petit doigt.

Tu n'as plus de doigt.

Je ne veux pas partir nous avons des choses plus importantes à faire que la guerre Kareen.

Dépêchez-vous maudits gosses. Vous allez rater le train et Joe se fera fusiller au lieu de se faire tuer et ce serait le comble.

Regardez-moi ce ciel étoilé ! Range tes soucis et souris, souris !

Au revoir Kareen souris souris je te prends dans mes bras mes deux bras Au revoir

Mes bras que je n'ai plus ! Mes soucis que je n'ai plus ! Au revoir Kareen

Dans mes bras mes soucis

Au revoir !

Rires.

La lumière s'éteint et met fin au rire.

Kareen trouve une lampe torche qui lui permet de continuer de chercher.

Elle examine plusieurs objets pour tenter de trouver sa bague. Elle ouvre une casserole dont s'échappe une voix, la referme, de peur, puis la rouvre. C'est Joe que l'on entend.

JOE, *voix off* – Ma foi mon petit
 Tu es sourd comme un pot
 Mais tu ne souffres pas.
 Tu n’as plus de bras
 Mais tu n’as pas mal.
 Tu ne te brûleras jamais la main
 Et tu ne te feras pas de coupures au doigt
 Espèce de veinard !
 Je n’ai plus de bouche.
 C’est embêtant.
 Je n’ai plus de mâchoires, je n’ai plus de dents,
 Je n’ai plus de langue.
 Je ne rêve pas.
 On ne peut pas perdre tant d’éléments
 De soi-même et
 Continuer à vivre.
 Si pourtant on sait qu’on les a perdus
 Et qu’on est capable d’y réfléchir
 Eh bien il faut être vivant malgré tout
 Car les morts ne pensent pas,
 Les morts ne sont pas curieux.
 Je suis aveugle aussi
 Et je dis ça tranquillement
 Comme un commerçant en train de faire son inventaire de printemps
 Et de se dire je n’ai pas d’yeux je ferais bien de le noter dans mon carnet de commandes !
 Je n’ai pas de jambes et pas de bras et
 Pas d’yeux et pas d’oreilles et pas de nez
 Et pas de bouche et pas de langue.
 Quel maudit rêve.
 Je ne suis que cartilages comme ceux
 Qu’on étudiait en cours de biologie.
 Mais j’ai quand même un avantage sur le cartilage.
 Je suis un objet qui pense.
 Oh non pas moi.

La voix de Joe se coupe, devient inaudible. À la fin du monologue, la lumière revient et Kareen reprend sa cuisine. Éclairage d’un drap derrière lequel, en ombre, on voit quelqu’un continuer de chercher sa bague. Elle trouve des parties de corps de mannequins, les examinent pour voir s’ils portent sa bague. Pendant ce passage en ombre, KAREEN change de vêtements et devient MACIA. Une fois changée, elle fait les cent pas.

MACIA ELLE DANSE

Une femme fait les cent pas sur le plateau, en regardant le sol. Elle s'immobilise parfois pour réfléchir et repart de plus belle.

MACIA – Deux et deux font quatre. Quatre et quatre font seize.

Seize et seize font deux cent cinquante-six.

Deux cent cinquante-six fois deux cent cinquante-six

Oh et puis merde hein.

Bon alors deux fois trois font six.

Six fois six font trente six. Trente-six fois trente-six font cinq cent soixante-seize.

Cinq cent soixante *(elle s'interrompt et crie)*

Je n'y arriverai pas !

Lequel. Duquel. Auquel. Laquelle. De laquelle. A laquelle. De laquelle parlez-vous ? De qui parlez-vous ?

N'y a-t-il personne pour me le dire ? Y a-t-il quelqu'un pour me le dire ?

Le dernier des Mohicans était un Iroquois.

Quand il tonne en avril prépare ton baril. Une poule sur un mur qui picote du pain dur.

Il y a huit planètes. Ce sont la Terre Vénus Jupiter Mars Mercure. Un deux trois quatre cinq.

Encore trois.

Elle perd patience.

Sur le plateau il y a une pile de journaux posés sur une chaise.

Elle prend un journal, le feuillette rapidement sans le lire, puis le met en boule.

Elle en prend un deuxième, un troisième, déchire les pages et les mets en boule.

Elle utilise des ustensiles, des cuillères en bois, des louches, comme des tiges au bout desquelles elle essaye de faire tenir ses boules de papier journal.

Cela ne tient pas donc elle mouille le papier journal avec de l'eau, elle essaye d'en faire des sculptures, des formes.

Elle essaye d'en faire plusieurs à la fois, cela peut fonctionner mais aussi se détruire, tomber, ne pas tenir.

Elle continue de faire des tentatives mais s'épuise.

Elle finit par s'adresser aux ustensiles et au papier journal.

MACIA – Tu vas tenir oui ? Allez.

Elle s'immobilise avec du journal qu'elle serre dans ses mains, elle baisse la tête de tristesse et d'impuissance.

Un temps.

Elle semble avoir une idée et commence à l'expérimenter avec les ustensiles.

MACIA – La bouche le palais la langue.

Les yeux le nez les oreilles.

Les mains les pieds les jambes.

Bouche Palais Langue

Yeux Nez Oreilles

Mains Pieds Jambes

Bouche Palais

Langue Yeux

Nez Oreilles

Mains Pieds

Jambes Bouche

Palais

Langue

JOE, *voix-off* – Vous entendrez toujours des gens

Qui sacrifient volontiers la vie des autres.

Ils font beaucoup de tapage

Et ils n'arrêtent pas de parler.

Macia continue son énumération de parties du corps et se lève.

Elle regarde ses mains pleines de journal et se met à battre un rythme avec ses pieds au sol.

Ceci l'entraîne dans une danse percussive.

MACIA – Dans les églises

Et les écoles

Et les journaux

Et les congrès.

C'est leur métier.

Leurs paroles sonnent bien.

Ces hommes qui sont morts noblement.

Ils ne sont pas morts en vain, nos glorieux morts.

Un temps.

Rien de noble

Dans le fait de mourir.

Macia se déplace vers l'ilot avec les ustensiles et bat un rythme (comme une batterie) sur la surface en bois tout en dansant.

MACIA – Ne les laissez pas vous duper.

Dites tout simplement

Désolé monsieur

Je n'ai pas le temps de mourir

Je suis trop occupé
Et puis tournez les talons
Et courez comme le diable
S'ils vous traitent de lâche
N'y prêtez pas attention.

Macia sort un couteau de cuisine, se met à couper un aliment imaginaire violemment.

MACIA – Qu'y a-t-il de noble à ne plus jamais revoir la lumière du soleil ?
Qu'y a-t-il de noble à être enseveli ?
Qu'y a-t-il de noble à être mort ?

Macia s'immobilise, puis elle danse lentement, charnellement, un grand sourire aux lèvres. Elle récupère du journal au sol qu'elle emmène hors scène avec elle en dansant.

JOE, *voix-off*, léger rire – Quand on est mort monsieur tout est terminé.
On est mort monsieur
Et on est mort pour rien.

*Un plein-feux blafard, blanc clinique, éclaire le plateau soudainement, interrompant presque la voix de Joe.
Une femme nommée Blouse Blanche (BB) est sur le plateau et parle au téléphone en fumant une cigarette.*

BB, *au téléphone* – On est en guerre et à la guerre comme à la guerre que diable !
Écoutez... Il est dans son lit et il ne peut pas rouspéter, on en a de la veine. Lui aussi.
Nous sommes crevés (*pause, elle est interrompue par la personne au téléphone, elle reprend plus fort*)
ET C'EST une saloperie de guerre n'importe comment alors vous me coupez cette maudite affaire et qu'on en finisse !

*Elle raccroche, jette le téléphone, écrase sa cigarette et en rallume une autre.
Un temps. Elle fume.*

BB – Nous allons commencer. Bon.

Elle pousse la pile de journaux sur la chaise et s'assied, les jambes croisées, non loin de l'flot en bois. Elle est face au public et s'adresse à lui.

On est tombés sur lui à temps. Quand nos hommes nous l'ont ramené, il fallait vite arrêter l'hémorragie. J'étais très étonnée de voir un gars arriver dans cet état.

En retroussant mes manches je me disais eh bien voici un problème très intéressant ! Un cas qui met la science au défi ! Je me suis dit soit il crève là tout de suite et puis merde, soit il vit, mais il y a peu de chances. L'obus avait manqué la veine jugulaire et l'épine dorsale, c'était déjà ça !

Il en a eu, de la chance. Il est en paix et ne souffre pas.

C'est un peu comme si nous l'avions remis adulte dans les entrailles de sa mère.

Je me suis personnellement engagée à le remettre dans la matrice. C'est beau non ? J'adore la science.

Et je peux dire que grâce à elle, on en fait des merveilles.

Il y avait un gars à qui un obus avait arraché tout le haut du ventre alors j'ai prélevé de la peau et de la chair sur un gars mort et je lui ai fait une sorte de volet qui se rabattait.

On pouvait le soulever et suivre la digestion des aliments !

C'est génial, c'est génial (*un temps, elle fume*).

Hmmm, mais vraiment celui-là c'est le plus grand exploit que nous ayons accompli, et les prouesses que nous avons faites sont innombrables.

Un gars dépourvu de bras et de jambes et d'oreilles et d'yeux et de nez et de bouche qui respire et se nourrit et qui est aussi vivant que vous et moi !

Ah vraiment, la guerre, elle a beau être une chienne, c'est une période merveilleuse pour nous.

Table des matières

Sommaire.....	p.3
Introduction.....	p.4
 I. La désintégration du corps.....	p.7
A. Le personnage de Joe et son point de vue.....	p.7
B. Le corps anonyme ou le « corps-lieu ».....	p.11
C. Le corps humain insuffisant : faire appel à une hybridation des arts.....	p.17
 II. La question de la représentation du corps.....	p.19
A. Un seul corps pour des représentations multiples.....	p.19
B. Une recherche de <i>sens</i>	p.24
C. La répétition en tant que processus de construction du sens.....	p.27
 III. La force du vivant et les moyens de déploiement dans un espace d'éventualité.....	p.30
A. Faire un inventaire des possibles.....	p.30
B. Les tentatives pour exister.....	p.34
C. Épuisement de Joe – Engagement de Trumbo.....	p.37
 Conclusion.....	p.40
Bibliographie.....	p.43
Annexes.....	p.44
a) Extrait du carnet de création.....	p.44
b) <i>JOE MAY BE</i>	p. 45
Table des matières.....	p. 55

