

Faculté de philosophie, arts et lettres

Individus en crise et crise névrotique de la société

Analyse de *Deoxyribonucleic Acid (DNA)*,
After the End et *Love and Money* de Dennis Kelly

Auteur : Isabelle Dekaise
Promoteur : Jonathan Châtel
Lecteurs : Pierre Piret et Véronique Lemaire
Année académique 2019-2020
Master [120] en Arts du spectacle, finalité spécialisée

Individus en crise et crise névrotique de la société

Analyse de *Deoxyribonucleic Acid (DNA)*,
After the End et *Love and Money*
de Dennis Kelly

« On n'a pas créé la société *pour* les hommes.
On l'a créée pour contenir les hommes. »

Dennis Kell, *Boys and Girls*.

« Tout art de qualité est subversif, dans sa forme ou dans son contenu.
Et l'art le plus grand est subversif dans sa forme et dans son contenu. »

Sarah Kane.

Remerciements

J'envisageais de suivre le master en arts du spectacle au Centre d'Études Théâtrales de Louvain-la-Neuve depuis de nombreuses années déjà, mais j'étais loin d'imaginer à quel point ce que j'allais y trouver se révélerait fondateur dans la perception du théâtre que j'ai aujourd'hui.

Je tiens à remercier en tout premier lieu mon promoteur Jonathan Châtel pour son écoute, sa bienveillance et ses conseils judicieux. Je le remercie aussi pour la richesse des échanges qui ont eu lieu autant dans le cadre de ce mémoire qu'au sein de ses cours.

Je remercie Elisabeth Castadot qui au travers de son cours a éveillé en moi l'intérêt pour la pensée de Cornelius Castoriadis qui est à l'origine de ce mémoire.

Je remercie Joseph Danan qui m'a donné le goût aux écritures dramatiques contemporaines et qui a réveillé en moi une passion littéraire qui s'était endormie il y a longtemps.

Je remercie également Véronique Lemaire, Pierre Piret et Catherine Naugrette qui m'ont aidée à leur insu à acquérir des repères forts et significatifs dans le domaine de l'histoire du théâtre qu'il m'était difficile d'appréhender auparavant, ainsi que dans la compréhension des concepts qui se cachent derrière les projets des auteurs historiques et contemporains à qui il tient à cœur de lier le fond et la forme du drame.

Je tiens à remercier particulièrement Sophie Jaminon pour son soutien dans ma démarche, pour la relecture de ce mémoire et tous les échanges qui en ont découlé, ainsi que pour son expertise en psychologie animale dans le domaine spécifique des bonobos. Je remercie Nicolas Dekaise pour son expertise en jeu de rôle, en radioactivité et pour ses apports de termes issus du domaine de la science-fiction, ainsi que Julien Halleux pour ses connaissances dans le domaine des fractales.

Enfin, je remercie tous ceux qui ont participé de près ou de loin à la construction du projet qui a côtoyé les prémises de ce mémoire, la mise-en-scène de *Acide Deoxyribonucleic (ADN)* de Dennis Kelly, dont les représentations ont eu lieu au théâtre du Blocry à Louvain-la-Neuve et au Petit Théâtre de Berchem-Sainte-Agathe en mai 2019 : ma co-metteuse en scène Hélène De Wilde, mes comédiens Matthieu Antoine, Tom De Brabandere, Lucie De La Croix, Marie-Cécile Henrion, Sophie Jaminon, Yéroné Koto, Marine Krischer, Guillaume Meeus et Laura Sterckx, Caroline Lambillotte pour ses conseils en scénographie et Kris Zola pour son œil dramaturgique averti, ainsi que ceux qui m'ont soutenue dans mes démarches en m'encourageant à explorer toujours plus l'œuvre de Dennis Kelly.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	6
1. Penser l'analyse.....	6
2. Constantes et variations dans l'œuvre.....	8
2.1. Constantes.....	8
2.2. Variations.....	9
a) Le fait de société à l'œuvre.....	9
b) La confusion mentale à l'œuvre.....	10
c) La dystopie à l'œuvre.....	10
d) Hors catégories.....	12
3. Drames choisis.....	12
4. <i>Modus operandi</i>	13
PREMIÈRE PARTIE : MISE EN REGARD.....	15
1. Apprendre à penser.....	15
1.1. Biographie, univers et engagement.....	15
1.2. Sur la choralité.....	20
2. Premières approches.....	22
2.1. <i>Le malaise dans la culture</i> (Freud – 1930).....	24
2.2. « La crise du processus identificatoire » (Castoriadis – 1990).....	27
2.3. <i>Le nouvel esprit du capitalisme</i> (Boltanski et Chiapello – 2011).....	29
3. Individus en crise et crise névrotique de la société.....	32
DEUXIÈME PARTIE : DEOXYRIBONUCLEIC ACID (DNA) – 2009.....	34
1. Résumé du drame.....	34
1.1. Note introductive.....	35
2. Influence des lieux sur les personnages.....	35
2.1. Une rue.....	36
2.2. Un champ.....	37
2.3. Un bois.....	38
3. Collectivité VS individu.....	40
3.1. Question du genre et interchangeabilité de l'individu au sein du groupe.....	40
3.2. Réparation de l'ADN et apoptose.....	42
3.3. Proximité génétique et comportements sociaux.....	45

3.4. Le groupe comme le chœur du théâtre antique grec.....	47
4. Portes de sortie et possibilités de reconstruction.....	48
TROISIÈME PARTIE : AFTER THE END - 2005.....	55
1. Résumé du drame.....	55
1.1. Note introductive.....	57
2. Tension entre mensonge et réalité.....	58
2.1. Définition de Mark par les mots de Louise.....	59
2.2. Définition de Louise par les mots de Mark.....	59
2.3. <i>Bonheur égoïste, bonheur altruiste</i>	61
3. Règles du jeu, torture blanche et sociétés totalitaires.....	61
3.1. Règles du jeu.....	62
3.2. Torture blanche.....	65
3.3. Sociétés totalitaires.....	67
3.4. Entrecroisements entre jeu, contrainte, mensonge et réalité.....	69
4. Possibilités de reconstruction et notion de boucle.....	72
QUATRIÈME PARTIE : LOVE AND MONEY – 2006.....	76
1. Résumé du drame.....	76
1.1. Note introductive.....	78
2. Les concepts dramaturgiques.....	78
2.1. Le pouvoir des chiffres.....	78
a) Identification du lecteur/spectateur.....	78
b) Dépersonnalisation des individus.....	80
c) Échec de la dépersonnalisation et chute du vecteur.....	82
2.2. Dramaturgie fragmentée et structure fractale.....	83
a) Thématiques prégnantes : amour, argent, foi et sexe.....	83
b) Dramaturgie fragmentée à dessein.....	88
c) Dessin de structure fractale.....	91
3. Jess, la <i>marginale</i> porteuse d'espoir.....	93
CONCLUSION.....	97
BIBLIOGRAPHIE.....	102

INTRODUCTION GÉNÉRALE

1. Penser l'analyse

Pourquoi est-ce que les personnages des drames de Dennis Kelly, ainsi que les situations poussées à l'extrême qu'ils vivent, nous semblent si empreints de réalité ? En quoi ces écrits nous touchent ? Que nous racontent-ils ? Nous avons affaire à des individus déstabilisés dotés – pour la plupart - d'une profonde humanité. Nous ne pouvons pas cautionner leurs actes, souvent violents et désespérés, pourtant nous sommes en mesure de comprendre leur détresse et leur cheminement. Le contexte dans lequel ces personnages évoluent imite la réalité. Et les contraintes liées à chacun, dans la vie comme dans les pièces de Kelly, poussent parfois les êtres à réagir de façon démesurée. Quels outils la psychanalyse et la sociologie peuvent nous prêter afin de comprendre en quoi l'univers (fictionnel, mais pas tant) que Kelly nous propose semble si réel, malgré une intense codification ?

Au travers de textes théoriques qui nous serviront de clés, nous allons tenter de mettre ces questions en lumière afin d'ouvrir des portes qui nous permettront d'entrer au cœur même des systèmes dramaturgiques complexes élaborés par Kelly. Ces textes nous aideront à comprendre les actes excessifs posés par les personnages au sein des drames. Les pièces que nous analyserons seront décodées au travers de trois prismes. En abordant l'ouvrage *Le malaise dans la culture*¹ de Sigmund Freud, nous sonderons les personnages dans leur être et dans leurs interactions avec les autres individus sous un angle psychanalytique. Avec l'article « La crise du processus identificatoire² » de Cornelius Castoriadis (qui fait suite au texte *Le malaise dans la culture*), nous interrogerons les significations imaginaires sociales nourries par les individus, eux-même influencés par une société en crise. Ce texte aborde les notions de la collectivité et de l'individu sous un angle social-historique. L'ouvrage *Le nouvel esprit du capitalisme*³ de Luc Boltanski nous apportera un éclairage supplémentaire quant au contexte occidental et néolibéral dans lequel les personnages des drames de Kelly évoluent., tout en désintriquant d'un point de vue sociologique les enjeux personnels et collectifs d'un tel système.

1 FREUD Sigmund, *Le malaise dans la culture*, Flammarion, Paris, 2010 (première édition 1930).

2 CASTORIADIS Cornelius, « La crise du processus identificatoire », *Malaise dans l'identification*, revue Connexions n°55, Editions Erès, Paris, 1990.

3 BOLTANSKI Luc et CHIAPELLO Ève, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Editions Gallimard, Paris, 2017 (première édition 2011).

Afin de faciliter la lecture des extraits qui seront cités au sein des analyses, nous avons fait le choix de conserver les titres en anglais, qu'ils proviennent de la version originale ou de la version française. Lorsque nous prenons le temps de comparer les deux versions d'une même pièce, Le dicton « Traduire, c'est trahir »¹ prend tout son sens. Nous constatons que toute traduction nécessite de faire un choix stratégique, parfois au détriment de la musicalité rythmique de la langue et parfois au détriment du sens. Une traduction ne peut être totalement fidèle aux subtilités de la langue d'origine. Dans nos analyses, il nous sera nécessaire de revenir épisodiquement aux textes originaux afin de nous plonger dans une analyse plus profonde, plus proche de la pensée de l'auteur. Pour l'analyse de *Deoxyribonucleic Acid (DNA)*, ainsi que pour l'analyse de *After the End*, nous nous basons en grande partie sur la version française. Si des nuances nous semblent nécessaires, ou si la version française opère des coupes ou des ajouts qui viennent changer la vision dramaturgique globale du texte, nous nous référerons au texte original en proposant d'emblée notre propre traduction, ceci afin d'éviter des notes de bas de pages trop conséquentes. Puisque la version française de *Love and Money* nous semble – en ce qui concerne les extraits qui nous intéressent – fidèle à la version originale, l'analyse de cette pièce se basera uniquement sur la traduction française. Le référencement des extraits cités au cours de ce mémoire sera indiqué à la fin de chaque citation et abrégés de la sorte :

Deoxyribonucleic Acid (DNA) :

- (DNA Fr.) pour la version française²
- (DNA Engl.) pour notre traduction de la version anglaise³

After the End :

- (AtE Fr.) pour la version française⁴
- (AtE Engl.) pour notre traduction de la version anglaise⁵

1 Diction dont l'origine est controversée. L'auteur en serait soit Niccolò Franco, dans *La risposta della Lucerna* (1539), soit Joachim Du Bellay, dans *La Défense et illustration de la langue française*, (1549). Source internet consultée le 11.08.20., Fabula.org, https://www.fabula.org/actualites/qu-est-ce-qu-une-mauvaise-traduction-litteraire-sur-la-trahison-et-sur-la-traitrise-en-traduction_78156.php

2 KELLY Dennis, *Love & Money* (traduction Le Moine Philippe et Aïqui Francis) – *ADN (Acide désoxyribonucléique)* (traduction Le Moine Philippe), L'Arche Editeur, Paris, 2011.

3 KELLY Dennis, *Plays Two*, Oberon Books London, Londres, 2013.

4 KELLY Dennis, *Débris* (traduction Le Moine Philippe et Sales Pauline) – *Après la fin* (traduction Manifold Pearl et Werner Olivier), L'Arche Editeur, Paris, 2018.

5 KELLY Dennis, *Plays One*, Oberon Books London, Londres, 2008.

Love and Money :

- (*L&M Fr.*) pour la version française¹

2. Constantes et variations dans l'œuvre

Suite à nos lectures, nous pouvons dégager certaines constantes et variations qui traversent l'œuvre originale de Kelly. Par « œuvre originale », nous entendons les fictions créées par Kelly à destination du théâtre. Nous ne tiendrons pas compte des adaptations engendrées par son écriture - ni des créations ou adaptations diffusées par d'autres médias qu'est celui de l'écriture à destination du théâtre.

2.1. Constantes

D'après nos observations, l'œuvre originale de Kelly renferme un projet dramaturgique particulier. Nous pourrions qualifier ce projet d'« expérimentation formelle et thématique de dramaturgies "d'après la catastrophe" ² ». Si certains drames sont proches les uns des autres d'un point de vue formel ou thématique selon les constantes que nous nous apprêtons à décrire, chaque pièce renferme un concept particulier qui colore l'entièreté du drame. Les analyses de *Deoxyribonucleic Acid (DNA)*, *After the End* et *Love and Money* présentées dans ce mémoire illustreront les intrications qui nouent le fond et la forme de chacun de ces drames. Cette démarche n'est d'ailleurs pas étrangère aux allers et retours entre théorie et pratique que Kelly a eu l'occasion d'expérimenter lors de son cursus à *Goldsmiths, University of London* (cf. **PREMIÈRE PARTIE 1. Apprendre à penser**).

L'œuvre originale de Kelly s'ancre dans notre contemporanéité : la société occidentale néolibérale actuelle renferme suffisamment de problématiques à exploiter que pour être un terrain fertile aux spéculations dramaturgiques. Les actions se déroulent en Angleterre. Mais la nature humaine est universelle et le système capitaliste, les comportements sociaux et culturels occidentaux sont suffisamment harmonisés en Europe pour que notre imagination transpose sans

1 KELLY Dennis, *Love & Money* – ADN.

2 Signifie que la catastrophe est inaugurale et non pas conclusive, qu'un malheur a déjà eu lieu lorsque le rideau se lève. Terme emprunté à l'ouvrage suivant : SARRAZAC J.P., NAUGRETTE C., KUNTZ H., LOSCO M., LESCOT D., *Lexique du drame moderne et contemporain*, Éditions Circé, Belval, 2010, p.38.

peine les événements dans un lieu qui nous est proche. Les situations proposées par Kelly dans ses drames sont réalistes, du moins « vraisemblables » au sens aristotélicien du terme.

2.2. Variations

Afin de déterminer les variations qui s'opèrent d'un drame à l'autre, nous avons établi – outre les constantes développées dans le point précédent – une classification sommaire des drames de l'œuvre de Kelly. Cette classification comporte trois catégories : les drames ayant pour point de départ un fait de société (**Le fait de société à l'œuvre**), les drames empruntant les contours du thriller psychologique (**La confusion mentale à l'œuvre**) et les drames qui ont pour aire de jeu le contexte capitaliste et ses revers tortueux (**La dystopie à l'œuvre**). Les pièces peuvent appartenir à plusieurs catégories, mais généralement une catégorie se dégage et devient dominante par rapport aux autres. Dans les points suivants, chaque catégorie est illustrée par le bref descriptif thématique, formel et conceptuel d'une pièce qui sera analysée. À la fin de chaque descriptif, nous mentionnons les drames qui nous semblent appartenir à la même catégorie, même s'ils diffèrent au niveau de la forme.

a) Le fait de société à l'œuvre

Dans cette catégorie qui regroupe les drames ayant pour point de départ un fait de société, nous analyserons *Deoxyribonucleic Acid (DNA)*, pièce qui débute avec un épisode de harcèlement entre adolescents qui a mal tourné, provoquant la mort d'un garçon. L'intérêt de cette pièce ne réside pas dans le phénomène de harcèlement à proprement parler, mais bien dans le rapport de l'individu à une collectivité constituée en micro-société se tenant à l'écart du monde des adultes. Le lecteur/spectateur¹ observe ces individus au sein même de leurs rapports, ce qui confère au drame une portée sociologique presque documentaire. D'un point de vue formel, l'histoire dévoile onze personnages qui se prêtent à un jeu de choralité au sein d'une structure spatio-temporelle rigide qui n'est pas sans rappeler la tragédie antique grecque. Le concept exploité par Kelly dans cette pièce est annoncé dans le titre : le groupe d'adolescents, les dialogues, les lieux du drame ainsi que la

1 Le « lecteur/spectateur » appartient à une catégorie spécifique de lecteurs. Cette catégorie diffère de celle du lecteur de littérature en ce que le lecteur de textes dramatique envisage la projection des corps dans un espace de représentation. Le lecteur se place en position de spectateur, explorant et anticipant mentalement le devenir scénique du drame qu'il est en train de lire.

structure du texte s'organisent d'après un modèle calqué sur le fonctionnement d'une molécule d'ADN.

Par ailleurs, nous classerions également deux autres pièces appartenant au projet de Kelly dans cette catégorie : *Taking care of Baby* qui débute sur le désœuvrement d'une mère soupçonnée d'infanticide suite au décès de son jeune enfant et *Girls and Boys* qui traite au travers de la vie d'une femme le rapport entre les individus de sexes opposés. Le fait de société qui anime *Girls and Boys* nous est certes révélé à la fin du récit, mais constitue le point de départ de l'écriture (cf.

PREMIÈRE PARTIE 1. Apprendre à penser).

b) La confusion mentale à l'œuvre

Dans cette catégorie qui regroupe les drames empruntant les contours du thriller psychologique, nous analyserons *After the End*. Mark retient Louise dans un abri souterrain suite à une explosion de nature nucléaire. La tension extrême de la situation révèle la violence latente de ces deux individus condamnés à survivre côte à côte, ne sachant pas quel degré de confiance accorder à l'autre. La forme choisie par Kelly est celle d'un huis clos composé de tableaux successifs d'un point de vue chronologique, interrompus par des ellipses qui traduisent l'attente suffocante d'une porte de sortie. Le concept de cette pièce renferme la notion de boucle, qui peut se traduire par la reproduction d'un comportement ou par la temporalité du drame envisagée comme un cycle. Ce concept est dévoilé dans le titre puisque « après la fin » signifie la possibilité d'un recommencement.

De la même manière, nous classerions aussi trois autres pièces dans cette catégorie : *Taking Care of Baby* qui amène le lecteur/spectateur sur de fausses pistes de manière à ce qu'il ne sache plus si le drame qui lui est présenté est basé sur un fait réel ou si la fiction est totale, ainsi que *Orphans* et *Osama the Hero* qui, de faux témoignages en indices détournés, sèment également le doute et puis l'effroi dans l'esprit du lecteur/spectateur, provoquant la surprise lors du dénouement.

c) La dystopie à l'œuvre

Cette catégorie regroupe les drames qui ont pour aire de jeu le contexte capitaliste et ses revers tortueux. Nous utilisons le terme « dystopie » en lui attribuant une connotation particulière relative

à la catégorie « La dystopie à l'œuvre ». Par « dystopie », nous entendons « récit de fiction dépeignant une société dont les individus – incapables d'accéder au bonheur – ne peuvent échapper. Les dirigeants de cette société exercent un pouvoir sur les individus, sans contrainte et au travers de moyens pacifiques, qui se soumettent de manière volontaire. »¹ Le sens premier de « dystopie » désigne un monde imaginaire situé dans un futur proche. En 1994, Dominique Rouillard² revisite l'utilisation de ce terme : « Non plus une prémonition, mais un constat sur le présent. »³ L'échec de la promesse scientifique - dystopie on ne peut plus actuelle - et ses conséquences socio-économiques désastreuses seront détaillées dans la première partie de ce mémoire (cf. **PREMIÈRE PARTIE 2.3. *Le nouvel esprit du capitalisme***).

Love and Money expose les rouages de la dystopie sur des individus ordinaires (le couple formé par David et Jess) en appliquant ce modèle à notre réalité contemporaine. Kelly n'étant pas un partisan du manichéisme, la vision du lecteur/spectateur est susceptible d'évoluer au fil de la lecture. Dans ce drame, le contexte capitaliste dépasse la fonction de cadre et devient, grâce à l'observation de ses mécanismes en action, un acteur à part entière. Du point de vue formel, le drame est éclaté dans sa chronologie et opère de nombreux allers et retours dans le temps. Une série de personnages secondaires, désignés par des chiffres, des fonctions ou des prénoms, témoignent de l'effet de choralité qui permet l'identification proche ou lointaine du lecteur/spectateur. Ces personnages qui gravitent autour du couple ont pour la plupart une clé de compréhension du drame à délivrer.

Le concept de cette pièce réside dans la forme fragmentée de la dramaturgie. L'image de la fractale se répète en elle-même à l'infini, suggérant l'existence d'une multitude d'univers adjacents dans lesquels chaque possibilité est mise en œuvre.

-
- 1 Notre définition, inspirée des sources suivantes : Etymonline (2020), « Dystopia ». <https://www.etymonline.com/word/dystopia>, Vocabulary.com Dictionary (2020), « Dystopia ». <https://www.vocabulary.com/dictionary/dystopia#:~:text=The word dystopia comes from,make life there really bad.>, Interesting Literature (2020), « The Curious Origin of the Word 'Dystopia' ». <https://interestingliterature.com/2016/04/the-curious-origin-of-the-word-dystopia/> 10/08/2020.
 - 2 Architecte, docteur en histoire de l'art et professeur titulaire à l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Malaquais (ENSAPM).
 - 3 ROUILLARD Dominique, « Dystopie et liquidation de l'architecture », *La planète interdite*, Archigram, Centre Georges Pompidou, 1994. Extrait en ligne: <http://www.articule.net/wp-content/uploads/2013/03/DRouillardArchigram.pdf> 10/08/2020.

Nous classerions deux autres pièces dans cette catégorie. *The Gods Weep* et *The Ritual Slaughter of Gorge Mastromas* illustrent - avec nuance, ironie, empathie et brutalité - les effets pervers du capitalisme sur les protagonistes.

d) Hors catégories

Deux drames ne trouvent pas totalement leur place dans notre classification sommaire. Ils dépassent le fait de société, le thriller psychologique et la dystopie grâce à une certaine forme d'onirisme. *Our teacher's a troll* ainsi que *Debris* mettent en scène deux personnages qui alternent narration autodiégétique et prise de parole à l'intérieur du récit.

3. Drames choisis

Lorsque le choix du sujet de ce mémoire fût arrêté, nous savions d'ores et déjà que nous analyserions *Deoxyribonucleic Acid (DNA)*. En effet, cette pièce faisait l'objet d'une mise en scène réalisée par les étudiants du Centre d'Études Théâtrales de Louvain-la-Neuve en 2019 et certaines pistes dramaturgiques avaient été dégagées afin d'être exploitées sur le plateau. Mais nous étions principalement dans des considérations d'ordre pratique (obtention d'un subsidy, organisation des répétitions et des représentations, formation pratique aux étudiants qui pour certains n'avaient jamais foulé les planches...). Nous pouvions pressentir que nos recherches allaient dans la bonne direction et que les choix que nous avions faits étaient justifiés, mais nous savions également que la construction du drame recelait d'autres pistes qui nous laissèrent alors sur notre faim. Nous saisissons donc l'occasion d'approfondir le décryptage des mécanismes dramaturgiques de cette pièce dans le cadre de ce mémoire.

Notre deuxième choix se doit d'être fondamentalement différent du premier. Puisque *Deoxyribonucleic Acid (DNA)* comporte onze personnages et se déroule en plein air, nous optons naturellement pour *After the End*, huis clos prenant place dans un bunker entre deux personnages.

Le déroulement de ces deux drames restant soumis à une temporalité logique, notre troisième choix se porte sur *Love and Money*, pièce dont la structure est éclatée tant au niveau de la temporalité qu'au niveau des variétés de formes exploitées de scène en scène – alors que

Deoxyribonucleic Acid (DNA) et *After the End* conservent la même apparence formelle du début à la fin.

L'ordre de présentation des analyses correspond au cheminement de l'adolescence vers l'âge adulte et ne tient pas compte des dates de publication des textes. *Deoxyribonucleic Acid (DNA)* débute sur une problématique sociétale fréquente surtout chez les adolescents (un harcèlement qui a mal tourné). *After the End* met en scène deux adultes relativement jeunes qui n'ont pas de charge de famille, ne semblent pas souffrir d'un manque financier et qui passent une grande partie de leur temps dans un pub ou dans des soirées improvisées entre amis. *Love and Money* présente des adultes qui peuvent appartenir à la même tranche d'âge que les protagonistes de *After the End*, à la différence qu'ils sont soumis à des préoccupations qui pourraient être considérées comme plus « sérieuses » : l'argent, le travail, la cohérence de la place de chacun dans la société *etc.*

Les portes que nous allons ouvrir sont des interprétations possibles et cohérentes avec les univers proposés par Kelly (il en existe probablement d'autres). C'est cette cohérence entre les textes dramatiques et les textes théoriques que nous ferons ressortir, afin de dévoiler l'humanité de ces personnages soumis à leur propre psyché, aux liens qu'ils tissent au sein de leur collectivité, ainsi qu'au système dans lequel ils évoluent. Ce mémoire ayant pour objet une visée strictement dramaturgique, nous n'aborderons pas les mises en scène réalisées au départ des écrits de Kelly.

4. *Modus operandi*

Dans la première partie de ce mémoire, nous apprendrons à connaître ce qui a amené Kelly à l'écriture dramatique et ce qui l'anime dans cette démarche. Nous découvrirons l'univers de son œuvre originale et ses personnages, ainsi que son engagement à ne pas faire de théâtre engagé. Nous détaillerons les concepts extraits des textes théoriques qui nous serviront à appuyer nos analyses (« Le malaise dans la culture » de Freud, « La crise du processus identificatoire » de Castoriadis et *Le nouvel esprit du capitalisme* de Boltanski et Chiapello).

La deuxième, la troisième et la quatrième partie de ce mémoire seront consacrées à l'analyse des drames à proprement parler (*Deoxyribonucleic Acid (DNA)*, *After the End* et *Love and Money*). Chaque partie exposera un résumé du drame, proposera des pistes de lecture en lien avec les textes

théoriques abordés dans la première partie et analysera le fond et la forme à partir d'un concept, caché au cœur même de l'écriture, qui sera découvert au fil de l'analyse.

PREMIÈRE PARTIE : MISE EN REGARD

1. Apprendre à penser

1.1. Biographie, univers et engagement

Figure emblématique du théâtre britannique contemporain, Dennis Kelly décortique, au travers de son travail, la société dans laquelle nous vivons, tout en interrogeant notre humanité. Mais aux questions qu'il soulève dans ses pièces, pas de réponses. Il invite le lecteur/spectateur à réfléchir à sa propre situation. Scénariste pour le cinéma, la télévision et la radio, mais surtout dramaturge, il dissèque dans ses écrits les comportements sociaux dans des situations qui semblent poussées à l'extrême, faisant pourtant preuve d'un certain réalisme.

Dennis Kelly naît en 1969. D'extraction modeste, il grandit dans la banlieue londonienne, élevé dans la religion catholique au sein d'une famille d'origine irlandaise. Comme tous les jeunes de son milieu, il quitte l'école à 16 ans afin de trouver un emploi et jusqu'à ses 18 ans, il remplit des rayons de supermarchés. Il déteste son travail et tombe dans un alcoolisme juvénile, jusqu'à ce qu'un ami lui propose de l'accompagner au cours de théâtre local, le *Barnet Drama Center*. « Un soir par semaine, j'avais la chance de pouvoir... penser »¹, relate-t-il. Il y apprend à jouer, et de là naît son envie d'écrire. Cette formation lui permet d'avoir une connaissance concrète du plateau en expérimentant le travail d'acteur. Cet atout est révélé dans ses écrits par les dialogues rythmés et précis, autant du point de vue visuel pour le lecteur que du point de vue auditif pour le spectateur. Mais les qualités de dramaturge de Kelly ne reposent pas uniquement sur cette expérience fondatrice. Quelques années plus tard, il entame une licence à *Goldsmiths, University of London* (établissement réputé pour son département d'art), en Arts Dramatiques et Théâtraux². Ce cursus articule un dialogue permanent entre la théorie et la pratique³. Les étudiants sont amenés à confronter ces deux aspects, notamment grâce à l'utilisation d'installations qui permettent ces allers

1 JARRY Marjolaine (2019), « Le choc Dennis Kelly, côté séries comme côté scène ». En ligne: <https://www.nouvelobs.com/series/20190721.OBS16202/le-choc-dennis-kelly-cote-series-comme-cote-scene.html> 29/03/2020.

2 Appellation exacte : BA (Bachelor) Drama & Theatre Arts

3 Goldsmith, University of London: <https://www.gold.ac.uk/ug/ba-drama-theatre-arts/> 13/07/2020.

et retours permanents (actuellement un théâtre de 160 places, quatre studios de spectacle, une suite multimédia en libre accès, un studio son...). L'histoire des théâtres, les processus de production, l'analyse des spectacles et des écrits, l'acquisition de compétences techniques, la compréhension de la manière dont les spectacles affectent les audiences et la comparaison de ses propres écrits face à de grands modèles théoriques¹... sont autant d'outils proposés par ce cursus formateur à plusieurs niveaux. A trente ans, Dennis Kelly est diplômé avec les honneurs de première classe².

Les pièces de Kelly évoquent foi, douleur, sexe, violence, plaisir, jouissance, espoir, libération, contemplation, consommation, cynisme, nihilisme, capitalisme, nuances, impuissance, finalité. Elles comportent des mécanismes dramatiques complexes, des situations inextricables, un désir de jeu qui traverse la forme autant que le fond, un concept particulier pour chaque projet et des didascalies inscrites dans le langage. Les personnages de Kelly s'expriment avec malaise, difficulté, avec une langue vive, acérée, choquante, vivante, touchante, rythmée, avec des mots qui appellent des images, un langage sculpté autour des silences, des pronoms qui remplacent les noms, des répétitions, des arrêts, des reprises, des interruptions.

La plupart de ses pièces publiées ont été traduites dans plus de vingt langues et se jouent sur tous les continents. En tant que dramaturge, il aime explorer le thriller psychologique, genre artistique généralement réservé à la littérature non-dramatique et au cinéma. La tension narrative qui tient le lecteur/spectateur en haleine jusqu'au dénouement est articulée autour de mécanismes narratifs tels que la rétention d'informations et la fausse piste. Ses textes invoquent le réel de manière suffocante³.

Debris (2004), raconte deux orphelins qui oscillent entre réalité brutale et fantasmagorie afin d'échapper à leur destin qu'ils ne veulent pas croire écrit d'avance. *Osama the Hero* (2005) expose un règlement de compte entre voisins qui tourne à l'assassinat collectif d'un jeune non-conformiste du quartier. Dans *After the end* (2005) Mark s'est enfermé avec Louise dans son abri souterrain suite à une explosion de nature nucléaire. Ils vont y vivre les prochains jours totalement coupés du

1 Nous aurons l'occasion d'illustrer ce dernier outil au sein de l'analyse de *Deoxyribonucleic Acid (DNA)* (**DEUXIÈME PARTIE, 3.4. Le groupe comme le chœur du théâtre antique grec**)

2 Plus haute classification des honneurs en Grande-Bretagne.

3 Étant donné que la plupart des textes de Kelly ont fait l'objet de créations avant même d'avoir été édités, il est difficile d'en déterminer l'année de rédaction avec exactitude. Pour la totalité de ce mémoire, nous prendrons le parti de nous baser sur l'année de la première édition de chaque pièce chez l'éditeur Oberon Books, éditeur habituel des drames de Kelly. Dans les descriptions qui suivent, l'année de la première édition est mentionnée entre parenthèses.

monde, rationnant eau et nourriture, sans savoir ce qu'il se passe à l'extérieur. *Love and Money* (2006) raconte les parcours morcelés d'individus qui s'entrecroisent et qui gravitent autour de David et de son épouse récemment décédée, Jess. Dans *Orphans* (2007), Danny et Helen s'apprêtent à souper en tête-à-tête dans leur appartement, lorsque Liam, le frère d'Helen, arrive ensanglanté. Ses explications sont troubles, et les informations sont dispensées au compte-goutte. *The Gods Weep* (2008) raconte un PDG rigoureux et sans scrupules qui perd prise sur la réalité de l'empire qu'il a mis presque une vie à construire. Dans *DeoxyriboNucleic Acid (DNA)* (2009), un groupe d'adolescents a mis accidentellement à mort l'un de leur camarade suite à un épisode de harcèlement, et tente de masquer la vérité. *Our Teacher's a Troll* (2010) est une pièce de théâtre jeune public. Un troll vient en remplacement du directeur de l'école de Max et Alice, les jumeaux terribles. Il force les enfants à travailler dans une mine d'or, et tout contestataire est dévoré. *Taking Care of Baby* (2013) est une fiction-réalité qui met en scène l'interview d'une mère accusée de la mort de ses deux jeunes enfants à quelques années d'intervalle. *The Ritual Slaughter of Gorge Mastromas* (2013) dévoile la vie banale d'un homme commun, qui bascule du côté obscur et goûte à l'euphorie du pouvoir corrompu. Dans *Girls and Boys* (2018), une femme raconte son parcours amoureux et sa vie mouvementée, révélant peu à peu la violence latente que la société peine parfois à contenir.

Dennis Kelly a adapté les pièces de théâtre *A Negyedik Kapu (The Fourth Gate)* du dramaturge Péter Kárpáti (2004), *Rose Bernd* de Gerhart Hauptmann (2005), *Prinz Friedrich von Homburg oder die Schlacht bei Fehrbellin (The Prince of Homburg)* de Heinrich Von Kleist (2010), et le roman *Matilda* de Roald Dahl (*Matilda the Musical* – 2010). Il s'investit dans l'écriture de scénarios pour d'autres médias, comme le cinéma (*Blackout* et *Blacksea*), la télévision (*Pulling* et *Utopia*) et la radio (*The Colony* et *12 Shares*). Il est également l'auteur de plusieurs textes théâtraux non-publiés ayant fait l'objet de créations à Londres.

Le succès de Kelly lui permet une certaine latitude. Il déclare que tant que *Matilda, The Musical* continue à être joué à Londres, il peut se permettre de ne plus travailler. Pourtant il continue avec un certain acharnement, et c'est pour le théâtre qu'il préfère écrire. Bien qu'il estime qu'écrire du théâtre engagé est une perte de temps¹ (le public est souvent déjà conquis par l'idée d'engagement), il est réellement convaincu que le théâtre peut changer le monde : à une petite échelle, en ouvrant les questionnements de ceux qui sont en contact avec le théâtre, en les amenant

1 KELLY Dennis (2012), « Why political theatre is a complete waste of time ». En ligne: <https://theatreroomasia.com/2012/06/09/why-political-theatre-is-a-complete-waste-of-time/> 29/03/2020.

à connaître d'autres façons de penser. Il pense que le théâtre peut également changer le monde à une grande échelle également, à un niveau plus politique (sans faire du théâtre militant pour autant), par un biais détourné, celui de la vérité des émotions. La vérité intellectuelle, quant-à-elle construite par l'esprit, est bien trop malléable et les arguments changent au profit de ceux que cela arrange. Ainsi, mieux vaut parler au départ avec passion et humilité d'événements ou de situations qui touchent l'individu, qui nous touchent personnellement. Ces situations s'ouvriront alors naturellement au monde en invoquant l'émotionnel de chacun. Au contraire, le fait de parler d'événements qui concernent moins l'individu que la société ou le monde restera une construction intellectuelle extérieure à la vérité puisque loin de notre ressenti. Ainsi, si l'on veut parler du monde au travers de la quête de la vérité, Kelly déclare qu'il faut trouver à écrire des pièces qui ont du sens pour soi, sans omettre de se demander au cours du processus : « Est-ce que je sers le sujet ou est-ce que le sujet me sert ? »¹.

Pour construire ses pièces en respectant ses propres principes de quête de la vérité, Kelly part de faits vraisemblables - au sens aristotélicien du terme - ancrés dans notre réalité occidentale, et invite le lecteur/spectateur à réfléchir aux questionnements qu'il se formule. Il estime que le théâtre est une voix solitaire qui surgit dans une pièce sombre en disant « Je pense ceci. Est-ce que quelqu'un d'autre pense la même chose que moi ? »². Ses écrits sont une éternelle interrogation.

Par ailleurs, *Utopia*³, série culte pour les amateurs du genre, créée et scénarisée par Kelly, épouse également les contours du thriller psychologique. L'histoire raconte comment un groupe de geeks qui ne se sont jamais rencontrés lève malencontreusement le voile sur un complot scientifique qui vise à réduire la natalité en stérilisant la population à son insu. Ce complot a pour objectif de régler le problème de la surpopulation mondiale au moyen d'un soit-disant vaccin. Kelly déclare à propos d'*Utopia* :

« Quand je raconte le projet d'individus décidés à éliminer une partie de l'humanité, je me contente de travailler sur une information bien connue de tous : les génocides existent depuis toujours, et partout dans le monde... Ce qui ne nous a pas empêchés d'inventer également cette merveilleuse structure qui nous permet de vivre ensemble : la société. Disons que si l'on accepte de regarder en face notre espèce, vous admettez qu'elle est pour le moins complexe... »⁴

1 KELLY, *Why political*. (notre traduction)

2 *ibid.* (notre traduction)

3 Production *Kudos*, diffusion Channel Four 2013 - 2014

4 JARRY Marjolaine (2016), « La grâce Kelly : Rencontre avec le génie d'Utopia ». En ligne:

<https://teleobs.nouvelobs.com/actualites/20160329.OBS7354/la-grace-kelly-rencontre-avec-le-genie-d-utopia.html>
29/03/2020.

Tout comme dans les écrits théâtraux de Kelly, la série *Utopia* est savamment construite. Humour, violence, contemplation, suspense et actualité s'y confrontent.

Il ne faut pourtant pas prendre Kelly pour un auteur engagé. Il ne traite pas d'un sujet en décrétant ce qui est bien et ce qui est mal. Sans manichéisme, il interroge. Et vraisemblablement au travers de faits inventés. Même si sa pièce *Taking Care of Baby* semble inspirée d'un fait divers, la stratégie est construite d'un point de vue dramatique. Le fait de société qui constitue le départ du drame est l'infanticide. Kelly prévient le lecteur/spectateur de manière récurrente au début de chaque tableau que ce récit est inventé, puis au fil du drame parvient à lui faire croire que cette histoire est vraie. Bien que le texte dans sa forme n'appelle pas un imaginaire ou une traduction plateau réaliste, Kelly travaille la complexité des personnages en leur donnant une épaisseur palpable qui leur donne l'apparence de véritables personnes.

Dans son texte intitulé « Why political theatre is a complete waste of time ¹ », Kelly constate le peu d'efficacité du théâtre engagé sur le réel. Il continue à croire pourtant que le théâtre peut changer le monde, en faisant bouger des choses en nous au travers d'expériences émotionnelles, et que tout auteur doit s'acharner à tâtonner vers la réalité. L'humour devient une arme pour invoquer le réel. Dans la vie, le comique percute le tragique. Il en va de même dans les pièces de Kelly.

Dans un article paru dans *The Guardian* en 2013² ainsi que dans le texte « Why political theatre is a complete waste of time ³ » Kelly explique son adhésion à une règle d'écriture à laquelle il ne déroge jamais : « Si vous n'écrivez pas avec passion, n'écrivez pas du tout. ⁴ » L'application de cette règle lui a fait abandonner un projet commandé par l'ancien directeur du *Royal Court Theatre* (Londres) alors que Kelly en était à ses débuts en tant que dramaturge. Il s'apprêtait à écrire une pièce qui traitait du suicide assisté. Travail de recherche et de documentation à l'appui, il interrogeait des personnes concernées d'une manière ou d'une autre par le sujet. Kelly était convaincu par tous les arguments qu'on lui avançait, quelle que soit la prise de position, ce qui l'inquiétait car il commençait à penser qu'il devait être stupide ou influençable. Dépassant cet *a priori*, il réalisa que la vérité pouvait être tordue dans la forme qui nous convient à l'aide de faits et

1 KELLY, *Why political*. (notre traduction)

2 COSTA Maddy (2013), « Dennis Kelly: 'I thought that drinking was all I had to offer' ». En ligne: <https://www.theguardian.com/stage/2013/sep/10/dennis-kelly-gorge-mastromas-interview> 29/03/2020.

3 KELLY, *Why political*. (notre traduction)

4 KELLY, *Why political*, *ibid.*. (notre traduction)

d'arguments afin de soutenir ce que nous considérons déjà comme vrai. Et que cette vérité découle non pas de notre intellect, mais de nos émotions. Ces rencontres lui ont fait se rendre compte qu'il n'avait rien à dire sur le thème du suicide assisté, n'étant pas concerné par le sujet.

De cette façon, l'impact du théâtre sur le réel ne peut être opérationnel que si l'auteur écrit avec passion. De plus, la pièce doit contenir une certaine forme de réalisme, même dans un contexte très codifié. C'est pourquoi le langage chez Kelly imite à la perfection le langage oral, fruit d'une maîtrise technique précise. Ainsi chaque mot est méticuleusement choisi. Et ces mots appellent les images, souvent violentes. Aussi les personnages se racontent au travers du langage et des interactions.

Kelly applique au théâtre des mécanismes qui sont souvent exploités au cinéma et à la télévision. Il trouble les esprits en nous forçant à contempler l'humain tel qu'il est, dans sa complexité, dans son chaos, dans son incohérence, dans son autodestruction, mais aussi dans sa capacité à jouir de la vie. Ses histoires n'ont pas de morale ou de fin mot, la question reste perpétuellement ouverte. Il déconstruit le manichéisme sans donner de leçons, mais puisque le théâtre est le média le plus sensitif, le plus émotionnel et le plus kinesthésique, l'émotion se doit d'être au rendez-vous. Kelly écrit avec passion, mais aussi avec humour. A ce sujet, Sarah Kane déclarait dans une interview :

« Une fois que vous avez compris que la vie est très cruelle, la seule réponse est de vivre avec autant d'humanité, d'humour et de liberté que possible. L'écriture est une expression de cela [...] »¹

1.2. Sur la choralité

Kelly aime jouer avec la complexité. Les codes sont très présents, prégnants, visibles, soupçonnables, mais Kelly aime brouiller les pistes. Il joue avec son lecteur/spectateur. Il sème des indices, envoie sur une fausse piste avec délicatesse, et puis nous révèle le dénouement inattendu. Impossible de négliger l'aspect ludique de l'écriture théâtrale. Nous constatons un jeu de confrontation de formes au sein de certaines pièces. Dans *Love and Money*, Kelly superpose les suppositions de 1, 2, 3, 4 et 5, les personnages choraux, avec les événements vécus par Jess, individu à part entière. Peu à peu, ces suppositions glissent vers la réalité. Dans *Girls and Boys*,

¹ BAYLEY Clare (1995), « A very angry young woman ». En ligne:

<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/a-very-angry-young-woman-1569281.html>

23/01/2020. (notre traduction)

l'unique personnage joue avec des êtres chers absents. Dans *After the End*, Mark contraint Louise à jouer à un jeu de rôle, la privant de nourriture si elle refuse de s'y prêter.

Kelly joue aussi avec l'effet de choralité, pratique courante dans les écrits contemporains. Pour dresser rapidement le voisinage dramatique de Kelly et citer d'autres drames utilisant l'effet de choralité, comparons certains de ses textes avec *Manque*¹ et *4.48 Psychose*² de Sarah Kane, ainsi qu'avec *Pornographie*³ de Simon Stephens.

Sarah Kane, dans *Manque*, nomme ses personnages C, M, B et A, ce qui peut renvoyer à la première lettre d'un prénom, mais qui indique aussi que ces personnages pourraient être, non pas n'importe qui, mais peut-être vous, nous, ou des gens que nous connaissons. Dans *Manque*, dialogue à quatre voix qui tend vers la forme lyrique, les personnages semblent continuer les répliques de l'autre, à la manière d'un écho, ou comme une répercussion, un rebondissement, comme si une même idée sautait d'un personnage à l'autre, changeant ses contours selon la bouche dans laquelle elle se trouve. Dans *4.48 Psychose*, pièce autobiographique et ultime écrit de Sarah Kane, l'effet de choralité est plus prégnant encore. On devine deux personnages, une patiente et un médecin. Les changements de répliques sont signalés à l'aide d'un tiret. Dans *Manque* comme dans *4.48 Psychose*, aucune indication concernant les personnages ou les actions. Les personnages sont genrés, mais cela n'empêche en rien l'identification de soi ou d'un proche, la projection, la reconnaissance d'une partie de soi sur le plateau.

Dans *Pornographie* de Simon Stephens, cette choralité est d'emblée indiquée dans une note introductive de l'auteur : « Cette pièce peut être jouée dans n'importe quel ordre, et par n'importe quel nombre de comédiens.⁴ » Cette note n'est pas sans rappeler la note introductive de *Deoxyribonucleic Acid (DNA)* : « L'action se passe dans une rue, un champ et un bois. Les noms et les genres des personnages ne sont que des suggestions, et peuvent être modifiés pour convenir aux interprètes.⁵ » Comme dans *Love and Money* de Kelly, la pièce *Pornographies* est présentée dans un ordre non-chronologique, telles les pièces d'un puzzle qui auraient été mélangées. Les personnages non-nommés sont signifiés par des tirets - ce qui n'est pas le cas dans *Love and Money* mais bien dans *4.48 Psychose* – ou par un retour à la ligne. Il semble que les pièces de Kelly appellent à la

1 KANE Sarah, *Manque* (traduction Pieiller Évelyne), L'Arche Éditeur, Paris, 1999.

2 KANE Sarah, *4.48 Psychose* (traduction Pieiller Évelyne), L'Arche Éditeur, Paris, 2001.

3 STEPHENS Simon, *Pornographie* (traduction Magois Séverine), Voix Navigables, L'Île-Saint-Denis, 2010.

4 STEPHENS Simon, *Op. Cit.* p.7.

5 KELLY Dennis, *Plays Two*, Oberon Books London, Londres, 2013, p. 193 (notre traduction)

choralité malgré l'apparente singularisation de nombre de personnages. Ils portent généralement un prénom, ou sont indiqués par une fonction (PERE, MERE, DOCTEUR dans *Love and Money*). Dans *The Ritual Slaughter of Gorge Mastromas* de Kelly, se côtoient prénoms et/ou noms (GORGE MASTROMAS, LOUISA, GEL, PETE), lettres (A, M et G), fonction (LE RECEPTIONNISTE) et simples tirets qui laissent libre cours à la distribution de la parole. *Our Teacher's a Troll*, pièce jeune public à propos de laquelle la note introductive de l'auteur mentionne « Une pièce pour deux acteurs et un troll¹ », se compose quant à elle uniquement de tirets à répartir librement entre les supposés acteurs qui alternent narration et prise de parole au nom de plusieurs personnages. Dans *Girls and Boys*, monologue d'une femme qui raconte sa vie mouvementée, aucune indication n'est nécessaire. Nous savons d'emblée que c'est une femme puisque le texte nous en informe, et il n'y a que ce personnage qui soit invité à prendre la parole. La scène CINQ de *Love and Money*, dans laquelle les personnages appelés 1, 2, 3, 4 et 5 assument un monologue à plusieurs voix et s'adressent au lecteur/spectateur en « vous », fait l'objet d'un traitement particulier qui sera détaillé plus loin dans ce mémoire, au sein de l'analyse de la pièce.

Mais comment Kelly traite-il l'effet de choralité par le biais de personnages clairement identifiés ? Il semble que plus un personnage est précis, particulier, individuel, complexe, plus il s'universalise. Paradoxalement, plus on va dans le détail, plus il y a de gens qui peuvent se reconnaître dedans, s'y identifier ou identifier quelqu'un de son entourage. Plus les personnages sont précis, plus le lecteur/spectateur se projette lui-même, dans une plus grande ou dans une moindre mesure selon les cas, dans la situation qui lui est présentée.

Chez Kane, nous pouvons constater une choralité qui passe par une identification plus émotionnelle, chez Stephens une multiplication des situations et des personnages qui se veulent larges de manière à englober une grande partie de la population, et chez Kelly une multiplication des points de vue qui participent à la déconstruction du manichéisme, ainsi qu'une multiplication des procédés d'identification liés à la forme (tirets, fonctions, prénoms).

2. Premières approches

Les personnages des pièces de Kelly font preuve d'un réalisme frappant, par leur complexité, leur douceur et leur brutalité. Avant même d'entamer les analyses à proprement parler, nous

1 KELLY Dennis, *Mon prof est un troll* (traduction Le Moine Philippe et Sales Pauline), L'Arche Éditeur, Paris, 2011, p. 9

réalisons à quel point nous avons affaire à des concentrés d'êtres humains soumis à des mécanismes systémiques ou conjoncturels qui les dépassent et qui influencent leurs actes. La compréhension du récit passe par l'émotionnel du lecteur/spectateur qui, tels les personnages du drame auquel il assiste, ne perçoit pas forcément à quel point il est lui aussi soumis à des mécanismes, dramaturgiques cette fois, qui le dépassent. Les personnages de Kelly, dans leurs mots, leurs non-dits et leurs réactions, imitent le réel à la perfection. Les personnages de Kelly évoluant dans une société néolibérale sont de fait aliénées par cette dernière. Nous avons affaire à des individus en pleine crise existentielle qui sont victimes de débordements. Le trop-plein d'injonctions émanant de la société ou du groupe auquel ils appartiennent les pousse la plupart du temps à agir de manière démesurée. Les liens qui nouent l'individuel et le collectif sont complexes. C'est pourquoi il nous semble nécessaire d'aborder les textes de Kelly sous l'angle de cette aliénation sociale. Pour ce faire, nous allons recourir à des textes scientifiques à même de nous expliquer en quoi l'individu est soumis à une société qui n'a plus aucun sens pour lui, et en quoi l'individu en crise alimente à son insu cette absence de sens en se pliant aux injonctions.

Élisabeth Castadot, dans un cours de « Littérature, théâtre et sciences humaines » dispensé à l'UCL¹, a mis en regard le roman « Truismes »² et l'article « La crise du processus identificatoire » de Cornelius Castoriadis. Ce décodage d'un récit littéraire à l'aide d'un texte scientifique a suscité chez nous le plus vif intérêt. La société actuelle serait en crise, et les individus qui la composent seraient en perte de repères. Cette crise proviendrait de l'affaiblissement de certaines valeurs fondatrices qui auraient été balayées au profit d'un vice devenu dogme : l'esprit de lucre. Les individus ne pouvant plus rattacher leurs valeurs individuelles aux valeurs de la société subiraient les conséquences d'une *crise du processus identificatoire*. Cette étude ayant été écrite en réaction à l'exposé de Freud *Le malaise dans la culture*, il nous semble essentiel de commencer par ce détour afin de bien cerner les éléments qui entrent en jeu. L'ouvrage *Le nouvel esprit du capitalisme* de Luc Boltanski et Ève Chiapello nous apporte un cadre éclairant (et non des moindres) quant aux mécanismes évolutifs de la société capitaliste occidentale qui confèrent un statut pérenne à cette dernière.

1 CASTADOT Elisabeth, « Littérature, théâtre et sciences humaines – Absence à soi-même et crise des identifications », UCLouvain, notes de cours, 7 mai 2018.

2 DARRIEUSSECQ Marie, *Truismes*, Éditions Gallimard, Paris, 1998.

Dans la première partie de ce mémoire, nous aborderons ces trois pensées qui se rejoignent et nous en extrairons les mots, termes et concepts (en caractère *italique* dans le développement de nos analyses) qui nous serviront à appuyer nos propositions d'interprétations des textes de Kelly.

2.1. *Le malaise dans la culture* (Freud – 1930)

Freud introduit son ouvrage *Le malaise dans la culture* avec un concept qui traverse l'entièreté de son exposé : la nostalgie du *sentiment océanique*. Le nourrisson, dès son origine, baigne dans un *grand Tout* universel. Il ne fait pas de distinction entre son propre corps et le monde qui l'entoure. Il est le monde. Il n'existe aucune frontière qui le différencie de sa mère, de ses proches, de ce qui est extérieur à lui. En grandissant, l'enfant prend conscience des limites de sa personne. Il détermine les contours de son moi au travers d'expériences qui se traduisent par des sensations de plaisir et de déplaisir. Il s'approprie les sensations de plaisir qui affluent sur lui, qui le construisent et le rassurent (l'excitation et la satisfaction), tandis qu'il rejette les sensations de déplaisir qu'il identifie comme un dehors étranger et menaçant (la douleur et la frustration).

L'individu adulte a conscience des *limites de son être*, qui se brouillent toutefois en certaines occasions. Le sentiment amoureux dans son plus fort état peut donner l'impression aux deux individus concernés qu'ils n'en forment qu'un. La foi chrétienne a récupéré au profit des institutions religieuses cette nostalgie du nourrisson qui baignait dans le *grand Tout*. Certains états pathologiques perturbent la stabilité des frontières entre soi et l'autre, entre soi et le monde...

En écartant d'emblée la réponse de la religion qui tente de donner une réponse au *sens de la vie* sur terre, Freud affirme que l'aspiration de tout être humain est l'accession au bonheur et la conservation de cet état. Pour y parvenir l'être humain recherche des expériences liées à ce qu'il a vécu dans sa petite enfance lors de la délimitation du moi : l'absence de déplaisir, et l'expérience de sentiments forts de plaisir.

Les menaces de souffrance – donc de déplaisir – proviennent de trois sources. La première est liée à la finitude du corps, à notre condition d'être vivant soumis à la maladie et à la déchéance. La deuxième concerne les forces de la nature que l'être humain ne cesse d'asservir grâce à la technologie. La maîtrise de l'espace et du temps avait pour objectif l'augmentation du bonheur de

tous les individus. La menace de souffrance réside en l'échec de ce projet. La troisième source émane directement des relations humaines. Les institutions mises en place pour les régir et les faciliter au sein des différents systèmes – familles, sociétés, états – s'avèrent insuffisantes.

Afin de soulager les individus de leurs souffrances, Freud évoque plusieurs méthodes d'*évitement du déplaisir*. En voici quelques-unes : la *solitude volontaire* consiste à mettre le plus de distance possible entre soi et les autres, de manière à ne pas souffrir des relations humaines. Cette méthode poussée à l'extrême nous indique la *voie de l'ermite*, soit qui vit seul, soit qui recrée une société en gommant tous les traits déplaisants de celle qu'il a connue auparavant. La *prise de stupéfiants*, qui induit l'apparition d'effets indésirables selon la nature et l'usage, amoindrit les signaux de souffrance physique ou psychique. La *maîtrise de la vie pulsionnelle* qui consiste à se rendre maître des sources internes de ses besoins par la pratique du yoga et de la sagesse orientale en tuant les pulsions, amoindrit les sensations de déplaisir mais également l'intensité des sensations de plaisir. Le *déplacement de la libido sur un objet extérieur* s'opère via la création artistique, la recherche scientifique, ou via quelque passion qui après s'être développée dans l'imaginaire prend forme en s'ancrant dans la réalité.

Afin de limiter ou d'oublier la souffrance, la société de consommation suggère avec acharnement un mode de vie qui repose sur la satisfaction illimitée de tous les plaisirs. Mais le *principe de plaisir* ne peut être pleinement réalisé. Lorsqu'un besoin est comblé il cesse d'être un besoin et n'apporte plus de satisfaction. L'être humain est dans une lutte permanente pour la recherche du bonheur.

Une catégorie d'individus incrimine la société et la rend responsable de sa non-accession au bonheur. Ces individus considèrent comme arbitraires les contraintes imposées par le système. Ils sont sujets à une souffrance sociale que les institutions – dont l'objectif initial était d'être un avantage et une protection pour tous – ne sont pas en mesure de combattre. Freud déclare que nous ne pouvons en déceler les raisons. Il avance toutefois que la culture serait en partie porteuse de notre misère en raison de la croyance erronée du *mythe du bon sauvage*¹ et de l'échec de la promesse scientifique².

1 Les individus accéderaient au bonheur s'ils renonçaient à la civilisation en retrouvant des modes de vie plus primitifs.

2 Asservissement des forces de la nature par l'industrialisation afin de permettre aux individus de vivre sans déplaisir. La technologie est arrivée à ses fins mais les individus ne sont pas plus heureux.

Il y a un phénomène qui est à l'œuvre en permanence dans le processus du développement de la culture. C'est la tension constante entre ce que Freud nomme *Éros* (la pulsion de vie, l'aspiration à l'amour) et *Thanatos* (la pulsion de mort, la *pulsion de destruction*). Ces aspects de la psyché peuvent trouver satisfaction dans la sexualité : l'union entre deux êtres ou la domination de l'autre sans son consentement. C'est dans le domaine de la sexualité que la pulsion de mort est la plus facilement observable. En effet, au sein des rapports qui lient les individus à la collectivité, cette pulsion destructrice est la plupart du temps passée sous silence, voire réfrénée. Mais ces deux concepts participent également au sens du développement de la culture en s'affrontant au sein de ce qui peut être qualifié de combat vital de l'espèce humaine. *Éros* « unit, rassemble, cimente le monde »¹ et *Thanatos* « désunit, fragmente, détruit. »² Ces deux forces antagonistes sont dans une lutte permanente, et pourtant ils sont indissociables. La pulsion de vie tend à rassembler les individus entre eux par la libido afin qu'ils forment une collectivité (une famille, une société, l'humanité), la pulsion de mort quant à elle - pulsion d'agression naturelle inhérente à chaque individu - est un obstacle à la société : elle pousse les individus à la destruction de l'autre. Le développement de la culture est en quelque sorte basé sur un phénomène d'adaptation qui est la résultante de la tension perpétuelle entre *Éros* et *Thanatos*.

D'autre part et de manière plus particulière, il existe une tension constante entre le *bonheur égoïste* de l'individu - qui consiste en l'accomplissement de ses pulsions - et l'aspiration au *bonheur altruiste* - liée au désir des individus de vivre en communauté. La société ordonne les relations entre les individus de manière à limiter les pulsions agressives envers autrui. Sans cela, la *loi du plus fort* l'emporterait, et la société en tant que protectrice des individus par la *loi du plus grand nombre* serait rendue caduque. Cette pratique rend accessible la vie en communauté, mais ne tient pas suffisamment compte du bien de l'individu qui se trouve dans l'incapacité d'accéder au bonheur. L'individu ne peut satisfaire les exigences et les idéaux presque irréalisables de la culture, qui se rassemblent en une *éthique de la société*, une sorte de *Surmoi*³ collectif en matière de relations humaines.

1 CAUSSE Jean-Daniel, « Le malaise dans la culture : une crise permanente ? », *Recherches de Science Religieuse*, 2014/2 (Tome 102), p. 225-239. DOI : 10.3917/rsr.142.0225. URL :

<https://www.cairn.info/revue-recherches-de-science-religieuse-2014-2-page-225.htm> 14/08/2020.

2 *Ibid.*

3 En psychanalyse, le Surmoi est une partie de l'esprit qui surveille, limite, juge et censure les autres composantes de l'esprit.

La conclusion de Freud est la suivante : Si l'on considère que les mécanismes du développement culturel et de l'individu relèvent du même procédé (en ce qui concerne l'établissement et le fonctionnement du Surmoi), « [...] ne devrait-on pas être justifié à faire le diagnostic que certaines cultures – ou époques culturelles – et possiblement, l'humanité tout entière – sont devenues « névrotiques » sous l'influence des aspirations culturelles ? »¹

2.2. « La crise du processus identificatoire » (Castoriadis – 1990)

Dès l'introduction de son article « La crise du processus identificatoire », Castoriadis répond à la question qui clôt l'exposé de Freud. Il estime en effet que la société contemporaine est en crise, et que la raison en est la suivante : la société est créée par les individus qui la composent. C'est un cercle vicieux qui ne peut être rompu. La collectivité est composée d'individus, qui s'identifient à des significations imaginaires sociales, qui sont le ciment de la société. Les significations imaginaires sociales remplissent trois fonctions dans le *processus identificatoire* de l'individu. La première fonction remplit un rôle de représentation. Elle structure les représentations du monde en général. Par exemple, dans le monde de la Grèce antique, chaque arbre abrite une nymphe. C'est une représentation qui est acceptée comme telle et qui n'est pas remise en cause. Dans la construction moderne, un arbre est un végétal, qui possède une forme de vie, mais que nous utilisons comme matériau afin de constituer notre mobilier. La deuxième fonction désigne les finalités de l'action. Elle indique ce qu'il faut ou ne pas faire, sans qu'aucune loi biologique, naturelle ou psychique ne le justifie. Comme il faut adorer un dieu dans le contexte d'une religion, ou accumuler les forces productives dans le contexte capitaliste. La troisième fonction établit les types d'affects institués socialement par une société. Comme le sentiment indescriptible de la foi en un dieu qui nous aime, nous protège et que l'on doit craindre, ou comme l'affect lié au capital selon Marx, qui est caractérisé par une inquiétude perpétuelle, un changement constant et une soif pour le nouveau et du plus pour le plus.

Les significations imaginaires sociales de la société actuelle sont en crise. Elles sont liées, d'un point de vue social-historique, à l'émergence du capitalisme. Il n'y a rien de volontaire, les causes sont observables mais il n'y a pas de coupable à proprement parler. Lors de l'émergence du capitalisme, il y avait deux significations centrales, participant à l'élaboration du *processus identificatoire* des individus. Deux projets, pourtant antinomiques, dans lesquels la collectivité

1 FREUD, *malaise culture*, p. 173-174.

s'investissait ou voulait s'investir : le projet scientifique et le projet d'autonomie. Le projet scientifique avait pour objectif de développer la maîtrise de la nature, l'expansion illimitée, ou comme le disait Freud, le moyen de disposer de l'espace et du temps. Ce projet se traduit dans le contexte actuel par le développement croissant et toujours plus rapide de la technologie. Le projet d'autonomie projetait de rechercher des formes de liberté collectives et individuelles, des moyens d'émancipation sociales correspondant à un besoin de démocratie. Ces deux projets, antinomiques par nature, ont naturellement écarté la religion, *signification imaginaire sociale* dominante à l'époque, qui ne pouvait satisfaire ni le désir de lucre, ni le désir d'émancipation.

Quelles en sont les conséquences actuellement ? Les objectifs de ces projets, si l'on se réfère à Freud, étaient la recherche du bonheur et l'*évitement du déplaisir*, pour les individus qui composent la collectivité. Le projet scientifique a pris son essor, mais l'humain s'est rendu compte que cela ne le rendait pas plus heureux. Le projet d'autonomie des individus, submergé par le pragmatisme du projet scientifique, traverse une phase d'occultation prolongée. La *signification imaginaire sociale* induite par la société occidentale actuelle capitaliste est la suivante : gagnez le plus possible, et jouissez le plus possible. L'accroissement continu de la consommation et des loisirs est devenu une fin en soi. L'absence de la religion en tant que ciment de la société, et l'échec du projet scientifique et du projet d'autonomie laissent un vide au niveau des significations imaginaires sociales que rien ne vient pallier. Les individus sont déboussolés, et n'arrivent plus à s'identifier à cette société qui les a engendrés, qu'ils ne vivent plus que comme une contrainte vide de sens.

Que représente le vide laissé par l'absence de religion, à tort ou à raison ? Lorsque la religion était omniprésente, elle apportait une réponse au *sens de la vie* : la mort n'est pas une vraie mort, notre âme est immortelle, et au moment de notre mort physique nous entrerons dans le giron de Dieu. La mort prenait une valeur positive. La religion apportait un sens vécu comme impérissable par l'individu. Aujourd'hui, ce sens n'est socialement nulle part. L'individu moderne occidental moyen typique écarté de ce sens, mis à distance de la religion, jouit pour oublier sa finitude et l'absence de signification de sa vie, l'absence de signification de sa mort. Ainsi il s'oublie dans la société de consommation, se distrait, achète, collectionne, zappe, fait du sport, s'amuse, fuyant devant sa propre mortalité – concept occulté dans notre société contemporaine. Les *marginiaux* quant à eux, vivent mal ce vide de sens. Castoriadis définit les *marginiaux* en les opposant aux « bons pères et mères des classes moyennes » qui transmettent à leurs enfants le message suivant : « Ayez le plus possible, jouissez le plus possible, tout le reste est secondaire ou inexistant »¹. La

1 *Op. Cit.* p.130.

société contemporaine ayant mis la religion à distance est en crise parce qu'elle n'a pas encore trouvé le moyen d'engendrer une autre façon d'être ensemble, un autre *moyen de communion*.

2.3. *Le nouvel esprit du capitalisme* (Boltanski et Chiapello – 2011)

Cet ouvrage conséquent qui dépasse de loin l'objet de notre mémoire propose une analyse fine et profonde de la société contemporaine néolibérale. L'évolution du capitalisme y est disséquée, dévoilant les mécanismes adaptatifs qui lui ont permis de subsister jusqu'à devenir la pensée unique en économie. Pour analyser les pièces de Kelly, nous nous baserons sur les approches évoquées ci-dessous afin de proposer un cadre contextuel fortement ancré dans notre réalité contemporaine.

À partir de l'analyse de textes de management diffusés dans le milieu du patronat entre 1970 et 1995, Luc Boltanski et Ève Chiapello, sociologues, définissent les contours de ce qu'ils appellent *Le nouvel esprit du capitalisme*¹. Cet ouvrage a pour objet les changements idéologiques qui ont accompagné les transformations récentes du capitalisme. Le projet de cet ouvrage trouve sa source dans un questionnement lié à la coexistence d'une dégradation de la situation économique et sociale d'un nombre croissant de personnes et d'un capitalisme en pleine expansion. L'analyse porte sur le territoire de la France. Mais le système capitaliste actuel fonctionne de la même manière sur toute la planète. Le capitalisme mondial nous est dépeint comme un système d'accroissement du capital par le placement économique et l'investissement qui rejette les profits liés à la possession de richesses matérielles jugés trop coûteux (bien immobiliers, entreprises, monnaie *etc.*). Le caractère abstrait de l'enrichissement va contribuer à l'insatiabilité du profit perpétuel.

Nous pouvons observer trois esprits du capitalisme qui se succèdent dans le temps, détournant les périodes au cours desquelles les individus, selon leur statut ou leur fonction, se voient progressivement écartés des sphères privilégiées. Le premier esprit du capitalisme est associé à la figure bourgeoise. Le deuxième esprit du capitalisme s'organise autour de la figure du directeur ou du dirigeant salarié. Le *troisième esprit du capitalisme* met en œuvre les nouvelles technologies, faisant preuve d'isomorphisme face au capitalisme mondialisé. C'est ce *troisième esprit* que nous connaissons aujourd'hui, c'est celui qui colore inévitablement les drames de Kelly.

1 BOLTANSKI et CHIAPELLO, *nouvel esprit*.

Face aux revendications de liberté et d'émancipation individuelle qui ont bouleversé la fin des années 60, les dirigeants faisaient la promesse d'une société qui ne cesserait pas d'être « tournée vers le progrès ». Cette idéologie en laquelle les individus voulaient croire, portait en elle l'espoir d'une vie meilleure pour leurs enfants. Le capitalisme prit en effet son essor, en même temps que la situation sociale des individus n'appartenant pas aux sphères privilégiées continuait de se dégrader. La bourgeoisie fut encore à l'abri du besoin pendant un certain temps, jusqu'à ce que les possessions matérielles soient rendues obsolètes aux yeux du capital. Les cadres et les diplômés constituaient alors la couche la plus basse des sphères privilégiées. Mais à l'heure actuelle un diplôme ne préserve plus du chômage. Les emplois sont devenus instables et les retraites sont menacées. Depuis les années 90 ces éléments constituent le prétexte qui justifie le nivellement de tous les salaires par le bas, orchestrant un désarroi idéologique généralisé. Les travailleurs ne peuvent plus avoir la certitude d'être en mesure d'assurer l'avenir de leurs enfants. Les représentations associées au compromis socio-économique sont en décomposition.

Le salarié, peu motivé voire hostile au capitalisme, se soumet de manière volontaire par un lien de subordination. Sans travail, il ne peut survivre. Mais cette motivation matérielle ne constitue qu'une nécessité. Sans motivation, le travailleur ne s'implique pas. Le *nouvel esprit du capitalisme* invoque alors des raisons individuelles et des justifications collectives en prônant la vocation et le devoir d'accomplissement de soi par le travail, en élevant la pratique économique au rang de religion. La condition d'un monde durable repose sur le fait qu'un individu ne trouve pas l'univers dans lequel il évolue insupportable. Pour que les contraintes systémiques imposées par le capitalisme soient intégrées par l'individu afin de susciter son engagement, elles doivent être justifiées par la socialisation ainsi que par l'idéologie, en prenant appui sur les représentations susceptibles de l'influencer. La manœuvre est résumée dans le livre de Boltanski et Chiapello à l'aide d'une citation de l'économiste new-yorkais Robert L. Heilbroner « Tout ce qui est bénéfique pour l'individu l'est pour la société. Par analogie tout ce qui engendre un profit (donc sert le capitalisme) sert aussi la société » ¹. L'idéologie dominante institue l'ordre capitaliste comme le meilleur choix, le seul choix possible, afin de détourner l'individu du désespoir ou du nihilisme que lui inspire *le nouvel esprit*.

Depuis la naissance du capitalisme, sa critique l'accompagne. Le *nouvel esprit* modifie ses contours en fonction des critiques qui lui sont adressées. En récupérant les idées de ses détracteurs (le capitalisme est plus robuste que Marx ne le pensait), il se transforme, se structure, se durcit et

1 *Op. Cit.* p. 48

s'adapte en fonction des idéologies qu'il fait siennes, désarmant ainsi ses adversaires. Il procède par essai-erreur, adoptant continuellement une nouvelle configuration idéologique.

Il existe deux niveaux dans la formulation d'une critique. Le premier niveau concerne le domaine des émotions, lorsqu'une expérience désagréable est vécue personnellement ou par autrui et qu'elle donne lieu à une source d'indignation. La critique émanant du domaine des émotions est indispensable à la critique. De plus, elle est impossible à faire taire et continuera d'exister tant qu'il y aura des raisons de s'indigner. Le deuxième niveau de formulation d'une critique concerne l'argumentation rhétorique construite autour de la source d'indignation - qui se doit d'être argumentée de manière à traduire la souffrance individuelle en faisant référence au bien commun. Puisqu'il est impossible de mettre un terme à la critique émanant du domaine des émotions, c'est sur la critique argumentée que le capitalisme agit afin de se transformer. Les opposants au capitalisme victimes d'un désarmement idéologique ne sont plus en mesure d'attaquer cette structure évolutive qui porte fièrement en étendard les valeurs qu'ils revendiquaient jusqu'alors.

D'un point de vue historique, nous pouvons distinguer deux types de critiques argumentées attaquables par le capitalisme : la « critique artiste » et la « critique sociale ». Ces deux types de critique constituent les lignes de force principales dont découlent de manière assez semblable l'idéologie de l'anticapitalisme actuel. La « critique artiste » se construit sur la déploration de la perte de sens « qui découle de la standardisation et de la marchandise généralisée, touchant non seulement les objets du quotidien mais aussi les œuvres d'art et les êtres humains. »¹ L'exemple de Baudelaire illustre bien l'opposition entre le modèle du dandy et la bourgeoisie du XIX^e siècle (lorsque les bourgeois étaient encore directement concernés par le capitalisme et faisaient encore partie des sphères privilégiées). Les auteurs de l'époque étaient des artistes et des intellectuels libres de toute attache qui prônaient l'absence de production matérielle, valorisant la production de soi et de la culture de l'incertitude. La bourgeoisie possédait des biens de toute nature (production et patrimoine) et nourrissaient une tendance obsessionnelle pour l'accroissement des productions. La « critique sociale » quant à elle déplore « l'égoïsme des intérêts particuliers dans la société bourgeoise et la misère croissante des classes populaires dans une société aux richesses sans précédent. »²

1 *Op. Cit.* p.88

2 *Op. Cit.* p. 89

La « critique artiste » formulée selon son idéologie implique une sortie du régime du capital tout en conservant son caractère individualiste, alors que la « critique sociale » cherche à rompre avec les pratiques individualistes pour résoudre le problème des inégalités. La critique révèle ici son incomplétude puisque les deux types de critique, aux intérêts opposés, ne peuvent être rassemblées dans une critique totale et univoque qui ferait front commun contre le capitalisme.

3. Individus en crise et crise névrotique de la société

La mise en regard de ces trois écrits issus de périodes différentes (1930 – 1990 – 2011) nous dévoile les intrications entre les individus et la collectivité en crise qu'ils composent. Nous qualifions volontiers cette crise de « crise névrotique de la société ».

Sous l'influence d'une *éthique sociale* devenue trop exigeante, les individus subissent des perturbations dans le processus identificatoire vis-à-vis de la société à laquelle ils appartiennent. Les raisons de cette crise généralisée semblent liées à l'émergence du capitalisme. Suite à ce constat, nous pouvons avancer les affirmations suivantes :

- La *signification imaginaire sociale* dominante aujourd'hui concerne la croissance illimitée du capital. Cette signification remplace celle de la religion, qui ne pouvait concorder ni avec le projet d'autonomie (lié au désir d'émancipation), ni avec le projet scientifique (lié au désir de lucre). En effet, la religion chrétienne telle qu'instituée au XIX^e siècle, par un phénomène d'infantilisation dont le pilier central était le sentiment de culpabilité, prônait la soumission des individus au Dix Commandements, et condamnait (de manière certes hypocrite) le désir d'accroissement du capital.

- Le projet scientifique qui concerne la maîtrise des forces de la nature, de l'espace et du temps est une réussite technologique. Mais le projet n'a pas tenu la promesse qu'il avait faite de garantir le bonheur à tous les individus. C'est plutôt le contraire qui est advenu, les conséquences idéologiques et sociales sont un véritable désastre humain. Le fossé ne cesse de se creuser entre l'accroissement du capital et la dégradation économique d'un nombre croissant d'individus. Et paradoxalement, la réussite du projet scientifique a pour effet l'augmentation de la capacité de destructibilité de l'être humain, l'exemple le plus marquant étant la multiplication des machines de guerres utilisées lors de la première guerre mondiale et l'inventivité dont ont fait preuve les scientifiques afin de les réaliser.

- Le projet d'autonomie et d'émancipation individuelle est un échec. La machinerie capitaliste instituée comme *signification imaginaire sociale* dominante occulte les besoins des individus.

- Le capitalisme mondialisé récupère les valeurs individuelles et les transforme en valeurs marchandes, au soi-disant profit de la collectivité.

- Pour que l'individu soit en mesure de supporter l'univers dans lequel il évolue, la société consumériste prône les méthodes d'évitement du déplaisir qui passent par la jouissance immédiate et la satisfaction de tous les besoins.

- Les *marginiaux* vivent mal le vide de sens et sont sujets à une souffrance sociale que la société n'est pas en mesure de combattre. Les individus ne se retrouvent pas dans la société qui les a engendrés.

- Les individus fonctionnels (à priori, qui l'est vraiment ?) – ceux qui ne vivent pas mal le vide de sens et qui s'adonnent à l'injonction de jouissance illimitée émanant de la société ainsi qu'au jeu de l'*évitement du déplaisir* à tout prix par nostalgie du *sentiment* océanique - sont en quelques sortes des individus infantilisés par la société.

Ces intrications entre individus et collectivité font intervenir différents concepts qui apparaîtront en italique dans les analyses et qui nous serviront à appuyer les interprétations que nous avançons.

DEUXIÈME PARTIE : DEOXYRIBONUCLEIC ACID (DNA) – 2009

1. Résumé du drame

Un groupe d'adolescents se retrouve régulièrement dans les bois. Ce groupe est dirigé par John Tate, tête brûlée que tout le monde craint. Dans ce microcosme sans adultes, des lois propres au groupe se sont créées : ou on se serre les coudes, ou on tombe tous. Un jeune garçon nommé Adam a été mis à mort par certains d'entre eux, suite à un épisode violent de harcèlement. Après coups de poings, vodka, brûlures de cigarette, défis toujours plus dangereux les uns que les autres, Adam finit par tomber dans un puits désaffecté recouvert d'une grille.

Pour s'en sortir, le groupe fait appel à Léa et à Phil, deux élèves de leur école, réputés intelligents. Phil, jeune homme taiseux à son habitude, échafaude alors un plan où chacun a son rôle à jouer : certains doivent récupérer discrètement un pull chez Adam afin que d'autres le couvrent de l'ADN d'un homme choisi au hasard dans la rue. Richard doit emmener Brian en pleurs à la police afin qu'il fasse une déposition concernant un homme qui lui aurait montré son zizi dans les bois, en donnant la description d'un gros postier qui a de mauvaises dents. Avec des traces de pas laissées dans les bois et John Tate qui quelques jours plus tard témoignera avoir vu Adam avec un homme en uniforme du côté du Lidl, tout le monde croira à un enlèvement, et suivront l'enquête, le deuil, et le classement de l'affaire.

Le plan se déroule comme prévu, jusqu'à ce que la police mette la main sur l'homme qui a kidnappé Adam, preuves ADN à l'appui. Les jeunes se retrouvent dans les bois et tentent de comprendre comment un homme qui n'existe pas a pu être arrêté. De fil en aiguille, Léa fait avouer à Cathy sa prise d'initiative : elle a récupéré de l'ADN non pas au hasard comme cela était prévu, mais sur un homme du côté du tri postal, correspondant au signalement donné par Brian. Un innocent risque la prison. Certains veulent avouer le subterfuge, d'autres refusent de compromettre leur avenir. Phil insiste pour que le groupe reste soudé et pour que personne ne parle. Pour que Brian accepte de se rendre au commissariat pour identifier le suspect, Phil le menace de l'emmener à la grille et de le jeter dans le trou afin qu'il aille pourrir avec le cadavre d'Adam.

Lorsque que le prétendu coupable est sous les verrous pour de bon, et que l'affaire est enfin classée, les jeunes trouvent Adam bien vivant dans les bois. Plusieurs semaines se sont écoulées, il est sale, blessé à la tête, déboussolé, il s'est nourri de choses qu'il a trouvées dans les bois et qui l'ont rendu malade. Il explique à Léa qui tente de le rassurer comment il est sorti de son trou et comment il a survécu pendant tout ce temps hors de la civilisation. Suite à un interrogatoire mené par Phil, Adam annonce qu'il ne veut pas rentrer chez lui. Le bois est sa nouvelle vie, il a eu une sorte de révélation. Si quelqu'un le trouve en vie, la vérité risque d'être découverte. Phil montre alors à Cathy comment elle doit s'y prendre pour faire en sorte que Brian, devenu fou suite à la trop grande pression qu'il a subie, étouffe Adam avec un sac en plastique, afin de le tuer une deuxième fois.

Après cette seconde mort, Léa quitte la ville sans donner de nouvelles à personne. Phil se retrouve alors seul, plongé dans son mutisme d'autrefois. Richard tente de le faire revenir dans le groupe en lui donnant des nouvelles des uns et des autres. La pièce se termine sur la description d'une vision métaphysique que Richard a eue concernant le fait qu'il est à présent persuadé qu'ils ne sont pas seuls dans l'univers.

1.1. Note introductive

Les questions principales que la pièce évoque sont annoncées d'emblée par Kelly dans une note introductive. L'importance du lieu qui influence l'individu, son mode de pensée et son fonctionnement (cf. **2. Influence des lieux sur les personnages**), ainsi que la question de l'interchangeabilité de l'individu au sein du groupe (cf. **3. Collectivité VS individu**).

Takes place in a street, a field and a wood.
Names and genders of characters are suggestions only,
and can be changed to suit performers.¹

2. Influence des lieux sur les personnages

Cette pièce présente une certaine rigidité dans sa forme. La répétition systématique des lieux dans les différents tableaux évoque une sorte d'immuabilité. Dans les trois premiers tableaux, les lieux dans lesquels se déroule l'action se succèdent toujours dans le même ordre (une rue – un

¹ « L'action a lieu dans une rue, un champ, un bois. Les noms et les genres des personnages ne sont que des suggestions, et peuvent être modifiés pour convenir aux interprètes. » KELLY Dennis, *Plays Two*, p.193

champ - un bois - un champ). Les lieux sont génériques. « Une rue » peut être n'importe quelle rue. Il en va de même pour « un champ » et « un bois ». La répétition des lieux ponctue et rythme l'action de manière systématique. Cette récurrence est brutalement rompue à la fin du drame puisque le quatrième tableau qui fait office d'épilogue ne comporte plus que deux scènes (une rue - un champ). Le bois est absent du dernier tableau, signifiant la désertion du lieu par les jeunes, l'abandon de leur point de ralliement suite à la dislocation du groupe.

2.1. Une rue

La rue ouvre chaque tableau. Ce lieu est systématiquement investi par le binôme Jan et Mark, le duo inséparable. Ces personnages n'y parlent qu'à demi-mots, comme si leurs conversations pouvaient être captées par des oreilles importunes, comme si les secrets risquaient d'être découverts par les adultes. C'est un lieu de passage appartenant à la civilisation, dans lequel il faut être prudent et émettre une certaine réserve. Ces scènes d'ouverture introduisent le lecteur/spectateur dans un espace-temps défini, puisque chaque tableau est séparé par quelques jours ou quelques semaines selon les cas. Jan et Mark piquent la curiosité du lecteur/spectateur en dévoilant une partie des éléments qui vont constituer la suite de l'action, laissant entrevoir les facteurs de tension, sans en révéler l'essence.

JAN. Mort ?

MARK. Ouais.

JAN. Quoi, mort ?

MARK. Ouais.

JAN. Genre mort, mort.

MARK. Oui.

JAN. Genre vraiment mort, pas mort-vivant ?

MARK. Oui, pas mort-vivant.

JAN. Tu es sûr ?

MARK. Oui.

(DNA Fr., 89)

Les scènes de la rue sont très courtes et peu verbeuses par rapport au reste de la pièce. Les personnages de Jan et Mark deviennent plus volubiles lorsqu'ils se trouvent dans le bois. Ces scènes sont comme un tremplin vers le cœur de l'action de chaque tableau. Dans ce premier passage qui ouvre la pièce, on ne sait ni qui est mort, ni dans quelles circonstances. Il faudra attendre la troisième scène avant de savoir de quoi il retourne. Il en va de même pour les scènes de la rue qui

ouvrent les tableaux suivants, lorsque Mark annonce que Brian n'ira pas identifier le suspect au commissariat (« MARK. Il dit qu'il n'ira pas/ JAN. Comment ça il dit qu'il n'ira pas ? » [*DNA Fr.*, 107]), lorsque Cathy a retrouvé Adam dans le bois (« JAN. Non, non/ MARK. Si/ JAN. Non, pas possible, c'est/ MARK. Je sais » [*DNA Fr.*, 121]) et lors de l'annonce du départ de Léa (« JAN. Partie ?/ MARK. Ouais./ JAN. Partie partie ?/ MARK. Ouais./ JAN. Quoi, elle est partie ?/ MARK. Oui. » [*DNA Fr.*, 135]). Mark est le personnage qui annonce, Jan est le personnage qui reçoit et qui met en doute l'information afin de susciter l'attention du lecteur/spectateur.

2.2. Un champ

Le champ se retrouve systématiquement en deuxième position et en scène de clôture dans la chronologie des tableaux. Ce lieu est investi par Léa et Phil, un autre duo éternel qui finira par se séparer à la suite de la deuxième mise à mort d'Adam, et constituera la rupture finale du dernier tableau. Le champ peut être considéré comme une étendue propice à la réflexion, à la pensée, comme une bulle située en dehors du temps et de l'action (« LÉA. Tu penses à quoi ? » [*DNA Fr.*, 90]). C'est le lieu des confidences (« LÉA. Tu n'as pas peur. Rien ne te fait peur. Ça y est, c'est dit ; peur, peur Phil, j'ai peur. » [*DNA Fr.*, 91]). C'est en ce lieu que Léa monologue en présence de Phil sur des concepts touchant à des questions existentielles comme le bonheur, les réalités simultanées, la mort, les comportements humains... Pourtant, ce n'est pas forcément un lieu de sérénité, puisque Léa tente à plusieurs reprises de faire sortir Phil de son éternel mutisme, par une tentative de suicide par auto-strangulation, par des allusions sexuelles orgiaques en décrivant les comportements sociaux des bonobos, par l'annonce de son départ définitif et imminent... Dans le champ, on est un peu comme à l'abri des regards, à l'abri des autres, en dehors de la pression du groupe, c'est un lieu d'isolement, de solitude, de retraite. Tel des oiseaux de mauvais augure, Jan et Mark viennent extraire à plusieurs reprises Léa et Phil de ce lieu protecteur pour solliciter leur présence (à l'occasion de la mort d'Adam, lorsqu'un suspect est contre toute vraisemblance sous les verrous, et lorsque Cathy retrouve Adam). C'est aussi dans le champ que Richard, ayant pris la place de Léa qui a quitté la ville dans le dernier tableau, exprime à Phil la vision métaphysique qu'il a eue suite à un nuage de graines flottant dans le vent.

RICHARD. [...] Et à ce moment-là, Phil, j'ai su qu'il y avait de la vie sur d'autres planètes. J'ai su qu'on n'était pas seuls dans l'univers. Je l'ai pas pensé, je l'ai pas senti, je l'ai su, je le sais, c'est comme si l'univers avait soudain bougé et que j'avais entrevu, comme une vision qui voit tout, en une

fraction de seconde, en un battement de cil. Mais j'ai pas pu voir qui ils sont, ce qu'ils font ou comment ils vivent.

Tu penses qu'ils vivent comment toi Phil ?

Tu penses qu'ils vivent comment ?

Pas de réponse.

Il y a plus d'étoiles dans l'univers que de grains de sable dans le désert.

(DNA Fr., 137-138)

Nous en concluons que si le personnage de Léa est en proie à ces questionnements, c'est en partie parce que le lieu induit ce type de pensées. Ce qui nous amène au fait que le personnage de Phil, même s'il ne prend jamais la parole dans le champ, n'en pense pas moins. Son silence en dit long sur ce qu'il ignore, et sur son incapacité à traiter ce type de problèmes. C'est un personnage qui se construit par des actes concrets, en se gavant de nourriture industrielle avec maniaquerie, et qui fait preuve d'un grand pragmatisme, en échafaudant des plans complexes lorsqu'il se trouve dans les bois afin de sortir le groupe des ennuis dans lesquels il s'est fourré. Le personnage de Richard qui investit le champ aux côtés de Phil, se retrouve en proie à des réflexions similaires à celles de Léa qu'il vient remplacer puisqu'elle est partie.

2.3. Un bois

Le bois se place en troisième position dans la chronologie des scènes. Les jeunes y sont isolés du reste du monde, de la civilisation, des adultes. D'autres lois que celles de la ville y ont cours. La prise d'effet d'une loi ou d'une règle qui s'applique au groupe n'est pas institutionnalisée. Nous pourrions dire que les règles se créent et se discutent selon la nécessité.

JOHN TATE. C'est bon. Nouvelle loi. Désormais le mot est banni.

Un temps.

LOU. Lequel, mort ?

JOHN TATE. Oui

DANNY. Banni ?

JOHN TATE. Oui. Banni. Désolé.

LOU. On ne peut pas bannir un mot.

JOHN TATE. Et si quelqu'un le dit alors il va falloir que, enfin que, je lui bouffe la gueule. Ou un truc dans le genre.

DANNY. Comment tu veux bannir un mot ?

JOHN TATE. Vas-y alors, dis-le pour voir.

Pause.

Dis-le et tu verras ce qui se passe.

Ils ne disent rien.

Écoutez, il faut rester unis. Il faut se faire confiance, croire les uns aux autres. J'essaie de vous aider, là. J'essaie de maintenir un certain ordre.

(DNA Fr., 94)

La société se veut protectrice des individus. Sans elle, la *loi du plus fort* est d'application. La société est un moyen de limiter les pulsions d'agressivité des individus les uns envers les autres, un moyen de vivre ensemble - en faisant valoir la *loi du plus grand nombre* de manière à ce que les plus faibles soient protégés autant que les autres. Sauf que dans cette micro-société reconstituée en dehors de tout canevas institutionnel, Adam, mis à mort par ses camarades, n'a pas pu bénéficier de cet avantage. Il a été victime des comportements de son propre groupe, comportements irraisonnés, proches des comportements de certains animaux (cf. **3.3. Proximité génétique et comportements sociaux**). Le groupe est animé par des jeux de domination, et nous serions tentés de croire que John Tate applique la *loi du plus fort* pour exercer son pouvoir sur le groupe. Mais rien ne nous indique dans le texte qu'il est physiquement le plus fort. Il pourrait être le plus nerveux, celui dont les parents sont les plus riches, celui dont l'un des parents a fait de la prison, ou celui qui porte les plus belles chaussures. Quoi qu'il en soit, l'exercice de ce pouvoir sur le groupe semble être habituel et convenu. John Tate offre à ses acolytes une protection contre les autres adolescents, lorsqu'ils sont en dehors du bois.

JOHN TATE. J'ai fait tout pour qu'on reste unis. Depuis que je suis arrivé dans cette école est-ce que je n'ai pas tout fait pour qu'on reste unis, tous ensemble ? Et est-ce que les choses ne se sont pas améliorées ? Pour nous ? Pas pour les autres, je veux dire, pas là-bas, mais pour nous, ici ? Tous les autres voudraient être comme nous, non ? Ils voudraient tous venir avec nous dans le bois ? Ça ne vaut pas la peine de garder ça, non ?

(DNA Fr., 95)

Le bois, comme le champ, est un lieu protégé, un lieu sélectif auquel tout le monde n'a pas accès. Y pénétrer, à l'instar d'Adam, n'est pas forcément positif. On comprend mieux la réaction de Léa lorsque Jan et Mark viennent la chercher avec Phil, sans savoir de quoi il retourne.

MARK. Il faut qu'on vous parle.

LÉA. Oh, merde.

(DNA Fr., 92)

Dans le bois a eu lieu l'épisode de harcèlement qui a précédé la chute d'Adam. Probablement que ce n'était pas la première fois (« MARK. [...] Vous connaissez Adam, vous savez comment il est, donc on était là enfin, tu sais, à se moquer, enfin. Tu sais comment il était, toujours à rester là »

[ADN Fr., 98]). Nous pouvons imaginer que d'autres choses y ont eu lieu : intimidations, bastonnades, vols (« JOHN TATE. [...] dans n'importe quel couloir de l'école et tu sais que, que personne ne va t'embêter et que si tu veux quelque chose tu n'as qu'à te servir et personne ne va t'embêter et tout le monde te respecte et tout le monde a peur de toi... » - [ADN Fr., 93]). Ces événements peuvent avoir lieu au sein de l'école, de manière relativement discrète pour éviter les lois des adultes, ou au sein du bois en toute impunité, selon les lois propres au groupe. C'est aussi dans le bois qu'Adam reste caché de tous, qu'il survit en sauvage pendant quelques semaines, c'est là que s'échafaudent les plans machiavéliques de Phil, et c'est là qu'Adam sera mis à mort une deuxième fois.

3. Collectivité VS individu

3.1. Question du genre et interchangeabilité de l'individu au sein du groupe

Pour en revenir aux termes exacts employés par la note introductive de cette pièce, la version anglaise est plus significative que sa traduction en français. En effet, la version française informe que le nom et le sexe des personnages ne sont qu'indicatifs :

Le nom et le sexe des personnages ne sont qu'indicatifs.
Ils peuvent être changés pour s'adapter à la distribution. (*DNA* Fr., 87)

Alors que la version anglaise ne parle pas du « sexe des personnages », mais de leur genre. Ce qui nous fait clairement sortir de la conception binaire homme/femme :

Les noms et les genres des personnages ne sont que des suggestions,
et peuvent être modifiés pour convenir aux interprètes. (*DNA* Engl., 193)

Cette note induit, avant même que la pièce ne commence, une possible interchangeabilité entre les personnages, dont les caractéristiques genrées au sein de l'écriture peuvent être modifiées en fonction des personnes qui les interpréteront sur le plateau. C'est une manière de traiter la thématique de l'identité. L'une des questions centrales de cette pièce est la problématique qui lie les individus à une collectivité. Ce ne sont pas tant les noms et les genres des personnages qui importent, puisque nous avons affaire à des individus interchangeables. Chaque personnage occupe plus une fonction qu'il ne représente une individualité. Ces personnages ont chacun des

caractéristiques identitaires, mais tout comme dans un organisme multicellulaire, la cellule peut se réparer afin de rétablir l'équilibre, ou elle peut être remplacée par une autre cellule lorsqu'elle dysfonctionne (cf. **3.2. Réparation de l'ADN et apoptose**).

Ainsi Phil remplace John Tate à la tête du groupe, lorsqu'il prend les choses en main. Richard remplace Léa dans le champ lorsqu'elle quitte la ville définitivement. Le champ isolé exerce alors sur lui son influence de lieu propice à la réflexion métaphysique. Jan et Mark, qui occupent la fonction d'ouverture de chaque tableau, pourraient chacun remplacer l'autre sans que cela ne change le sens de l'histoire. Ils pourraient même être remplacés par les autres personnages de la pièce¹, car ce n'est pas tant leur personnalité qui importe, mais le rôle qu'ils ont à jouer au niveau de la forme dans l'équilibre de l'organisme multicellulaire qu'est la pièce elle-même. Les personnages sont impliqués dans le groupe, avec certes les caractéristiques d'individus que l'auteur leur a octroyés, mais le rôle que chacun a à jouer est plus influencé par la fonction de chaque élément que par les individualités. Ils forment une communauté malgré eux, par nécessité plus que par dépit. Ces adolescents développent une certaine entraide, et c'est parfois avec force et intimidation que le groupe s'auto-régule. Cette manière de procéder leur semble plus logique que d'accepter les contraintes imposées par la société des adultes. Ils ont la possibilité de créer leurs propres lois, les lois du groupe, et ils construisent en communauté - non sans peine - leurs propres valeurs. Selon la société occidentale, selon l'avis général et selon notre opinion formatée par la société dans laquelle nous vivons, il semblerait que les jeunes agissent à l'encontre du bon sens. Ils enchaînent les fautes et sont pris de plus en plus dans les rouages d'un mécanisme qu'ils ont créé eux-même et dans lequel ils sont pris au piège, coupables et innocents, obligés de se serrer les coudes. Puisque leur erreur est socialement inacceptable, ils vont tout faire pour la masquer, quitte à s'enfoncer de plus en plus dans l'inacceptable. Les protagonistes du meurtre d'Adam pourraient être dénoncés par les autres, ce qui permettrait à ceux qui n'ont pas participé activement ou à ceux qui étaient absents lors de l'incident, d'être lavés de tout soupçon. Mais au lieu de cela, au nom de la solidarité du groupe (auquel Phil et Léa n'appartiennent pas officiellement), ils tentent de déjouer le système judiciaire, et commettent erreur sur erreur. C'est parce qu'ils perçoivent la société des adultes comme une contrainte, et pas comme une institution dont l'objectif est de protéger la collectivité. Ils ne voient que leur collectivité propre, et tentent de se protéger eux-même, avec leurs

1 C'est d'ailleurs ce que les étudiants du Centre d'Études Théâtrales de Louvain-la-Neuve ont choisi comme option lorsqu'ils ont monté le spectacle dans le cadre de leurs études en 2019. Neuf comédiens étaient disponibles pour assumer les onze rôles. Au cours de l'analyse dramaturgique de la pièce, il s'est avéré que le meilleur moyen de conserver l'équilibre dramatique était de supprimer les personnages de Jan et de Mark, en redistribuant les répliques des scènes d'ouverture à deux personnages différents pour chaque tableau.

moyens, comme ils l'ont toujours fait. Ils ne font pas confiance aux adultes pour régler leurs problèmes, puisque manifestement ils sont habitués à se débrouiller seuls (raison pour laquelle ils ont créé cette communauté).

La société devrait pouvoir aider les individus à différencier le bien du mal, mais déjà si jeunes, ils ne font plus confiance au système. Phil et Léa auraient pu ne pas intervenir dans cette histoire puisqu'ils ne sont impliqués en aucune manière dans ce meurtre. Mais ils se sentent plus proches du groupe que du monde des adultes, et entrent dans le jeu sans se poser de questions, même si à la base, ils craignent le groupe. Il leur semble plus logique d'aider des jeunes de leur âge, aussi coupables soient-ils, que de les dénoncer au monde des adultes au nom d'un manichéisme douteux. Ils ne se posent même pas la question de savoir si le meurtre d'Adam était justifié. Phil et Léa aident leurs camarades parce qu'ils leur ont demandé de l'aide. Le second meurtre d'Adam sera justifié, quand Léa soulèvera la question, par la nécessité de la survie du groupe.

3.2. Réparation de l'ADN et apoptose¹

La collectivité formée par les personnages de la pièce se comporte comme une cellule appartenant à un organisme multicellulaire. Lorsqu'une cellule dysfonctionne, elle est capable de se réparer elle-même, en identifiant le nucléotide endommagé et en le remplaçant. Ce processus fait partie de ce que l'on appelle la *réparation de l'ADN*. Ainsi, John Tate fait appel à Phil et Léa, parce qu'il n'est plus à même de diriger le groupe.

JOHN TATE. Il est mort.

Cathy dit que vous êtes intelligents alors.

Alors on fait quoi ?

(DNA Fr., 101)

Phil prend le pouvoir en dévoilant le plan tortueux qu'il improvise au fur et à mesure qu'il parle, et John Tate s'efface.

PHIL. [...] Vous ramenez le pull jusqu'à l'entrée sud, vous le déchirez un peu, vous le lancez dans la haie et vous rentrez tous chez vous et vous attendez un jour ou deux jusqu'à ce qu'Adam soit porté disparu et là John Tate se présente et dit qu'il croit avoir vu Adam avec un gros type en uniforme

¹ JACOB François, LWOFF André et MONOD Jacques, *Une nouvelle connaissance du vivant*, Éditions Rue D'ulm, collection Rencontres de normale Sup', Paris, 2012.

du côté du Lidl mais qu'il en est pas sûr, ils penseront à un enlèvement, il y aura des enquêtes, la police, le deuil, une cérémonie et si tout le monde la ferme ça devrait le faire pour nous.

Des questions ?

Ils le fixent bouche bée.

Il se penche et ramasse son coca.

Il boit.

(DNA Fr., 103)

On entendra encore parler de John Tate par l'intermédiaire des autres personnages, mais plus jamais il ne réintégrera le groupe. Il sera absent du drame jusqu'au dénouement. Le processus de réparation de l'ADN comporte plusieurs systèmes qui opèrent de manière différente afin que la cellule (le groupe) reste viable, équilibrée et fonctionnelle. Si un élément dysfonctionnel persiste, c'est la cellule entière qui est vouée à l'apoptose, c'est à dire à son auto-destruction. Lorsque Brian, souffrant du trop de pression, refuse de se rendre au commissariat afin d'identifier le postier innocent comme coupable sur les conseils de ses camarades, Phil le menace d'élimination.

PHIL. La situation n'est pas bonne. On ne voulait pas de cette situation. Mais c'est la situation qu'on a. Ça ne devait pas se passer comme ça mais c'est comme ça.

Un temps.

Tu vas y aller.

BRIAN. Non.

PHIL. Si.

BRIAN. Non, Phil -

PHIL. Si, si, chuutt, si. Désolé. Tu dois y aller. Ou alors on t'emmène à la grille.

Pause.

Et on te jette dedans.

RICHARD. Euh, Phil.

DANNY. Il est sérieux là ?

LÉA. Il est toujours sérieux.

PHIL. On t'emmène à la grille maintenant. On te prends par le bras. Par les jambes. Et on te balance sur la grille. On te jette des pierres jusqu'à ce que tu glisses à travers. Et tu glisseras à travers. Tu tomberas dans le froid. Dans le noir. Tu tomberas sur le cadavre d'Adam et vous pourriez ensemble.

Un temps.

On est dans la merde maintenant. On a besoin de ton aide. Si tu ne nous aides pas on te tuera.

Alors tu veux nous aider ?

Pause.

Brian acquiesce.

OK. Bon alors tu y vas. Richard va t'emmener.

RICHARD. Pas encore moi.

PHIL. Richard va t'emmener. Tu jettes un coup d'œil au gars et tu dis que c'est lui. Tu dis que c'est lui l'homme du bois. Voilà ce que tu dis. OK ?

Doucement, Brian acquiesce.

Et tous les autres restent calmes. On ferme sa gueule. On le dit à personne sinon on va en prison.
On continue juste nos affaires.
Il mange sa tarte. Ils le regardent tous.
(DNA Fr., 116 – 117)

La pièce entière est une recherche constante d'équilibre entre les actions des uns et des autres, et dont l'objectif ultime est la survivance de la collectivité. Lorsque Léa ne veut pas laisser Adam vivre seul dans le bois parce qu'il est blessé et dérangé, Phil réagit violemment.

LÉA. [...] Phil, il est pas dans son état normal. Il est blessé, ça fait des semaines qu'il se nourrit d'insectes, il est malade Phil, il a besoin d'aide.
PHIL. Il est heureux.
LÉA. Il est pas heureux. Il est dingue.
PHIL. Il ne veut pas revenir.
LÉA. Parce qu'il est dingue ! On ne peut pas le laisser ici, enfin c'est pas, tu es sérieux ? Tu voudrais sérieusement -
Oui d'accord on va avoir des... Mais -
Phil, c'est cinglé. Je veux dire je n'ai jamais voulu, mais là, parce que, bon, je m'en fous mais quand même c'est vraiment cinglé. On ne peut pas le laisser comme ça là-bas.
PHIL. C'est moi qui commande. Tout le monde est plus heureux comme ça. Qu'est-ce qui est le plus important ; une seule personne ou bien tout le monde ?
(DNA Fr., 131)

Léa, cellule dysfonctionnant, agit selon son ressenti et non plus pour le bien collectif. Il faut qu'elle soit réparée. Phil tient à elle et ne veut pas qu'elle soit éliminée, alors il tente de la convaincre, maladroitement, violemment, de la même manière qu'il a convaincu les autres, en prenant les commandes, en imposant sa volonté, ce qu'il estime être le mieux pour le groupe. Mais ce type de comportement ne faisait pas partie de l'accord tacite qui régissait la relation entre Léa et Phil jusqu'alors. C'est à ce moment que Léa comprend que quelque chose vient de se briser entre eux, que le collectif a pris le pas sur l'individu. C'est à ce moment qu'elle comprend qu'elle n'est plus fonctionnelle au sein du groupe, qu'il faut qu'elle parte, qu'elle se suicide en tant que cellule. Ses valeurs divergent des intérêts collectifs. Et comme elle ne souhaite pas que tout l'organisme cellulaire soit mis en péril, elle quitte le groupe, elle quitte la ville.

Les lieux qui constituent le drame peuvent également être considérés comme faisant partie d'un organisme multicellulaire. Ils sont organisés de manière à ce que le drame soit équilibrée d'un point de vue formel. Ainsi, à la fin du récit, lorsque le groupe éclate suite à la véritable mort d'Adam et au départ de Léa, l'équilibre est rompu. Le bois, le lieu qui abritait les jeunes, n'a plus de raison d'être puisqu'il est déserté par tous. Ce lieu, toujours d'un point de vue formel, est alors

soumis au système d'apoptose (autrement dit au suicide cellulaire). Il n'existe plus, il s'est autodétruit et ne fait plus partie de l'organisme. Il s'efface donc du drame dans le dernier tableau.

3.3. Proximité génétique et comportements sociaux

L'un des nombreux monologues de Léa pourrait presque avoir la prétention de résumer la pièce en quelques lignes. Loin de vouloir délivrer un message, Dennis Kelly, au travers de cet extrait, soulève une fois de plus un questionnement existentiel quant à la conception que l'humain a de lui-même. Dans la scène de clôture (un champ) du premier tableau, juste après que Phil ait donné ses directives aux membres du groupe quant au scénario du meurtre d'Adam, Léa explique à Phil que contrairement à ce que l'on a toujours cru, les chimpanzés ne seraient pas nos plus proches cousins. Elle a vu une émission qui argumente que les bonobos nous seraient plus proches encore d'un point de vue génétique. Léa explique alors que suite à cette croyance erronée, l'humain a tendance à avoir des comportements sociaux similaires à ceux des chimpanzés, c'est-à-dire des comportements de domination violents vis-à-vis de ses semblables, agrémentés par le phénomène du groupe qui obéit au mâle dominant. Cette manière de fonctionner régit les codes sociaux des chimpanzés – et par là ceux des humains, pouvant aller jusqu'à la torture ou au meurtre d'un individu stigmatisé pour une quelconque raison, dans le but de s'assurer une domination totale. Heureusement, les codes sociaux des humains étant plus élaborés que ceux des chimpanzés, l'objectif premier de la société est de contenir la violence des individus afin de se donner la possibilité de vivre ensemble. Toujours est-il que cette comparaison est troublante. Nos pulsions de violence seraient influencées par cette conception. Les bonobos quant à eux régissent leurs liens sociaux par l'acte sexuel.

LÉA : [...] Pendant des années on a cru que les chimpanzés étaient nos cousins les plus proches mais maintenant en fait ils disent que ce sont les bonobos. Les bonobos sont tout l'inverse des chimpanzés. Quand un bonobo étranger s'approche d'un groupe, les autres arrivent tous pour lui parler : « Salut mon pote. Qu'est-ce que tu fais par ici ? Viens que je te présente la famille, on mangera des fourmis. » Et quand un bonobo se blesse la main, alors que chez les chimpanzés probablement on le chasse ou on lui arrache sa main, chez les bonobos au contraire ils viennent s'occuper de lui et ils ont l'air tout tristes parce qu'un des leurs a mal. J'ai vu ça dans une émission. Une telle tristesse dans, dans leurs yeux si intelligents. De l'empathie. C'est ça qu'ils ressentent les bonobos.
(DNA Fr., 103-104)

D'après le discours de Léa, ce qui pourrait expliquer cette différence de comportement entre les chimpanzés et les bonobos, ce serait la capacité d'empathie des bonobos. Or l'être humain

devrait être doué d'empathie. Alors Dennis Kelly, au travers de Léa, se questionne, sans apporter de réponse. Pourquoi tant de violence entre les êtres humains ? Léa, par ce discours, tente de réveiller un soupçon d'empathie chez Phil, mais la tâche est rude. Il reste muet et semble inintéressé par les propos de Léa, comme à son habitude. Nous pouvons entendre, dans ce monologue, que Léa ne comprend pas et ne cautionne pas les comportements violents du groupe vis-à-vis d'Adam. Ce qui ne l'empêche pas de s'impliquer dans l'affaire afin de trouver une solution pour que le subterfuge ne soit pas découvert. Elle le fait probablement par amour pour Phil, et parce qu'elle est capable d'empathie. Devant l'indifférence de Phil, Léa se met en rage et tente de le provoquer par tous les moyens afin d'obtenir une réaction de sa part (« LÉA : Des fois je pense que t'es même pas humain » [DNA Fr., 104]). Elle feint un suicide par auto-strangulation, mais Phil ouvre un paquet de chips et commence à le manger. Alors elle se ravise et se met à lui expliquer les pratiques sexuelles des bonobos, toujours dans le but de provoquer, d'obtenir une réaction de sa part. Mais Phil reste impassible.

LÉA : Et bien sûr ils arrêtent pas de baiser. Les bonobos. Ils font que ça. Des vrais fous du sexe. Du sexe, du sexe, du sexe, du sexe, du sexe, du sexe, du sexe, du sexe, du sexe tout le temps, des surexcités. Dans le monde des bonobos baiser c'est comme dire « j'aime bien tes chaussures ». Des échangistes. Des hommes avec des femmes, des femmes avec des hommes, des femmes avec des femmes, des hommes entre eux, les pères, les mères, les enfants, fellations, branlettes en groupe, domination- soumission, zoophilie, la totale, une vraie orgie, quand ils s'y mettent les bonobos, d'ailleurs c'était plutôt dégoûtant.

Pause.

Mais c'est ça les bonobos.

Pause.

On est dans la merde là.

Phil. On est dans la merde là. Je sais pas comment ça va finir.

La vraie merde.

(DNA Fr., 105)

Les trois dernières lignes de cet extrait montrent clairement que pendant toute son explication sur les voisinages génétiques et comportements sociaux, Léa n'a pas cessé de penser à la situation qu'ils sont en train de vivre. Son discours fait écho à la situation violente du groupe, au niveau de son implication dans la mort d'un des leurs. Il résonne avec les tensions causées par des jeux de domination : Phil prend le pouvoir au détriment de John Tate, à priori l'individu dominant parce que le plus violent si l'on suit la logique comportementale des chimpanzés. Mais Phil se révèle finalement être plus dangereux que John Tate, pas par sa violence immédiate, mais par son intelligence et son machiavélisme qui aboutissent à une forme de violence.

À noter que dans la pièce, mis à part cet extrait, le sexe est totalement absent de l'histoire. Il n'y a pas de couple, pas d'allusions, pas de pulsions visibles, pas d'échappatoire à la violence. Le sexe chez les bonobos servant de régulateur, les conflits sont réglés pacifiquement. Rien dans le texte n'évoque la possibilité d'une relation charnelle. Même si Léa semble amoureuse de Phil, il est probable que cet amour soit chaste ou platonique, quelque chose de précieux dans ces moments où ils se retrouvent seuls tous les deux dans ce champ, sans la présence des autres. Dans ces moments, puisque rien de physique ne s'est passé entre eux, tout est encore possible. Et il semblerait que Phil souhaite conserver ces instants tels quels, afin de ne pas les briser. La situation platonique lui convient parfaitement. Mis à part via les comportements des bonobos, on ne parle pas de sexe, on ne montre rien, on ne suggère rien, alors que les protagonistes sont des adolescents qui ont censément les hormones en ébullition. Le sexe, par ce biais, est alors envisagé par Léa comme « plutôt dégoûtant »¹, et n'est pas perçu comme une source de plaisir, mais comme un mode de fonctionnement que les humains seraient censés avoir s'ils pouvaient se rendre compte de leur proximité d'avec les bonobos. Il semblerait que ces adolescents qui occupent le bois sont incapables de s'aimer les uns les autres.

Si l'image de la sexualité offerte par les médias dans nos sociétés contemporaines est travaillée sous un angle performatif et esthétique (dans le sens où l'excitation est suscitée par l'aspect visuel plus que par les sensations), cette représentation peut amener les individus sans expérience à devoir se confronter à une *éthique* surhumaine, et par là provoquer des troubles, comme un sentiment de honte par rapport à ses propres capacités, ou un rejet total de la sexualité. Léa décrit les comportements sociaux des bonobos comme orgiaques et bestiaux, et si l'on pousse le raisonnement plus loin, comme quelque chose qui finalement se situe loin des humains que sont ces jeunes, puisqu'ils n'y ont pas recours pour régir leurs relations.

Il est honnête de mentionner tout de même que la manigance de Phil consiste, sans que cela soit clairement mentionné, à faire croire qu'un pervers aurait enlevé Adam afin d'abuser de lui avant de le tuer. Ici, le sexe est encore envisagé sous un angle négatif, en même temps que d'être un prétexte qui a pour objectif de masquer le meurtre d'Adam par ses camarades.

3.4. Le groupe comme le chœur du théâtre antique grec

1 KELLY, *DNA* Fr., p.105

La fonction qu'incarne le groupe d'adolescents au sein du drame possède certaines caractéristiques qui ressemblent à celles du chœur antique grec¹. Le groupe est un témoin, il relate les événements qui ont eu lieu. Il est la mémoire de ce qu'il est advenu avant le drame. Il révèle le passé (les circonstances de la mort d'Adam), fait part de ses interrogations quant au présent (avertir la police ou se taire?), et se questionne quant à l'avenir (que va devenir le postier sous les verrous ? Que se passera-t-il s'il est innocenté ? Qu'advient-il si Adam réapparaît?). Il fait connaître ce qu'il se passe en hors champ (le meurtre, l'exécution du plan, l'enquête, l'arrestation, les funérailles, le retour d'Adam, le départ de Léa...). Dans le théâtre antique grec, les hors champs avaient pour fonction de ménager le public. Les actes violents étaient relatés (guerre, crime, inceste, brutalité...) mais jamais montrés par soucis des convenances. Dans cette pièce, la manœuvre est formelle et génératrice de tensions. Un certain mystère plane et l'imagination du lecteur/spectateur peut envisager un drame à sa propre mesure. Le verbe témoigne de l'action et en même temps le verbe fait avancer l'action (toutes les manœuvres à exécuter sont discutées en groupe). En ce sens, le groupe est actant, et en même temps il est distant, puisqu'il se situe en dehors de l'action qui a lieu en hors champ (sauf en ce qui concerne le retour inattendu d'Adam). Le chœur antique, en tant que porte-parole, incarnait la communauté et ses souffrances. Le groupe, témoin et protagoniste à la fois, incarne les souffrances de jeunes individus en crise (en perte de repères) dans une société en crise (en perte de sens). Alors que le chœur dialoguait avec les protagonistes du drame, le groupe est constitué d'individus qui tour à tour sont protagonistes puisqu'ils ont chacun un rôle à jouer. Cette comparaison entre le groupe de jeunes et le chœur antique grec ne semble pas anodine, puisque l'une des (nombreuses) compétences visées par le cursus que Dennis Kelly a suivi à *Goldsmith, University of London* concerne l'analyse de sa pratique personnelle en relation avec des modèles théoriques². Nous verrons d'ailleurs en quoi, dans le point suivant (**5. Portes de sortie et possibilités de reconstruction**) le deuxième meurtre d'Adam situé à la fin du drame est un commentaire contemporain de Kelly sur les mécanismes de la tragédie antique.

4. Portes de sortie et possibilités de reconstruction

Les personnages de Kelly, bien que déboussolés, cherchent une porte de sortie, un moyen d'être malgré tout heureux, en évitant le plus de déplaisir possible. Ainsi Léa, personnage sensible, sensé, habité par une puissante réflexion concernant la condition humaine et par des questionnements existentiels, ne peut faire autrement que de quitter la ville sans donner de nouvelles à la fin du

1 Pour les caractéristiques du chœur antique grec : LEMAIRE Véronique, « Scénographie théorique – Le théâtre antique grec », UCLouvain, notes de cours, 24 septembre 2018.

2 <https://www.gold.ac.uk/ug/ba-drama-theatre-arts/>

drame, laissant derrière elle Phil - le garçon qu'elle aime probablement sans le lui avoir jamais avoué. Elle quitte aussi le groupe - la cellule qu'elle avait intégrée - afin d'y rétablir un certain équilibre, parce que les choses ne peuvent tout simplement plus continuer ainsi. La décision prise par Phil de tuer Adam (cellule dysfonctionnelle menaçant l'existence du groupe dès sa réapparition), est tout simplement insupportable pour Léa, qui est peut-être le personnage le plus sain et le moins influençable de la pièce. Elle décide de partir, de s'éloigner du groupe afin de ne plus souffrir des relations qui en ressortent. Elle s'éloigne des sources de déplaisir afin de tenter d'accéder à un bonheur relatif. Tout comme la plupart de ses camarades, Léa peut être considérée comme *marginale* : elle vit mal l'absence de sens au sein de la société qui l'entoure. C'est probablement ce qui a poussés les jeunes à recréer cette micro-société au fond des bois. Le personnage de Léa, en particulier, recherche constamment du sens dans tout ce qui l'entoure. Ses discours métaphysiques en témoignent. Cependant, le groupe n'a pas pu offrir d'alternative à Léa. Elle ne trouve pas de sens dans la véritable mort d'Adam, cautionnée par la majorité des membres (dont Phil, son amour platonique). Mais est-ce cette deuxième mort qui est la plus insupportable ? Ou bien est-ce le fait que soudain, Phil se mette à parler à Cathy, alors que Léa attend ce moment depuis des années ?

LÉA. Mais c'est Adam, Phil, Adam ! On est allés à ses anniversaires, il y avait toujours la même glace pas chère et on se moquait de lui, tu te rappelles ?

PHIL. S'il revient nos vies sont foutues. Il ne peut pas revenir, hein Cathy ?

LÉA. Woaw, super, tu demandes à Cathy comme si je, comme si je n'étais pas, parce que ça te plaît pas ce que je dis alors c'est à Cathy que... Tu es resté là pendant des années sans dire un seul mot et là soudain tu te mets à causer avec Cathy.

(DNA Fr., 131-132)

Les deux événements se superposent, et le texte, fidèle aux éternels questionnements de l'auteur, ne donne jamais la réponse. Léa s'en va, détruite, probablement en espérant un ailleurs où elle ne souffrira plus.

Le personnage de Phil n'est pas forcément le personnage le plus atteint par la société de consommation, cette pièce ne veut pas en faire l'analyse ou la critique. Mais c'est à travers lui que Dennis Kelly ancre le drame dans le contexte actuel occidental. Phil parle peu, mais mange et boit compulsivement : une glace, un coca, un paquet de chips, un muffin, une gaufre qu'il tartine de beurre et de confiture, des Mentos aux fruits. Lors de la scène qui clôt le drame, Phil est assis dans le champ. Richard tente d'attirer son attention, sans succès. Phil ne mange pas. Cet élément constitue une rupture forte dans son comportement. Plus que la mort définitive d'Adam, c'est le

départ de Léa qui lui pèse. Elle est partie, et aucune nourriture industrielle saturée de gras et de sucre ne la ramènera. D'après Castoriadis, les distractions offertes par la société de consommation ne peuvent nous faire oublier que nous n'avons aucune réponse quant au *sens de la vie*. Léa, par ses raisonnements métaphysiques et par l'amour qu'elle lui portait, donnait du sens à la vie de Phil sans qu'il en ait conscience. Il aime probablement Léa à sa manière, mais il ne s'en était pas rendu compte jusqu'alors. Le besoin est inhérent au manque et lorsqu'il n'y a pas de manque, il n'y a pas de besoin. Phil ressentait si peu le besoin de la présence de Léa – puisqu'elle était en permanence à ses côtés – qu'il n'éprouvait même pas le besoin de parler. Comme si les *limites de son être*, les frontières qui le définissent en tant qu'individu, se brouillaient avec celles de Léa de manière à n'en former qu'un seul. Il réalise qu'il a perdu une partie de lui-même et c'est ce qui explique l'état dépressif qui lui a fait perdre goût à la nourriture qu'il aimait tant. À présent, il va devoir se réinventer, trouver un autre sens après une période de deuil. C'est ce que Richard veut lui faire comprendre quand il lui demande de revenir pour à nouveau commander le groupe. Il suggère une vie après le drame.

RICHARD. [...] Tout le monde demande de tes nouvelles. Tu le sais ça ? Tout le monde dit « où il est Phil ? », « qu'est-ce qu'il fait Phil ? », « est-ce que Phil va bientôt revenir de ce champ ? », « c'était bien hein quand Phil était aux commandes ? ». Qu'est-ce que tu penses de ça ? Qu'est-ce que tu penses que tout le monde demande de tes nouvelle ?

Pas de réponse
(DNA Fr., 136)

John Tate est le prétendu chef du groupe au début de la pièce. Il s'efface dès la fin du premier tableau, laissant la place à Phil, car il n'est plus capable de rester aux commandes. Le nucléotide est corrigé. Il n'apparaîtra plus du tout dans la suite de la pièce. Nous assistons à son effondrement. Nous le percevons tendu, il se dit nerveux et sous pression. Nous entendons parler de lui ensuite par l'intermédiaire de Léa qui dit qu'il ne quitte plus sa chambre depuis des semaines, et par l'intermédiaire de Richard, qui dit qu'il a rencontré Dieu et rejoint l'armée de Jésus. Est-ce le poids de la culpabilité, ou la perte du *sens de sa vie* (sa déchéance en tant que chef du groupe), qui lui font regretter le *sentiment océanique* du nourrisson qu'il retrouve en rejoignant un groupuscule chrétien ?

RICHARD. [...] John Tate a rencontré Dieu. Ouais, ouais, je sais. Il a rejoint l'armée de Jésus, il fait le tour du centre commercial en chantant et en distribuant des tracts [...]
(DNA Fr., 136)

L'un des personnages ne supporte pas du tout la situation. Il pleure dès le début, et est incapable de porter tout ce poids. Il dit qu'il n'y arrivera pas. C'est Brian, que l'on force à déposer de faux témoignages à la police. Il donne un signalement qu'on lui a imposé, et lorsque la police a arrêté un suspect correspondant au signalement, le groupe le force à identifier le suspect (en réalité innocent) comme coupable. Il perd de plus en plus la raison, ainsi que le sens de ce qui est bien ou mal, de ce qu'est la vie ou la mort, et c'est Phil qui commande chacune des étapes de sa descente vers la folie. Le déplaisir est tel pour Brian qu'il ne peut faire autrement que de se réfugier dans un espace mental qui le coupe de la réalité. Sa démence en devient probablement dangereuse pour lui-même ou pour les autres, puisque Richard annonce dans la scène finale que ses médicaments sont de plus en plus forts, et que la plupart du temps il est assis face à un mur, riant ou bavant. La *prise de stupéfiants* est la seule solution envisagée par la société afin d'amoindrir les signaux de souffrance psychique, puisque personne (parmi les adultes) n'est en mesure de comprendre ce qu'il lui arrive (la question lui a-t-elle seulement été posée?).

Observons un détour étymologique¹ concernant le prénom Adam afin de cerner les enjeux dont ce personnage regorge. Adam (le personnage biblique) est le père de l'humanité. Selon la Bible, il a été créé le sixième jour de la création par Dieu qui l'a façonné à son image avec de la terre avant de l'animer de son souffle. Le nom commun *ha adam* signifie en hébreu « l'homme » et désigne l'humanité. Au fil de la Genèse, le nom commun subit un glissement de sens en perdant son article *ha* pour devenir un prénom. Un jeu de mot significatif, également issu de la Genèse, rapproche le mot *adam* du mot *adamah*, qui signifie « terre ». Adam (le personnage du drame) a survécu à sa chute dans le puits. Il a cheminé sous la terre avant d'en sortir. Lorsque ses camarades le trouvent, il est blessé et couvert de terre, se rapprochant du jeu de mot biblique. Il raconte ce qu'il a vécu comme une sorte de (re)naissance. Il semble vivre pleinement ses sensations de peur, de douleur, de joie, de réconfort et de faim, comme s'il les redécouvrait. Il semblerait, selon Saint Irénée (fin du II^eS.) qu'Adam aurait été « créé dans un état d'imperfection relative, analogue à celui des enfants, c'est-à-dire de développement incomplet des facultés spirituelles »². Ce qui nous fait penser au terme issu du latin « infans »³ qui désigne l'enfant qui n'a pas encore acquis la parole. Adam vient

1 DURABLE André-Marie (2020), « ADAM », *Encyclopædia Universalis*. En ligne : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedia/adam/> 11/08/2020.

2 *Ibid.*

3 AUDOUARD Xavier, « Infans, l'enfant, ce qui ne parle pas encore », *Figures de la psychanalyse*, 2006/2 (n° 14), p. 163-177. DOI : 10.3917/fp.014.0163. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2006-2-page-163.htm> 11/08/2020.

de (re)naître, et éprouve des difficultés à formuler l'expérience spirituelle qu'il a vécue, comme s'il avait perdu en partie l'usage de la parole.

ADAM. [...] J'étais malheureux, écrasé.

Je suis sorti au jour.

Je me rappelais plus les choses.

Je me rappelais plus rien.

J'étais tout neuf.

Un nouveau

un nouveau

un nouveau moi. Et je me suis senti

heureux.

J'ai ri. Ça faisait mal mais j'ai ri parce que j'étais nouveau et que je m'étais débarrassé de l'ancien et j'ai ri jusqu'à la nuit et là j'ai paniqué, à cause du noir, encore

j'ai couru

écorché, il y avait plein de, qui m'écorchaient la peau

et j'ai trouvé l'endroit où je vis, et c'est là que je vis maintenant, je vis là.

Et je sais très bien mon nom alors vous pouvez vous la, vous pouvez...

Je vis là. C'est

ma, je

vis

là.

Adam.

Je ne vais pas revenir.

(DNA Fr., 129)

Lorsque Adam réapparaît, c'est la surprise générale, pour le groupe ainsi que pour le lecteur/spectateur. Adam est censé être mort. Des funérailles ont eu lieu, un coupable est sous les verrous, un pull déchiré et des preuves ADN à l'appui. Dans le bois, Adam raconte à ses camarades son parcours dans l'obscurité du puits, jusqu'à la lumière. Adam (le personnage du drame) ne veut pas revenir à la civilisation. Cette décision a quelque chose de séduisant pour l'occidental moyen. Nous avons été bercés par le *mythe du bon sauvage*, qui consiste à renoncer à la civilisation et à retrouver des modes de vie plus primitifs afin d'accéder au bonheur. Même si actuellement nous savons que cette croyance est erronée, et que la situation d'Adam n'a rien d'enviable, notre imaginaire ne peut s'empêcher de songer à un mode de vie plus proche de la nature, loin de la civilisation, qui nous permettrait peut-être de trouver la voie de notre salut. Le lecteur/spectateur ne connaît pas les raisons de cette décision, il ne peut que l'imaginer. Harcèlements abusifs sur sa personne? Situation familiale précaire et insécure? Difficultés à tisser des relations avec ses camarades? Adam fait le choix de la *solitude volontaire*. Il s'éloigne des autres afin de ne pas souffrir des relations humaines. Il emprunte la *voie de l'ermite* et décide de vivre seul dans les bois,

caché et à l'abri des humains. C'est parce qu'Adam ne veut pas revenir que Phil décide de le tuer pour de bon. Pendant qu'Adam explique comment il a survécu dans le bois, Phil fait comprendre à ses camarades que la vérité ne peut pas être découverte. Dans le cas contraire, leur collectivité vole en éclats.

PHIL. [...] Qu'est-ce qui est le plus important ; une seule personne ou bien tout le monde?
(DNA Fr., 131)

Lorsque Léa s'insurge, Phil justifie l'acte qu'il s'apprête à orchestrer :

PHIL. Il est mort. Tout le monde pense qu'il est mort. Ça changerait quoi?
(DNA Fr., 133)

Et il met son plan à exécution.

Observons un deuxième détour étymologique. Nous avons fait précédemment un lien entre ce drame et la tragédie antique (*cf.* **3.4. Le groupe comme le chœur du théâtre antique grec**). Le mot « tragédie » signifie « chant du bouc », c'est-à-dire « chant religieux dont on accompagnait le sacrifice d'un bouc aux fêtes de Bacchus »¹. En effet, on attribue à la tragédie une « origine cultuelle que l'on retrouve par ailleurs dans le nom même de "tragédie", qui évoque le *tragos*, le bouc, animal sacrifié au dieu, et qui est investi dans les rituels d'une forte valeur cathartique ou purificatoire. »² La mise à mort d'Adam est ainsi ritualisée, lui faisant endosser le rôle du bouc émissaire contre qui le groupe se ligue à des fins purificatrice. Adam est sacrifié afin d'assurer la survie du groupe, tout comme un bouc innocent était sacrifié aux fêtes de Bacchus afin d'assurer une bonne récolte aux vignerons. Le groupe du bois norme ses relations sociales et purge ses passions au travers de ce rituel – qui n'est autre que la manifestation de la lutte éternelle entre *Éros* (le désir d'être unis) et *Thanatos* (la *pulsion d'agression* naturelle envers autrui). La mise à mort d'Adam serait bénéfique, cela permettrait au groupe de survivre. Mais si nous mettons en regard les étymologies du prénom « Adam » et du mot « tragédie », nous pouvons considérer le meurtre d'Adam comme le sacrifice du père de l'humanité au profit des jeunes du groupe. Et cet acte serait la signification de la perte de leur humanité. D'ailleurs le groupe ne survit pas à cette épreuve. Il vole en éclats à la fin du drame, et plus personne ne veut en être le chef.

1 Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (2020), « Tragédie ». En ligne : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/trag%C3%A9die> 11/08/2020.

2 CHEVROLET Teresa (2008), « “Che cosa è questo purgare ?”. La catharsis tragique d'Aristote chez les poéticiens italiens de la Renaissance », *Études Épistémè*, paragraphe 28. DOI : <https://doi.org/10.4000/episteme.895>. En ligne : <https://journals.openedition.org/episteme/895> 12/08/2020.

Le groupe quant à lui n'est pas un personnage à part entière. Mais si nous le considérons comme une cellule, nous pouvons le percevoir comme une entité comportant des mécanismes auto-correctifs. Le groupe lui aussi goûte à la *solitude volontaire* à sa manière. Les individus s'éloignent de la société en passant beaucoup de temps dans le bois. Mais au lieu de suivre la *voie de l'ermite*, les jeunes préfèrent vivre en groupe, en effaçant les traits qui leurs déplaisent. Leur tentative est certes maladroite, les individus n'ont pas conscience des conséquences de leurs décisions. Mais cela reste une tentative de se recréer, en dehors du canevas de la société vécu comme contraignant et arbitraire. Castoriadis considère que si la société est en crise, c'est parce qu'elle a mis la religion à distance (en privant les individus du sens de leur vie et du sens de leur mort), et qu'elle n'a pas encore trouvé le moyen d'engendrer une autre façon d'être ensemble, un autre moyen de communion.

TROISIÈME PARTIE : AFTER THE END - 2005

1. Résumé du drame

DÉBUT : Suite à une explosion de nature nucléaire, Mark explique à Louise comment il l'a transportée alors qu'elle était inconsciente jusque dans l'abri souterrain dans lequel ils se sont réfugiés. Louise est reconnaissante et le remercie. Elle laisse entendre qu'elle doit débiter un nouvel emploi lundi, mais il lui fait prendre conscience qu'étant donné les circonstances, cela ne sera pas possible. Plus tard. Mark trie les conserves qu'il a en réserve afin d'établir un rationnement journalier. Son stock est ample pour une personne, mais il va falloir être plus strict étant donné qu'ils sont deux. Ils ont de quoi tenir deux semaines. La radio est allumée toutes les trois heures afin de capter une éventuelle annonce concernant la situation apocalyptique. Louise s'excuse d'avoir été grossière avec Mark la veille, à l'occasion d'une soirée arrosée dans un pub. Ils se sont disputés, mais elle ne s'en souvient pas. Mark ne lui en tient pas rigueur. Il raconte être sorti du pub juste après elle, afin de s'excuser. C'est à ce moment-là qu'aurait eu lieu l'explosion, et c'est la raison pour laquelle ils se retrouvent ensemble dans cet abri. Mark pense que l'attaque est de nature terroriste, et qu'il faudrait contraindre les individus afin d'endiguer ce genre de dérive. Ces propos choquent Louise, qui le traite de fasciste. Mark se met en colère, il n'est pas paranoïaque : il a eu raison de s'acheter cet abri puisqu'ils sont encore en vie grâce à cela. Louise et ses amis avaient tort de se moquer de lui. Plus tard. Privés de sommeil à cause du froid, Mark tente d'engager la conversation avec Louise pour passer le temps. Louise s'inquiète de l'extérieur, tout le monde est probablement blessé ou mourant. Elle s'inquiète également de ce que sera « l'après-catastrophe ». Mark l'exhorte à ne pas y penser, la vie dans l'abri étant déjà suffisamment difficile. Il veut lui raconter une blague, mais elle pleure. Il l'entoure de ses bras pour la consoler, elle se laisse faire.

MILIEU : Mark insiste pour que Louise joue avec lui à Donjons et Dragons (jeu de rôle médiéval fantastique), mais Louise refuse, elle trouve ce jeu dépassé. Vexé, il lui reproche le comportement qu'elle a eu vis-à-vis de lui des mois auparavant lors d'une fête chez une amie commune. Louise se rebelle. Mark menace de l'affamer si elle persiste dans son entêtement : il fait cela pour son bien être psychologique. Plus tard. Louise accuse Mark de s'être tripoté sous la couverture à côté d'elle pendant qu'elle dormait. Il s'énervé. Elle lui reproche de l'affamer. Puisqu'elle refuse toujours de jouer, elle n'a droit qu'à deux bouchées de riz par jour. Il l'accuse

d'avoir été fausse lors de la soirée où elle l'avait dénigré devant Francis - un ami de Louise - pour se valoriser. Mark avoue avoir déjà eu des envies de meurtre à l'égard de Francis. Il voudrait le priver de ce que lui-même ne possède pas : la popularité, la reconnaissance, les amis. Plus tard. Mark prépare à manger, se sert une énorme portion de nourriture et une minuscule à Louise, tout en dissertant sur la décadence des sociétés qui refusent de contraindre les individus pour le bien collectif. Louise, affamée, insinue qu'elle ne se laissera pas soumettre. Elle tente à plusieurs reprises de se jeter sur l'assiette de Mark qui la repousse. Il la contraint pour son bien. Plus tard. Mark a réussi à forcer Louise à jouer à Donjons et Dragons. Elle s'y adonne de mauvaise grâce. Elle fait tout pour saboter le jeu et pour énerver Mark. Contrarié, il s'assied loin d'elle et s'applique à manger lentement une barre énergétique tout en fixant Louise des yeux. Elle exige un morceau, mais il la mange en entier. Plus tard. Louise, paniquée, réveille Mark. Elle a entendu des voix provenant de l'extérieur. Mark lui affirme que c'est impossible : deux mètres de terre les séparent de la surface. Elle tambourine sur la trappe, Mark la convainc d'arrêter en lui donnant de la nourriture pour calmer ses hallucinations. Elle lui demande alors ce qu'il se passe vraiment dehors. Elle se jette en direction de la trappe dans le but de l'ouvrir, mais Mark l'intercepte. Il s'énerve, joue la carte du chantage affectif, puis l'attrape par la nuque et refuse de la lâcher jusqu'à ce qu'elle s'excuse. Il sort une longue chaîne d'une caisse, il en attache une extrémité à la cheville de Louise, l'autre extrémité à un des lits.

FIN : Scène muette. Mark se masturbe frénétiquement, fixant sans sembler la voir Louise toujours enchaînée à son lit. Louise, immobile, regarde dans le vide. Plus tard. Mark se réveille avec un couteau sur la gorge que Louise a réussi à récupérer en douce. Mark essaie de la raisonner, ils ont peut-être été « un peu loin ». Elle le force à la libérer de sa chaîne, elle mange, elle boit, et se lave malgré le peu d'eau qu'il reste. Menaçant Mark de lui trancher le sexe, Louise lui demande une fois de plus ce qu'il y a vraiment en haut. Il persiste dans le scénario apocalyptique et casse la clé du cadenas pour éviter d'être enchaîné à son tour. Louise se jette sur lui comme une furie, Mark lui demande pardon et la supplie de ne pas lui faire de mal. Louise, épuisée physiquement et émotionnellement, baisse le couteau. Mark feint de la remercier, puis la traite de « merdeuse ». Plus tard. Louise tente de manger du riz cru. Il ne reste rien d'autre. La radio allumée grésille. Mark rappelle à Louise des souvenirs de conversations qu'ils ont eues à différents moments avant la catastrophe, il lui raconte ce qu'il a éprouvé pour elle, comparant cela à une expérience de mort imminente. Il pense que leurs âmes communiquent dans une sphère imperceptible. Cela ne semble pas la toucher. La radio tombe en panne, elle est à court de batterie. Mark prétend qu'elle ne tiendra pas deux jours sans nourriture et sans radio, Louise prétend le

contraire. Il raconte encore d'autres souvenirs qu'ils ont en commun, Louise ne peut plus l'arrêter de parler. Elle se bouche les oreilles. Plus tard. Louise lutte contre le sommeil mais finit par s'endormir assise, le couteau à la main. Mark allongé sur son lit se lève d'un bond et lui subtilise le couteau. Il la menace, puis fond en larmes. Il se blottit contre Louise qui l'enserme également pour le calmer. Mark se fait plus pressant, Louise tente de lutter, mais il est plus fort qu'elle. Il la déshabille, l'oblige à s'allonger sur le sol et la pénètre avec désespoir. Louise, figée, attend qu'il ait terminé. Plus tard. Mark s'inquiète de savoir si Louise a eu mal. Il est désolé : il considère le viol qui a eu lieu comme une sorte d'accident. Voyant que Louise est glaciale, il fait mine de vouloir s'ouvrir la gorge avec le couteau. Louise lui donne avec distance les conseils qu'il demande afin d'y parvenir. Il lui propose de mourir avec lui, mais Louise le désarme avec la bonbonne de gaz en le frappant au coude. S'ensuit une lutte dans laquelle Mark prend le dessus. Il veut forcer Louise à lui dire qu'elle l'aime. Soudain, des coups volontaires se font entendre à plusieurs reprises sur la trappe, qui commence à s'ouvrir.

APRES LA FIN : Une salle de visite dans une prison. Louise est venue rendre visite à Mark avec l'intention de lui demander de se tuer, malgré l'avis défavorable de son avocate. Elle lui raconte comme sa vie est différente depuis le traumatisme qu'elle a vécu par sa faute à lui. Elle se questionne sur les schémas comportementaux et les cercles vicieux qu'on ne peut éviter de reproduire. Mark explique qu'il suit une thérapie de groupe, et qu'il pense que cela lui fait du bien. Après s'être assurée auprès de Mark qu'elle ressemble toujours à la personne qu'elle était avant, elle fait mine de s'en aller. Elle lui demande, dans le cas où elle reviendrait lui rendre visite, si elle doit lui ramener des cigarettes, mais il ne fume pas. Il préfère que Louise lui ramène du chocolat.

1.1. Note introductive

Un huis clos entre deux personnages, une linéarité temporelle logique composée de tableaux successifs, ainsi qu'une intrigue qui se dévoile peu à peu semant le doute dans l'esprit du lecteur/spectateur sont autant de caractéristiques qui font penser que cette pièce est de nature assez traditionnelle. Pourtant, *After the End* est beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît. En effet, les différents axes de travail que nous avons relevés se recoupent et peuvent porter à plusieurs interprétations : tensions entre mensonge et réalité, notion de boucle, thématique du jeu, de la torture blanche et des sociétés totalitaires sont autant de pistes entremêlées qui viennent inscrire la complexité et la profondeur de la pièce jusque dans ses personnages. Par ailleurs, la simplicité

apparente de l'intrigue serait finalement trompeuse, puisque notre analyse révèle en filigrane l'application de méthodes et de mécanismes de manipulation qui s'exercent autant sur les personnages du drame que sur le lecteur/spectateur.

2. Tension entre mensonge et réalité

Avant le huis clos présenté par la pièce, avant le drame, Mark et Louise fréquentent le même groupe de connaissances, ils ont un grand nombre de souvenirs en commun. Ils se retrouvent régulièrement au pub, et dans d'autres lieux, notamment en extérieur, à l'occasion de soirées improvisées. Mark est un personnage qui ne se retrouve pas dans la société du paraître. C'est probablement pour ça qu'il décide de s'isoler dans le bunker avec Louise. Il la pense pervertie par cette société. Mark est un *marginal*. Il vit mal les contraintes sociales qu'il considère comme arbitraires. Il ne supporte pas la plupart des amis de Louise, qu'il fréquente faute de mieux. Il déteste en particulier Francis. Ne possédant pas les codes sociaux qui permettent de décrypter les situations qui l'entourent, il en déduit que si Louise est sympathique avec Francis, c'est qu'elle en est amoureuse. Mark pense que s'il parvient à s'attirer la sympathie de Louise, il réussira à la faire tomber amoureuse de lui. C'est pourquoi il s'invente un rôle de sauveur dans le drame. Mark vit mal le rapport à la collectivité, il ne trouve pas sa place, c'est une sorte de mouton noir, un ami qu'on accepte parce qu'il ne fait pas de mal, mais dont on se méfie un peu à cause de ses comportements qui semblent inadaptés. Il est un peu paranoïaque, ses amis se moquent de lui mais il n'est pas totalement rejeté, ni persécuté. Nous pouvons observer que dans ce drame, les personnages sont plus âgés que les adolescents de *Deoxyribonucleic Acid (DNA)*. En effet, alors que le groupe du bois rejette Adam, les adultes de *After the End* se comportent de manière plus modérée : le rejet de Mark se fait de manière plus insidieuse. Louise est bien intégrée dans cette société du paraître. Elle possède tous les codes nécessaires. Tout le monde l'aime, elle prend soin d'elle, elle est souriante et participe à toutes les conversations, même les plus inintéressantes.

MARK. Tu as tout. Les gens comme toi ont...

Les gens veulent être avec toi. Quand tu débarques dans un pub les gens se disent « Ah super, Louise est là. » Ton rire, ton sourire. Tu sais t'habiller, tu sais quoi leur dire, quoi penser, quoi croire. T'as des amis, des bons, des vrais amis et tu aimes être avec eux et ils adorent être avec toi, tu restes pas là à te dire « Qu'est-ce que je vais bien pouvoir dire, putain, ce sont les seuls amis que j'ai et je sais même pas quoi leur dire, je rends mes propres amis mal à l'aise. » Toi tu ris. Tu souris. Et les gens regardent ton sourire et ils se disent que c'est la plus belle chose qu'ils ont jamais vue. Ils pensent que ça les fait ressembler à des morceaux de charbon, mais ils ont envie d'être près de toi, même si ça leur fait mal, même si ça les tue et que ça transforme leur âme en poussière.

2.1. Définition de Mark par les mots de Louise

Au fil de l'action qui nous est présentée, Louise qualifie Mark de « malade mental », « paranoïaque », « connard », « enculé », « homme malsain »... quand elle n'est pas en train de le rassurer, de lui dire qu'il est quelqu'un de bien, qu'ils sont bons amis et qu'elle le remercie de l'avoir sauvée. Si Louise adopte ce double langage, c'est parce qu'elle se méfie de lui et prends des précautions afin de ne pas le vexer. Les insultes surgissent dans les moments où sa façade de jeune femme bien intégrée se fissure, suite aux provocations et aux excès de Mark. Elle n'a pas toujours été correcte avec lui par le passé, et elle lui demande à plusieurs reprises de l'en excuser. Lorsque la violence la submerge, au cœur de l'abri, c'est parce qu'elle comprend bien que Mark veut obtenir quelque chose d'elle, et qu'elle refuse de lui donner satisfaction. Elle est méfiante et inquiète, mais elle ne veut rien en montrer.

2.2. Définition de Louise par les mots de Mark

Mark, quant à lui, reproche à Louise ses comportements en société. Il n'adhère pas aux codes de cette collectivité. Il estime que Louise est influencée par ses amis, auprès de qui elle veut se rendre intéressante. Il l'accuse de fausseté, et de vouloir se valoriser aux yeux de tous. Son comportement est la conséquence de cette société du paraître qui prône le plus de jouissance possible et le plus immédiatement possible, en ayant toujours plus de popularité sous n'importe quel prétexte. Mark estime que Louise vaut mieux que ça, qu'elle ne doit pas se rabaisser de la sorte. Ils ont eu plusieurs conversations en tête à tête lors de soirées, et il lui fait remarquer à quel point elle se comporte différemment selon le contexte. Il semble vouloir lui faire comprendre qu'elle et lui sont proches, beaucoup plus proches que n'importe qui d'autre. En cela, Mark nous dévoile indirectement qu'il aimerait pouvoir être intégré et aimé, non pas pour ce qu'il montre, mais pour ce qu'il est. La jalousie qu'il ressent face aux êtres populaires que sont Louise et Francis est plus que prégnante.

MARK. [...] Parfois je regardais Francis. Je le regardais, il était là à sourire, et je me disais « La seule raison pour laquelle tu as tout, c'est que je viens pas par derrière t'enfoncer un pic à glace dans la nuque. La seule raison pour laquelle tu es si merveilleux, c'est que je te suis pas, un soir où tu rentres chez toi, pour te rendre paraplégique d'un coup de poignard dans la colonne. »

Ben, il est mort. Alors qui c'est qui fait le malin maintenant ?
(*AtE* Fr., 93)

Lorsque Mark fait référence au passé, à ce qui a eu lieu avant le drame, son discours se réfère à une certaine réalité, sa réalité, interprétée au travers du prisme de sa propre personnalité et de ses représentations. Cette réalité est une composante de la vérité, et ne relève donc pas du mensonge. Par contre, la dernière phrase de la réplique de Mark (« Ben, il est mort. Alors qui c'est qui fait le malin maintenant ? » [*AtE*, 96 – VF]) fait référence au présent. Dans son scénario apocalyptique, Francis est mort, comme beaucoup d'autres personnes. Ce qu'il tente de faire croire à Louise est un pur mensonge. Il en va de même dans la suite de l'histoire. Dans le discours de Mark, il y a une corrélation entre passé et réalité, ainsi qu'entre présent et mensonge.

Le mensonge est également présent dans le discours de Louise, mais d'une toute autre manière. Les mots qui font découvrir ce personnage lecteur/spectateur sortent de la bouche de Mark, alors qu'il fait référence au passé. Chacun des personnages définit l'autre. Louise ne se définit pas par elle-même. Les mots qui sortent de sa bouche sont biaisés d'avance, car elle se sent menacée. Elle sent le danger, mais ne sait pas encore si elle doit avoir peur de Mark ou si elle doit avoir peur de l'extérieur. Alors elle ment, au passé comme au présent, pour préserver sa propre sécurité. Elle adoucit la vérité, en tentant de rester dans les bonnes grâces de Mark. Elle sait qu'elle a intérêt, dans tous les cas, à être amie avec lui. Toutefois le mensonge de Louise ne peut pas tout à fait être considéré comme tel. On pourrait faire référence au mensonge pieux. Elle et les autres considèrent Mark comme cet ami un peu bizarre mais inoffensif. Une fois dans l'abri, elle grandit les traits en affirmant qu'ils sont de bons amis, que s'il lui est arrivé d'être désagréable avec lui, c'était sous l'effet de l'alcool. Elle lui présente des excuses en insistant sur le fait qu'elle lui est reconnaissante de l'avoir sauvée, même si elle doute par moments de la véracité de la situation.

Ainsi Mark invente une réalité, tandis que Louise doute de cette réalité tout en ne voulant pas le montrer. Ils savent tous les deux que l'autre ment. Petit à petit une tension entre mensonges (liés à la situation qu'ils sont en train de vivre) et réalités (les réalités de Mark et celles de Louise, liées au passé qu'ils ont en commun) s'installe. Plus la tension entre passé et présent, mensonges et réalités est forte, plus Mark va mettre en place un système de répression savamment construit afin de soumettre Louise à sa volonté. Et plus Louise est poussée à bout, plus ses doux mensonges se fissurent et volent en éclat. L'augmentation de la violence (verbale d'abord, physique par la suite), va de pair avec l'augmentation de la tension entre mensonges et réalités.

2.3. *Bonheur égoïste, bonheur altruiste*

Mark est un être déphasé, frustré au niveau social et au niveau sexuel. Il désire Louise mais ne peut la posséder. La méconnaissance des codes sociaux liés à l'apparence et à la popularité l'empêche de développer des relations saines construites sur des bases solides, et lui ferme également l'accès à la jouissance immédiate fournie par des relations humaines fonctionnelles. Ce besoin non-satisfait d'*évitement du déplaisir* se transforme en névrose obsessionnelle, en maladie du désir. Il subit un *déplacement de sa libido sur un objet extérieur*. Cet objet se trouve être la machination dont Louise est victime. Il perd complètement pied dans le mensonge du scénario apocalyptique qu'il a élaboré. Voyant que Louise refuse de se soumettre malgré ses multiples tentatives de manipulation, il l'enchaîne à un lit, la menace physiquement, et abuse d'elle sexuellement. D'après Freud, il existe une tension constante entre le *bonheur égoïste* de l'individu (qui consiste en l'accomplissement de ses pulsions) et l'aspiration au *bonheur altruiste* (liée au désir des individus de vivre unis en communauté). La société régit les relations entre les individus de manière à limiter les pulsions agressives envers autrui, afin que le désir de vivre en communauté soit rendu accessible. Pour Louise, c'est l'aspect lié au *bonheur altruiste* qui prend le dessus. Elle n'utilise jamais de la violence si elle n'y est pas contrainte, et semble vivre en relative harmonie avec ses congénères. Mais cette manière de procéder ne tient pas suffisamment compte du bien de l'individu qui vit parfois la société comme une contrainte arbitraire. Mark est incapable de vivre en société, il échoue, il en souffre. C'est l'aspect lié au *bonheur égoïste* qui prend le dessus. Il tente d'assouvir ses pulsions dirigées vers Louise, et il y parvient en partie, en déployant une certaine violence. Son désir le plus profond est que Louise l'aime. Avant qu'ils ne soient libérés de l'abri, nos deux protagonistes luttent de manière effrénée, et Mark veut forcer Louise à lui dire qu'elle l'aime. Ce qu'elle refuse de faire. Elle avait insinué auparavant que si elle se laissait contraindre par nécessité de survie, elle ne se laisserait pas détruire.

LOUISE. [...] Je pense

que la seule manière pour les gens de te détruire, c'est de les laisser te transformer en
quelqu'un d'autre.

(*AtE* Fr., 96)

3. Règles du jeu, torture blanche et sociétés totalitaires

3.1. Règles du jeu

À l'instar d'un jeu de rôle grandeur nature, Mark a créé un scénario dans lequel il fait croire à Louise qu'une explosion nucléaire a dévasté l'extérieur. Il est le maître du jeu. Les comportements de Louise entraînent des réactions de la part de Mark, manifestement en partie préméditées. Quand Louise lui montre de la sympathie, Mark lui donne de l'espoir en échange. Le jeu de rôle contribue ainsi à le positionner en sauveur.

LOUISE. Tu t'es fait mal au dos, Mark ?

MARK. Ben je pense

LOUISE. Pourquoi tu me l'as pas dit ?

MARK. Je sais pas, je -

LOUISE. Laisse-moi voir. Laisse-moi voir !

Il se retourne et relève sa chemise.

Mon Dieu.

MARK. C'est rien, c'est -

Elle touche son dos.

Aïe !

LOUISE. Pourquoi tu l'as pas dit ?

Elle va vers le coffre, sort des pommades et des bandages. Elle revient vers son dos et commence à le soigner.

Ça ressemble à une brûlure.

C'est une radiation ou... ?

MARK. Me souviens pas, tout était, c'est peut-être une éraflure

LOUISE. C'est une brûlure.

MARK. En te faisant entrer, c'était étroit, je me suis peut-être éraflé -

LOUISE. C'est une putain de brûlure, Mark.

Ça a l'air douloureux.

MARK. C'est un peu -

Aïe !

Oui, un peu.

LOUISE. Tu aurais dû me le dire. Des trucs comme ça tu m'en parles, putain.

MARK. Ok.

LOUISE. Tu me le dis, putain. Je suis sérieuse, Mark, putain tu -

MARK. Ok !

Pause. Elle a fini. Il se retourne.

MARK. Tu sais, je crois qu'on va s'en sortir.

(AtE Fr., 76-77)

Ce dont Louise ne se doute pas, c'est qu'elle vient d'obtenir sa première récompense pour s'être bien comportée. Par cette dernière réplique (« MARK. Tu sais, je crois qu'on va s'en sortir »), Mark entrevoit un espoir lui aussi, l'espoir que Louise lui cède sans qu'il ait à user de méthodes plus radicales. Parce qu'en effet, Mark a pensé à se procurer une chaîne et un cadenas, alors que ce type d'accessoire ne fait pas partie du matériel de base d'un abri antiatomique. Il a prévu que si Louise se comporte mal, comme en refusant de jouer à Donjons et Dragons, par exemple, il la prive de nourriture pour la punir.

MARK. Il faut qu'on joue à Donjons et Dragons. C'est important.

Louise ?

C'est très important.

Tu joues ?

LOUISE. Non.

Pause.

MARK. Bon

Je vais

devoir insister.

LOUISE. (*Temps*) Quoi ?

MARK. Je,

je vais devoir insister, tu sais.

LOUISE. Tu vas devoir insister ?

MARK. Oui. Désolé.

LOUISE. Tu vas devoir insister pour que je joue à Donjons et Dragons ?

MARK. Il le faut, c'est important qu'on reste occupés, en fait c'est vraiment très important qu'on -

LOUISE. Comment ? Comment tu vas insister ?

MARK. J'essaie de -

LOUISE. Non, ça m'intéresse. Comment, Mark ?

Temps.

MARK. C'est mon abri.

Jusqu'ici je l'ai pas dit, parce que je veux pas que tu te sentes...

LOUISE. Tu vas me foutre dehors ?

MARK. Que tu te sentes, non, bien sûr que non -

LOUISE. Tu vas me frapper ?

MARK. Non, bien sûr que non, jamais je -

LOUISE. Tu vas m'affamer ?

Pas de réponse.

Tu vas m'affamer ?

Pas de réponse.

Tu vas m'affamer, Mark ?

MARK. C'est ma nourriture. Non ?

Je veux faire ce qu'il y a de mieux pour toi. Tu sais. Comme quand je t'ai portée -

(*AtE Fr., 87-88*)

Lorsque Louise tente d'ouvrir la trappe parce qu'elle pense avoir entendu des voix au-dehors, Mark lui propose de la nourriture en prétendant vouloir calmer ses hallucinations. Mais Louise n'est pas dupe et sa colère explose une fois de plus. Il l'enchaîne à l'un des lits.

LOUISE. [...] Quoi ? Qu'est-ce que quoi ?

Enchaîne sa cheville.

Ok, regarde t'as gagné, je suis désolée, je suis vraiment putain désolée, maintenant laisse-moi partir.

Mark, je t'en prie !

MARK. Je ne t'ai pas demandé d'ouvrir cette trappe !

L'enchaîne à une couchette, s'approche. Elle recule.

C'est ce que tu me fais faire. C'est ce que tu me fais faire à toi, pour t'aider.

Pour t'aider Louise, c'est ce que je dois te faire à toi pour t'aider. Terminé d'être gentil !

(*AtE* Engl., 176)

Louise apprend à ses dépens les règles du jeu. De nature insoumise, elle se laisse faire quand elle n'a plus la force de lutter. Cette attitude entraîne peu de récompenses, et engendre une violence croissante entre les protagonistes. Bien qu'ayant prémédité les règles du jeu, Mark espérait obtenir les faveurs de Louise avec moins de difficultés. Il a mal évalué le caractère coriace de sa victime. Il ne souhaitait probablement pas en arriver au viol (qui suit de près l'épisode de la chaîne). S'il y a un principe à ne pas négliger dans un jeu de rôle, c'est celui du libre arbitre. Le maître de jeu ne peut contraindre les joueurs à respecter le scénario. Il peut toutefois user de stratagèmes afin de les rediriger vers l'objectif de base, ce qui ne fonctionne pas toujours. Mark a mis en place ce jeu malsain dans le but d'être le sauveur de Louise. Mais dans sa vision, contrairement au principe du libre arbitre, le scénario ne peut pas dévier. Il n'existe pas d'alternative. Il faut qu'il y ait réajustement, donc sanction. Ce à quoi Mark ne s'attendait pas, c'est le retournement de situation qui a lieu lorsque Louise, ayant récupéré en douce un couteau que Mark a utilisé afin de couper une pomme, le menace et l'oblige à la libérer de sa chaîne. Elle tente de retourner la situation à son avantage à plusieurs reprises, sans vraiment y parvenir. Mais cette fois-ci, c'est elle qui a le pouvoir. Elle met fin à toutes les restrictions. Elle exige de la nourriture, et de l'eau pour se laver malgré le peu qu'il en reste. Elle se prend brièvement au jeu de lui donner des ordres.

LOUISE. [...] Debout.

Il se lève.
 Allume la radio.
Il le fait.
 Ça reste allumé. D'accord ?
Il ne dit rien.
 Ferme les yeux.
Il le fait.
 Ouvre les bras.
Il le fait.
 En l'air.
Il le fait.
 Mets-toi sur une jambe.
Il le fait.
 Ouvre les yeux.
Il le fait.
 (AtE Fr., 113)

3.2. Torture blanche

Le titrage des scènes a une connotation temporelle (DEBUT, MILIEU, FIN, APRES LA FIN) qui va de pair avec l'augmentation de la violence que Mark inflige à Louise. Mark est son tortionnaire. Il use de méthodes de torture¹ afin de forcer Louise à adopter les comportements qu'il trouve adéquats. Il estime agir pour son bien à elle. Mark est le moteur principal de l'augmentation de la violence. Louise, par réaction de défense, se voit obligée d'assurer ses arrières en adoptant elle aussi des comportements violents. La torture psychologique, appelée également *torture blanche* ou *torture propre*, consiste à mettre la victime en position de stress via des mesures d'inconfort ou de pressions physiques modérées. Cette méthode semble moins destructrice que la torture physique en ce qu'elle ne laisse aucune marque visible à l'examen médical. Il en ressort pourtant qu'elle inflige des souffrances aussi intolérables, voire plus difficiles à supporter que la torture physique. Plus efficace en matière de destruction de l'individu, la torture blanche laisse des séquelles qui perdurent plus que les traumatismes corporels. La torture est une relation, un rapport de force au détriment de la victime, visant à son asservissement, à sa déshumanisation. Mark maintient Louise dans l'incertitude et la dépendance absolue. Elle ignore ce qu'il se passe à l'extérieur et ne peut que faire confiance à Mark. Elle n'a pas de montre, elle est maintenue dans l'isolement de l'abri, elle ignore ce qu'il va lui arriver, et ce qu'il est advenu de ses proches. Elle est privée de repères temporels et spatiaux, et son activité relationnelle se limite à la personne de Mark, son bourreau non assumé.

1 ACAT France, « Les méthodes de torture » (2020). En ligne : <https://www.acatfrance.fr/torture/methodes-torture> 23/02/2020.

LOUISE. [...] Quand est-ce qu'on peut essayer la radio ?
 MARK. On l'a essayée il y a deux heures.
 LOUISE. Ce que j'ai dit, c'est - Quand est-ce qu'on
 MARK. Trois moins deux ça fait quoi ?
 LOUISE. Un.
 MARK. Alors tu peux essayer la radio dans une heure.
 LOUISE. Et si on loupe une annonce ?
 MARK. On va pas louper d'annonce, ils vont continuer à diffuser -
 LOUISE. J'ai pas de montre.
 MARK. Moi si, je pourrai te dire.
 LOUISE. On dirait que le temps s'est arrêté. Ça te dérange pas qu'on capte rien à la radio ?
 (AtE Fr., 84)

Louise n'a pas conscience du temps qui passe (« MARK. Ça fait à peine trois jours LOUISE. On dirait que ça fait trois ans. » [AtE, 85 – VF]). Mark possède la montre et les repères. Il a le pouvoir, la nourriture, et l'abri lui appartient. Il use d'ailleurs de ces arguments afin de faire pression sur Louise. Il contrôle tout. Sauf le libre arbitre de sa victime, qu'il sous-estime. Le type de stress causé par la torture blanche peut provoquer entre autres à long terme des hallucinations (ce qu'il va tenter de faire croire à Louise lorsqu'elle entend des voix au-dehors), ainsi que des troubles émotionnels et psychosomatiques. Plus Louise s'entête, plus Mark augmente la violence de ses actes : en privant Louise de nourriture, en l'attachant avec une chaîne, en la menaçant avec un couteau, puis en la violant. Ce dernier acte entre dans la catégorie de la torture physique et des sévices corporels. Quatre ans avant l'écriture de *After the End*, Kelly a exploré la thématique de la torture physique avec *Osama the Hero*, pièce dans laquelle Gary, un jeune homme soupçonné d'avoir démolé les garages du quartier à l'aide d'explosifs, se fait torturer à mort par un groupe de voisins au sein d'une scène particulièrement violente. Les tortionnaires de Gary sont persuadés de sa culpabilité alors qu'il hurle son innocence. Pour en revenir à *After the End*, il ne faut pas perdre de vue la complexité du personnage de Mark qui ne se limite pas à un bourreau qui exerce des sévices sur sa victime. Mark est amoureux de Louise. C'est un être désespéré qui à un moment donné se donne l'opportunité d'obtenir ce qu'il veut plus que tout au monde (Louise), peu importent les conséquences. Ainsi Mark confie à Louise qu'il pense que leurs âmes sont connectées, qu'ils sont tous deux liés au niveau d'une sphère impalpable. Ce *sentiment océanique*, tel qu'exposé par Freud, brouille les *limites de l'être*, par l'état amoureux, comme le nourrisson persuadé qu'il n'y a pas de frontière entre le monde et lui. Pour Mark, il est logique que Louise lui soit destinée. Il va de soi qu'il faut tout mettre en œuvre pour qu'ils soient réunis, quel qu'en soit le prix. Il est persuadé d'agir pour son bien à elle. Il tente de l'influencer de manière à ne pas lui laisser voir qu'il la

contraint. Il l'incite à se rapprocher de lui de son propre gré. Mais l'échec de ses tentatives maladroites le forcent à user d'arguments plus percutants, comme la menace et la punition. Ainsi, lorsqu'elle se braque, il lui signifie qu'elle n'a pas le choix. Ce sont les règles du jeu.

3.3. Sociétés totalitaires

Il ne fait aucun doute que Mark a préparé son coup. Lorsqu'il a acheté son appartement qui était vendu avec l'abri antinucléaire (« sans charme, mais rentable », comme indiqué par l'agence), ses prétendus « amis » se sont moqués de lui en insinuant qu'il était paranoïaque. Mark a prétendu ne pas être intéressé par l'abri. Pourtant, il y a mis tout ce qu'il fallait pour y survivre 15 jours en autonomie (eau, nourriture, trousse de premiers soins, radio...), comme préconisé par les survivalistes en cas de catastrophe. La volonté de Mark de satisfaire sa libido sans le consentement de Louise entraîne le mensonge et la séquestration. N'étant pas en mesure d'obtenir les faveurs de cette dernière dans la société consumériste et superficielle, il choisit la voie de l'isolement volontaire afin de recréer temporairement une microsociété (composée uniquement de Louise et de lui-même). Cette société alternative, il la bâtit à l'image qu'il a souhaitée, gommant tous les traits déplaisants de l'ancienne société mise entre parenthèses. Ici, la popularité, la beauté et les conversations inintéressantes n'ont plus cours. Il n'y a plus que l'essentiel, la survie, qui importe. Il espère ainsi que Louise comprenne qu'elle faisait une erreur en étant fausse et superficielle, qu'elle se rende compte qu'il est quelqu'un de bien, et qu'elle tombe amoureuse de son sauveur. Il veut la rendre meilleure, en l'y incitant dans un premier temps, puis voyant qu'elle résiste, en la contraignant. La scène de l'extrait qui suit est extrêmement importante parce que très représentative de la vision que Mark a du monde. Ce passage imprime clairement dans notre esprit le mode de fonctionnement de Mark pendant toute la durée du huis clos. Ainsi, alors que Louise n'a pas mangé décemment depuis un certain temps (on ne sait pas combien), il tente de lui expliquer, tout en essayant de rester politiquement correct dans la mesure du possible, les avantages des sociétés totalitaires.

Mark fait cuire du riz sur un réchaud à gaz. Louise est entièrement focalisée sur la nourriture, même si elle essaie de ne pas l'être.

MARK. ... Imagine une société, une bonne société, ok, une bien, une bonne...

LOUISE. Précise bonne ?

MARK. Je suis sur le point de le faire, Louise, si tu me laisses dire je vais le faire. Si tu as, ben une démocratie, par exemple, où les gens peuvent être libres, tu vois et, les femmes pour commencer, où les

femmes sont traitées comme des gens, et il y a, tu as des droits et ainsi de suite, un système légal, sans corruption, dans lequel tu peux être l'égal de

LOUISE. Et c'est où, ça ?

MARK. et puis tu as ces autres – ok, bon je dis pas qu'elles sont parfaites mais – tu as ces autres sociétés qui ne sont pas, qui sont répressives et dictatoriales, dans lesquelles les gens sont torturés

LOUISE. Ou affamés.

MARK. Affamés, d'accord, ils sont affamés, et donc la première société, la bonne, ok, pas parfaite parce que ça n'a aucun sens mais tout le monde a le pouvoir dans cette société, tout le monde a le pouvoir, mais parce que les choses sont comme elles sont, et c'est là toute notre

LOUISE. Décadence ?

MARK. Bon, je devrais pas utiliser ce mot, mais oui, putain, notre décadence

LOUISE. Décadence.

MARK. Bon, oui ça va, d'accord, j'ai dit

LOUISE. Les blacks et les queers.

MARK. Non, arrête, parce que je suis pas

LOUISE. Continue.

MARK. Non, mais je suis pas, c'est pas

LOUISE. Continue.

MARK. Ouais mais non, parce que –

d'accord, on fonctionne d'une certaine manière, les gens qui vivent dans cette société
LOUISE. La bonne société.

MARK. La bonne société, ouais, cette société cette société ne peut pas utiliser son pouvoir pour

LOUISE. Obliger.

MARK. Contraindre, Louise, les sociétés contraignent et aident les

LOUISE. Aident ?

MARK. gens à être

LOUISE. Aident ?

MARK. meilleurs qu'ils ne le sont, et leur donnent des droits, des gens avec tous leurs droits.

Mais maintenant...

Maintenant que les choses ont changé, on peut voir à quel point on a été stupides

LOUISE. de ne pas dominer les autres pays.

MARK. Ben ouais, mais t'es pas obligée de le dire de cette –

Si tu as le pouvoir, alors tu dois t'en servir. C'est de ta responsabilité de t'en servir. Pour le bien.
(*AtE* Fr., 93-94)

La vision de Mark est extrême, bien qu'il essaie de faire croire que ses propos sont nuancés. Il utilise un faux argument (l'explosion nucléaire qui n'a pas vraiment eu lieu mais qui était probablement de nature terroriste) pour faire valoir son argumentation. Mais Louise est coriace. Dans la suite du dialogue, elle contre avec ferveur les propos de Mark :

LOUISE. [...] c'est pas parce qu'un taré a largué une bombe que tu dois te comporter comme un
enfoiré [...]

(*AtE* Fr., 95)

La société est censée régir les relations entre les individus de manière à réduire les pulsions agressives envers autrui. Mais le bien-être des individus se retrouve confronté à une sorte de *Surmoi collectif* bien trop exigeant que pour être respecté à la lettre. L'*Éthique* commande d'aimer son prochain comme soi-même, or cela est impossible, et d'autant plus invivable pour les individus non-fonctionnels (les *marginiaux* et les *névrosés*) dans cette société consumériste faite de contradictions. En effet, tandis que l'*Éthique* prescrit l'amour inconditionnel, la société néo-libérale éduque des consommateurs dans la juste lignée de la recherche du plaisir immédiat. Ainsi, Mark pense trouver la solution à ce vide de sens dans le totalitarisme. Il est celui qui sait mieux que les autres ce qui est bien, et dans cette microsociété recomposée dans laquelle il a le pouvoir, il expérimente sa vision du monde en se posant en despote sauveur de l'humanité.

3.4. Entrecroisements entre jeu, contrainte, mensonge et réalité

Les concepts de jeu, de contrainte, de mensonge et de réalité s'entrecroisent en deux endroits dans le drame. En premier lieu, lorsque Mark veut convaincre Louise de jouer à Donjon et Dragons. Elle refuse, car elle déteste ce jeu qu'elle trouve ringard et démodé. Mais Mark insiste. En maître du jeu et de l'endroit, il a décidé qu'elle allait jouer, et quel personnage elle allait incarner. Même s'il est prêt à faire l'une ou l'autre concession, le scénario est déjà ficelé.

MARK. J'ai créé un personnage pour toi, c'est une elfe qui s'appelle -

LOUISE. J'ai pas envie d'être une elfe, putain !

MARK. Tu pourrais être une naine.

Je trouve que tu es négative.

(*AtE* Fr., 84)

Mark demande alors à Louise si elle jouerait à Donjons et Dragons si Francis le lui demandait. Elle lui répond que c'est une question insidieuse destinée à nourrir sa paranoïa. Mark se braque, et évoque une soirée qui a eu lieu des mois auparavant, où Louise l'avait déjà traité de paranoïaque. Il considère qu'elle se moquait de lui et qu'elle le dénigrait.

LOUISE. Et toi, alors !

MARK. Quoi, moi ?

LOUISE. Tu te comportais comme un taré.

MARK. Moi ?

LOUISE. Du genre, on est tous là à boire un coup, à rire, et tout d'un coup tu sautes sur tout ce que je dis, non, en réalité tu ne le penses pas, Louise, c'est pas toi, Louise, pourquoi tu parles des femmes de footballeurs, Louise, comme si tu savais tout sur moi, putain

MARK. Tu étais fausse.

LOUISE. Fausse ?

MARK. En même temps tu étais bourrée, alors j'ai

LOUISE. Fausse ? Putain, t'es qui pour décider si je suis fausse ?

MARK. Tu n'étais pas toi.

LOUISE. Tu décides pas qui je suis, je décide

(*AtE* Fr., 86)

Dans ce discours sur les faux-semblants, Mark plaque une image sur Louise, tout comme il a créé le personnage qu'elle jouerait dans *Donjons et Dragons* sans son assentiment. Il nie sa réalité à elle. C'est une manière de la contraindre. Il lui fait endosser le rôle de la jeune fille qui cache sa nature profonde derrière une façade, victime de la société moderne, qu'il va sauver en la forçant à se regarder en face. Puisqu'elle refuse d'ouvrir les yeux, c'est à la fin de cette scène qu'il va commencer à porter légèrement atteinte à son intégrité physique en l'affamant. Deux scènes plus tard, Louise, toujours privée de nourriture, confirme sa volonté de ne pas se laisser faire par Mark, même s'il semble avoir le dessus pour le moment.

LOUISE. Je pense

Il sert le chili. Tout le contenu dans son assiette, une cuillère sur le riz de Louise.

Que la seule manière pour les gens de te détruire, c'est de les laisser te transformer en quelqu'un d'autre.

(*AtE* Fr., 96)

Transformer Louise en quelqu'un d'autre, c'est exactement ce que Mark essaie de faire, au travers du jeu de rôle et au travers de son scénario apocalyptique. Non seulement il la désire, mais il éprouve aussi des *pulsions de destruction* vis à vis d'elle, éprouvant ainsi le principe de *Thanatos* selon Freud. Elle possède tout ce qu'il n'a pas : la popularité, et la capacité de jouir de la vie de manière fonctionnelle dans une société vide de sens.

Le deuxième endroit où les concepts de jeu, de contrainte, de mensonge et de réalité s'entrecroisent est le moment où Louise, affaiblie par la faim, se résigne à jouer à *Donjons et Dragons*. Mark lui a accordé la faveur de la laisser jouer une naine plutôt qu'une elfe. Mais elle joue de mauvaise grâce et sabote le jeu. Elle remet en cause les descriptions de décors et ergote sur une série de détails, ce qui a le don d'énervier Mark. Il voit bien qu'elle le fait exprès. Elle sait que Mark la désire, et qu'il est frustré de ne pas encore être parvenu à faire en sorte qu'ils soient proches.

Alors elle le pousse à bout en persévérant dans le sabotage. Elle cherche à conserver une certaine liberté dans les règles qui lui sont imposées. Elle refuse de se laisser transformer en quelqu'un d'autre et de se laisser détruire. Dans l'extrait qui suit, son personnage de naine sort de la forêt, s'approche d'une tour inquiétante d'où émane une lueur sinistre, et se déshabille presque entièrement.

LOUISE. J'avance très lentement dans la lumière en retirant mes sous-vêtements

MARK. Louise -

LOUISE. Et je les mets sur ma tête pour faire voir ma parfaite poitrine d'elfe

MARK. Tu es une naine.

LOUISE. Pour faire voir ma parfaite poitrine de naine

MARK (*lance un dé*). Une flèche d'orque siffle près de toi.

LOUISE. Je suis nue maintenant, et je fais coucou aux orques.

MARK. Ok, Ariel avance en courant pour te défendre -

LOUISE. Je la frappe avec mon épée.

MARK. Quoi ?

LOUISE. Au visage.

MARK (*jette un dé*). Tu l'as tuée.

LOUISE. Je laisse tomber mon épée et j'attrape mes nichons

MARK. Les orques commencent à tirer.

LOUISE. Et je remue mes parfaits nichons d'elfe sous leurs yeux et

Soudain, il s'empare de toutes les feuilles, les jette au sol et se retourne vers elle. La violence semble possible une fraction de seconde. Ça passe.

MARK. Si tu veux me traiter d'enculé, traite-moi d'enculé.

LOUISE. T'es un enculé.

(*AtE Fr.*, 102-103)

Mark, tentant de maîtriser la pulsion de violence qui le submerge, sort une barre énergétique, la déballe et la mange lentement sous les yeux de Louise. Elle exige un morceau, mais Mark mange la barre en entier. Parce que Louise se comporte mal avec son personnage dans le jeu, Mark la punit dans la réalité. Louise, dépitée, mais décidée à ne pas se laisser faire, lui jette au visage une réalité à propos de laquelle il l'avait questionnée auparavant¹. Lors d'une soirée avec leurs amis où le petit jeu consistait à demander à Louise ce qu'elle pensait de telle ou telle personne qui était présente, Louise avait simplement éclaté de rire quand on lui avait demandé ce qu'elle pensait de Mark. Dans l'abri, Mark l'avait alors questionnée sur la signification de ce rire. Elle lui avait assuré qu'il ne s'agissait de rien, qu'elle avait ri juste comme ça, sans raison. Elle était dans le mensonge pour se préserver. Mais puisque Mark la pousse à bout, sa façade se fissure et la réalité fait surface.

1 Ce passage est absent de la version française.

LOUISE. [...] Je me souviens maintenant. Je me souviens de ce que j'ai pensé de toi la première fois que je t'ai vu.

Temps.

MARK. Hein ?

LOUISE. Ouais. Je viens de m'en souvenir à l'instant.

MARK. Ne dis pas un truc juste pour te venger.

LOUISE. Non. C'est la vérité.

MARK. Ouais, mais ne dis pas un truc juste -

LOUISE. C'est exactement ce que j'ai pensé.

MARK. Louise, non parce que -

LOUISE. Non, Mark, c'est la vérité.

Est-ce que je te la dis ? Est-ce que je te la dis, Mark ? Tu veux savoir ?

Temps.

J'ai pensé 'Ahhh'.

Pause.

MARK. Non, c'est pas vrai.

LOUISE. J'ai pensé 'Ahhh'.

MARK. Je m'en fiche.

T'as pas pensé, t'as juste dit -

Je m'en fiche.

LOUISE. J'ai pensé 'Ahhh. Regardez-le. Ahhh.'

Pause.

MARK. Je pourrais te faire du mal.

Je pourrais te faire du mal.

Temps.

Je pourrais te faire du mal.

Des dizaines de milliers de corps sont là-haut. Des gens ont été atomisés et ne sont plus que des ombres. Personne ne sait que tu es ici. Je pourrais te faire mal. Si j'étais une mauvaise personne.

(*AtE Engl.*, 168-169)

4. Possibilités de reconstruction et notion de boucle

Le dernier tableau est intitulé APRES LA FIN, tout comme la pièce. Ce tableau marque la fin du huis clos et se déroule dans une salle destinée aux visites des prisonniers. Un gardien de prison, qui ne prononce pas un mot, ponctue par sa présence le fait que Mark et Louise ne sont plus physiquement seuls au monde. Il y a dans ce dernier passage, au cœur de cette dernière entrevue, des clés qui nous permettent de comprendre les mécanismes qui interviennent dans la dramaturgie. La notion de fin évoque que quelque chose se termine (une histoire, un couple, une vie...) et induit une notion d'irréversibilité. Quelque chose se termine et ne sera jamais plus. Cette fin évoque également la finitude de l'être, la mort, la délivrance. L'avant-dernier tableau intitulé FIN se termine d'ailleurs par l'ouverture de la trappe qui va libérer Louise. Au travers de la lecture de la pièce, la fin peut faire référence à différents aspects.

Ce peut être la fin de cette société qui vient d'être anéantie par une explosion nucléaire. Dans ce cas, APRES LA FIN nous renvoie à l'expérience vécue par Mark et Louise dans l'abri, après l'apocalypse, lorsque Mark tente de recréer des conditions de vie supportables dans cette microsociété composée par eux deux. Cette machination est, pour Mark, l'occasion de sortir de cette société du paraître, en revenant à l'essentiel, en gommant les traits déplaisants et en évitant de reproduire les erreurs du passé (selon sa propre vision).

LA FIN nous renvoie aussi directement à la fin du dernier tableau, à la fin du cauchemar de Louise lorsque la trappe s'ouvre, et à la fin des espoirs de Mark de la conquérir en la révélant à elle-même de gré ou de force. APRES LA FIN évoque alors l'après de ce deuxième drame, de ce traumatisme vécu par Louise. Dans ce dernier tableau, Louise vient rendre visite à Mark en prison. Il n'y a plus d'action, ils se racontent enfin par eux-mêmes, par leurs propres mots. Mark suit une psychothérapie qui semble lui faire du bien, et Louise veut s'assurer qu'elle ressemble à la personne qu'elle était avant, parce qu'elle se sent différente. Son malaise est prégnant, elle ne se reconnaît pas. Elle a été profondément transformée par cette expérience et elle veut revenir à la normale, mais n'y parvient pas.

Et c'est là toute l'intelligence de l'écriture de Kelly : il cache l'indice qui permet de découvrir la notion de boucle dans une réplique de Louise.

LOUISE. [...] Quand on est bloqué dans des trucs, des comportements, j'sais pas, des cycles de violence, est-ce qu'il est possible de les casser, ces cycles, est-ce qu'il est possible... [...]
(*AtE* Fr., 129).

Louise évoque les cercles vicieux dans lesquels les êtres humains sont empêtrés et dont ils ne peuvent se départir. Cela l'obsède. Elle y est elle-même soumise. Et c'est là qu'apparaît la notion de boucle, au sein d'une dramaturgie totalement linéaire. Elle raconte comment une chatte abandonnée est venue se réfugier chez elle, le temps qu'elle a mis à l'apprivoiser, le soir où elle a été griffée par la chatte sans raison, comment elle a regagné sa confiance, et comment elle lui a tordu le cou pour l'avoir griffée. Une autre fin. Une autre boucle. Un cercle vicieux. Mark a puni Louise quand il avait le pouvoir, Louise a fait de même avec la chatte. Tout en souhaitant être la même personne, alors que la personne qu'elle était n'aurait jamais agi de la sorte. Comme tout a une fin, toute fin induit un après. Et c'est la porte de sortie des personnages dans cette succession de drames. Leurs possibilités de reconstruction respectives afin de réintégrer la société de manière à peu près fonctionnelle. Mais puisque ce concept forme une boucle infinie, cette porte de sortie ne fera

qu'embrayer sur une autre boucle, qui engendrera un autre drame, qui se terminera à son tour pour déboucher sur autre chose. APRES LA FIN signifie aussi qu'il n'y aura jamais de fin. Tout comme le Jo-Ha-Kyū¹, concept esthétique japonais dans les arts, principe d'introduction, de développement et de conclusion théorisé par le dramaturge Zeami, qui induit que tout mouvement naît de quelque part, vit puis meurt afin d'entamer un autre mouvement. Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme. APRES LA FIN signifie aussi : après la fin de cette apocalypse qui n'a pas eu lieu, mais qui a laissé des marques indélébiles dans les esprits des deux protagonistes.

La fin du monde d'avant est comme une mort. L'abri leur offre une renaissance. Mark veut presque tuer l'ancienne Louise afin qu'elle naisse à nouveau, meilleure qu'avant. La fin du huis clos est comme une autre mort, la mort du cauchemar de Louise, la mort du rêve de Mark. Dans le dernier tableau, Mark et Louise renaissent à eux-même. Ils sont les mêmes personnes qu'avant, mais ils sont différents. Ils sont liés l'un à l'autre, à jamais, qu'ils le veuillent ou non, au travers de cette expérience. Louise avoue à Mark être venue lui rendre visite afin de lui demander de se tuer. Mais elle ne le fait pas. Elle reviendra peut-être le voir. Une complicité les lie, malgré eux, parce qu'ils sont en mesure de comprendre l'autre mieux que quiconque. C'est la possibilité de reconstruction qu'ils choisissent.

Mais Kelly n'est pas un habitué des *happy ends* univoques. Cette renaissance est le fruit de souffrances engendrées par Mark et subies par Louise. La renaissance, tout comme la renaissance d'Adam dans *Deoxyribonucleic Acid (DNA)* laisse un goût amer en bouche. Le lecteur/spectateur observe Mark et Louise qui se font face dans la salle de visite de la prison, un autre huis clos duquel Louise peut s'échapper, à l'inverse de Mark. Les personnages ont déployé une telle violence l'un vis-à-vis de l'autre dans l'abri que la relative froideur et le calme dont ils font preuve ici paraissent étranges. Mais les enjeux sont différents. Mark est privé de sa liberté d'agir et du pouvoir qu'il exerçait sur Louise puisqu'il est en prison. Et Louise est libérée du joug de Mark, mais elle reste traumatisée par cette expérience. Mark a contraint Louise dans le but de la faire devenir quelqu'un d'autre. Et il semble qu'il y soit en quelques sortes arrivé puisque le retour à la normale semble impossible pour elle, malgré ses tentatives.

L'abri antiatomique, tel un accélérateur de particules, a agit sur Mark et Louise de manière à les confronter l'un à l'autre dans une véritable relation de force, mettant en jeu les rapports de

1 OIDA Yoshi et MARSHALL Lorna, *The Invisible Actor*, Methuen, 1997. Extrait en ligne: <https://understandingcinema.files.wordpress.com/2013/11/the-notion-of-jo-ha-kyu.pdf> 16/08/20.

domination en œuvre dans la société dite « normale ». Le principe d'un accélérateur de particules¹ est de concentrer des atomes dans un espace clos et de les propulser à une vitesse proche de celle de la lumière afin de les faire entrer en collision. Cette manipulation a pour effet de transformer l'énergie en matière afin que la science puisse en étudier la nature, les propriétés ainsi que l'origine. Mark et Louise observés ainsi au microscope révèlent effectivement leur nature. Plus encore, si l'on prend en considération l'effet de choralité prégnant dans l'œuvre originale de Kelly, ceux-ci révèlent la nature humaine soumise à la pression d'une situation extrême où le principe de survie entre en jeu. La reconstruction de ces deux personnages a eu lieu dans un milieu recréé artificiellement, mais le résultat est pourtant bien réel : ils sont profondément marqués et les conséquences psychiques liées à l'expérience de l'abri ne peuvent être ignorées.

1 Source des informations concernant l'accélérateur de particules: Commissariat à l'énergie atomique et aux énergies alternatives – CEA (2016). En ligne : <http://www.cea.fr/comprendre/Pages/matiere-univers/accelerateurs-de-particules.aspx?Type=Chapitre&numero=1#:~:text=grâce aux collisions de particules,constituants élémentaires de la matière,27/02/2020>.

QUATRIÈME PARTIE : LOVE AND MONEY – 2006

1. Résumé du drame

David, petit employé en vente en télécommunications, échange par mail avec Sandrine qu'il a rencontrée dans le cadre de son travail lors d'un coaching autour de stratégies commerciales. Suite à l'aventure qu'ils ont eue ensemble, Sandrine ouvre une brèche qu'elle ne sait plus refermer, et pousse David à parler de ce qu'il ressent, notamment concernant sa défunte épouse, Jess. David avoue l'avoir retrouvée inconsciente lors d'une tentative de suicide par médicaments. L'endettement de Jess aidant, David décrit comment il l'a découverte à moitié morte, ainsi que la manière dont il lui a fait ingurgiter une bouteille de vodka pour l'aider à mourir. Les raisons en sont financières uniquement. Après cet étalage, Sandrine ne répond plus aux mails de David.

Les parents de Jess racontent comment ils en sont venus à saccager la tombe voisine de la tombe de leur fille. L'amour qu'ils ressentent pour leur « petit bébé » était assombri par le monument tape à l'œil et onéreux érigé par un vieux mari grec aimant et malheureux. Ils racontent le sentiment de puissance qui les a traversés pendant l'acte de vandalisme, comme pour se venger du suicide de leur fille.

Avant le décès de Jess. David cherche un nouvel emploi, son salaire d'enseignant ne suffit plus à couvrir les dettes de son épouse. Il rencontre Val, son ancienne petite amie devenue cheffe d'entreprise, qui lui fait miroiter un emploi dans la vente en télécommunications. Assistée par un employé taiseux et conciliant, elle lui parle d'orgueil, d'argent, de sa perte de foi en Dieu, et lui accorde finalement un emploi aux entrepôts. David s'offusque, le salaire que Val lui propose est moins élevé que son salaire actuel d'enseignant. Val lui propose alors de rencontrer un homme qu'elle connaît qui réalise des photos pornographiques qui permettraient de renflouer son portefeuille, prétextant qu'on ne peut pas gagner beaucoup d'argent sans se salir les mains. David décline la dernière offre de Val.

Les personnages nommés 1, 2, 3, 4 et 5 brassent des réflexions sur la conciliation de la vie privée et du travail, sur l'éthique personnelle en matière de responsabilité concernant l'accord

d'emprunts à des personnes déjà endettées, sur la jalousie de la réussite de ses proches, tout en incluant la responsabilité du lecteur/spectateur par le vouvoiement de ce dernier. Jess entrecoupe ces réflexions de brefs monologues qui racontent quelques étapes de sa vie : son enfance, son rapport non pas à l'argent mais aux achats compulsifs liés au manque d'argent, en évoquant son séjour en hôpital psychiatrique qu'elle rêverait dû à une consommation excessive d'alcool. Peu à peu les personnages-chiffres racontent le cas de plus en plus particulier de Jess et de David à qui ce « vous » a accordé un emprunt à l'encontre du bon sens.

Debbie et Duncan, deux inconnus, sont dans un bar miteux. Duncan, ivre, se dit agent et propose à Debbie de devenir star de la télé ou chanteuse. Il lui propose une vie où l'argent tombe presque du ciel. On entend dans son discours la haine d'un monde qui le répugne. Il lui montre une photo pornographique de David, qui a manifestement accepté la proposition de Val. Debbie ne souhaite pas exécuter ce type de travail pour gagner sa vie. Elle accepte toutefois, vu le caractère insistant et imbibé de Duncan, de lui laisser sa culotte.

Jess est assise dans la salle d'attente d'un hôpital. Elle explique à David qu'elle a vu un homme se faire poignarder en pleine poitrine dans la rue parce qu'il avait cassé le téléphone portable d'un autre homme en le bousculant accidentellement. Jess est confuse. Personne, à part elle, n'a aidé le blessé, probablement parce que les passants ne voulaient pas tacher leurs beaux vêtements. David, très nerveux, s'interroge sur la raison de la présence de Jess dans cette rue. Elle sortait d'un entretien pour un emploi qu'elle venait d'obtenir avec succès. Cependant, elle avait fait un détour pour acheter quelques CD, malgré leur situation financière désastreuse, malgré les sacrifices de David et malgré le séjour en hôpital psychiatrique destiné à réduire le trouble de Jess. Le médecin annonce la mort de l'homme poignardé. David est effondré et désespéré parce qu'il n'arrive pas à aider Jess malgré toutes ses tentatives de sauvetage. Il quitte la pièce et la laisse seule avec ses angoisses.

Jess, au début de sa relation avec David. Sous la forme d'un monologue plein de douceur et d'espoir, elle confie au lecteur/spectateur ses questionnements existentiels et métaphysiques concernant l'être humain qui ne veut pas être seul et qui agit pour se sentir en vie, les gens qui font semblant de ne jamais se poser de questions alors qu'ils sont aussi perdus qu'elle, la théorie de la création de notre univers et de ses potentiels univers adjacents, ce qui nous dépasse et qui appartient au grand Tout. Jess est une jeune femme dont la vie a été un peu chaotique. Elle souhaite à présent avoir une vie plus rangée, un peu comme à la télé. Elle déborde d'amour pour

David qui vient de la demander en mariage. Elle envisage son avenir avec une grande confiance, ayant l'impression d'appartenir à quelque chose de sacré.

1.1. Note introductive

Cette pièce a la particularité de présenter les événements du drame dans un ordre non-chronologique. Il était tentant de remettre les pièces du puzzle en place afin de mieux en saisir la succession, afin de redonner cohérence au propos dès la rédaction du résumé. Pourtant, en agissant de la sorte, nous serions passée à côté du questionnement que ce texte veut soulever. Il nous semble en effet plus honnête de respecter les choix de l'auteur, en conservant l'ordre établi par ce dernier.

2. Les concepts dramaturgiques

Deux concepts semblent influencer à la fois la forme et le fond du drame. La notion de chiffres nous entraîne dans une spirale d'identification et de dépersonnalisation qui agit à plusieurs niveaux (*cf. 2.1. Le pouvoir des chiffres*). La dramaturgie fragmentée quant à elle distribue les pièces du puzzle dans un ordre non chronologique à dessin. Nous aurons l'occasion de nous pencher plus précisément sur le message que Jess nous délivre dans le dernier point de ce chapitre (*cf. 3. Jess, la marginale porteuse d'espoir*) mais nous étudierons d'abord son application formelle (*cf. 2.2. Dramaturgie fragmentée et structure fractale*).

2.1. Le pouvoir des chiffres

a) Identification du lecteur/spectateur

Le procédé d'identification du lecteur/spectateur aux personnages du drame peut sembler évident à la première lecture. La forme spécifique que l'auteur a choisie pour ce drame en utilisant de manière transparente le phénomène de choralité ne peut passer inaperçu. Au-delà du simple effet de style, ce choix mérite toute notre attention. David et Jess sont les personnages centraux du drame, autour desquels gravitent de près ou de loin quantité de personnages. David et Jess sont les seuls à apparaître plusieurs fois dans le texte, tandis que MERE, PERE, 1, 2, 3, 4, 5 et DOCTEUR sont des personnages qui relèvent plus de fonctions que de personnalités, et peuvent donc être

interchangeables avec d'autres individus dotés de caractéristiques différentes. DUNCAN, DEBBIE, VAL et PAUL ont quant à eux une personnalité bien spécifique qui influence la vision du drame en jouant sur l'émotionnel du lecteur/spectateur. Ils gravitent autour de David et de Jess, et nous éclairent sur leur histoire, et le contexte dans lequel elle se déroule. La scène QUATRE est la plus représentative de l'effet de choralité présent dans la pièce. Les personnages ou entités qui portent le discours sont nommés 1, 2, 3, 4 et 5, ce qui induit une interchangeabilité dans ces entités. Ces personnages s'adressent au lecteur/spectateur en utilisant le *vous*, adresse directe et sans détour. Celle-ci dénonce d'une part l'implication et la responsabilité du lecteur/spectateur concernant les événements qui vont être décrits. D'autre part, elle induit l'identification de ce dernier ou l'identification à une personne de son entourage proche ou lointain. Le *vous* sert, en quelques sortes, de vecteur entre Jess et les destinataires du récit. Ce vecteur a pour fonction de véhiculer les informations qui établissent une responsabilité hypothétique à l'origine de la situation désastreuse de Jess. Il ne s'agit pas d'accabler le lecteur/spectateur, puisqu'il peut choisir de se reconnaître ou non dans ce *vous*. Il s'agit de questionner une sorte de responsabilité à la fois collective et individuelle qui serait déterminée par les actes assumés ou non que nous posons. Le discours est ponctué de *peut-être*, et de *par exemple*, de manière à laisser le lecteur/spectateur libre de choisir le moment où il cesse de s'identifier.

4. Vous travaillez pour une boîte de cartes de crédits

5. Disons

4. Vous êtes chargés des contrats

5. Par exemple

4. D'accord, vous préféreriez être une star de ciné ou un footballeur ou un top model ou un travailleur humanitaire au Soudan, mais ce n'est pas le cas et vous êtes heureux, avec, vous vous êtes bien débrouillé pour en arriver là, vous avez un travail, vous le faites bien, et vous vous en accommodez.

(L&M Fr., 42)

Ces cinq entités - dans un soucis d'ouverture, permettet l'identification de soi ou de son voisin par le plus grand nombre de lecteurs/spectateurs Elles introduisent le personnage du *vous*. Ce *vous* est extérieur au drame qui nous intéresse, sauf que c'est ce *vous* qui accorde à Jess le prêt à taux faramineux signant la certitude de sa perdition. L'illusion de l'identification est un procédé destiné à contextualiser la situation de l'employé qui voit l'augmentation du chiffre d'affaire et la reconnaissance de ses pairs peser dans la balance contrairement aux conséquences désastreuses de ses actes sur la vie d'autrui. Ces conséquences supposées finiront par le hanter lors de brefs instants de remords. Cependant, ce procédé n'est pas le seul à opérer dans cette scène.

b) Dépersonnalisation des individus

Ces cinq personnages décrivent la situation de l'homme qui prend la décision d'accorder un crédit à taux élevé au personnage de Jess, victime d'endettement. C'est cet emprunt-là qui signera la perte de Jess, déjà prisonnière d'une spirale infernale où se mêlent onimanie (trouble lié aux achats compulsifs) et manque de moyens financiers. Ce *vous* hypothétique, dans son fort intérieur, cherche à se déresponsabiliser de l'initiative qu'il a prise. Il considère avoir eu une idée de génie. Avec un taux si élevé, l'usurier ne se soucie guère de la régularité du remboursement, le calcul pèse forcément en sa faveur dans la balance. Si ce n'est lui d'autres le feront, puisque l'univers est considéré comme un gigantesque réservoir à idées dans lequel les plus rapides et les plus malins peuvent aller piocher (2. Et vous savez que quelqu'un d'autre va forcément avoir la même idée, d'un jour à l'autre, des idées comme ça, ça ne reste pas en l'air très longtemps – *L&M* Fr., 44). Mais ce *vous* a beau se convaincre lui-même que ce qu'il a fait n'est pas mal et n'aura pas d'incidence dans la vie réelle, il a beau se décharger en minimisant son acte, il se retrouve tout de même pris d'une certaine forme de remords.

1. Et il se peut que vous vous mettiez à considérer ce qu'une personne fait à une autre personne comme une chose. Une chose réelle, je veux dire. Et que d'une certaine façon, les systèmes et les chiffres et la manière dont nous faisons ces choses ne sont pas réels, même si tout ce qu'on a pu nous enseigner nous a appris à croire qu'ils étaient réels, mais là il se peut que vous en veniez à croire qu'en vérité ils ne le sont pas, et que la seule chose qui soit réelle est cette chose que vous avez faite à un autre être humain. Et curieusement vous commencez à vous sentir seul. À part. Et il se peut que vous commenciez à penser – et là c'est vraiment idiot – mais il se peut que vous vous remettiez à penser à quelque chose que vous avez vu dans un documentaire, une fiche écrite en allemand qui faisait partie d'un système de classement – et vraiment ce n'est pas du tout la même chose, c'est ridicule – mais il se peut que vous pensiez à la personne qui a inscrit ces chiffres terribles sur cette fiche, et comment elle a dû se dire que c'étaient des chiffres et juste des chiffres et il se peut que vous vous demandiez comment elle a pu réussir à vivre avec, et bien que ce soit idiot bien que ce soit ridicule et bien que vous sachiez que c'est idiot et que ce n'est vraiment pas du tout la même chose, vous savez que d'une certaine manière ça l'est un peu, que c'est dans la logique de l'enchaînement des choses, et vous n'arrivez pas à vous sortir l'image de cette putain de fiche de la tête.
5. Et il se peut que vous pensiez à quelqu'un
4. Une femme
5. Une femme
1. Dans vos moments perdus
2. Ou quand vous sortez avec des amis, ou que vous faites une présentation, ou quand vous faites l'amour avec votre partenaire
3. L'image de quelqu'un

4. Une femme
 5. Dépassée
 1. Une femme
 2. Dépassée
- (*L&M Fr.*, 47-48)

Dans cet extrait, comme dans d'autres passages de la pièce, l'auteur insiste sur l'effet de choralité en jouant sur les sonorités et les répétitions, ce qui ajoute une tension dramatique supplémentaire au niveau de la forme, alors que le parallèle avec le régime nazi est déjà une image forte en soi. D'un point de vue grammatical, la suite du discours devient de plus en plus rélel et ne cesse de jouer entre les suppositions du chœur et la situation concrète de Jess qui se retrouve à l'hôpital psychiatrique suite à une crise de panique aiguë.

1. Et il se peut que vous l'imaginiez dans un hôpital.
 3. Tournée folle, et dans un magasin par-dessus le marché
 1. Elle pleure, elle hurle
 2. Elle panique, vraiment terrorisée
 4. Et on l'emmène dans une unité spécialisée
 2. Internée
- (*L&M Fr.*, 49)

Ce qu'on a probablement appris à cet homme, à ce *vous* hypothétique, lors de ses études en marketing lui certifie qu'il n'est pas coupable. Seuls les chiffres sont réels. Mais sa conscience lui donne un autre écho. Il se raccroche désespérément à la réalité des chiffres, dressant mentalement un tableau pesant le pour et le contre de son acte, en concluant, non sans doute, que ce qu'il a fait est bien. Et c'est la clé de la réussite : comment l'homme du documentaire, celui qui inscrivait des chiffres sur des fiches, peut survivre avec l'idée qu'il a participé en tant que maillon de la chaîne à un massacre de masse ? En se raccrochant aux chiffres sur le papier, en dépersonnalisant les êtres humains qui sont réduits à des notes sur une fiche, en extrayant ces individus de leur contexte afin que seule la rentabilité soit prise en compte. Parce que dans ce monde où les chiffres comptent, ce sont les actes qui définissent la personne, ainsi que l'argent qu'elle gagne. La reconnaissance par les pairs en fonction du salaire gagné est devenu un objectif en soi afin de donner du sens à la vie. Un objectif qui exige un prix, qui varie en fonction de la gravité des actes posés et en fonction de la capacité d'empathie du protagoniste. La dépersonnalisation des individus s'avère être la meilleure manière de bien vivre ce type de rapport à l'argent.

c) Échec de la dépersonnalisation et chute du vecteur

La scène QUATRE commence par la réplique suivante :

1. Vous voulez sentir que chaque journée de travail peut être autre chose que patauger dans le sang.
(L&M Fr., 41)

Cette métaphore est développée dans le texte de la manière suivante : puisque le travail fait partie intégrante de la vie, autant croire en ce que l'on fait. Nous voulons nous en sortir avec le moins d'inconfort et de déplaisir possible. L'idée de patauger dans le sang est répugnante. Cette métaphore signifie : travailler pour survivre et peut-être en se salissant les mains, peut-être au détriment d'autres individus. Mais nous voulons également nous donner la chance de vivre bien et de peut-être réussir à être heureux en subvenant largement aux besoins de notre famille et en bénéficiant de la reconnaissance de nos collègues pour les actes que nous avons posés. Mais cette plus-value peut elle aussi avoir un prix. Pour le *vous*, la conséquence est la perte de sens. *Vous* décide de croire en l'argent et à la réalité des chiffres, bien que sa conscience le rattrape. Son empathie le travaille, et *vous* est hanté de plus en plus par la vision des suites possibles de son acte, ancrées dans la réalité de Jess puisque c'est exactement ce qu'elle vit. Ces visions l'entraînent dans une spirale de laquelle il n'arrive pas à s'échapper, et *vous* s'enfonce dans la culpabilité.

4. Il se peut que vous trouviez que vous êtes de plus en plus sujet aux idées noires
2. Et il se peut que vous vous demandiez comment vous débarrasser de cette sensation
4. Et il se peut que vous vous mettiez à boire
3. Et que vous couchiez avec des inconnus
2. Et que vous achetiez des trucs et encore des trucs et encore des trucs
1. Et que vous trouviez que rien, mais rien de tout cela, ne marche
2. Et que vous ressentiez cette peur horrible que
4. Et que vous ressentiez cette peur horrible
1. Et que vous ressentiez alors cette peur horrible que chaque jour, travail ou pas, va vraiment être
comme de patauger dans le sang.
(L&M Fr., 51)

Enfin, la réplique de clôture de la scène QUATRE est fort semblable à la réplique d'ouverture. *Vous* cherche le moyen d'être heureux, d'arrêter de simplement « patauger dans le sang ». Pour cela il en passe par la dépersonnalisation de Jess, qui pourrait être n'importe quelle cliente. Mais cette dépersonnalisation est un échec : il ne trouve pas de sens à ce qu'il a fait. Il pensait trouver le moyen d'accéder au bonheur grâce à l'argent, mais le vide de sens le rattrape et en fait un *marginal*.

Il est tourmenté et tombe dans la débauche, dans la recherche de plaisir consommable immédiatement (l'alcool, le sexe, les biens matériels). *Vous* doit se rendre à l'évidence : la peur de patauger dans le sang est devenue une réalité à laquelle il ne peut échapper. Il n'y a pas d'issue possible, il a fait le mauvais choix : celui de croire en l'argent alors qu'il n'en avait pas les épaules. Le personnage de Val (ex petite amie de David devenue cheffe d'entreprise, cf. 2.2.a) **Thématiques prégnantes : amour, argent, foi et sexe**) ne vit pas mal ce vide de sens, et se trouve être (en apparence du moins) une personne très fonctionnelle au sein de la société capitaliste. Elle voue un culte à l'argent et au pouvoir, qui sont devenus ses objectifs ultimes. Elle dépersonnalise la majorité des individus, jusqu'à son ex petit ami David, le mari actuel de Jess. Sa conscience à elle ne semble pas la travailler. Le prix de la dépersonnalisation au nom du rendement n'est pas le même pour tout le monde.

Il est intéressant de noter que le discours qui porte sur le pouvoir de dépersonnalisation des chiffres est porté par des personnages choraux nommés eux-même par des chiffres. La forme est comme une piqûre de rappel concernant le fond. Le lecteur/spectateur est pris dans la spirale de l'identification et de la dépersonnalisation, procédés qui d'une certaine manière traversent l'entièreté du drame. La scène QUATRE qui vient d'être en partie décortiquée en est l'exemple le plus frappant, mais il nous semble opportun de nous pencher également sur d'autres principes qui régissent la pièce.

2.2. Dramaturgie fragmentée et structure fractale

a) **Thématiques prégnantes : amour, argent, foi et sexe**

Outre les thèmes portés par le titre, l'amour et l'argent, ce récit comporte deux autres thématiques prégnantes qui leur sont intimement liées : la foi et le sexe. Loin de vouloir désintriquer ces éléments qui constituent une toile complexe, nous souhaitons relever le fait qu'ils traversent le texte de manière significative. Le récit s'inscrit dans la société occidentale néolibérale, ce qui constitue les cadres des drames de Kelly. Cette pièce est fortement ancrée dans la société de consommation. D'après Castoriadis, si la société est en crise, c'est parce la religion qui cimentait la société a disparu des *significations imaginaires sociales* et que l'être humain n'a pas encore trouvé d'autres moyens d'être ensemble. Nous sommes dans le monde du *chacun pour soi*, du *si ce n'est*

moi ce seront d'autres, on se déresponsabilise, on se déculpabilise en obéissant à un système froid et calculeur qui va à l'encontre des valeurs humaines.

Par exemple, les parents de Jess sont effondrés par la mort de leur fille. Pourtant, malgré les circonstances pénibles, l'argent reste une obsession. C'est cette obsession pour leur manque d'argent – bien qu'ils se situent dans la classe moyenne – ainsi que l'amour qu'ils portent à la disparue, qui viennent les hanter jusqu'au cimetière, où ils ont commis l'abject par jalousie, frustration et désespoir.

PERE. [...] Une sensation... de puissance. La puissance face à l'argent. La sensation d'être dans mon droit. La sensation d'accomplir une bonne action. Le triomphe des petites gens. Ou quelque chose comme ça. [...]
MERE. Il a écrit « métèque » à la bombe sur les ruines
PERE. Que ça ait l'air d'un acte de vandalisme
MERE. Que ça ait l'air d'être au hasard
PERE. J'ai pissé partout dessus
MERE. Un peu exagéré.
PERE. J'ai chié sur le portrait détruit
MERE. Ça, ça ne m'a pas plu
PERE. Sale connasse de pute de Grecque, ma fille, ma fille
MERE. On a fait ce qu'on devait faire.
(*L&M Fr.*, 28)

La nécessité d'avoir de l'argent oriente également le parcours de David. Dès la première scène, il avoue à Sandrine les raisons qui l'ont poussé à aider Jess à mourir. Il venait d'essayer une superbe voiture qu'il désirait posséder plus que tout.

DAVID. [...] je la sentais tellement bien cette voiture. Et puis je trouvais que je l'avais méritée, après ce que j'avais traversé, après tout ce que j'avais fait
je trouvais que j'avais droit à cette voiture.
Mais on avait des dettes. De grosses dettes. Ma femme avait des dettes.
(*L&M Fr.*, 18)

Cependant, l'extrait qui suit clôt le parcours du lecteur/spectateur vers une empathie croissante pour David. Il s'agit de l'avant-dernière scène qui se situe d'un point de vue chronologique avant le décès de Jess. Cet épisode nous donne les clés de compréhension du drame : les sacrifices qu'il a

faits pour Jess (l'abandon de son ancien poste d'enseignant, son nouvel emploi en vente en télécommunication, la prostitution occasionnelle), ainsi que l'amour qu'il lui porte et son désespoir.

DAVID. Dans un hôpital psychiatrique, Jess, dans un putain de, après toute cette merde putain, après que j'ai pris ce boulot à la con, après tout ce que j'ai fait dont tu n'es même pas, les putains de trucs de fric, dont tu n'as même pas

JESS. Arrête de tout ramener à l'argent

DAVID. Idée

nous sommes bien obligés de parler d'argent

JESS. Un homme a

DAVID. Je veux parler d'autre chose, je veux parler d'avenir et de vacances et de pédagogie, mais au lieu de ça il faut bien qu'on parle d'argent parce que

(L&M Fr., 71)

Ce qui pousse David à commettre l'irréparable, ce sont les échecs répétés de ses nombreuses tentatives de sauver Jess de son addiction à la dépense. Il y a l'amour (des parents de Jess, de David) et il y a l'argent (omniprésent dans chaque scène), mais il y a aussi la foi et le sexe, comme si l'argent et le sexe cherchaient à combler un manque d'amour et de foi. Castoriadis nous dit que le message que nous fait passer la société actuelle est le suivant : « possédez le plus possible, et jouissez le plus possible »¹. Dans quel but ? Freud nous apporte cette réponse : pour oublier le manque de sens face à la mort, face à la finitude de l'être humain. Jess est un individu déphasé.

2. Peut-être que cette femme ne s'est jamais sentie

4. En phase avec

3. Mais je veux dire qui, putain

5. Le monde

3. Putain, qui l'est jamais

(L&M, 48)

Certains le vivent mieux que d'autres. Jess fait partie de ce que Castoriadis appelle « les marginaux ». Probablement comme tout le monde, elle essaie de trouver sa place et cherche le moyen de réduire sa souffrance, notamment par la *maîtrise de la vie pulsionnelle*, méthode d'évitement du déplaisir qui consiste à emprunter les voies de la sagesse orientale. Les individus qui vivent mal le vide face au *sens de la vie*, de la mort, du *grand Tout*, peinent à se conformer aux valeurs prônées par le capitalisme. Bien qu'attirée par le bouddhisme et les philosophies de l'acceptation, Jess souffre d'un rapport émotionnel à l'argent. Elle est victime d'épisodes de stress liés à la possession matérielle.

1 CASTORIADIS, *crise processus*, p. 130.

JESS. La semaine dernière j'étais devant cette vitrine à regarder ce sac que je n'avais pas les moyens d'acheter, et – c'était vraiment un très beau sac, vraiment – et c'était comme si, comme si je ne pouvais pas bouger, comme si je ne pouvais pas m'en aller à cause de ce sac, physiquement je veux dire j'étais clouée sur place, les poils hérissés sur la nuque et je me sentais tellement mal de me mettre dans un tel état d'émotion à cause d'un putain de sac à main et pendant ce temps-là y a toujours pas de solution en vue au conflit israélo-palestinien, et là soudain j'ai pensé que ce sac était fait non pas pour contenir des choses mais pour me contenir moi, et ça a été comme une révélation, ça m'a rendue tellement euphorique que je suis tout de suite entrée dans le magasin et j'ai acheté le sac, parce qu'il n'avait plus aucun pouvoir sur moi, et je me suis sentie super bien pendant le reste de la journée. Mais quand j'y ai repensé ce soir-là ça m'a paru tellement... bête.

Elle rit.

J'ai pleuré.

(L&M Fr., 44-45)

Jess pleure, et la société de consommation n'y est probablement pas étrangère. Les protagonistes actifs du *nouvel esprit du capitalisme* - les individus qui appartiennent aux sphères privilégiées - récupèrent les valeurs des individus afin de leur faire croire que posséder tel ou tel objet est nécessaire, juste et indispensable. Comme cette pratique exerce une activité sur l'émotionnel, le rapport aux objets devient pulsionnel. Et puisque la société nous enseigne que la valeur de quelqu'un se reconnaît dans ses actes (« 5. Serez-vous celui qui est resté sur la touche ? / 1. Serez-vous celui qui est resté spectateur ? » [L&M Fr., 44]) et dans ses possessions (« 1. Et vous êtes récompensé / 2. Et vous avez une promotion » [L&M Fr., 45]), il ne nous reste plus qu'à agir, et à posséder. Chez les *marginiaux*, le sens est en souffrance, et en dichotomie par rapport aux actes. C'est pour cela que Jess pleure après avoir acheté le sac. Elle n'a pas investi son besoin de foi dans une religion, puisque la religion est devenue une histoire familiale et n'a plus sa place dans la société qu'en tant qu'affaire personnelle, et sa situation ne lui permet pas d'investir sa foi en l'argent. Le fait qu'elle pense que ce sac est fait pour la contenir rejoint la pensée de Freud à propos des *limites du moi*. Si le *principe de plaisir* est mal vécu pendant la petite enfance, les *limites du moi* sont rendues troubles, et l'individu se cherche désespérément. La société capitaliste nous pousse à trouver la délimitation de notre être en nous entourant d'objets, d'argent, de pouvoir. Mais cette solution n'en est pas une. La finitude nous attend tous, et les objets n'apportent qu'un réconfort temporaire. Et c'est à ce moment que la foi entre en jeu :

1. Il n'y a pas de mal à vouloir croire en quelque chose.

(L&M Fr., 41)

L'argent est devenu une valeur, quelque chose en quoi l'on peut croire, en remplacement de la religion. L'un des objectifs principaux de la société, d'après Freud, est de contenir la violence des

individus. Et tout comme la religion, cette croyance peut engendrer de la violence entre les êtres. Val, l'ancienne petite amie de David devenue cheffe d'entreprise, ne semble en effet pas souffrir d'un quelconque vide de sens.

VAL. Je ne crois plus en Dieu.

DAVID. Non ?

VAL. Non. N'est-ce pas Paul ?

PAUL. C'est sûr que non.

VAL. Et à quoi je crois désormais, Paul ?

PAUL. Au fric.

VAL. A l'argent. Je crois à l'argent.

David.

C'est mon truc maintenant.

(*L&M Fr.*, 36)

Elle place sa foi en l'argent, et n'est donc plus soumise à des problèmes de conscience. De fait, pour aider David à sortir de ses dettes, elle lui propose un emploi mal rémunéré, puis la prostitution. L'argent est devenu son dieu.

VAL. Tu as déjà sucé la bite d'un mec ? [...] C'est une façon de gagner de l'argent. [...] Jess et toi pourriez sucer des bites, vous prendre en photo et les vendre sur internet. [...] Je connais quelqu'un qui fait ça. Sérieux. Il se fait un bon paquet avec ça.

(*L&M Fr.*, 38)

Debbie et Duncan ne font pas directement partie de l'histoire de Jess et de David. Le seul élément qui les rattache à eux, c'est Duncan qui montre à Debbie la photo pornographique de David. Pourtant une scène entière leur est consacrée. En quoi ces deux personnages sont-ils nécessaires ? Il semble qu'ils font partie du processus dramaturgique. Dans un bar miteux, un homme ivre ayant une vision aiguë de la société semble importuner une jeune fille réservée. Il se dit agent, et fait l'éloge d'une vie facile dans laquelle l'argent tombe du ciel. Duncan demande à Debbie si elle n'a jamais rêvé d'une telle vie : être chanteuse, mannequin ou présentatrice télé. La réponse est évidemment « oui », puisque tout le monde en rêve. Au cours de cette discussion, Duncan évoque sa triste vie : la perte de son fils décédé d'une leucémie et le désespoir de son épouse.

Mais il semble que la partie centrale de la scène se situe lors du monologue de Debbie, lorsque Duncan la convainc de se confier à lui. Elle décrit les opérations de sabotage qu'elle a perpétrées sur son lieu de travail : la colle à papier dans la machine à café, les impressions obscènes sur le papier à en-tête destiné aux clients, la guirlande d'entrailles de souris décorant une carte de vœux destinée à

son patron... Ceci n'est pas sans rappeler le sabotage perpétré par une jeune mère désabusée par la dureté de sa vie de couple professionnelle dans *Pornographies*, le texte choral écrit par Simon Stephens. En effet, dans cette pièce, une jeune femme également en perte de sens et de repère photocopie un rapport confidentiel afin de l'envoyer par fax au concurrent direct de l'entreprise pour laquelle elle travaille, sans pouvoir justifier les véritables raisons de son acte. Debbie, derrière ses airs dociles, est probablement elle aussi une *marginale*. Mais à la différence du personnage de Simon Stephens, elle semble avoir trouvé dans ces tentatives de vengeance un moyen de supporter le vide de sens qui caractérise notre société.

DUNCAN. C'est vraiment facile de parler avec toi. [...] C'est une de tes forces. T'es comme un prêtre. Il faudra qu'on se souvienne de ça.
Qu'on capitalise là-dessus. Des talk-shows peut-être ?
(*L&M* Fr., 60)

En proie, lui aussi, à un vide existentiel, Duncan ne peut s'empêcher de penser à comment faire de l'argent même là où il parvient à trouver du réconfort. La réduction de la souffrance par les qualités humaines est elle aussi mise en vente. La référence à la religion au travers du mot « prêtre » semble anodine de la part du personnage, mais c'est une autre manière de souligner la nostalgie de l'époque où les individus n'avaient qu'à suivre une série de commandements afin de s'assurer une place au paradis. Duncan, individu visiblement déboussolé lui aussi, cherchant du réconfort notamment dans l'alcool, est alors pris d'un désir pulsionnel pour Debbie. Non sans le demander au préalable, Duncan empoche le sous-bock sur lequel est posé le verre de Debbie, le mégot de la cigarette qu'elle a fumé, ainsi que le chewing gum qu'elle a mâché. Il insiste ensuite pour qu'elle lui donne un de ses vêtements, afin d'avoir la certitude qu'elle était bien réelle. La foi, le doute, la preuve par le matériel. Embarrassée, Debbie lui refuse son pull car il coûte cher, ainsi que sa chaussette parce qu'elle en a besoin de deux pour repartir. Elle accepte finalement de lui donner sa culotte.

b) Dramaturgie fragmentée à dessein

L'auteur nous fait part de la vie d'un couple au travers d'un récit éclaté, tout comme le couple finira par l'être. Les faits nous sont exposés par le biais de scènes aux formes multiples. Celles-ci sont ordonnées de façon non-linéaires, avec des allers et retours temporels. La chronologie du

drame est mise à mal, ce qui est un phénomène éminemment contemporain. L'auteur a fragmenté l'histoire, et les tranches de vie sont distribuées dans un ordre qui semble *a priori* aléatoire.

Par exemple, la scène d'ouverture est normalement celle qui devrait clore le drame puisque Jess est déjà morte. Il ne s'agit pourtant pas d'une simple dramaturgie à rebours qui se contente de remonter le temps. Lors de l'échange de mails entre les personnages de David et de Sandrine, David nous apparaît, dès qu'il passe aux aveux, comme le sombre meurtrier de sa femme agissant en toute connaissance de cause. Par la suite, il est tout de même pris de quelques remords.

La scène suivante, dans une forte proximité temporelle avec la première, nous décrit la souffrance des parents ayant perdu leur fille trop tôt, les poussant à agir de manière ignoble avec le vieil homme malheureux qui a enterré son épouse à côté de la tombe de Jess. La troisième scène nous ramène à une époque où Jess vit encore. Le fait d'y apprendre que David recherche un nouvel emploi afin de sauver son couple apporte de la nuance aux premières impressions. David essaie de s'en sortir, tant bien que mal, dans un monde où plaie d'argent peut être mortelle. David ne conscientise pas encore totalement la tournure improbable que sa vie va prendre. Il va tout faire pour aider Jess. De scène en scène, nous découvrons une épouse ingérable, instable et déphasée, ainsi qu'un mari aimant et désemparé, au point de sacrifier tout ce qu'il a de plus cher, y compris sa dignité. Le message d'espoir porté par le monologue final de Jess est volontairement placé par l'auteur en fin de récit. C'est en nous penchant sur une analyse plus pointue que nous pouvons comprendre les mécanismes utilisés afin de faire croître l'empathie du lecteur/spectateur vis-à-vis du personnage de David, empathie qui constitue le dessein de ce procédé de fragmentation.

Si nous nous penchons sur les formes des scènes, nous constatons malgré quelques similitudes des traitements différents. La pièce nous propose quatre dialogues dans lesquels l'action se situe dans le verbe, dans l'exposition de faits antérieurs, ou dans les deux. La scène d'ouverture est constituée d'un échange de mails portés par le seul personnage de David. La scène QUATRE décrite dans le point précédent (*cf.* **2.1. Le pouvoir des chiffres**) est un monologue à 5 voix porté par un chœur entrecoupé par un monologue de Jess. Et le monologue final de Jess qui constitue le point de départ du drame à la manière d'un journal intime vient clore le récit. Voyons à présent dans le détail comment le récit progresse temporellement de scène en scène jusqu'à ce monologue final :

- UN : Un échange de mails entre David et Sandrine. Le lecteur/spectateur est situé dans le temps grâce aux dates de chaque mail (l'échange se déroule entre le dix-huit et le vingt-huit

janvier). C'est l'unique indication de temps de tout le récit. Cette scène ne comporte pas d'autre indication. Les mails sont portés par la voix de David.

- DEUX : Dialogue de type réaliste, comme une interview ou un témoignage. Le quatrième mur semble être tombé. Les parents de Jess dans un lieu non-défini témoignent ensemble d'une même histoire qu'ils ont vécue et qu'ils racontent à un interlocuteur tout autant indéfini (le lecteur/spectateur, le public, un autre personnage...).

- TROIS : Dialogue entre quatre murs. David rencontre Val dans son bureau, et négocie la possibilité d'un emploi. Ici l'action ne se situe pas dans la restitution d'un événement antérieur, mais au sein même du dialogue au cours duquel un emploi se négocie, un avenir se joue.

- QUATRE : Les personnages-chiffres, dans un lieu non-défini et à la manière d'un livre dont vous êtes le héros, déploient des suppositions quant à un *vous* hypothétique en partie responsable du désastre vécu par Jess. Celle-ci entrecoupe le discours avec de micros-monologues nous éclairant sur son parcours depuis l'enfance.

- CINQ : Dialogue entre quatre murs. Dans un bar miteux, Duncan essaie de convaincre Debbie. L'action est dans le dialogue. Ce ne sont pas tant les objectifs de ces personnages qui sont intéressants, mais le lien qui unit Duncan et David, ainsi que la manière dont le thème général (amour et argent) traverse la scène. Cette scène est prétexte à nous distiller des informations complémentaires qui nous permettent de mieux appréhender le contexte et les circonstances du drame.

- SIX : Dialogue réaliste intra-muros entre Jess et David qui se retrouvent dans la salle d'attente d'un hôpital, attendant des nouvelles de l'homme qui a été poignardé dans la rue à qui Jess est venue en aide. Nous pouvons ressentir deux types d'urgence dans ce dialogue. Premièrement, il y a l'urgence liée à l'attente des nouvelles de l'homme poignardé. Le discours qui entoure ce dialogue appartient au passé et relève de l'exposition. Deuxièmement, il y a l'urgence liée à ce qu'il est en train de se passer entre David et Jess. C'est le moment où David réalise que toutes ses tentatives pour aider Jess ont été infructueuses. C'est le moment où il baisse les bras. Nous assistons à sa chute par l'intermédiaire d'une didascalie anormalement longue par rapport aux autres didascalies de la pièce, qui vient rompre le rythme de manière significative :

Il se lève d'un coup.
Il veut casser les CD. Ne le fait pas.
Il va pour sortir. Ne sort pas.
Il veut s'arracher les cheveux. Ne le fait pas.
Il va lancer les CD. Ne le fait pas.
Il va dire quelque chose. Ne dit rien.
Il va pour la frapper, presque. Ne le fait pas.
Il veut s'asseoir. Il reste debout.
Il veut reposer les CD. Ne le fait pas.
Il est en pleurs. Il se détourne quand le docteur entre. Le docteur se tient là, mal à l'aise, il ne remarque pas que David pleure.
Pause.
 (L&M Fr., 72)

- SEPT : Le monologue final de Jess est une sorte de journal intime, une confession qui n'est pas située dans un lieu et qui n'a pas de destinataire déterminé (mis à part le lecteur/spectateur). Ce monologue est décrypté dans le dernier point de ce chapitre (**Jess, la marginale porteuse d'espoir**).

Si le drame nous avait été présenté dans une linéarité temporelle classique, l'impression générale du récit aurait été tout autre. Nous aurions débuté d'emblée avec de la sympathie pour les personnages de Jess et de David, et nous aurions assisté à la chute lente et vertigineuse du couple. Même avec de l'espoir (monologue final de Jess) et la meilleure volonté du monde (tous les actes désespérés de David), les obstacles peuvent nous amener à une vie misérable et à une fin horrible. Les traitements différents des scènes ainsi que la dramaturgie fragmentée ont pour dessein de toucher par divers biais un maximum de lecteur/spectateurs, tout en déconstruisant le manichéisme qui nous ferait considérer que tout est perdu d'avance, et que les pauvres gens de la classe moyenne ne peuvent lutter contre la grande machinerie capitaliste. Or, l'impression laissée ici est d'un tout autre ordre. Nous commençons le parcours avec un jugement sur David qui a aidé son épouse à mourir dans des circonstances douteuses, et nous le terminons avec le monologue de Jess. Le cheminement serait alors le suivant : le monde ne se limite pas à des faits objectifs, objectivables ou observables, il existe probablement quantité de choses que nous n'imaginons même pas, et malgré les apparences nous avons la possibilité « de faire le choix d'un monde fait de chair et d'os » (JESS, L&M Fr., 79). Et si tout n'était pas joué d'avance ?

c) Dessin de structure fractale

Lorsque nous observons le drame du point de vue de sa forme, une image nous vient : la fractale. Une fractale est un objet géométrique infiniment morcelé qui ne cesse de se représenter lui-même à des échelles différentes. Ainsi la plume, la fougère et le chou romanesco sont des fractales dites auto-similaires, tandis que *Love and Money*, à l'image des nuages et des montagnes, ne présente pas d'auto-similarité. Les dialogues s'entrecoupent et se croisent d'une manière qui semble aléatoire mais qui ne l'est pas : un personnage s'interrompt lui-même, deux personnages s'interrompent l'un l'autre, de phrase en phrase, de monologue en discours, de scène en scène, rejoignant ainsi le concept de structure éclatée et réorganisée du drame.

MERE. Oui il était littéralement en train de construire un temple sur la tombe de sa femme

PERE. Oui, de quoi on avait l'air

MERE. Vous savez, il y avait des colonnes, des filigranes d'or

PERE. Oui, de quoi avait l'air notre amour pour notre

MERE. Vous savez, une statue de la vierge de plus d'un mètre ?

PERE. On regardait tout ça, on a vu tout ça se construire

MERE. Il y avait même un toit au-dessus de la statue

PERE. Et un énorme portrait photo de sa femme reproduit sur la pierre, des milliers et des milliers

MERE. Qui faisait de l'ombre à ma petite fille

PERE. Quinze mille, vingt-mille

MERE. La tombe de cette vieille salope de Grecque

PERE. Vingt-mille livres au moins

MERE. Qui faisait de l'ombre à celle de ma petite fille

PERE. Notre petit bébé chéri

MERE. Qu'on a laissé partir

PERE. Notre petite fille couchée là sous la terre avec un mari qui ne lui rend jamais visite

MERE. Sales

PERE. Trop occupé à vendre, trop occupé par son boulot, par son cher boulot pour se rendre compte

MERE. Cons

PERE. Pour se rendre compte que lui aussi il l'avait laissé partir, notre petit ange

MERE. De Grecs

Pause. Ils échangent un regard.

(L&M Fr., 27)

Cet extrait illustre la comparaison avec la fractale qui ne présente pas d'auto-similarité avec elle-même. Le titre de la pièce *Love and Money* est la partie visible à l'œil nu de la fractale. La dramaturgie éclatée chronologiquement présente des scènes de formes différentes qui ne présentent pas d'auto-similarité entre elles puisqu'aucune ne ressemble à l'autre. Il y a pourtant des constantes observables. La thématique induite par le titre reste présente en permanence tout au long du drame

au niveau du fond (au sein de chaque dialogue systématiquement interrompu par une autre voix qui vient compléter la pensée, proposer un contrepoint ou apporter de la nuance ou une vision particulière au propos), mais aussi au niveau de la forme (dépersonnalisation des personnages-chiffres et identification aux personnages nommés pour lesquels le lecteur/spectateur peut ressentir, si pas de l'amour au moins de l'empathie).

3. Jess, la *marginale* porteuse d'espoir

Lorsque la pièce commence, Jess est déjà morte. C'est son décès qui constitue le point de départ du drame. C'est le prétexte utilisé par l'auteur afin de nous plonger une fois de plus dans une dramaturgie « d'après la catastrophe ». Mais ce n'est pas l'histoire qui se passe après le décès de Jess qui nous est exposée, c'est tout ce qu'il s'est passé avant, précieux indices qui nous font appréhender le contexte dans lequel le récit du couple s'est déroulé. Le lecteur/spectateur se retrouve pris dans une sorte de miroir, où la suite du drame est composée du passé uniquement. Lorsque la pièce se clôt, Jess est en vie. Le lecteur/spectateur a fait des bonds dans le temps afin d'entendre sa parole, son point de vue sur le monde. C'est dans la scène finale qu'elle s'exprime sans réserve. Dans ce monologue adressé directement au lecteur/spectateur, Jess interroge le *sens de la vie* sous toutes ses coutures (« JESS. [...] Et/ peut-être que je suis en quête de sens parce que je suis/ amoureuse [...] » [L&M Fr., 76]). Tout comme le personnage de Richard dans *Deoxyribonucleic Acid (DNA)* (cf. **DEUXIÈME PARTIE 2.2. Un champ**) qui livre au lecteur/spectateur une réflexion métaphysique sur la possibilité d'autres formes de vie dans l'univers, Jess questionne ce qui nous pousse à agir, ce qui détermine nos choix, notre place dans la société, le sens spirituel et les raisons chimiques de son amour pour David (amour qui la fait se sentir comme appartenant au *grand Tout*), le hasard (qui ne peut en être un) à l'origine du Big Bang et de notre existence, la possibilité (soutenue scientifiquement faute d'une meilleure explication) du nombre infini d'univers potentiels dans lequel chaque différente possibilité est mise en œuvre, le but de l'existence elle-même...

JESS. [...] et c'est en fait, vous voyez, comme ça qu'une étoile, c'est comme ça que ça marche donc vous avez ces forces qui compriment les atomes pendant des milliards d'années pour former des éléments plus lourds, de nouveaux éléments qui se forment à l'intérieur de ces étoiles qui finissent par exploser et disperser ces éléments, c'est-à-dire nous, c'est-à-dire tout, c'est-à-dire tout ce qui existe dans l'univers et qui vient des étoiles, et je trouve ça fascinant en soi que nous soyons tous faits d'une ancienne étoile morte supermassive, mais c'est une autre, je ne voulais pas m'attarder sur, c'est une digression, mais le fait est que la gravité

se trouve être fixée
au niveau idéal pour que tout cela se passe.
[...]
Une fraction en plus ou en moins ? Y se passerait rien.
(L&M Fr., 77)

Le raisonnement de Jess lui apporte la certitude que la vie sur terre est issue d'une volonté qui ne viendrait pas forcément de l'un des dieux institutionnalisés dans les sociétés, mais peut-être de quelque chose d'impalpable et de plus grand que nous. C'est au travers de Jess que Kelly nous interroge nous, lecteurs/spectateurs, et nous pousse à envisager, voire à nous faire prendre conscience « qu'il existe d'autres manières de penser¹ ».

JESS. [...] Je veux dire merde
Il serait temps de grandir un peu, non ?
Je veux dire bon Dieu putain, vous savez, qu'est-ce qui vous gêne dans la notion de but, qu'est-ce qui vous gêne dans l'idée, vous savez, d'appartenir putain ou
ou
ou juste, vous savez, dans l'idée qu'il y a quelque chose, qu'il y a un sens à tout ça et que peut-être il y a autre chose que simplement : vous voyez ce récipient ici eh bien il est plus plein que ce récipient là, mais je vous parle juste, peut-être, j'sais pas, de faire le choix d'un monde qui soit plus que des chiffres et des quantités et des économies, de faire le choix d'un monde de chair et d'os et
d'amour ou,
plus que juste de
est-ce que ça n'est pas plus que juste
de l'argent, des mathématiques, des chiffres, des données,
je ne sais pas
non ?
Vous ne croyez pas ? L'argent c'est mort, non ?
(L&M Fr., 79-80)

L'amour qu'elle ressent pour David lui prouve qu'il y a autre chose que les chiffres et la notion de rentabilité. C'est une manière de donner du *sens à sa vie*. David l'a demandée en mariage, et elle sent qu'une harmonie est à présent possible.

JESS. [...] Et là maintenant
peut-être que là maintenant je sens bien qu'il y a forcément
quelque chose
parce que je sens comme une
bénédiction
et je sais que ça a l'air idiot, mais je sens comme une
telle bénédiction et j'ai de la chance et j'en suis reconnaissante

1 KELLY, *Why political*. (notre traduction)

et j'ai hâte
j'ai tellement
hâte.
Un temps.
Je suis.
Je suis tout simplement.
Un temps.
Voilà.
C'est tout ce que vous savez.
Voilà.
(L&M Fr., 81-82)

Dès le début de sa relation avec David, Jess a la sensation que tout va bien aller. Si nous remettons les pièces du puzzle dans un ordre chronologique, ce n'est pas le cas, puisque Jess meurt dans des circonstances atroces, précédées d'une chute vertigineuse qui marquera le couple de manière indélébile. Mais l'essentiel ne réside pas dans ce déroulement chronologique, sinon Kelly ne se serait pas efforcé d'ordonner scientifiquement cette structure qu'il a sciemment éclatée. L'essentiel réside dans le message d'espoir que Jess nous livre (« JESS. [...] faire le choix d'un monde qui soit plus que des chiffres et des quantités et des/ économies, de faire le choix d'un monde de chair et d'os et/ d'amour [...] » [L&M Fr., 79-80]). Elle veut croire que le monde est plus que ce qu'il semble être. La réflexion de Jess est par ailleurs amorcée en amont, dans la scène SIX, qui précède le monologue final d'un point de vue dramaturgique mais pas d'un point de vue chronologique. Cela nous conforte dans l'idée d'un univers dramatique savamment ordonné.

JESS. J'ai posé mes mains sur lui. J'ai encore son sang sous les ongles, je l'ai vu s'éteindre pour un
téléphone putain et je me suis dit alors est-ce qu'il n'y a pas autre chose que ça, c'est juste ça,
c'est ça tout ce qu'on est ?
(L&M Fr., 71)

Le message d'espoir que porte Jess est comme une réponse à la question qu'elle se pose à elle-même dans le futur. Non, nous ne sommes pas que cela. L'entière du monologue tente de décrire – avec des airs maladroits commandités par l'auteur afin de rendre le discours le plus réaliste et le plus accessible possible – le *sentiment océanique* relaté par Freud. Jess se sent appartenir au *grand Tout*, les frontières de son être se troublent parce qu'elle est amoureuse de David avec qui elle a l'impression de pouvoir communiquer par télépathie (impression que Mark ressent aussi vis-à-vis de Louise dans *After the End* – Chapitre ...). C'est ce *sentiment océanique* que Jess essaie de retrouver désespérément en s'entourant d'objets, lorsqu'elle souffre d'oniomanie. C'est aussi dans ce discours avec elle-même que l'on reconnaît l'ordre volontaire des scènes.

Quelle raison pousse Kelly à faire porter à une morte un tel message ? Les indices sont à portée de main, inscrits au cœur même des répliques de Jess dans son monologue final.

JESS. [...] on ne peut pas juste faire comme si de rien n'était et les
scientifiques
eh bien, ça ne leur
l'idée ne leur plaît pas trop mais,
et ça c'était dans l'émission, l'alternative des scientifiques
c'est
qu'il y a un nombre infini d'univers
des zilliards de zilliards de zilliards d'univers
dans lesquels chaque différente possibilité est mise en œuvre.

Un temps.

Et voilà.

C'est ce qu'ils ont pu trouver de mieux.

(*L&M Fr.*, 79)

Si l'on suit cette logique, cet indice posé sciemment à cet endroit par Kelly, il existe probablement un univers dans lequel Jess et David ne se sont pas fait engloutir par les soucis financiers, un univers dans lequel Jess n'est pas morte, et peut-être dans lequel la société aurait fait le choix d'un monde de chair, d'os et d'amour. En remaniant stratégiquement la logique temporelle du récit, c'est cet univers-là que Kelly nous fait découvrir.

CONCLUSION

Ce mémoire avait pour objet l'analyse dramaturgique de trois pièces de Dennis Kelly (*Deoxyribonucleic Acid (DNA)*, *After the end* et *Love and Money*). Ces pièces – faisant montre d'un réalisme certain – soulevaient les questions suivantes : pourquoi est-ce que les personnages des drames de Kelly, ainsi que les situations poussées à l'extrême qu'ils vivent nous semblent si empreints de réalité ? En quoi ces écrits nous touchent-ils ? Que nous racontent-ils ? Quels outils la psychanalyse et la sociologie peuvent-ils nous prêter afin de comprendre en quoi l'univers (fictionnel, mais pas tant) que Kelly nous propose semble si réel, malgré une intense codification ? La démarche que nous avons entamée nécessitait l'appui de textes théoriques (*Le malaise dans la culture* de Freud, « La crise du processus identificatoire » de Castoriadis, *Le nouvel esprit du capitalisme* de Boltanski et Chiapello) afin de nous éclairer quant à la construction des personnages et à l'ancrage des drames dans notre réalité contemporaine.

Il nous a fallu dans un premier temps apprendre à connaître l'univers dramatique de Kelly au travers de sa biographie et de son parcours, rédigés à l'aide d'articles, d'interviews et de constatations personnelles à propos de son écriture. Par la suite nous avons introduit les textes théoriques de Freud, Castoriadis, Boltanski et Chiapello en résumant certains principes qui nous aideraient à comprendre cet univers de manière globale et en extrayant des termes (en *italique* dans les résumés des textes théoriques ainsi que dans les analyses) qui serviraient à comprendre cet univers de manière précise, au travers de l'observation des personnages, de leurs réactions souvent excessives et des intrications entre les individus et la collectivité.

Nous sommes entrés par la suite dans les analyses à proprement parler de chaque pièce. Bien que la richesse des drames laisse supposer d'autres éléments à approfondir et à découvrir, nous avons proposé une approche globale et particulière de chaque texte. Nous sommes entrés en profondeur dans les univers en proposant un résumé de chaque pièce et en exploitant les thématiques y afférent (l'interchangeabilité entre les individus dans *Deoxyribonucleic Acid (DNA)*, la tension entre mensonge et réalité ainsi que la notion de jeu dans *After the end* et l'amour, la foi, l'argent et le sexe dans *Love and Money*). Nous avons creusé le concept qui se cache au cœur de l'écriture et qui articule à la fois le fond et la forme dramatique (la structure ADN, la notion de

boucle, la structure fractale). Enfin, nous avons formulé des hypothèses sur base d'éléments présents dans le texte quant aux possibilités de reconstruction des personnages.

Les termes extraits des textes théoriques qui apparaissent dans chacune des pièces analysées sont les suivants : *éthique, évitement du déplaisir, grand Tout, limites de l'être (de soi, du moi), marginal / marginaux, sentiment océanique*.

Nous avons délibérément choisi trois pièces de formes différentes afin d'observer si ces écrits théoriques pouvaient faire écho aux diverses facettes de l'expérimentation de Kelly. Nous avons choisi *Deoxyribonucleic Acid (DNA)* parce que ce drame – que nous rattachons à la catégorie « Le fait de société à l'œuvre » (cf. **PREMIÈRE PARTIE 2.2. a) Le fait de société à l'œuvre**) – comporte onze personnages et se déroule en plein air et dans une temporalité logique. *After the End*, notre deuxième choix, est un huis clos entre deux personnages et se déroule également dans une temporalité logique. Nous rattachons ce drame à la catégorie « La confusion mentale à l'œuvre » (cf. **PREMIÈRE PARTIE 2.2. b) La confusion mentale à l'œuvre**). *Love and Money*, notre ultime choix quant à lui, évoque la vie de deux personnages en particulier qui ne sont pas forcément présents tout au long du drame, autour de qui gravite une foule de personnages secondaires. La structure de cette pièce est éclatée tant au niveau de la temporalité qu'au niveau des variétés de formes exploitées de scène en scène. Nous rattachons ce drame à la catégorie « La dystopie à l'œuvre » (cf. **PREMIÈRE PARTIE 2.2. c) La dystopie à l'œuvre**).

Il serait intéressant d'étudier dans quelle mesure les termes issus des textes théoriques trouveraient leur place dans l'analyse des autres pièces de Kelly, afin de pouvoir observer si les clés que nous avons proposées sont susceptibles d'ouvrir d'autres portes au sein de cette expérimentation dramaturgique.

Les concepts utilisés nous ont permis de comprendre en quoi le parcours d'un individu et le cadre dans lequel il évolue sont déterminants dans ses comportements. L'aspect sociologique qui formate d'une certaine manière les individus est prégnant chez Kelly, sans pour autant ôter aux personnages leur individualité et leur libre arbitre. Et puisque ses drames sont ancrés dans notre contemporanéité, et puisque la société actuelle dysfonctionne au niveau humain et ne prend pas

suffisamment en compte le bien-être des individus, il est normal d'observer des êtres en perte de repère, à la recherche d'un sens qu'ils ne trouvent nulle part et qui finissent par commettre des actes excessifs parce qu'ils sont incapables de trouver un équilibre entre plaisir et déplaisir. La crise est existentielle et sociétale, l'individu ne peut améliorer la société et la société ne peut aider l'individu dans sa quête du bonheur. Dans l'extrait suivant, Freud nous expose sa pensée à ce sujet :

« Le programme que nous impose le principe de plaisir – devenir heureux – ne peut être réalisé, mais on ne doit pas – non, on ne peut pas – renoncer à ses efforts pour en approcher d'une quelconque manière la réalisation. On peut pour cela emprunter des voies très diverses, privilégier la voie positive, le gain de plaisir, ou la voie négative, l'évitement du déplaisir. Sur aucune de ces voies nous ne pouvons atteindre tout ce que nous désirons. Le bonheur, en ce sens restreint où il est reconnu comme possible, est un problème de l'économie libidinale individuelle. Il n'est ici aucun conseil qui soit valable pour tous; chacun doit chercher lui-même de quelle façon il peut trouver la félicité. »¹

Ce qui nous a frappés lors de nos recherches dans les expérimentations de Kelly, c'est la précision sociologique avec laquelle les drames ont été construits. En effet, les liens entre les individus et la collectivité qu'ils composent sont scrupuleusement observés et reproduits dans l'écrit. Les conséquences de ces rapports humains sont examinées sous toutes les coutures, révélant au fil de l'entièreté de l'œuvre les méandres de la psyché humaine menant tant bien que mal sa barque dans le fleuve mouvementé de la société.

Les actes excessifs, désespérés ou irréfléchis posés par les personnages provoquent généralement une rupture dans le drame. Cette rupture se répand comme une onde de choc dans le ressenti du lecteur/spectateur, le poussant à réfléchir à sa propre situation : « Que ferais-je à la place de tel personnage ? » Les personnages des drames sont poussés dans leurs retranchements pour diverses raisons, révélant la plupart du temps la violence latente qui sommeille en eux. La tension dramatique, savamment orchestrée dans chacune des pièces, tout comme la violence des individus entre eux ne fait qu'augmenter jusqu'au dénouement.

Les personnages de Kelly, dans leur violence, leur cynisme proche de la complexité des êtres humains que nous sommes, traduisent malgré tout un espoir, une soif de vivre. Leur dignité les élève, et les possibilités de reconstruction laissent entrevoir pour chacun un ailleurs, un autrement ou un après possibles. Ces êtres sont capables tout comme nous de jouir de la vie et de faire le pari que malgré les apparences, leur destin n'est pas forcément joué d'avance. Il y a les blessures qui persistent, évidemment. Mais les drames analysés se clôturent systématiquement par une sorte

1 Freud, *Malaise culture* p. 98-99.

d'épilogue qui se situe juste derrière une scène de violence poussée à son paroxysme – que la violence soit physique ou psychique. L'épilogue fait office de zone tampon, de sas de décompression entre la fiction du drame et le retour à la réalité du lecteur/spectateur – comme un retour au calme après une tempête. L'objectif n'étant pas de bouleverser le lecteur/spectateur pour le laisser négocier seul avec le goût amer caractéristique qui suit la lecture d'un drame, Kelly prend soin d'organiser un atterrissage en douceur – bien loin du *happy end*, mais pourtant ni manichéen ni fataliste.

C'est dans l'épilogue que sont amenées les possibilités de reconstruction des personnages. Il n'y a pas d'affirmation quant à leur devenir, mais Kelly laisse supposer ce qu'il pourrait advenir de chacun. Il sème des indices au cœur des dialogues, il ouvre des pistes qui débouchent sur une réflexion (et c'est là que Kelly voulait en venir dans le texte « Why political theatre is a waste of time »¹) : il veut donner au lecteur/spectateur l'occasion de pouvoir penser (au lieu de simplement le divertir ou le faire s'indigner). Et le phénomène du drame qui dépasse son propre cadre, afin de poursuivre les questionnements dans la vie du lecteur/spectateur, participe à une petite échelle aux changements dans le monde. Parce que dans la vie réelle comme dans les drames de Kelly, les marginaux – c'est-à-dire les individus qui vivent mal le vide de sens dans la société contemporaine – font tout pour paraître fonctionnels et heureux, même s'il n'en est rien. En effet, la société impose une sorte de dictature du bonheur découlant de la surconsommation des sources de plaisir immédiat.

Au travers de ses écrits, Kelly invite les marginaux, les affirmés comme ceux qui s'ignorent, à interroger et à remettre en question tout ce qui touche à l'individu et à la collectivité, depuis les rapports interhumains jusque dans les mécanismes culturels. Les finales des drames de Kelly ouvrent les questions au lieu d'y répondre, et ce sont les marginaux qui font comprendre au lecteur/spectateur que chacun porte en soi un message d'espoir, une possibilité de reconstruction, une possibilité de faire « le choix d'un monde fait de chair et d'os et d'amour » (JESS, *L&M Fr.*, 79–80).

Puisque nous avons découvert que chaque pièce analysée est animée par un concept qui lui est propre, il serait intéressant d'analyser l'entièreté de l'œuvre originale de Kelly sous cet angle. Le travail pourrait être axé dans un premier temps sur une analyse formelle et thématique afin que chaque concept caché dans l'écriture soit révélé. Dans un deuxième temps, la recherche de textes théoriques et scientifiques correspondant au concept du drame viendrait soutenir l'hypothèse

1 KELLY, *Why political*.

avancée, dans l'objectif d'observer la manière dont un concept s'exprime au travers d'une œuvre dramatique (concept qui rappelons-le, influence autant le fond que la forme des drames chez Kelly).

Nous pourrions également envisager d'analyser les pièces de Kelly sous un angle strictement formel, pour ensuite établir une liste de procédés récurrents afin de comparer leur utilisation ainsi que leurs effets sur le lecteur/spectateur au sein de chaque pièce (choralité, identification, construction dramatique *etc.*).

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages spécialisés :

- FREUD Sigmund, *Le malaise dans la culture*, Flammarion, Paris, 2010.
- CASTORIADIS Cornelius, « La crise du processus identificatoire », *Malaise dans l'identification*, revue Connexions n°55, Éditions Erès, Paris, 1990.
- BOLTANSKI Luc et CHIAPELLO Ève, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Éditions Gallimard, Paris, 2017.
- ASSOUN Paul-Laurent, *Le vocabulaire de Freud*, Ellipses Éditions, Paris, 2002.
- SARRAZAC J.P., NAUGRETTE C., KUNTZ H., LOSCO M., LESCOT D., *Lexique du drame moderne et contemporain*, Éditions Circé, Belval, 2010.
- GASSIE Christel et HEMAIN Laure, « Sarah Kane », *LEXI/textes 3 – INÉDITS et commentaires*, Théâtre de la Colline, L'Arche Editeur, Paris, 1999.
- STEPHENSON Heidi et LANGRIDGE Natasha, *Rage and Reason – Women Playrights on Playwriting*, Methuen Drama, Londres, 1997.
- JACOB François, LWOFF André et MONOD Jacques, *Une nouvelle connaissance du vivant*, Éditions Rue D'ulm, collection Rencontres de normale Sup', Paris, 2012.
- SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne*, Penser le théâtre, Éditions Circé, Belval, 2006.
- SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne – De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Poétique, Éditions du Seuil, Paris, 2012.
- LEHMANN Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, L'Arche Éditeur, Paris, 2002.

- NAUGRETTE Catherine, *L'Esthétique théâtrale*, Armand Colin, Malakoff, 2016.
- SARRAZAC J.P., NAUGRETTE C., MARTINEZ A., VALERO J., CHÂTEL J., *La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, revue Études théâtrales 38-39, Centre d'études théâtrales, Louvain-la-Neuve, 2007.
- CHÂTEL Jonathan, *Ibsen le constructeur – De Une maison de poupée à Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, Éditions Circé, Belval, 2015.

Pièces de théâtre :

- KELLY Dennis, *Love & Money* (traduction Le Moine Philippe et Aïqui Francis) – *ADN (Acide désoxyribonucléique)* (traduction Le Moine Philippe), L'Arche Éditeur, Paris, 2011.
- KELLY Dennis, *Débris* (traduction Le Moine Philippe et Sales Pauline) – *Après la fin* (traduction Manifold Pearl et Werner Olivier), L'Arche Editeur, Paris, 2018.
- KELLY Dennis, *Plays One*, Oberon Books London, Londres, 2008.
- KELLY Dennis, *Plays Two*, Oberon Books London, Londres, 2013.
- KELLY Dennis, *Occupe-toi du bébé* (traduction Le Moine Philippe et Sales Pauline), L'Arche Éditeur, Paris, 2010.
- KELLY Dennis, *Mon prof est un troll* (traduction Le Moine Philippe et Sales Pauline), L'Arche Éditeur, Paris, 2011.
- KELLY Dennis, *Orphelins* (traduction Le Moine Philippe) – *Oussama, ce héros* (traduction Le Moine Philippe et Lerch Patrcik), L'Arche Éditeur, Paris, 2012.
- KELLY Dennis, *L'Abattage rituel de Gorge Mastromas* (traduction Watkins Gérard), L'Arche Éditeur, Paris, 2014.

- KELLY Dennis, *Girls & Boys* (traduction Le Moine Philippe), L'Arche Éditeur, Paris, 2019.
- KANE Sarah, *Manque* (traduction Pieiller Évelyne), L'Arche Éditeur, Paris, 1999.
- KANE Sarah, *4.48 Psychose* (traduction Pieiller Évelyne), L'Arche Éditeur, Paris, 2001.
- KANE Sarah, *Anéantis* (traduction Marchal Lucien), L'Arche Éditeur, Paris, 1998.
- KANE Sarah, *Purifiés* (traduction Pieiller Évelyne), L'Arche Éditeur, Paris, 1999.
- STEPHENS Simon, *Pornographie* (traduction Magois Séverine), Voix Navigables, L'Île-Saint-Denis, 2010.

Sitographie :

- JARRY Marjolaine (2019), « Le choc Dennis Kelly, côté séries comme côté scène ». En ligne:
<https://www.nouvelobs.com/series/20190721.OBS16202/le-choc-dennis-kelly-cote-series-comme-cote-scene.html>
 29/03/2020.
- JARRY Marjolaine (2016), « La grâce Kelly : Rencontre avec le génie d'Utopia ». En ligne:
<https://teleobs.nouvelobs.com/actualites/20160329.OBS7354/la-grace-kelly-rencontre-avec-le-genie-d-utopia.html>
 29/03/2020.
- KELLY Dennis (2012), « Why political theatre is a complete waste of time ». En ligne:
<https://theatreroomasia.com/2012/06/09/why-political-theatre-is-a-complete-waste-of-time/>
 29/03/2020.
- COSTA Maddy (2013), « Dennis Kelly: 'I thought that drinking was all I had to offer' ». En ligne:
<https://www.theguardian.com/stage/2013/sep/10/dennis-kelly-gorge-mastromas-interview>
 29/03/2020.

- BOLTANSKI Luc (2017), « Pourquoi ne se révolte-t-on pas? Pourquoi se révolte-t-on? ». En ligne: <https://www.contretemps.eu/pourquoi-ne-se-revolte-t-on-pas-pourquoi-se-revolte-t-on/> 24/01/2020.

- CAUSSE Jean-Daniel, « Le malaise dans la culture : une crise permanente ? », *Recherches de Science Religieuse*, 2014/2 (Tome 102), p. 225-239. DOI : 10.3917/rsr.142.0225. URL : <https://www.cairn.info/revue-recherches-de-science-religieuse-2014-2-page-225.htm> 14/08/2020.

- BAYLEY Clare (1995), « A very angry young woman ». En ligne: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/a-very-angry-young-woman-1569281.html> 23/01/2020.

- OIDA Yoshi et MARSHALL Lorna, *The Invisible Actor*, Methuen, 1997. Extrait en ligne: <https://understandingcinema.files.wordpress.com/2013/11/the-notion-of-jo-ha-kyu.pdf> 16/08/20.

- ROUILLARD Dominique, « Dystopie et liquidation de l'architecture », *La planète interdite*, Archigram, Centre Georges Pompidou, 1994. Extrait en ligne: <http://www.articule.net/wp-content/uploads/2013/03/DRouillardArchigram.pdf> 10/08/2020.

- DURABLE André-Marie (2020), « ADAM », *Encyclopædia Universalis*. En ligne: <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/adam/> 11/08/2020.

- AUDOUARD Xavier, « Infans, l'enfant, ce qui ne parle pas encore », *Figures de la psychanalyse*, 2006/2 (n° 14), p. 163-177. DOI : 10.3917/fp.014.0163. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2006-2-page-163.htm> 11/08/2020.

- CHEVROLET Teresa (2008), « “Che cosa è questo purgare ?”. La catharsis tragique d’Aristote chez les poéticiens italiens de la Renaissance », *Études Épistémè*, paragraphe 28. DOI : <https://doi.org/10.4000/episteme.895>. En ligne : <https://journals.openedition.org/episteme/895>
12/08/2020.

- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (2020), « Tragédie ». En ligne : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/trag%C3%A9die>
11/08/2020.

- ACAT France, « Les méthodes de torture » (2020). En ligne : <https://www.acatfrance.fr/torture/methodes-torture> 23/02/2020.

- Commissariat à l’énergie atomique et aux énergies alternatives – CEA (2016). En ligne : <http://www.cea.fr/comprendre/Pages/matiere-univers/accelerateurs-de-particules.aspx?Type=Chapitre&numero=1#:~:text=grâce aux collisions de particules,constituants élémentaires de la matière.>
27/02/2020.

- Etymonline (2020), « Dystopia ». En ligne: <https://www.etymonline.com/word/dystopia>
10/08/2020.

- Vocabulary.com Dictionary (2020), « Dystopia ». En ligne: <https://www.vocabulary.com/dictionary/dystopia#:~:text=The word dystopia comes from,make life there really bad.>
10/08/2020.

- Interesting Literature (2020), « The Curious Origin of the Word ‘Dystopia’ ». En ligne: <https://interestingliterature.com/2016/04/the-curious-origin-of-the-word-dystopia/>
10/08/2020.

- Goldsmith, University of London: <https://www.gold.ac.uk/ug/ba-drama-theatre-arts/>
13/07/2020.

Littérature:

- DARRIEUSSECQ Marie, *Truismes*, Éditions Gallimard, Paris, 1998.

