



HAL
open science

Inquiéter le visible. À propos de Comment on freine? de Violaine Schwartz

Elisa Bernard, Raluca-Mihaela Dinca, Amelie Sarniguet

► **To cite this version:**

Elisa Bernard, Raluca-Mihaela Dinca, Amelie Sarniguet. Inquiéter le visible. À propos de Comment on freine? de Violaine Schwartz. 2017. hal-02164708

HAL Id: hal-02164708

<https://hal.science/hal-02164708>

Submitted on 25 Jun 2019

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

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

Élisa Bernard (Université Lyon 3)
Raluca Dinca (Université Lyon 2)
Amélie Sarniguet (Université Lyon 2)

Inquiéter le visible

À propos de *Comment on freine ?* de Violaine Schwartz

C'est dans un contexte de mondialisation, à la consommation débridée et frénétique, que l'auteure Violaine Schwartz choisit dans sa pièce de théâtre *Comment on freine ?* d'explorer et de questionner le motif du vêtement. Point de contact entre deux mondes, supposés ne jamais se rencontrer, le vêtement relie l'histoire individuelle d'une femme sortie du coma après un accident de voiture et l'accident de Dacca, survenu le 24 avril 2013 dans l'usine textile Rana Plaza au Bangladesh.

La dramaturgie de la pièce de Violaine Schwartz repose alors sur les assauts et ressacs de ce double accident et sur la recherche d'un événement du passé qui n'a pas encore été éprouvé. En effet, souffrant d'un trouble de stress post-traumatique, le personnage féminin de la pièce connaît une véritable « crainte de l'effondrement¹ » et demeure incapable de reconnaître la catastrophe. Sous l'emprise d'un véritable choc, celle-ci s'interroge sur les causalités et analogies à construire pour pouvoir dépasser son sentiment d'horreur.

Rapidement, l'ombre inquiétante et grandissante d'une force informelle survient et s'empare de cette intériorité. Une tension contagieuse se crée entre visible et invisible et contamine l'espace scénographique. Le surgissement de l'invisible devient manifeste et s'exprime sous la forme redoutée et redoublée d'une présence que l'on pourrait qualifier de fantomatique. Les esprits comme les vêtements emplissent la scène et absorbent l'espace. Conscience folle ou apparition, la pièce s'élabore à partir de cette frontière entre rêve et réalité et devient l'espace de projection d'un entre-deux et d'une hésitation d'ordinaire infranchissable. Soudainement, le visible donne corps à l'invisible et figure ce qui jusqu'alors ne l'était pas. Nous chercherons donc à comprendre et à montrer comment se pense et se déconstruit cette dualité entre visible et invisible.

De fait, dans un monde de plus en plus enclin à la visibilité et à la transparence, le visible soulève des questions et signale la fragilité de nos appréciations en demeurant

¹ D.W. Winnicott, *La Crainte de l'effondrement et autres situations cliniques*, NRF, Éditions Gallimard, 2001.

intrinsèquement lié à son corrélat: l'invisible. Etabli comme ce que l'on ne peut pas voir, comme ce qui agit dans l'ombre et ne se laisse pas rencontrer, l'invisible se dérobe. Indiscernable, insaisissable, l'invisible se fortifie et se protège dans le voilé et le secret.

Pourtant, nous le savons, les modalités que sont le visible et l'invisible semblent entrelacées originairement et nouées au sein d'une relation fondamentale entre ce que l'on sent et ce que l'on voit. Pour Merleau-Ponty, ce concept phénoménologique du visible et de l'invisible est un échange, un passage, voire une permutation puisque « le visible et l'invisible [sont] deux modalités de donation du monde qui se répondent au lieu de se faire face² ». Le visible et l'invisible ne devraient dès lors plus être opposés de manière dichotomique, mais pensés au contraire comme un mouvement oscillatoire, un aller-retour, soit le franchissement permanent d'une limite. Le rapport de l'un à l'autre s'articulerait au sein d'une coprésence, d'une présence répondant indéfectiblement à une absence.

Face aux catégories trop épaisses du réel, par-delà ce que l'on nomme crise de la représentation, plus loin que ce qui roule sur la surface de la réalité, nous montrerons comment la pièce de Violaine Schwartz nous alerte sur cette présence de l'invisible causée par une réalité de moins en moins lisible. Nous verrons comment celle-ci choisit de mettre en scène et de construire cet « invisible social³ », que l'on ne montre pas ou bien que l'on se refuse de voir. Nous chercherons également à saisir par l'intermédiaire de quels ressorts dramaturgiques l'invisible s'énonce, se figure et inquiète le visible.

Texte écrit pour la scène, regorgeant d'une écriture visuelle, *Comment on freine?* est une œuvre tissée de bout en bout dont la couture aboutit à la mise en avant du vêtement, à sa matérialisation. Il semblerait donc que Violaine Schwartz nous invite à penser le texte comme tissu, où l'interprète à la fois se construit et se dissout, ainsi qu'à découvrir les différentes strates, psychanalytique, scénographique et politique, qui le tissent :

Texte veut dire *Tissu* ; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers une entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile.⁴

Cela dit, Guillaume le Blanc dit, d'une façon très suggestive pour notre problématique, que « le visible est *cousu* à l'invisible », que « l'invisible vaut comme l'ouverture à la *scène* du visible⁵ ». En gardant la métaphore du « tissage », il faut mentionner également une autre

² M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Gallimard, « Tel », p. 102.

³ Terme emprunté au philosophe Guillaume le Blanc dans son ouvrage *L'Invisibilité sociale*, PUF, 2009.

⁴ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Seuil, coll. « Tel Quel », 1973, p. 101.

⁵ Guillaume le Blanc, *op. cit.*, p. 193 (c'est nous qui soulignons).

définition de Merleau-Ponty : « Ce qu'on appelle un visible, c'est une qualité prégnante d'une *texture*, la *surface* d'une *profondeur*⁶ ».

Nous examinerons alors les degrés de visibilité et d'invisibilité présents au sein de la pièce de théâtre, en interrogeant la question fondamentale du « voyant », de celui qui voit et observe le monde, ainsi que les mécanismes qui révèlent le jeu de ces deux qualités sur la scène.

Si le visible comme l'invisible se réfèrent à une intériorité et assignent chaque conscience à proposer une vision personnelle du monde, nous montrerons, d'une part, comment l'invisibilité fait irruption dans le champ du visible à travers l'interface du vêtement, et, d'autre part, comment l'invisible s'annonce dans le visible que nous connaissons à travers le brouillage du dedans et du dehors : de la psyché au dehors de la scène, de la scène à l'espace d'une économie globalisée.

I. Le vêtement comme interface du visible et de l'invisible

Inscrit au sein d'un circuit globalisé et en perpétuel mouvement, le vêtement est une marchandise importée et exportée qui joue un rôle central dans la pratique des échanges internationaux. Défini comme l'ensemble des pièces composant l'habillement, le vêtement couvre la nudité et s'inscrit dans le prolongement d'un corps. Il est un artefact, un *artis facta*, soit le produit d'une transformation de l'homme. Le plus souvent en tissu, le vêtement épouse les formes, s'adapte à la silhouette et en adopte les contours. Interface du visible et de l'invisible, du voilé/dévoilé, le vêtement endosse un double rôle : celui d'objet de production et de consommation et celui d'objet d'affection. Parce qu'il laisse entrevoir nos désirs au même titre qu'il cache notre intimité et nos souffrances, le vêtement est une réalité matérielle qui agit comme une seconde peau ou comme une surface dissimulant le corps. Il est un élément qui ramène inmanquablement à la matière, à la substance corporelle de la chair et préfigure l'idée d'un corps enveloppe. Objet modelant qui prolonge l'identité, le vêtement raconte le corps et n'existe assurément que par rapport au corps. Versant d'une réalité duelle, nous montrerons comment celui-ci esquisse le corps, épouse la surface du visible pour pouvoir enfin tendre vers l'espace déréalisé du rêve.

1. Une évocation symbolique du corps

Le vêtement se distingue par plusieurs caractéristiques. Il obéit tout d'abord à l'idée de *forme*, soit le volume, la taille, la longueur et la largeur qu'il occupe. Il combine également des éléments en lien avec la notion de *surface*. Des inscriptions textuelles et des choix graphiques et chromatiques ainsi que des effets de matière le définissent. Enfin, le vêtement

⁶ M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 180 (c'est nous qui soulignons).

se comprend pour sa *fonction*, ce à quoi il sert, et propose pour cela plusieurs lectures : dessus/dessous, froid/chaud, travail/sortie, intérieur/extérieur.

Nommé, qualifié et répertorié par le personnage féminin F, le vêtement est le motif central de la pièce *Comment on freine ?*. Pourtant, le mot « vêtement », terme générique, se cache et n'apparaît que très rarement. Son image, en revanche, est présente partout à travers les noms de marques ou encore ceux des composants des étiquettes. Toutes les pièces du vestiaire sont énumérées et inventoriées par F. Les occurrences spécifiques telles que « robe », « jean », « veste », « chemise », « pull », « gilet » sont nombreuses.

Pourtant, en dehors de la robe « rouge » portée par le personnage F au début de la pièce et du « sari rouge » de la femme bangladaise, les vêtements échappent à l'individualisation et ne sont reconnus qu'au sein de la masse et du volume qu'ils constituent. Cloîtrés et claquemurés dans l'insignifiance et l'anonymat, les vêtements échappent à toute volonté de personnalisation. Agglomérés et entassés, ils constituent « des montagnes de jeans » ou encore « des Himalaya de tee-shirts » (Scène 13, p. 121). Présentés sous la forme dépréciative d'indéfinis, les vêtements constituent un amoncellement de matière semblable aux monticules de terre et de pierre. Ces « montagnes d'habits » (Scène 12, p. 112), pareilles aux carcasses des containers qui les charrient, occupent l'espace et participent au remplissage débordant du vide avoisinant. Dépliés, sortis des cartons, entassés, ramassés, dénombrés, triés, les vêtements obéissent au régime de la liste. Privés d'actualisation : « Tops motifs en maille à réglages bordeaux torsadée dans capuche monochrome moins 50. [...] Manches cache-cœur made in Vietnam extensible longueur genou en jersey blazer zippé en viscose basique à dentelle » (Scène 9, p. 85), ils constituent la muraille, la fortification des remparts d'un écroulement à venir.

Symbole de l'ultra-mondialisation, la pile de vêtements révèle une réalité sociale à la fois pleine et vide qui menace de se dérober tel un glissement de terrain. En effet, les monceaux d'habits élevés dans l'espace intime de l'appartement inquiètent le spectateur et se transforment en un véritable espace d'intensité physique et psychologique. Ils ne sont pas sans rappeler l'exposition de la Monumenta, *Personnes* de Christian Boltanski au Grand Palais (Paris) en 2010. Christian Boltanski y utilise des vêtements pour désigner des présences humaines. Par sa force évocatrice et par son assemblage, le vêtement préfigure le corps et ébauche l'identification métonymique du vêtement à l'homme.

C'est un questionnement sur le hasard de la vie et le tragique de la vie qui se termine toujours par la mort. Il y a un lien à la Shoah, c'est évident, mais également au malheur des humains. En gros, l'idée est celle d'une usine de destruction, avec du bruit, des choses industrielles, des choses qui s'élèvent, qui retombent, mais au lieu

que ce soit du charbon, ce sont des corps. C'est une image qui est liée à la Shoah mais aussi à tout ce qui transforme l'homme en objet. C'est le corps comme objet et comme objet industriel. Il y a 20 000 ou 30 000 vêtements, mais en même temps c'est une masse informe, ils ne sont presque plus personnes. D'où le titre, « Personnes » : il y a à la fois des dizaines de milliers de personnes, et il n'y a plus personne⁷.

L'intime et le social se rejoignent. Si le vêtement rappelle la marchandise, l'interchangeable, le jetable, il n'en demeure pas moins l'évocation symbolique du corps. La « montagne d'habits » exhibe la saturation et l'excès de consommation mais rappelle aussi l'amoncèlement de gravats et des 1133 morts de l'usine textile Rana Plaza.

Dans la Scène 9, « comme au sortir d'un cauchemar » (Scène 9, p. 85), F. disparaît sous l'empilement des vêtements dont elle se cherche désespérément à dresser l'inventaire. Le personnage examine chaque vêtement et répète à quatre reprises l'adjectif « invisible » (p. 86, 87, 88, 89). Chaque objet de tissu, saisi un à un, pourrait être interprété comme l'insignifiante disparition d'une vie anonyme.

Protecteur du corps, allant jusqu'à le représenter, le vêtement ne se limite donc pas à un aspect utilitaire, il est aussi le marqueur et le vecteur d'une identité sociale. Parole publique agissante, le vêtement est un signe fort qui mentionne notre appartenance au monde. En effet, de par sa forme de contenant et par sa ressemblance, il permet de construire des liens métaphoriques avec l'image du corps. Il en devient même l'expression, puisque dans son rôle d'enrobage, il figure la préforme d'un corps signifiant. Sa corrélation directe avec l'image du corps produit du sens et établit l'idée d'un corps communicant. En se définissant comme un corps-image, le vêtement profère un discours et se trouve à l'origine d'un acte de communication. Il occupe une fonction énonciative et sémiotique.

Pour reprendre les propos d'Antony Mathé, le vêtement est à considéré « à la fois comme un « signe » tridimensionnel (un objet, un corps), comme un « signe » médiatique (une médiation, une « image », une configuration syncrétique) et comme un « signe » prothétique (un outil d'action surdéterminé par une pratique sociale et un objectif)⁸ ».

Le vêtement interfère donc à plusieurs reprises et à plusieurs niveaux dans la lecture du corps. Subrepticement, celui-ci dépasse sa simple réalité d'*objet* (du latin *objectum*, soit la chose qui est placée devant soi) et devient *sujet*, soit la présence d'une existence qui existe pour elle-même. Par-delà l'idée d'objet, le vêtement finit par évoquer la présence d'un corps. Ce glissement est rendu possible par l'agitation et le désordre psychologique du personnage

⁷ Entretien, url : <http://www.voir-et-dire.net/?Christian-Boltanski-Personnes-Monumenta-2010> (consulté le 13/05/17).

⁸ Anthony Mathé, « Le vêtement au prisme du corps, vers une sémiotique du corps habillé », *ACTES SÉMIOTIQUES* [en ligne], 2014, n° 117. Disponible sur : <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/4965>> (consulté le 13/05/2017).

de F. En effet, dans la scène 4, tandis que le personnage H. vient de sortir, F. retire sa chemise et se met à lui parler : « F. – Et toi qui c'est qui t'a fabriquée ? C'est pas écrit. 100% viscose. Made in où ? Ouvrières invisibles. T'es née toute seule ? C'est toi qui m'as donné des boutons ? C'est toi ou c'est pas toi ? Tu veux pas me répondre ? Saloperie de chemise ! » (Scène 4, p. 65-66).

De même, dans la scène 13, au milieu des vêtements, F se tétanise « en désignant quelque chose dans les habits » (Scène 13, p. 123). Elle hallucine alors la présence d'une main : « Il y a une main là » (Scène 13, p. 124). Il s'agit en réalité d'un « gant, couleur chair » (Scène 13, p. 124). La hantise et le fantasme délirant du personnage accompagnent progressivement le texte vers l'idée d'une personnification du vêtement. Cette hypothèse se trouve confirmée à deux reprises lorsque F. « dispose des pétales sur certains habits » (Scène 19, p. 153). Comme l'indique la didascalie, F. « se déplace dans les habits. Elle les prend dans ses bras comme si c'était des corps » (Scène 19, p. 152). Elle s'adresse ensuite réciproquement à un tee-shirt puis à une jupe. F. se tourne vers la jupe et s'exprime par ces mots : « Dors ma fille dors » (Scène 19, p. 153). Le vêtement déposé au sol s'offre au personnage comme un corps mort. Le déplacement physique au milieu des vêtements devient celui du mouvement fantasmé de F au milieu des ruines de l'usine de Dacca.

Enfin, lors de la scène finale, on observe une vingtaine de pièces d'habits en train de se dresser. « Ils se tiennent debout » (Scène 20, p. 159). Enveloppes décorporalisées et désincarnées, les vêtements se soulèvent et transportent avec eux la mémoire symbolique des « ouvrières invisibles » (Scène 4, p. 65). Apparition fantastique, décollement du réel, les vêtements semblent vouloir lutter contre une forme de déréalisation ou d'ensevelissement. Cette tentative d'évasion, ce refus de la mise au tombeau participent à l'état de flottement, d'hésitation d'un entre-deux final. Les vêtements matérialisent le surgissement de l'infiniment loin et décidément trop proche Dacca. Ils évoquent la présence indéterminée et irrésolue d'une absence.

Dès lors, la fonction signifiante du vêtement dans *Comment on freine ?* n'est pas uniquement celle d'un matériau scénique participant à la construction de l'espace mais bien celle d'un recouvrement et d'une suspension du sens. S'ils participent à la construction d'un volume cinétique, du grec ancien Kinêtikos « qui se meut, qui se met en mouvement ». Les vêtements, « [ces] robes [qui] voyagent » (Scène 11, p. 109), permettent de capter la présence/absence du fantôme, celle des âmes errantes en mal de nom. Le vêtement n'incarne pas, il figure l'infigurable et révèle l'interstice de deux espaces-temps inconciliables. Par sa

puissance évocatrice et par le dessin de sa trajectoire, le vêtement rend possible la confluence de deux mondes.

2. La rencontre de deux mondes

Dans sa pièce *Comment on freine ?*, Violaine Schwartz inspecte et approfondit la frontière spatiale et temporelle de deux univers distincts grâce à la fonction métaphorique et métonymique du vêtement. Dépositaire de la trace et de l’empreinte des mains invisibles des ouvrières de Dacca, le vêtement est un objet scénique « palimpseste » dans la mesure où il permet au spectateur de penser l’articulation temporelle et narrative des actions au sein de la pièce. Nous l’avons démontré précédemment, par sa seule présence, le vêtement projette le spectateur dans un univers hanté où la démarcation entre l’espace de la vie et celui de la mort n’est plus lisible. En effet, par l’activation de l’inanimé et par la mise en mouvement des vêtements, la ligne de partage entre visible et invisible s’évapore au point de disparaître.

Sorte de passeur des deux mondes, le vêtement ouvre la brèche d’une rupture et d’un point de rencontre entre l’apparent et l’absent. Il annonce l’affleurement d’une « inquiétante étrangeté⁹ » ou de « l’inquiétant familier », pour reprendre le terme allemand utilisé par Freud, *unheimlich*, qui désigne l’irruption de l’inconnu au sein de l’intime (*häuslich* : la maison). *Un-* est un préfixe antonymique, *Unheimlich* est le contraire de *heimlich*. De fait, le vêtement qui d’ordinaire reproduit un espace structurant et protecteur de l’intime se change en ombre déchirée. Son rôle de préservation et d’intégrité immobile se rompt. Le vivant et l’inanimé échangent leur place. Le vêtement, objet familier du domestique, pourtant proche de nous, se métamorphose en un autre absolu. L’objet sort de son sommeil comme le fantôme surgit de l’au-delà et se détache du sol.

Cependant, ces vêtements qui se dressent et qui d’ailleurs seront « fauchés » (Scène 20, p. 159) par des mitraillettes, restent prisonniers de leur propre mutisme. Il est vrai, à aucun moment ne leur sera accordée la possibilité de s’exprimer. Cette condamnation au silence montre probablement les limites de la personnification possible du vêtement. L’objet se manifeste comme la trace de la présence de ce qu’il n’est déjà plus. Il n’est que l’interface, le point de contact entre deux mondes. Nous le verrons ensuite, pour parvenir à une totale sortie du réel et manifestation de l’invisible, le vêtement s’alliera et s’adjoindra à d’autres éléments sonores et visuels.

⁹ Sigmund Freud (1919), « L’inquiétante étrangeté », *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1976.

Pour l'heure, la fonction du vêtement au sein de la pièce serait à rapprocher de l'idée de fétiche. En effet, on désigne d'ordinaire les objets cultuels dits « fétiches » comme objet réceptacle auquel on attribue des propriétés surnaturelles. Agrégat d'éléments divers, le fétiche n'incarne pas le dieu. Il n'est pas non plus un habitacle ou autel pour ancêtres. Centre d'accumulation et de rayonnement d'une énergie, le fétiche ne renvoie à aucune divinité autonome personnalisée. Il peut être appréhendé alors comme l'expérience d'un dedans et d'un dehors. Fort d'une charge symbolique, il est un signe évoquant à l'esprit quelque chose d'absent et d'imperceptible. Il illustre la présence en une figure visible d'un monde non visible.

Comme le rappelle Marc Augé dans son ouvrage *Le Dieu Objet*¹⁰, durant le rite où sont invoqués des agents invisibles (esprits, ancêtres), les objets sont manipulés. On assiste alors à la convocation de forces invisibles qui doivent être rapprochées de la matérialité visible des objets cultuels. Si la puissance non ordinaire de ces forces repose sur le prédicat qu'elles sont invisibles et par conséquent irreprésentables, il est admis que l'on peut seulement en appréhender et en sentir les effets mais jamais la forme. Ainsi, il a été observé dans de nombreuses tribus que le fétiche revêt les traits indistincts et à peine devinés du corps humain. Ce signifiant ne renvoie pas à un signifié ordinaire et univoque mais préserve l'invisibilité des forces en se préservant lui-même de toute forme d'interprétation. De cette façon, le fétiche s'interprète à son tour comme une présence énigmatique qui recouvre un aspect insaisissable et un sens caché et obscur.

Dès lors, par le langage mystérieux qu'ils mettent en œuvre, par le caractère anthropomorphe de leur forme, une analogie pourrait-être construite entre les vêtements et le concept de fétiche. Parce qu'ils présentent ce qui est absent et rendent sensible à ce qui ne l'est pas, ces éléments nous mettent au contact d'un inconnu inconnaissable. Ils invitent également le spectateur à agir sur son mode de perception, à le conduire à une situation limite où il prend conscience de son rapport au réel.

Projeté dans un espace hanté, le spectateur fait l'expérience du double. Présence insolite et ambiguë qui est aussi le signe d'une absence, le vêtement dévoile le caché, ramène à la surface l'espace des profondeurs. Nous pourrions ici rappeler l'exemple du *colossos* analysé et choisi par Jean-Pierre Vernant pour rappeler la construction du visible et de l'invisible dans la Grèce antique. Sorte de statue pilier, statue menhir, le *colossos* est une pierre dressée

¹⁰ Marc Augé, *Le Dieu Objet*, Paris, Flammarion, 1988.

et plantée dans le sol. Il symbolise l'idée de double et se présente comme le « substitut du cadavre absent [qui] tient la place du défunt¹¹ ». Comme Jean-Pierre Vernant le rappelle :

Cette pratique de substitution répond à des croyances que nous connaissons bien. Quand un homme, parti au loin, semble disparu à jamais, ou lorsqu'il a péri sans qu'on ait pu ramener son cadavre ni accomplir sur lui les rites funéraires, le défunt – ou plutôt son « double », sa *psuché*– reste à errer sans fin entre le monde des vivants et celui des morts : il n'appartient plus au premier ; il n'a pas encore été relégué dans le deuxième. Substitué au cadavre au fond du tombeau, le *colossos* ne vise pas à reproduire le défunt, à donner l'illusion de son apparence physique. Ce n'est pas l'image du mort qu'il incarne et fixe dans la pierre, c'est sa vie dans l'au-delà, cette vie qui s'oppose à celle des vivants comme le monde de la nuit au monde la lumière. Le *colossos* n'est pas une image ; il est un double, comme le mort lui-même est un double du vivant.

Comme le *colossos*, le vêtement inscrit l'ailleurs de Dacca dans l'univers familier des vêtements de F. Grâce à eux, dans un équilibre de forces en tension, on note la tentative paradoxale d'inscrire une présence dans une absence. Le double mouvement rend visible l'apparition des corps de Dacca au même titre que leur disparition.

Vestige du corps évaporé, le vêtement occupe cette zone frontière entre une réalité perceptive et un au-delà. Toutefois, comme nous l'avons précisé, ce serait se méprendre que de penser que le vêtement incarne le corps dans la pièce de Violaine Schwartz. Espace d'identité des anonymes, suspendus par le fil invisible d'une mémoire oubliée, les vêtements s'animent et naissent à partir de l'imaginaire perturbé de F. Ils ont alors vocation à faire apparaître l'intime invisible du rêve. Ils accompagnent la traversée du fantasme de Dacca de F. et déconstruisent l'idée d'un espace distribué sur le mode intérieur/extérieur. Objets-seuil, les vêtements sont à la fois objet et sujet, dedans et dehors d'une même conscience.

3. « Nous sommes de la même étoffe que les songes, et notre vie infime est cernée de sommeil...¹² »

De toutes les couleurs présentes dans la pièce de théâtre, le rouge est celle qui occupe une place centrale. Couleur originelle, première teinte que l'homme occidental a su maîtriser, le rouge, *adom* en hébreu¹³, donne son nom à Adam. Pulsion vitale, il entretient un lien étroit avec la lumière. Il est aussi ce qui préside à l'ouverture du corps et représente la couleur

¹¹ Jean-Pierre Vernant, « Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double : le colossos », *Mythe et pensée chez les Grecs, étude de psychologie historique*, Sciences humaines et sociales, La découverte/Poche, Paris, 1996.

¹² William Shakespeare, *La Tempête*, acte IV, scène 1.

¹³ Nous reprenons ici les recherches exposées par Michel Pastoureau lors de l'émission hors-champ du 24/12/2013 sur France culture. Url : <https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/des-gouts-et-des-couleurs-avec-michel-pastoureau-le-rouge-25>

archétypale du sang. Doté d'une charge émotionnelle forte, le rouge colore l'organisme : « rougir de honte ou de colère ». Par son ton franc et par la combinaison possible de gammes de rouge qu'elle offre, cette couleur à la fois guerrière et sensuelle multiplie les ambivalences. Feu cosmique, force créatrice du rêve, le rouge est aussi l'expression d'un corps vif et excessif. Le rouge se répand, s'épuise jusqu'à se saigner à blanc et épuiser toutes les sources vitales. Couleur transgressive, le rouge annonce un signal ou le surgissement d'une possible menace. Il y aurait donc un « bon rouge » à dissocier du « mauvais rouge ». Au rouge empreint de beauté et de passion s'opposerait celui du crime de sang, du travail pénible et de la colère.

Topique essentiel dans l'organisation dramaturgique de la pièce, le rouge permet la mise en miroir et l'affrontement symbolique de deux univers. En effet, il individualise deux pièces de vêtement essentielles : celle de la robe rouge de F. et le sari rouge de la femme bangladaise. Saisis dans un jeu d'opposition, ces deux vêtements entrent continuellement en résonance et illustrent la séparation allégorique qui sépare Dacca de l'appartement parisien. Ainsi, par l'intermédiaire de la couleur, les deux vêtements objectent et revendiquent l'expression d'une féminité dissemblable. La robe rouge comme le sari sont porteurs de codes culturels différents.

La robe rouge que le personnage F. refuse de porter parachève et accompagne l'idée d'accident. Marque indéfectible de la mort et de son contrecoup, la robe « rouge » pourtant emblématique de la féminité porte les stigmates d'un souvenir douloureux. Souillure, tâche de sang, F. demande à H. de « [...] jeter la robe rouge à la poubelle » puisque tout contact avec le vêtement se transforme en un supplice insupportable. La robe ne ferme pas. F. affirme qu'elle « ne la mettr[a] jamais » parce qu'elle est pleine de gravats » (Scène 6, p. 75), pleine des gravats de Dacca. Pareil à l'éclat d'une brûlure, F. perçoit la robe rouge comme un souvenir salissant et avilissant. Et, de même que Lady Macbeth se sent responsable du crime et ne cesse de se laver les mains pour tenter d'effacer les tâches de sang qu'elle voit apparaître indéfiniment, F. n'a qu'une obsession : se défaire du vêtement qui l'opresse.

C'est cette même robe rouge que la femme bangladaise ramasse par terre et saisit le temps du rêve. Par son geste « d'autres robes rouges exactement identiques tombent lentement du plafond comme une pluie de fantômes » (Scène 11, p. 103). La robe rouge se décline, perd sa réalité au point de ne devenir que sang, contagion, transmission, mer, « Mer Rouge. Rouge » (Scène 11, p. 110). Ce sang qui se propage c'est celui présent dans le rêve de F. lors de la Scène 13.

À la symbolique du vêtement souillé et entaché répond celle de l'étoffe du rêve : le voile du sari rouge. Porté en premier lieu par la femme bangladaise dans la Scène 8, le sari s'offre ensuite comme l'objet magique permettant la permutation et l'entremêlement des espaces et des temps psychiques. Vêtement de l'ailleurs, de l'altérité, retranché du côté de la temporalité du rêve, le sari rejoint « le temps [...] qui s'étire comme dans un conte » (Scène 8, p. 84). Traditionnellement porté le jour des mariages, le sari rouge est accompagné d'un voile de la même couleur. C'est ce même voile rouge qui se présente dans la pièce comme le tissu du songe de F.

Par sa plasticité, le voile est un objet textile qui se prête au mouvement et à la fluidité. Drapé jouant avec l'opacité et la transparence, le voile rouge est en interaction constante avec la lumière de la lampe présente dans la pièce. Sa souplesse occasionne un trouble de la vue et génère des effets de brume, de flou et de flottement qui ouvrent l'imaginaire. Emblème du seuil, de la lisière entre public/privé, dedans/dehors, profane ou sacré, le voile oscille perpétuellement entre la figuration et l'image voilée. Support instable, il est un espace de transition permettant d'interroger le statut de ce que nous voyons et de ce que nous percevons. S'agitant entre la force et la vulnérabilité, il ouvre l'accroc d'un monde et d'un arrière-monde.

Dans la Scène 15, F est évanouie et la femme bangladaise la couvre avec le voile rouge de son sari. Le spectateur est alors placé du côté du rêve. Immédiatement dans la scène qui suit, F se réveille et « découvre le voile de sari rouge posé sur elle ». Sans explication, le personnage s'exprime en bengali. F « enfouit [...] alors le sari magique sous un tas d'habits » (Scène 16, p. 131). Le voile restera sur ses épaules.

Aussi, lorsqu'elle fait mine de téléphoner au docteur dans la scène 18, celle-ci s'interroge et se demande effrayée : « qu'est-ce que je dois faire du sari ? Vous savez le sari rouge ? Je ne comprends pas ce que je dis lorsque je le mets sur mes épaules » (Scène 18, p. 141). Telle une lampe magique laissant échapper un djinn, le voile se saisit du réel et le transforme. Il devient le point d'achoppement permettant au spectateur de basculer dans l'univers onirique de F.

Nébuleux et secret, le sari change de couleur au fil de la pièce et devient blanc. Comme le précise la didascalie de la Scène 19, il s'agit de la « couleur des morts » (Scène 19, p. 144). La proximité entre le sommeil (*hypnos*) et la mort (*thanatos*) est alors évidente. Obscurément, le voile se déchire. Le rêve glisse doucement du côté de la mort. F. se vêtit d'une robe de mariée blanche qu'elle n'arrive pas à fermer. Elle place également sur sa tête en guise de voile un « vieux rideau blanc déchiré » (Scène 19, p. 154). Les mariés quittent le plateau et disparaissent derrière ce rideau blanc. On peut alors supposer qu'il s'agit du voile de la

disparition dans la mesure où c'est ce motif du voile qui recouvre une force sépulcrale mystérieuse à partir de laquelle se construit l'énigme du visible et de l'invisible.

Empreinte insaisissable du rêve, sous couvert d'une rumeur rouge, le vêtement permet à Violaine Schwartz de tisser un réseau symbolique d'éléments. Il figure l'image du double et oscille constamment entre rêve et réalité. Pensé comme le contrepoint d'une matérialité inerte et d'une existence fantomatique, le vêtement déplace et redéfinit les contours des espaces et des temps. Sésame, il permet d'ouvrir magiquement les portes de l'apparent et de l'imperceptible. S'il ne personnifie pas les morts, le vêtement raconte le voyage des âmes et présente l'absent.

II. Le brouillage entre le dedans et le dehors

1. *Symptômes d'un mal invisible : incarner le trouble*

L'effondrement d'une usine de textile à Dacca, au Bangladesh, peut-il provoquer un accident de voiture en France ? C'est ce que semble proposer cette pièce de théâtre de Violaine Schwartz où il s'agit d'un véritable « effet vêtement », si nous paraphrasons le célèbre concept d'« effet papillon », d'Edward N. Lorenz¹⁴, concernant la sensibilité aux conditions initiales de la théorie du chaos. Dans le système déterministe de la globalisation, la pièce de théâtre met en scène un jeu entre lointain et proche, entre absence et présence, entre ce qui n'était pas visible et ce qui le devient, en provoquant un double trauma chez le personnage principal, F. : le choc de l'accident individuel et celui de l'accident humain collectif.

Le cas de F. pourrait introduire une hésitation entre une explication surnaturelle (la hantise par le fantôme de la catastrophe) et une explication rationnelle (un traumatisme physique et psychique, un trouble post-trauma). Notre analyse porte sur la deuxième explication et se propose d'interpréter le comportement du personnage à l'aide des instruments de la psychiatrie et de la psychanalyse dans une tentative de psychanalyse littéraire. Dans ce contexte, il est pertinent d'identifier les mécanismes par lesquels l'espace mental perturbé se manifeste dans la réalité immédiate. Autrement dit, comment se donnent à

¹⁴ Edward N. Lorenz, « Un battement d'aile de papillon au Brésil peut-il déclencher une tornade au Texas ? », traduction française du texte de la conférence scientifique prononcée en 1972, in *Alliage*, n° 22, 1995, pp. 42-45. La sensibilité aux conditions initiales explique que, dans le contexte d'un système chaotique, une modification infime de ces conditions peut déterminer des résultats imprévisibles ; ce genre de résultat est connu aussi sous le nom d'« effet papillon ».

lire les marques invisibles d'un traumatisme psychique, comment l'invisible/lointain/absent devient le visible/proche/présent ? Sur un fond post-traumatique qui conduit à l'aliénation, à la perte de soi, aux hallucinations, le mouvement oscillatoire du visible et de l'invisible exprime en fait le rapport entre la structure de profondeur et celle de surface, entre le *noyau* et l'*écorce*.

Le mot « invisible » fonctionne comme un symptôme, il surgit d'une façon inexplicable dans le discours du personnage lorsqu'il passe en revue ses habits : « F. – Broderies biocol push-up. Invisible. *Elle commence à disparaître sous les vêtements.* [...] Invisible. Poubelle. [...] *Elle disparaît complètement sous les vêtements.* [...] Invisible. Poubelle. » (Scène 9, p. 88-91). La présence de tous les cartons sur la scène, puis la présence de tous les habits qui envahissent la scène impliquent un jeu de cachette, de disparition, un mélange entre visible et invisible : F. soit se blottit dans un carton, soit s'emmêle parmi les vêtements (« H. – T'es là comme un tas. », p. 97). « TOUT DOIT DISPARAÎTRE », le leitmotiv de la pièce de théâtre s'accomplit à la fin : « Disparition. *Les mariés disparaissent au loin.* » (p. 155).

- *Le post-trauma*

F. semble souffrir d'un trouble de stress post-traumatique. Au bout de quelques mois d'amnésie (« Trois mois que je vis avec Dacca sans le savoir », Scène 4, p. 50), elle retrouve la cause réelle de son accident dans la catastrophe humaine survenue à l'autre bout du monde dans une usine textile. C'est à ce moment-là qu'un deuxième trouble lié au deuil s'installe dans l'espace mental du personnage. Nous le détaillons plus bas.

Ce que F. évoque comme déclencheur de l'accident lors de la remémoration de l'épisode c'est un sentiment spontané de *culpabilité* concernant peut-être son achat compulsif de vêtements antérieur qui par la suite a engendré une réaction en chaîne : « et le journaliste parlait des morts impossible à chiffrer... *comme si c'était de ma faute* alors j'ai fermé les yeux pour plus entendre ou je me suis retournée pour voir les tee-shirts dans le coffre ou je me suis transportée là-bas avec les ouvrières l'espace d'un instant » (p. 55) Ces trois causes probables qui expliqueraient son manque d'attention et de concentration entraînant l'impact sont très suggestives pour l'interprétation de son comportement ultérieur :

- *fermer les yeux pour ne plus entendre* marque un transfert entre l'auditif et le visuel mental : elle représente mentalement ce qu'elle entend, et ces images sont plus intenses que les sons, d'où la confusion de gestes. Par conséquent, dans ce premier temps, l'appréhension de l'accident collectif se fait par voie auditive (la radio de sa voiture) et plus tard sa mémoire revient grâce à un support visuel : le journal qui, outre la description des faits, contient peut-

être aussi des images, les seules qu'elle voit. Et peut-être que ce sont ces détails visuels que F. reprend dans ses représentations, dans ses projections, dans ses rêves : « Tu vois les mains coupées tu les vois ? Elles cousent ta fermeture éclair là » (p. 60), dit-elle en montrant à son compagnon le journal dans la Scène 4 ; « Il y a une main là », dit-elle, dans la Scène 13, en indiquant un tas d'habits qui se révèle être un gant couleur chair.

- *se retourner pour voir les tee-shirts* : ce sont les tee-shirts qu'elle venait d'acheter, la preuve matérielle la plus proche de son excès de consommation, l'objet qui la lie aux victimes, à ceux qui les ont fabriqués. Dans la Scène 6, F. demande impérativement de les voir, comme si elle cherchait à retrouver, à se confronter à la source du drame : « Ils sont où les tee-shirts du 24 avril 2013 ? [...] Tu les as mis où ? Elle ouvre un deuxième carton. [...] Pas de tee-shirts là-dedans. » (p. 71)

- *se transporter là-bas avec les ouvrières* : par la force d'un choc émotionnel instantané, F. s'affranchit des frontières spatiales, et le lointain de Dacca devient proche, elle le voit, elle est dedans. Il s'agit d'une identification « l'espace d'un instant » aux victimes, qui évolue jusqu'à ce qu'elle se fantasme en ouvrière parlant en bengali, en rescapée de la catastrophe. Cette identification presque totale se manifeste aussi à travers les détails de la vie des ouvrières, des conditions de travail de l'usine textile, de la scène de l'effondrement : « H. – Comment tu sais ça ? – F. – J'y étais. » (Scène 13, p. 122)

Du point de vue clinique, le trouble post-traumatique¹⁵ est lié à un état de stress, lui-même étant la conséquence d'un traumatisme plus ou moins éloigné dans le temps, dans un contexte de mort, de menace de mort, de blessures graves, etc., qu'un individu vit, dont il est témoin ou auquel il est indirectement confronté. Au niveau des symptômes généraux, cet état se caractérise par une peur intense, un sentiment d'impuissance ou d'horreur. Au niveau des symptômes spécifiques, le patient souffre du syndrome de répétition (rêves, cauchemars répétés, ruminations ou reviviscence), mais il éprouve à la fois un certain nombre d'évitements, il a des flashbacks (sous la forme hallucinatoire), il présente une réactivité physiologique lors de l'exposition à des stimuli associés à l'événement traumatique.

Dans le cas de F., nous avons affaire à deux types de symptômes spécifiques (et contradictoires) au traumatisme : d'un côté, elle crée une défense par l'évitement et le rejet de ce qui est lié au choc subi par elle-même et, d'un autre côté, par le syndrome de répétition, elle cherche sans cesse, par des pensées intrusives, à faire vivre et à (re)créer la scène de l'accident subi par les autres sur le fond d'une forte tendance de culpabilité : « Elle empile les

¹⁵ Voir une description complète dans Marie-Frédérique Bacqué, « Deuil post-traumatique et catastrophes naturelles », in *Etudes sur la mort. Morts et deuils collectifs*, 2003/1 (n° 123), p. 111-130.

trois cartons [...] les uns sur les autres, comme une tour. La tour du Rana Plaza, l'usine de Dacca. Tout s'écroule. [...] Elle recommence et recommence et recommence » (Scène 14, pp. 126-127). Ces symptômes interagissent, se regroupent et conduisent à une expérience qui touche son corps et qui transforme son trouble en deuil post-traumatique. La description de ces symptômes est nécessaire pour identifier tous les mécanismes par lesquels le comportement psychique se donne à voir à l'extérieur, jusqu'au processus de somatisation et, plus loin, à celui d'introjection comme élargissement du moi.

L'incapacité à se souvenir d'un aspect important de l'événement traumatique. Cette altération cognitive, déjà évoquée plus haut, retarde le vrai travail d'après le choc et marque à la fois un effort de rendre visible ce qui se cache dans le noir : « Mais qu'est-ce qui m'a pris ? Pourquoi ? Pourquoi ce jour-là à ce moment-là ? [...] J'écoutais la radio je m'en souviens parfaitement les informations mais quoi précisément ? Trou noir. » (Scène 2, p. 38-39).

La réaction d'évitement d'un élément rappelant le trauma. Dès le début, d'une façon très catégorique, F. ne supporte plus la foule : « j'ai décidé de ne plus prendre le métro », « trop de monde », « trop de vies emmêlées les unes dans les autres » (Scène 2, p. 11). Elle souhaite ensuite éviter l'objet de l'accident : « Je ne prendrai plus la voiture non plus » (p. 29). Enfin, déjà dans la Scène 2, elle verbalise sa réaction impulsive d'évitement concernant les magasins, les soldes et même les vêtements : « ...et j'éviterai systématiquement les gares comme le métro comme les grandes magasins comme les *soldes*. [...] TOUT DOIT DISPARAÎTRE. PROMOTIONS. MOINS 40. MOINS 50. La furie des grands magasins c'est plus possible. Montagnes de jeans, Himalayas de tee-shirts. » (p. 30). Cette réaction qui surgit avant le moment de la remémoration a pu être déclenchée soit par l'essayage de la nouvelle robe (en tant qu'objet vestimentaire centrale du trauma), soit, par exemple, par le propos de H. sur la nécessité d'acheter des meubles à Ikea : « Demain Ikea. Opération Ikea. Il y a des *soldes* en plus c'est parfait. » (p. 22)

Il faut noter qu'au niveau des souvenirs, des pensées et des sentiments liés au trauma, l'évitement est plutôt absent. C'est au contraire une recherche volontaire exacerbée de tout ressentir, de tout imaginer, de s'y identifier.

Une hyperactivation du système nerveux : irritabilité ou excès de colère. Devant la protection et l'attention exagérées de H. envers elle, F. répond parfois sur un ton agressif, mais elle finit par regretter, preuve d'une instabilité évidente. Par exemple, elle lui crie dessus pour qu'il l'aide à enlever la robe trop serrée dont la fermeture se déchirera finalement : « Mais tire un bon coup ! plus fort mais plus fort ! » (p. 33) ; « Excuse-moi je suis désolée vraiment je ne voulais pas la déchirer. » (p. 35) F. ignore le bouquet de tulipes offert par H. :

« Tu ne les veux pas ? – Non. *Il laisse retomber les fleurs par terre.* Mais si. Tulipe. Tulipe. Si. Excuse-moi. » (p. 61) Enfin, quand il veut jeter les habits « qui [l'ont] rendu malade », elle réagit brutalement : « Arrête de toucher. Arrête tu m'entends ? Elle lui lance le verre d'eau à la figure. » (p. 135)

Difficultés de sommeil, de concentration et diminution de l'intérêt pour les activités. En même temps avec cette irascibilité, F. éprouve :

- un état de fatigue, d'épuisement, qui trahit un dysfonctionnement au niveau psychique explicable dans le contexte du post-trauma: « Elle s'assoit sur un carton, épuisée. » (p. 20) ; « H. – C'est parce que tu es trop fatiguée. Encore trop fatiguée. » (p. 20) ; « Elle ferme les yeux. » (p. 21) ; « Elle se prend la tête dans ses mains. » (p. 23); « H. – Ca va ? Qu'est-ce t'as ? F. – Je suis fatiguée. » (p. 43) ; « H. – Repose-toi. » (p. 44) ; « H. – Tout est une question de sommeil. » (p. 77) ; « Je voudrais juste des médicaments pour dormir. » (p. 143). Il ne faut pas perdre de vue le fait qu'à son stress post-traumatique s'ajoute la situation de déménagement qui par définition est un facteur de stress : « H. – C'est le déménagement. C'était trop après l'hôpital. » ;

- un manque de réaction aux propos de H. : « La femme est blottie dans un carton... Silence. [...] Silence. [...] Silence. [...] H. – Tu ne vas pas rester là sans rien dire toute la journée ? » (p. 92-93) ; « H. Tu me réponds ? Tu me réponds ? » (p. 99) ;

- une lassitude de ranger le nouvel appartement : « Puis elle finit par en ouvrir un [un carton]. Il est rempli d'habits. Elle le vide au milieu de la pièce. Elle en ouvre un autre, rempli d'habits également. » (p. 45)

Des conséquences psycho-somatiques. La réaction d'un organisme face à un choc est d'abord d'ordre neurovégétatif, au sens où elle enchaîne une réactivité nerveuse, somatique, avec les hormones du stress, lors de l'exposition à des stimuli associés à l'événement traumatique. Dans des situations d'angoisse ou de stress, le psychisme peut se désorganiser et donner lieu non à un processus de somatisation induisant des symptômes physiques. Autrement dit, l'invisible psychique sort à la surface.

À la manière d'un catalyseur, les vêtements cristallisent et exacerbent les réactions somatiques de F. :

- une forte sensation d'étouffement qu'elle manifeste dès le début, en essayant la robe rouge offerte par H. pour son anniversaire : « trop serrée », « rien ne me va », « trop serrée », « j'étouffe là-dedans », « j'étouffe là ici j'étouffe » (Scène 2). Elle se débat jusqu'à ce que la fermeture de la robe craque. C'est un premier signe que l'objet de sa passion n'adhère plus à son corps.

- une affection dermatologique déclenchée juste après la remémoration de l'épisode traumatique et qui poursuit jusqu'à la fin de la pièce. Au milieu des piles d'habits, F., couverte de quatre couches d'habits qu'elle enfle d'une manière inexplicable et compulsive, éprouve de vives démangeaisons : « Elle commence à se gratter les bras. » (p. 50). Elle continue de se gratter sans cesse. Cet état allergique évolue vers l'impression de boutons sur son ventre : « F. – Ça me gratte de plus en plus et plus ça gratte plus ça gratte. [...] C'est pas un bouton ça ? » (p. 72-73). Dans un premier instant, la présence des boutons reste sous le signe de l'invisible ou de « peu-visible », car H., la voix de la raison dans ce couple, ne voit aucune transformation au niveau de la peau : « Non. Il n'y a rien du tout. [...] Mais non... Tu n'es pas devenue allergique à tes habits tout à coup. » (p. 73-74). C'est au moment de l'évanouissement – une autre réaction physique – que cette irritation est enfin visible, étant confirmée par H. : « On aurait dû réagir dès les premiers boutons. Tous ces habits c'est ça qui t'a rendu malade. » (p. 134)

Les symptômes corporels apparaissent ainsi « comme un symbole, comme une mise en scène de l'expérience traumatique¹⁶ ».

Les reviviscences : souvenirs répétitifs et envahissants de l'événement, rêves, cauchemars, flashbacks, images intrusives. Dans la tête de F., l'accident collectif se superpose à son propre accident et, d'une certaine manière, annule ce dernier. En affranchissant les frontières spatio-temporelles, elle ressent son choc comme une sorte d'immersion dans un monde lointain (« H. – C'est loin Dacca. On ne sait même pas où c'est. », p. 77), comme une identification à une collectivité inconnue (« F. – Je ne suis plus toute seule. », p. 58), et elle assume ensuite des images et des détails qu'elle n'a jamais vus ou vécus. Cela se traduit par une recherche permanente de (re)créer le contexte de la catastrophe. Elle revit l'événement dans la mesure où elle essaie de le représenter mentalement, ainsi qu'à l'extérieur : les cartons deviennent les murs de la tour de Rana Plaza et ses vêtements, des corps. Ses (faux) souvenirs, ses rêves, ses flashbacks et ses hallucinations sont le résultat de ses propres projections et angoisses, une possible reconstitution à partir des informations trouvées dans le journal.

Les apparitions de la femme bangladaise répondent au visible, ce sont les projections visibles de la conscience de F. et en même temps une forme invisible pour H. D'ailleurs, la femme bangladaise apparaît chaque fois que H. sort de la scène et que F. reste seule dans son huis clos. Elles marquent aussi une évolution de son état troublé : d'abord, habillée en sari

¹⁶ Nathalie Dumet, Alain Ferrant, « Circularité psychosomatique et traumatismes », *Psychologie clinique et projective*, 2009/1 (n° 15), p. 45-66.

rouge, la femme bangladaise vient danser au milieu des vêtements ; puis elle décrit les conditions des ouvriers de l'usine textile parmi des robes rouges tombant du plafond ; ensuite elle arrive au chevet de F. au moment de l'évanouissement et lui parle comme si elle était sa collègue de travail ; après, habillée en blanc, elle évoque les « ouvrières disparues sans laisser de trace » ; enfin, elle clôture la pièce de théâtre par l'interprétation du *Chant des Canuts*¹⁷.

Ces hallucinations sont étroitement liées à la présence des cartons : l'ouvrière bangladaise sort d'un carton et disparaît derrière celui-ci. Les cartons représentent ainsi l'objet intermédiaire du visible : ils cachent les vêtements, mais ils cachent aussi le trouble, les angoisses du personnage. Au fur et à mesure qu'ils sont vidés, les états intérieurs de F. sortent à la surface, en faisant lieu à un espace onirique, aux hallucinations. Dans la Scène 13, F. voit une main parmi les habits qui l'entourent à la place d'un gant couleur chair. La didascalie de la Scène 8 relève un élément qui pourrait être interprété comme une de ses visions (outre l'interprétation du vêtement comme métonymie du corps) : « La femme se relève prudemment. Elle se promène au milieu des habits... [...] Des habits, des habits, des habits. Pour hommes, femmes et enfants. De toutes tailles. » (p. 83). Comment s'explique la présence des habits pour enfants alors que le couple ne semble pas avoir d'enfants, à moins que ce ne soit un détail qui concerne toujours ses hallucinations ? À moins que ce ne soit son désir de recréer, jusqu'aux moindres détails, l'usine textile ?

En s'identifiant avec la femme bangladaise, F. arrive finalement à se fantasmer en ouvrière de Dacca. Elle évoque à H. ses hallucinations, ses projections sous la forme des rêves : « J'ai rêvé que je travaillais là-bas. » (Scène 13, p. 118), et elle lui décrit les conditions de travail de cette usine-là, le contexte de l'accident, en utilisant les images, les mots du discours de la femme bangladaise deux scènes avant : « Et l'usine devient *rouge*. Tout à coup entièrement *rouge*. *Rouge*. *Rouge*. » (la femme bangladaise, Scène 11, p. 111) ; « Il y avait du sang partout sur ma machine sur le tissu sur les robes, toute les robes. Du *rouge* rien que du *rouge*. » (F., Scène 13, p. 120).

Les rêves reprennent, sur le fond du trouble et de la fatigue du personnage (« H. – Tout est une question de sommeil », p. 77), les éléments de la réalité immédiate qui n'arrivent pas à la conscience, lient l'inconscient du conscient à l'aide des images et essaient, par une fonction compensatoire, de maintenir un équilibre psychique et, par une fonction prospective, de

¹⁷ Il s'agit d'une référence à la révolte des canuts – ouvriers et artisans fabriquant principalement de la soie – déroulée en 1831, à Lyon, connue comme l'une des grandes insurrections sociales du début de l'ère de la grande industrie.

trouver une possibilité de sortir d'un conflit, un chemin à suivre¹⁸. Dans notre pièce de théâtre, certains détails de la réalité immédiate sont repris dans les rêves du personnage et certains détails de ces rêves arrivent à être transposés dans la réalité du personnage. Par exemple, la danse improvisée par le couple annonce peut-être la danse de la femme bangladaise ; la robe rouge du début revient sous la forme des fantômes lors d'une apparition de la femme bangladaise ; le fait que dans son rêve F. est habillée en blanc, « là-bas la couleur du deuil » lui suggère l'état du deuil qu'elle accomplira à la fin.

D'un symptôme à l'autre, F. verbalise ses états, ses transformations cognitives et émotionnelles, ses remémorations, son travail intérieur d'après-coup, face à H., son compagnon, qui devient involontairement une sorte d'analyste, de thérapeute. Dès le début, il résume d'une façon clinique ses symptômes : « Fatigue perte de libido angoisses bouffées de chaleur difficultés de concentration troubles du sommeil névrose post-traumatique. Inévitable. » (p. 13) Selon S. Ferenczi, « la remémoration ne suffit pas, l'expérience doit être revécue dans le cadre transférentiel, afin de permettre son élaboration.¹⁹ » Pour arriver à cela, l'autre (l'analyste, le proche) doit faire preuve de participation émotionnelle, d'indulgence, de prévenance et de souplesse. Dans le cas contraire, le désaveu rend le traumatisme encore plus pathogène.

● *L'introjection et le travail du deuil*

La description de tous ces symptômes éprouvés par le personnage principal de la pièce de théâtre de Violaine Schwartz conduit notre analyse à un concept psychanalytique qui pourrait s'appliquer à son cas. Il s'agit de la notion d'*introjection*, proposée par Sándor Ferenczi²⁰ en 1909 et qui peut être définie comme « la faculté d'absorption et d'assimilation à travers le travail, la création, le jeu, le fantasme, la pensée, l'imagination et le langage », comme la « capacité de faire face à des chocs traumatiques ou à des pertes inattendues²¹ ». *Intro-jecter* signifie « jeter à l'intérieur » :

Pour autant qu'il [l'homme] aime un objet, il l'adopte comme partie de son Moi... Une telle inclusion de l'objet d'amour dans le moi, voilà ce que j'ai appelé introjection. Je me représente... le mécanisme de tout transfert sur un objet, par

¹⁸ Voir la description de la fonction compensatoire comme fonction d'équilibrage psychique et de celle prospective dans C.G. Jung, *Sur l'interprétation des rêves*, Albin Michel, 1998.

¹⁹ Sándor Ferenczi, *Le traumatisme*, Paris, Editions Payot, 2006.

²⁰ Ce concept est repris par N. Abraham et M. Torok, « Deuil ou mélancolie, introjecter-incorporer » (1972), dans *L'Ecorce et le noyau* [1978], Flammarion, 2009.

²¹ Nicholas Rand, Préface à N. Abraham, M. Torok, *L'Ecorce et le noyau*, op. cit., p. XV.

conséquent de tout amour objectal, comme introjection, comme élargissement du Moi.²²

En plein trouble de stress post-traumatique, F. mélange deux accidents et fait un transfert identitaire entre les tas de ses vêtements – l’objet de son affection autrefois – et les corps entassés parmi les murs effondrés de l’usine de Dacca. Chez F, la perte signifie, d’une part, ses nombreux vêtements qui ne collent plus à son corps et, d’autre part, la collectivité des ouvrières qui fabriquaient des vêtements. Le processus d’introjection suppose trois étapes :

- dans l’intériorité de F. surgit un élément extérieur inconnu négatif (la catastrophe au Bangladesh qui provoque son accident de voiture) ;

- F. se familiarise avec cet élément, elle se l’approprie, à travers le fantasme, la projection et d’autres procédés inconscients ou semi-conscients ;

- enfin, elle prend conscience de l’événement passé et de cette collision intérieure qui ont modifié les limites de son moi, ce qui fait qu’elle peut le désigner et lui donner droit de cité en soi.

L’introjection signifie donc l’élargissement du moi par l’inclusion de l’objet en lui et elle s’oppose au fantasme d’*incorporation* – terme proposé par Abraham et Torok – qui installe dans la psyché l’objet prohibé comme tel, une inclusion magique, hallucinatoire et immédiate de l’objet, par défaut d’introjection. Dans l’incorporation, la perte ne peut pas être transformée en absence et, par conséquent, la présence de l’être/objet perdu se réalise par son incorporation, son engloutissement au sein du moi. Selon Abraham et Torok, l’incorporation de l’objet perdu conduit à la mélancolie, une partie de la relation à cet objet ne pouvant être pensée ; tandis que l’introjection permet l’aboutissement du travail de deuil et la perte arrive à être parlée et l’absence représentée. Ces deux processus représentent deux manières de garder en soi une part de l’objet perdu. D’ailleurs, ce rapport incorporation-introjection peut s’inscrire dans des fonctions pathologiques, défensives ainsi que constructives.

Dans le contexte d’une catastrophe humaine ou naturelle, il y a plusieurs catégories de victimes : victimes primaires (décédées, blessées ou rescapées non blessées) ; victimes secondaires (les familles, les proches) ; victimes de troisième niveau (les sauveteurs, les témoins sur place choqués) ; victimes du quatrième niveau (les décideurs, les autorités) ; et victimes du cinquième niveau (la population générale)²³. F. est victime primaire dans son accident de voiture et victime du cinquième niveau par rapport à l’accident de Dacca, mais

²²S. Ferenczi, *apud* N. Abraham, M. Torok, *op. cit.*, p. 235.

²³ Voir D. Cremliter, J.M. Coq, N. Chidiac, A. Laurent, « Aspects psychiatriques et psychopathologiques actuels », EMC (Elsevier Masson SAS, Paris), Psychiatrie, 37-113-D-10, 2007.

elle assume aussi le rôle de victime primaire de ce dernier et se fantasme en rescapée. En mélangeant les deux accidents, F. semble vivre – outre son trouble de stress post-traumatique – aussi un « deuil post-traumatique²⁴ », suite à la situation dramatique de la mort collective, dont elle réchappe en tant qu'« endeuillée ». Le personnage se retrouve frappé par un double traumatisme : il a manqué de mourir et il est témoin de la mort d'inconnus. Dans ce contexte,

La mort d'inconnus « compagnons d'infortune » augmente le questionnement à leur sujet. Qui étaient-ils ? Par qui seront-ils pleurés ? Des projections personnelles leurs donnent souvent une histoire, des sentiments. Ils sont parfois transformés en héros, ce qui augmente encore la culpabilité du survivant, qui, lui, ne se trouve justement aucune raison d'être encore de ce monde...²⁵

Pendant le processus d'introjection, F. s'approprié et assimile la perte et, à l'intérieur de son huis clos presque onirique, elle arrive à élaborer un travail de deuil. D'abord, celui-ci est annoncé par la couleur blanche que F. porte dans son rêve raconté à H. : « Mais là-bas c'est la couleur du deuil. Peut-être que j'étais en deuil plutôt ? » (Scène 13, p. 119) Ensuite, le rouge du sari de la femme bangladaise lors de sa première apparition – symbolisant la tragédie humaine, le choc – devient à la fin blanc, « la couleur des morts » (p. 144), symbolisant la paix intérieure, l'acceptation et l'aboutissement du deuil.

À la fin de la pièce de théâtre, F. s'érige en une sorte de prêtresse qui célèbre une cérémonie de deuil. En l'absence des corps, elle se sert de la présence des vêtements qui l'entourent, comme « corps de substitution » : « F. se déplace dans les habits. Elle les prend dans ses bras comme si c'était des corps. » (p. 152) F. fait ensuite des gestes rituels purificateurs et pacificateurs, en disposant des pétales de tulipes sur les vêtements : « Dors, ma fille dors. Voilà une tulipe pour toi. »

Tout son processus de travail psychique, au long duquel l'événement traumatique est pensé et repensé, représenté dedans et incarné dehors, aboutit à ce rituel symbolique du deuil qui marque une double séparation : d'une part, ce sont les victimes de l'accident lointain qui lui ont provoqué le trouble ; et, d'autre part, ce sont ses vêtements, la preuve d'une compulsion antérieure.

2. « Crever ce qui nous sépare des morts » (Jean Genet)

Pour permettre le décollement du réel et figurer les mécanismes du rêve du personnage de F., le texte théâtral s'appuie sur une série d'évocations visuelles et sonores qui permettent

²⁴ Marie-Frédérique Bacqué, « Deuil post-traumatique et catastrophes naturelles », *op. cit.*, p. 111-130.

²⁵ *Ibidem.*

de se figurer un espace psychique. La didascalie participe alors à la mise en œuvre de cette théâtralité. Comme le rappelle Florence Fix, « [elle] est ce qui permet le passage du lisible au visible²⁶ ». Dès lors, à la question « qu'est-ce qui fait l'essence d'un lieu ? » Pierre Sansot répond dans la *Poétique de la ville* : Qu'en peut-on rêver ? Le lieu à rêver, ou plutôt à cauchemarder, dans la pièce de Violaine Schwartz est le lointain et inaccessible Bangladesh. Cet ailleurs, cet au-delà physique et géographique trouve un frère sur le plateau de théâtre. En effet, l'espace de représentation théâtral ne cherche pas à nous donner une image réaliste de cet ailleurs, mais la théâtralité travaille à nourrir un lieu formé d'épaisseur spatiale onirique et fantomatique. Nous suivrons alors tout au long de cette partie l'objet « Lampe Globe » qui apparaît sur la scène et le considérerons comme une des autres portes ouvrant sur l'ailleurs. Symbole de la mondialisation, cette lampe accroche le réel et montre le monde d'abord comme une surface lisse et en proie à la vacuité. Pourtant, de cette vacuité naîtra le dialogue avec le monde onirique car la vacuité est dans cette pièce hantée.

- *L'apparition de la lampe globe ou ce qu'est l'énonciation scénique*

Le lieu, Dacca, est l'envers de notre monde vitrine et ordonné. Ce monde invisible est appréhendé au plateau par un personnage, celui de la femme, F. Cette femme est, comme on l'a vu, un être troublé. Elle est enfermée dans la mémoire et la réminiscence de son choc, son accident. C'est un être qui vit dans le présent de son passé. F. est un « être-jeté », *Geworfenheit*²⁷, selon la terminologie heideggérienne. C'est en effet un être instable proche du spectre, puisque cette figure n'habite pas son lieu, son nouvel appartement, mais plutôt le hante. Habiter c'est ici hanter. F. hante son appartement car elle habite le vide. Le vide c'est l'inoccupé par la matière. C'est aussi et surtout ce qui manque de vitalité, d'expression et de profondeur. F. enraye le langage, elle parle cette langue standardisée, cette langue mondialisée : « Mango Primark Benetton Carrefour Auchan Camaïeu. Toutes les étiquettes retrouvées dans les décombres de l'usine. » (p. 54). Cette langue faite de mots ou plutôt de marques jetés sur du papier est le témoin de ce vide de sens dû au modèle qui la façonne. Edward Bond, dans son article dédié à l'œuvre de Wedekind, théorise cet espace de marché qui crée une sorte de *Junk-speech*:

Le capitalisme est l'Argent Total et étend son pouvoir sur toutes choses. [...] Le capitalisme (l'Argent Total) subordonne toutes choses aux besoins du marché. [...] L'argent doit prendre le pas sur les autres composants de la société, et alors nous

²⁶ Florence Fix, *La Didascalie dans le théâtre du XX^e siècle, regarder l'impossible*, Dijon, EUD, 2007, p. 12.

²⁷ Martin Heidegger, *Être et temps* [1927], NRF, Gallimard, 1992.

donnons à la société et à nous-mêmes des sens nouveaux. Cela crée un vide, un comportement sans objet. Le vide dévore l'ensemble de la psyché et de la société. La vacuité est [...] caractéristique de tout désir sous le capitalisme – il transforme la satisfaction en vacuité. Ceci n'est pas une question d'orientations, d'émotions ou de comportements individuels. C'est une réalité sociale. De même que nous tournons avec la terre qui tourne sans en être directement conscients, de même sommes-nous incorporés dans la dynamique sociale qui est aussi un vide.²⁸

À la manière d'un viatique, il y a dans l'écriture de Schwartz la présence aussi d'un globe qui tourne. C'est à la base un objet insignifiant : « *H. retire du papier bulle qui la protège une lampe en forme de globe terrestre* » (p. 16). Ce globe est un moteur dramaturgique fort puisqu'il est un enclencheur dramatique. À la Scène 3 (p. 46), « la lampe globe s'allume » ; s'ensuit la première apparition d'un ailleurs sonore. La mise en lumière de ce globe provoque « le bruit d'un accident de voiture [...] des bribes d'un reportage [...]. Un son comme venu du fond de la mémoire [...] ». L'objet de la lampe globe permet de faire advenir sur le plateau un ailleurs inaccessible : « *Dacca Dacca C'est loin Dacca* » (p. 77). C'est un outil qui travaille le décalage temporel.

- *La lampe globe comme réticule ou comment se rapprocher du monde*

Cet objet représentant le monde fonctionne à la manière d'un réticule. Le réticule est un appareil d'optique qui sert de référent au calcul de repérage ou de mesures de positions dans l'espace. C'est un quadrillage qui s'adapte à une loupe, lunette ou microscope²⁹. Selon Barthes à propos du *Chevalier inexistant* d'Italo Calvino³⁰, le réticule est ce qui nous fait vivre l'intérieur du monde ou plutôt ce qui nous détache de son enveloppe unique et uniforme:

Si la littérature est une puissance de vie fantastique, exagération par rapport à la vie, elle permet aussi de donner de l'épaisseur, grâce à son lien analytique des percepts, au sentiment de vacuité, de transparence. Elle est un réticule, un réticule de la multiplicité du monde réel. C'est une machine qui nous repose les yeux.

Mesurer les positions, spatiales, temporelles et corporelles du monde : voilà ce que nous offre la littérature. Elle est un « magasin mémoriel », selon le terme emprunté à Philippe Hamon. On voit chez Schwartz l'importance du lien entre cette lampe globe réticulaire et son action remémorative : « La lampe s'éteint en même temps que le souvenir » (p. 46). La fonction d'enclencheur dramatique de cette lampe se retrouve encore à la Scène 5. Toujours de la même manière, la lampe provoque un ailleurs sonore : « *La lampe globe s'allume [...]*

²⁸ E. Bond, « Le Sexe et l'argent », in *Frank Wedekind : théâtre, cirque, cabaret*, Théâtre/Public, 2001, p. 91.

²⁹ Réticule : –OPT. Système de lignes croisées fait de fils tendus ou de lignes gravées sur un support transparent placé dans le plan focal d'un instrument d'optique, servant aux repérages ou aux mesures de positions. Loupe, lunettes, microscope à réticule. Définition issue du Trésor de la langue Française informatisé.

³⁰ Roland Barthes, *La Mécanique du charme*, Entretien à France-Culture, 1978.

chanson des ouvrière du Cambodge, en cambodgien. Traduction sur un prompteur » (p. 67). Cette didascalie ouvre sur le texte de cette chanson qui est dans une langue étrangère et dont seule la traduction écrite en simultanée nous permet d'appréhender le sens. Le prompteur qui donne à lire rappelle l'outil des plateaux de Tv.

Ici, seulement, le prompteur n'est pas un outil de diffusion de communication traditionnel. Le prompteur sert normalement au présentateur de Tv. Ici sur le plateau de théâtre le prompteur offre son texte directement à la réception. Il n'y a pas d'intermédiaire. L'information est débarrassée de son cadre habituel. Le texte se donne lui-même à voir et à entendre. Le corps humain n'est plus le réceptacle du texte. Le texte acquiert par ce traitement de l'espace sa propre matérialité, il s'incarne lui-même. La lampe en s'allumant permet de donner de plus en plus de matérialité à cet espace lointain et inaccessible qu'est Dacca. Schwartz rêve, au sens donné par Pierre Sansot, à cet acte. Elle rêve ce Dacca dans une logique cumulative. La lampe globe tourne sur elle-même et s'arrête en des lieux où surgissent des voix en écho à Dacca. À la Scène 7, la lampe « commence à tourner lentement sur elle-même, direction l'Amérique » (p. 81). S'en suit une chanson, *Pick a bale o cotton*, chanson sur le travail dans les champs de coton, qui fait référence à l'esclavage américain.

Il y a un travail de densification de ses voix qui émanent d'un hors champ du plateau de théâtre puisque, à la page 84, lorsque la lampe se rallume, « [u]n grand carton s'ouvre tout seul. Une femme du Bangladesh en sort. Dans le silence elle danse. » Le son de ces voix mène à la présence physique d'un être fantomatique qui appelle la venue d'autres fantômes : « d'autres robes rouges tombent du plafond comme une pluie de fantômes » (p. 102). Sur le plateau, toujours dans une logique cumulative, se forme un tas gigantesque de vêtements qui ne sont pas sans rappeler l'œuvre *Personnes* de Christian Boltanski au Grand Palais, dont nous avons déjà parlé plus haut. Représentative de la masse ouvrière, cette « montagne de vêtements » est aussi le point de rencontre entre ces deux mondes. Cette femme rêvée se met à être en contact avec l'autre femme. Elles forment peu à peu à elles deux une sorte d'unique entité qui navigue entre ces deux corps puisque la femme (F.) se met à parler en bengali à la Scène 16. La lampe globe, porte vers ces ailleurs rêvés, reste allumée pour les dernières scènes et ne s'éteindra que dans le noir final de la pièce.

- « *Ils sont vivants les morts couchés sous terre* » (Ibsen)

La lampe est une sorte de socle. Représentation miniaturisée du monde, réticule de celui-ci, elle est aussi le socle qui permet l'émanation du magique, ou plutôt du sacré. Elle est le socle qui permet l'édification de l'être absent dans l'espace de représentation théâtral. C'est

la lampe qui permet l'arrivée de cette femme bengalaise. Celle-là même qui se met à chanter pour la dernière scène de la pièce : « Il commence à pleuvoir sur le plateau. La femme bangladaise commence à chanter la chanson « Les canuts » en bengali » (p. 156). Ultime voyage dans le temps et l'espace avec cette référence aux travailleurs lyonnais du XIX^e siècle, porteurs de révoltes émancipatrices. Ce chant réconcilie le corps et la voix puisqu'enfin c'est d'un corps non plus hors champ et enregistré, mais au présent de la représentation que sort le chant. Epaisseur spatiale qui édifie le vide par la présence de vêtements qui se mettent à bouger par eux-mêmes : « Pendant la chanson une veste très lentement lève le bras [...] À la fin une vingtaine d'habits se tiennent debout. » (p. 159) Le vide ici n'est pas l'absence de sens, il est la présence de ce qui hante. L'eau qui coule sur le plateau, « une pluie de mousson », associée au chant, sont autant de signes qui tentent de vider, de laver la hantise dévorante, au sens donné par Bond. Cette lampe globe mène à une sorte de prière puisqu'elle permet de créer l'espace propice à ce langage sacré et magique. Cette chanson est magique puisqu'elle est performative, les vêtements se lèvent par elle. Paradoxalement, la présence de ces marionnettes ne raffermir pas le lien à la hantise. Au contraire, même, ce sont eux qui vident le hanté. Entendons par là qu'ils se mettent à incarner le corps révolté. Ils ont, à l'inverse du vide décrit par Edward Bond, « comme un comportement sans objet », un comportement AVEC objet. Êtres ni de papier ni de sang, ils se dressent et incarnent des êtres de chair passés et à venir. Ou plutôt disons des êtres de charme, en reprenant le sens premier de charme en tant que formule incantatoire.

Ainsi cet espace de la voix et de la matière mène à l'espace de nos prières aux morts, c'est-à-dire, selon le mot de Monique Laborie, notre espace invisible et commun, un « ci-gît vide³¹ ».

*

Dans ces deux parties de notre article, nous avons essayé d'analyser ce passage du visible à l'invisible à partir du motif central du vêtement, en passant par les mécanismes du trouble psychique du personnage, jusqu'à la représentation de l'absence, du lointain sur la scène. Cependant, pour que la signification de la pièce de théâtre *Comment on freine ?* de Violaine Schwartz soit complète, il faut préciser que le visible et l'invisible ne sont pas seulement des dimensions qui permettent aux corps, au monde, aux événements de s'exhiber,

³¹ Le mot est de Monique Borie in Monique Borie, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, Le temps du théâtre, Actes Sud, 1997, p. 277.

« des formes transcendantales de l'apparaître et du disparaître attachées à la plasticité des vies », mais aussi « des qualités sociales construites dans le monde social »³², attribuant aux vies pouvoir ou fragilité. La démarche littéraire et théâtrale de l'auteure a pour but de rendre visible cet invisible social des ouvrier.ère.s du Bangladesh. C'est pour cela qu'à la fin de la pièce les vêtements – comme métonymie des corps des ouvrier.ère.s – se lèvent pour protester, pour faire entendre leur voix, car « l'audition rest[e] le meilleur accès au visage du subalterne », comme dit Guillaume le Blanc en évoquant l'interrogation d'Arlette Farge : « Aujourd'hui, quel bruit ferons-nous ? Quel bruit intime ferons-nous à partir de nos interrogations sur la pauvreté, sur ses seuils de plus en plus élevés, sur la misère et ceux qui dorment dans la rue ? Que fabriquerons-nous avec eux ? Non pas quel 'théâtre' ferons-nous de cette réalité, mais quelle réalité ferons-nous de cet événement ?³³ ».

Références bibliographiques

- Abraham, N., Torok, M., *L'Ecorce et le noyau* [1978], Flammarion, 2009
- Augé, Marc, *Le Dieu Objet*, Paris, Flammarion, 1988
- Bacqué, Marie-Frédérique, « Deuil post-traumatique et catastrophes naturelles », in *Etudessur la mort. Morts et deuils collectifs*, 2003/1 (n° 123), p. 111-130
- Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1973
- Bond, Edward, « Le Sexe et l'argent » in *Frank Wedekind : théâtre, cirque, cabaret*, Théâtre/Public, 2001, p. 91
- Borie, Monique, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, Le temps du théâtre, Actes Sud, 1997
- Cremniter, D., Coq, J.M., Chidiac, N., Laurent, A., « Aspects psychiatriques et psychopathologiques actuels », EMC (Elsevier Masson SAS, Paris), Psychiatrie, 37-113-D-10, 2007
- Dumet, Nathalie, Ferrant, Alain, « Circularité psychosomatique et traumatismes », *Psychologie clinique et projective*, 2009/1 (n° 15), p. 45-66
- Ferenczi, Sándor, *Le traumatisme*, Paris, Editions Payot, 2006
- Fix, Florence, *La didascalie dans le théâtre du XXème siècle, regarder l'impossible*, Dijon, EUD, 2007, p. 12
- Freud, Sigmund, *Essais de psychanalyse appliquée*, [1919], Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1976
- Heidegger, Martin, *Être et temps* [1927], NRF, Gallimard, 1992
- Le Blanc, Guillaume, *L'Invisibilité sociale*, PUF, 2009
- Mathé, Anthony « Le vêtement au prisme du corps, vers une sémiotique du corps habillé », *Actes Sémiotiques*, 2014, n° 117
- Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, « Tel », 1979
- Vernant, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, La Découverte, Poche – Sciences humaines et sociales, Paris, 1996
- Winnicott, D.W., *La Crainte de l'effondrement et autres situations cliniques*, NRF, Gallimard, 2001.

³² Guillaume le Blanc, *L'Invisibilité sociale*, op. cit., p. 196.

³³ Arlette Farge, *Quel bruit ferons-nous ?*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2005, p. 211, apud Guillaume le Blanc, op. cit.