

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI

**DE L'AUTRE CÔTÉ DU MIROIR
L'IMAGINAIRE, LE RÊVE ET LE VIDE
DANS *CABARET NEIGES NOIRES***

Mémoire présenté

dans le cadre du programme de la maîtrise en études littéraires
en vue de l'obtention du grade de maître ès arts

PAR

© ALAIN WARREN

JANVIER 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI
Service de la bibliothèque

Avertissement

La diffusion de ce mémoire ou de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire « *Autorisation de reproduire et de diffuser un rapport, un mémoire ou une thèse* ». En signant ce formulaire, l'auteur concède à l'Université du Québec à Rimouski une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de son travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, l'auteur autorise l'Université du Québec à Rimouski à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de son travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits moraux ni à ses droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, l'auteur conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont il possède un exemplaire.

Composition du jury :

Louis Hébert, président du jury, UQAR

Martin Robitaille, directeur de recherche, UQAR

Anne Martine Parent, examinateur externe, UQAC

Dépôt initial le 28 août 2010

Dépôt final le 13 janvier 2011

À Daisy, ma fiancée, pour son
support tout au long de cette épreuve.

RÉSUMÉ

Le mémoire ici présenté aborde la psychologie des personnages dans le collectif théâtral *Cabaret neiges noires* sous la problématique suivante : en quoi le récit centré sur le personnage de Martin révèle-t-il un parcours psychique, en grande partie onirique, qui confronte Martin et ceux qui l'entourent au vide tel que théorisé par Fanti ? La première partie de l'étude porte sur l'imaginaire afin d'établir l'aspect onirique de la pièce. Ensuite on se concentre sur la micropsychanalyse. L'analyse permet alors de voir l'imaginaire dans la pièce qui laisse entrevoir les caractéristiques du Ça, du Moi et du Surmoi présentes dans les personnages étudiés. On découvre également la proximité entre la psychologie de ces personnages et les théories de Fanti, soit les trois activités cardinales de l'homme (rêve, agressivité et sexualité) et surtout la question du vide. Cette analyse permet alors un nouveau regard sur le désespoir présenté dans *Cabaret neiges noires* qui devient une réalisation de la présence du vide associée à la chute et à la perte du rêve.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	IX
TABLE DES MATIÈRES.....	XI
CHAPITRE 1 INTRODUCTION	1
CHAPITRE 2 IMAGINAIRE.....	7
2.1 LE MONDE DE <i>CABARET NEIGES NOIRES</i>.....	9
2.1.1 CHUTE	9
2.1.2 LA NOIRCEUR SECRETE	11
2.2 IMAGINAIRE DES PERSONNAGES.....	15
2.2.1 REPLI SUR SOI ET RETOUR A LA MERE	15
2.2.2 EAU.....	17
2.3 SACRIFICE ET CELEBRATION	21
2.3.1 DOUBLE PATERNITE.....	21
2.3.2 FETE ET RETOUR A L'ORDRE	23
CHAPITRE 3 MICROPSYCHANALYSE.....	25
3.1 DEFINITIONS	25
3.2 ÇA, MOI, SURMOI ET IMAGE	31
3.2.1 ÇA.....	31
3.2.2 SURMOI	32
3.2.3 MOI	34
3.2.4 IMAGE.....	35
CHAPITRE 4 LES TROIS ACTIVITES CARDINALES DE L'HOMME.....	39
4.1 REVE.....	39

4.2	AGRESSIVITE	45
4.3	SEXUALITE.....	53
CHAPITRE 5 LE VIDE		63
5.1	L'ETRE HUMAIN NE VA NULLE PART.....	63
5.2	PULSION DE MORT	67
5.3	LE SUICIDE.....	69
CHAPITRE 6 CONCLUSION.....		71
BIBLIOGRAPHIE		75

CHAPITRE 1

INTRODUCTION

*Cabaret neiges noires*¹ est une pièce qui a su marquer le public d'une façon très simple : elle lui est « rentrée dedans » et l'a fortement ébranlé. C'est l'effet que l'œuvre de Dominic Champagne, Jean-Frédéric Messier, Pascale Rafie et Jean-François Caron a eu sur nous. Cette pièce de théâtre évoque la perte du rêve, aussi bien politique que social, et expose le désespoir d'une génération. Elle tente également de montrer la lumière au bout du tunnel : « *Cabaret neiges noires* est un spectacle qui tire sur tout ce qui bouge, un spectacle de la démesure qui, même dans ses moments les plus graves, les plus sombres, sait raviver, sait-on encore le dire, l'espoir² ». Mais c'est surtout la perte du rêve que l'on perçoit dans ce collectif, perte du rêve que le lecteur reconnaît à travers l'humour noir de la pièce : « cette zone grise où l'humour grinçant se frotte au pessimisme terrifié, pour laisser dans la bouche de chacun un goût des plus amers³ ».

Lors des ces premières représentations aux *20 jours du théâtre à risque* en 1992, le collectif suscite de bonnes et de mauvaises réactions, mais ne laisse personne indifférent. La pièce véhicule des sentiments forts et c'est ce qui la rend marquante : « Il y a parfois de ces pièces fétiches qui vous giflent en pleine face avant que vous n'ayez le temps de les

¹ Dominic Champagne, Jean-Frédéric Messier, Pascale Rafie, Jean-François Caron, *Cabaret neiges noires*, Montréal, VLB éditeur, 1994. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle CN, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

² Yves Jubinville, « Du cabaret en Amérique », *Spirale*, n° 122, mars 1993, p. 3.

³ Philip Wickham, « De la scène à l'écran », *Jeu*, n° 88, septembre 1998, p. 146.

comprendre. *Cabaret Neiges Noires* est pire que ça. J'ai encore peine à respirer. Pourtant, on m'y a mandaté justement parce que je devais y être préparé, parce qu'elle parle des maux avec les mots de ma génération. Je devais m'y reconnaître...⁴». Elle est décrite comme

une suite de saynettes, de freak show et de pièces musicales, parfois music-hall, apparemment sans liens, dont les personnages finissent cependant par tourner de plus en plus près de Martin, un drogué travesti qui se suicide quotidiennement, dont la mère, figée dans un monde bien à elle, déprime à n'en plus savoir vivre, et dont la meilleure amie, Peste, ne peut faire mieux que de continuer à empirer⁵.

Cabaret neiges noires évoque par ailleurs clairement un conflit générationnel et certains commentateurs ont même cru que cela pourrait nuire au succès de la pièce, par simple « malveillance » des *baby-boomers* :

Toutes ces pièces ont été écrites par des jeunes auteurs, la plupart d'entre eux ayant moins de trente ans. *Cabaret neiges noires* pourrait être *L'Osstidcho* de la nouvelle génération du théâtre, *Cité Libre*, un prolongement de l'œuvre de Dubé. Mais il n'en est rien parce que la génération des baby boomers qui est actuellement au pouvoir, a cimenté toutes les portes d'entrée. Le processus est très subtil, jamais admis, jamais décrié mais à mon sens, tout à fait évident. Cette génération dont je fais partie, est certainement l'une des plus fermées et des plus hermétiques, et elle laisse sombrer des jeunes chômeurs. C'est tout à fait honteux et il ne faut pas se surprendre de voir une pièce aussi agressive, aussi désespérée que *Cabaret neiges noire*.⁶

La critique est majoritairement positive, mais comprend bien que la pièce n'est pas pour tout le monde.

⁴ Roland-Yves Carignan, « Le défi d'une génération », *Le Devoir*, 21 octobre 1993, p. B10.

⁵ Roland-Yves Carignan, « Le défi d'une génération », *Le Devoir*, 21 octobre 1993, p. B10.

⁶ Jean Beaunoyer, « Le cri du jeune théâtre », *La Presse*, 7 décembre 1992, p. B9.

Vous allez aimer ou détester ce show noir qui vous plonge dans le vide contemporain. C'est cru, vulgaire, cruel mais...génial. Ce show qui n'a aucun sens si on s'en remet aux propos de Roger Larue qui «ouvre le spectacle», est l'une des manifestations artistiques les plus pures, les plus authentiques que j'ai vues depuis plusieurs années. Aucune concession dans l'écriture des Jean-François Caron, Dominic Champagne, Jean-Frédéric Messier et Pascal Rafie qui ont réuni tant de frustrations, d'éclatements et de blessures dans ce cabaret insensé⁷.

Cabaret neiges noires pose une simple question : « que reste-t-il de notre morosité et où va-t-elle nous mener? Une morosité qui broie du noir et le transforme en rire jaune⁸ ». La sociocritique semblerait alors être l'outil idéal pour aborder cette pièce. Mais cette œuvre révèle également un questionnement sur le plan psychanalytique et c'est cette voie que nous emprunterons.

Tout comme le roman d'Hubert Aquin d'où la pièce tire son titre, *Cabaret neiges noires* joue sur la notion de réalité. En effet, dans *Neige noire*⁹ le lecteur ne sait pas s'il fait face au véritable récit ou au scénario qu'écrit le personnage principal. *Cabaret neiges noires* joue, entre autres, sur la notion de réel en mettant en scène la folie de La Vieille Dame et ses hallucinations : « Que c'est qu'y se passe, là [...] C'est-tu l'heure de mes pilules, là? » (CN, p.149). À cette folie, on peut ajouter la consommation de drogue, la perte de réalité de Claude qui oublie tout petit à petit, les interruptions de Jean Jean, le théâtre dans le théâtre inversé dans une délicieuse mise en abyme, le suicide à répétition de Martin par crème fouettée, etc.

Du rêve politique, on passe alors au rêve psychique et à son lien avec l'œuvre d'art :

⁷ Jean Beaunoyer, « Cabaret neiges noires, punk, vulgaire, cruel, mais...génial! », *La Presse*, 28 novembre 1992, p. E8.

⁸ Philip Wickham, « Les années mythiques », *Jeu*, n° 67, juin 1993, p. 98.

⁹ Hubert Aquin, *Neige Noire*, Montréal, Leméac, 1994.

L'œuvre d'art, comme le rêve, n'est pas la traduction claire et univoque d'une réalité qui existerait quelque part indépendamment du texte ou du tableau par l'intermédiaire desquels nous en prenons connaissance. L'œuvre d'art est, pour une part, la résultante d'un ensemble d'incitations et de résistances qui sont totalement insaisissables, mais dont nous pouvons suivre le travail par une démarche interprétative¹⁰.

La psychanalyse apparaît alors comme une voie viable en particulier parce que la pièce est récente et que l'on peut donc assumer que les auteurs connaissent la psychanalyse et qu'il est fort probable que certains de ses concepts se retrouvent dans l'œuvre :

la proximité temporelle du texte contemporain, l'immédiateté des idéologies qui l'informent, incitent le lecteur à tout risquer et tout essayer, puisque tout parcours est admissible, pour autant qu'il aide à déployer le texte et à surprendre le lecteur. Le parcours contemporain sera donc volontiers expéditif, incomplet, gratuit puisqu'il n'a plus pour mission d'expliquer ou de convaincre. La lecture du texte contemporain a en somme changé de sens, puisqu'elle n'a plus à effectuer un parcours parfait, car tracé d'avance et cousu de fil blanc. Elle doit décider, plutôt arbitrairement, d'un dispositif destiné à faire se rencontrer différentes séries presque indépendantes [...], au lieu de les enchaîner et de les parcourir méthodiquement¹¹.

Après tout, Champagne a lui-même déclaré en parlant de son théâtre : « il faut qu'on vive notre Œdipe!¹² » L'approche semble donc valable. Notons bien cependant qu'il n'est pas question ici de psychanalyser les auteurs :

Rien ne serait plus faux et plus néfaste que de considérer cette démarche interprétative comme un décryptage consistant à dire : ceci, cet élément du texte représente cela, qui est hors du texte, dans l'inconscient de l'auteur ou dans son histoire infantile ; ceci représente la mère de l'écrivain, ceci

¹⁰ Max Milner, *Freud et l'interprétation de la littérature*, Paris, Sedes, 1980, p.71.

¹¹ Patrice Pavis, *Le théâtre contemporain : analyse de textes, de Sarraute à Vinaver*, Paris, éd. Nathan, coll. « Lettres Supérieures », 2002, p.27.

¹² Isabelle Mandalian, « Dominic Champagne et Jean-Frédéric Messier, Les Joyeux troubadours », *Voir*, vol. 8, n° 45, 6 octobre 1994, p. 41.

représente l'acte sexuel ou tel traumatisme de son enfance. C'est malheureusement ainsi que la critique psychanalytique a souvent été pratiquée et c'est presque toujours ainsi qu'elle a été vue par le grand public. Or c'est là une déviation de la critique psychanalytique¹³.

Ce n'est pas cette approche plus que critiquable que nous adopterons. Nous nous concentrerons ici sur les personnages de Peste, de Martin, de La Vieille Dame et de Claude. Ceux-ci seront étudiés sous l'angle de l'imaginaire de Bachelard¹⁴ et de la micropsychanalyse telle que théorisée par Fanti¹⁵. Les scènes où ces personnages ne sont pas présents seront laissées en grande partie de côté. Notre étude aura pour centre le parcours effectué par le personnage de Martin tout au long de la pièce.

À l'aide de l'étude de l'imaginaire et de la micropsychanalyse, nous tenterons de mieux comprendre la folie, le rêve et l'état second perceptibles à travers ces personnages : « Il ne s'agit pas, ici, de “ psychanalyser ” un personnage de théâtre, entreprise assurément contestable. Il s'agit, on le voit, d'essayer de comprendre comment la folie en tant que rôle peut être utilisée comme moyen de susciter et d'orienter les émotions du spectateur, entreprise qui concerne la critique et l'esthétique¹⁶ ». Cependant, tout personnage moderne possède des traits psychologiques spécifiques et il est intéressant d'observer comment les concepts de l'imaginaire et de la micropsychanalyse sont identifiables chez lui. Ce même imaginaire et ce même état de rêve s'étendent par delà les personnages et infiltrent tout l'univers de la pièce : « Et en venant au théâtre le plus récent, on verrait au contraire ce

¹³ Max Milner, *Freud et l'interprétation de la littérature*, Paris, Sedes, 1980, p.72.

¹⁴ Voir Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, Paris, Librairie José Corti, 1968, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 1968, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1969 et *L'eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1960 qui seront utilisés en première partie.

¹⁵ Voir Silvio Fanti, *L'homme en micropsychanalyse*, Paris, Buchet/Chastel, 1988 et le *Dictionnaire pratique de la psychanalyse et de la micropsychanalyse*, Paris, Buchet/Chastel, 1983 qui seront utilisés dans la seconde partie.

¹⁶ MANNONI, Octave, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Éditions de Seuil, coll. « Points », 1985, p.311.

statut se dissiper ; on ne sait plus qui est fou ou pourrait l'être, le personnage s'efface, la folie subsiste comme une des dimensions du monde dans lequel nous vivons¹⁷ ». Après tout, Putainville, univers de béton où déambulent Peste, Claude et Martin, se situe « [s]ur la frontière du rêve et de l'Amérique » (CN, p.38). La perte du rêve politique mènera à la perte du rêve psychique et à la rencontre finale avec le vide.

L'analyse à laquelle nous nous livrerons dans les prochaines pages portera sur la question suivante : en quoi le récit centré sur le personnage de Martin révèle-t-il un parcours psychique, en grande partie onirique, qui confronte Martin et ceux qui l'entourent au vide tel que théorisé par Fanti ? La première partie de notre étude portera donc sur l'imaginaire pour illustrer comment les personnages de Martin, Peste, La Vieille Dame et Claude ainsi que l'univers dans lequel ceux-ci évoluent est propice à une approche micropsychanalytique. Nous passerons alors à la micropsychanalyse en tant que telle. D'abord, nous tenterons de définir les concepts principaux qui seront nécessaires à notre étude. Ensuite, nous observerons les liens qui existent entre trois personnages et les trois instances de la personnalité telles que décrites par la psychanalyse, soit le ça, le moi et le surmoi. Nous passerons alors à la partie principale de notre étude, soit les trois activités cardinales de l'homme selon Fanti : le rêve, l'agressivité et la sexualité. Finalement, nous nous pencherons sur la question du vide en lien avec la situation finale des personnages.

¹⁷ *Ibid*, p.314.

CHAPITRE 2

IMAGINAIRE

Avec les thématiques du rêve, des hallucinations, de l'alcool et de la drogue, *Cabaret neiges noires* nous offre un questionnement sur le réel et l'imaginaire :

Nous pouvons aussi considérer l'hallucination – qui n'est pas sans rapport avec le rêve – comme un moment privilégié de passage vers ce réel. Il apparaît alors très paradoxalement que ce sont les perceptions endo-psychiques, libérées des perceptions sensorielles, qui nous conduisent au plus près de ce réel. Au bord de la folie, le réel dévoilé serait esprit pur, insensé, libéré de l'assujettissement des perceptions aux organes des sens. Ce serait aussi l'inconscient comme inconnaissable : « Je suis où je ne pense pas », ainsi que l'énonçait Lacan à la fin de sa vie dans une radicalisation extrême d'une conception du sujet échappant sans cesse à sa propre saisie¹⁸.

C'est ce réel que nous aborderons ici : le lieu de l'inconscient, le réel de l'esprit, mais non des perceptions.

L'exemple le plus frappant de ce jeu sur le réel est révélé par le personnage de Jean Jean : « l'interruption périodique du spectacle par un personnage de plus en plus chaudasse intégré à la foule, brisait le rythme par un effet de distanciation, soulignant le processus

¹⁸ Marc Nacht, « En quoi notre conception du réel est-elle un rêve absolu » *Le Bloc-Notes de la Psychanalyse*, n° 15, 1998, p. 137.

théâtral à grands traits¹⁹ ». Il est d'ailleurs le premier à interroger l'univers dans lequel il se trouve : « Pis moi, pis moi, chus-tu mort / Moi icitte / Chus-tu au théâtre moi là / ou ben chus dans réalité? » (CN, p.131). Ces interventions offrent un autre rôle aux acteurs qui doivent alors jouer à la fois leurs personnages et un personnage basé sur eux en tant qu'acteur/trice. Ils « joue[nt] ici à merveille l'exaspération – de plus en plus agressive – face à ce trouble-fête²⁰ ». Nous débuterons donc cette étude par une observation de l'imaginaire dans l'univers des personnages de Martin, Peste et de La Vieille Dame. Nous observerons également le personnage de Claude sous cette optique, puisqu'il entre en contact avec Peste et Martin et que son histoire connaît un dénouement fort semblable à celui du « rêveur / Décidé / À rêver » (CN, p.204). Il sera d'abord question de l'imaginaire du monde de *Cabaret neiges noires*, puis de celui plus spécifique des personnages et finalement des images du sacrifice et de la fête.

¹⁹ Philip Wickham, « Les années mythiques », *Jeu*, n° 67, juin 1993, p. 99.

²⁰ Louis-Paul Rioux, « Cabaret Neiges Noires, Plus noir que la neige noire », *Séquences*, janvier/février 1998, p. 46.

2.1 LE MONDE DE *CABARET NEIGES NOIRES*

2.1.1 Chute

La fin du rêve social dans *Cabaret neiges noires* révèle l'imaginaire de la chute. Chienne, La Grande Prêtresse, est en quelque sorte la narratrice de la pièce. Elle commente l'action et illustre la chute telle que nous l'entendons ici : « Quand j'étais petite y avait / Une expression courante / C'était / Le monde s'en va sur la bum / Astheure que je suis grande / Je pense qu'on peut poliment dire / Le monde est rendu / Où y s'en allait quand j'étais petite » (CN, p.185). Ce n'est pas que la société dégringole, c'est que le « dynamisme positif de la verticalité est si net qu'on peut énoncer cet aphorisme : qui ne monte pas tombe. L'homme en tant qu'homme ne peut vivre horizontalement. Son repos, son sommeil est le plus souvent une *chute*. Rares sont ceux qui dorment en montant²¹ ». L'inaction de la part des personnages est fortement critiquée par La Vieille Dame, qui semble percevoir son fils comme principal responsable de cette situation. Son isolement est liée à cette peur de tomber, entourée de souvenir de l'époque du rêve social (le discours de Martin Luther King, le manifeste du FLQ, elle dit avoir été la secrétaire personnelle du premier ministre René Lévesque), pour se protéger du noir qui se propage à l'extérieur :

Avant même toute référence à la vie morale, les métaphores de la chute sont assurées, semble-t-il, d'un réalisme psychologique indéniable. Elles développent toutes une impression psychique qui, dans notre inconscient, laisse des traces ineffaçables : la peur de tomber est une *peur primitive*. On la retrouve comme une composante dans des peurs très variées. C'est elle qui constitue l'élément dynamique de la peur de l'obscurité; le fuyard sent ses jambes flageoler. Le noir et la chute, la chute dans le noir, préparent des drames faciles pour l'*imagination inconsciente*. Henri Wallon a montré que l'agoraphobie n'était, au fond, qu'une variété de la peur de tomber. Elle n'est pas une peur de rencontrer des hommes, mais une peur de ne pas rencontrer d'appui. À la moindre régression, nous tremblons de cette peur enfantine. Nos rêves, enfin, connaissent eux-mêmes des chutes vertigineuses dans de profonds abîmes (AS, p. 107).

Le rêve de *Cabaret neiges noires* pour Martin et son entourage n'est pas un rêve heureux; la chute est tellement abrupte que certains personnages perdent tout espoir. La mort de Martin enlève tout espoir à La Vieille Dame, qui le percevait comme son avenir, le nommant « Mon fils / Mon prince / Ma promesse / Mon héritier à moi » (CN, p.189). Peste espère toujours une élévation prochaine, disant : « Si en pognant le fond on remonte pas / Là on s'en reparlera / En attendant fais-moi pas chier / Continue de bommer / Pis endure-toi O.K.? » (CN, p162-163). Mais Martin n'y croit pas, il n'y a pas de fond, la chute est perpétuelle :

[La chute] est marquée plus profondément par son désespoir, par son caractère substantiel et durable. Quelque chose demeure en nous qui nous enlève l'espoir de « remonter », qui nous laisse à jamais la conscience d'être tombés. L'être « s'enfonce » dans sa culpabilité. [...]Ma chute nocturne a laissé dans ma vie sa trace ineffaçable. Je ne puis avoir le sentiment d'être remonté parce que la chute est désormais un axe psychologique inscrit dans mon être même : la chute, c'est le destin de mes songes. Le songe, qui normalement rend les hommes heureux à leur patrie aérienne m'entraîne loin de la lumière. Malheureux entre tous l'être dont la songerie a de la lourdeur ! Malheureux l'être dont le songe a la maladie de l'abîme (AS, p. 112).

²¹ Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, Paris, Librairie José Corti, 1968, p.19. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle AS, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Finalement, il ne reste que l'abîme sous leurs pieds, « il semble que le *noir d'abîme* efface tout et que finalement la chute n'ait qu'une couleur : le noir »²². Martin décide donc de mourir, seul moyen de cesser cette chute, de fuir ce vide qui l'entoure, de détruire cette angoisse : « Martin : Je ferme les yeux, là, O.K.? / Peste : C'est ça, ferme les yeux. / Que c'est que tu vois? / Martin : Rien / Le même vide, le même... / Peste : Désarroi... / Martin : Oui, le même... / Peste : Cauchemar... / Martin : Oui... / Peste : Pis les yeux ouverts? / Martin : Même chose » (CN, p.194-195). Peste ne croit pas que la mort permette de fuir le vide, mais elle décide tout de même d'aider Martin à mourir. La chute de Martin se termine, mais celle des habitants de Putainville continue et Peste fuit en hurlant « Je veux mourir » (CN, 199), effrayée à l'idée d'affronter seule cette noirceur, ce vide.

2.1.2 La noirceur secrète

Cabaret neiges noires, c'est aussi la fin du rêve de la génération du référendum de 1980. L'image idyllique de ce rêve est perdue et les personnages font maintenant face à la souffrance tels Adam et Ève chassés du paradis terrestre. Les neiges noires sont ce qui se cache sous le masque de ce rêve, la décomposition qu'on tente de prétendre blanche : « Le péché originel a mis le vers dans la pomme, et tous les fruits du monde, dans leur réalité et dans les métaphores, en ont été gâtés. Une matière de ruine s'est glissée en toute chose. La chair est déjà un enfer matériel, une substance divisée, troublée, sans cesse agitée de

²² Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 1968, p.400. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle TRV, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

querelles²³ ». Il y a donc une volonté de montrer cette décomposition dans le collectif de Champagne, Messier, Rafie et Caron.

C'est que « [...] l'imagination matérielle a besoin d'une pâte sombre en dessous de la blancheur. [...] C'est ce désir de voir, au-dessous de la blancheur, l'envers de la blancheur qui amène l'imagination à foncer certains reflets bleus qui courent à la surface du liquide et à trouver son chemin vers " la noirceur secrète du lait " » (TRR, p.23). Lorsque Claude raconte sa rencontre avec un aveugle, ce dernier illustre bien la notion de la noirceur secrète des choses : « Il s'est mis à neiger / Et l'aveugle m'a demandé / De quelle couleur était la neige / J'ai répondu machinalement blanche / Et il s'est remis à rire / La neige était noire / Complètement noire » (CN, p.139). Nos sens nous mentent, ils masquent le « vrai réel » mentionné en introduction. L'aveugle voit plus clairement que les autres et révèle cette noirceur à Claude.

Mais cette noirceur de la neige est en lien avec la chute et la perte du rêve; dans l'imagination matérielle la neige noire est celle qui n'a plus la volonté de vaincre la noirceur :

Quel mérite, en effet, la neige aurait-elle d'être blanche si sa matière n'est point noire ? si elle ne venait, du fond de son être obscur, cristalliser dans sa blancheur ? La volonté d'être blanche n'est pas le don d'une couleur toute faite et qu'il n'y a plus qu'à maintenir. L'imagination matérielle, qui a toujours une tonalité démiurgique, veut créer toute matière blanche à partir d'une matière obscure, elle veut vaincre toute l'histoire de la noirceur (TRR, p.26).

²³ *Idem.*, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1969, p.72-73. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle TRR, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Il n'y a plus de rêve social, de volonté d'éradiquer la noirceur de notre histoire. La neige devient le reflet de Putainville, abandonnée même par le soleil qui ne brille « Qu'une demi-heure par jour » (CN, p.39). La neige reflète alors le malheur des gens : « Et c'est la tristesse qui couvre le ciel / De Putainville / Et qui tombe lente et drue / Pour mourir sous des rues et des rues / D'édifices anonymes / Et de déserts de béton » (CN, p.38). C'est dans ce monde qu'évolueront Peste, Claude, Martin et La Vieille Dame. Un monde de la noirceur secrète des choses, qui montre ce que l'on ne veut pas voir derrière le masque de notre société : « Si par l'imagination nous entrons dans cet espace nocturne enfermé dans l'intérieur des choses, si nous vivons vraiment leur noirceur secrète, nous découvrons des noyaux de malheurs » (TRR, p.75). Ces noyaux de malheur, ce sont les vies de ces quatre personnages.

2.2 IMAGINAIRE DES PERSONNAGES

2.2.1 Repli sur soi et retour à la mère

La Vieille Dame ne sort pas de chez elle dans *Cabaret neiges noires*. Elle reste prisonnière de sa chambre, de ses souvenirs, de ses rêves et de ses malheurs. Elle est même isolée physiquement dans son fauteuil roulant : « Le repliement sur soi ne peut pas toujours rester abstrait. Il prend les allures de l'*enroulement* sur soi-même, d'un corps qui devient objet pour soi-même, qui se touche soi-même. [...] image du repos, du refuge, de l'enracinement » (TRR, p.5). La Vieille Dame devient donc une image du rêve politique abandonné dans un coin, isolé.

Le rêve social est relégué aux oubliettes, tout comme La Vieille Dame que plus personne ne vient voir à l'exception des Joyeux Troubadours : « La Vieille Dame : Pourquoi personne vient pus jamais / Parler avec moi? / Primo : Parce t'es vieille... / Sacco : Folle... / Terrazzo : Sénile... / Bozo : Pis laide. / Les Joyeux Troubadours : Gnak gnak gnak gnak gnak. / La Vieille Dame : C'est tout? / Les Joyeux Troubadours : Pis tu pues! Ha ha! » (CN, p.146-147). Mais cet isolement est en partie volontaire, il fait de La Vieille Dame une observatrice : « L'isolement au-dessus de la tour consacre le rêveur à la fois comme un voyant et comme un veilleur » (TRV, p.384). La Vieille Dame est celle qui a participé au rêve politique et pense donc mériter une écoute attentive. Elle porte la parole de sa génération et pense posséder la sagesse pour dicter les actes à venir : « Les rues sur

lesquelles vous marchez / La langue que vous parlez, messieurs / Votre langue / Je me suis battue pour » (CN, p. 146). Cependant, son monde n'existe plus et celui qui existe à l'extérieur de ses murs ne s'intéresse plus à son « hostie de référendum » (CN, p.142). Elle reste donc éloignée de la ville, lieu de perdition. Dernier bastion du rêve politique, sa chambre est à l'abri du monde extérieur :

Primo : Bon, que c'est qui se passe ici encore, là? / La Vieille Dame : Ben... / Sacco : Personne est venu? / La Vieille Dame : Nonon. / Terrazzo : Pas de fumé, pas de feu? / La Vieille Dame : Nonon. / Bozo : Pas de sexe, pas de violence? / La Vieille Dame : Nonon. / Les Joyeux Troubadours : Bon ben, c'est quoi le problème? / La Vieille Dame : C'est rien... un mauvais souvenir. / Je me suis sentie toute seule et j'ai paniqué... (CN, p.69-70).

La violence, le sexe, la drogue et le désespoir de l'extérieur sont amenés là par Martin. C'est lui qui forme un lien entre la ville et l'édifice isolé de La Vieille Dame. Il effectue ainsi un retour au ventre maternel de façon imaginaire.

« La maison, le ventre, la caverne, par exemple, portent la même grande marque du retour à la mère » (TRR, p.6). L'appartement de La Vieille Dame n'a donc pas la même signification pour Martin que pour sa mère. Pour lui, c'est un retour au refuge de son enfance, loin de la ville où il s'évade et libère son agressivité et sa sexualité. Lorsqu'il se trouve dans cet appartement, il est assis dos à sa mère sur un étrange fauteuil roulant à deux sièges qui l'unit physiquement à sa mère et rappelle l'époque où il était dans son ventre :

Ce retour à la mère, qui se présente comme une des plus puissantes tendances à l'*involution psychique*, s'accompagne, semble-t-il, d'un refoulement des images. On gêne la séduction de ce retour involutif en en précisant les images. Dans cette direction, en effet, on retrouve les images de l'être endormi, les images de l'être aux yeux fermés ou mi-clos, toujours sans volonté de voir, les

images mêmes de l'inconscient strictement aveugle qui forme toutes ses valeurs sensibles avec de la douce chaleur et de bien-être (TRR, p.55).

Mais ce n'est pas le bien-être pur que Martin y retrouve : « La maison réelle, même la maison de notre enfance peut être une maison oniriquement mutilée; elle peut être aussi une maison dominée par l'idée du sur-moi » (TRR, p.128). Il y a donc une souffrance dans cette demeure, souffrance qui nourrit le conflit entre Martin et sa mère. Malgré son désir d'y retourner fréquemment, Martin oscille donc entre la demeure maternelle et la ville, allant chercher un réconfort chez sa mère et fuyant le conflit par la suite pour libérer sa colère et ses tourments : « Au fond, la vie renfermée et la vie exubérante sont l'une et l'autre deux nécessités psychiques. [...] Pour ces deux vies, il faut la maison et les champs » (TRR, p.111).

2.2.2 Eau

Le personnage de Claude Jutra révèle un autre aspect de l'imaginaire. Le personnage, inspiré du véritable Claude Jutra contrairement au personnage de Martin Luther King, perd la mémoire comme le véritable Claude Jutras. Chaque pensée disparaît petit à petit : « Mon cerveau ne garde (rien) / À chaque nouvelle pensée / Il est lavé comme le sable entre / Le flux / Et le reflux / De la vague / Mes songes sont des châteaux / De sable / Inondés / Par le sang qui irrigue / Les veines / De mon cerveau » (CN, p.79). L'eau « efface la personne » de Claude et le laisse vide. Cette eau imaginaire est donc destructrice et s'empare petit à petit de l'individu jusqu'à ce qu'il n'en reste plus rien.

« Contempler l'eau, c'est s'écouler, c'est se dissoudre, c'est mourir²⁴ ». Cette idée est présente dans *Cabaret neiges noires*. Quelques scènes avant le suicide de Claude, on le retrouve fixant de l'eau :

Flûterie caverneuse. / Claude au micro, la tête dans une cuve pleine d'eau. / Claude : Je me souviens / Hier / Un homme sur le coin d'une rue / Oui c'était le coin d'une rue / Hier un homme / Non / Oui / En cherchant son chemin / Il s'est arrêté / Sur le coin d'une rue / Et pendant huit heures d'horloge / Il a contemplé sa chaussure / Mais sans reconnaître le reflet / De cet homme / Dont le visage s'effilochait / Dans les gouttes d'eau qui glissaient / Sur la chaussure / Qui était cet homme / Et où est-ce qu'il allait? / Ça / Je ne m'en souviens pas (CN, p.154).

Cet homme c'était Claude, il ne se souvient plus de son visage ni du fait que c'était lui sur ce coin de rue. Il se rappelle en partie un rêve, son dernier film, la fin du monde. Cette fin est également la sienne, car « [l'eau imaginée] assemble les schèmes de la vie attirée par la mort, de la vie qui veut mourir. Plus exactement; nous allons voir que l'eau fournit le symbole d'une vie spéciale attirée par une mort spéciale » (ER, p.66). Tout comme Martin, Claude effectue une quête du rêve, mais lui réussit à le trouver. Alors que la perte du rêve pousse Martin à se tuer, le rêve de Claude est la mort. Il décide de suivre le chemin de cette fin du monde :

Du carré Saint-Louis / Prendre à droite / Et descendre la côte / Puis / Non / Ne pas descendre la côte / Prendre à gauche / Traverser au feu / Avant la côte / Longer le boulevard / Un deux trois feux / Jusqu'au parc / Toujours tout droit / Longer le parc / Un deux trois feux / Jusqu'au bout du parc / Ne pas me laisser égarer / Par les arbres et les écureuils / Qui s'y balancent / Suivre les feux / Puis au bout du parc / Au feu / Traverser du côté de cette côte / Et descendre la côte / Oui / Descendre la côte / Descendre / Descendre / Ne pas me laisser égarer / Par les pigeons et les passants / Descendre toujours tout droit / Jusqu'au bout / Et là / Là / Se trouve le pont / Qui monte vers les étoiles (CN, p.165-166).

²⁴ *Idem.*, *L'eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1960, p.66. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle ER, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Ce pont, c'est celui d'où l'on suppose que le véritable cinéaste se serait jeté. Claude se jette donc à l'eau et meurt, complétant la chaîne de la vie attirée par l'eau, par la mort qu'elle représente. Mais il réapparaîtra, ayant apparemment vaincu la mort, tout comme le fera Martin.

2.3 SACRIFICE ET CELEBRATION

2.3.1 Double paternité

Lorsqu'on parle d'imaginaire, on évoque souvent les contes et les mythes. Un élément qui se répète souvent dans les mythes est celui de la double paternité. On peut penser à Hercule ou au Christ :

Le Fils est répétition des parents dans le temps bien plus que simple redoublement statique. Certes, comme l'a montré Rank, il existe bien dans les mythologies un redoublement parental : celui du père réel par le père mythique, l'un d'humble origine, l'autre divin et noble, l'un « faux » père, uniquement nourricier, l'autre vrai père. [...] il nous semble que cette « naissance renforcée » amorce un processus de résurrection; la répétition de la naissance par la double paternité ou l'exposition, telle que celle de Moïse, de Romulus ou du Christ, amorce une vocation résurrectionnelle : le fils « deux fois » né renaîtra bien de la mort²⁵.

Même si *Cabaret neiges noires* n'a rien d'un récit mythique, Martin ressemble de très près à ce modèle. On n'entend pratiquement pas parler du véritable père de Martin, mais il est tout de même mentionné dans la pièce par La Grande Prêtresse : « Voici un homme qui n'a rien à cacher / Parce qu'il n'a rien au monde / L'héritier spirituel de son clown de père / Y est soûl comme une botte / Y est gelé comme une barre / Y a pas vingt ans / Mais on jurerait qu'il est déjà mort / Ami public / Martin Maria Luther King Casarès

²⁵ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, éd. Bordas, coll. « Études Supérieures », 1969, p.350. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle GD, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

junior » (CN, p.172-173). Après ce père d'origine humble, on découvre le père élevé au rang de divin. Martin Luther King est imposé comme modèle à Martin : La Vieille Dame décide qu'il est héritier de son message.

Martin Luther King étant aussi un personnage religieux, la vie de Martin se met à suivre une parodie de la vie du Christ. C'est un orateur qui n'a rien à dire et il subit sa propre passion, mais au terme de son parcours il semble bien avoir suivi « le schème agrolunaire : sacrifice, mort, tombe, résurrection » (GD, p.351). Martin se sacrifie et avec sa résurrection il ramène également Claude et, semble-t-il, le rêve et l'espoir : « *Martin ressuscite. / Exubérance et joie dans le chant nègre. / Martin et Claude dansent la claquette sur la tombe. / Tous : (Chantant) I have a dream / Alleluia / I have a dream / Alleluia! / (Ad vitam aeternam.)* » (CN, p.208). Cette résurrection semble étrange car elle passe d'une note de désespoir profond à un moment de joie. Il s'agit d'un élan d'espoir, un désir de revoir ce monde du rêve social et politique et de la perspective de l'amélioration humaine, le retour à l'ordre, la fuite du vide.

2.3.2 Fête et retour à l'ordre

Putainville est un monde où il n'y a plus de rêve, un monde où il ne semble pas y avoir d'ordre. C'est le monde du sexe, de la violence, c'est le retour au chaos. Prise sous cet angle, la mort de Martin est liée à un désir de retour à l'ordre : « Les pratiques de l'initiation et du sacrifice se relient ainsi tout naturellement aux *pratiques orgiastiques*. Ces dernières sont en effet une commémoration rituelle du déluge, du retour au chaos d'où doit sortir l'être régénéré » (GD, p.358). *Cabaret neiges noires* illustre donc bien ces pratiques orgiastiques comme un élément négatif.

Ce n'est pas la libération de la révolution sexuelle, mais bien la violence et la déchéance qui l'ont suivie qu'on nous présente ici. Il y a un désir de revenir en arrière ou du moins de retrouver une situation similaire. La mort de Martin et sa résurrection annoncent donc cette promesse : « La fête est à la fois moment négatif où les normes sont abolies, mais aussi joyeuse promesse à venir de l'ordre ressuscité » (GD, p.359). Par Martin, on sacrifie à la foi l'image de Martin Luther King, père spirituel de la génération des parents, et celle du fils transgresseur de la loi qui s'est voué à la débauche.

Cet élément n'est pas sans rappeler le carnaval : « On peut penser que la condamnation au bûcher de Bonhomme Carnaval télescope en un saisissant raccourci le *meurtre du père* et le *sacrifice du fils*, qu'elle superpose un *parricide* et un *infanticide* plus logiquement consécutifs²⁶ ». On se débarrasse alors du modèle trop imposant de la

²⁶ Jean Forest, *Psychanalyse Littérature Enseignement, À la recherche du scénario de l'aventure*, Paris, éd. Triptyque, coll. «Controverse», 2001, p.209.

génération précédente qui a tout fait et qui a tout dit et qui empêche le retour de ce rêve. Le sacrifié subit la peine de ce meurtre de l'image paternelle : « *On brûle Carnaval*. Qui donc est Carnaval ? Et qui est *on* ? S'agirait-il paradoxalement de *celui-là qui fait la fête en brûlant carnaval* ? En clair l'enfant coupable qui a désiré le meurtre du Père, celui-là même qu'on exécute au dernier jour pour rétablir la Loi du Père ?²⁷ ». On voit poindre ici quelques thèmes qui seront observés sous l'optique de la micropsychanalyse.

Cette situation entre désirs violents et sentiment de culpabilité forme le centre du parcours psychique de Martin, parcours étroitement lié au vide.

²⁷ *Ibid.*, p.210.

CHAPITRE 3

MICROPSYCHANALYSE

3.1 DEFINITIONS

« Rien n'est plus compréhensible que le froncement de sourcils de la personne qui, pour la première fois, lit que tout est essai. Et rien encore n'est plus compréhensible que son sourire incrédule et moqueur (pour dire peu !) quand elle apprend que les essais ont lieu dans le vide. »²⁸ Voilà comment Fanti débute *L'homme en micropsychanalyse*. Cette même réaction guette inévitablement nos lecteurs, d'autant plus que nous appliquons la théorie micropsychanalytique à une œuvre théâtrale. Notons cependant que le présent travail n'est pas une défense de l'approche micropsychanalytique. Nous nous contenterons d'établir des liens entre la théorie de Fanti et *Cabaret neiges noires*.

²⁸ Silvio Fanti, *L'homme en micropsychanalyse*, Paris, Buchet/Chastel, 1988, p.23. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle HM, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Fanti s'inscrit dans la lignée freudienne et cet aspect est clair dans son oeuvre. Plusieurs concepts freudiens demeurent présents, mais modifiés. C'est que Fanti a utilisé la psychanalyse freudienne pour développer la sienne :

[C]onfronté dans sa pratique aux limites des courtes séances hebdomadaires, Fanti allonge ses séances [...] et les rend quotidiennes. Ces nouveaux rythmes l'amènent à affiner progressivement sa technique et à introduire différents appoints ; études en séance par l'analyse de ses photographies, de son arbre généalogique, de sa correspondance, des plans des lieux où il a vécu.

Parallèlement, sur la base du matériel recueilli au cours de ces longues séances et en approfondissement de la théorie freudienne, Fanti bâtit une nouvelle théorie qui inscrit l'énergie psychique dans la psychobiologie et s'insère ainsi dans le champ des recherches scientifiques actuelles²⁹.

Fanti est tout d'abord un scientifique et cet aspect de son parcours influence grandement ses réflexions. Docteur en obstétrique et en psychiatrie, il joint ces connaissances médicales et scientifiques à la théorie freudienne. De cette union est née la micropsychanalyse, une « analyse au microscope », qui tente de comprendre l'être humain tant d'un point de vue ontogénétique que phylogénétique, tant d'un point de vue biologique que psychique, jusque dans les atomes et le vide qui le constituent.

Cette partie de notre travail tentera d'expliquer certains points clés de la micropsychanalyse, points clés qui seront par la suite utilisés dans notre analyse de *Cabaret neiges noires* et du parcours du personnage de Martin.

²⁹ Silvio Fanti, *Après avoir...*, Paris, Buchet/Chastel, 1998, p.163.

Le vide étant un concept central dans le cadre de ce travail, il est important de s'y arrêter un instant. Fanti pose ainsi ces observations sur le vide : « a) le vide matériel est en universelle continuité cosmique-atomique ; b) le vide biologique qui nous constitue est composant du vide universel ; c) le vide matériel est en continuité avec le vide psychique » (HM, p.30). C'est le vide psychique et matériel qui nous intéressera surtout ici. Fanti le définit comme suit : « continuum infini, sans prévalence psychique ou matérielle, ponctué de paquets énergétiques essentiellement faits de vide. [...] caractéristiques du vide : continuité et omniprésence, neutralité et non-spécificité, hasard absolu et non-finalité, non-relativité et permissivité³⁰ ». Il n'y a pas de jugement de valeur, de bien ou de mal dans le vide. Il n'y a donc pas d'amélioration volontaire ou même d'amélioration du tout. Nous nous pencherons plus longtemps sur cet aspect en fin d'analyse.

La première chose à noter c'est que « le vide est la source de la vie » (HM, p.36). De plus, au cours de l'existence, le vide sera un facteur important de la pulsion de vie par le désir de fuir le vide et la mort. Sous cette optique, Fanti définit comme suit la « capacité créatrice du vide : l'action-réaction que sollicite le principe de constance du vide fonctionne en clapet du vide et en organisateur énergétique » (DM, p.46). « Là, c'est la synergie pulsion de mort-pulsion de vie qui prend en charge l'action-réaction du principe de constance du vide et assure la fonction de clapet du vide responsable des répétitions qui tissent notre vie » (DM, p.47). Ce clapet s'ouvre et se referme au long de notre vie, la pulsion de mort nous poussant à nous approcher de ce vide alors que la pulsion de vie nous pousse à vouloir lui échapper. La présence de ce vide et le désir de s'en éloigner sont donc ce qui nous tient en vie. Lorsque nous nous approchons trop près de ce vide psychique c'est la panique et la fuite.

³⁰ Silvio Fanti, *Dictionnaire pratique de la psychanalyse et de la micropsychanalyse*, Paris, Buchet/Chastel, 1983, p.45. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle DM, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Dans ce vide nous retrouvons les essais : « le vide est un continuum où les essais sont indifféremment matériels ou psychiques » (HM, p.40). À ces essais on associe l'Ide (l'instinct d'essai) : « Avec ses innombrables potentialités d'essais préexistant aux caractères chromosomiques, l'Ide est le tout-pouvoir-faire et le tout-faire » (HM, p.66). L'Ide est défini par Fanti comme le seul instinct, c'est lui qui, de façon aléatoire et neutre, active certains essais parmi la multitude qui se déplacent dans le vide : « Ide : instinct d'essais intégrant la surcharge énergétique des “ bubblings ” granulaires et la convertissant en énergie psychomatérielle » (DM, p.61). Il n'y a pas de choix conscient de ces essais : « les essais sont les quelconques et fortuites actualisations psychomatérielles de l'Ide. [...] les essais sont les modules de l'organisation psychomatérielle des oscillations idéennes » (HM, p.80-81).

Ce constat de la micropsychanalyse est difficile à accepter, encore plus si on l'applique à un personnage de papier. *Cabaret neiges noires* semble rejoindre ce constat, du moins en partie. Après tout, on nous dit dès le départ : « Eh bien ce spectacle-là / N'a aucun sens » (CN, p.21). Cette idée semble rejoindre celle de Fanti :

toute pensée ou action se résout en un certain nombre de contenus conscients puis préconscients... réductibles chacun pour eux en un certain nombre de contenus inconscients... réductibles chacun pour eux en représentations et affects... se réduisant à leur tour à des essais neutres, sans finalité et relatifs qui finissent par se confondre et se perdre énergétiquement. Or, le vide est précisément le lien, ce-qui-existe entre les différents niveaux de réduction psychique comme entre leurs contenus (DM, p.43-44).

Il peut être difficile d'entendre que tous nos actes sont sans finalité, qu'ils sont relatifs, après tout « le vide matériel ne réjouit personne et le vide psychique fait

peur » (HM, p.44). C'est ce vide qui sera observé à travers le parcours de Martin, un vide de la fin du rêve, un vide qu'on tente de masquer, un vide qui fait peur.

3.2 ÇA, MOI, SURMOI ET IMAGE

Comme *Cabaret neiges noires* joue fortement sur l'imaginaire, la lecture de cette pièce sous l'œil de la micropsychanalyse nous permet de déceler des traits intéressants dans le trio de Peste, Martin et La Vieille Dame. En effet, ces trois personnages possèdent des caractéristiques qui les lient de près aux trois instances de la personnalité selon le schéma psychanalytique, soit le ça, le moi et le surmoi.

3.2.1 Ça

Le ça représente la pulsion à son état pur, le personnage associé à cette instance est Peste. Prostituée violente, elle influence Martin. Il la suit dans sa consommation de drogue, dans ses actes criminels comme le vol. Le ça « conserve les caractéristiques idéennes de neutralité, de non-finalité et de relativité » (HM, p.109). Peste n'a pas de but précis, sauf de survivre. Elle obéit à ses désirs et agit sans prendre note des conséquences. Tout ce qui semble l'intéresser, c'est que Martin la suive dans ses actions :

Joue pas avec mes nerfs, on rentre là O.K. / Je sais pas où là mais on rentre grouille / Enwoye lève-toi pis marche / Regarde ben là là si tu viens là / On va aller chez chose là t'sais / On va aller regarde ben / On va aller au Pool Room / Manger un roteux pis une graisseuse / Pis après on va aller voir les filles O.K. / Pis après on va aller chez chose là t'sais / En arrière où ce que j'm'étais fait / Rentrer un couteau dans l'jos v'là deux ans / À cause de ton affaire là t'sais / Pis on va s'en faire fronter un peu / Pis après on va y aller voir le floor show / 'Ec les filles O.K. / Martin / Y me reste encore un fond de Jack Daniel's / Laisse-moi pas toute seule 'ec ça / Martin / C'est à cuillère qu'y vont te ramasser (CN, p.60).

Peste cherche à tenter Martin. Elle lui suggère de la nourriture, des filles, de la drogue et de l'alcool. Elle est du côté des pulsions, et de ce fait s'approche du ça. L'attrance de Martin pour Peste en fait également un objet de désir, une autre représentation de cette instance sous plusieurs aspects. Elle n'est pas une incarnation physique du ça de Martin, c'est un personnage indépendant de lui et non un élément de son imaginaire. Cependant, l'aspect onirique de *Cabaret neiges noires* nous donne la possibilité de croire que Martin la voit comme tel : un ça libéré de la pression du surmoi qui l'opprime tant.

3.2.2 Surmoi

La Vieille Dame est une conscience exigeante pour Martin et s'approche ainsi du surmoi :

conscience morale : le surmoi interdit, juge, condamne, punit et peut aller jusqu'à figer les exigences du ça et les désirs du moi. Il n'empêche que le surmoi sert souvent les intérêts physiologiques du moi, comme l'indique la collusion moi-surmoi : le moi se protège des pressions

du ça en faisant bloc avec les impératifs du surmoi ou au contraire peut faire le jeu du ça et étoffer deuil, mélancolie, hallucinations (DM, p.177-178).

Martin cherche en partie à maîtriser son ça à travers la figure de sa mère. Il délaisse donc Peste et retourne chez lui, où il doit alors faire face aux exigences de sa mère. Martin doit être droit et fier, il doit porter le rêve et laisser ses désirs de côté pour servir le bien de la majorité :

La Vieille Dame : Lève-toi, Martin pis regarde-moi dans les yeux / Martin : (J'ai pas envie.) / La Vieille Dame : Tu vas te tenir debout, m'entends-tu? / Pis tu vas faire un homme de toi. / Martin : (Pop ton lithium pis farme ta yeule, O.K.) / La Vieille Dame : Je t'ai pas mis au monde / Pour te voir mourir, Martin. / Martin : (Ton hostie de référendum.) / La Vieille Dame : I have a dream Martin / Martin : (Fuck off.) / La Vieille Dame : I have a dream, as-tu compris? (CN, p.141-142)

La Vieille Dame répètera ce *I have a dream* jusqu'à ce que Martin se suicide encore une fois. Même si Martin se refuse à cette destinée, La Vieille Dame, en tant que figure du surmoi, l'exige et ne tient absolument pas compte des désirs ou de la détresse de son garçon.

3.2.3 Moi

Entre Peste et La Vieille Dame il y a Martin, tout comme entre le ça et le surmoi il y a le moi. Le moi comporte plusieurs facettes psychiques et celles-ci se retrouvent en partie chez Martin :

moi : instance psychique dont les représentation-affects se spécialisent en chaînes formatives-défensives de l'individu. [...] moi idéal : condition narcissique du moi marquant l'influence directe de la toute-puissance pulsionnelle du ça et la fusion avec la mère [...] idéal du moi : condition narcissique du moi marquant l'idéalisation de l'identification aux personnages clés de la petite enfance (DM, p. 171).

Le moi idéal chez Martin est représenté par son alter ego travesti de Maria Casarès. À l'image de Peste, Martin devient une figure de sexualité et de violence lorsqu'il devient Maria. Il fait un *striptease*, il s'attaque à Claude, il est impulsif et colérique : « T'as rien mon tabarnak / Bon ça va mal / Ça va très mal / Maria est tannée / Pis a vas se fâcher » (CN, p.86). Maria est également liée à la mère, car ce sont les bijoux de La Vieille Dame qu'il porte : « Est-ce que c'est toi qui as emprunté mes bijoux, Maria? » (CN, p.116). L'idéal du moi pour Martin est bien illustré par Martin Luther King, personnage clé de l'enfance de Martin. Cet idéal est lié à la volonté de La Vieille Dame de faire de son fils l'héritier du personnage historique.

3.2.4 Image

Lors de son parcours, Martin rencontre l'Image. Fanti la définit comme un « ensemble génétiquement organisé des représentations et des affects structurant l'inconscient à partir du ça » (DM, p.154). L'Image joue un rôle très important pour Martin. Il lui fait face à sa première apparition sur scène et c'est ce premier contact important avec le vide qui entrainera la suite de son histoire : « *Les comédiens s'emparent de Martin Luther King et le portent en hurlant au centre de la scène où Bozo lui beurre la figure de crème noire, suivant les commandements de La Grande Prêtresse. [...] Martin salue tristement La Vieille Dame qui lui renvoie son salut* » (CN, p.26-27). Martin tente alors de réciter le discours de Martin Luther King mais échoue à chaque fois. Cette situation s'approche clairement du cauchemar alors que Prêtresse rit de ses efforts; l'Image commence à apparaître :

l'Image est l'ultime écran psychique du vide. Au-delà de cet écran énergétique, toute structuration psychobiologique et psychomatérielle cesse. On comprend ainsi que la perception de l'Image soit liée à certaines situations particulières : le cauchemar, la psychose (y compris les à-coups psychotiques de l'homme normal, spontanés ou provoqués par l'alcool, la drogue...), l'épilepsie, la mort imminente, l'orgasme et les longues séances. Ces situations correspondent d'ailleurs à des essais de communiquer avec l'Image et, la dépassant, de se fondre dans la plénitude originelle du vide (HM, p.121).

La prise régulière de drogue et d'alcool de Martin ainsi que l'aspect cauchemardesque de cette scène permettent l'apparition de l'Image et Martin commence à la percevoir : « *Il s'arrête, soupire, cherche, retient une larme, reprend* » (CN, p.28). La Vieille Dame ne réagit aucunement à la détresse de son fils et demeure impassible devant

les moqueries de Prêtresse. C'est que « l'Image utilise le surmoi pour raison d'économie psychique » (HM, p.122). Comme le surmoi de Martin est représenté par sa mère, c'est cet aspect que l'Image adopte. La Vieille Dame n'intervient pas, car l'Image ne communique pas :

le demi-bonheur de l'homme, constamment mi-désiré mi-supporté, provient de ce que ses désirs s'adressent à l'Image. Car tout résonne et correspond. Y compris l'inconscient-préconscient-conscient. L'Image, non. Tout répond. Et le ça-moi-surmoi. L'Image, non. L'Image ne dialogue pas. Tout au plus monologue-t-elle avec le vide. Mais elle ne se prive pas pour autant de faire parler d'elle. Rien n'est plus bruyant, tumultueux et contradictoire que son silence aux innombrables sous-entendus (HM, p.121).

Prêtresse prend également un certain aspect de l'Image dans cette scène, car même si l'Image utilise le surmoi par économie elle ne fait pas figure de conscience. Elle se plaît même à l'accuser lorsqu'il n'a rien fait de mal :

L'Image ne fait rien pour faciliter la vie de l'homme. Indépendante de lui, elle se moque de sa bonne et mauvaise conscience. Sorte d'Eternel courroucé chassant Adam du Paradis avec un « va ! tu ne seras jamais content », ou sorte d'œil regardant un Caïn qui n'y serait pour rien, elle accuse l'homme, le juge et le condamne en permanence. Surtout quand il n'est pas coupable. Il suffit d'ailleurs qu'il le soit pour qu'elle ricane en complice macabre. En réalité, elle fait mine de ricaner et recourt à ce subterfuge pour mettre l'homme dans un état de continuel précauchemar. Comme si, en rogne et hargne sempiternelles, elle n'était faite que du mauvais sein. De la mauvaise mère ou du mauvais parent combiné. Devant elle, l'homme ne se sent qu'imposteur. En situation de vie restrictive, insolite et fausse. En situation de vie interdite. Pour l'Image, et par la force des choses, il n'est à vrai dire que renégat, fausse-couche et bâtard (HM, p.122-123).

Devant ce regard moqueur Martin fond en larme : « *Tarte à la crème et détonation / Il s'effondre et pleure à gros bouillons. / Complainte gitane jouée par Chien sur sa guitare électrique et psalmodiée par La Vieille Dame et le chœur des comédiens / Le Chœur : Va va va va va va / Une longue canne rouge jaillit de la coulisse, tenue par Bozo qui*

attrape Martin et l'y tire » (CN, p.29). Le vide est trop près pour Martin et il tentera de le fuir tout au long de la pièce jusqu'à ce qu'il tente de supprimer sa peur du vide et l'Image.

CHAPITRE 4

LES TROIS ACTIVITES CARDINALES DE L'HOMME

4.1 REVE

Nommer les insignifiances, l'indicible, n'est pas un geste de désespoir. [...] Le seul point commun que les gens de ma génération partagent, c'est le désir d'avoir un rêve: une histoire d'amour, une idéologie, une croyance, qu'importe... mais un rêve. Si on est capable de rêver, c'est le signe qu'on est libre³¹.

Fanti énumère ainsi les « manifestations privilégiées de l'inconscient : actes manqués, en particulier lapsus, répétitions en général, et non seulement compulsives, symptômes névrotiques, rêve. » (DM, p.159) Le rêve est la première des trois activités cardinales de l'homme et surement la plus importante selon Fanti. Le rêve, qu'il soit

³¹ Propos de Dominic Champagne dans Luc Boulanger, « Dominic Champagne, La loi du désordre », *Voir*, vol. 6, n° 51, 19 novembre 1992, p. 14.

politique ou psychique, est l'élément qui se répète le plus souvent dans *Cabaret neiges noires*. Le mot « rêve » et ceux qui s'y rapportent (*dream*, rêveur, rêver, etc.) reviennent près de quatre-vingts fois et l'une des scènes les plus importantes pour le personnage de Martin s'intitule « Le dernier rêve » (CN, p.192). La construction même de la pièce ainsi que la mort à répétition de Martin donnent à *Cabaret neiges noires* un aspect onirique :

Ce qui marche ici se trouve à la fois dans la dose d'irrévérence des auteurs, qui font feu tous azimuts, et dans le rythme obtenu par la fragmentation des sketches. Plutôt que de les présenter en succession, les auteurs ont choisi de les imbriquer les uns dans les autres, de sorte que les anecdotes croisées se développent non pas de manière linéaire, mais en spirale, revenant sur des images déjà vues avant d'en créer de nouvelles, ce qui donne une unité plus forte à l'ensemble. Le suicide de Martin qui se présente comme un play-back, est à mon avis, la trouvaille la plus achevée³².

Cette description par Lucie Robert de l'œuvre de Champagne, Messier, Rafie et Caron ressemble bien aux procédés du rêve (censure de « tendances répréhensibles, indécentes au point de vue éthique, esthétique et social³³ », condensation de plusieurs individus ou lieux en une seule entité floue, etc., utilisés pour masquer le véritable propos du rêve). Ces procédés laissent des traces et des manques qui déforment le rêve, passant du coq à l'âne, revenant sur des images déjà vues, brisant la notion de temps et des possibles. Ce ne sont que quelques-uns des procédés du rêve que l'on peut percevoir dans *Cabaret neiges noires*.

Le rêve utilise ces procédés pour masquer ce qu'il évoque, comme le « travail de déformation : procédés plastiques de camouflage utilisés par le travail du rêve transposant

³² Lucie Robert, « De l'insignifiance et de quelques bijoux », *Voix et images*, vol. XX, n° 1, automne 1994, p. 230-231.

³³ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, éd. Payot, 1972, p. 127.

son message à travers les censures dans le préconscient-conscient » (DM, p.191). Cette censure est perceptible dans le collectif de Champagne, Messier, Rafie et Caron. Si l'on se concentre sur les personnages de Martin, de Peste et de La Vieille Dame, l'illustration la plus évidente de ce qui se rapporte à cette censure est la crème fouettée. Alors que dans la version cinématographique Martin « sniffe » des produits chimiques dans un sac de plastique ou meurt à l'aide d'une seringue remplie d'air, la version théâtrale joue sur le principe de censure du rêve et masque ces éléments en les présentant sous forme de crème fouettée. Cette image qui peut sembler anodine et qui joue sur les règles du cabaret (la tarte à la crème en étant un classique) est l'un des éléments qui font du parcours de Martin un parcours onirique et psychique. Il évoque à la fois le rêve et ses associations étranges, la censure qui y existe, l'état second dû aux drogues qui nous rapproche donc de l'inconscient.

Ce rêve et sa censure masquent un « contenu latent : matériau associatif du rêve d'où ressortent les désirs agressifs-sexuels inconscients et leur rapport avec l'Image et le ça » (DM, p.193). Les désirs agressifs-sexuels de Martin sont clairement illustrés dans la pièce, allant de son travestisme et de ses *stripteases* à la prostitution et à la violence de Peste. « Le rêve est la réalisation inconsciente du désir idéen » (HM, p.142). Fanti définit comme suit cette réalisation :

Phénomène énergétique seuil, cette réalisation peut se comparer à l'actualisation des potentialités d'essais. À la différence que sa démarche a une finalité : le retour à l'omniprésent vide créateur selon la pulsion de mort. C'est d'ailleurs en se conformant au dynamisme de celle-ci et en déchargeant sa tension dans le vide que le désir idéen se réalise [...] Par mise à nu du vide créateur, la réalisation du désir idéen provoque un sursaut de la pulsion de vie et stimule le fonctionnement co-pulsionnel (HM, p.145).

C'est ce même vide que Martin rencontrera à travers l'Image en début de parcours et qui le poussera à fuir en larmes après le sursaut de la pulsion de vie. Cependant, lorsque son

chemin se terminera, il devra compléter ce retour au vide créateur, car « [d]ans leurs innombrables variations, les désirs spécifiques que réalise le rêve se ramènent invariablement à cette inconsciente unité dynamique : retourner là d'où l'on vient » (HM, p.149). C'est par sa déchéance que Martin effectuera ce retour au vide, à travers l'agressivité et la sexualité, les deux autres activités cardinales de l'homme, elles-mêmes contenues dans le rêve :

le contenu latent de chaque rêve de chaque homme est agressif-sexuel. L'agressivité, inhérente à l'énergétique idéenne et donc plus primaire que la sexualité [...], fait déjà partie du désir idéen. De son côté, essentiellement co-pulsionnelle, la sexualité constitue le gros bagage représentationnel et affectif de l'inconscient et habite les désirs spécifiques. Ainsi, alors que la réalisation du désir idéen est fondamentalement agressive, celle des désirs spécifiques a invariablement une touche sexuelle (HM, p.152).

L'univers de Martin est définitivement agressif-sexuel, comme le laisse entendre le nom de la ville où il déambule, c'est-à-dire Putainville.

Martin possède deux personnalités dans *Cabaret neiges noires* : Martin Luther King, porteur du rêve, et Maria Casarès, symbole de sexualité et d'agressivité : c'est lors de la première apparition de Martin en travesti que Peste et lui s'attaquent à Claude. Cette union de sexualité et d'agressivité n'est que la surface selon Fanti; il n'y a pas de limite au contenu agressif-sexuel du rêve :

Toutes les modalités sexuelles, possibles et impossibles, imaginables et inimaginables, se retrouvent librement dans n'importe quel rêve et s'y affichent avec un raffinement inégalé : masochisme – sadisme – voyeurisme – exhibitionnisme – frôleurisme – frotteurisme – fétichisme – onanisme – homosexualité – hétérosexualité – polysexualité – inceste – pédophilie – gérontophilie – zoophilie – nécrophilie – cannibalisme – coprophilie... et j'en passe ! Et je passe surtout sur les infinies combinaisons de deux ou plusieurs de ces modalités. Qu'on le veuille ou non, le rêve est naturellement omnisexuel. Et non pas seulement bisexuel comme le prétend Freud. Je dirais même que l'omnisexualité est l'invariable loi co-pulsionnelle du rêve (HM, p.152).

Sous cette optique, la prostitution de Peste et le travestisme de Martin prennent un autre sens et viennent illustrer un imaginaire libéré qui laisse place à l'analyse et leur donne plus de valeurs que la simple représentation de la société moderne. Nous observerons plus à fond ses aspects dans les deux sections qui suivent.

Martin lui-même donne toute son importance au rêve psychique à la fin de son parcours. Avant de mourir, Martin raconte à Peste qu'il a fait son dernier rêve : « Je viens de faire mon dernier rêve / J'étais couché je rêvais / Pis j'ai rêvé que j'avais / Les yeux ouverts. [...] j'ai rêvé que c'était ma fin » (CN, p.192-193). Il y a une image très intéressante ici qui se rapproche de la pensée de Fanti : « [...] du rêve dépend la santé de l'homme et du rêve dépend la marche du monde » (HM, p.136). Sans rêve, c'est la fin, l'homme n'avance plus. Nous ne parlons pas d'évolution humaine, mais de simple existence : « [l]'homme ne dort pas parce qu'il est "fatigué de fatigue", l'homme dort parce qu'il doit rêver pour vivre » (HM, p.161).

Fanti est très clair sur ce point et la décision de Martin d'en finir avec la vie parce qu'il a fait son *dernier* rêve offre une réflexion très intéressante sous l'angle de la micropsychanalyse, car « [s]i on ne rêve pas, on meurt. J'insiste sur ce point : en supprimant le rêve, on provoque la mort. [...] l'absence de rêve est plus dangereuse que le cancer. L'hallucination, syndrome psychiatrique conduisant souvent à une hospitalisation, illustre parfaitement la nécessité vitale du rêve » (HM, p.162). Cette idée complète très bien celle de Dominique Champagne, cité en ouverture de ce chapitre. Dans cette époque de la mort du rêve politique et idéologique, il reste encore le rêve psychique pour nous supporter, sans ce dernier il n'y a plus d'espoir. C'est dans cet état que Martin se retrouve. D'abord, il

dit : « J'ai rêvé que j'avais perdu / Le sens du dépassement, Peste » (CN, p.162). Après cela, il réalise qu'il ne rêvera plus du tout et il décide d'en finir, car il est impossible de vivre si on ne rêve pas.

Les hallucinations de La Vieille Dame suivent également cette ligne d'idée. Du suicide en *playback* de Martin aux Joyeux Troubadours et leurs chansons, ces scènes montrent les dégâts causés par la perte du rêve. Ces hallucinations en sont le reflet et un moyen de suppléer à cette absence de rêve.

4.2 AGRESSIVITE

Deuxième activité cardinale de l'homme telle que décrite dans *L'homme en micropsychanalyse*, « l'agressivité est neutre et étrangère à toute morale » (DM, p.200). L'agressivité apparaît dès la conception de l'enfant et suivra son parcours jusqu'à sa mort. L'individu la tournera aussi bien sur les autres que sur lui-même pour fuir le vide, s'y précipiter ou y précipiter les autres.

Les cris de l'enfant naissant ont souvent été associés à la panique suite à la perte du bien-être du ventre maternel, mais : « [a]u point de vue micropsychanalytique, la naissance représente plutôt une délivrance qu'un traumatisme » (DM, p.203). L'univers utérin est le lieu d'un combat difficile à accepter. Ce n'est pas l'harmonie qui règne entre la mère et l'enfant, en réalité « la mère échappe de justesse à l'explosion cellulaire de son rejeton utérin qui ne s'en sort qu'en esquivant ou en encaissant les coups psychobiologiques qu'elle lui porte » (HM, p.176). La relation entre La Vieille Dame et Martin répète cet état de grossesse à travers l'imaginaire évoqué par le fauteuil roulant à deux sièges où « [d]os à La Vieille Dame assise à sa chaise, Martin Luther King se noue un garrot autour du bras et s'injecte une ligne de crème fouettée, s'emplissant la main tout en marmonnant » (CN, p.66). C'est assise à cette chaise que La Vieille Dame s'adresse à Martin telle une mère s'adressant à un bébé qui grandit dans son ventre :

Écoute-moi bien, Martin... / Y a un proverbe chinois qui dit que ... [...] Si tu veux être heureux une heure / Ouvre une bouteille de vin et enivre-toi [...] Si tu veux être heureux une journée / Tue l'agneau et festoie [...] Si tu veux être heureux une année / Marie-toi et aime de tout ton cœur [...] Mais si tu veux être heureux / Toute ta vie... [...] Fais-toi tout simplement jardinier (CN, p.67-68).

C'est à ce moment que Martin se frappe la crème fouettée au visage et pousse sa mère à appeler Les Joyeux Troubadours en criant « Au secours! » (CN, p.68) telle une future mère qui sent que son bébé ne se comporte pas comme d'habitude. Mais ce n'est qu'une illusion : Martin et La Vieille Dame se détruisent l'un l'autre comme c'est le cas lors d'une grossesse. Nous ne parlons pas ici de la grossesse de La Vieille Dame, élément extérieur au propos de la pièce s'il en est un, mais des liens entre la relation de cette dernière avec son fils et une grossesse. Le fauteuil crée l'illusion de la grossesse, car, de façon imaginaire, il fait partie de La Vieille Dame. Il réunit donc la mère et l'enfant en un seul corps ou tous deux sont attaqués, se défendent et contre-attaquent.

Le conflit entre la mère et sa progéniture débute rapidement, « dès le huitième jour, le blastocyste humain est cannibale » (HM, p.176). Cette information peut surprendre, mais on voit déjà comment l'enfant s'attaque à sa mère afin de survivre. Cette situation ne s'améliore pas et « au vingtième jour, l'embryon baigne dans le sang de la mère et s'en nourrit tandis qu'elle essaie de cicatriser la plaie qu'il a faite » (HM, p.176-177). Martin s'attaque à La Vieille Dame de façon plus psychologique, mais tout aussi violente : « La Vieille Dame : Est-ce que tu m'aimes, Martin? / Martin : Je le sais pas. / La Vieille Dame : Est-ce que tu m'aimes? / Martin : Je le sais pas. / La Vieille Dame : Pourquoi tu me fais ça, Martin? / Martin : Je le sais pas » (CN, p.117-118). Encore une fois, Martin s'effondre et La Vieille Dame crie au secours, mais cette agressivité n'est pas à sens unique.

Face à ces attaques, la mère répond elle aussi de façon agressive : « les premières réactions de la mère pour son enfant sont des essais de rejet » (HM, p.178). Le corps de la mère perçoit l'enfant comme un danger et de fait, « l'œuf humain en développement peut être assimilé à une tumeur maligne » (HM, p.178). La Vieille Dame se tourne vers l'agressivité à son tour. Alors que Martin vient encore de se suicider, La Vieille Dame se lance dans une série de critiques à son égard ; le jeune suicidé lance alors un « Maman! » exaspéré. Pendant plusieurs répliques, La Vieille Dame l'avait supplié de lui expliquer ce qu'il faisait, lui demandait s'il était heureux et face à cette parole de son fils suicidé elle lance : « Martin tais-toi, tais-toi, tais-toi » (CN, p.125). Après avoir subi la violence de Martin, La Vieille Dame n'a d'autre choix que de se tourner vers l'agressivité à son tour pour survivre aux attaques de son fils.

Fanti explique que « l'harmonie entre la mère et son fœtus n'existe pas ; leur relation est, au contraire, caractérisée par des essais de destruction mutuelle ; la guerre utérine, malgré sa cruauté, permet la vie grâce à la pulsion de mort opérant au hasard sur l'idéenne relativité créatrice du vide » (HM, p.184). Ce conflit garde La Vieille Dame en vie, oscillant entre la mort désespérée et la colère envers son fils. De la même manière, Martin revient toujours à sa mère, alors qu'il pourrait rester éloigné de cette guerre, au côté de Peste. Cependant, tous deux répètent ces événements indéfiniment jusqu'à ce que Martin tente d'anéantir son angoisse du vide.

Lorsque l'enfant vient au monde, deux attitudes de la mère envers son bébé peuvent le marquer sur le plan de l'agressivité. Fanti parle de fausse présence et de folle présence. Les conséquences de la première sont bien visibles dans la relation entre Martin et sa mère :

la fausse présence est l'attitude absente, surtout inconsciente, de la mère pour son nourrisson. Vexation permanente, sournoise et subtile, elle se rencontre plus fréquemment qu'on ne pourrait le penser. Elle traduit une agressivité maternelle foncièrement égoïste ou rivale qui : réactive la guerre utérine ; structure le couple vengeance-réparation avec son corollaire névrotique d'angoisse culpabilité ; coopère, selon le terrain, au déséquilibre prépsychotique ou psychotique (HM, p.187-188).

La Vieille Dame a en effet une attitude absente face à Martin, ne remarquant pas vraiment ses problèmes, sauf lorsqu'il décide de se suicider. Comme Martin ne suit pas le rêve de Martin Luther King, elle l'ignore. Cette situation réactive la guerre utérine qui a déjà été évoquée par la position des personnages sur le fauteuil. Martin décide donc de se venger de la même manière en l'ignorant avec ses « Je le sais pas » (CN, 116). C'est sur ces éléments que se bâtira la guerre adulte.

Comme nous venons de le mentionner, la fausse présence réactive la guerre utérine. Les conséquences de celle-ci se retrouvent dans la guerre adulte, guerre où se retrouvent Martin, La Vieille Dame et Peste.

Guerre adulte : de cinq ans à sa mort, l'homme met en acte ses deux premières guerres élaborées par le sommeil-rêve et la sexualité. Le sommeil-rêve et la sexualité arrivent difficilement à métaboliser co-pulsionnellement les besoins-désirs de l'agressivité utérine et infantile. D'où, noyauté par la révolte, le pattern psychobiologique de l'adulte tient à deux couples corrélatifs : vengeance-réparation, angoisse-culpabilité. C'est avec eux qu'il va essayer de régler son contentieux utéro-infantile : en provoquant la presque totalité de ses souffrances psychiques et somatiques ou en se suicidant ; en se choisissant des substituts parentaux, des pseudo-objets qu'il utilise comme boucs-émissaires pour se quereller ou faire un homicide ; en collectivisant son besoin-désir psychobiologique de tuer dans les révolutions et les guerres. En un mot : tuer est la nécessaire constante idéenne-pulsionnelle de tout individu et de toute civilisation (DM, p.205).

Martin se venge en prenant de la drogue et en abandonnant définitivement le rêve de sa mère : « La Vieille Dame : I have a dream Martin / Martin : (Fuck off.) » (CN, p.142).

Mais Martin fait preuve d'agressivité envers lui-même également par sentiment de culpabilité : il s'en veut de ne pas porter ce même rêve, de ne pas être à la hauteur des espérances de sa mère. La consommation de drogue de Martin passe alors de la vengeance à l'autodestruction par culpabilité.

La première apparition de Martin prend alors plus de sens. Son échec lorsqu'il tente de prononcer le discours de Martin Luther King le force à faire face au vide. C'est ici qu'apparaît sa colère envers sa mère, mais également le début de sa déchéance. Tout comme Peste, Martin « essaye d'empirer » (CN, p.161) et le fait par culpabilité, ce qui fait souffrir sa mère, nourrit sa vengeance, accroît son sentiment de culpabilité et pousse sa mère à être elle aussi agressive. Ce cercle vicieux se répète éternellement comme le suicide de Martin et illustre bien comment La Vieille Dame et son fils provoquent la totalité de leurs souffrances. Peste suit également ce chemin d'autodestruction, mais l'absence d'une figure parentale dans son cas rend l'observation moins claire.

Le suicide à répétition de Martin joue également ce double rôle. Même s'il est clairement une tentative de se détruire, il est aussi une forme de vengeance :

En réaction ultérieure, [l'angoisse de mort] prend parfois des allures sadomasochistes de vengeance : (Phrases qui reviennent sur le thème de « ... je désirais mourir pour... ») : « ... *faire de la peine à mes parents...* » - « ... *punir mes parents...* » - « ... *me venger de mes parents...* » - « ... *rendre mes parents malades...* » - « ... *humilier mes parents...* » - « ... *tuer mes parents...* » (HM, p.96).

C'est bien ce qu'on remarque lorsque Martin se suicide et se relève « *ad nauseam* » lors du quatrième acte de l'Opérette de La Vieille Dame : « Martin, tu vas arrêter de mourir / Tout de suite / Ou ben c'est moi qui meurs / *Cymbale. / Martin et La Vieille Dame*

s'effondrent. / Ils ne se relèvent plus » (CN, p.189). Le désir de se suicider pour « tuer » ses parents naît de la quasi-impossibilité d'accomplir l'acte meurtrier soi même.

Même la simple vengeance devient difficile : « À cause de son surmoi essayant de contrôler les invraisemblables astuces agressives de son ça, l'homme peut difficilement se venger directement sur ses parents ou sa parenté » (HM, p.196). Alors, Peste et Martin se tournent vers des substituts. Peste se prostitue et attaque ses clients : « Pis moi / Moi j'plante mes ongles / Dans la chair des étrangers / Qui payent cher / L'envie de baiser / Les filles condamnées / De Putainville » (CN, p.40). Elle se venge ainsi de l'enfer où sa mère l'a abandonnée : « Combien de temps ça a pris / À ton petit gars de dix ans / Pour devenir un dopé ben accroché / Pis à ta petite pute de treize ans / Pour devenir une grande pute / De quatorze ans / Han combien de temps maman » (CN, p.59). Ensemble, Peste et Martin cambriolent également les passants comme Claude : « Fait que enwoye / Passe au guichet / Le code d'accès / C'est ta bonne santé » (CN, p.85). Ces substituts semblent convenir à Peste, mais non à Martin. Il exercera une certaine vengeance sur sa mère et son sentiment de culpabilité en sera plus grand. C'est probablement pourquoi sa déchéance le mènera au retour au vide et au suicide, alors que Peste fuira après l'avoir aidé à mourir.

Nous aborderons finalement les co-pulsions, semblables aux pulsions freudiennes, telles que décrites par Fanti :

Si les co-pulsions sont les homologues des pulsions freudiennes spécifiques (de destruction, d'agression, sexuelle, d'autoconservation...), elles s'en distinguent avant tout par leur commune identité originaire. Alors que celles-là proviennent respectivement de la pulsion de mort (destruction, agression) ou de la pulsion de vie (sexualité, autoconservation), les co-pulsions

bourgeonnent et s'arborisent uniformément du tronc pulsionnel de mort-de vie. [...] Le préfixe co- le souligne : les co-pulsions travaillent en étroite coopération avec la pulsion de mort-de vie dont elles exploitent synaptiquement la fonction de clapet du vide (HM, p.98).

Notons qu'il y a trois formes de co-pulsions :

la co-pulsion de destruction, qui vise la suppression de la source co-pulsionnelle ou de l'objet interne. Dirigée sur la personne propre, elle est avant tout autodestructrice. [...] la co-pulsion de conservation, qui vise la sauvegarde de la source co-pulsionnelle ou de l'objet interne en détruisant, partiellement ou globalement, tout objet externe perturbateur. [...] la co-pulsion d'agression, qui se pose en modalité composite des co-pulsions de destruction et de conservation au service de la sexualité. Elle est immédiatement dirigée sur un objet externe se trouvant par hasard en relation directe ou symbolique avec la co-pulsion sexuelle (HM, p.205).

Ce modèle de co-pulsion illustre certaines différences entre Peste et Martin. Martin est plus facilement associé à la co-pulsion de destruction, autodestructrice et surtout dirigée sur la personne propre, que ce soit sa mère ou lui-même. L'agressivité de Peste est plutôt une agressivité de conservation. Elle ne suit pas le même parcours que Martin et lorsque ce dernier dit avoir « perdu / Le sens du dépassement » (CN, p. 162), Peste lui répond sans détour : « Je le sais qu'y a queque chose / De boiteux en queque part / Qui tourne pas rond / Pis qu'y s'en va nulle part / Mais c'te queque chose de boiteux-là / Tant que ça va marcher tout croche / Ça sert à rien de déprimer / L'espoir c'est de se dire / Que le pire est encore à venir / Pis qu'en continuant de même / On va finir par y arriver » (CN, p. 162). L'agressivité de Peste l'aide à supporter le vide, mais ce n'est pas assez pour Martin. On voit donc comment l'agressivité entre mère et enfant et la culpabilité qui s'ensuit est présente dans *Cabaret neiges noires*, comment elle se mêle à la représentation de la grossesse, évoquant la guerre utérine, et comment cette agressivité est relâchée sur des substituts par Peste et Martin. Pour se libérer de cette agressivité, la sexualité est le moyen idéal.

4.3 SEXUALITE

« Moi, j'envoie un peu chier les gens qui nous disent qu'on n'a rien à dire, déclare tout de go Champagne. Au fond, leur discours, c'est ça: nous autres on avait tout à dire, on a tout vécu; et vous, tout ce que vous faites c'est un revival de notre party. Ce qui m'intéresse, c'est de parler de la mort du rêve, de la douleur des rêveurs qui soufflent des grosses balounes qui leur pètent en pleine face. Et il ne faut pas oublier que ceux qui nous précèdent ont fait leurs folies mais qu'ils nous ont mis dans le trou pour des générations... On est les héritiers de cette situation là: un rêve qui a pété. C'est une critique qu'on fait; et on est bien mieux placés pour la faire qu'eux. En fait, comme n'importe quel adolescent, il faut qu'on vive notre Œdipe! »³⁴

La sexualité, troisième activité cardinale de l'homme selon Fanti, tient également un rôle primordial dans le parcours psychologique de Martin, lui qui passe de jeune écolier à travesti lié à une prostituée mineure. Cet aspect est surtout perçu à travers Peste et Martin, mais cette question implique également La Vieille Dame. Fanti donne une définition très simple de la fonction de la sexualité : elle « [v]ise l'abolition de la solitude inhérente au vide omniprésent en satisfaisant-réalisant le besoin-désir de pénétrer-être pénétré et de s'autoreproduire » (DM, p.208). La solitude est l'un des thèmes principaux de *Cabaret neiges noires* et il apparaît dans le parcours de pratiquement tous les personnages, comme

³⁴ Propos de Dominic Champagne dans Isabelle Mandalian, « Dominic Champagne et Jean-Frédéric Messier, Les Joyeux troubadours », *Voir*, vol. 8, n° 45, 6 octobre 1994, p. 41.

lors de la première rencontre entre Mario et Maria : « Une route déserte / De chaque côté / L'infini de la solitude humaine / Et tout à coup... » (CN, p.31).

Chacun cherche à abolir cette solitude d'une manière différente, parfois par la drogue ou par l'alcool. Peste et Martin suivent cette voie, s'unissant pour affronter la solitude de plusieurs manières. La Vieille Dame, pour sa part, se retrouve surtout dans l'image de l'autoreproduction. Martin est le résultat de cette peur d'être seule et en est également une solution : « Tu peux pas me laisser toute seule / Martin » (CN, p.188).

L'amour qui existe entre ces personnages cache une crainte de ce à quoi ils auraient à faire face sans l'autre : « Que signifient les millions de romantiques, de pathétiques “ je ne peux vivre sans toi ” ? Ils sont l'indice de ce que, à sa manière et comme psycho-affective variante projective de l'activité sexuelle, l'amour est l'essai de ne pas être seul » (HM, p.227). Et pour une très simple raison : « quand la solitude devient insupportable, l'amour pour n'importe qui, pour n'importe quoi est le refuge le plus naturel que possède l'homme en face de la vie... et de la mort » (HM, p.229). La vie est trop dure à Putainville, et sans appui c'est la mort que les personnages affrontent. Le suicide de Martin l'illustre clairement, que ce soit par le « Martin, tu vas arrêter de mourir / Tout de suite / Ou ben c'est moi qui meurs » (CN, p.189) de La Vieille Dame face au suicide répétitif de son fils ou par le « Je veux mourir » (CN, p.199) de Peste qui suit la mort du jeune homme.

Lorsqu'il est question de psychanalyse et de sexualité, Œdipe est l'un des premiers concepts à être évoqué. Voici la définition de Fanti des trois types d'Œdipe chez l'enfant :

Œdipe positif : l'enfant de trois à cinq ans veut posséder sexuellement le parent du sexe opposé et tuer le parent du même sexe [...] Œdipe négatif : l'enfant de trois à cinq ans veut posséder sexuellement le parent du même sexe et tuer le parent du sexe opposé [...] Œdipe complet : l'enfant de trois à cinq ans est constamment tiraillé entre son Œdipe positif et son Œdipe négatif (DM, p.222).

Il ne s'agit pas ici de faire entrer Martin dans le moule du complexe d'Œdipe, ni de s'attarder sur des moments qui ne sont pas relatés dans la pièce. Cependant, l'Œdipe joue tout de même un rôle chez Martin. Dans son cas, on perçoit surtout un Œdipe complet puisque tour à tour, il aime/déteste sa mère et sa figure paternelle. Martin passe donc d'un « Pop ton lithium pis ferme ta yeule, O.K. » (CN, p.141) lancé à sa mère, à « J'ai rêvé / Que j'allais m'étendre aller m'éteindre / Tout seul dans mon cercueil / Comme en me cachant / En essayant de pas trop faire de bruit / Pas réveiller ma mère qui dormait » (CN, p.193). Cette phrase lancée peut de temps avant la mort de Martin change le sens du suicide qui n'est plus une attaque envers sa mère mais une façon de mettre fin au conflit, de la laisser se reposer.

Pour Fanti, Œdipe est une « législation phylo-ontogénétique établissant psychobiologiquement l'exigence agressive-sexuelle de possession-destruction » (DM, p.223). C'est ce qu'on voit en partie chez Martin, coincé entre son désir d'aimer sa mère et sa colère de n'être qu'un héritier du rêve de cette dernière : « Chus pas Martin Luther King, maman. [...] Chus même pas nèg' » (CN, p.140-141). On peut également y voir un amour / haine de la figure paternelle. Même si Martin Luther King n'est pas le véritable père de Martin, il est un père spirituel imposé par La Vieille Dame et un symbole de la génération précédente. Il y a donc une négation de cette figure paternelle dans l'attaque de Martin contre sa mère de la même manière qu'il y a un désir d'émulation du père lorsque le personnage de Martin apparaît pour la première fois et qu'il tente de réciter le fameux *I have a dream*.

À cet Œdipe classique, Fanti ajoute Œdipe II : « en réactivation d'Œdipe utéro-infantile, la mère et/ou le père désire posséder jusqu'à l'inceste et détruire jusqu'à la mort le garçon et/ou la fille » (DM, p.224). Nous n'imaginons aucun inceste entre La Vieille Dame et Martin, cependant ce désir de posséder/détruire est bien présent dans leur relation. Tout comme son fils, elle passe de « Est-ce que tu m'aimes, Martin? » (CN, p.117) à « Je souffre beaucoup plus que lui. [...] De sa lâcheté à être un homme / De son refus de lutter / De sa fuite devant ses responsabilités / Du refuge qu'il trouve / Dans cet accoutrement ridicule / De ses absurdes prétentions théâtrales... » (CN, p.125). Cette déclaration entrainera la protestation de Martin qui est en théorie mort, étendu sur le sol à cet instant.

La relation conflictuelle mère/fils de Martin et La Vieille Dame déjà observée dans le chapitre précédent est encore perceptible dans cette étape du développement de l'enfant mis en relation avec le parcours de Martin. Ce traitement d'une mère pour son fils, sans être en tant que tel attribuable à un véritable désir d'inceste, est de très près lié à cette question. Interdisant l'inceste, mais incitant à un amour unique mère / fils :

Il suffit pourtant d'analyser sans complaisance les différents modes de traitements relationnels dont la grande majorité des enfants de notre civilisation du malaise sont l'objet, pour entrevoir la véritable motivation d'une présence de mère anti-incestueuse répétant avec son enfant les conduites psychiques les plus pernicieuses. Un exemple parmi d'autres : la menace de perdre l'amour à la solde de l'obéissance, ou bien le désir de vie perversi par le lien négatif de la culpabilité³⁵.

Pour La Vieille Dame, Martin se doit d'obéir afin de lui prouver son amour. Selon elle, Martin devrait avoir honte de son refus à reprendre le flambeau. Elle passe donc au chantage, à la colère, etc. pour éviter le vide de la solitude. Il est inconcevable pour elle que Martin la quitte et ces changements récents la terrifient.

En lien avec l'Œdipe et le développement sexuel de l'individu survient le concept de « partie-pour le tout : l'enfant forme un tout psychobiologique avec sa mère qu'il vit, partiellement ou totalement, comme prolongement de lui-même » (DM, p.217). Nous avons déjà illustré comment Martin et La Vieille Dame sont unis par le fauteuil, état qui ressemble à la grossesse, le fauteuil tenant lieu de cordon ombilical. Il faut donc noter que : « de la fécondation à la période orale, l'enfant forme un tout avec sa mère ; [...] sa vie durant, l'être humain continue de s'imaginer plus ou moins inconsciemment qu'il possède complètement sa mère et lui appartient totalement » (HM, p.211). Il se développe un sentiment d'amour / haine entre l'enfant et sa mère qui restera présent lors du développement sexuel :

dès la période fœtale (stade initiatique), les investissements-désinvestissements libidinaux sont régis par l'ambivalence du couple amour-haine ; [...] pendant le stade oral, ces investissements-désinvestissements s'organisent en véritable relation d'objet : le sein, partie pour le tout de la mère, est tour à tour puis simultanément aimé et haï ; [...] après, la sexualité est au service de l'agressivité et motive avec elle l'ensemble des relations d'objet (HM, p.219).

L'agressivité refait donc ici surface et sera de très près liée à la sexualité. Il suffit d'observer la première apparition de Peste pour voir cette union dans *Cabaret neiges noires* : « Y a-tu quelqu'un icitte / Qui veut se faire enlever le bâton / D'entre les jambes / On va te mettre ça dans le grinder / Mon homme / On va te mettre ça dans machine / Y te restera pus rien avant demain / Viens viens moman / Vas te passer la queue / Dans l'blender / On va te faire une job à scie ronde / Une job que tu vas t'en rappeler » (CN, p.38). Mais la mère de Peste n'est presque pas mentionnée dans la pièce; cette relation amour / haine est donc surtout perceptible chez Martin et La Vieille Dame, alors que Peste vient jouer le rôle d'un substitut à la mère :

³⁵ Mario Cifali, « Le cauchemar de l'enfant Freud », *Le Bloc-Notes de la Psychanalyse*, n° 15, 1998,

Les essais amoureux correspondent, dans leur structuration objectale-objective, à une tentative de récupération, de reconquête de la mère. C'est qu'ils ont subi, au niveau du ça et de l'inconscient, la coalescence du refoulé utéro-infantile dont la mère est le pôle le plus attractif. Ainsi, l'amour résulte d'un noyau de fixation maternelle. Et le besoin d'aimer équivaut à une formation substitutive ou, si l'on veut, à une formation de compromis. Trouver l'amour, c'est donc le retrouver. Ou plutôt croire le retrouver puisqu'en fin de compte et à cause d'Œdipe, l'homme n'est fidèle qu'à l'infidélité de sa mère et hallucine en être aimé. La profondeur de cette injustice exige une continuelle réparation. L'inconscient n'a guère d'autre déclic pour mener au suicide, au crime isolé et aux carnages collectifs (HM, p.229).

Fanti définit une telle relation comme un « choix d'objet par étayage : le lien agressif-sexuel établi avec un substitut a pour prototype l'amour de tel ou tel parent » (DM, p.228). Ce substitut prend vite l'aspect d'une répétition des choses pour Martin. La même agressivité qui existe entre lui et sa mère apparaît très vite dans sa relation avec Peste : « Ah pis reste dans ta christ de marde / Si c'est ça que tu cherches » (CN, p.61). Les mêmes événements surviennent, Peste supplie Martin de la suivre, de ne pas rester là à ne rien faire, mais finalement elle l'abandonne à son sort.

Martin n'est pas jugé par Peste et il n'est pas critique envers elle de la même façon qu'avec sa mère. Cependant, il semble vouloir répéter avec elle la relation conflictuelle qui existe entre lui et sa mère et tente de la pousser à bout par son inaction. La même culpabilité apparaît malgré la substitution : « A défaut de pouvoir accéder à la satisfaction normale de son aspiration incestueuse, l'enfant découvre et phantasme des solutions de rechange qui, toutes, sont contaminées par la présence du désir pervers de castration, formateur d'un climat affectif de sentiments d'abjection, de culpabilité et d'appel à la transgression »³⁶. Il y a déjà transgression par la consommation de drogue face à la mère comme représentation de la société et de la loi. Bientôt arriveront les crimes, comme la

p. 50.

³⁶ Mario Cifali, « Le cauchemar de l'enfant Freud », *Le Bloc-Notes de la Psychanalyse*, no.15, 1998, p. 55.

tentative de vol sur Claude (CN, p.85) et finalement, comme le mentionnait Fanti, le suicide.

Lorsqu'on observe la sexualité dans *Cabaret neiges noires* et que l'on se concentre sur Peste et Martin, on remarque une indétermination de l'identité sexuelle des personnages. Premièrement, Martin se travestit : à la fois garçon et fille dans la pièce, son orientation n'est pas tout à fait définie. On sait qu'il y a une relation se rapprochant du sentiment amoureux entre lui et Peste, ce qui indiquerait l'hétérosexualité. Par contre, nous nous trouvons dans un récit qui joue sur l'imaginaire et lorsque Peste apparaît pour la première fois sur scène, le texte papier offre une variété d'identités sexuelles à Peste : « Y en a qui m'appellent Alice / Y en a qui m'appellent Alex / Y en a qui m'appellent Aline / Y en a qui m'appellent Alain / Y en a qui m'appellent mon petit crisse / Mais la plupart m'appelle [*sic*]... / ...Peste » (CN, p.40). On peut donc parler d'une bisexualité et même d'une omnisexualité imaginaire des personnages.

Sous cette perspective de l'imaginaire, du rêve et de l'état second, voici ce que Fanti dit de la bisexualité : « au cours du stade initiatique, le fœtus réalise cellulièrement un hermaphrodisme anatomique et une bipolarité psychique mâle-femelle » (DM, p.214). À ceci il ajoute cette définition de l'omnisexualité : « au cours du stade initiatique comme au cours du sommeil-rêve, la bisexualité éclate en tous les possibles et impensables sexuels » (DM, p.214). Dans cette idée de tous les possibles sexuels, l'agressivité refait surface et on comprend mieux l'association sexe / agressivité de Peste qui survient seulement quelques lignes avant la liste de noms qu'on lui donne.

La sexualité est alors le moyen de se libérer d'une charge agressive :

la co-pulsion sexuelle et les co-pulsions agressives échangent indifféremment leur source, objet et but. Par rapport au sommeil-rêve constituant le nœud idéen-pulsionnel de toute activité, l'agressivité est plus primaire que la sexualité. Cela n'empêche pas les trois co-pulsions agressives (destruction, conservation et agression) d'avoir une incidence sexuelle qui, indépendante d'un quelconque étayage, repose sur : a) le fait que la sexualité et l'agressivité ont le même fond énergétique neutre, comme relève P. Evard à propos d'une hypothèse de E Jacobson sur l'originale indifférenciation pulsionnelle ; b) les relatives coïncidences et réciprocitys de source, d'objet ou de but entre la co-pulsion sexuelle et les co-pulsions agressives ; c) la propriété qu'a la sexualité d'être l'activité la mieux adaptée au monde ambiant et la voie de décharge co-pulsionnelle (agressive en particulier) la plus économique pour l'équilibre psychobiologique (HM, p.212).

Par l'association sexualité / agressivité, nous en arrivons au sado-masochisme représenté dans la pièce. Il est présent aussi bien chez La Vieille Dame et Martin que chez Peste. Il ne faut pas voir ici le concept d'acte sexuel sadomasochiste, mais bien le plaisir tiré de la souffrance reçue ou infligée. Voici comment le micropsychanalyste observe ces trois éléments :

Sadisme : modalité co-pulsionnelle visant l'obtention d'un plaisir dans et par la souffrance d'un objet sexuel reconnu comme tel ou non [...] masochisme : modalité co-pulsionnelle visant l'obtention d'un plaisir sexuel patent ou non dans et par sa propre souffrance [...] sado-masochisme : modalité co-pulsionnelle mettant en feedback agressivité et sexualité à partir d'un refoulé sexuel mobilisant un refoulé agressif. Quant à la réciprocité pulsionnelle intime de l'agressivité et de la sexualité, sado-masochisme : modalité co-pulsionnelle visant la destruction d'un objet externe ou de la personne propre pour jouir de la pulsion de mort (DM, p.209-210).

On peut voir ces aspects à plusieurs reprises, que ce soit par le masochisme ou le sadisme. Il suffit de penser à Peste, illustrée comme sadique lors de sa première chanson (CN, p.37) ; elle adopte également un comportement masochiste : « Martin : Que c'est que tu fais? / Peste : J'essaye d'empirer. / Martin : Pis? / Peste : Ça va de mieux en mieux » (CN, p.161). Ce même sadomasochisme se retrouve chez Martin, dans sa relation avec sa mère et dans la torture qu'ils s'infligent l'un et l'autre. Son sadisme apparaît face à Claude lors du vol.

Martin et Peste tentent de dérober Claude pour se payer de la drogue. Claude n'a pas un sou, le vide fait surface et Martin panique. Après avoir trouvé un mot dans la poche de l'imperméable de Claude, Martin et Peste passent au sadisme pour fuir le vide :

Martin : Comment ça ton nom est Claude Jutra? / Peste : Pis? Pis ça? / Martin : Hein? / Claude : C'est vrai / Je crois que c'est vrai / Je crois / Que c'est mon nom. / Martin : Mais t'es pas sûr? / Claude : Non. / Peste : Ben oui on sait jamais / Peut-être / Peut-être que c'est l'imperméable / De quelqu'un d'autre. / Martin : Peut-être que Claude Jutra / C'est n'importe qui / Qui a porté cet imperméable-là / Hein? / Hein? / Peste : Qu'est-ce t'en penses? / Claude : Ça se peut (CN, p.86-87).

Il faut bien noter qu'il y a tout de même une motivation sexuelle derrière ces actions. Ces gestes sont posés afin d'en retirer un plaisir, d'extérioriser l'agressivité refoulée :

On comprend dès lors que les extériorisations du sado-masochisme utilisent le registre sexuel et agressif à des degrés divers, selon la spécificité relative du refoulement originaire. Et on comprend enfin que les motivations sexuelles puissent être totalement inapparentes, comme c'est le cas pour le sado-masochisme social [...] ou pour le masochisme moral (HM, p.214).

L'aspect sexuel peut être infime, mais il n'en demeure pas moins qu'il est là et que, sous la forme du sadomasochisme, il joue un rôle important dans le parcours psychologique de Martin. Mais c'est par le jeu sur la pulsion de mort et la pulsion de vie que le sadomasochisme se révèle comme une tentative d'échapper au vide :

le sado-masochisme est une modalité co-pulsionnelle mettant en feedback la pulsion de vie et la pulsion de mort. Plus précisément : le sado-masochisme vise co-pulsionnellement à réaliser la propension de la pulsion de vie, c'est-à-dire essayer d'échapper au vide, en jouant sur l'objet (externe ou personne propre) selon la propension de la pulsion de mort, c'est-à-dire en essayant de réduire cet objet à son vide constitutif. [...] le sadisme et le masochisme ne peuvent exister séparément. [...] le sado-masochisme joue un rôle vital de propulseur-amortisseur de la pulsion de

mort-de vie. [...] Pour vérifier l'exactitude de ce modèle, il suffit de penser à la subtilité avec laquelle le sadique s'invente ses propres tourments compensateurs. Et aux tortures expiatoires que le masochiste fait subir à ses proches (HM, p.217).

Cette perspective sur le sadisme et le masochisme comme deux éléments inséparables s'applique clairement aux trois personnages analysés ici. Chacun torture et se torture, mélangeant colère et culpabilité pour échapper au vide.

La sexualité est donc à son tour associée au vide dans *Cabaret neiges noires* et ce, de différentes manières. D'abord, l'amour est une tentative d'échapper au vide de la solitude. Cet amour est problématique en raison de l'Œdipe et du concept de la « partie-pour le tout ». L'Œdipe mène à un lien amour/haine avec la mère et crée donc un vide entre elle et l'enfant. Cet enfant qui la perçoit comme une partie de lui-même tente donc de combler ce vide par un substitut qui est à son tour associé au couple amour / haine. Finalement, le sadomasochisme joue sur la pulsion de mort pour activer la pulsion de vie et ainsi tenter d'échapper au vide. Malgré toutes ces tentatives, le vide est toujours présent et il est impossible de le faire disparaître.

CHAPITRE 5

LE VIDE

Ne cherchez surtout pas le message que ces jeunes auteurs ont voulu transmettre. Dès le début, dans un prologue, un comédien avertit le public que le spectacle qu'il va voir n'a aucun sens: «On ne fait que témoigner de l'insignifiance du monde dans lequel on vit, justifie Champagne. De la difficulté de donner une cohérence théâtrale à la réalité. On vit à une époque de perte de sens. Normalement, un artiste devrait montrer la lumière au bout du tunnel, essayer de mettre un peu d'ordre dans ce chaos. On aimerait bien donner des réponses et dire au monde: "Regardez, c'est là-bas qu'on va." Mais il faudrait d'abord le savoir nous-mêmes³⁷.

5.1 L'ETRE HUMAIN NE VA NULLE PART

L'homme ne va nulle part. Cette affirmation peut sembler assez exagérée, mais : « Au sein du vide aveugle, l'Idé aveugle, modalité du Dnv aveugle [dynamisme neutre du vide], n'a de finalité ni dernière ni globale » (HM, p.69). Martin essaie d'échapper à ce

³⁷ Luc Boulanger, « Dominic Champagne, La loi du désordre », *Voir*, vol. 6, n° 51, 19 novembre 1992, p. 14.

vide, de trouver son propre rêve. Il s'imagine que son existence a un but précis, mais c'est impossible. Chaque essai le ramène au point de départ. En fin de parcours, lorsqu'il ferme les yeux, c'est le « même vide » qu'il voit, ce vide toujours présent lorsqu'il ouvre à nouveau les yeux. Il n'y a pas de véritable échappatoire : « Par conséquent, chaque développement étant l'essai de prolonger le précédent, que de myriades d'essais ne vais-je pas produire (en vain !) pour échapper au vide de mon origine anonyme. Et pour dépasser le fait que, dès mon départ pour la vie, je n'ai rien en propre. Même pas mon sang » (HM, p.40). Le rêve politique si chaudement défendu par La Vieille Dame est donc complètement illusoire, il n'y a pas d'amélioration véritable possible pour l'humanité, tout reste neutre et aléatoire :

Aussi, et sans pessimisme aucun : l'espoir d'une amélioration de l'être humain est sans fondement. D'autant plus que : a) du point de vue strictement idéel, l'essai réussi ne se distingue pas de l'essai raté, [...]. Si personne ne connaît ni réussite complète ni ratage complet, c'est que l'Idé ne connaît ni perfection ni imperfection. L'Idé fait. Au hasard. Indépendamment de l'homme. Et sans se souvenir de ce qu'il fait. Les cruelles mais inéluctables récidives de l'Histoire l'attestent et montrent l'inutilité des lamentations concernant les Auschwitz ou Hiroshima passés et futurs (HM, p.84).

C'est cela que Martin réalise lorsqu'il déclare : « J'ai rêvé que j'avais perdu / Le sens du dépassement, Peste. [...] J'ai rêvé que je me rendais compte / Que tout ça... » (CN, p.162). Peste lui coupe alors la parole. Nous pouvons bien nous imaginer ce qu'il allait dire et il est fort probable que cela s'approche des conclusions de Fanti. Peste refuse de faire comme Martin et combat cette apparition du vide dans la discussion : « Je me demande-tu moi / Si mon cul ou ben le cul du monde / Est transcendant quand y me prennent / Par en arrière à cinq piasses la passe / Non » (CN, p.162). Mais elle le nie en vain, car « l'homme n'a été et n'est rien de ce qu'il a pensé et pense être. Et ne le sera jamais, que ce soit sur le plan individuel ou familial, social ou religieux » (HM, p.166). Cette notion peut sembler contradictoire, car *Cabaret neiges noires* accorde une grande place au rêve social et politique. Mais la plupart du temps ce rêve est ridiculisé :

«Manifeste du Front de libération du Québec» / Sacrement! / Déjà / Juste le nom / Hein? / Juste le nom : / «Manifeste!» / Hein? / Premièrement : / Tabarnak que c'est prétentieux / Deuxièmement : / Y a pus personne qui écrit ça, des manifestes / C'est niaiseux / Pis anyway même si y a quelqu'un qui en écrivait / Qui c'est qui les lirait? / Personne / Ça intéresse pus personne / Pis après ça : / «Front de libération» / Heille non mais / Faut avoir du front tout le tour de la tête / Pour dire des affaires de même / Parce que franchement / Libération libération / Que c'est que ça veut dire ça, libération? / Y a un journal à Paris / Qui s'appelle *Libération* / Pis? / Le monde y s'en crisse-tu, tu penses? / Ben oui / Y se sentent-tu plus libre pour autant? / Ben non (CN, p.99-100).

Martin voudrait porter ce rêve, mais son incapacité à le faire le pousse à se sentir coupable. Pourtant, les conclusions sont claires : « les êtres sont placés face à une éternelle contradiction: le désir de la perfection et l'impossibilité d'atteindre la perfection ».³⁸ Il n'y a donc aucune culpabilité à avoir. Peste ne souffre pas de ce dilemme, car elle tente de nier le vide en le tenant à distance. Les pressions qu'exerce La Vieille Dame sur Martin empêchent celui-ci de faire la même chose et c'est ce qui le mènera à la mort.

³⁸ Luc Boulanger, « Dominic Champagne, Conte de la folie ordinaire », *Voir*, vol. 13, n° 8, 25 février 1999, p. 16.

5.2 PULSION DE MORT

Notons tous d'abord que selon la micropsychanalyse, « la vie est un accident dû à l'échec énergétique de la mort » (HM, p.95). Les tendances autodestructrices de Martin et Peste sont un parfait exemple de cette notion. La violence et l'abus de drogues qui marquent leur vie pourraient les mener à la mort à tout instant ; ils ne sont véritablement en vie que par l'échec de la mort. Le vide est au centre de cette question, car « la pulsion de mort est la propension à revenir au vide » (HM, p.90). Claude suit cette voie grâce aux quelques bribes de souvenirs qu'il a su conserver. Celles-ci l'incitent à retourner à ce vide originel malgré la mort inévitable que cela représente : « J'ai l'impression / D'avoir commencé à oublier / À l'entrée d'un tunnel / Et que pendant quelque temps / Je me suis dit / Que j'avais juste / À suivre la lumière / Pour me sortir / De l'obscurité / Maintenant je sais / Qu'il y a un train / Au bout du tunnel / Mais je continue d'avancer / Et je m'en vais / D'où je viens / Solitaire et perpétuel » (CN, p.191). Claude ne craint pas le vide comme Martin, Peste et La Vieille Dame. Sa perte de mémoire le met en lien direct avec le vide auquel il ressemble de plus en plus : « Je ne suis devenu / Qu'une caverne sourde / Dans laquelle / Résonne une voix » (CN, p.154).

Chez Peste, la pulsion de mort est ce qui permet de survivre, car « la pulsion de mort engendre la pulsion de vie. [...] la pulsion de vie est la propension à échapper au vide. [...] la pulsion de mort est en fait une pulsion de mort-de vie » (HM, p.92-93). Peste a peur de la mort et fuit après avoir aidé Martin à mettre fin à ses jours. Elle se lance alors

dans un monologue qui « crie » la pulsion de mort mais qui illustre plutôt la pulsion de vie : « Je veux mourir étranglée / Par celui ou celle qui m'aime assez / Je veux mourir enchaînée à la voie ferrée / Je veux mourir cinglée, clouée à la démence / Par la semence d'une seringue aiguisée » (CN, p.199). En réalité, Peste sent la pulsion de mort, mais s'y refuse, elle hurle donc ce désir de mourir, activant alors du même coup la pulsion de vie selon le concept de « clapet du vide » : le clapet s'ouvre et expose le vide ; cette présence crée chez Peste la réaction normale, c'est-à-dire un élan de pulsion de vie qui la pousse à vouloir fuir le vide ; le clapet se referme.

Elle veut survivre, mais la mort de Martin et le vide que celle-ci a révélé à ses yeux est la véritable source de sa peur : « il n'existe qu'une angoisse, inconsciente : celle du vide. L'angoisse de mort, également inconsciente, en est le rejeton direct. Elle exprime l'état de tension entre les propensions de la pulsion de mort-de vie et le vide. D'ailleurs, quiconque l'a perçu en longues séances sait que l'angoisse de mort suinte en gouttelettes de vide de la pulsion de mort-de vie » (HM, p.96). Cette peur du vide apparaît alors dans le discours de Peste, et du vide on passe à l'idée de se vider : « Si, pour se métaboliser, la peur du vide utilise avec prédilection le complexe de castration, celui-ci s'extériorise souvent au cours des longues séances par la peur de se vider à travers l'une ou l'autre ouverture corporelle. [...] La peur de se vider peut, chez l'homme et chez la femme, aller de pair avec un blocage orgasmique » (HM, p.46-47). Peste énonce pour sa part cette idée non pas comme une crainte, mais comme un désir. Cependant, sa proximité à l'extériorisation de la pulsion de mort qu'elle combat nous pousse à penser le contraire : « Je veux mourir en train de venir / En me roulant à terre / Je veux mourir comme un homme qui éjacule / D'ailleurs c'est ça qui va m'arriver / Je veux mourir comme un homme qu'on émascule / Tant qu'à faire » (CN, p.200). Peste ne mourra pas, elle ne se videra pas, la pulsion de vie enclenchée lui permettra de continuer à survivre malgré le vide de Putainville.

5.3 LE SUICIDE

Deux des personnages que nous observons dans cette analyse se suicident. Le suicide de Claude est insinué, mais celui de Martin a lieu sur scène, que ce soit par sa version répétée liée à la consommation de drogue ou par sa version finale avec l'aide de Peste. La mort de Martin expose le vide, ce qui active la pulsion de mort aussi bien chez Peste que chez La Vieille Dame. Cet acte a donc une signification très importante dans *Cabaret neiges noires* et illustre une perception aiguë du vide par la nouvelle génération :

La perception aiguë du vide [...] et le sursaut d'angoisse qu'elle provoque constituent ce que j'appelle le syndrome du vide. Bien qu'il puisse être difficile à mettre en évidence parce que camouflé par une affection psychosomatique ou conduisant au suicide, ce syndrome est assez fréquent. Il survient à tout âge mais touche des sujets de plus en plus jeunes qu'il motive d'ailleurs souvent à commencer une psychanalyse (HM, p.50).

Martin souffre de cette affinité au vide et décide donc de mettre fin à ses jours pour tenter de se libérer du vide omniprésent qui était apparu lors du cauchemar où il a aperçu l'Image. Il décide donc de s'attaquer à son angoisse : « le suicide est un essai réussi de supprimer l'angoisse de mort jusque dans sa relation à l'angoisse du vide ; [...] le suicide est un essai raté de supprimer l'Image jusqu'à son niveau idéen » (HM, p.198). Comme le reste des essais, le suicide n'est finalement ni une réussite ni un échec. Fanti ajoute que, finalement, « [...] rien ne vaut la peine même pas le suicide » (HM, p.198). C'est peut-être ce même message que Champagne, Messier, Rafie et Caron nous laissent en conclusion de leur pièce alors que Claude revient sur scène, que Martin ressuscite et que tous deux se mettent à danser sur la tombe du « rêveur / Décidé / À rêver » (CN, p.204).

CHAPITRE 6

CONCLUSION

Je ne peux m'empêcher de restituer ici la déclaration au Lux de la duchesse Petrowski pontifiant gaïement la main gauche dans les cheveux et l'index droit dans son Perrier citron, en parlant des spectacles Nuits Blanches qu'elle avait vu au complet et Cabaret Neiges Noires qu'elle n'avait pas vu que le «désespoir était le mot à la mode ce mois-ci, gnak gnak gnak, mais que tout cela n'était que romantique bouillie pour les chats, hi hi hi, que la pauvre petite génération sacrifiée n'avait pas le monopole du désespoir, franchement, qu'est-ce que vous avez donc tous à être si malheureux» pendant qu'à la même heure, deux fillettes, dans un pacte lyrique, s'enlevaient la vie sur une track de chemin de fer, sans doute parce qu'elles ignoraient que la vie est ailleurs, et qu'il restera toujours le Nebraska, et quoi encore, alouette, ha...³⁹

Après avoir observé *Cabaret neiges noire* sous l'optique de l'imaginaire et de la micropsychanalyse, on peut voir certains liens entre la vision de Champagne, Messier, Rafie et Caron et celle d'Artaud, car dans sa théorie du théâtre : « [...] Artaud prétend articuler mythes et rites de son théâtre à un "principe d'actualité". C'est que la "curation

³⁹ Dominic Champagne, « L'année vue par... », *Voir*, vol. 7, n° 5, 23 décembre 1992, p. C16.

cruelle”, le bouleversement cathartique du spectateur, a plus de chance d’intervenir dans un contexte narratif et mimétique en résonance avec ses angoisses ou ses souffrances⁴⁰ ». Un peu comme si, lorsque nous assistons à la pièce en action, « l’émanation pestilentielle qui se dégage de l’œuvre s’infiltré insidieusement en nous, comme une vapeur létale⁴¹ ». Finalement, les auteurs cherchent à nous faire réagir, même s’ils constatent eux-mêmes l’impossibilité de se débarrasser de ce vide :

De Cabaret Neiges noires à Don Quichotte, le théâtre de Dominic Champagne est une quête qui balance entre l’anarchie et la recherche du sens, entre le cynisme et la candeur, entre la nostalgie de ce paradis perdu que sont les grands idéaux, et la dérision de celui qui constate la « mort du rêve » collectif. Entre la volonté de changer le monde et l’impossibilité d’y parvenir. Un théâtre qui repose sur la tension des contraires et qui, jusqu’à maintenant, était plus de l’ordre de la quête inachevée, du constat sans espoir mais coloré, que de l’affirmation⁴².

Et c’est dans ce même ordre d’idées, soit l’impossibilité de réaliser ce rêve collectif, que les auteurs semblent avoir repris le titre d’Hubert Aquin : « Dans *Cabaret neiges noires*, Dominic Champagne reprend le titre de l’écrivain nationaliste Hubert Aquin pour mieux souligner une profonde aliénation vis-à-vis du récit unificateur nationaliste et en faire un cri de désillusion »⁴³. Ils poursuivent ainsi « le travail de rupture amorcé par les aînés, mais en poussant encore plus loin la contestation, la dérision et l’expression d’un « immense désarroi traversé par une quête désespérée de bonheur »⁴⁴. Cette quête du bonheur semble impossible dans *Cabaret neiges noires*.

⁴⁰ Jean-Jacques Roubine, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, éd. Dunod, coll. « Lettres Supérieures », 1998, p.158

⁴¹ Philip Wickham, « De la scène à l’écran », *Jeu*, n° 88, septembre 1998, p. 146.

⁴² Marie Labrecque, « L’Asile, Éloge du chaos », *Voir*, vol. 13, n° 10, 11 mars 1999, p. 50.

⁴³ Shawn Huffman, Dominique Lafon, « Entre identité et identaire », *Voix et Images*, vol. XXXIII, n° 1, automne 1997, p.9.

⁴⁴ Denise Cliche, Andrée Mercier, Isabelle Tremblay, « La transposition générique de l’œuvre dans *Scène d’enfant* de N. Charrette et *Le Dernier Délire Permis* de J.-F. Messier », *Protée*, vol. 31, n° 1, 2003, p.38.

L'imaginaire évoqué par la pièce est celui de la chute, d'une matière qui pourrit sous le masque du rêve. Cette pourriture transparait dans la neige noircie, cette tristesse qui tombe lentement sur Putainville. La Vieille Dame vit en recluse, symbole de la voyante ridiculisée. Martin perçoit l'appartement de cette dernière comme le ventre maternel, son retour à celui-ci mélange sécurité et souffrance. Claude, pour sa part, suit l'imaginaire de l'eau. Il se dilue, retourne à son origine. On décide donc de sacrifier Martin pour ramener la loi du père et l'espoir, mais cet espoir demeure une illusion malgré la joie qu'illustre la fin de la pièce. Martin se retrouve donc dans un univers du rêve aussi bien psychique que politique et réalise finalement que sans rêves il ne peut plus vivre. Tout au long de ce parcours de l'imaginaire et du rêve, on perçoit l'évolution psychologique de Martin et de son entourage. L'agressivité et la sexualité qui marquent son parcours se mêlent à la culpabilité, à l'autodestruction. Martin décide donc de se suicider pour ne plus avoir à craindre ce vide. Ce départ expose alors le vide à Peste et à La Vieille Dame. Chez Peste, la pulsion de vie agit en clapet du vide et elle s'enfuit alors que La Vieille Dame, dans sa folie, ignore le vide, comme Martin avait tenté de le faire en se soumettant aux effets de la drogue. Claude, quant à lui, retourne au vide créateur de son plein gré. Finalement, nous pouvons dire que le parcours psychique de Martin se conclut sans amélioration possible, mais également sans pessimisme. Le suicide, comme le reste, ne vaut pas la peine. Pour survivre au vide, il faut l'accepter. Nous croyons que le récit centré sur le personnage de Martin révèle effectivement un parcours psychique, en grande partie onirique, qui confronte Martin et ceux qui l'entourent au vide tel que théorisé par Fanti. Le retour à la vie de Martin et de Claude en fin de parcours illustre de quelle façon le non-sens de la vie est difficile à accepter. On tente encore de reprendre le flambeau, mais c'est inutile.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus :

CHAMPAGNE, Dominic, Jean-Frédéric Messier, Pascale Rafie, Jean-François Caron, *Cabaret neiges noires*, Montréal, VLB éditeur, 1994.

Théorie et références :

BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes*, Paris, Librairie José Corti, 1968.

BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 1968.

BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1969.

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1960.

CIFALI, Mario, « Le cauchemar de l'enfant Freud », « Freud, Le rêve et son interprétation », *Le Bloc-notes de la psychanalyse*, n° 15, Paris, Georg éditeur, 1998, p. 31.

DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, éd. Bordas, coll. « Études Supérieures », 1969.

FANTI, Silvio, *Après avoir...*, Paris, Buchet/Chastel, 1998.

FANTI, Silvio, *Dictionnaire pratique de la psychanalyse et de la micropsychanalyse*, Paris, Buchet/Chastel, 1983.

- FANTI, Silvio, *L'homme en micropsychanalyse*, Paris, Buchet/Chastel, 1988.
- FOREST, Jean, *Psychanalyse Littérature Enseignement, À la recherche du scénario de l'aventure*, Paris, éd. Triptyque, coll. «Controverse», 2001.
- FREUD, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, éd. Payot, 1972.
- MANNONI, Octave, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Éditions de Seuil, coll. « Points », 1985.
- MILNER, Max, *Freud et l'interprétation de la littérature*, Paris, Sedes, 1980.
- NACHT, Marc, « En quoi notre conception du réel est-elle un rêve d'absolu ? », « Freud, Le rêve et son interprétation », *Le Bloc-notes de la psychanalyse*, n° 15, Paris, Georg éditeur, 1998, p. 131.
- PAVIS, Patrice, *Le théâtre contemporain : analyse de textes, de Sarraute à Vinaver*, Paris, éd. Nathan, coll. « Lettres Supérieures », 2002.
- ROUBINE, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, éd. Dunod, coll. « Lettres Supérieures », 1998.

Références liées au corpus :

- BEAUNOYER, Jean, « Cabaret neiges noires, punk, vulgaire, cruel, mais...génial! », *La Presse*, 28 novembre 1992, p. E8.
- BEAUNOYER, Jean, « Le cri du jeune théâtre », *La Presse*, 7 décembre 1992, p. B9.
- BOULANGER, Luc, « Dominic Champagne, La loi du désordre », *Voir*, vol. 6, n° 51, 19 novembre 1992, p. 14.
- BOULANGER, Luc, « Dominic Champagne, Conte de la folie ordinaire », *Voir*, vol. 13, n° 8, 25 février 1999, p. 16.
- CHAMPAGNE, Dominic, « L'année vue par... », *Voir*, vol. 7, n° 5, 23 décembre 1992, p. C16.

CARIGNAN, Roland-Yves, « Le défi d'une génération », *Le Devoir*, 21 octobre 1993, p. B10.

CLICHE, Denise, Andrée Mercier, Isabelle Tremblay, « La transposition générique de l'œuvre dans *Scène d'enfant* de N. Charrette et *Le Dernier Délire Permis* de J.-F. Messier », *Protée*, vol. 31, n° 1, 2003, p. 37.

HUFFMAN, Shawn, Dominique Lafon, « Entre identité et identaire », *Voix et Images*, vol. XXXIII, n° 1, automne 1997, p. 9.

LABRECQUE, Marie, « L'Asile, Éloge du chaos », *Voir*, vol. 13, n° 10, 11 mars 1999, p. 50.

JUBINVILLE, Yves, « Du cabaret en Amérique », *Spirale*, n° 122, mars 1993, p. 3.

MANDALIAN, Isabelle, « Dominic Champagne et Jean-Frédéric Messier, Les Joyeux troubadours », *Voir*, vol. 8, n° 45, 6 octobre 1994, p. 41.

RIOUX, Louis-Paul, « Cabaret Neiges Noires, Plus noir que la neige noire », *Séquences*, janvier/février 1998, p. 46.

ROBERT, Lucie, « De l'insignifiance et de quelques bijoux », *Voix et images*, vol. XX, n° 1, automne 1994, p. 223.

WICKMAN, Philip, « De la scène à l'écran », *Jeu*, n° 88, septembre 1998, p. 146.

WICKMAN, Philip, « Les années mythiques », *Jeu*, n° 67, juin 1993, p. 95.

Ouvrages consultés :

AQUIN, Hubert, *Neige Noire*, Montréal, Leméac, 1994.

ARTAUD, Antonin, « Le Théâtre et son double », dans *Œuvres Complètes*, Tome IV, Paris, NRF, éd. Gallimard, 1964.

Cabaret neiges noires, [enregistrement vidéo] scénario, Dominic Champagne ; réalisation, Raymond Saint-Jean ; directeur de production, Benoît Mathieu, Montréal, Ciné qua non films, 1997.

CHELEBOURG, Christian, *L'imaginaire littéraire, Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, éd. Nathan, 2000.

FANTI, Silvio, *Contre le mariage*, Paris, Flammarion, 1970.

FREUD, Sigmund, *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1980.

NEPVEU, Pierre, *Intérieurs du Nouveau Monde*, Montréal, éd. Boréal, coll. « Papiers Collés », 1998.

