N° 21 | 2025
Dramaturgies du geste : faire récit par le corps dans le texte de théâtre de 1945 à nos jours

Corps morts, corps qui meurent, corps soignants : des dramaturgies de la « juste distance »

Pauline BOUCHET *Maître de conférences*
Grenoble Alpes University, Saint-Martin-d'Hères

Édition électronique :
URL :
https://komodo21.numerev.com/articles/revue-21/2634-corps-morts-corps-qui-meurent-corps-soignants-des-dramaturgies-de-la-juste-distance
DOI : numerev_2609
Date de publication : 14/11/2025

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : BOUCHET, P. (2025) Corps morts, corps qui meurent, corps soignants : des dramaturgies de la « juste distance ». *Komodo 21*, (21). https://doi.org/10.34745/numerev_2609

Cet article se propose d'étudier un corpus de textes théâtraux et spectacles français des années 2020 qui mettent en scène la question de la fin de vie et du deuil. Ces textes et spectacles qui scénarisent le milieu médical et familial proposent des formes dramaturgiques variées qui mettent en scène les corps morts, mourants, soignants et soignés. À travers ce double axe d'analyses dramaturgiques et de processus d'écriture, cet article fait émerger différentes notions, dont celle de « juste distance[1]». Il analyse ensuite comment ces dramaturgies opèrent un travail de mise en présence du corps absent et donc de reconstitution d'un corps-mémoire. Il embrasse enfin une notion plus large de dramaturgies du « care » (Alexandre Gefen).

Abstract

This article aims to study a corpus of French theatrical texts and performances from the 2020s that address the issues of end-of-life and mourning. These texts and performances, which depict medical and familial settings, present various dramaturgical forms that portray dying and deceased bodies, as well as caregivers and patients. Through this dual approach of dramaturgical analysis and writing processes, the article brings forth several concepts, including the idea of "just distance". It then analyzes how these dramaturgies engage in the task of bringing the absent body into presence, thus reconstructing a body-memory. Finally, it explores a broader concept of dramaturgies of "care" (Alexandre Gefen).

---

[1] « La juste distance est la capacité à être au contact d'autrui en pleine conscience de la différence des places » (Pascal Prayez, Julie ou l'aventure de la juste distance. Une soignante en formation, Paris, éditions Lamarre, 2006, p.213.)

Mots-clés :
Prendre soin, Mort, Fin de vie, Théâtres documentaires, Juste distance, Death, Taking care, End of life, Documentary theatres, Right distance

---

Cet article se propose d'étudier un corpus de textes théâtraux et de spectacles français des années 2020, *Olivier Masson doit-il mourir ?* de François Hien[1], *À la vie* d'Elise Chatauret[2], *Un Sacre* de Guillaume Poix et Lorraine de Sagazan[3], *Depuis mon corps*

chaud de Gwendoline Soublin[4] et *Si vous voulez de la lumière*[5] (écrit par treize auteurs francophones) qui mettent en scène la question de la fin de vie et du deuil (du point de vue intime, politique ou éthique). Ces textes et spectacles qui représentent le milieu médical et/ou familial et qui questionnent l'accompagnement de la fin de vie et les rituels de soin des morts proposent des formes dramaturgiques variées et interrogent les corps soignants et soignés, et en particulier le corps mort ou mourant.

Le spectacle de François Hien s'inspire de l'affaire Vincent Lambert et met en scène le procès fictif d'un soignant qui aurait tué Olivier Masson, un double de Vincent Lambert. *A La Vie* d'Elise Chatauret interroge la question du droit à mourir dans la dignité et notamment la loi Léonetti-Cleys sur la fin de vie à travers un spectacle qui met d'abord en scène les grandes morts au théâtre, puis une adaptation du documentaire de Frédérick Wiseman *Near Death* (1989) avec la vie d'un hôpital autour de cas éthiques de fin de vie, puis une troisième partie qui fait entendre des débats de l'Assemblée sur la fin de vie. *Un Sacre* écrit par Guillaume Poix et mis en scène par Lorraine de Sagazan est le résultat d'une récolte de témoignages pendant la fermeture des théâtres lors du confinement qui questionne la mémoire des morts, les rituels de fin de vie et se présente comme un « acte de réparation » en faisant se succéder des personnages qui s'adressent directement au public. *Depuis mon corps chaud* de Gwendoline Soublin, écrit en résidence à l'IFSI (Institut de Formations en Soins Infirmiers) de Strasbourg dans le cadre d'une commande du Théâtre National de Strasbourg pendant le confinement met en scène deux monologues, celui d'un patient qui meurt et celui de l'infirmière débutante qui le découvre mort (c'est son premier mort). Enfin, *Si vous voulez de la lumière* est une réécriture du *Faust* de Goethe commandé par le metteur en scène Florent Siaud et sa compagnie Les Songes Turbulents à treize auteurs francophones, notamment Guillaume Poix, Pauline Peyrade, Jean-Luc Raharimanana et Emilie Monnet dont les textes seront cités ici[6].

Nous aimerons procéder à une analyse dramaturgique du corpus en interrogeant la mise en scène des corps soignants et soignés dans l'accompagnement de fins de vie. Cela nous permettra d'interroger l'écriture du corps mourant ou déjà mort ainsi que celle des rituels et gestes de soin.

Mais avant de procéder à ces analyses dramaturgiques, nous aimerions interroger aussi les pratiques documentaires ou documentées à l'origine de ces projets qui impliquent des enjeux d'empathie dans le processus de création (recueil de témoignages, immersion dans des milieux de soin, distance des artistes au terrain).

À travers ce double axe d'analyses dramaturgiques et de processus d'écriture des enjeux relationnels des corps soigné et soignant et de la question du soin du corps mort et mourant, nous ferons tout d'abord émerger la notion de « juste distance[7] » comme « conscience des places[8] », une notion très présente dans la formation des personnels soignants et qui peut aussi désigner l'intention dramaturgique dans ces corpus qui mettent en scène les corps dans l'accompagnement de la fin de vie.

Dans un second temps, nous reprendrons le duo étymologique souligné dans *Un Sacre*

« remembrer-*remember*[9]» pour voir comment ces dramaturgies opèrent un travail de mise en présence du corps absent et donc de reconstitution d'un corps-mémoire.

Enfin nous nous demanderons comment ces dramaturgies du « prendre soin » invitent à une « vulnérabilité capacitaire[10] » selon le concept de Cynthia Fleury pour embrasser une notion plus large de dramaturgies du « *care* » sur le modèle des « littératures pour le *care*[11] » pensé par Alexandre Gefen.

1. DRAMATURGIES DE LA "JUSTE DISTANCE" : UNE "CONSCIENCE DES PLACES"

1.1. Processus documentaires et documentés : à la recherche de la juste place de la fiction

Les spectacles et textes de notre corpus sont tous nés d'un travail de terrain. Les différentes formes que prend ce travail (récolte de témoignages, immersion dans le milieu soignant, travail documentaire sur des faits réels) imprègnent les formes dramaturgiques proposées et viennent répondre à l'exigence d'une « juste distance » telle que définie par Pascal Prayez comme cette « capacité à être au contact d'autrui en pleine conscience de la différence des places[12] ». Ces processus de création viennent aussi s'immiscer dans la porosité entre réalité et fiction et proposent des formes dramaturgiques qui embrassent les traces du travail effectué en amont, cette rencontre avec l'altérité, celle des corps soignants, des corps morts et des endeuillés. Ils nécessitent pour les artistes d'inventer une présence auprès des témoins et des milieux dans lesquels ils se plongent pour créer un troisième lieu qui n'est ni celui du terrain, ni celui de la scène, mais celui d'un tiers-lieu, celui de la rencontre.

Pour *Un Sacre*, Guillaume Poix et Lorraine de Sagazan ont recueilli 365 témoignages pendant la période du confinement dans des théâtres vides, devenus le tiers-lieu possible de cette rencontre. Ils ont rencontré des personnes endeuillées auxquelles le rituel d'accompagnement du mort avait été volé et qui éprouvaient un vide cérémonial qu'il restait à combler. La fiction théâtrale est devenue progressivement l'endroit possible d'une réparation du réel, la proposition de répondre à une commande implicite de rituel d'accompagnement des morts. Cette commande a donné lieu à une succession de monologues, de face-à-face avec le public qui laissent toute la place au récit adressé, mais dans la conscience permanente d'une solidarité, puisque si un seul personnage parle, tout le monde est toujours sur scène à l'écouter. Et c'est la figure de la pleureuse – interprétée par un acteur - qui inaugure le spectacle, telle une figure tutélaire de cette représentation du chagrin de la mort autour d'une fusion des corps :

> Puis on me conduit dans la pièce où repose le mort, j'entre, et là je dois tomber à genoux. D'où les genouillères, vous avez compris. Je tombe à genoux et je me frappe le haut de la poitrine, en général, c'est sept fois à gauche avec la main droite, voilà, forcément c'est du côté du cœur. Au début, je le faisais tellement fort que j'avais des bleus, ça a été tout un art d'apprendre à ne pas se faire mal parce qu'on se laisse vite emporter par….voilà….comment dire ? le feu de l'action. Bon, sept fois tu te frappes la poitrine côté cœur, et puis je rampe à genoux jusqu'au lit et là je m'agrippe aux jambes du mort et je pleure[13].

Renata, pleureuse corse, explique ainsi comment face au corps mort, c'est l'expression d'une violence sur le corps vivant qui permet de rendre hommage. C'est bien la manifestation physique du chagrin qui préside au rituel d'accompagnement des morts et qui semble être le geste ultime du soin mortuaire.

Pour le projet *Si vous voulez de la lumière* de la compagnie franco-québécoise Les Songes Turbulents, une démarche que l'on peut qualifier de « dramaturgie partagée », a réuni artistes et soignant·e·s autour de l'écriture du spectacle dans des temps de résidence de création. Cette commande d'une réécriture de *Faust* à treize auteurs francophones, qui constitue en elle-même un défi dramaturgique, a notamment abouti à l'écriture, par le dramaturge Guillaume Poix, d'un Faust réactualisé, devenu hématologue dans un service hospitalier parisien. L'idée a donc été très vite d'associer des soignant·e·s au travail dramaturgique. Il a donc travaillé l'écriture de certaines scènes avec des formatrices et élèves de l'IFSI de Compiègne et le service d'hématologie du CHU de Grenoble.

Pour l'écriture de *Depuis mon corps chaud*, Gwendoline Soublin s'est trouvée plongée dans un IFSI à Strasbourg, suite à une commande du TNS. Son goût pour la recherche documentaire et l'apprentissage de nouveaux vocabulaires (souvent scientifiques comme dans *Specimen* par exemple qui interroge la paléontologie) l'a poussée à travailler dans deux sens : le recueil de parole sous la forme d'entretiens avec des élèves infirmiers.ères et une documentation tous azimuts (podcasts, articles, compilations bibliographiques). Pour les entretiens, comme dans le processus de travail de Lorraine de Sagazan, Gwendoline Soublin a convié les étudiants.tes infirmiers.ères dans une salle du TNS vidée par le confinement pendant deux semaines en juillet. Elle y a rencontré vingt personnes dans des entretiens longs (deux ou trois heures autour de ces questions : qu'est-ce qu'être soignant ? comment on pense le corps de l'autre dans le soin ? quelles sont les premières fois marquantes ?). La matière était touffue et Soublin ne souhaitait pas en faire un théâtre qui garde la trace documentaire, mais travailler au contraire autour du « pur poème » comme elle nous l'a confié en entretien. Noyée sous ce recueil abondant de paroles, il fallait revenir à un os dramaturgique qui a été constitué d'un exercice d'écriture qu'elle a fait faire aux étudiants.tes : écrire une lettre à une personne à qui on n'a pas pu s'adresser (et une des lettres à une patiente décédée pendant le COVID commençait comme cela « je suis là madame ») et s'imprégner de mots clefs et d'images physiques saisissantes (« un lapin dépecé » dans

un récit, « une trachée qui explose » dans un autre récit). Ensuite, le travail dramaturgique dont elle dit que le défi reposait sur « la juste distance » interrogeait l'idée de partager l'intimité avec quelqu'un qu'on ne connaît pas. Là aussi c'est la forme de deux monologues dont la première partie a des allures d'*oratorio* qui rend compte de cette parole du corps mourant ou déjà mort.

1.2. Mettre en scène le corps mourant : questions éthiques et multiplication des points de vue

Les questions éthiques ouvertes pendant ces processus de création particuliers qui se fondent sur la récolte de témoignages sont parfois le cœur de la fiction elle-même. C'est le cas des spectacles *Olivier Masson doit-il mourir ?* de François Hien et *À la vie* de la Compagnie Babel qui mettent en scène tous les deux les débats éthiques autour de la fin de vie (euthanasie, obstination déraisonnable, suicide assisté). Dans les deux cas, le travail dramaturgique se construit autour de la mise en scène de débats qui concernent le corps mourant. Dans les deux cas, une équipe d'acteurs incarne tour à tour soignants et soignés, proches et avocats, si bien qu'une multiplication des corps et voix en scène crée aussi la représentation d'une multiplication de points de vue sur les questions éthiques posées. Les personnages sont joués par plusieurs acteur·rice·s et il n'y a donc aucune assignation d'une identité à un corps, mais des corps multiples pour une incarnation toujours en mouvement. Cinq comédiens jouent trente et un personnage pour le spectacle de François Hien, l'auteur lui-même incarnant tour à tour le professeur Jérôme, le Docteur Desgranges, le prêtre et Maître Ferré. La mise en scène elle-même est signée collectivement. C'est la scénographie très simple, celle d'un tribunal, qui crée les espaces de clarté pour identifier les sources d'énonciation. Ainsi, alors que les débats portent sur le corps en état végétatif du patient Olivier Masson (double de Vincent Lambert), les corps en scène se succèdent en un rythme effréné qui injecte une vitalité dans les incarnations des différentes protagonistes qui entourent ce corps mourant qu'on ne verra jamais, alors qu'il est perpétuellement décrit par les autres. La dramaturgie se construit sur le mode du montage cinématographique, permettant aussi des *flashbacks* et *flashforwards* en évitant le présent du corps d'Olivier Masson : « Peu aì peu, ce procès devient une sorte de lanterne magique qui fait surgir des situations passées, des discussions brûlantes, des scènes intimes… [14]». Ce choix dramaturgique permet à François Hien de s'éloigner du récit de l'affaire Vincent Lambert, qui lui, n'était pas mort lorsque l'écriture a commencé.

Les questions éthiques autour de la fin de vie sont aussi au cœur du sujet de *À la vie*. Le travail de la compagnie Babel se construit toujours autour d'une question et ensuite d'un travail d'enquêtes et de recueils de témoignages auquel chaque acteur participe activement. La question était « comment est-ce qu'on meurt aujourd'hui en France ? » et Elise Chatauret a accompagné son père en soins intensifs pendant six mois au moment du travail sur le spectacle. Elle s'est donc retrouvée en immersion forcée. L'équipe du spectacle a ensuite mené des entretiens avec une soignante de Jeanne-Garnier, une psychologue qui travaille en Unité de Soins Palliatifs et d'autres soignants. Ensuite, ils ont rencontré Véronique Fournier qui a fondé le premier Centre d'Éthique

Clinique en France. Elle dirigeait encore le Centre d'éthique clinique à Cochin. Ils ont beaucoup échangé avec elle autour des outils cliniques pour discuter des situations impossibles dans le cadre des rapports soignants-soignés. A partir de ce travail, c'est bien ici la question éthique, comme chez François Hien, qui a poussé l'équipe d'acteurs à incarner plusieurs personnages afin de donner à entendre tous les points de vue. Là encore chaque acteur passe très rapidement du corps soigné au corps soignant, du corps soignant, au proche et ainsi de suite, dans un ballet ininterrompu de changements d'incarnation. Comme si le corps soigné, celui du soignant ou celui du proche, ne pouvant appartenir à un seul acteur, il fallait rendre compte d'une complexité des situations grâce à la multiplication des corps d'acteurs. Ce processus, qui s'accompagne alors d'effets de distanciation est aussi à mettre en lien avec le processus empathique, tel que défini par Carl Rogers :

> Être empathique, c'est percevoir le cadre de reÌfeÌrence interne d'autrui aussi preÌciseÌment que possible et avec les composants eÌmotionnels et les significations qui lui appartiennent comme si l'on eÌtait cette personne, mais sans jamais perdre de vue la condition du "comme si"[15].

Ce processus empathique du « comme si » est donc celui de l'incarnation toujours consciente d'elle-même qui aboutit au prologue de la pièce, partie entièrement métathéâtrale où les acteur·rice·s tour à tour viennent jouer de grandes morts célèbres du répertoire théâtral. Chaque acteur prend soin d'incarner chaque mort avec soin tout en montrant l'artificialité du processus et en permettant de dédramatiser la mort, jusqu'à la scène finale de ce prologue où l'une des actrices ne se relève pas après sa mort alors que tout reste en silence, comme pour faire vivre avec plus de force le silence du corps mort après cet enchaînement de fausses morts qui nous ont fait croire que le corps mort ne l'est jamais vraiment au théâtre.

Ce processus empathique de multiplication de points de vue sur le corps mourant, Gwendoline Soublin l'installe dans l'écriture par un procédé dramaturgique très clair. Au sein du monologue de l'homme qui va mourir, un monologue intérieur qui prononce des mots qui ne seraient donc jamais dits à haute voix car ils expriment les pensées les plus intimes et les plus secrètes au moment de mourir, Soublin insère entre parenthèses les paroles dites à l'extérieur de ce corps, par un corps bien vivant lui, celui de la jeune infirmière qui s'occupe de lui. Ici la dramaturgie empathique passe par l'écriture simultanée des pensées les plus intimes d'un corps qui ne peut plus parler et les paroles du soin faites par l'autre, à juste distance. Et ce sont ces paroles de la soignante qui disent ce qu'est le corps en train de mourir, qui décrivent comment elle le fait encore se mouvoir :

> Je l'emmène

Cette phrase

(Vous avez les mains froides je vais les masser un peu)

À ceux qui disent qu'on n'emporte rien je n'ai rien à répondre

(ça fait du bien ?)

J'emporte tout ce qui peut être pris

Je vole tout ce qui peut l'être

Et même ce qui n'est pas je le prends

Sur mes talons : de la poussière et des échardes. Je prends jusqu'au rien[16]

2. REMEMBER-REMEMBER : PRÉSENCE-ABSENCE DU CORPS MÉMOIRE

2.1. Incarner le corps déjà mort : dramaturgies-monuments et fabulation

Suivant une philosophie proche de la pensée de Vinciane Desprets exprimée à nouveau dans son dernier ouvrage *Les Morts à l'œuvre*[17] dans lequel elle analyse des œuvres d'art commandées par des proches pour rendre hommage à leurs disparus, plusieurs des pièces que nous analysons ici se présentent sous la forme de dramaturgies-monuments qui viennent rendre hommage aux morts :

> L'œuvre, ici, quelle que soit sa forme – plastique, musicale, architecturale, théâtrale, littéraire -, devient alors monument, au sens de Gilles Deleuze et Félix Guattari dans Qu'est-ce que la philosophie ? : « L'acte du monument n'est pas la mémoire, mais la fabulation. » En d'autres termes, l'acte du monument n'est pas le relais d'un passé à préserver, mais écart au départ de ce dont il s'agit de faire mémoire – débordement, encore. Il s'agit de reprendre ce passé, c'est un acte de reprise, et de le reprendre dans des formes fabulatives qui lui donnent une chance de modifier le futur du présent qui commémore ce passé – et le terme « reprise » désigne à la fois, par ces heureuses coïncidences sémantiques, l'art de la couture et du ravaudage, l'art de combler ce qui manque, l'art de guérir les tissus, et l'art d'assurer un relais[18].

C'est le principe même de l'écriture d'*Un Sacre* que de proposer un rituel d'accompagnement pour des morts qui n'en ont pas eu. L'idée est de rendre présent les absents grâce aux corps des acteur·rice·s et comme le dit Guillaume Poix : « Le spectacle pose alors activement la question de penser l'absence autrement que comme un vide[19] ». Le paradoxe théâtral ultime réside dans l'incarnation physique des disparus. D'ailleurs, certains des monologues viennent souligner cette temporalité inversée et le rôle de porte-parole qu'ont les acteurs, comme dans le récit d'un mort d'Alzheimer : « Quand vous entendrez mon récit, moi, je serai peut-être mort. J'espère, en tout bras. J'ai soixante-deux ans et je souffre d'un Alzheimer précoce[20] ». Le cas le plus prégnant est celui d'un mort anonyme désigné par le sigle L10-3 qui explique la nécessité de sa représentation pour ne pas rester un vide, une vacuité :

> La vie des gens qui ont été incarnés, elle existe et elle peut être représentée. Et leurs morts, ils existent aussi, même si leur place est vide. A leur place, il n'y a pas rien, il y a leur absence et l'absence, ce n'est pas la vide. Je ne suis pas là, moi, mais ma place n'est pas vide[21].

C'est dans le monologue de Kali qui raconte la mort précoce d'Oria, lorsqu'elles étaient jeunes, que Guillaume Poix fait le lien entre l'idée de « re-membrer », remettre le corps en place, recoller les morceaux du corps et « *remember* » le mot anglais pour « se souvenir » :

> Ma grand-mère m'a dit qu'il y avait des associations, encore maintenant je crois, des associations qui cherchent des charniers. Qui creusent et essaient de rassembler les restes de cadavres pour que les survivants, qui n'ont jamais retrouvé leurs proches, puissent enfin savoir ce qui s'est passé. Pour se souvenir de leurs morts, ils ont besoin d'avoir le corps. Comme preuve de la mort.
>
> Elle m'a expliqué que c'était exactement ça qu'on fait quand on se souvient : on rassemble les bouts dispersés d'un moment qu'on a vécu pour le reformer. Comme si on reconstituait les membres d'un corps qui aurait été…disloqué. Et apparemment, ça viendrait de là, le mot anglais remember. Se souvenir. Ça vient de re-membrer.[22]

Recoller les morceaux dans ces textes ou spectacles, c'est opérer des dramaturgies de la reconstitution. François Hien choisit la forme très particulière du procès pour redonner vie au corps mort d'Olivier Masson. Les successions de parole reconstituent des récits du corps mourant. Dans *À la vie*, la reconstitution est celle du parcours de soin de l'annonce de diagnostic au choix final (suicide assisté, sédation etc…) comme pour reconstruire des personnages que la maladie a brisés, c'est le cas littéral de « la femme en petits morceaux » qui ne retrouvera son prénom que lors de sa cérémonie-fête de suicide assisté en Suisse.

2.2. Corps médicalisé *versus* corps vécu : la question des perceptions

Ce personnage de « la femme en petits morceaux » incarne la dualité qui préside à la représentation du corps dans ces dramaturgies : le corps médicalisé, anatomisé par la médecine s'oppose au corps vécu autour de l'épineuse question de la perception du corps malade ou mourant. La première scène dans laquelle elle apparaît est une scène d'annonce de diagnostic. Dans cette scène, Elise Chatauret et Thomas Pondevie tentent de rendre compte de la fragmentation du corps pris en charge par la médecine. Ainsi la patiente, dont le médecin hésite déjà sur le nom de famille, fait le récit d'une suite d'examens qui ont été faits sur des parties de son corps, comme si elles étaient indépendantes les unes des autres et comme si l'on soignait les organes et non la personne. C'est ainsi que Mme Viraben est incapable de comprendre ce qui arrive à son corps, car on ausculte des parties de son corps sans jamais prononcer le mot « cancer » qui viendrait relier les organes entre eux et donner une cause aux examens, mais qui serait en même temps une déflagration qui pourrait aussi sidérer la patiente :

LA FEMME EN PETITS MORCEAUX

Le meÌdecin/ Charles : Madame Viraben. Madame Viraben ?

La femme/ Solenne, en entrant : Bonjour docteur.

Le meÌdecin : Bonjour. Vi-ra-ben, c'est bien cÌ§a ? Je prononce correctement ? Attendez-moi ici, je vais nous chercher des chaises.

Le meÌdecin revient : On va se mettre laÌ. CÌ§a va, vous avez trouveÌ facilement ?

La femme : Oui oui tout est bien... fleÌcheÌ.

Le meÌdecin : Alors, qu'est-ce qu'on vous a dit exactement ? Dites-moi un peu ce que vous savez de votre eÌtat ?

La femme : On m'a fait une radio du dos, un examen de l'intestin, des ovaires, de l'uteÌrus et un autre du cerveau.

Le meÌdecin : D'accord.
La femme : Quand on m'a fait la radio du dos, on ne m'a rien dit, seulement qu'il y avait des

« taÌches », laÌ. Ensuite on m'a fait faire tous ces examens, et me voilaÌ.

Le meÌdecin : D'accord. Comment vous sentez-vous ?

> La femme, d'un souffle : Je me sens en petits morceaux. J'ai l'impression d'eì□tre un humain en petits morceaux qui court de service en service sans personne pour la reconstituer[23].

On note ici comment le texte joue sur la question du corps morcelé, de la non-information, de l'anonymat du corps malade et de son éparpillement dans l'espace. Si tout est bien « fléché » dans l'hôpital, si cet espace extérieur est décrit, compréhensible, bien qu'étant un dédale, le corps lui-même de la femme ne lui est plus accessible, car elle en est dépossédée par la multiplicité des examens qui la segmentent, sans jamais opérer une reconstitution. Ceux qui font les examens sont des anonymes « on » et les organes sont une liste sans lien « dos », « intestin », « ovaires », « cerveau ». Ainsi, lorsque l'annonce du cancer a lieu, elle est incompréhensible. S'opposent alors le corps examiné par la médecine et le corps vécu par la patiente :

> Le meì□decin : Parce que vous eì□tes atteinte d'un cancer.
>
> La patiente : Ah… (Temps) Je suis eì□tonneì□e docteur parce que je n'ai mal nulle part. Vous eì□tes certain qu'il n'y a pas une erreur quelque part ?
>
> Le meì□decin : Il arrive que la maladie ne provoque aucune souffrance, dans les premiers temps.
>
> La patiente : Mais la maladie a pu se deì□velopper aì□ l'inteì□rieur de moi sans que je m'en rende compte ? […]
>
> La patiente : Je dois vous dire que je suis treì□s eì□tonneì□e parce que je sais m'occuper de mon corps, je sais ce qui me fait du bien, ce que j'aime et ce que je n'aime pas, ce qu'il faut que je mange et laì□, vous, avec vos machines, vous pourriez voir au-dedans de moi quelque chose que je n'ai pas ressenti ? Cì§a me semble vraiment treì□s… eì□trange[24].

On peut observer en miroir la scène inaugurale de *Si vous voulez de la lumière* où un interne demande à Faust, hématologue dans un service d'hôpital parisien, comment il doit annoncer le stade terminal d'une leucémie à une patiente (ce sera Margot, la Marguerite de Goethe, ici chercheuse en botanique et patiente du docteur Faust). Faust fait le récit de la façon dont l'annonce se passera, il imagine alors l'indicible et la déflagration qui vient fragmenter le corps de la patiente en même temps que celui du soignant. Cette réponse à l'interne, tel un monologue interne, laisse apparaître le désarroi et l'impact physique de l'annonce sur le soignant lui-même dont l'acte de dire l'impossible vient créer un vertige. L'écriture de Guillaume Poix ciselée, construite sur le morcellement des phrases, sur l'invasion des blancs et sur l'inchoation répétée, décrit au scalpel les corps du patient et du soignant en présence partagée lors de l'annonce

du pire :

Faust

Dans le petit bureau

(Silence.)

[…]

vous ne saurez pas où placer vos yeux

vous

sentirez une tension dans

la mâchoire

et le menton les

tempes aussi

elles pulseront

[…] elle aura posé ses cinq doigts sur le coin du bureau

votre main à vous main droite vous êtes droitier

s’agrippera à la souris comme à un

mousqueton

oui

un mousqueton

non

une prise

comme quand

sur les sommets

à peine sécurisé vous êtes alors que vous détestez

l’escalade

vous haïssez

l’escalade

vous êtes tout en haut d’un bout de roche

et

cette roche

surplombe des canyons des gouffres

et vous vous dites qu’il ne faudrait pas lâcher qu’il ne faudrait pas

dévisser

qu’il ne faudrait pas que vos mains fassent une

connerie

la

connerie

de votre vie

parce que maintenant

vous avez le vertige

envie de

chier

vous aussi

de

gerber

de

hurler votre cœur par la gueule

(Silence.)

[…][25]

La situation très concrète de l'annonce dans le bureau de l'hématologue est décrite, et le morcellement du corps dans l'espace montre la fragmentation opérée par l'indicible annonce. L'espace semble alors s'ouvrir à l'image, au vertige des grands espaces avec l'image de l'escalade qui dit le corps en danger du soignant dans l'annonce de la mort prochaine du corps de l'autre. Et si cet autre corps, celui de la patiente, semble solidement ancré dans l'espace-temps du bureau, accroché à la table, au fauteuil, celui de l'hématologue pend dans le vide. Démembrement de la patiente, vertige du corps dans le vide du soignant. Si cette réponse est adressée à un « vous » qui est « l'interne » dans la situation d'énonciation concrète, on sent bien que le texte devient progressivement un monologue de Faust adressé à lui-même, comme s'il se regardait de l'extérieur, assistant à son propre naufrage qu'il annonce comme un futur, mais qui semble être la répétition de toutes les annonces déjà faites et à venir.

Cette opposition entre le corps décrit par le monde médical et le corps vécu est au centre du débat éthique soulevé par l'affaire Lambert et mis en scène dans *Olivier Masson doit-il mourir ?*, titre d'ailleurs factice et dépassé puisque, quand la pièce commence, Olivier Masson, est déjà mort. Olivier Masson, dans la fiction inventée par François Hien, est un soignant (ancien infirmier) devenu corps inerte. Cela démultiplie encore les questions de volonté en fin de vie et de perception médicale du corps. La pièce fait entendre à plusieurs reprises le corps médical qui tente de décrire l'état clinique d'Olivier Masson. On assiste ainsi à du vocabulaire technique qui complexifie le cliché que l'on a de l'état « végétatif » :

> Docteur Desgranges. Olivier était ce qu'on appelle un malade en état pauci-relationnel. Il était éveillé, il gardait les yeux ouverts, il n'avait pas besoin d'une assistance respiratoire. Il recevait des informations sensorielles : si l'on tirait brusquement les rideaux, il détournait les yeux de la lumière trop vive. Si un bruit puissant survenait, il tournait la tête dans la direction d'où venait le bruit. Il semblait avec nous. C'est ce qui est si difficile dans le cas des patients en état pauci-relationnel : ils semblent avec nous[26].

C'est le registre de l'émotion et du corps vécu par les proches qui vient entrer en collision avec ce jargon médical :

> Bénédicte Masson- Il pleurait! Je l'ai inventé ça?
>
> Docteur Desgranges- C'était de la conjonctivite. Je vous l'ai dit déjà. Des yeux pas assez humectés, un réflexe du système lacrymal, comme le reste. Un réflexe[27] !

Or, ce que met en scène la pièce c'est aussi un registre de l'entre-deux, celui des soignants, qui ne sont donc pas médecins – car à l'hôpital on a tendance à distinguer les médecins des autres soignants-tes , un registre qui se construit dans une description du

corps plus imagée, qui semble laisser plus de place à la subjectivité de celui qui parle et ouvrir sur des images moins concrètes du point de vue strictement physiologique, mais qui peuvent toucher :

> Eric Lheureux. Parfois, il se laisse couler. On le pose sur une chaise, il se laisse couler. Comme une planche. Comme un poids, je sais pas comment vous dire. Vous savez, des malades comme Olivier, on en voit beaucoup. Des qui sont murés dans la solitude. Mais on sent des choses en les lavant. On sent si ça va, si ça va pas. Et lui, certaines semaines, c'est bizarre…Il se laisse couler[28].

C'est ce registre qui offre d'autres représentations du corps mourant ou mort dans notre corpus. Il s'agit alors, dans les textes, de permettre de voir la beauté, d'embrasser un point de vue esthétique qui puisse redonner vie au corps mort ou mourant.

2.3. Redonner vie au corps mort : une recherche de la beauté

Le spectacle *À la vie*, dont le titre est un programme en soi, se construit comme une boucle. Il s'ouvre, comme nous l'avons évoqué, par un ballet de fausses morts théâtrales, pour lesquelles les acteurs endossent des costumes d'époque flamboyants, ce qui contribue à une dimension extrêmement picturale de ce prologue et à une mise en scène très esthétisée de la mort.

Le débat éthique qui anime les soignants dans la deuxième partie du spectacle concerne Mehdi, un jeune homme atteint de mucoviscidose qui a refusé une greffe et qui souhaiterait mourir. Mais, il ne correspond pas aux critères de fin de vie décrits dans la loi Léonetti qui lui permettraient de bénéficier d'une sédation profonde. Il est donc condamné à mourir à petit feu, en s'étouffant, et c'est dans le cadre d'une discussion des soignants sur ce cas qu'un des médecins parle de la nécessité d'offrir une « belle mort ». Pour cela, ce médecin compare la mort possible de Mehdi à un tableau de Giotto présent dans la salle de repos des soignants :

> **Charles** : Je crois que notre objectif pourrait eÌtre, d'une certaine facÌ§on, d'essayer d'offrir aÌ Mehdi une mort comme il l'ideÌalise ; cÌ§a serait meÌme beau.
>
> Silence.
>
> Je ne sais pas.
>
> Tous les jours je regarde cette peinture du 13eÌme sieÌcle qu'on a mis dans la salle de repos. Il y a quelque chose dans les corps, dans le mouvement des

> bras lanceÌ□s vers le ciel, dans le drapeÌ□ des robes, dans la naiÌ□veteÌ□ du fond bleu, dans l'attitude du groupe qui entoure ce jeune homme et dans celle de la femme qui lui lave les pieds… La seÌ□reÌ□niteÌ□ d'un rituel magnifique. C'est la belle mort, la mort apprivoiseÌ□e, et tous entrent dans la danse pour accompagner l'adolescent. Ce groupe qui prend la mort dans ses bras, cÌ§a m'eÌ□meut. Puisqu'il faut bien mourir, je crois que cela fait partie de notre meÌ□tier de faire en sorte que cela se passe de la moins mauvaise facÌ§on possible[29].

Si après cette proposition, les spectateurs écoutent des débats réels à l'Assemblée sur la fin de vie, la toute dernière scène, elle, offrira enfin l'image d'une « belle mort » puisque les acteur·rice·s vont au bout de l'idée du médecin, comme on le voit dans la didascalie finale :

> On reÌ□ouvre le rideau de la boite, on deÌ□couvre une toile peinte bleue. Les comeÌ□diens mettent des costumes anciens. Une troisieÌ□me image de pleureuses se met en place inspireÌ□e de la mort de l'enfant de Giotto. Les comeÌ□diens reprennent peu aÌ□ peu la gestuelle du tableau, avec Charles au centre. Justine lui lave les pieds puis tous recomposent un tableau imaginaire de mort ideÌ□aliseÌ□e sereine[30].

Le personnage de Kali, quant à lui, dans *Un Sacre*, vient dire son amour pour Oria. Lorsqu'Oria est morte d'un cancer, elles étaient jeunes adolescentes et ce n'est que devenue adulte que Kali se rend compte qu'elle l'aimait. Difficile de ne pas évoquer que le prénom Kali lui-même est chargé de significations puisque Kali est le nom de l'épouse du dieu Shiva dans la religion hindouiste et qu'elle est considérée à la fois comme la déesse de la destruction, de la mort, mais aussi de la sexualité, et donc d'une force vitale. Par ailleurs, ce nom peut aussi évoquer l'adjectif καλÏ□ς en grec qui signifie tout simplement « beau ». Lorsque Kali décrit Oria plusieurs années après sa mort donc, elle la décrit comme un paysage époustouflant, spectaculaire, comme une merveille de la nature :

> […] est-ce que tu sais que chaque fois que j'ai posé mes yeux sur toi, chaque fois que j'ai regardé la courbe de ton front et la naissance de tes cheveux haut sur la courbe de ton front, […] je voulais y plonger ma main et je voulais plonger mon coude sur ton bras dans ton visage et je voulais poser mes lèvres sur tes pommettes et sur tes narines et sur plein d'endroits qui me paraissent insensés parce que je pense que c'est insensé que tu sois belle comme tu l'étais, insensé qu'un jour des atomes se soient agglomérés pour faire ce qui est toi[31]

Autour de cette recherche de la beauté, ces dramaturgies cherchent elles-mêmes à

prendre soin du corps mort, à offrir de nouveaux rituels d'accompagnement de la mort, à inventer une éthique de la représentation théâtrale du corps qui meurt autour d'actes de reconstitution, de réparation et de sublimation. On peut alors se demander si ces dramaturgies répondent à un idéal du « *care* », compris dans la définition de Fabienne Brugère qui invite à penser les êtres comme « relationnels et incarnés »[32] :

> […] il existe bien une caring attitude, une façon de renouveler le problème du lien social par l'attention aux autres, le « prendre soin », le « soin mutuel », la sollicitude ou le souci des autres. Ces comportements adossés à des pratiques, à des collectifs ou à des institutions s'inscrivent dans une nouvelle anthropologie qui combine la vulnérabilité et la relationalité, cette dernière devant être comprise avec son double versant de la dépendance et de l'interdépendance[33].

3.VULNÉRABILITÉ CAPACITAIRE ET DRAMATURGIES DU "PRENDRE SOIN" ?

3.1 Rendre la vulnérabilité capacitaire : la parole théâtrale comme praxis

> La puissance d'activité du « prendre soin de » tient dans une attention à la vulnérabilité et aux chaînes de vulnérabilité (la sienne propre, celle des autres dont on a la responsabilité, etc.) […] L'éthique est d'autant plus compliquée à définir qu'elle est du côté du local, du contextuel, du proche. Du coup, elle est considérée comme étant plutôt une affaire de « sujet sentant » qu'une affaire de sujet relationnel. De ce point de vue, elle favorise une réhabilitation de la question du corps et de la vie[34].

Fabienne Brugère définit plus précisément ici l'activité du « prendre soin ». Il nous semble que dans cette définition se concentrent des objectifs fixés par les différents artistes dont nous parlons dans cet article. Il s'agit, en effet, de mettre en scène des formes de vulnérabilité au plus près des individus en cherchant toujours l'expression juste du sentiment en valorisant le corps vivant jusqu'au bout.

Pour *Un Sacre*, Lorraine de Sagazan décrit sa démarche comme un acte de réparation. Sagazan confère à la parole théâtrale une « valeur de *praxis* », c'est-à-dire d'acte concret qui agit sur le réel :

> Dans les deux spectacles, la parole devient une structure qui permet au chagrin de l'habiter, de se transformer, il a valeur de praxis. Les interprètes sont invités par l'incarnation à prendre soin de ce chagrin qui ne leur appartient pas et, se tenant juste derrière les personnes rencontrées, ils ont une fonction, accomplissent un acte[35].

L'éthique du *care* ne cherche pas à embrasser de grands récits collectifs, mais plutôt à mettre en scène des sujets ordinaires, individus relationnels. C'est pourquoi on voit que dans ces dramaturgies une large place est laissée au monologue comme endroit capacitaire. En effet, dans la lignée de la pensée de la philosophe du soin Cynthia Fleury, ces textes et spectacles cherchent à mettre en scène une « vulnérabilité capacitaire » :

> Voilà pourquoi il est si important de rendre chaque individu « capacitaire », c'est-à-dire capable de relation et de souveraineté sur soi. Voilà pourquoi aussi il est si urgent de comprendre que notre vulnérabilité intrinsèque n'est pas un handicap, mais la source d'où peut jaillir l'attention à l'autre. En ce sens, le « soin » fait notre humanité, nous confirme dans notre « irremplaçabilité » et nous permet de construire un monde commun[36].

Dans *Un Sacre*, un des personnages, une femme victime d'inceste, vient parler de la mort de son père. Guillaume Poix lui donne ici l'espace de reprendre le contrôle sur elle-même en assumant le choix de n'avoir aucun chagrin, mais bien de se réjouir de la mort du père. Alors que le dispositif entier de la pièce pourrait laisser penser que le risque d'angélisme n'est jamais loin, ce passage qui se présente lui-même comme une critique frontale de l'injonction à la résilience, fait donc bien entendre l'individu incarné et puissant dont la parole peut produire de l'agentivité :

> Quand on parle, souvent, c'est vrai, les gens, ils disent « résilience ». Ils savent pas ce que ça veut dire mais ils disent « résilience » comme si le simple fait de dire ce mot débile pouvait résoudre les choses. Moi, aujourd'hui, j'en suis arrivée à un stade où le premier qui me dit le mot « résilience » franchement, j'ai envie de le défoncer. De lui éclater la tronche.[37]
>
> [….] Pourquoi il faudrait respecter le corps de quelqu'un qui ne respectait pas celui des autres ?
>
> Pourquoi est-ce qu'il faudrait pas piétiner ses os et célébrer sa putréfaction ?[38]
>
> […] Je peux te condamner à mort.

> Et puis te tuer.
>
> De la manière que je veux : avec du poison, une balle de revolver, un poignard.
>
> Je peux te diagnostiquer un cancer foudroyant[39].

Le trajet de ce monologue montre comment la force du mot « résilience » peut annihiler des situations réelles de souffrance. Ici la femme se réapproprie la violence pour la retourner contre ceux qui voudraient qu'elle s'en soit sortie. Et, pour la première fois dans notre corpus, apparaît une profanation du corps mort qui est ramené à sa réalité concrète (des « os », de la « putréfaction ») et à qui on a enlevé la possibilité d'évoquer le corps vivant, ou un corps imaginaire, émancipé *post-mortem*. C'est ici le cadavre qui est écrasé. Puis, c'est bien le fantasme du meurtre, sous toutes ses formes, qui prend la place, et telle une inversion du « prendre soin » médical que nous avons pu analyser dans d'autres textes du corpus, l'arme ultime pointée contre le corps de l'autre serait l'annonce d'un cancer. C'est donc bien la démarche de donner à une personne considérée par la société comme vulnérable, car victime d'un inceste, la possibilité d'agir sur le réel, de s'émanciper, d'exprimer une toute-puissance, de piétiner le cadavre, d'enlever la vie d'autrui.

3.2 Réinscrire le corps mort dans le cosmos : un « *care* » global

Au-delà de cette agentivité retrouvée par la parole théâtrale, ces dramaturgies tissent un imaginaire cosmologique qui réinscrit les corps (les corps qui meurent mais aussi les corps de ceux qui les soignent) dans un tout : le végétal, l'animal. Ici, c'est la visée écologique de l'éthique du « care » qui est rejointe car la philosophie du « care », s'inscrit dans un « prendre soin » global qui concerne la planète.

Plusieurs des œuvres de notre corpus inscrivent les corps morts dans la nature prise comme environnement végétal. Chez François Hien, le présumé coupable du meurtre d'Olivier Masson, l'aide-soignant Avram Leca fait résonner la racine commune de « végétatif » et « végétal » pour décrire des patients comme des plantes et penser le soin comme toucher :

> Avram Leca. Parler c'est bien, mais je te jure, toucher c'est bien aussi.
>
> Souvent, j'ai l'impression que les visages sont comme des jardins. Ou des plantes. On dit végétatif pour parler de lui, et c'est comme si c'était négatif, alors que c'est beau le végétal. Moi, ces malades, je les touche comme des plantes.
>
> Olivier, sa peau, c'est comme des oreilles d'ours, tu sais, ces petites plantes velues, très douces. Ça tremble toujours un peu à la surface quand on y passe la main[40].

La pièce *Si vous voulez de la lumière* construit tout un imaginaire autour de la mort comme retour à la nature, au végétal.

Margot, dans cette nouvelle version du mythe faustien, est une botaniste. Ainsi, toute son appréhension du monde est construite autour de connaissances scientifiques des plantes et de leur pouvoir. Lorsqu'elle meurt, suite à un dernier traitement de *Car-T-Cells* (des cellules génétiquement modifiées) imposé contre sa volonté par Faust, Pauline Peyrade lui écrit une mort dans laquelle elle devient toute puissante, tel un corps-nature, image de la sorcière chargée de tout son imaginaire féministe :

> **Margot**
>
> Sois forte et rouge, Margot, fracasse, brise tes os, pique-toi au rouet de la sorcière, dors cent ans, ça grimpe, température, ça chute, froid. La vie et la mort sont une seule et même chose. Viens prendre la mort, ça va être une fête. Danse, viens plonger dans la nuit, Margot se liquéfie, Margot se délite, globules, cellules, elle chasse les chimères de son corps, sa peau pousse, ses muscles fondent, bats à mes tempes, mon sang, gonfle mon cœur, remplis ma bouche et mes yeux que je leur fasse peur, Margot se transforme, Margot fuit de toutes parts, Margot crache des épines, ses veines sont énormes, elles gonflent, elles déchirent sa peau. Je me vide. Mon sang malade et impur et immature, il est chaud, un jardin tropical. Margot s'en va. Margot est un tas de feuilles et de sève et de dents et de racines, sa langue est une fleur vénéneuse, un pétale empoisonné.[41].

L'écriture est condensée, hachée, elle démultiplie les points de vue sur Margot qui peut se voir mourir (à la troisième personne), contrôler les images de sa mort, s'adresser violemment à Faust et à elle-même (à la deuxième personne) et se réapproprier dans cette scène fantasmée, en état de conscience modifiée ou de mort imminente, une mort-résurrection. Pauline Peyrade tisse des images de contes de fées (la Belle au Bois dormant notamment) à un imaginaire végétal envahissant qui définit Margot la botaniste qui ne se pense que comme un élément d'un tout cosmique.

En conclusion, on peut dire que notre corpus nous fait entrer dans des processus d'écriture qui interrogent une éthique documentaire concernant les corps mourants, morts et soignants. Dans ces processus, ce qui est en jeu c'est la recherche de la juste place de la fiction. Cette juste place s'invente dans des dispositifs dramaturgiques qui invitent à la polyphonie, à la multiplication et à des effets de distanciation dont on peut dire qu'ils incarnent une forme d'empathie théâtrale. La dramaturgie se fait travail de la juste distance. La parole théâtrale produite devient le lieu d'une « vulnérabilité capacitaire » pour les personnages mis en scène. Les artistes plongent alors dans des dramaturgies du « prendre soin » qui, depuis les processus documentaires et

documentés jusqu'aux formes dramaturgiques produites, en passant par les choix thématiques, construisent des fictions hospitalières où l'enjeu est toujours celui de comprendre les altérités dans une conscience permanente des places.

NOTES

[1] François Hien, *Olivier Masson doit-il mourir?*, Paris, Editions Théâtrales, 2021/ spectacle vu au Théâtre du Train Bleu, Avignon, juillet 2022.

[2] *À la vie*, Elise Chatauret-Thomas Pondevie, Cie Babel, MC2, Grenoble, novembre 2021/tapuscrit du spectacle fourni par la compagnie.

[3] Guillaume Poix, *Un Sacre*, Paris, Editions Théâtrales, 2023. *Un Sacre*, mise en scène : Lorraine de Sagazan, captation janvier 2023.

[4] Gwendoline Soublin, *Depuis mon corps chaud*, Montpellier, Espaces 34, 2022/lecture théâtralisée octobre 2022, IFSI, Grenoble.

[5] Rébecca Déraspe, Hala Moughanie, Guillaume Poix, Marine Bachelot Nguyen, Pauline Peyrade, Ian de Toffoli, Céline Delbecq, Giovanni Houansou, Guy Régis Jr, Jean-Luc Raharimanana, Alexandra Bourse, Emilie Monnet, tapuscrit 2022.

[6] Les textes de François Hien, Guillaume Poix et Gwendoline Soublin sont publiés. Après les spectacles pour les deux premiers auteurs, et en vue d'un spectacle possible pour la troisième qui, en ce moment, lit le texte avec l'acteur Guillaume Cantillon. *À la vie*, spectacle écrit par Elise Chatauret et son dramaturge Thomas Pondevie n'est pas publié, mais ils ont accepté de me confier le tapuscrit et ne comptent pas le publier. Le texte de *Si vous voulez de la lumière* n'est pas encore édité et j'ai accès au texte en étant dans l'équipe dramaturgique du spectacle.

[7] « La juste distance est la capacité à être au contact d'autrui en pleine conscience de la différence des places » (Pascal Prayez, *Julie ou l'aventure de la juste distance. Une soignante en formation*, Paris, éditions Lamarre, 2006, p.213.)

[8] *Ibid.*

[9] Guillaume Poix, *Un Sacre*, Paris, Editions Théâtrales, 2023. p. 18.

[10] Cynthia Fleury, « Le soin est un humanisme », *Revue Projet*, 2019/6 (N° 373), p. 96-96, URL : https://www.cairn.info/revue-projet-2019-6-page-96.htm, consulté le 13 octobre 2024.

[11] Alexandre Gefen « Pour une littérature du care », Publication des actes du colloque, Textes réunis par Alexandre Gefen (CNRS — Université Sorbonne nouvelle) et Andrea Oberhuber (Université de Montréal)et mis en ligne par Antoine Poisson (Sorbonne nouvelle),Fabula, 2022, https://www.fabula.org/colloques/sommaire8205.php, consulté le 13 septembre 2022.

[12] Pascal Prayez, *Julie ou l'aventure de la juste distance. Une soignante en formation*, Paris, éditions Lamarre, 2006, p. 213.

[13] Guillaume Poix, *Un Sacre*, Paris, Éditions Théâtrales, 2023, p. 13.

[14] Dossier de presse d'*Olivier Masson doit-il mourir?*, Théâtre des Célestins, rédigé par Magali FOLLEA, pour les représentations du 14 au 15 janvier 2020.

[15] Carl Rogers, *A way of being,* 1980 - citeì par Jean Decety dans *L'empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 43.

[16] Gwendoline Soublin, *op.cit.*, p. 12-13.

[17] Vinciane Despret, *Les Morts à l'œuvre*, Paris, La Découverte, 2023.

[18] *Ibid.*, p. 15.

[19] Guillaume Poix, *Un Sacre*, Paris, Éditions Théâtrales, 2023. p. 85.

[20] *Ibid.*, p. 29.

[21] *Ibid.,* p. 55.

[22] Guillaume Poix, *op. cit.*, p. 18.

[23] *À la vie*, Elise Chatauret-Thomas Pondevie, Cie Babel, MC2, Grenoble, novembre

2021/tapuscrit du spectacle fourni par la compagnie.

[24] *Ibid.*, p. 4-5.

[25] Guillaume Poix, *Forêt et tempête*, partie 1, dans *Si vous voulez de la lumière*, Rébecca Déraspe, Hala Moughanie, Guillaume Poix, Marine Bachelot Nguyen, Pauline Peyrade, Ian de Toffoli, Céline Delbecq, Giovanni Houansou, Guy Régis Jr, Jean-Luc Raharimanana, Alexandra Bourse, Emilie Monnet, tapuscrit 7 février 2023, p. 9-10.

[26] François Hien, *op. cit.*, p. 116.

[27] *Ibid.*, p. 117.

[28] *Ibid.*, p. 133.

[29] *À la vie*, Elise Chatauret-Thomas Pondevie, Cie Babel, MC2, Grenoble, novembre 2021/tapuscrit du spectacle fourni par la compagnie.

[30] *Ibid.*, p. 31.

[31] Guillaume Poix, *Un Sacre*, Paris, Éditions Théâtrales, 2023. p. 20

[32] Fabienne Brugère, *L'Ethique du care*, Paris, PUF, coll. "Que sais-je ?", n°3903, 2011, p. 5.

[33] *Ibid.,* p. 4.

[34] *Ibid.*, p. 38-39.

[35] Guillaume Poix, *Un Sacre*, Paris, Éditions Théâtrales, 2023. p. 87.

[36] Cynthia Fleury, « Le soin est un humanisme », *Revue Projet*, 2019/6 (N° 373), p. 96-96. URL : https://www.cairn.info/revue-projet-2019-6-page-96.htm.

[37] Guillaume Poix, *op. cit.*, p. 43.

[38] *Ibid.,* p. 44.

[39] *Ibid.*, p. 46.

[40] François Hien, *Olivier Masson doit-il mourir?*, Paris, Éditions Théâtrales, 2021, p. 148-149.

[41] Pauline Peyrade, *Forêt et tempête*, partie 3, dans *Si vous voulez de la lumière*, Rébecca Déraspe, Hala Moughanie, Guillaume Poix, Marine Bachelot Nguyen, Pauline Peyrade, Ian de Toffoli, Céline Delbecq, Giovanni Houansou, Guy Régis Jr, Jean-Luc Raharimanana, Alexandra Bourse, Emilie Monnet, tapuscrit 7 février 2023, p. 68-69.

BIBLIOGRAPHIE

À la vie, Elise Chatauret-Thomas Pondevie, Cie Babel, MC2, Grenoble, novembre 2021, tapuscrit du spectacle fourni par la compagnie.

Si vous voulez de la lumière, Rébecca Déraspe, Hala Moughanie, Guillaume Poix, Marine Bachelot Nguyen, Pauline Peyrade, Ian de Toffoli, Céline Delbecq, Giovanni Houansou, Guy Régis Jr, Jean-Luc Raharimanana, Alexandra Bourse, Emilie Monnet, tapuscrit février 2023.

BRUGÈRE, Fabienne, *L'Ethique du care*, Que sais-je ?, n°3903, Paris, PUF, 2011.

DECETY, Jean, *L'empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004.

DESPRET, Vinciane, *Les Morts à l'œuvre*, Paris, La Découverte, 2023.

FOLLEA, Magali, Dossier de presse d'*Olivier Masson doit-il mourir?*, Théâtre des Célestins, pour les représentations du 14 au 15 janvier 2020.

FLEURY, Cynthia, « Le soin est un humanisme », *Revue Projet*, 2019/6 (N° 373), p. 96-96. URL : https://www.cairn.info/revue-projet-2019-6-page-96.htm

GEFEN, Alexandre, « Pour une littérature du care », Publication des actes du colloque, Textes réunis par Alexandre Gefen (CNRS — Université Sorbonne nouvelle) et Andrea Oberhuber (Université de Montréal) et mis en ligne par Antoine Poisson (Sorbonne Nouvelle), Fabula, 2022, https://www.fabula.org/colloques/sommaire8205.php, consulté le 13 septembre 2022.

HIEN, François, *Olivier Masson doit-il mourir?*, Paris, Éditions Théâtrales, 2021.

POIX, Guillaume, *Un Sacre*, Paris, Éditions Théâtrales, 2023.

PRAYEZ, Pascal, *Julie ou l'aventure de la juste distance. Une soignante en formation*, Paris, éditions Lamarre, 2006.

SOUBLIN, Gwendoline, *Depuis mon corps chaud*, Montpellier, Espaces 34, 2022.

AUTRICE

MCF en Études Théâtrales à l'Université Grenoble-Alpes, **Pauline Bouchet** a enseigné en France et au Québec. Spécialiste de dramaturgies contemporaines et en particulier de théâtre québécois, elle a publié en 2019 sa thèse remaniée sous le titre *Les Voix du théâtre québécois* dans la collection « Études Canadiennes » chez l'éditeur Peter Lang. Elle a dirigé en 2022 un numéro de la revue *Percées* sur « les dramaturgies françaises contemporaines ». Responsable d'un programme de recherche « Arts-Santé » au sein de l'UMR Litt&Arts, elle s'intéresse aux liens entre milieu du soin et milieu du théâtre dans des projets de « dramaturgie partagée » entre soignants et auteurs dramatiques.