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

« Suzy Storck » de Magali Mougel : théâtre corporel et « réinvention mythologique »

Thaïs CROS

Édition électronique :
URL :
https://komodo21.numerev.com/articles/revue-21/2638-suzy-storck-de-magali-mougel-theatre-corporel-et-reinvention-mythologique
DOI : numerev_2613
Date de publication : 14/11/2025

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

Pour **citer cette publication** : CROS, T. (2025) « Suzy Storck » de Magali Mougel : théâtre corporel et « réinvention mythologique ». *Komodo 21*, (21). https://doi.org/10.34745/numerev_2613

Cet article propose d'étudier la manière dont Magali Mougel s'empare du corps dans *Suzy Storck*. Plus qu'un simple outil dramaturgique, ce dernier s'inscrit dans la démarche d'un « geste de réparation symbolique ». À la fois témoin « parlant », catalyseur des oppressions ou encore espace politique où se rencontrent microcosme et macrocosme, le corps revêt plusieurs fonctions dans l'écriture de Magali Mougel et participe à la construction d'un parti pris esthétique et politique. La forme dramatique qu'elle élabore, traversée simultanément par l'épique et l'ordinaire, où le corps tient une place centrale, permet le traitement de sujets d'ordre systémique à travers les yeux et la subjectivité de ses personnages, qu'elles soient ouvrières ou femmes au foyer.

Astract

This article aims to look at how Magali Mougel describes the body in *Suzy Stork*. More than a simple dramaturgical tool, it is part of a “symbolic gesture of mending”. Whether it is a “speaking” witness, a catalyst of oppression or a political space where microcosms and macrocosms meet : the body takes on several functions in Magali Mougel’s writing as well as participating in the building of her aesthetic and political vision. The dramatic form Mougel elaborates, simultaneously passing through the mundane and the epic, where the body holds a central place, allows us to examine systemic matters through the eyes and subjectivity of Mougel’s characters, whether they be housewives or workers.

Mots-clés :
Corps, Politique, Politics, Aliénation, Body, Atelier, Écritures contemporaines, Geste de réparation symbolique, Workshop, Symbolic gesture of reparation, Contemporary writings

---

Depuis le début du XXI^{e} siècle et avec les récentes évolutions des formes dramatiques, de nombreux·ses auteur·e·s choisissent d'articuler leur écriture autour du corps. Celui-ci devient alors un lieu d'exploration symbolique. Cette approche permet également l'irruption de problématiques politiques et systémiques au sein la sphère de l'intime.

Le travail de Magali Mougel s'inscrit dans ces dynamiques d'écritures « corporelles », ses pièces étant investies dès le texte par la présence des corps. L'objet de cet article sera son troisième texte publié aux éditions Espaces 34, *Suzy Storck*, car c'est sans

doute le texte le plus représentatif de ce phénomène et de sa démarche d'écriture.

L'action se situe quelque part dans la campagne au Nord-Est de la France, Suzy Storck est femme au foyer et mère de trois enfants. L'usine où elle travaillait a fermé et son mari, Hans Vassili Kreuz, voulait des enfants et lui a imposé ce choix. Elle se retrouve donc enfermée dans un quotidien étouffant qui l'oppresse de plus en plus. Un jour, au milieu de sa répétition quotidienne de tâches ménagères, elle a une « seconde d'inattention[1] » : elle oublie son bébé dans sa poussette au soleil toute la journée et le petit en meurt. La pièce commence au moment où le drame vient d'avoir lieu et remonte ensuite les souvenirs de Suzy, s'arrêtant sur des moments où elle n'a pas exprimé ses désirs ou son refus, comme pour chercher le point de bascule qui a conduit à cette situation.

Par bien des aspects, *Suzy Storck* fait écho au premier texte de Magali Mougel, *Erwin motor*, qui met en scène une jeune ouvrière, Cécile Volanges, travaillant de nuit sur une chaîne de montage dans une usine automobile. Ces deux pièces abordent les mêmes thématiques avec des personnages semblables : d'un côté une femme au foyer qui subit ses rôles de « mère » et « épouse » dont elle ne veut profondément pas, et de l'autre une ouvrière qui subit également une oppression de la part de son époux et de ses supérieurs et pour qui le travail est à la fois un espace d'oppression et d'émancipation.

Ces deux pièces sont traversées par ces problématiques d'ordre politique et social, et le vecteur principal qu'utilise Magali Mougel dans l'exploration de ces thématiques est le corps : on compte pas moins de deux cent six références corporelles dans *Suzy Storck*.

1. LE CORPS COMME TÉMOIN "PARLANT"

Le vecteur principal par lequel Magali Mougel rend compte, entre autres, des problématiques d'oppression « invisibles » qui règnent jusque dans l'intimité des relations est le corps.

Dès le prologue de *Suzy Storck*, le chœur l'annonce, « Et tout lui revient / comme on exhume un corps / comme on déterre une histoire[2] » : la traversée du récit et du drame se fera par un prisme corporel. Dans la pièce mais aussi dans le théâtre de Magali Mougel en général, c'est à travers leurs corps et ses transformations que se dessinent les contours des personnages ainsi que leurs oppressions et leurs aliénations. Le corps va ainsi prendre le relais à l'endroit où la parole devient défaillante et insuffisante pour

exprimer le mal-être ou la souffrance. Ce sous-texte corporel va donc prendre des formes diverses, et dans le cas de *Suzy Storck* il s'agit principalement des motifs de la dissociation et du pourrissement.

1.1. Fragmentation et dissociation : les marques de l'aliénation

Dès le début de la pièce, on observe une séparation entre « Suzy Storck » et ce qui est « le corps de Suzy Storck », entre son « moi » intérieur et son « moi » physique, corporel : « Et Suzy Storck s'approche de la porte. / Et la main de Suzy Storck se lève. / Et la main de Suzy Storck ouvre la porte. »[3] Il y a une dissociation nette entre elle-même et son corps. Ce motif parsème le texte et atteint son apogée à la séquence 8 – comme nous le verrons plus loin. Suzy Storck est véritablement dépossédée de son propre corps et en parle comme d'un objet extérieur : « Et le bébé pleure / et je lui donne le sein / pendant que mon bras se lève / et actionne la cafetière »[4] ; « MON COEUR EST UNE HORLOGE » ; « Suzy Storck se souvient / de son bras qui se lève accrochant le linge de la maison », « Je lui ai donné à boire. Le sein. ». Cette « machinisation » de son corps opère jusque dans ses fonctions biologiques avec la réplique du Chœur « son incapacité à ne pas avoir réussi à affirmer de façon / suffisamment vindicative / [...] qu'elle désirait refuser de remplir son devoir conjugal / en ne produisant pas d'enfants[5] », où le choix du verbe « produire » renvoie au vocabulaire de l'usine et du travail industriel.

Cette mise à distance d'elle-même n'est pas censée être constitutive du caractère du personnage « par nature ». C'est au contraire le résultat d'une vie faite d'oppressions et de carcans qui l'ont conduite à cet état « hors d'elle-même ». Bien qu'elle soit femme au foyer et mère de trois enfants, Suzy Storck n'a pas voulu de cette situation. Dans la séquence 7, où elle passe un entretien d'embauche, elle verbalise sans équivoque le fait qu'elle ne veut pas d'enfants : « Les rayons de puériculture ont besoin de femmes comme moi. / Comprenez. / Je ne veux pas d'enfants. / Ce qui fait de moi une personne fiable[6]. » À cette fragmentation s'ajoute un motif de répétition :

> Et je me souviens
>
> de mon bras qui se lève accrochant le linge de la maison
>
> de mon bras qui se lève pour en coller une à l'un de mes trois enfants
>
> de mon bras qui se lève pour remettre dans la bouche du bébé la tétine tombée

de mon bras qui se lève pour attraper le panier à linge vide et le coller au mur de la maison

de mon bras qui se lève et s'engouffre dans la poche de mon pantalon pour en sortir une clope

de mon bras qui se lève pour en coller une à ce con de chien de chasse qui vient encore de chier devant la porte du garage[7].

Dans cette réplique où Suzy Storck énumère sa journée qui n'est qu'une succession de tâches domestiques, les phrases, qui commencent toutes par l'anaphore « de mon bras qui se lève pour », sont de plus en plus longues, produisant un cercle fermé, une boucle, qui semble ne jamais s'interrompre, et où quoiqu'on ajoute à la phrase, celle-ci revient toujours à son point de départ. De plus, dans cet extrait, chaque retour à la ligne correspond à une respiration. Par conséquent, la comédienne incarnant Suzy Storck doit dire les dernières phrases qui sont assez longues, sans prendre d'inspiration au milieu et finira donc sa réplique, littéralement à bout de souffle, au bout de sa respiration, comme finalement Suzy qui d'une part, a à peine le temps de respirer entre deux de ces tâches qui lui demandent tout son temps et son énergie, et d'autre part étouffe dans un quotidien qui l'oppresse.

En outre, cette répétition rythmique qui met en jeu des fragments corporels produit un effet de mécanique et fait apparaître son corps comme une machine, quelque chose qui fonctionne automatiquement, presque comme si elle travaillait sur une chaîne de montage. En faisant apparaître le travail domestique de Suzy Storck comme ce qu'il est, c'est-à-dire un travail qui pourrait être un travail d'usine, Magali Mougel en dévoile ainsi la dimension invisible et met en lumière la position d'aliénation et d'exploitation dans laquelle se trouve la femme au foyer.

Par ailleurs, on retrouve cette répétition de gestes aliénés dans le texte de Hans Vassili quand il parle de son travail au supermarché, mettant ainsi en parallèle clair son travail à lui reconnu comme tel, et son travail à elle, « invisible » et ingrat :

Tu y as droit à ton congé parental.

J'ai juste le droit d'aller continuer à faire le con à bosser

dans un supermarché de merde.

Vérifier la température des frigos

vérifier la non rupture de la chaîne du froid

vérifier que les têtes de gondoles sont bien en tête de gondoles

vérifier tout du matin au soir[8].

Ces moments de dissociation où elle n'est plus Suzy Storck et « je » mais « le corps de Suzy Storck » ou ses fragments, ne sont pas anodins : il s'agit à chaque fois d'occurrences où elle joue son « rôle » de mère et de femme au foyer. Ce motif répétition/dissociation se retrouve dans ses tâches domestiques, et en somme « chaque fois que ses actions sont induites par sa place attitrée[9] ». Elle ne veut profondément pas de ce rôle et de cette maternité mais n'a pas réussi à refuser face à la pression de son mari: « HANS VASSILI KREUZ. - J'ai envie d'avoir des enfants avec toi. […] / Je veux des enfants de toi […]/ SUZY STORCK : On a fait ce que tu as voulu Hans Vassili / Kreuz. / J'ai renoncé à ce travail[10]. » La pression ne vient pas uniquement de la part de son mari. Il s'agit d'une norme sociale, incarnée dans la pièce à travers le personnage de la recruteuse : « HANS VASSILI KREUZ. - Suzy / physiologiquement / ton organisme veut des enfants. / On veut tous des enfants. […] / LA RECRUTEUSE. - Il n'a pas tort. / Votre mari / compagnon / n'a pas tort. », mais aussi – dans la même scène, à travers Madame Storck, la mère de Suzy :

MADAME STORCK. - Ce n'est pas une partie de plaisir d'avoir

des enfants je te l'accorde.

Tu n'as pas été une partie de plaisir.

Ce n'est pas parce que ça n'a pas été une partie de plaisir

pour moi

que tu ne peux pas me donner un petit-fils[11].

Lorsque Suzy Storck est confrontée à ce carcan qui lui est imposée, elle s'en échappe en disparaissant d'elle-même, en se mettant intérieurement à distance de cette existence qui l'étouffe et la fait souffrir.

La séquence 8 constitue le paroxysme de ce motif corporel de la dissociation. Cette scène est une scène de viol conjugal perpétré par Hans qui veut des enfants de Suzy alors même que celle-ci a explicitement affirmé le contraire. Bien que la séquence soit assez courte (trois pages), c'est la scène qui comporte le plus de références au corps, avec pas moins de trente-quatre occurrences. Au-delà de la nature organique de la scène, ces nombreuses irruptions des corps s'expliquent par le fait que la dissociation que traverse Suzy dans cette scène est la plus importante de la pièce, car à la hauteur de la violence directe qu'elle subit.

D'un point de vue biologique et médical, la dissociation liée à des traumatismes psychiques comme les violences sexuelles survient quand divers éléments « perturbent la capacité d'association et synthèse des différents phénomènes psychologiques de la conscience, provoquant une scission psychique, dans laquelle les pensées, les émotions, et les comportements peuvent fonctionner de manière automatique[12]. » C'est exactement ce phénomène qu'on observe dans la séquence 8. Dans toute la scène, Suzy est passive. Elle ne fait aucune action, c'est Hans Vassili Kreuz qui agit : « Hans Vassili Kreuz s'assied et retire ses vêtements », « Hans Vassili Kreuz pose ses lèvres sur la bouche de Suzy[13] ». Sa volonté est tellement détachée de ce qu'il se passe que la scène suivante s'ouvre sur la réplique « Nous avons eu trois enfants des éjaculations nocturnes de Hans Vassili Kreuz », comme si elle n'avait même pas été présente, qu'elle n'avait joué aucun rôle dans la conception de ses enfants. La seule action de Suzy est la parole. Nous avons accès à ses pensées, à son « moi » intérieur – mais ce n'est pas elle qui agit.

> Le chœur décrit avec méthode et précision chaque étape et mouvement de corps de HVK sur le corps de Suzy. C'est lui qui agit sur elle, qui mène et elle, reste passive. Ainsi, toutes les répliques du chœur ont pour sujet « Hans Vassili Kreuz », « il », et donnent la vision extérieure de la relation, tandis que Suzy parle au « je » : elle est le sujet principal non pas de l'action, mais de l'énonciation. [...] Tout se passe en présence du corps de Suzy mais en l'absence de sa volonté[14].

Le seul moment de la scène où Suzy réalise une action est à la fin du viol: « Et il vient / Et ça s'arrête. / Et je me redresse / le pousse sur le côté du lit. » Sa seule véritable action est de pousser Hans Vassili « sur le côté du lit » et on constate immédiatement l'absence de « je » avant cette action. Ce « je », qui représente l'individualité propre de Suzy, est l'expression concrète de sa volonté et fait d'elle le sujet de son action. Son

absence indique donc l'absence de volonté propre, comme si cet acte de repousser Hans Vassili n'était finalement pas une action consciente mais tout au plus un réflexe : ce n'est pas son « moi », son « je » qui réagit, mais son corps qui réalise ce geste, quasi instinctivement. Ce geste presque inconscient préfigure d'ailleurs d'une certaine façon la suite tragique des événements : même l'infanticide de la fin de la pièce est moins une action consciente contre son enfant, qu'un geste passif – elle l'oublie comme elle oublie le linge : c'est un acte manqué de l'ordre de l'inconscient. C'est une fois de plus son corps qui parle pour elle et qui exprime ses volontés, ses désirs les plus profonds quand elle-même en est incapable, dans un dernier sursaut de survie. Comme l'explique d'ailleurs Magali Mougel :

> Les figures que je convoque dans mes pièces sont exemplaires de la manière dont on nous empêche de disposer pleinement de nos corps; de penser nos vies, et dont certains codes envisagés comme dominants peuvent être des bâtons dans les roues. Chaque personnage finit par être confronté à une situation limite, et n'a d'autres possibilités que de se transformer en un être de fureur pour franchir ces obstacles. Parce que l'équation est simple: à toute répression, qu'elle soit physique, psychologique ou sociale, répond nécessairement la violence[15].

Pour Suzy Storck, si la réponse à la répression physique, psychologique et sociale est effectivement la violence, elle n'en devient pas pour autant un « être de fureur » à l'image des personnages de tragédie antique et classique. Sa violence est avant tout intérieure, comme en témoignent ses introspections sinistres et dérangeantes. Quand celle-ci éclate finalement, elle se traduit plus en un geste d'énonciation qu'un geste physique :

> Hans Vassili
>
> je crois
>
> que
>
> je
>
> ne
>
> les aime pas.
>
> Les enfants.

Je crois que je ne les aime pas.

Je n'aime pas ça.

[...]

Je n'en peux plus

[...]

Ils te ressemblent

et

ça me dégoûte.

Je les entends crier et

parfois

me vient

l'idée de prendre

la

carabine à plombs

de les

aligner

contre un mur

et

de

les descendre.

Les descendre[16].

La concrétisation de ce désir profond et monstrueux en paroles ne se fait d'ailleurs pas aisément, comme en témoigne les nombreux retours à la ligne dans cette tirade. Le simple fait d'évoquer ce désir lui est tellement difficile qu'il semble lui prendre toute son énergie et qu'elle ne parvient à sortir qu'un mot à la fois.

1.2. « Je sens ma chair qui se décompose » : pourrissement intérieur et extérieur

Un autre motif agissant plus ou moins de la même manière que la dissociation/fragmentation est celui du pourrissement. Alors que Suzy Storck subit la violence et l'aliénation liée à sa condition oppressante, surgit de multiples évocations à la pourriture et à la décomposition, toujours en lien avec son propre corps. Dès le prologue, qui est en réalité la situation finale, le corps de Suzy est comparé à un cadavre : « Et tout lui revient / comme on exhume un corps ». Cette réplique du chœur est d'ailleurs reprise par Suzy elle-même dans l'épilogue : « Et tout me revient / comme on exhume un corps / comme on déterre une histoire ». Au-delà de cette juxtaposition explicite, son corps est régulièrement associé à un cadavre au cours de la pièce par l'évocation du cadavre en décomposition d'une brebis égorgée. Cette superposition de l'image de Suzy à celle de la brebis se fait à travers l'évocation de ses propres souvenirs.

> Je pense aux mouches.
>
> Je pense au pré dans lequel pâturaient les brebis de mes
>
> parents.
>
> [...]
>
> Et puis je pense à celles qui ont été égorgées.
>
> Les pattes arrières pendues par une corde à la branche
>
> d'un pommier.
>
> Le sang qui s'écoule de la gorge qu'on a tranchée.
>
> L'odeur de laine qui pue
>
> qui reste coincée dans les doigts.
>
> L'odeur de la chair bestiale qui n'est pas encore tout à fait
>
> morte.
>
> Et puis à celle de la graisse lorsqu'on commence à écorcher la carcasse.
>
> À l'odeur de cette graisse qui entre et se loge
>
> tænia olfactif[17].

Cette plongée dans des souvenirs morbides, plus lointains que ceux auxquels on assiste dans la pièce intervient à chaque fois qu'elle est renvoyée à son rôle de mère ou d'épouse, à chaque fois qu'elle subit la violence du système patriarcal. Ces moments sont presque toujours en lien avec Hans Vassili Kreuz, principal vecteur de cette oppression : « Ce regard que tu poses sur moi Hans Vassili. / Ce regard lourd / pesant que tu poses sur moi / que je ne peux pas / plus / supporter / tant le poids de ton regard me rappelle / à une place que je ne veux pas[18]. »

Pour donner un autre exemple, lors de la séquence 7, celle de l'entretien d'embauche. Après que Suzy ait fait sa longue tirade où elle « sort de ses gonds[19] » pour la première fois de sa vie, Hans Vassili intervient et l'empêche d'aller au bout de son entretien. Son irruption enterre les chances d'émancipation de Suzy et déclenche sa plongée dans les souvenirs de carcasse de brebis :

> Je pense aux mouches.
>
> Bourdonnement dans le transistor.
>
> Je sens la chair qui se décompose sous la force du soleil.
>
> Je sens l'odeur des pierres et le bruit du vent qui se perd
>
> dans les arbustes épineux sur les flancs des montagnes
>
> des Pyrénées-Orientales[20].

La scène suivante, celle du viol, n'est évidemment pas épargnée par cette évocation du corps en décomposition et juste après la fin du rapport sexuel, Suzy Storck va reprendre sa réplique de la scène précédente, qui devient cette fois-ci beaucoup plus violente :

> CHOEUR. - Bourdonnement dans le transistor.
>
> Suzy Storck pense aux mouches.
>
> SUZY STORCK. - De quoi se nourrissent les martinets ?

De chair ou de mouches.

De silence ou de cadavres.

Je sens ma chair intérieure qui se décompose.

Je sens l'odeur de laine de la brebis qu'on attrape dans un pré

odeur de peur et d'urine qui se répand sur les pattes

arrière

odeur de merde qui sort du corps qu'on éventre comme

une besace

odeur qui reste et s'imprègne sous les ongles et continue à filtrer encore au moment où je croque dans une

pomme[21].

La réplique « Je sens la chair qui se décompose » qui devient ici « Je sens ma chair intérieure qui se décompose » verbalise explicitement la sensation d'état de « mort intérieure » qui traverse Suzy Storck à chaque fois qu'elle subit la violence de Hans Vassili et des obligations sociales qui la heurtent. Cette métaphore filée du cadavre de la brebis intervient aux moments de la vie de Suzy Storck où elle n'est pas parvenue à dire non, à chaque moment qui a enfoncé un clou supplémentaire dans son cercueil. À ce titre, ses enfants, conçus sans son consentement par les « éjaculations nocturnes » de son mari, sont des témoins physiques de son oppression et dont l'existence même la renvoie à la place qui lui est imposée. Ils sont par extension autant d' éléments qui la « tuent » et à qui elle associe ce champ lexical de la décomposition de son corps : « Je crois / que / tu les as mis / en moi / pour me pourrir / c'est ce que je me dis parfois. »

Ces métaphores organiques, empreintes à la fois de pourriture et de nature, de vie et de mort, dépeignent Suzy à la fois en vie et ayant « donné la vie », à la fois morte à l'intérieur, tuée à petit feu par le monde extérieur.

Paradoxalement, elles constituent à la fois une fuite vers un ailleurs, vers les souvenirs d’enfance, la nature, les montagnes, et dégagent des images de la conscience et du corps de Suzy Storck qui se nécrose. “Ça grouille de vie un

> corps qui se décompose”, cette image renvoie de manière concrète aux brebis éventrées. En filigrane, cela évoque son corps détruit, son corps de mère qui a grouillé trois fois de vie[22].

Cette utilisation du motif de la décomposition renforce ce rôle du corps comme témoin ou relais de ce qui ne peut être dit, voire ce qui ne peux être conscientisé par les personnages. Il devient ainsi un terrain où se rencontre la violence de l'oppression systémique et l'expression plus ou moins violente et douloureuse de son rejet.

1.3. Expression du désir et « sur-incarnation »

Dans certaines séquences, c'est toutefois un procédé bien différent et presque contraire aux autres qui à l’œuvre : à chaque fois que Suzy Storck évoque sa volonté ou son désir, elle sort de cet état « désincarné » et aucune mention ou presque de son corps est présente – elle redevient « je ». Par exemple, quand elle parle de son ancien travail à Est-Volaille qui lui « procurait du plaisir », c'est elle-même dans son entièreté, son « je » qui est sujet :

> Alors j'ai choisi le poulet.
>
> Ça me procurait du plaisir d'y travailler.
>
> J'aurais pu faire autre chose.
>
> Couper et coudre.
>
> J'aurais pu être couturière.
>
> J'aurais pu être infirmière.
>
> Mais j'ai fait dans le poulet.
>
> Je pesais et étiquetais.
>
> Je peux vous dire le poids d'une bête juste en la soulevant
>
> en la soupesant d'une main.
>
> Comme ça.
>
> Quand c'était jour de fête c'était moi qui nouais les pattes des poulets avec un élastique[23].

Lorsqu'elle doit convaincre la recruteuse de l'embaucher dans sa boutique de puériculture malgré le fait qu'elle n'ait pas d'enfants, Suzy se transcende et se lance dans une longue tirade où son langage change et elle utilise les mots et le vocabulaire du monde de l'entreprise. Le corps et la fragmentation de son corps sont ici aussi, totalement absents :

> Je sais que ce que vous recherchez avant tout c'est n'ayons pas peur des mots
>
> le meilleur
>
> sans aucune hésitation pour votre clientèle.
>
> […]
>
> Votre adresse
>
> la façon dont vous vous adressez à votre clientèle
>
> la façon dont vous convoquez votre clientèle
>
> la façon dont vous la ciblez
>
> la façon dont vous la fidélisez
>
> s'élabore selon des méthodes singulièrement propres
>
> à votre entreprise.
>
> Nous savons pertinemment que la communauté des
>
> clients se subdivise en individus singuliers
>
> et mon devoir
>
> si vous retenez ma candidature
>
> sera de faire en sorte de leur laisser penser
>
> pressentir
>
> sentir que
>
> chacun

chacune

d'entre eux est unique.

Je suis ce qu'il y a de plus parfait sur le marché.

Le prototype même de ce que votre entreprise recherche[24].

Plus encore, à mesure que ces évocations deviennent affirmation, elle transcendante la désincarnation et devient même « sur-incarnée » : on retrouve à nouveau les références à son corps, mais cette fois à son service et « dans son camp », et elle peut jouir à nouveau complètement de son corps. Elle devient complètement maîtresse d'elle-même, comme par exemple – toujours dans la scène de l'entretien d'embauche, après la tirade et alors qu'elle est sur le point de convaincre la recruteuse de lui donner ce travail :

SUZY STORCK – Madame

MON COEUR EST UNE HORLOGE.

IL MAÎTRISE CHAQUE RYTHME DE MON ORGANISME.

IL MAÎTRISE CHACUN DE MES FLUX ORGANIQUES ET

HORMONAUX.

IL MESURE CE QUE JE NE PEUX MESURER A PRIORI.

Je ne veux pas d'enfants.

CHOEUR. - Le cœur de Suzy Storck se met à battre

avec précipitation

saccades rapides

le flux de sang s'accroche aux parois rocheuses de ses artères.

SUZY STORCK POUR LA PREMIÈRE FOIS DE SA VIE

DE SES GONDS.

FAIT L'EXPÉRIENCE

DU NON.

PREND LE MARCHÉ POUR OBTENIR UN EMPLOI[25].

Ce n'est pas la première fois que l'on rencontre « MON COEUR EST UNE HORLOGE » dans la pièce. Mais contrairement aux occurrences précédente – qui renvoient aux motifs de mécanisations et déshumanisation du corps, il s'agit là d'un élément positif.

Cette réappropriation intervient également un peu plus tôt, sur la question du désir. La séquence 5 montre la rencontre de Suzy Storck et Hans Vassili Kreuz et se termine sur la naissance de leur relation amoureuse. C'est surtout lui qui est acteur de la scène ainsi que de leur premier baiser et c'est principalement lui qui exprime ses désirs – « Je voudrais seulement t'embrasser [...] / sentir ce qui pourra se produire dans le bas de mon ventre / [...] / Je voudrais seulement t'embrasser. / Je voudrais / comme ça. »[26]. C'est lui qui veut l'embrasser, ce que désire Suzy n'est pas clairement exprimé. Elle répond seulement « On ne peut pas faire ça comme ça Hans Vassili Kreuz », puis « On s'est embrassés », où l'absence de « je » auquel se substitue un « on » traduit son absence de volonté propre. Cependant, on va observer dans la scène suivante une réappropriation du désir et du vocabulaire de Hans.

La séquence suivante se déroule des mois ou des années plus tard et Suzy et Hans vivent à présent ensemble ; elle est au chômage et lui est désormais gérant d'un Super U. Malgré le fait qu'elle ne travaille plus, Suzy Storck a l'air de se satisfaire, du moins partiellement, de sa vie telle qu'elle est : « La routine c'est pas dramatique ». Alors qu'Hans Vassili rentre du travail, et pour la première fois depuis le début de la pièce, Suzy Storck va exprimer explicitement, plus que sa volonté propre, son désir.

Embrasse-moi Hans Vassili.

Fais-moi sentir.

Sentir ta langue

sentir la chaleur de ta salive venir dans ma bouche

je voudrais seulement t'embrasser

je voudrais /

Comme ça[27].

Non seulement elle utilise le mode impératif à de nombreuses reprises dans cette scène – notamment en répétant plusieurs fois « embrasse-moi », mais elle reprend également la fin de la scène précédente de leur premier baiser où c'était lui qui exprimait ses envies. Elle renverse ainsi la dynamique où elle devient sujet et lui objet de ce désir et ce faisant, s'incarne pleinement en elle-même et reprend possession de son corps.

2. UN GESTE D'ÉCRITURE : LA RÉINVENTION MYTHOLOGIQUE

Au-delà de leurs différentes fonctions évoquées précédemment, ces motifs corporels participent à construire une écriture qui s'inscrit dans ce que Magali Mougel appelle « un geste de sublimation et de poétique[28] » qu'elle appelle « réparation symbolique[29]. »

Sa démarche répond à une volonté de montrer ce qui est de l'ordre du quotidien : ce que l'on ne voit plus car nous y sommes trop habitués. Dans ses différents textes son regard se situe à l'échelle de l'intime : *Suzy Storck* se passe entièrement soit dans la maison de Suzy Storck, soit dans sa « maison » intérieure ; ses souvenirs. Ce que met en lumière Magali Mougel, ce sont les dysfonctionnements au sein de cet espace intime ; elle donne à voir ce qui nous est invisible car normalisé par la société et les individus eux-mêmes. Elle considère cette dimension politique comme « intrinsèque » à son travail, par le fait même de représenter tels qu'ils le sont ces espaces intimes où la domination et l'oppression pénètrent. Son écriture montre – à juste titre, que la sphère de l'intime n'est pas une oasis isolée des problématiques d'oppression et que les dynamiques systémiques se jouent aussi à cette échelle.

En outre, on pourrait qualifier l’œuvre de Magali Mougel de « théâtre des invisibles », c'est-à-dire les personnes et les populations dominées ou marginales. Par exemple, dans la séquence 12 de *Suzy Storck*, le chœur présente le cadre - comme il l'a fait dans d'autres scènes - en commençant sa réplique par « Ça se passe ici. / Exactement ici. » et poursuit de la manière suivante :

Quelque part dans un endroit

où on pense qu'il n'y a que des crétins et des bouseux.

Proportionnellement à la population ambiante

on pense que c'est une catégorie d'individus en sous-

nombre

et que par conséquent ce qui concerne cette catégorie de

crétins et de bouseux ne nous regarde pas.

Qu'ils ont des problèmes

certes.

Mais que ce sont des vieux problèmes.

Que ce qui se passe dans leur maison ce sont des pro-

blèmes pas très importants.

Que ce qui se passe dans leurs histoires de famille

ce sont des histoires d'arriérés

qui sentent le café froid le ciment le chien et le linge

humide[30].

Les personnages de Magali Mougel sont des laissés-pour-compte, des « oubliés », dont le reste du monde et aussi peut-être le spectateur/lecteur a oublié les « vieux problèmes[31] » Faire entendre ces voix est un choix éminemment politique, car ses textes se placent non seulement au sein du milieu des classes dominées, mais aussi et surtout de leur point de vue.

Toutefois, par sa forme dramatique entre autres, *Suzy Storck* (tout comme d'autres textes de Magali Mougel relevant du même procédé) transcende et dépasse largement le cadrage intime et quotidien de son point de départ. La pièce est une véritable mosaïque d'influences et de paradigmes dramaturgiques différents. On rencontre d'abord des caractéristiques de ce que Jean-Pierre Sarrazac appelait le drame-de-la-vie :

personnages ordinaires, « plus de mythes mais tout au plus du fait divers[32]. » Des éléments comme le prologue avec exposition du drame ou les stasima du chœur tout au long de la pièce renvoient quant à eux à la tragédie classique et antique. À cela s'ajoutent des caractéristiques dans la forme dramatique fréquentes dans les écritures contemporaines : analepse, écriture non plus en prose mais en vers libre. Il n'y a pas de séparation étanche entre ces formes, toutes se confondent et dialoguent ensemble, ce qui est également caractéristique des écritures contemporaines. Comme le développe Jean-Pierre Sarrazac :

> Les dramaturgies nouvelles s'affranchissent de cette dialectique et procèdent plutôt par ajointement, par empiècement d'éléments réfractaires les uns aux autres – dramatiques, épiques, lyriques, argumentatifs, etc. Chaque élément s'ajuste à l'autre – ou, mieux, le déborde – et ce débordement procède le mouvement même de l'œuvre[33].

Une des manières par laquelle se traduit ce geste de sublimation poétique est son écriture de la parole puisque l'auteure explique elle-même que la parole prosaïque finit par la limiter et « [qu']il y a un moment où la parole du quotidien n'est plus en capacité de faire récit : il faut ouvrir d'autres espaces tels que le rêve, la symbolique[34]. »

Ainsi, Magali Mougel ne reste pas à l'échelle du fait divers puisqu'à ces récits d'ordre quotidien et intime s'ajoute une dimension poétique et « mythologique » : « la mythologie n'est rien de plus qu'un fait divers [...] Œdipe tue son père, épouse sa mère, a des enfants qui sont ses frères et sœurs, se crève les yeux... c'est une succession de faits divers[35]! ». Pour Magali Mougel, le quotidien est traversé par l'épique et inversement. La forme dramatique de ses textes est donc intimement liée au contenu qu'ils portent, car cette rencontre entre la mythologie et le fait divers implique la nécessité de la symbolique dans le récit. Son théâtre est à la fois ordinaire et mythologique, quotidien mais pas « quotidienniste », centré sur l'intime mais dépassant ce cadre.

Un autre élément qui participe à cette « réinvention mythologique » du quotidien est le réseau intertextuel mis en jeu au sein des textes puisque l'auteure convoque plus ou moins ouvertement d'autres œuvres du théâtre ou de la littérature en général. On retrouve cette présence intertexuelle dès la dénomination des personnages. Dans *Erwin motor*, les personnages sont nommés comme les personnages de *Quartett*, eux-mêmes appelés ainsi en référence aux Liaisons dangereuses de Laclos. Dans *Suzy Storck*, au-

delà des références ouvertes à la pièce de Müller, on peut dans une moindre mesure, supposer que le patronyme du mari de Suzy, Hans Vasili Kreuz et la manière que celle-ci à de le nommer souvent par son nom complet est un écho lointain aux personnages de Tchekov. Ce procédé est également présent dans d'autres de ses pièces comme *Guérillères ordinaires*, avec des noms de personnages qui font référence à la mythologie et à la Bible, en l'occurrence Léda et Lilith. Ainsi nommés et mêlés à tous ces « récits de fondation universelle »[36], les personnages de Magali Mougel quittent la sphère intime et sont transcendés. Ils ne sont plus uniquement eux-mêmes – Suzy Storck la femme au foyer, Cécile Volanges la jeune ouvrière, ou même ce qu'ils représentent socialement – la classe ouvrière en milieu rural. Mis ainsi en parallèle avec des grandes figures de la littérature et de la mythologie, ils deviennent à leur tour des figures ou plus exactement les réceptacles de ces figures.

Cette mise en jeu de ces « figures » glorifie en quelque sorte ses personnages et leur milieu et le fait divers le plus banal est élevé au même rang que la tragédie classique, la femme au foyer du fin fond de la campagne vosgienne est traitée et représentée avec la même intensité dramatique que Médée, Ophélie et Cécile de Volanges. Ces histoires ne sont plus des « histoires d'arriérés » et de « bouseux », comme le présente sarcastiquement le chœur, mais prennent une dimension épique à laquelle le spectateur/lecteur va associer les références littéraires, mythiques ou même bibliques que cela lui évoque. Magali Mougel le dit d'ailleurs explicitement : Dans *Erwin Motor*, mes personnages portent le nom des *Liaisons dangereuses*. Si je les avais appelés Yvette, Jean-Michel et Ahmed, je pense qu'on ne prendrait pas cette tragédie, ces figures, au sérieux. La mythologie, ce sont des récits de fondation universels, et non réservés à une élite. Si *Lilith à l'estuaire du Han* avait été appelé *Véronique à l'estuaire du Han*, auriez-vous porté le même intérêt à ce texte[37] ? »

En outre, on retrouve dans *Erwin motor* et *Suzy storck* des extraits de deux pièces d'Heiner Muller : *Quarttet* et *Hamlet-Machine*. Dans *Suzy Storck*, de nombreux passages sont en effet issus du monologue d'Ophélie dans la scène « L'Europe de la femme » dans *Hamlet-machine*. En convoquant d'autres références littéraires et en faisant dialoguer ses pièces avec celles d'Heiner Muller, notamment *Hamlet-Machine*, elle-même palimpseste de *Hamlet* de Shakespeare, Magali Mougel ancre ces pièces dans un cadre qui les dépasse et les inscrit dans une tradition poétique et littéraire plus large. Dans la pièce de Müller, la figure d'Ophélie est en effet associée à de nombreuses figures historiques et mythologiques :

> La première figure à laquelle renvoie Ophélie est celle de Ulrike Meinhof, la célèbre journaliste et terroriste membre de la Bande à Baader et de la

> Fraction Armée Rouge. […] Puis l’on retrouve également la présence de Susan Atkins, la complice de Charles Manson. […] Dans le cinquième tableau […], Ophélie déclare : « C’est Electre qui parle ». […] Il y a encore une dernière personne à laquelle peut se référer le personnage d’Ophélie, il s’agit de Rosa Luxembourg, la célèbre militante d’extrême gauche allemande[38].

Ainsi, cette Ophélie est déjà chargée d'autres références et porte la voix, pas seulement d'elle-même mais de toutes ces femmes qu'elle incarne. Plus exactement, elle porte la voix des « victimes » comme dit tel quel dans le texte dans le dernier tableau, quand elle devient Ophélie/Electre : « C’est Electre qui parle. […] Au nom des victimes[39]. » outes les femmes citées précédemment sont des victimes d'une manière ou d'une autre – Ulrike Meinhof et Rosa Luxembourg ont été assassinées, Electre est victime de la malédiction de sa famille et de la vengeance de sa mère, etc. Au-delà des autres « rôles » d'Ophélie c'est la place des femmes de manière générale que l'on distingue en filigrane à travers ce personnage.

En convoquant l'Ophélie de Müller à travers le personnage de Suzy Storck, Magali Mougel inscrit cette dernière dans une lignée de femmes opprimées, cloisonnées dans l'espace intime de la maison, étouffées jusqu'à en perdre leur identité et leur volonté. Comme pour Ophélie – qui se donne la mort, la libération de Suzy Storck a lieu sur le terrain de son propre corps D'une part son corps parle pour elle et exprime la violence qui la traverse, d'autre part cette libération par le corps se fait par extension à travers ses enfants et l'infanticide-acte manqué de la fin de la pièce. Ce drame devient finalement le point de départ de sa « résurrection », c'est le moment où Suzy Storck refait surface, « comme on exhume un corps[40] ». Une fois que le drame a eu lieu et que l'enfant est mort, la décomposition et l'agonie intérieure de Suzy s'arrêtent, à la manière d'Ophélie « que la rivière n'a pas gardée[41] », qui dit « Hier j'ai cessé de me tuer » :

> MON COEUR EST UNE HORLOGE
>
> Je pourrais le déterrer de ma poitrine.
>
> Mais je n'ai plus de raisons particulières d'avoir à faire
>
> cette chose
>
> d'éprouver le besoin de faire cette chose

parce que justement je me regarde.

Et tout me revient

comme on exhume un corps[42].

Il aura fallu que la violence subie tout au long de sa vie se concrétise dans la mort de son bébé pour faire revenir Suzy Storck à la vie. La perte de ses enfants semble être la seule issue pour sa survie – « j'entends le bruit d'une détonation. / Je me dis les enfants se sont enfin entretués[43]. », dans la même dynamique qu' Ophélie qui est « [acculée] au meurtre et ne le désire pas. Elle ne choisit pas l'extermination, elle n'a pas d'autre issue[44]. » En somme, en rattachant son personnage aussi profondément à la figure shakespearienne et au personnage de Müller, lui-même réceptacle d'autres figures, Magali Mougel insuffle ainsi une autre dimension à Suzy Storck. En plus de faire enter au panthéon de la tragédie une Véronique Courjault[45] ou une Jacqueline Sauvage[46], elle va également y lier une symbolique forte, dépassant largement la problématique individuelle : celle de la femme-objet, expropriée d'elle-même par le monde qui l'entoure, victime étouffée sous le poids des normes et obligations, qui ne peut trouver d'issue que dans la destruction de ce qui lui reste ; son propre corps.

Enfin, il est intéressant de constater que de nombreuses personnes, critiques comme spectateurs, voyaient dans Suzy Storck une sorte de Médée moderne (« Médée sans mythologie. Médée du peuple[47]. », « Des questions qui évoquent irrésistiblement la figure de Médée, revisitée ici à l'époque contemporaine[48]. »), ce qui n'a rien de surprenant puisque Médée est la figure de la mère infanticide par excellence. Pourtant, Magali Mougel a confié au cours d'une rencontre que la figure de Médée ne lui était pas du tout venue comme référence lors de l'écriture de la pièce[49]. Cette anecdote révèle le fait que même sans intertextualité explicite comme pour Hamlet-machine, l'écriture de Magali Mougel est traversée et nourrie par d'autres références, d'autres textes : toute une mythologie souterraine est présente entre les lignes. Si de nombreux spectateurs voient des échos de Médée dans l'histoire tragique de cette famille de la campagne lorraine, ce n'est pas parce qu'ils auraient mal compris le texte où qu'ils seraient passés à côté de la « vraie symbolique ». C'est au contraire parce que la pièce est profondément ancrée dans ces « grands récits universels » qui font partie d'une mythologie commune, à tel point que l'auteure elle-même est, d'une certaine manière, dépassée par cet « inconscient collectif » et « [n'échappe] pas aux récits fondateurs[50] ».

CONCLUSION

Le geste d'écriture de Magali Mougel, du moins dans ses premières pièces, se caractérise par un geste de « réparation symbolique » ou de « réinvention mythologique » du fait divers et de l'intime. Grâce à un réseau intertextuel complexe elle va hisser la « scène d'intérieur » sur le « théâtre du monde[51]. » Pour reprendre les mots de Jean-Pierre Sarrazac, elle va créer dans son théâtre et son écriture, une « conflagration du petit et du grand, du microcosme et du macrocosme, de la maison et de l'univers, du moi et du monde[52]. »

La forme dramatique qui en découle, mélangeant l'épique à l'ordinaire, lui permet de traiter un sujet d'ordre systémique comme l'oppression patriarcale à travers les yeux et la subjectivité d'une femme au foyer. Dans ce cadre, la présence du corps est centrale et utilisée de différentes manières mais toujours guidée par la même boussole : c'est à travers lui que passe ce que ne peut pas exprimer Suzy Storck, que ce soient ses désirs profonds ou la violence de l'oppression qu'elle subit et dont elle n'a pas conscience jusqu'au bout.

Ainsi, quand elle est incapable d'exprimer son refus face aux places qu'elle se voit contrainte d'occuper – mère et épouse, c'est son corps qui va prendre le relais, en passant dans un état « désincarnée » et distanciée d'elle-même. Chaque action extérieure qui la dépossède de sa volonté ou de ses désirs la dépossède un peu plus d'elle-même. À l'inverse, quand elle parviendra à verbaliser ses aspirations, ou ses refus, son corps sera encore une fois mis en jeu, mais cette fois dans la dynamique inverse : elle sera alors entièrement incarnée et recomposée. De la même manière, quand elle subit de plein fouet la violence physique ou psychologique de sa situation, cette violence s'incarnera corporellement avec le motif de la pourriture et de la décomposition de son corps qui revient à de multiples reprises.

Ces problématiques d'oppressions systémiques sont renforcées par la présence en filigrane de la figure shakespearienne d'Ophélie, que l'on peut lire comme le symbole de la femme à qui les normes sociales ont tout pris, jusqu'à sa volonté et son identité propre.

Là où on pense trouver des témoignages individuels de vies de femmes au foyer ou de travailleuses de nuits, à la manière du théâtre documentaire, se trouve en réalité des réceptacles de milliers d'autres vies et d'expériences. Ce sont de véritables figures porteuses de problématiques bien plus grandes qu'elles-mêmes, qui parviennent à mettre des mots sur leurs souffrances, leurs traumas et leurs oppressions, dans une société qui nous laisse peu de place pour avoir le temps, le recul et l'espace nécessaire

pour nommer et réfléchir ces problèmes.

NOTES

[1] Magali, Mougel, *Suzy Storck*, Les Matelles, Espaces 34, p. 66.

[2] *Ibid.*, p. 9.

[3] *Ibid.*, p. 10-11.

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

[5] *Ibid.*, p. 9.

[6] *Ibid.*, p. 35.

[7] *Ibid.*, p. 16.

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

[9] Maïlys, Besson (2020). *Figures de mères dans Le fils, Marine Bachelot Nguyen, 2017, Suzy Storck, Magali Mougel, 2013, Été, Carole Thibaut, 2008* [Mémoire de Master https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02955298/document], p. 25.

[10] Magali, Mougel, *Suzy Storck, op. cit.*, p. 42.

[11] *Ibid.*, p. 41.

[12] Marianne, Kédia, « La dissociation : un concept central dans la compréhension du traumatisme », *L'Évolution psychiatrique*, n°74, octobre 2009, p. 487-496.

[13] Magali, Mougel, *Suzy Storck, op. cit.*, p. 43.

[14] Maïlys. Besson, (2020). *Figures de mères dans Le fils, Marine Bachelot Nguyen, 2017, Suzy Storck, Magali Mougel, 2013, Été, Carole Thibaut, 2008* [Mémoire de Master https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02955298/document].

[15] Marion, Chénetier-Alev, « Magali Mougel | Scènes de capture », *Parages*, n°6, 3 décembre 2019.

[16] Magali, Mougel, *Suzy Storck, op. cit.*, p. 55.

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

[18] *Ibid.*, p. 53.

[19] *Ibid.*, p. 36.

[20] *Ibid.*, p. 37.

[21] *Ibid.*, p. 45.

[22] Fanny, Hermant, (2017), L*e corps féminin dans Suzy Storck de Magali Mougel et Au Bord de Claudine Galea : dialogue entre l'intimité et le politique,* [Mémoire de master. https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01568275/document].

[23] *Ibid.*, p. 32.

[24] *Ibid.*, p. 35.

[25] *Ibid.*, p. 36.

[26] *Ibid.*, p. 26.

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

[28] Entretien avec Magali Mougel dans l'émission radiophonique « Changement de décor » de *France Culture*.

[29] Pierre, Monastier, « Magali Mougel, des relations déconstruites à la communauté utopique », *Profession Spectacle*, 8 mai 2018, p. 6.

[30] Magali, Mougel, *Suzy Storck, op. cit.*, p. 58.

[31] *Loc. cit.*

[32] Jean Pierre, Sarrazac, « La reprise.(réponse au postdramatique) », *Études théâtrales*, vol. 38-39, n°1-2, 2007, p. 7-18.

[33] *Ibid.*, p. 14.

[34] *Loc. cit.*

[35] Pierre, Monastier, « Magali Mougel, des relations déconstruites à la communauté utopique », *Profession Spectacle*, 8 mai 2018, p. 6.

[36] *Ibid.*, p. 5.

[37] *Loc. cit.*

[38] Pascal, Sigwalt, (2012), '*Hamlet-machine*' *de Heiner Müller, palimpseste politique*, [Mémoire de master.https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00714630/document]

[39] Heiner, Müller, *Hamlet-Machine*, Paris, Éditions de Minuit, 1978, p. 27.

[40] Magali, Mougel, *Suzy Storck, op. cit.*, p. 70.

[41] Heiner, Müller, *Hamlet-machine, op. cit.*, p. 12.

[42] Magali, Mougel, *Suzy Storck, op. cit.*, p. 70.

[43] *Ibid.*, p. 71.

[44] Correspondance entre Michèle Fabien et Bernard Dort, *Alternatives théâtrales*, 22 janvier 2016, consulté sur : https://blog.alternativestheatrales.be/la-femme-est-toujours-prise-dans-une-histoire-qui-nest-jamais-la-sienne/

[45] L'affaire Véronique Courjeault, aussi appelée « l'affaire des bébés congelés » est une affaire criminelle dans laquelle une mère de famille a tué puis caché dans un congélateur trois de ses nouveaux nés sur une période de quatre ans (de 1999 à 2004). Le procès fut marqué par de nombreux débats au sujet du trouble du déni de grossesse et des troubles psychiatriques péripartum.

[46] L'affaire Jacqueline Sauvage est une affaire judiciaire survenue en 2012. Jacqueline Sauvage a abattu de trois coups de fusils dans le dos son mari Norbert Marot. Cet acte s'inscrit dans 47 ans de violences conjugales et sexuelles, dont certaines le jour même. Les trois filles du couple attestent également de violences, d'abus et d'inceste de la part de leur père. La médiatisation du procès provoque des débats autour de la notion de légitime défense préméditée dans le cadre de violences conjugales et sexuelles. Jacqueline Sauvage est condamnée à 10 ans de prison puis obtient la grâce présidentielle en 2016.

[47] Marie, Du Crest, « Suzy Storck, l'autre guerrière ordinaire », *La Cause littéraire*, novembre 2013.

[48] Isabelle, Stibbe, « Suzy Storck, texte de Magali Mougel / MES Jean-Pierre Baro, Gros Plan », *La Terrasse,* n°268, août 2018.

[49] Échange avec Magali Mougel au Pen America World Voices Festival, 17 avril 2018, https://www.youtube.com/watch?v=VRJJk-2K0bs

[50] Pierre, Monastier, « Magali Mougel, des relations déconstruites à la communauté utopique », *Profession Spectacle*, 8 mai 2018, p. 6.

[51] Jean-Pierre, Sarrazac, *Théâtres intimes*, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », Arles, 1989 (rééd. 2010).

[52] *Loc. cit.*

BIBLIOGRAPHIE

BESSON, Maïlys, (2020), *Figures de mères dans Le fils, Marine Bachelot Nguyen, 2017, Suzy Storck, Magali Mougel, 2013, Été, Carole Thibaut, 2008* [Mémoire de Master https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02955298/document].

BHATTACHARYA, Tithi, « Comprendre la violence sexiste à l'ère du néolibéralisme », *Période*, mars 2014.

CHENETIER-ALEV, Marion, « Magali Mougel | Scènes de capture », *Parages,* n°6, décembre 2019.

D'ATRI, Andrea, *Du pain et des roses*, Paris, Communard-e-s, 2019.

DURAS, Marguerite, « Sublime, forcément sublime Christine V. », *Libération*, 17 juillet 1985.

FABIEN, Michèle, « Correspondance de Michèle Fabien à Bernard Dort 1979 », *Alternatives Théâtrales*, n°63, janvier 2016.

HAMIDI-KIM, Bérénice & TALBOT, Armelle, « #1 Scènes du néomanagement », *thaêtre*, 29 janvier 2016.

HERMANT, Fanny, (2017), *Le corps féminin dans Suzy Storck de Magali Mougel et Au Bord de Claudine Galea : dialogue entre l'intimité et le politique*. [Mémoire de master. https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01568275/document].

LINHART, Danièle, « Les nouveaux corps du capitalisme », *Connexions*, vol. 110, n° 2, 2018.

MAISONNEUVE, Sarah, *L'"interruption" du politique dans le théâtre politique contemporain. : les stratégies de contournement d'une situation d'aporie politique et critique dans le théâtre français et allemand de 1995 à 2015*, [thèse de doctorat, Université Paris Ouest – Nanterre La Défense], 2015.

MONASTIER, Pierre, « Magali Mougel, des relations déconstruites à la communauté utopique », *Profession Spectacle*, 8 mai 2018.

SARRAZAC, Jean Pierre, « La reprise (réponse au postdramatique) », *Études théâtrales*, vol. 38-39, n°1-2, 2007.

TALBOT, Armelle, *Théâtre du pouvoir, théâtre du quotidien, Retour sur les dramaturgies des années 1970*, Paris, *Etudes théâtrales,* n° 43, L'Harmattan, 2015.

VERGES, Françoise, *Une théorie féministe de la violence*, Paris, La Fabrique, 2020.

WEIL, Simone, *La condition ouvrière*, Paris, Gallimard, 1951.

AUTRICE

Thaïs Cros est ATER en études théâtrales à l'Université de Montpellier Paul-Valéry et chargée de cours au Département Théâtre et spectacle vivant. Après avoir travaillé notamment sur l'œuvre de Magali Mougel dans le cadre de son Master, elle prépare une thèse intitulée « Dramaturgies contemporaines du travail : des écritures de l'aliénation ? », sous la direction de Sandrine Le Pors au sein du RiRRa21.