



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„La trilogie urbaine: le théâtre de Marie Brassard“

Verfasserin

Esther Brandl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 346

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik Französisch

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Johanna Borek

DANKSAGUNG – REMERCIEMENTS:

Je remercie particulièrement Marie Brassard d’avoir mis à ma disposition les textes ainsi que des vidéos de ses pièces de théâtre.

Danke meiner Betreuerin Prof. Johanna Borek für ihre Unterstützung, anregende Feedbacks und ihre Motivation.

Vielen Dank den Korrekturleserinnen Katrin und Clélia.

Besonderen Dank meinen Eltern und meinen Großeltern, meiner Schwester Zarah und meinen FreundInnen, ohne deren Unterstützung diese Arbeit wohl nie zustande gekommen wäre.
Merci beaucoup, meine Lieben!

TABLE DES MATIÈRES :

1. INTRODUCTION	P. 3
1.1. BRÈVE HISTOIRE DU THÉÂTRE D'EXPRESSION FRANÇAISE AU QUÉBEC	P. 5
1.1.1. LA COLONISATION EUROPÉENNE – DÉBUTS DU THÉÂTRE	P. 6
1.1.2. VERS UNE TRADITION THÉÂTRALE	P. 10
1.1.3. LA PROBLÉMATIQUE LINGUISTIQUE AU QUÉBEC	P. 14
1.2. MARIE BRASSARD ET SA COMPAGNIE <i>INFRAROUGE</i>	P. 15
1.3. WHO'S AFRAID OF MARIE BRASSARD? LA CRÉATION THÉÂTRALE	P. 18
2. FORMES THÉÂTRALES	P. 21
2.1. LE THÉÂTRE POSTDRAMATIQUE	P. 22
2.2. LES SIGNES DU THÉÂTRE POSTDRAMATIQUE	P. 24
2.2.1. NON-HIÉRARCHIE ET PARATAXIS	P. 24
2.2.2. SIMULTANÉITÉ	P. 25
2.2.3. JEU DE LA DENSITÉ DES SIGNES	P. 26
2.2.4. REDONDANCE	P. 26
2.2.5. MUSICALISATION	P. 27
2.2.6. SCÉNOGRAPHIE, DRAMATURGIE VISUELLE	P. 29
2.2.7. CHALEUR ET FROIDEUR	P. 29
2.2.8. CORPORÉITÉ	P. 30
3. <i>JIMMY – CRÉATURE DE RÊVE</i> : L'ONIRIQUE DU JEU	P. 30
3.1. JIMMY - ENTRE RÊVE ET RÉALITÉ	P. 32
3.2. JIMMY – L'ARCHÉTYPE DE L'ACTEUR	P. 35
3.3. LA VOIX PERDUE	P. 38
3.4. CORPOREAL FEMINISM – LE FÉMINISME CORPORÉAL	P. 41
3.5. LES TRANSFORMATIONS CORPORELLES	P. 45

4. LA NOIRCEUR	P. 47
4.1. LA SPATIALITÉ AU THÉÂTRE	P. 53
4.2. ATMOSPHÈRES	P. 54
5. PEEPSHOW – L’ESTHÉTIQUE DU DÉSIR	P. 56
5.1. LE MONSTRE – LE MINOTAURE INTÉRIEUR	P. 58
5.2. PEEPSHOW – JEU DE RÊVE, MONODRAME	P. 60
5.3. THÉÂTRE ET CINÉMA	P. 62
5.3.1. LA RÉGIE DU REGARD DANS <i>PEEPSHOW</i>	P. 63
5.4. DIGRESSION : LE PANOPTISME	P. 65
5.5. VOIX ET VOIR	P. 66
6. INTERMÉDIALITÉ	P. 70
6.1. THÉÂTRE ET PHOTOGRAPHIE	P. 70
7. INTERTEXTUALITÉ DANS <i>JIMMY</i> ET <i>PEEPSHOW</i>	P. 73
8. LA PERFORMATIVITÉ DU GENRE DANS <i>JIMMY</i> ET <i>PEEPSHOW</i>	P. 77
8.1. LES ÉTUDES SUR LE GENRE - GENDER STUDIES	P. 77
8.2. LA VOIX AMPLIFIÉE	P. 80
8.2.1. LE <i>MANIFESTE CYBORG</i>	P. 81
8.3. PERFORMATIVITÉ DU GENRE DANS <i>JIMMY</i>	P. 82
8.4. PERFORMATIVITÉ DU GENRE DANS <i>PEEPSHOW</i>	P. 83
9. CONCLUSION	P. 85
ZUSAMMENFASSUNG	P. 88
BIBLIOGRAPHIE	P. 90
TABLE DES ILLUSTRATIONS	P. 95
ANNEXE : QUESTIONS – REPONSES PAR COURRIEL	P. 95
CV	P. 100

« Der Hauptbestandteil meines Lebens ist die Sehnsucht. Sie ist der Antrieb für meine Arbeit, und dies sichtbar zu machen, ist auch der Kernpunkt dessen, was ich vertreibe, was ich bin. Sehnsucht hat immer schon ein Bewußtsein vom Scheitern in sich, beinhaltet das Unvollendete. Sehnsucht besteht aber auch aus ganz vielen Wunschpartikeln, und so kann natürlich da seine oder andere in Erfüllung gehen. Selbstbewußtsein, Eigenliebe, Anerkanntsein, Beschäftigung haben, sich wieder spüren können, stattfinden, sich selber wiederfinden in anderen, das kann einem wirklich passieren. Wenn die Sehnsucht sich ihren Gegenstand sucht, so ist das Glück der kurze Moment, wo das Äußere durch dich hindurchatmet und du ganz kurz eins bist mit der Situation, mit dem Augenblick. Im rituellen Ort des Theaters, und Ivan Nagel behauptet ja, Theater sei der letzte rituelle Ort in unserer Gesellschaft, würde ich hoffen, daß so ein kurzer Glücksrausch alle erfaßt, nicht nur den Schauspieler auf der Bühne¹. »

1. INTRODUCTION

Mon mémoire de maîtrise porte sur le théâtre de Marie Brassard, comédienne et metteuse en scène québécoise qui, dans ses pièces de théâtre, essaie de trouver des nouvelles formes expressives théâtrales.

Dans un premier temps, je vais donner un bref aperçu du théâtre au Québec pour mettre un cadre historique et culturel, même si l'une des caractéristiques du théâtre de Marie Brassard est l'universalité et la transgression des frontières (nationales). Néanmoins, puisque le théâtre québécois est – comparé à l'histoire du théâtre en Europe – une institution relativement récente, il m'importait de montrer ses origines et influences. Comme argumente Julia Pfahl dans sa dissertation, c'est à cause de l'hybridité culturelle que les nouvelles formes théâtrales québécoises ont pu émerger et l'hybridité médiale répond ainsi aux données socioculturelles de cette province canadienne.

Après quelques remarques sur l'œuvre entière de Marie Brassard, on va analyser sa trilogie urbaine² – donc les monodrames *Jimmy, créature de rêve* et *Peepshow*, ainsi que le spectacle *La Noirceur* – premièrement sous des aspects formels en se basant sur les caractéristiques élaborées dans le livre *Le théâtre postdramatique* du théoricien de théâtre contemporain Hans-Thies Lehmann. Cette approche théorique va nous conduire à une analyse des pièces de théâtre plus approfondie (dans un ordre chronologique).

Les pièces de théâtre examinent la problématique de l'identité sexuelle et culturelle en même temps qu'elles parlent de la difficulté de la création artistique ou théâtrale.

¹ Schlingensief, Christoph (1998): *Wir sind zwar nicht gut, aber wir sind da*. In: Julia Lochte/Wilfried Schulz (Hg.): *Schlingensief! Notruf für Deutschland; über die Mission, das Theater und die Welt des Christoph Schlingensief*. Hamburg: Rotbuch Verlag, p. 19.

² J'emprunte cette expression d'un article sur Marie Brassard rédigé par Patricia Belzil : <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=F1ARTF0009994> [16.08.2011]

Elles sont aussi caractérisées par l'hybridation du sujet « postmoderne » ainsi que par la divergence du texte théâtral écrit et représenté devant le public : à cause de l'utilisation des nouveaux médias comme la projection, la musique et surtout la manipulation électronique de la voix humaine, le texte théâtral vit dans sa représentation sur scène.

Les nouveaux médias sont intégrés dans les spectacles comme des acteurs à part et ajoutent au jeu de l'actrice une dimension intermédiaire et la transforment en un être hybride entre les différents niveaux de temps, d'espace et de cultures.

Dans la pièce *Jimmy, créature de rêve*, on se focalisera sur l'analyse du corps du théâtre et ses transformations en se basant sur la théorie féministe d'Elizabeth Grosz et son concept des corps volatiles (*volatile bodies*).

L'analyse de *La Noirceur* traitera la spatialité au théâtre : après quelques remarques générales, on analysera la pièce au niveau textuel et au niveau de la performance pour démontrer les relations de l'espace théâtral avec l'espace sonore.

Dans *Peepshow*, on s'interrogera sur la régie du regard en se basant sur la théorie féministe du cinéma et le concept de la scopophilie de Sigmund Freud.

Dans une deuxième étape, on présentera une lecture féministe des monodrames *Jimmy* et *Peepshow*. Dans ces pièces, Marie Brassard joue tous les personnages et montre la performativité du genre que Judith Butler avait explicité dans ses livres *Gender Trouble* et *Bodies That Matter*.

Aussi, en incarnant tous les personnages elle-même, l'actrice met en question la bipolarité « naturelle » des genres et la transgresse en manipulant sa voix électroniquement, devenant ainsi une figure de cyborg (Donna Haraway).

Les nouveaux médias (la projection, la manipulation de la voix humaine) aident alors à adapter la façon de raconter au théâtre le vocabulaire sophistiqué d'un auditoire du 21^{ème} siècle – qui est entraîné par les autres médias comme le cinéma (en 3D), l'Internet, les clips vidéos etc. et possède un (in)conscient audio-visuel qui est plus rapide que ce que le théâtre traditionnel peut représenter.

En intégrant les nouveaux médias dans ses spectacles, Marie Brassard arrive aussi à transformer le corps du sujet théâtral sur scène et reflète ainsi des théories post-structuralistes et constructivistes.

Mais son théâtre montre aussi d'autres aspects de transgression : par exemple dans la pièce *La Noirceur*, les différents niveaux temporels s'entrelacent – des lieux de mémoire apparaissent

et disparaissent et le passé s'entremêle au présent. C'est aussi une pièce qui – en partant d'un événement concret et actuel montre l'engagement social de l'actrice³.

L'ÉTAT ACTUEL DE LA RECHERCHE SUR LE THÉÂTRE DE MARIE BRASSARD :

Courtney Cauthon de l'University of Toronto at Mississauga est en train de publier une étude sur le phénomène du devenir (dans le sens deleuzien) dans la pièce *Peepshow*. Elle constate que Marie Brassard, en utilisant les nouvelles technologies au théâtre et en traversant les frontières en travaillant au Canada français et anglais ainsi qu'à l'international, elle transgresse non seulement des frontières géographiques mais aussi des frontières du corps sexué (*gendered body*). En manipulant sa voix, la pièce offre selon Courtney Cauthon la possibilité de négocier la dichotomie traditionnelle du corps sexué et devient un corps constamment en traitement (*in progress*).

En 2008, Julia Pfahl, a publié le livre *Zwischen den Kulturen – zwischen den Künsten : Medial hybride Theaterinszenierungen*⁴, qui élabore la thèse que les représentants du théâtre québécois contemporain comme Robert Lepage, Gilles Maheu, Marie Brassard et Denis Marleau, utilisent dans leurs mises en scènes les nouveaux médias d'une façon innovatrice et créent ainsi une esthétique théâtrale qui est liée au lieu de leur production, le Québec. Cette forme théâtrale montre aussi leurs expériences d'une hybridation culturelle ce qui - selon Julia Pfahl - se reflète dans l'hybridation médiale de leur théâtre.

1.1. BRÈVE HISTOIRE DU THÉÂTRE D'EXPRESSION FRANÇAISE AU QUÉBEC

Pour décrire le contexte socioculturel du paysage théâtral, on va présenter ici un bref aperçu de l'histoire du théâtre au Québec : des premières nations à la colonisation européenne et de la décolonisation jusqu'à aujourd'hui.

On ne peut décrire l'histoire du théâtre (d'expression française) au Québec sans parler de l'Histoire de cette province canadienne, les deux histoires étant liées l'une à l'autre. Le théâtre est compris comme une production culturelle, selon Ivan Nagel, le théâtre est le

³ Dans *La Noirceur*, il s'agit d'une part d'une aventure vécue de Marie Brassard même – le bâtiment où elle vivait à Montréal avait été acheté par des nouveaux propriétaires qui en voulaient faire des condos de luxe et petit à petit, ils ont « expulsé » les anciens résidents.

⁴ Pfahl, Julia (2008): *Zwischen den Kulturen – zwischen den Künsten. Medial-hybride Theaterinszenierungen in Québec*. Bielefeld: transcript Verlag.

dernier lieu rituel dans notre société qui reflète et répond aux événements politiques et sociaux d'une communauté.

Avant la colonisation européenne, le territoire de l'actuel Canada était occupé par des populations autochtones nomades, qui possédaient tous un nom propre et une langue d'origine, ainsi que des rituels pour préserver leur histoire tribale dans la mémoire collective. Cela se faisait oralement : incantations (pour se défendre contre les mauvais esprits), récitations de leurs mythes qui expliquaient la genèse du monde, cérémonies sociales et officielles ainsi que le culte des ancêtres. Ces rites symboliques avaient une fonction politique, mais aussi didactique et formaient une cosmogonie religieuse et spirituelle⁵.

Il reste aujourd'hui les expressions artistiques propres à chaque nation autochtone et elles font partie de la riche diversité du théâtre canadien d'aujourd'hui, même s'ils occupent une place marginale dans la scène théâtrale et, comme remarque Julia Pfahl, ne trouvent aucun écho dans la pratique théâtrale du 19^{ième} et 20^{ième} siècle (cf. Pfahl 2004 : 80).

1.1.1. LA COLONISATION EUROPÉENNE – DÉBUTS DU THÉÂTRE

La période de la colonisation européenne commença avec le premier voyage de Jacques Cartier en 1534, qui était un explorateur français et le premier Européen à arriver en Amérique du Nord depuis les Vikings. Dès cette première « découverte », les colonisateurs français étaient en concurrence avec les colonisateurs anglais, qui de leur côté poursuivaient leurs propres intérêts dans la colonisation du Nouveau Monde, et petit à petit supplantèrent les peuples autochtones.

En 1608, Samuel de Champlain fonda la ville de Québec; suivrent la fondation de la ville de Trois-Rivières en 1634 et de Montréal en 1642.

Les explorateurs britanniques et français colonisaient le pays – les Français surtout pour des raisons commerciales (la pelleterie étant le secteur principal du commerce avec les autochtones), les Britanniques pour conquérir le territoire qui était jusqu'alors occupé par les tribus autochtones⁶.

Le « vrai » théâtre se développa sur la côte est, lié aux colons français et britanniques et leurs traditions. La première mise en scène d'une pièce théâtrale en français eut lieu le 14 novembre 1606/1609 : *Le Théâtre de Neptune en la Nouvelle-France*, écrit par Marc

⁵ Cf. Barrucand, Michel (2008): *Histoire de la littérature canadienne*. Paris : Éditions Ellipses, p. 14.

⁶ cf. Bothwell, Robert (1995): *Canada and Québec : One Country, Two Histories*. Vancouver : UBC Press, pp. 8 – 9.

Lescarbot et joué sur l'eau par les colons restés à l'habitation de Port-Royal et par des Indiens Micmacs. Cette pièce célébrait le retour d'une exploration de la côte d'est du leader de la colonie, Jean de Biencourt de Poutrincourt⁷. Ce spectacle, « un divertissement en chansons et danses sur un sujet allégorique⁸ » fut la deuxième représentation dans l'histoire du théâtre des deux Amériques (après une célébration en espagnole au Nouveau-Mexique en 1598).

La production littéraire était fort influencée par les grands courants de la littérature européenne : le nationalisme et le courant romantique du 19^{ième} siècle, ainsi que le renouveau philosophique américain du transcendantalisme. Et comme fit remarquer Josias Semujanga, la littérature canadienne-française « demeure une littérature coloniale encore dépendante des modèles français. Elle est encore caractérisée par une vision francocentriste [...] »⁹.

Baudouin Burger propose d'appeler la littérature dramatique de cette époque « une littérature franco-canadienne. Elle formerait ainsi le premier volet de la littérature québécoise, le second étant la littérature canadienne jusqu'au début du 20^{ième} siècle, et le troisième la littérature québécoise proprement dite¹⁰. »

La ville de Québec, centre administratif, militaire et religieux resta tout au cours du 17^{ième} siècle le seul lieu des spectacles dramatiques. Au 18^{ième} siècle, loin de la surveillance de l'église, il y avait aussi des représentations des spectacles à Montréal, à Détroit, à la Nouvelle-Orléans et au fort de Niagara. Par contre dans les couvents, des spectacles ont été souvent joués mais exclusivement pour des objectifs politiques, religieux et pédagogiques.

Sous le règne colonial des Français, les conditions étaient encore insuffisantes pour parler d'une tradition théâtrale. L'activité théâtrale n'était pas encore régulière, le clergé désapprouvant des représentations profanes et publiques. Les comédiens¹¹ professionnels manquant, l'accès au théâtre était encore réservé au gouverneur et à son entourage (une cible qui d'ailleurs était seulement de passage dans la colonie et n'avait aucun intérêt à encourager cette tradition locale), la noblesse et la bourgeoisie pour maintenir le statu quo et leur pensée métropolitaine:

⁷ cf. http://fr.wikipedia.org/wiki/Marc_Lescarbot [16.08.2011]

⁸ Béraud, Jean: *350 ans de théâtre au Canada français*. Montréal: le Cercle du livre de France, 1958, p. 7, cité par Przychodzen, Janusz (2001): *Vie et mort du théâtre au Québec : introduction à une théâtritude*. Paris, Montréal, Budapest, Torino : L'Harmattan, p. 415.

⁹ Semujanga, Josias (2004): *Panorama des littératures francophones*. In: Christiane Ndiaye (dir.) : *Introduction aux littératures francophones*. Montréal : Les Presses de l'université de Montréal, pp. 9 – 62, ici : p. 53.

¹⁰ Burger, Baudouin (1976): *Les spectacles dramatiques en Nouvelle-France (1606 – 1760)*. Dans : *Le théâtre canadien-français*. Archives des Lettres canadiennes, Tome V, Montréal : FIDES, pp. 34 – 57, ici : p. 56.

¹¹ À l'époque, les femmes étaient interdites au théâtre et leurs rôles devaient être joués par des jeunes hommes ou ils étaient simplement effacés des pièces.

« The nature of theater designed for colonial officers [...] required that the plays produced in these countries be reproductions of imperial models in style, theme and content. Various elements of 'local colour' were of course included, so that an early settler play might position a native character in the same way that the nineteenth-century British theatre figured the drunken Irishman : as an outsider, someone who was in some way ridiculous or intolerable¹². »

Dès 1713, à la fin de la guerre de Succession d'Espagne en Europe, les Acadiens devinrent part de la colonie britannique et, refusant le serment d'allégeance à la couronne britannique, ils furent déportés en Louisiane entre 1755 et 1762, ce qui marque l'une des plus brutales expulsions dans l'histoire du Canada et montre à quel point les colons étaient dépendants des décisions prises dans la Métropole « sans respect des valeurs humaines les plus fondamentales¹³. »

Après la défaite des Français en 1759 dans la Bataille des Plaines d'Abraham à Québec et après la capitulation de la ville de Montréal une année plus tard, la guerre de Sept Ans fut terminée avec le Traité de Paris en 1763. Le règne colonial des Français se termina et Louis XV céda la province Nouvelle-France (Nouveau-Brunswick, Québec, Ontario, la vallée du Mississippi, Louisiane) au Roi George III de la Grande-Bretagne.

La classe dirigeante, la noblesse et la bourgeoisie françaises retournèrent à Paris et les colons français qui restèrent sur place se sentirent abandonnés par leur ancienne patrie : La défaite des Français fut perçue comme une décapitation par certains historiens (cf. Bothwell 1995 : 18) et restera un point important dans le long conflit entre les Canadiens-Français qui se sentirent trahis par leur pays d'origine (la France) et les Anglais.

Le Traité de Paris accorda aux Canadiens-Français le droit d'exercer la religion catholique romaine et le droit à la libre possession de leurs biens sans mentionner l'utilisation de la langue française. Mais « [t]ous les fonctionnaires supérieurs sont tenus de prêter le serment du Test par lequel ils nient l'autorité papale, la Transsubstantiation dans le sacrement de l'Eucharistie, le culte de la Vierge et des Saints (Engelbertz 1989 : 15) » et en privant ainsi les Canadiens-Français de la participation politique, les Anglais visaient à les assimiler plus vite à leur mode de vie.

Après la Révolution américaine et la Déclaration de l'Indépendance des Etats-Unis en 1783 des dizaines de milliers de Loyalistes (loyaux à la couronne britannique) s'installèrent dans la région du Saint-Laurent. Le gouvernement britannique leur accorda des droits privilégiés ce

¹² Gilbert, Helen/Tompkins, Joanne: *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. Routledge: London/New York: 2008, p. 8, cité par Pfahl 2008 : 77.

¹³ Engelbertz, Monique (1989): *Le théâtre québécois de 1965 à 1980 – un théâtre politique*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, p. 14.

qui causa la division de la colonie en 1791 avec l'Acte de la Constitution en deux provinces : le Haut-Canada (l'Ontario actuel) et le Bas-Canada (le Québec d'aujourd'hui).

Les Loyalistes en Haut-Canada se révoltèrent contre la dominance impériale britannique en 1837 et bientôt avaient leurs compatriotes francophones de leur côté dans leur lutte contre la gouvernance coloniale. Mais l'armée britannique réprima cette rébellion et le gouvernement commissionna Lord Durham de faire une investigation¹⁴.

Son rapport de 1839 mena à l'Acte de l'Union en 1840 et l'anglais devint la seule langue officielle (même si la population anglophone était mineure à la population française) et le français fut instituée langue de traduction (Engelbertz 1989 : 15).

Les colons français – appelés aussi les « canadiens de second rang » - étaient sous l'autorité des ecclésiastiques québécois qui monopolisèrent l'éducation, s'occupant de la préservation de la langue française et créant une identité nationale en opposition aux Anglais protestants, tout de même sans prêcher une révolte contre le gouvernement britannique. Mais l'Acte de l'Union menaça aussi le rôle de l'Église, car la langue française garantit la communication entre le clergé et les Canadiens-Français (cf. Mackey : 29). L'influence de l'Église sur la vie culturelle et sociale se montre par exemple dans l'affaire *Tartuffe* : en 1794, la pièce de Molière qui avait déjà fait scandale en France était censurée par l'évêque.

Les créations canadiennes (francophones) étaient très rares au tournant du 19^{ième} siècle et le répertoire privilégia encore les succès du théâtre européen, notamment des pièces de théâtre de Molière, même si avec la présence de Joseph Quesnel, des pièces de Racine, Florian, Regnard ou Beaumarchais étaient aussi montées à Montréal¹⁵.

Jean Béraud nomme Joseph Quesnel, dramaturge français établi au Canada, le « premier auteur canadien de théâtre » avec sa pièce *L'Anglomanie, ou le dîner à l'Anglaise*, qui est inspirée par les mœurs du pays. La pièce *Griphon ou la vengeance d'un valet* de Pierre Petitclair (1837) fut la première pièce écrite par un Québécois, mais resta « qu'un pâle reflet du *Légataire universel* de Regnard (Hare 1976 : 105). »

Dans son rapport de 1839, Lord Durham note d'ailleurs :

« There can hardly be conceived a nationality more destitute of all that can invigorate and elevate a people, than that which is exhibited by descendants of the French in Lower Canada, owing to their retaining their peculiar language and manners. They are a people with no history, and no literature

¹⁴ cf. Mackey, William F. (1998): *The Foundations*. Dans: John Edwards (Ed.): *Language in Canada*. St. Francis Xavier University Press, Nova Scotia Cambridge University Press, pp. 13–35, ici: p. 29.

¹⁵ cf. Hare, John E. (1976): *Panorama des spectacles au Québec : de la Conquête au XXe siècle*. Dans : *Le théâtre canadien-français*. Archives des Lettres canadiennes, Tome V, Montréal : FIDES, pp. 59 – 107, ici : pp. 78-79.

[...]. Though descended from the people in the world that most generally love, and have most successfully cultivated the drama – though living on a continent, in which almost every town, great or small, has an English theatre, the French Population of Lower Canada, cut off from every people that speaks its own language, can support no national stage¹⁶. »

Ce commentaire bien *aterrant* montre aussi l'effort de la part des Anglais de s'imposer contre les colons français. Mais il faut retenir que les troupes de théâtre canadiennes-françaises étaient composées d'amateurs qui, on l'a déjà noté, représentaient des pièces du répertoire classique devant un public non instruit. À l'opposition, le théâtre anglophone s'était à l'époque déjà établi comme une activité régulière dans la vie culturelle avec des comédiens professionnels qui divertissaient leur public.

Le manque d'une scène théâtrale dans le temps de la colonisation est souvent expliqué par le fait que les colonisateurs devaient faire face à des conditions de vie dure, leur vie quotidienne étant déjà assez dramatique, voire tragique, si bien que le théâtre n'y avait pas de place.

1.1.2. VERS UNE TRADITION THÉÂTRALE – INSTITUTIONNALISATION DU THÉÂTRE

Au 19^{ième} siècle, le théâtre se développa comme un genre majeur de la littérature et des poètes comme Louis-Honoré Fréchette (1839 – 1908) composaient des pièces de théâtre en forme de prose. Il existait trois sortes de théâtre : le théâtre religieux, le théâtre politique, et le théâtre de boulevard. En faisant référence à l'histoire locale, au patriotisme et aux problèmes liés à la colonisation, la fonction du théâtre était de faire réfléchir le public et de le divertir (théâtre de boulevard, cf. Barrucand 2008 : 123).

Avec la construction du Théâtre Royal à Montréal en 1825, les historiens voient le début de l'institutionnalisation d'un théâtre québécois. Entre 1850 et 1890, Montréal resta le centre de la scène théâtrale au Québec avec la création des nouvelles salles de spectacles, la visite en tournée des acteurs et actrices (français-e-s et américain-e-s) célèbres (p.e. Sarah Bernhardt). Les cercles se multiplièrent (p.e. le Cercle Jacques Cartier, qui, selon Béraud, entre 1875 et 1889, fut le premier groupe amateur à prendre le temps de se faire un public d'habitues) et des nouvelles troupes se formèrent. La quantité des pièces écrites resta d'ailleurs inférieure à la quantité des pièces publiées ou montées sur scène et le théâtre anglophone domina encore le paysage théâtral.

¹⁶ cité dans: *Lord Durham's Report*, ed. by Gerald M. Craig (1963), Toronto: McClelland & Stewart Ltd., pp. 150 – 151, sur Internet: <http://faculty.marianopolis.edu/c.belanger/quebechistory/docs/durham/4.htm> [16.08.2011]

Le début du 20^{ième} siècle (la période entre 1890 et 1910) marqua l'Âge d'or du théâtre québécois : avec la fondation du Théâtre National à Montréal par Jean Daoust, qui allait être un théâtre où «les talents canadiens pourraient se produire et en viendraient peu à peu à être majoritaires (Przychodzen 2001 : 52)», l'art dramatique québécois progressera. À cette époque, les premiers fondements d'une structure institutionnelle apparurent, la première école de théâtre, le Conservatoire Lassalle fut créé en 1907 et la formation des acteurs professionnels commença, et le répertoire local connut ses premiers grands succès (p.e. *Aurore, l'enfant martyr*).

Les années 1930 sont marquées « par le renouveau du théâtre religieux et de bonne conscience, anticommuniste. Les auteurs [étaient] souvent des pères d'Église comme Laurent Tremblay, Georges-Henri d'Auteuil (Barrucand 2008 : 124) », ou Gustave Lamarche.

La période d'après-guerre jusqu'au décès de Maurice Duplessis, Premier ministre du Québec, en 1959, est nommée « la grande Noirceur ». Duplessis était le fondateur du parti conservateur l'Union nationale et sa politique anticommuniste, le duplessisme, caractérisée par la répression du syndicalisme et par un attachement aux valeurs ancestrales ainsi que par la favorisation du capitalisme américain qui risquait d'ailleurs d'opprimer l'économie canadienne (et par conséquent, l'économie québécoise).

Les intellectuels et les artistes protestaient contre cette politique traditionaliste et conservatrice et s'engageaient à améliorer les conditions générales de la production culturelle. Cet engagement et les agitations sociaux aboutirent dans la *Révolution tranquille*¹⁷, qui commence avec la mort de Maurice Duplessis en 1959 et désigne la période de réformations et restructurations au Québec.

Avec la prise du pouvoir du parti libéral aux élections de 1960, le gouvernement de Jean Lesage entreprend des réformes sociales, économiques et culturelles importantes : la sécularisation de l'éducation et du système de santé et la nationalisation des groupes énergétiques. En 1961, le *Conseil d'orientation économique* ainsi qu'un *Ministère des Affaires culturelles* sont créés, duquel relèvent l'*Office de la Langue française* et le *Conseil des Arts du Québec* (Engelbertz 1989 : 23).

Au début des années 1960, l'*École nationale du Théâtre* et le *Centre d'Essai des Auteurs Dramatiques (CEAD)* étaient fondés.

Dans cette période, entre 1930 et 1960, le théâtre radiophonique, originaire des États-Unis, connaît une grande popularité et ouvre un nouveau marché culturel pour des dramaturges et

¹⁷ Expression francisée d'un journaliste de *Globe and Mail* qui décrit par „quiet revolution“ la révolte du peuple francophone contre le système traditionnel. La révolution tranquille désigne la période des années 1960, l'État québécois devient laïque et le clergé perd son influence des années d'auparavant.

écrivain-e-s: ils/elles composent des sketches comiques, des romans et des pièces de feuilleton pour la radio. Au Québec, ce sont des écrivains comme Robert Choquette ou bien Marcel Dubé qui représentent dans leurs pièces radiophoniques des personnages de la modernité québécoise (du petit peuple de Montréal jusqu'aux hommes d'affaires bourgeois) et reflètent ainsi la société tout en divertissant son public.

Mais avec la plus grande popularité de la télévision dans les années 1960, le théâtre radiophonique perd de plus en plus de sa vigueur, pendant que les dramaturges commencent à travailler pour la télévision et écrivent des scénarios pour des séries télévisées.

Mais c'est « à partir du divertissement populaire de la radio et de la télévision [que] le théâtre québécois a cheminé sur la voie de la recherche de l'identité. Le langage, problématique au Québec, était l'une des dimensions [essentiels] de cette identité à partir de laquelle les ressorts psychologiques et sociaux pouvaient être précisés¹⁸. »

En 1968, Trudeau devient Premier ministre de la Confédération et suit une politique de multiculturalisme avec l'anglais et le français comme les deux langues officielles.

La Révolution tranquille marqua une transformation dans la conscience des Québécois ce qui se reflète aussi dans la littérature et au théâtre.

Les débuts du nouveau théâtre francophone au Canada sont marqués par les dramaturges et auteurs de théâtre comme Jacques Ferron qui publie des pièces classiques, ou Jacques Languirand, un représentant du théâtre de l'absurde.

Mais le dramaturge et l'écrivain le plus célèbre dans cette époque est sans doute Michel Tremblay, né en 1942, qui fut le premier à mettre en scène une pièce de théâtre écrite en joul – la variante du français québécois parlée à Montréal. La première de sa pièce *Les Belles Sœurs* en 1968 au Théâtre du Rideau-Vert à Montréal marqua ainsi une affirmation de l'identité québécoise. L'utilisation du joul – une langue « bâtarde, cassée et pittoresque (Semujanga 2004 : 55) » – marque la politique des auteur-e-s de mal écrire pour décrire le mal vivre des colonisé-e-s (québécois-es). Elle reflète aussi l'opposition de deux cultures – le catholicisme (européen) et le protestantisme (américain) :

« Le Québec semble enfermé paradoxalement entre ces deux espaces; il est placé, d'une part, dans une situation de rupture aussi définitive que douloureuse, car non contrôlée, avec l'Europe originaire, culturellement mythifiée, et forcé, d'autre part, à opérer des réajustements dans son identité à cause de l'influence exercée sur lui par l'ensemble du contexte socioculturel et religieux nord-américain, perçu cependant, et faussement, comme un élément lui étant tout à fait étranger. Dans cette situation, la construction d'une identité se bloque, car elle ne peut se faire qu'à travers la confrontation incessante mais infertile des deux dimensions culturelles opposées (Przychodzen 2001 : 323). »

¹⁸ Kattan, Naïm (1976): *L'Influence américaine sur le théâtre du Québec*. Dans : *Le théâtre canadien-français*. Archives des Lettres canadiennes, Tome V, Montréal : FIDES, pp. 431 – 435, ici : p. 434.

Ce qui constitue le théâtre (au Québec ou au Canada), c'est surtout la mise en conscience de l'histoire d'un peuple « sans racines » ainsi que cette société « multiculturelle » qui reflète en même temps la spécificité canadienne et des thèmes universaux.

Les décennies à suivre favorisent la création théâtrale collective et l'improvisation scénique (comme dans la *commedia dell'arte*). Dans les années 1970, d'autres formes théâtrales émergent, par exemple le théâtre féministe : les auteures comme Denise Boucher (*Les fées ont soif*), Marie Laberge (*Aurélie, ma sœur, Avec l'hiver qui s'en vient*, etc.), Jovette Marchessault (*La saga des poules mouillées*) ou Marie Savard (*Bien à moi*) écrivaient sur l'exploitation sexuelle et la répression des femmes par une société patriarcale qu'était le Québec catholique, et parlaient ouvertement sur tous les aspects de la sexualité féminine¹⁹ ce qui avait été jusqu'alors un tabou et passé sous silence²⁰. Elles favorisent le travail en collectif (TEF, Les Folles Alliées, Théâtre des Cuisines) et l'utilisation des monologues, car, comme remarque Moss, « they seemed to need the safe space of female intimacy while making the transition from sexual objects to desiring subjects (Moss 2001 : 108-109). »

Leurs pièces de théâtre traitaient souvent la thématique de la relation avec la mère ce qui peut être lu dans une continuation du théâtre de Michel Tremblay et de l'auteur dramatique comme 'porte-parole':

« À la suite de Michel Tremblay, l'épisode de la création collective a été marqué également par ce même jeu de tension entre singularité et communauté. On devine de quel côté le balancier oscillera, du moins jusqu'à ce que le modèle en arrive à se défaire sous l'effet des individualités qui le constituaient. De ce point de vue, les collectifs des femmes (TEF, Théâtre des Cuisines, Les Folles Alliées) apparaissent d'emblée comme des laboratoires d'observation privilégiés en ce sens que, très tôt, leur expérience a généré des formes, notamment le monologue, et des récits emblématiques (la relation avec la mère) qui montraient combien la fonction-auteur devait, dans un tel contexte, traduire plus finement la dynamique complexe conjuguant l'intimité avec le destin collectif²¹. »

En 1980, le Parti Québécois avait initié le premier référendum qui demandait la souveraineté du Québec au Canada²². Les référendums de 1980 ainsi que celui de 1995 n'aboutirent pas à

¹⁹ cf. Moss, Jane (2001): *Passionate Postmortems: Couples Plays by Women Dramatist*. In: Paula Ruth Gilbert/Roseanna L. Dufault (Ed.) : *Doing Gender. Franco-Canadian Women Writers of the 1990s*. Cranbury, London, Mississauga : Associated University Presses, pp. 108-129, ici : p. 108.

²⁰ Cette autorisation (*self empowerment*) et réappropriation de leurs corps (Notre corps nous appartient) est d'ailleurs l'une des mots clés du deuxième mouvement féministe des années 1970.

²¹ Jubinville, Yves (2009) : *Portrait de l'auteur dramatique en mutant*. Dans : *Voix et Images*, Volume XXXIV, Numéro 3 (120), Printemps-Été 2009, pp. 67-78, ici : p. 70.

²² La question référendaire était la suivante:

« *Le Gouvernement du Québec a fait connaître sa proposition d'en arriver, avec le reste du Canada, à une nouvelle entente fondée sur le principe de l'égalité des peuples ; cette entente permettrait au Québec d'acquérir le pouvoir exclusif de faire ses lois, de percevoir ses impôts et d'établir ses relations extérieures, ce qui est la souveraineté, et, en même temps, de maintenir avec le Canada une association économique comportant*

entamer le processus d'indépendance à la province et le Québec resta dans la fédération canadienne, avec une législature mixte et, depuis 2006, le statut d'une « nation within a united Canada²³ ».

Le théâtre québécois contemporain connaît des figures célèbres comme Robert Lepage, qui représente (entre autres) le metteur en scène comme auteur, comme note Robert Wallace. Son usage peu conventionnel de la lumière, du son, des éléments et mouvements qui établit et maintient une théâtralité extrême est devenu typique pour d'autres œuvres de metteurs en scène contemporains (dans les années 1990)²⁴.

Aujourd'hui, le théâtre au Québec est riche d'auteurs dramatiques et de productions innovatrices, un fait qui – dans la thèse de Julia Pfahl, une romaniste allemande – est lié à son lieu de production.

Le Québec se montre comme un pays qui, dans son histoire, a accueilli les immigrés des différentes cultures et nationalités. La métropole de Montréal avec ses 1.6 millions d'habitants est souvent caractérisée comme cité mosaïque où les différentes nationalités se concentrent dans des quartiers (par exemple, le quartier italien, portugais, chinois...) et gardent plus ou moins leurs traditions.

1.1.3. LA PROBLÉMATIQUE LINGUISTIQUE AU QUÉBEC

Le conflit des langues au Québec reflète aussi les conflits historiques entre les anglophones et les francophones (et les autochtones).

L'instruction et la préservation de la langue française pendant le règne colonial britannique restèrent longtemps dans les mains de l'Église catholique. Quand la société québécoise se sécularisait durant la Révolution tranquille, le jocal gagna une importance politique et devenait une arme dans l'affirmation de l'identité québécoise (et non plus canadienne-française ou française).

Des lois passaient pour changer le statut de langues : en 1963, une commission d'enquête était chargée par le gouvernement canadien d'investiguer le statut du bilinguisme et du

l'utilisation de la même monnaie ; aucun changement de statut politique résultant de ces négociations ne sera réalisé sans l'accord de la population lors d'un autre référendum ; en conséquence, accordez-vous au Gouvernement du Québec le mandat de négocier l'entente proposée entre le Québec et le Canada ? »
http://fr.wikipedia.org/wiki/Référendum_de_1980_au_Québec [16.08.2011]

²³ <http://en.wikipedia.org/wiki/Québec> [16.08.2011]

²⁴ cf. Wallace, Robert (2005): *Productions*. In: Reiner-Albert Glaap/Michael Heinze: *Contemporary Canadian Plays. Overviews and Close Encounters*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, pp. 11-15, ici: p. 13.

biculturalisme. La commission présenta les résultats en 1967 et l'année suivante, le gouvernement accepta les recommandations.

Le français devient langue officielle de l'État du Québec en 1974, quand le gouvernement d'Henri Bourassa adopte la Loi sur la langue officielle (la loi 22). Cette loi oblige les enfants des immigrants d'aller aux écoles françaises pour ainsi maintenir le pouvoir démographique de la population francophone (dont la reproduction diminuait de plus en plus et dépendait de l'immigration).

La Charte de la langue française (la loi 101) votée trois années plus tard par l'Assemblée nationale du Québec le 26 août 1977 avait pour objectif d'instaurer le français comme seule langue officielle non seulement dans les domaines gouvernementaux, légaux et administratifs, mais aussi dans le commerce, le monde du travail, ainsi que dans l'éducation.

Auparavant, le Québec était le seul état canadien qui pratiquait le bilinguisme institutionnel (français et anglais).

Le français reste (depuis 2002) langue officielle du Québec tandis qu'à Montréal, la deuxième langue d'usage la plus courante est l'anglais.

Dans le théâtre de Marie Brassard, les deux langues sont utilisées sans artifice : elle se promène aisément entre/dans ces deux langues, qui lui mènent à tout. Pour la comédienne, l'anglais est une langue utile dans la création de ses pièces parce que les mots ne sont pas surchargés de sens et ne l'empêchent pas dans le processus créatif. Le français québécois, sa langue maternelle, et ses origines québécoises l'ont aussi inspirés sans qu'elle se définisse comme une artiste *québécoise*.

Pour elle, « l'identité d'un(e) artiste est le total des éléments qui dessinent sa nature personnelle, unique. [...] Elle] appartient et [...] origine d'un monde plus abstrait, un univers qui n'est pas limité par les frontières. [Elle se] voi[t] et [s]e défini[t] en tant qu'artiste singulière. Les artistes sont des êtres uniques, excentriques, nés de nulle part et de partout. »

1.2. MARIE BRASSARD ET SA COMPAGNIE *INFRAROUGE*

Marie Brassard, née le 11 août 1959 à Trois-Rivières, est comédienne et metteuse en scène québécoise qui, ces dernières années, a connu un succès international sur la scène théâtrale : Elle reçut le Prix Dora Awards en 2006 (dans la catégorie : Best touring production pour *Jimmy*), le Prix de la critique décerné à la Meilleure actrice étrangère, Barcelone Temporada en 1990, le Prix d'interprétation Jan Doat, décerné par des anciens des Conservatoires du Québec en 1990, ainsi que le Chalmers Award pour le texte de la pièce *Le Polygraphe* (dans la catégorie: Best canadian playwright) en 1991.

Elle fût nominée pour le Prix Gémeaux en 2003 dans la catégorie Meilleure interprétation-rôle de soutien pour le rôle de Francine Juneau dans *Bunker*, le cirque, en 1997 pour le Prix Génie dans la catégorie Meilleure actrice pour le rôle de Lucie Champagne dans *Le Polygraphe* et en 1997 dans la catégorie Meilleur scénario pour le film *Le Polygraphe*.

Marie Brassard étudie la littérature et les beaux-arts avant d'étudier au *Conservatoire d'Art Dramatique* à Québec, elle y fait connaissance de Robert Lepage, étudiant au Conservatoire lui aussi, et leurs carrières restèrent longtemps intimement liées.

Diplômée du Conservatoire en 1985, elle poursuit d'abord une carrière de comédienne et joue dans les productions innovatrices des compagnies de théâtre, tel le collectif du Théâtre Niveau Parking (elle est co-auteure de la pièce *Un sofa dans le jardin* de 1988), le Théâtre Sortie de Secours (en 1990, elle joue dans la pièce *Tauromaquia*²⁵) et travaille avec le groupe de théâtre expérimental Théâtre Repère.

Dans sa formation de comédienne au Conservatoire, l'observation des gens dans leur environnement réel et naturel et l'improvisation étaient des stratégies très importantes. Ces stratégies sont aussi pratiquées par l'équipe de Théâtre Repère²⁶, qui, dans les préparations d'une nouvelle production, utilisait la *méthode repère* : partant d'une image ou d'un objet, les acteurs et les actrices improvisaient des extraits pour les analyser et en développer des performances²⁷. Cette méthode a été mise au point par Jacques Lessard qui lors d'un stage au San Francisco Dancer's Workshop avait rencontré Lawrence Halprin, architecte américain qui avait développé les Resources Scoring Value Action Performing (R.S.V.A.P. Cycles) et dont Lessard s'est laissé inspirer. Irène Roy décrit la méthode repère ainsi :

« Les Cycles s'appuient sur le principe selon lequel le créateur construit à partir d'éléments concrets et non pas d'idées. Le cheminement du processus intègre quatre étapes [...] il y a d'abord le choix d'une Ressource, forme concrète et sensible, qui a le pouvoir d'éveiller dès le départ la sensibilité du créateur [...] suit la Partition, temps de l'improvisation, qui permet d'explorer et d'organiser la ressource; l'Évaluation est le moment charnière de choix qui, suivant les objectifs du processus, est la pièce présentée au public qui, éventuellement, pourra servir de nouvelle Ressource au créateur²⁸. »

²⁵ <http://thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=A1ARTA0009994> [16.08.2011]

²⁶ REPÈRE renvoie au „RE“ de Ressource, au „P“ de Partition, au „E“ d'Évaluation, au „RE“ de REprésentation qui, comme remarquait Irène Roy, pourra servir comme nouvelle Ressource au créateur (cf. Hébert, Chantal: *Le lieu de l'activité poétique de l'auteur scénique. À propos du Projet Andersen de Robert Lepage*. Dans : *Voix et Images*, Volume XXXIV, Numéro 3 (120), Printemps-Été 2009, pp. 21-40, ici: p. 32.

²⁷ « The company refused to be niched and if one were to attempt to do so, multidisciplinary might come closest. It was, first and foremost, a theatre of exploration that always presented works with a highly visual element. » cf. <http://www.canadiantheatre.com/dict.pl?term=Th%E9%E2tre%20Rep%E8re> [16.08.2011]

²⁸ Roy, Irène: *Théâtre Repère*. Dans: Aurélien Boivin (dir.): *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec 1981-1985*, tome VII, Montréal : Fides, p. 925, cité par Hébert 2009 : 33.

Le Théâtre Repère a été fondé par Irène Roy et Jacques Lessard (entre autres) en 1980 à Québec et exista jusqu'en 1994. La compagnie fût reconnue surtout pour les premières productions de Robert Lepage, qui prit parti dès 1980 dans les spectacles de la compagnie en tant qu'acteur (*L'École, c'est secondaire*), finalement comme metteur en scène (*En attendant*, mis en scène avec Richard Fréchette et Jacques Lessard) et devint membre officiel du groupe en 1982. En 1984, il devenait directeur artistique d'un groupe au sein du Théâtre Repère²⁹.

Les productions du Théâtre Repère incluent le premier spectacle mis en scène par Robert Lepage pour la compagnie, *Circulations* (1980) et *La Trilogie des Dragons* (1985 – 1987, 2003 – cf. Dundjerovic 2007 : 75) dont Marie Brassard est co-auteure et interprétait le rôle de Yukali.

De sa collaboration fructueuse avec Robert Lepage résultent d'autres projets comme *Le Polygraphe* (1987) dont Marie Brassard est co-auteure et interprète le rôle de Lucie. Elle est aussi co-auteure du scénario de l'adaptation filmique réalisée en 1996. Brassard interprète des rôles dans d'autres mises en scène de Lepage : *Les Sept Branches de la Rivière Ota* (1994) dans laquelle il s'agit de la mort atomique et concentrationnaire; *La géométrie des miracles* (1998), qui est inspirée par l'œuvre de l'architecte américain Frank Lloyd Wright; la « trilogie Shakespeare » (dans *Macbeth*, le rôle de Lady Macbeth, dans *Coriolan*, le rôle de Virgilia, et dans *La Tempête*, le rôle d'Ariel). Pour l'adaptation cinématographique de *Nô*, une pièce qui traite de la crise d'Octobre, Brassard co-écrit le scénario en 1998 et interprète le rôle de Hanako.

La comédienne est aussi auteure de plusieurs court-métrages et elle a réalisé des clips vidéos pour des musiciens - performeurs.

Brassard a aussi interprété des rôles dans des films (p.e. dans *Congorama* de 2006, *Les Grands Chaleurs* de 2009) et dans des séries de télévision (p.e. *Annie et ses hommes* ou la série satirique *Bunker, le cirque*).

En octobre 2001, Marie Brassard, l'administrateur Michel Bernatchez et le scénographe Simon Guilbault ont co-fondé la compagnie de production *Infrarouge* qui est basée à Montréal et dont Brassard reste directrice artistique. Jusqu'à nos jours (2011), la compagnie a réalisé et produit cinq spectacles dont *Jimmy, créature de rêve* (2001) qui a été créé dans le cadre du Festival de Théâtre des Amériques et qui a connu un grand succès sur la scène

²⁹ cf. Dundjerovic, Aleksandar Sasa (2007): *The Theatricality of Robert Lepage*. Montreal & Kingston, London, Ithaca : McGill-Queen's University Press, p. 17.

internationale. L'adaptation filmique *Hope*, réalisée par Pedro Pires, vient de sortir en Septembre 2011.

En mai 2003, le compositeur Alexander MacSween, l'acteur Guy Trifiro, le scénographe Simon Guilbault, l'éclairagiste Eric Fauque, tous de Montréal, et Cécile Babiolo, artiste multimédia et vidéaste parisienne ont joint *Infrarouge*. De leur contribution résulte la pièce *La Noirceur* (2003), qui a été représentée encore au Festival de Théâtre des Amériques ainsi qu'à Berlin, à Ottawa, de nouveau à Montréal, à Vancouver, à Vienne, à Göteborg et à Stockholm.

En mai 2005, le spectacle *Peepshow* a été créé dans sa version anglaise à Toronto et élaboré dans L'Usine C à Montréal. Le dramaturge Daniel Canty s'est joint à l'équipe et en juin 2005, la version française de la pièce a été créée et présentée au Festival de Théâtre des Amériques. *Peepshow* a été représenté au Canada, en Autriche, en Belgique, en Allemagne, en France, en Suède, en Italie et en Australie. En janvier 2010, la pièce a été représentée en allemand (traduction de Jan Rohlf) à Graz, mise en scène par Anna-Sophie Mahler avec Martina Stilp dans tous les rôles.

Les pièces solos ont été traduites en allemand dans le Theater Stück Verlag (*Jimmy, Traumwesen*, en 2001, *Peepshow* en 2005, et *La Noirceur/Die Dunkelheit* en 2006, tous traduits par Jan Rohlf). *Jimmy* a aussi été traduit en italien (traduit par Lorenzo Stefano Borgotallo et publié aux éditions Il principe costante, Milan en 2006).

The Glass Eye, une pièce qui a été inspirée par *Polo's Fantasy* de Louis Negin a été créée en automne 2007 et présentée en octobre à L'Usine C à Montréal, et en juin 2008 à Toronto.

L'Invisible a été créé en juin 2008 à Montréal et présenté à Genève en septembre 2008.

Le nouveau spectacle *Moi qui me parle à moi-même dans le futur (Me Talking to Myself in the Future)* qui a été créé en collaboration avec les musiciens- performeurs Jonathan Parant et Alexandre St-Onge, eut une première à Vienne en fin de mai 2010 dans le cadre des Wiener Festwochen. Le spectacle a aussi été présenté en automne 2010 à Ottawa (dans sa version française) et en hiver 2010 à Berlin (en anglais).

1.3.WHO'S AFRAID OF MARIE BRASSARD? LA CRÉATION THÉÂTRALE

De sa formation au *Conservatoire d'Art dramatique* à Québec, Marie Brassard souligne l'importance de l'improvisation et de l'observation des gens dans leur environnement social pour s'en inspirer dans le jeu et la création de son théâtre. Dans une interview avec Martin Faucher, Marie Brassard affirme qu'elle voulait devenir une artiste totale et indépendante, qui

remet en question comment quelque chose se produit, pour se jeter ensuite dans le processus créatif³⁰.

Le théâtre de Marie Brassard émerge d'une scène théâtrale où l'intégration des nouveaux médias n'est pas considérée comme défaut, au contraire : les nouveaux médias sont des constituants importants de la pratique théâtrale pour ajouter des nouveaux langages scéniques et ainsi pour s'adapter à l'imaginaire « filmique » des spectateurs/spectatrices. De son long travail avec Robert Lepage, connu internationalement pour ses mises en scènes multimédiales³¹, elle a sûrement apporté le goût du risque pour l'invention des nouvelles formes de jeu car il l'a encouragée à se détourner du jeu naturaliste et de développer une dimension poétique sur scène.

Sur le site web de sa compagnie, elle explique la manière de travailler avec Robert Lepage ainsi :

« Pendant des années, j'ai été invitée à travailler étroitement avec Robert Lepage. Son goût du risque et son talent de dompteur d'entreprises ambitieuses et impossibles à réaliser m'ont gardée éveillée. J'ai adoré être audacieuse avec lui et à plusieurs reprises, la sportive en moi a été ressuscitée et ma conviction renforcée que lorsqu'on est artiste, être aventurier est un devoir. Depuis, je continue de me méfier du confort qui est, je crois, le chloroforme des riches³². »

Avec ses pièces de théâtre, Marie Brassard essaie aussi de remettre en question les traditions et les conventions du théâtre – cela se fait entre autres par l'utilisation des nouveaux médias ou par la tentative de faire du théâtre une œuvre d'art entière (*Gesamtkunstwerk*). Loin d'être une comédienne conventionnelle, le propos du théâtre de Marie Brassard est de créer d'autres formes théâtrales où tous les composants (éclairage, jeu, texte, projection, manipulation de la voix, musique, décor) forment un ensemble complexe.

Son manifeste *Tout peut arriver* décrit les propos de son théâtre qui suit son instinct pour arriver à mettre en scène des « idées étranges ou informes qui germent dans [s]on esprit (ibid.) ». Avec la fondation de sa propre compagnie, elle s'est émancipée pour développer ses propres idées et d'inventer un nouveau langage scénique. Elle explique son besoin de s'émanciper ainsi :

³⁰ Faucher, Martin (2007): *Eine unheimliche Leichtigkeit der Schöpfungskraft. Die Autorin, Regisseurin und Schauspielerin Marie Brassard im Gespräch*. In: *Theater der Zeit – Kanada. Neue Horizonte. Perspektiven, Produktionen, Inspirationen einer jungen Theaterkultur*. (09/2007)

³¹ Le terme multimédialité désigne le phénomène de l'utilisation des autres médias dans un médium, par exemple la musique dans un film ; dans notre cas, le théâtre est compris comme l'art multimédial par excellence qui réunit les médiums corps, voix, projections des films et des photographies, musique et danse etc. sur scène.

³² Brassard, Marie: *Tout peut arriver*, sur: www.infrarouge.org/?cat=26# [16.08.2011]

« J'ai toujours ressenti ce besoin. Je suppose qu'il s'agit d'un aspect de ma personnalité ou encore d'une réaction à la quantité énorme de travail collectif que j'ai accompli par le passé. Quoi qu'il en soit, je suis convaincue que l'acte de créer prend fondamentalement sa source dans l'isolement. Je considère comme un privilège de porter maintenant seule la responsabilité du spectacle. Dans cet état, je réfléchis mieux et je vois plus clairement en moi. Ma démarche semble très instinctive, mais c'est toujours par une très patiente réflexion que j'arrive à écouter mes propres instincts. J'explore beaucoup mes idées de départ, il peut se passer une longue période avant que je décide de l'avenue dans laquelle je vais m'aventurer. Je laisse à la dimension poétique le temps de se révéler, j'évite ainsi un résultat trop explicite ou didactique.³³ »

C'est aussi une tentative de contrarier la standardisation du jeu théâtral qui à nos jours est plus guidé par des propos commerciaux que par le credo l'art pour l'art.

Pour incarner les différents personnages, Marie Brassard ne change pas seulement de voix à l'aide d'un vocodeur³⁴, mais aussi de gestes et de comportement. À son avis, l'art de jouer est en ces derniers temps devenu standardisé, et avec son théâtre, elle essaie de contrarier cette « uniformité » :

« Je pense que ma force, c'est le jeu. C'est un art qui m'est nécessaire. Je suis heureuse quand je joue. J'adore être interprète dans des spectacles et je vais le faire encore. Mais pour moi, jouer, c'est pas juste un travail d'interprétation, c'est un art en soi. Et je trouve que cet art se perd un peu, que parfois il y a une uniformisation de la manière de jouer. Il y a une façon de dire les choses qu'on voit toujours, un cliché de jeu qui se transmet. Moi, j'ai envie de chercher en dehors des clichés, d'aller voir ailleurs, d'essayer de dire les choses différemment³⁵. »

Brassard remarque d'ailleurs qu'elle n'évite pas la collaboration avec d'autres artistes, au contraire : la fondation d'*Infrarouge* lui a permis d'inviter des artistes à co-travailler dans ses productions pour y apporter leurs talents et pour ainsi créer des pièces de théâtre multimédiales. À son avis, le théâtre est la forme d'art multimédial par excellence.

Pour monter ses pièces en solo sur scène, Marie Brassard devait combattre sa propre peur, comme elle expliquait après sa première création, *Jimmy* :

« C'est terrorisant de créer une pièce seule, de s'exposer à tous, de se mettre en position de danger [...] Mais c'est le rêve de la jeune artiste qui a choisi le métier d'actrice pour exprimer son imaginaire. J'ai l'impression qu'avec Jimmy, j'ai défoncé une porte immense et que désormais je vais toujours écrire. [...] J'aime aussi l'idée qu'on montre concrètement sur scène à quel point un artiste, c'est vulnérable. L'art, c'est aussi le risque, le doute, et pas nécessairement la virtuosité, la maîtrise totale ou des

³³ Saint-Pierre, Christian: *Une oeuvre d'art en soi. Entretien avec Marie Brassard*. Dans: *Cahiers de théâtre Jeu* 111, 2004, pp. 104-105, cité par Pfahl 2008 : 265.

³⁴ Le vocodeur (en anglais: vocoder) « est un dispositif électronique de traitement du signal sonore. [...] Il analyse les principales composantes spectrales de la voix (ou d'un autre son) et fabrique un son synthétique à partir du résultat de cette analyse. » Cf. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Vocodeur> [11.08.2011]

³⁵ Labrecque, Marie : *L'inconfort et la différence*. www.voir.ca 15 mai 2003, <http://www.voir.ca/artsdelascene/artsdelascene.aspx?IIDArticle=26120> [16.08.2011]

performances éblouissantes. Moi, j'aime mieux montrer les failles, le manque, la peur, l'impossibilité. C'est ça, l'art: c'est fondamentalement humain³⁶. »

Comme Michel Bélair attribua au théâtre québécois des années 1960, l'un des points essentiels était de dénoncer « la peur... la peur de vivre, peur de faire face à la réalité, peur de soi-même³⁷ ». Cette peur était le moteur pour se réapproprié aussi les données socio-culturelles de la nation québécoise, car les auteurs et les metteurs en scène visaient à provoquer leur public afin « que le texte ne soit en réalité prétexte à une animation politique (Bélair 1973 : 92). »

Marie Brassard va au-delà de ce propos, tout en restant une artiste québécoise, elle traverse les frontières géographiques et met en lumière *la vulnérabilité des artistes*, de même qu'elle crée un théâtre universel qui ne se limite pas au contexte du Québec.

Dans son manifeste *Tout peut arriver*, elle se déclare premièrement actrice, mais avoue qu'elle aurait pu être danseuse, peintre ou musicienne et qu'elle est devenue actrice par accident. En conséquence, son inspiration dans la création de ses pièces de théâtre vient des autres produits culturels tels la littérature, la musique, le cinéma, les beaux arts, l'art moderne/multimédial, la photographie, ainsi que des textes philosophiques. Son théâtre est aussi influencé de la danse – au début de sa carrière comme actrice, elle s'intéressait beaucoup au théâtre Nô et dans une interview, elle confirme qu'elle aime à mélanger des choses qui ne sont pas mêlées normalement.

2. FORMES THÉÂTRALES

Cette partie est consacrée à l'analyse du théâtre de Marie Brassard et sa trilogie urbaine en tant que théâtre postdramatique pour démontrer les spécificités et les caractéristiques de son théâtre.

D'abord, sans s'attarder à une description trop exhaustive, on va aborder les contenus, personnages et les thèmes de la trilogie urbaine pour ensuite analyser le théâtre de Marie Brassard sous les aspects de la théorie de Hans-Thies Lehmann et sa conception du « théâtre postdramatique ».

³⁶ Boulanger, Luc : *Femme de rêve*. www.voir.ca: 31 mai 2001, <http://www.voir.ca/artsdelascene/artsdelascene.aspx?iIDArticle=16264> [16.08.2011]

³⁷ Bélair, Michel (1973) : *Le Nouveau théâtre québécois*. Montréal : Leméac, p. 92.

La première pièce en solo, *Jimmy, créature de rêve*, joue avec les différents niveaux de réalité et montre un personnage inventé par une actrice montréalaise (qui est une figure dans la pièce et pas seulement l'alter ego de Marie Brassard) qui se transforme au cours de la pièce selon les rêves des autres sans pouvoir contrôler son sort.

Dans *La Noirceur*, il s'agit d'un évènement concret qui a suscité en Marie Brassard le besoin de mettre en relation ses expériences et l'idée originale de créer une pièce qui parle d'un skinhead, issu d'un milieu raciste, et qui se transforme en un être sensible à cause de la perte d'une personne aimée. De la sorte, son histoire personnelle, c'est-à-dire d'être expulsé de son appartement à Montréal et d'avoir perdu son voisin et meilleur ami, se mélange avec l'histoire du skinhead qui a perdu sa sœur cadette.

Dans *Peepshow*, la trame narrative du conte de fées du *Petit chaperon rouge* structure les scènes qui traitent les différents effets du désir, de la recherche d'amour et de reconnaissance. Ainsi, le personnage principal, Beautiful (Petit chaperon rouge) parle de ses expériences sexuelles et de la séparation de son amoureux, incarné dans la pièce par Will, le loup. Elle craint aussi un monstre qui vit sous son lit et qui symbolise son initiation sexuelle.

Peepshow offre au public des aperçus de la recherche de l'intimité.

2.1. LE THÉÂTRE POSTDRAMATIQUE

Puisque le théâtre en tant que produit culturel reflète, provoque, imite ou change notre perception de la réalité, le drame « classique » n'arrive plus à prendre compte de tous les changements de notre société d'aujourd'hui.

L'hybridation est l'une des caractéristiques essentielles du théâtre qui s'est développé de plus en plus comme un art autonome. Depuis l'apparition du metteur en scène dans la deuxième moitié du 19^{ième} siècle, au début du 20^{ième} et au cours de ce dernier siècle, des groupes et compagnies de théâtre ayant « cherché à briser les conventions caduques de la scène³⁸ » et de nouvelles formes dramatiques et scéniques qui mélangent les langages de différents genres, styles, techniques et arts ont contribué à faire du théâtre l'art multimédial et hybride par excellence. Les conventions normatives et strictes du drame « classique » n'arrivent plus à prendre compte cette dynamique des langages, des techniques et des modèles hétéroclites qui

³⁸ cf. Hébert, Chantal/Lapointe-Cloutier, Marie-Michèle/Noreau, Denyse/Perelli-Contos, Irène (2001) : *L'hybridité au théâtre. Deux études de cas*. Dans Robert Dion/Frances Fortier/Élisabeth Haghebaert (Dir.) : *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*. Québec, Nota Bene (Les cahiers du CRELIQ), pp. 123-154, ici : p. 123.

caractérisent la nouvelle poétique théâtrale (cf. Hébert, Lapointe-Cloutier, Noreau, Perelli-Contos 2001 : 123-125).

« For theatre as a form of art which has its own raison d'être in the capacity to problematize or even renew our perception and understanding of reality, it holds true that the pattern of drama somehow no longer seems to be able to grasp this reality. If we consider the principle of its form, drama is about conflict between protagonists and about decisions created in the sphere of dialogue. But it is beyond doubt that conflicts and decisions of relevance in contemporary society are less and less conflicts and decisions of personal protagonists. They result from tensions between anonymous blocks of power, economic interests, regional and global strategies, markets, shifts of balance of forces, and chaotic sudden implosions which are much less influenced by individual actors in political power than they themselves may imagine³⁹. »

Suivant les analyses sur le pouvoir de Michel Foucault, on ne peut plus partir du principe que le pouvoir est exercé de haut en bas ou bien par un roi omnipotent au peuple soumis. Au contraire, dans la conception de Foucault, le pouvoir se comprend comme un réseau où chacun participe à perpétuer le système du pouvoir – juste comme Judith Butler comprend le genre comme un acte performatif, qui se stabilise dans une société par des règles établies et répétées (cf. Chapitre 8).

Alors, les conflits individuels se basent sur des formes plus globales que la forme classique du théâtre (unité de lieu, de temps, d'espace) puisse représenter et le théâtre d'aujourd'hui doit s'adapter à ces changements : « But theatre considered as an artistic practice has to find answers in the face of the drifting apart of dramatic form and social reality (Lehmann 2007: 41). »

Dans son livre *Postdramatisches Theater*, publié en 1999, Hans-Thies Lehmann⁴⁰ établit une théorie du drame contemporain qu'il appelle « postdramatique » : cet adjectif décrit le fait que le théâtre contemporain opère au-delà du drame, dans un temps où les paradigmes du drame n'offrent qu'une portée trop étroite⁴¹. Cela n'implique pas que les structures du drame « normal » ne valent plus rien puisqu'elles persistent ne serait-ce que dans des formes affaiblies.

« Therefore, we discover in the theatre practice roughly since the advent of media culture a richly varied spectrum of theatrical innovations which often repeat, quote, continue or revive the older avant-garde, but also present new ways of deviating from the path of established dramatic theatre (Lehmann 2007: 41). »

³⁹ Lehmann, Hans-Thies (2007) : *Word and Stage in Postdramatic Theatre*. In: Christoph Henke: *Drama and/after postmodernism*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, pp. 37 – 54, ici: pp. 40- 41.

⁴⁰ Né en 1944, Hans-Thies Lehmann est professeur de sciences théâtrales à l'université Johann Wolfgang Goethe à Frankfurt/Main depuis 1988.

⁴¹ cf. Lehmann, Hans-Thies (1999) : *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main : Verlag der Autoren, p. 30.

2.2.LES SIGNES DU THÉÂTRE POSTDRAMATIQUE

Lehmann développe une phénoménologie de l'emploi du signe postdramatique (postdramatischer Zeichengebrauch) et décrit onze signes⁴² théâtraux pour mieux expliquer les stylistiques de ces nouvelles formes du théâtre. Ces signes théâtraux ainsi que ses analyses sur le corps, la voix et les médias au théâtre vont nous servir comme instruments pour notre analyse du théâtre de Marie Brassard.

Les onze signes du théâtre postdramatique sont la non-hiérarchie/parataxis, la simultanéité, la densité des signes, la surabondance, la musicalisation, la scénographie/dramaturgie visuelle, « chaleur et froideur », corporalité, « théâtre concret », intrusion du réel, événement/situation. On va ici décrire les signes caractéristiques pour le théâtre de Marie Brassard.

2.2.1. NON-HIÉRARCHIE ET PARATAXIS

Lehmann fait remarquer que les éléments du théâtre postdramatique ne sont plus liés l'un à l'autre d'une façon évidente : la polyvalence et l'égalité entre tous les éléments rompent avec la tradition théâtrale de favoriser la langue et la mimique aux autres composants du théâtre (comme l'architecture de la scène, le décor etc.). Ainsi, tous les moyens (danse, performance, *Erzähltheater*) deviennent égaux, rayonnent dans tous les sens et exigent une contemplation « rapide et placide (Lehmann 1999 : 146). »

Le public reçoit tous ces signes et la construction du sens est toujours ajournée et peut se faire par un élément inattendu ou manquer totalement. Comme le notent les auteures de l'article *L'hybridité au théâtre, deux études cas*, les lecteurs/lectrices et les spectateurs/spectatrices doivent rassembler les composants hétéroclites des œuvres dramatiques et scéniques.

Dans le théâtre de Marie Brassard, c'est aussi le spectateur/la spectatrice qui doit assembler tous les éléments et en construire le sens, car les scènes ne se suivent pas par ordre chronologique et le texte théâtral n'est pas le seul agent sur scène. La voix manipulée de la comédienne, sa mimique et l'éclairage (la lumière) dominant chaque mise en scène à cause du décor minimaliste et du jeu économique de la comédienne.

Dans *Jimmy*, ce sont seulement des accessoires très symboliques qui se trouvent sur scène : des chaussures de femme, un miroir, un oiseau noir qui tombe par terre; dans *La Noirceur*, ce sont des projections de la ville de Montréal qui répondent au contenu de la pièce; et dans

⁴² Par „signe théâtral“, Lehmann comprend toutes les dimensions de signification, tout élément du théâtre, aussi les éléments virtuels. (cf. Lehmann 1999 : 139)

Peepshow, les projections et les chansons se mêlent aux histoires que les personnages racontent et créent ainsi un monde sonore et visuel sur scène qui est très proche du jeu radiophonique.

2.2.2. SIMULTANÉITÉ

Par la valorisation de ce parataxis et conséquemment par l'expérience de la simultanéité, l'appareil de perception est surchargé, avec des fins systématiques (selon Lehmann 1999 : 149). Le public, incapable d'apercevoir ou de recevoir tous les signes, est ainsi incapable de tout comprendre. La fonction ou l'intention de cette simultanéité est donc l'expérience de la perception sélective, puisque les événements sur scène se déroulent en même temps, il reste incertain si ces éléments simultanés sont connectés ou juste s'ils se passent simultanément.

Or, les projections dans la pièce *Peepshow* qui montrent le corps de la comédienne, des images illustrant les histoires des personnages de la pièce ou des images très abstraites, ne sont pas de pures illustrations mais ajoutent une dimension visuelle aux événements sur scène qui offrent de nouvelles perspectives au public, tout en restant très suggestives.

Une autre conséquence de la simultanéité est que l'organique du théâtre devient fragmentaire, et la fonction compensatoire du drame traditionnel - de supplémenter un ordre dans le désordre de la réalité - est suspendue (Lehmann 1999 : 150).

Le théâtre postdramatique demande donc un travail de sélection, de structuration des éléments de la part du public. Le refus d'une compréhension totale montre aussi une certaine libération de la part des metteurs en scène: recombinaison, réécriture et fantasia (Lehmann 1999 : 151).

Marie Brassard affirme qu'elle ne veut pas monter des pièces didactiques pour instruire son public. Suivant son instinct, composant des pièces de théâtre abstraites et allégoriques, elle laisse au public le soin de s'en construire le sens.

Lors d'une discussion publique suite à la première de sa nouvelle pièce *Moi qui me parle dans le futur à moi-même* à Vienne, elle faisait remarquer que la langue anglaise lui est une langue plus « vide » et plus utile dans le processus de création car les mots français sont surchargés de significations et de sens. Parler en anglais lui semble délivrant parfois, même si le français est sa langue maternelle et lui est plus proche.

C'est dans ce contexte que se voit le théâtre de Marie Brassard comme un théâtre non-conventionnel et innovateur.

Peepshow est peut-être le meilleur exemple pour ce que Lehmann décrit comme pièce fragmentaire : sans éventuellement former *un* grand récit, la pièce est plutôt un kaléidoscope de différentes ébauches sur le même thème et les fragments ne sont pas tous liés l'un à l'autre.

2.2.3. JEU DE LA DENSITÉ DES SIGNES

Dans le théâtre postdramatique, la norme conventionnelle de la densité des signes théâtraux est brisée et l'alternance entre multiplicité et simplicité (ou manque des signes) devient une catégorie de distinction. Comme réaction à la culture des médias, le théâtre postdramatique connaît un flot d'images, de signes, d'informations : comme Lyotard a remarqué, c'est la condition postmoderne qui laisse disparaître tout savoir qui ne peut plus former une information.

La stratégie du refus devient caractéristique du théâtre postdramatique : répétition, formalisme et durée réduisent les signes; le théâtre montre une affinité pour le graphisme et l'écriture contre l'opulence optique et la redondance.

Le but de ce minimalisme, du « théâtre du silence » est d'animer le public à remplir les vides et ainsi de faire agir le public qui d'habitude se laisse intoxiquer du flot d'informations.

La Noirceur, une pièce écrite pour deux acteurs, est interrompue par des séquences de danse qui mettent l'accent sur le corps des acteurs et expose ainsi la matérialité du corps humain. Accompagnés par des mélodies discos, ces « interludes » montrent aussi l'isolement et la condition intérieure, psychique des protagonistes, qui fuient la réalité et s'expriment par leurs corps et non plus verbalement. De la sorte, leur douleur (d'avoir perdu leur fille/sœur resp. ami) n'est pas passée au silence mais exprimée d'une façon corporelle.

2.2.4. REDONDANCE

Dans la conception de Deleuze et Guattari, le rhizome est une anti-généalogie⁴³ qui s'oppose à la logique binaire et au concept de l'arbre-racine établi en biologie. Dans leur œuvre *Mille Plateaux*, ils déterminent les principes de leur conception du rhizome : il s'agit d'un système connectif et hétérogène, multiple, qui « peut être rompu [...] en un endroit quelconque (Deleuze et Guattari 1980 : 16) » sans que les lignes puissent être hiérarchisées ou soumises à quoi que ce soit de signifiant (cf. Deleuze et Guattari 1980 : 17). Tandis que le concept de

⁴³ Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1980) : *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie II*. Paris : Éditions de Minuit, p. 18.

l'arbre « articule et hiérarchise des calques (Deleuze et Guattari 1980 : 20)», le rhizome est une *carte et non pas calque*.

Le théâtre postdramatique développe des rhizomes de l'hétérogène : par exemple, des séquences minimales multiplient les données de la perception par le fait que des éléments non-connectés sont estimés plus hauts que des éléments cohérents. Ainsi, la scène est « surchargée » de signes et de matériaux (Lehmann 1999 : 154-155).

Une telle carte est donnée par exemple dans la pièce *La Noirceur* dans la scène quand l'Actrice et l'Ami énumèrent des endroits et des noms qu'ils associent à la métropole de New York : ces noms et lieux célèbres deviennent une chaîne de libre association et au fur et à mesure, les voix des deux acteurs deviennent de plus en plus incompréhensibles et le public se voit confronté à un véritable cyclone de syllabes et de sons.

2.2.5. MUSICALISATION

La musique au théâtre s'est développée comme structure à part pour le metteur en scène ainsi que pour les acteurs et actrices. La parole de l'acteur/actrice est musicalisée (timbre, voix, intonation etc.) mais il se développe aussi une deuxième sémiotique auditive sur scène : la polyphonie interculturelle des gestes langagiers et des voix.

La musique d'Alexander MacSween accompagne les spectacles *La Noirceur* et *Peepshow*. En plus, les pièces sont entrecoupées par des chansons qui décrivent un aspect de la situation des personnages et ces citations intermédiaires commentent ainsi les événements qui se passent sur scène :

Dans *La Noirceur*, au début et à la fin du spectacle, Guy Trifiro (qui joue l'Ami et l'Homme dans la photo) chante « Strangers in the Night » à la manière de Frank Sinatra puisque, dans les scènes du début et de la fin, il s'agit des locataires de l'édifice qui racontent leurs rituels nocturnes et matinaux et sont étrangers l'un à l'autre.

Dans la scène *Le silence*, et au fur et à mesure que le texte (une énumération des artistes et lieux culturels new-yorkais) avance, les voix des deux acteurs manipulées électroniquement, s'entrelacent et deviennent presque incompréhensibles et de plus en plus musicales. À la fin de la scène, les deux acteurs chantent le début de la chanson « Tainted Love » d'Edd Cobb, sur l'air de la version de 1981 du groupe Soft Cell. Les paroles « Sometimes I feel I've got to/Run away I've got to/Get away » commentent la décision de l'Ami de quitter Montréal et aller s'installer à New York.

La pièce *Peepshow* est de nouveau accompagnée par la musique d'Alexander MacSween et l'espace scénique est ainsi élargi et ouvert à une dimension auditive qui s'ajoute à celle de la parole et de la voix manipulée.

Marie Brassard décrit la voix amplifiée aussi comme une prothèse, une extension de son corps humain qui lui permet d'interpréter les différents personnages de ses pièces. Parfois, sa voix est amplifiée à un tel degré qu'elle devient presque musique rythmée et magique.

La musique devient une métaphore en montrant non seulement cet « état intérieur » des personnages, mais aussi l'incapacité de communiquer et de tout dire : dans la scène *Il y a plusieurs façons de procéder* de la pièce *Peepshow*, quand les mots de Will, le loup deviennent chant et se transforment en un hurlement, l'actrice exprime le désir et le met en musique, en cris pour montrer *la* crise.

Les deux chansons dans *Peepshow* renforcent une incommunicabilité car c'est à travers les paroles des autres – celles de Screamin' Jay Hawkins (*I Put A Spell on You*) et de Elvis (*Are You Lonesome Tonight*) – que Beautiful et Will, le loup arrivent à exprimer leurs sentiments.

La transformation des pensées des caractères en musique interrompt la pièce et crée des contrepoints, des moments de réflexion pour l'auditoire : les deux chansons – celle de Elvis au moins – sont très célèbres dans la culture populaire occidentale, et donnent le prétexte, ou bien un métacommentaire à la pièce. Les chansons illustrent les topoi de la séparation et de l'obsession d'un être aimé.

I Put A Spell on You est aussi une citation intermédiaire : dans le film *Stranger Than Paradise* de Jim Jarmusch, directeur US-américain des films underground, la chanson fait partie de la bande sonore.

L'auteur-compositeur de cette chanson, Screamin' Jay Hawkins, (Jalacy Hawkins) était interprète américain de rythme and blues. Il était surtout reconnu pour avoir introduit

« des bruits corporels comme éléments à part entière de la musique au même titre que la voix, la guitare ou la batterie [et d'avoir inventé] pour la scène un personnage de monstre loufoque qui sort d'un cercueil, joue avec des crânes, porte une cape de vampire. Ce rôle le suivra toute sa vie et fera hélas oublier ses talents de chanteur et de pianiste⁴⁴. »

En réinterprétant cette chanson, Marie Brassard re-vive aussi cet alter ego de Screamin' Jay Hawkins et illumine un nouvel aspect du rôle du Monstre dans la pièce : une figure de scène inventée pour choquer et pour faire peur.

⁴⁴ http://fr.wikipedia.org/wiki/Screamin%27_Jay_Hawkins [16.08.2011]

2.2.6. SCÉNOGRAPHIE, DRAMATURGIE VISUELLE

Dans les années 1960 et 1970 se forme une dramaturgie visuelle pendant que dans les années 1990, le théâtre textuel (Texttheater) devient plus important.

Cette dramaturgie visuelle développe sa propre logique et devient une scénographie qui n'est plus soumise au texte, mais transcende le genre, l'humain (Lehmann 1999 : 159) : le corps théâtral devient ainsi une métaphore.

Lehmann cite Mallarmé qui décrivait la danse comme une « écriture corporelle » :

« À savoir que la danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc. et qu'elle ne danse pas, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élan, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans sa rédaction : poème dégagé de tout appareil du scribe (Lehmann 1999 : 159-160)⁴⁵. »

C'est aussi l'abstraction qui intéresse Marie Brassard dans ses pièces de théâtre : même si ses histoires sont personnelles et parfois même autobiographiques, elle arrive à puiser de son imagination et de son jeu des aspects universaux, voire métaphoriques.

2.2.7. CHALEUR ET FROIDEUR

Lehmann note que le théâtre postdramatique est caractérisé d'une part par une froideur sur scène : en tant que forme d'art qui est très proche des problèmes des humains, le théâtre postdramatique montre d'une façon chorégraphiée, distanciée, froide les sorts des humains; ou bien au contraire : en surchauffant la scène d'images et en créant un tel flot d'images, le théâtre postdramatique est de l'autre part caractérisé par la chaleur des signes.

Tel dans la pièce *La Noirceur* où le décor (qui suggère un édifice industriel) et la distance entre les deux acteurs sur scène se caractérisent par une atmosphère de stérilité.

En opposition, la pièce *Peepshow* produit par les projections d'images filmées par une caméra infrarouge alternant avec des autres images abstraites (une forêt, des feuilles d'arbre etc.) une certaine chaleur et stimulation visuelle.

⁴⁵ Mallarmé, Stéphane: *Œuvres complètes*. Paris 1970, p. 304.

2.2.8. CORPORÉITÉ

Lehmann reconnaît en général un « déplacement dans la conception de la production des signes », les signes nient le service de signifier. Le corps de sa présence auratique (dans le sens de Walter Benjamin) est exposé, ainsi que des *corps déviants* sont montrés:

« Im allgemeinen verdrängte und ausgeschlossene Daseinsmöglichkeiten kommen in hochgradig physischen Formen des postdramatischen Theaters zur Geltung und dementieren jene Wahrnehmung, die sich in der Welt eingerichtet hat um den Preis der Ausblendung des Wissens, wie schmal der Bereich ist, in dem das Leben sich in einiger 'Normalität' abspielen kann (Lehmann 1999 : 163) . »

Dans *Jimmy*, par la figure ambiguë du coiffeur homosexuel qui est transformé par les rêves d'une actrice, un tel corps déviant est « mis en scène ». On discutera ces transformations corporelles plus loin.

Dans *La Noirceur*, les séquences de danse interrompent la pièce et exposent le corps dans sa matérialité tout en montrant l'isolement des protagonistes.

Dans *Peepshow*, des images filmées par une caméra infrarouge du corps de la comédienne sont projetées sur scène et le redoublent et défigurent ainsi.

3. JIMMY, CRÉATURE DU RÊVE : L'ONIRIQUE DU JEU

Pendant deux années, Marie Brassard a documenté ses rêves et sa première pièce en solo, *Jimmy, créature de rêve*, en est le résultat.

Brassard s'y penche dans une thématique bien originale, racontant l'histoire de Jimmy, un coiffeur homosexuel, né en 1950 à l'âge de 33 ans dans un rêve d'un général américain.

La comédienne se trouve seule devant le public, un miroir, une petite banque et des chaussures de femme étant les seuls objets sur scène. Ce décor minimaliste suggère l'état d'âme de Jimmy et reflète ainsi sa situation de désorientation, où il n'y a aucun point de repère.

L'éclairage change selon le moral de Jimmy et reflète sa condition psychique tandis que sa voix se transforme à l'aide d'un vocodeur pour que Brassard puisse changer d'identité.

Dans la pièce, Brassard raconte de différents points de vue des quatre protagonistes (Jimmy – le coiffeur homosexuel, Jimmy–enfant, l'Actrice montréalaise et sa Mère) et alors de différentes perceptions de la réalité une histoire d'amour (entre Jimmy et Mitchell, un jeune soldat américain) et une histoire de commémoration (l'Actrice qui rêve de sa Mère morte).

Marie Brassard est en même temps créatrice de et créature dans la pièce et elle va jouer avec ce double sens qui généralement qualifie chaque signe théâtral : Elle va redoubler la réalité de Jimmy quand elle raconte du point de vue de Jimmy enfant; elle va changer la réalité quand elle décrit les rêves de l'Actrice dans lesquels Jimmy change constamment d'identité.

Dans ce sens, la pièce peut être lue comme une définition des constituants de son théâtre, sa première pièce en solo lui ayant donné toute liberté artistique de s'exprimer et de créer.

Elle explique son intérêt général pour le théâtre ainsi :

« Au théâtre, j'aime la proximité avec les autres. Le fait que chaque performance est unique, risquée. Cette expérience très sensuelle en temps réel avec d'autres humains qui nous sont étrangers. C'est le partage d'un moment singulier en dehors de la normalité de nos existences ; un jeu autour de la fantaisie et du mensonge que nous acceptons de jouer ensemble ; d'une manière c'est le partage de fantasmes avec des étrangers. Il y a quelque chose en ça d'illicite et d'excitant.

Aussi, la forme du théâtre nous permet d'évoquer, de suggérer les choses sans être esclaves du réalisme. Il y a dans le théâtre et les relations qu'il suscite un très grand potentiel poétique et une invitation à la dissidence qui est très séduisante. »

Cette approche correspond à la définition qu'a donnée Georg Fuchs en 1905. Il décrit l'art de jouer comme un mouvement rythmique du corps humain dans l'espace,

« ausgeübt aus dem schöpferischen Drange, eine Empfindung durch die Ausdrucksmittel des eigenen Leibes zur Darstellung zu bringen, und in der Absicht, sich dadurch eben jenes inneren Dranges lustvoll zu entladen, daß man andere Menschen im gleiche oder ähnliche rhythmische Schwingungen und damit in einen gleichen oder ähnlichen Rauschzustand versetzt⁴⁶. »

Le théâtre présente un différent regard sur la réalité, offre le potentiel de questionner ou parfois de contester le système établi. Selon Doris Kolesch, il s'agit aussi de s'interroger sur les frontières qui sont ainsi créées, où et comment ces frontières se construisent :

« Wenn es zutrifft, dass die Etablierung von Kultur und Gesellschaft und alle damit verbundenen Phänomene und Werte wesentlich auf der Ziehung von Grenzen und auf Prozessen der Ein- und Ausgrenzung beruhen, dann kommt als eine Funktion ästhetischer Arbeit und ästhetischer Erfahrung in den Blick, dass wir dadurch mit dem möglichen Anderssein von Ordnungen konfrontiert werden können. Nicht dass Grenzen gezogen werden, sondern wie und wo dies geschieht, kommt als kontingente Praktik in den Blick und stellt mithin das gesamte vorhandene Ordnungssystem in Frage⁴⁷. »

⁴⁶ Cité par Fischer-Lichte, Erika (2004a): *Theater und Ritual*. In: Christoph Wulf (Hg.): *Die Kultur des Rituals*. München: Fink, pp. 279-292, ici: p. 282.

⁴⁷ Kolesch, Doris (2008) : *Bodies that matter. Verkörperung, Geschlecht, Performance im aktuellen Theater und Tanz*. In: Celine Camus, Annabelle Hornung, Fabienne Imlinger, Angela Kolbe, Milena Noll, Isabella Stauffer (Hg.) : *Im Zeichen des Geschlechts. Repräsentationen, Konstruktionen, Interventionen*. Königstein im Taunus: Ulrike Helmer Verlag, pp. 346 – 360, ici : pp. 350-351.

Le théâtre compris comme un lieu de possibilité transmet aussi des normes et valeurs alternatives et peut amener le public à remettre en question les valeurs héritées ou à transformer sa perception de la réalité.

Dans *Jimmy*, cet aspect est aussi mis en lumière comme remarque Julia Pfahl:

« Das Theater offenbart sich einmal mehr als ein Ort medialer Performanz, für den eine Vielzahl technischer Interventionen prägend sind, und zeigt gleichzeitig, dass diese Allianz in keiner Weise die dem Theater zugeschriebene Authentizität der Darstellung, das Moment der unverstellten Präsenz eines Schauspielers und die Magie des unmittelbaren Erlebens in Frage stellt, sondern zum paradigmatischen Ort der Interaktion von Mensch und Maschine wird (Pfahl 2008: 281). »

Avec la figure ambiguë de Jimmy, Marie Brassard montre sur scène la personnification d'un personnage de rêve, une personnification du subconscient. Le fait qu'il reste incertain s'il s'agit d'un produit de ses propres rêves ou une invention fictionnelle devient aussi une *devinette* ludique : puisque comme dans la pièce, une comédienne de Montréal rêve Jimmy et l'instrumentalise pour mettre en scène sa pièce, il est probable que l'Actrice (dans la pièce) et Marie Brassard soient la même personne et que le public assiste à un spectacle autobiographique.

Robert Lepage a remarqué dans un entretien qu'une « solo-show is necessarily about someone's uniqueness and someone's loneliness », et la première pièce en solo de Marie Brassard souligne cette caractérisation.

3.1. JIMMY – ENTRE RÊVE ET RÉALITÉ

« La caractéristique de la communication théâtrale, c'est que le récepteur considère le message comme non réel ou plus exactement comme non vrai. [...] C) Je qui figure dans le lieu scénique, c'est un *réel concret*, des objets et des personnes dont l'existence concrète n'est jamais mise en doute [...] mais] ils se trouvent en même temps niés, marqués du signe moins. [...] Tout ce qui se passe sur scène [...] est frappé d'irréalité⁴⁸. »

Ubersfeld attribue au théâtre le statut du rêve, car sur scène, toute action théâtralisée se transforme instantanément en une action non réelle et s'apparente ainsi au rêve dans lequel, comme au théâtre, le rêveur dénie qu'il rêve. Selon la théorie freudienne sur le rêve, le rêveur est conscient qu'il rêve même s'il ne veut pas y croire, ainsi, le spectateur au théâtre sait très bien qu'il assiste à un spectacle, « une construction imaginaire » qui n'appartient pas au monde réel.

⁴⁸ Ubersfeld, Anne (1996a) : *Lire le théâtre I*. Paris : Éditions Belin, p. 35.

Le spectateur se trouve donc dans une double zone : l'une qui suit les règles et les lois de sa vie quotidienne, l'autre « qui est le lieu d'une pratique sociale différente et où les lois et les codes qui le régissent, tout en continuant à avoir cours, ne le régissent plus, lui, en tant qu'individu pris dans la pratique socio-économique qui est la sienne; il n'est plus 'dans le coup' (ou sous le coup?) (Ubersfeld 1996a : 35-36). »

Mais dans cette double zone se trouve également Jimmy, le protagoniste principal de la pièce : au premier plan, il est littéralement un objet de rêve de l'Actrice et du général américain dans la pièce, et au deuxième plan, il est une figure de théâtre qui veut faire croire au public à son existence réelle. Ce double sens ajoute une dimension auto-réflexive à la pièce et montre une caractéristique du théâtre postdramatique.

Bernhard Waldenfels décrit dans son ouvrage *Sinnesschwellen – Studien zur Phänomenologie des Fremden* le seuil (*Schwelle*) comme un non-lieu, un lieu de transgression, un lieu de l'étrangeté par excellence. Les expériences du seuil adviennent quand on transgresse un domaine d'expérience ou une sphère de vie, si l'on prend l'exemple de s'endormir, de se réveiller, de tomber malade ou de guérir, de grandir ou de vieillir, d'arriver ou de partir, de naissance ou de mort⁴⁹.

Et dans la pièce, il s'agit de transgresser ces zones – celles du songe et de la réalité, de la mort et de la vie : Jimmy, la créature de rêve, est suspendu dans le temps quand personne ne le rêve et ne peut choisir – comme chaque être humain – de naître ou de mourir. En dehors de cette évidence, Jimmy reflète aussi l'hybridité de l'identité même et devient une créature de seuil (*Schwellenwesen*), car son corps est mutilé par les différentes transgressions qu'il expérimente au cours des rêves.

Son identité devient inidentifiable, une identité transparente qui absorbe l'autrui, où les frontières entre le corps et le monde fictionnel sont brisées et leur fusion devient perceptible, audible dans ses discours et visible par les projections sur scène.

Les transformations corporelles de Jimmy montrent aussi son manque de contrôle sur soi-même, sur sa vie. Comme un caméléon, son corps suit les rêves de l'Actrice – il devient d'abord Andy Warhol et chante la chanson *Your Song* (« It's a bit funny this feeling inside », *Jimmy*, p. 3) de Elton John, découvrant que l'Actrice rêve à la tentative d'assassinat de la féministe radicale Valerie Solanas qui a tiré sur Andy Warhol en 1968. Jimmy sent les douleurs de cette attaque et son corps en est mutilé. (« Les blessures s'étaient cicatrisées

⁴⁹ Waldenfels, Bernhard (1999) : *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden* 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 9.

instantanément, mais mon corps était détruit. J'avais aussi des seins et ça me dégoûtait. »
Jimmy, p. 3)

Tout à coup, il se trouve dans un avion, devient Yves Montand et doit embrasser l'Actrice, mais ce baiser n'est pas la seule nausée qu'il doit supporter : dans les toilettes de l'avion, il se masturbe, sans s'en apercevoir qu'il se trouve en réalité devant un public, dans une salle de spectacle.

Cette dernière scène marque clairement la transgression de la limite entre le privé et le public, et montre que Jimmy n'est pas maître de soi-même. Cette scène de masturbation, l'embarras et la confusion qu'elles causent à Jimmy répondent aussi au manque de point de repère temporel ou spatial, car il n'est pas clair si Jimmy est en train d'être rêvé (par l'Actrice) ou s'il revit seulement ses expériences. Il n'est pas certain d'être dans les toilettes de l'avion ou s'il prétend jouer.

Finalement, l'Actrice rêve de sa mère morte et Jimmy développe des seins et devient la mère de l'Actrice, qui est elle-même consciente de Jimmy dans son corps.

La fusion d'une âme morte (la Mère) et d'une créature de rêve (Jimmy) montre de nouveau que Jimmy est en développement constant; il représente le devenir que Deleuze et Guattari avaient conçu dans leurs œuvres *Anti-Œdipe* et *Mille Plateaux* (cf. **Les transformations corporelles**). Pour eux, devenir-animal, devenir-femme, devenir-imperceptible sont des stratégies pour détruire la pensée binaire : devenir-femme étant le statut auquel il faut aspirer.

Jimmy peut aussi être lu comme un Corps sans Organes (CsO) – ou comme un médium qui sert l'Actrice dans son travail de deuil et de commémoration.

Erika Fischer-Lichte décrit dans son article *Kunst und Ritual. Körper-Inszenierungen in Performances* le propos d'une performance (à l'opposition d'un rituel) ainsi :

« Mit der Herstellung von Liminalität eröffnet die künstlerische Performance dem einzelnen Spielräume, um sich selbst permanent neu und anders wahrnehmen, um ein immer anderes, neues Selbst konstituieren zu können.

Die Verwandlung, welche die künstlerische Performance bewirkt, meint daher auch die Negation eines jeden fixierten Status; sie intendiert ein Selbst, das sozusagen ständig im Fluß ist, das sich immer wieder neu konstituiert und permanent wandelt⁵⁰. »

Par liminalité, Fischer-Lichte (suivant van Geep) comprend les expériences liminales ou transformatives, qui peuvent se catégoriser en trois phases : la phase de séparation, la phase de seuil ou de transformation et la phase d'incorporation.

Dans la pièce, Jimmy n'arrive pas à terminer cette liminalité qui caractérise selon Fischer-Lichte chaque performance et devient le but même d'une performance : comme on va montrer

⁵⁰ Fischer-Lichte, Erika (2000) : *Performance-Kunst und Ritual: Körper-Inszenierungen in Performances*. In: Gerhard Neumann (Hg.): *Lesbarkeit der Kultur*. München: Fink, pp. 113-132, ici: p. 128.

dans le chapitre suivant, Jimmy représente donc un archétype de l'acteur/actrice puisqu'il suit le commandement des « metteurs en scène » - ses rêveurs, et reste dépendant d'eux.

Son souvenir d'enfance (un oiseau noir – symbole de la mort - qui est tombé par terre et qu'il avait montré à sa mère) se mêle aux expériences de l'Actrice qui a aussi perdu sa mère et rêve d'elle pour absorber son deuil. Le rêve où l'Actrice enferme Jimmy et sa Mère dans la maison des morts et essaie de les injecter de son amour montre un aspect du travail de deuil de l'Actrice.

3.2.JIMMY – ARCHÉTYPE DE L'ACTEUR

Dans ses articles *Ästhetik der Präsenz* et *Wer sehen will, muss hören. Stimmlichkeit und Visualität in der Gegenwartskunst*, Doris Kolesch remarque que le théâtre (du grec *theatron*) se définit comme la scène de visibilité, un lieu de regard et pour se faire regarder : « Theater ist die Szene der Sichtbarkeit, ein Ort des Sehens und des An-Gesehen-Werdens⁵¹. »

Au lieu de créer un monde fictionnel sur scène, le théâtre postdramatique cherche à exposer cette disposition même et de réinterpréter le rôle des spectateurs et des spectatrices comme voyeur-e-s, ou comme témoin-e-s.

C'est – comme note Lehmann – par la présence des acteur-e-s et par leurs voix que le public est appelé, et fait ainsi parti de l'évènement sur scène. C'est aussi une relation corporelle, car la voix enchante, manipule, séduit, dégoûte et affecte l'auditeur-e par le passage de l'oreille parfois jusqu'aux os.

John Berger a remarqué que tout ce que nous entendons devient instantanément une image (mentale), et par la lumière qui change selon l'état psychique de Jimmy, la visualisation des voix se montre sur scène: quand il imagine le rêve parfait dans lequel il se trouve dans l'eau avec son amoureux Mitchell, les projections montrent des vagues de la mer. L'eau signifie pour Jimmy liberté et bonheur car « on sait que sous l'eau, il est impossible de tomber » (*Jimmy*, p. 6). Lors de la scène de masturbation, la lumière devient rouge correspondant à l'embarras que Jimmy ressent quand il réalise ce qu'il avait fait.

⁵¹ Kolesch, Doris (2001) : *Ästhetik der Präsenz : Theater-Stimmen*. In : Josef Früchtl/Jörg Zimmermann (Hg.) : *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*. Frankfurt/Main : Suhrkamp, pp. 260-275, ici : p. 260.

Par le caractère intime de la scène et le décor minimaliste ainsi que par les histoires personnelles que partagent les protagonistes de la pièce avec les spectateurs et les spectatrices, la position du public devient celle des témoin-e-s : assistant à toutes les histoires, le public se trouve dans une position d'être omniscient (sans être présent ou visible), car c'est pour le public seulement que les différentes perspectives forment un grand ensemble. Pour Jimmy, le public est aussi nécessaire que la voix de l'Actrice, car avec cette voix seulement, il peut s'adresser aux gens dans l'auditoire.

Jimmy représente ainsi la condition ambiguë de chaque acteur/actrice qui entre la scène et s'expose devant un public, sans pouvoir contrôler si son jeu est bien reçu. À ce propos, Susanne Granzer décrit cette relation inégale de l'acteur/actrice dans son article *Being On Stage* ainsi :

« [...] die Entdeckung der [...] *Differenz* zwischen Handeln und Widerfahrnis wird *on stage* im Subjekt zur *physischen* Attacke. Das Ich erfährt im Spielen am eigenen Körper seine Ohnmacht als Injurie sich selbst gegenüber. Sein Ich wird entthront.⁵² »

Le caractère de Jimmy, comme on va voir au fur et à mesure de l'évolution de la pièce, est ambigu et se trouve dans une position très précaire : il est dépendant de ses rêveurs, de la voix que lui prête l'Actrice (ou la technologie), mais aussi dépendant du public car c'est à cet espace noir, devant la scène, qu'il s'adresse pour raconter son histoire.

Erika Fischer-Lichte décrit dans son livre *Ästhetik des Performativen* le développement du concept de l'incarnation (*Verkörperungsprinzip*) : vers la fin du 18^{ième} siècle, l'acteur/actrice devrait transformer son corps sensuel en un corps sémiotique afin de servir comme porteur-e de signes décrit dans le texte dramatique. L'incarnation demandait donc au/à la performeur-e de s'oublier, de nier son existence dans le monde pour être le médium du texte dramatique. Ce principe se base sur une théorie des deux mondes⁵³ : les significations sont comprises comme des entités mentales qui se réalisent seulement dans la création de signes correspondant aux signes dans le texte.

Au début du 20^{ième} siècle, le jeu théâtral s'est établi comme un art en soi, le corps de l'acteur/actrice était considéré (par Meyerhold, Eisenstein, Tairov et al – cf. Fischer-Lichte

⁵² Granzer, Susanne (2009) : *Being On Stage*. In: Arno Böhler/Susanne Granzer (Hg.): *Ereignis Denken. TheatRealität – Performanz – Ereignis*. Wien: Passagen-Verlag, pp. 65-86, ici: p. 68.

⁵³ cf. Fischer-Lichte, Erika (2004b) : *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 133.

2004b : 136) comme une matière qui pouvait être formée et contrôlée, presque machinalement⁵⁴.

La figure de Jimmy montre les effets de ce principe de l'incarnation car il est le produit de rêve de l'actrice (et du général) et de cette manière, il peut être considéré comme un « prototype » de l'acteur ou de l'art de jouer même, suspendu dans le temps, il entre la scène comme une poupée et risque sa propre identité, soi-même :

« Theater ist eine ekstatische Kunst, die den Schauspieler nötigt, im Spiel sich selbst aufs Spiel zu setzen. Vor den Augen anderer im Augenblick des Spielens. Kein Verstecken ist möglich, kein Verschieben, kein vor und zurück, kein technisches Medium kann im Nachhinein eingreifen. Was jetzt stattfindet, ist geschehen --- die Zeit springt auf --- reißt eine Lücke --- eine offene Leere --- mitten durch die Akteure hindurch.---Das Ereignis des Spielens packt sie am Kragen, rücklings und rücksichtslos --- und die Auslegung des Menschen als eines selbstmächtigen Subjekts bricht in sich zusammen (Granzer 2009 : 70). »

Mais contrairement à l'acteur/l'actrice et le spectateur/la spectatrice qui « se laissent immerger par un espace-temps fictionnel pour réapparaître ensuite, comme au terme d'une longue épreuve - métamorphose, dans la réalité (Przychodzen 2001 : 245) », Jimmy ne peut pas choisir d'entrer une fiction/un rêve. En tant qu'être fictionnel, il se trouve dans un cercle vicieux, ignorant de son passé et incertain de son futur, il reste coincé dans un trou de ver temporel.

La figure de Jimmy enfant montre l'inversion du continuum spatiotemporel : tandis que l'enfant connaît son futur, Jimmy adulte se souvient seulement des rêves et reste inconscient de son passé. Le fait que Jimmy enfant apparaît dans la pièce pour la première fois lors d'une scène troublante

(« Mais là, dans les toilettes de l'avion du rêve de l'actrice, devant le miroir, j'ai compris que le maquillage et les traits des autres visages du rêve s'étaient mêlés au mien. Mon propre visage avait disparu. Mes beaux cheveux bouclés n'existaient déjà plus. » *Jimmy*, p. 4)

peut aussi indiquer une régression temporelle. Lors de la réalisation que son visage s'est transformé au cours des rêves de l'Actrice, choqué par le fait qu'il reste cloué dans les toilettes de l'avion tandis que l'Actrice s'est réveillée, l'apparition de Jimmy enfant est une réaction de choc à un événement traumatique.

⁵⁴ cf. Fischer-Lichte 2004b : 137: « [...] erscheint der menschliche Körper bei Meyerhold und anderen Avantgardisten wie eine unendlich perfektionierbare Maschine, die durch klug kalkulierte Eingriffe ihres Konstrukteurs so weit optimiert werden kann, daß ihre Störanfälligkeit signifikant abnimmt und einen reibungslosen Ablauf garantiert ist. »

Cet aspect montre la difficulté de s'autonomiser – ce qui dans le contexte du Québec et de son histoire d'ancienne colonie française et anglaise gagne d'importance – car c'était juste au Québec, pendant la révolution tranquille, que de revendiquer une voix (politique) devenait une nécessité pour construire une identité québécoise et de s'autonomiser, se décoloniser. De la perspective de Marie Brassard, qui a longtemps été « l'instrument » des autres metteurs en scène, il s'agit aussi d'une émancipation artistique.

3.3.LA VOIX PERDUE

Par un personnage très unique, la comédienne arrive à aborder des topiques comme la perte d'une personne aimée, l'homophobie, l'androgynie et la précarité de l'identité même; et par l'utilisation du vocodeur, ou plutôt par la panne technique qui interrompt la pièce, la perte d'une voix. Car, comme note Bernhard Waldenfels dans un article sur la voix, « [m]an muss *jemand* sein, um eine Stimme zu haben, *etwas* verursacht nur Geräusche⁵⁵. » Sans la voix, la comédienne ne peut rien faire (c'est ce que Jimmy remarque lors de la « panne » technique) et ainsi, la fragilité de cette voix artificielle est mise à lumière:

« *Jimmy* :

Vous, vous êtes rêveurs ou vous êtes rêvés?

Si vous êtes rêveurs tant mieux pour vous. Si vous êtes rêvés, bonne chance!

Si personne ne vient vous chercher, vous risquez de rester prisonnier ici pour l'éternité, assis dans vos sièges à me regarder faire l'acteur!

Au fait, parlant d'acteur, c'est pas moi qu'on devrait voir ce soir. C'est elle.

On est dans un théâtre après tout. C'est ici qu'on est supposés savoir à quoi rêvent les actrices. À quoi rêve l'actrice si elle ne rêve pas à moi? De quoi elle a peur la nuit? Qu'est-ce qui la terrorise par dessus tout? De quoi ses cauchemars sont-ils faits?

Pourquoi...

Le microphone cesse brusquement de fonctionner. Jimmy est sans voix. Une panne qui crée un malaise. Très discrètement, l'actrice vérifie les fils, essaie encore... Ça ne marche pas. Maladroitement, elle revient à l'avant scène. L'actrice parle. Sa voix n'est plus amplifiée.

L'actrice :

Excusez-moi, je suis vraiment désolée, mais je pense qu'on a un problème technique...

L'actrice s'adresse au régisseur :

Qu'est-ce qui se passe? Est-ce que c'est un problème qu'on peut régler?

Le régisseur (Derrière, à la régie, il essaie de trouver la cause du problème) :

⁵⁵ Waldenfels, Bernhard (2006) : *Das Lautwerden der Stimme*. In: Doris Kolesch/Sybille Krämer (Hg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 191 - 210, ici: p. 192.

Je ne comprends pas, je reçois le signal mais... (ad-lib)

Figée, maladroitement debout à cheval sur la frontière de l'espace délimité par la lumière, l'actrice attend. Le malaise s'installe. On sent qu'elle s'effondre intérieurement et décide de s'adresser aux spectateurs

L'actrice :

Je suis vraiment désolée... Normalement, dans un spectacle normal, je pourrais continuer et improviser mais... ici... je ne peux pas. Sans cette voix-là je ne peux rien faire...

Le son revient, le spectacle reprend (Jimmy, créature de rêve, pp. 11-12). »

C'est une scène clé de la pièce car il devient clair que Jimmy est l'instrument, la voix de l'actrice, et les deux caractères sont interdépendants : Jimmy a besoin de quelqu'un-e qui le rêve, qui le fait parler, vice-versa, l'Actrice dépend de lui pour conquérir sa peur et monter une pièce sur scène.

En s'adressant directement au public, Jimmy et par la suite l'Actrice – « Marie Brassard » - ainsi que la Mère traversent l'espace scénique et transgressent la frontière entre fiction et réalité. Ils brisent le quatrième mur, que Diderot avait conçu pour remplacer la communication face à face des acteurs et actrices sur scène avec le public : le quatrième mur est une fiction pour l'acteur/l'actrice de s'imaginer dans un microcosme clos sur scène, sans public qui le/la regarde.

Ainsi, ils créent une distanciation (*Verfremdungseffekt*) que Bert Brecht avait conçue pour son théâtre épique : les acteurs/actrices sortent de leurs rôles, ne s'identifient plus aux personnages qu'ils jouent, s'adressent directement au public, et créent ainsi un effet de l'étrangeté pour animer le public à sortir d'une absorption passive de ce qui se passe sur scène. Dans le théâtre épique, la distanciation était une stratégie politique pour animer le public à une réflexion de la place du théâtre dans la société et pour remettre en question les événements sur scène pour ne plus s'en laisser intoxiquer.

Dans le cas de *Jimmy*, c'est aussi une double distanciation, l'une au premier niveau (textuel), l'autre au deuxième niveau (de la représentation) : le lecteur/la lectrice de la pièce et le spectateur/la spectatrice sont adressé-e-s directement lors de la panne technique; en même temps, puisque Jimmy sait qu'il est un acteur remplaçant une Actrice, il se distancie de tout ce que lui fait faire l'actrice et essaie (sans succès) d'échapper de sa domination.

Lehmann décrit ce phénomène comme « intrusion du réel » - une qualité du nouveau théâtre, qui détruit la fiction ou plutôt introduit le monde fictionnel sur scène dans le monde réel de la salle de spectacle. Le bris du quatrième mur met un contrepoint, et crée parfois une situation

de malaise dans le public, qui est à cet instant dévoilé comme tel : voyeurs ou témoins des histoires personnelles de Jimmy et de l'Actrice.

Quand Marie Brassard remarque qu'elle s'intéresse plus aux imperfections et aux erreurs qu'aux mises en scènes parfaites, elle souligne aussi le besoin artistique d'expérimenter, de commettre des erreurs pour en sortir plus forte et dans ce processus, la technologie ne lui sert pas à perfectionner son interprétation, mais de moyen pour prolonger son jeu et d'ajouter de nouveaux langages (techniques).

Par conséquent, le théâtre peut évoluer en utilisant les nouvelles formes narratives (par exemple celles du cinéma – cf. Chapitre Intermédialité), ce que l'on remarque dans les mises en scènes de Marie Brassard. Elle explique son choix d'utiliser les nouveaux médias ainsi :

« Il y a des gens qui sont encore rébarbatifs à l'utilisation de la technologie au théâtre, mais on peut avec elle développer des manières de communiquer ou d'évoquer qui vont nous surprendre. [...] Au théâtre, il permet des contrepoints qui seraient sinon impossibles. Par exemple, le traitement de la voix humaine devient dans *Peepshow* de la musique et parfois même l'indication des états intérieurs du personnage. J'essaie aussi de mettre en scène la pensée, les différents rythmes que l'on entend quand on réfléchit. Le chevauchement des idées. La technologie, sans être à l'avant-plan dans mes spectacles, me permet d'aller au-delà du réel. [...] J'aime prouver qu'elle peut être poétique⁵⁶. »

Ainsi, elle est à la recherche de nouvelles formes d'expression et essaie d'agir contre une uniformité du jeu des acteurs/actrices, qui sont dicté-e-s plus par des fins commerciaux que par la prétention de créer une forme d'art, et se limitent à remplir un profil stéréotype des rôles clichés.

Le caractère de Jimmy, qui de première vue semble être le stéréotype d'un homosexuel, (il est coiffeur ce qui est une profession clichée) se développe en un personnage tout à fait différent. Marie Brassard ne joue pas au « gay efféminé/affecté », mais interprète le rôle avec beaucoup de subtilité et de délicatesse sans se limiter à remplir des clichés pour s'en moquer.

Jimmy reflète la dépendance et le manque de contrôle du soi, il est la créature de rêve de l'actrice (dans la pièce), un substitut dont elle se sert pour lutter contre le trac. Jimmy oscille entre commandement et contrôle et subvertit cette dichotomie, car il n'appartient pas à la réalité mais il est un produit du subconscient de l'actrice.

Le fantasme de dominer une figure ou un corps (humain) pour pouvoir mettre en scène un texte théâtral est dévoilé comme tel : en manipulant la figure de Jimmy, l'Actrice dans la pièce essaie de dominer Jimmy comme un robot, une machine.

Aussi, la voix manipulée électroniquement est considérée comme une prothèse qui lui permet de transgresser son corps humain.

⁵⁶ Bérubé, Jade : *Mondes parallèles*. www.voir.ca: 25 mai 2005, <http://www.voir.ca/artsdelascene/artsdelascene.aspx?iIDArticle=36367> [13.12.2006]

Brassard décrit son approche des nouveaux médias ainsi :

« La technologie, par le biais des ordinateurs par exemple, a fait partie de ma vie très tôt. Lorsque Macintosh a sorti son premier ordinateur domestique, je m'en suis procuré un et tout de suite, j'ai exploré les possibles utilisations de cette technologie comme médium et comme outil de création par le biais de l'écriture, du dessin, de la musique; alors cette utilisation de la technologie n'est pas la réponse à une question que je me suis posée. Cette présence très familière dans ma vie impliquait pour moi une relation naturelle et évidente lorsque ma voix d'artiste s'est formée.

Ces outils technologiques ont depuis longtemps été présents dans ma vie; ils sont presque d'une manière, prolongements de mon propre corps, en me donnant des capacités supplémentaires⁵⁷. »

Pour ce qui concerne ses explorations de la voix humaine électroniquement manipulée,

Brassard commente sa fascination de cette technique ainsi :

« Dieses Instrument wurde mit fortschreitendem Arbeitsprozess immer wichtiger, nicht nur für mich als Regisseurin, sondern auch für mich als Schauspielerin. Es ermöglicht mir ganz verschiedenartige Spielweisen. Es erlaubt mir, mit meiner Sprechstimme Musik zu machen. Mehr noch, es ist, als ob ich auf einmal über zusätzliche physische Möglichkeiten verfügen würde. Ich kann von der Frau zum Mann, zum Kind und wieder zur Frau werden. Es ist sehr inspirierend, die Spannbreite dieser Technik auszuloten (Pfahl 2008: 267-268). »

Comme Marshall McLuhan décrit la technologie comme une extension de l'être humain,

Donna Haraway la considère aussi comme une prothèse :

« Ces relations machine/organisme sont obsolètes, inutiles. Que ce soit dans le domaine de l'imagination ou dans d'autres pratiques, pour nous, les machines sont prothèses, composants intimes, soi bienveillantes. La machine n'est pas un 'ceci' qui doit être animé, vénéré et dominé. La machine est nous, elle est nos processus, un aspect de notre incarnation. Nous pouvons être responsables des machines, elles ne nous dominent pas, elles ne nous menacent pas. Nous sommes responsables des frontières, nous sommes les frontières⁵⁸. »

Dans ce sens, Marie Brassard ne domine pas la technologie, n'essaie pas de la dompter, plutôt, comme le décrit Lefèbvre, « elle ne l'attaque pas, point. Elle creuse des galeries à l'intérieur⁵⁹. »

3.4.COREPOREAL FEMINISM – LE FÉMINISME CORPORÉAL

Le *féminisme corporel* s'est développé comme une branche des études féministes en Australie dans les années 1990⁶⁰. Les philosophes féministes Elizabeth Grosz, Moira Gates, Vicki

⁵⁷ Questions – réponses par courriel, cf. Annexe, p. 98.

⁵⁸ Haraway, Donna: *Manifeste cyborg: science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XXe siècle*. Traduit par Marie Héléne Dumas/Charlotte Gould/Nathalie Magnan. Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts, Paris 2002, sur <http://www.cyberfeminisme.org/txt/cyborgmanifesto.htm> [16.08.2011]

⁵⁹ Lefèbvre, Paul: *Trois notes sur Marie Brassard*. Dans: *Les cahiers du théâtre français du Centre National des arts*. Ottawa, Nov. 2003, pp. 6-7, ici: p. 7, cité par Pfahl 2008: 268.

Kirby, Rosalyn Diprose et Rosi Braidotti (pour mentionner quelques-unes des plus influençantes) se sont toutes occupées des relations entre le corps et la différence sexuelle afin d'initier des stratégies contre une dichotomie entre les « deux » sexes.

Dans son article *Beyond Corporeal Feminism – Thinking Performance at the End of the Twentieth Century*, Rachel Fensham explore les rapports entre le corps et les sujets non-codifiés en s'appuyant sur la notion de *devenir-imperceptible* de Félix Guattari (et Gilles Deleuze) et des *corps volatils* de la théoricienne Elizabeth Grosz. Son but est d'établir une pensée du *devenir* du corps féminin, devenir-imperceptible, comme une sortie d'une opposition binaire des genres dans une critique féministe culturelle.

Elizabeth Grosz a élaboré une théorie de corporéité qui (suivant Fensham) est anti-cartésienne et anti-essentialiste : elle comprend le corps non comme naturel, pré-culturel et ahistorique, mais pour elle, le corps est marqué par des pressions sociales externes, il est le résultat et effet direct de la constitution sociale de la nature même⁶¹.

Grosz décrit trois modèles différents pour réfléchir sur le corps : l'inscription, la personnification (*embodiment*) et la fluidité.

Dans sa théorie, Grosz a conçu les *corps volatils* qui sont sujets à un processus continu de signification dans une interaction entre la conscience interne (ou psychique) et des pouvoirs extérieurs (cf. Fensham 2005 : 288).

Le corps (dans les arts performatifs) est un générateur créatif qui produit de nouvelles perspectives imprédictibles et surprenantes, mais aussi du savoir sur la différence sexuelle, et, en dehors de cela, du savoir sur les différents « modes d'emploi » d'un corps dans une culture. « Bodies therefore both carry and create signification but they are not themselves fixed or codified in any finite sense by the logic of representation (Fensham 2005 : 289). »

Dans sa théorie, la subjectivité est une modalité qui circule constamment entre intériorité et extériorité comme un Möbius⁶², « a flattened strip of paper that is twisted into a figure eight and joined so that there is no end and no beginning (Fensham 2005 : 290). » La conscience du soi comme une surface corporelle se meut du savoir psychique intérieur à des discours et mécanismes de la production sociale.

⁶⁰ cf. Fensham, Rachel (2005) : *Beyond Corporeal Feminism : Thinking Performance at the End of the Twentieth Century*. Dans : *Women : a cultural reader*. Philadelphia, Essex : Taylor & Francis, Winter 2005, Volume 16, Number 3, pp. 284 – 304, ici : p. 205.

⁶¹ cf. Grosz, Elizabeth (1994) : *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, p. x.

⁶² Elle emprunte cette métaphore de Jacques Lacan, cf. Grosz 1994: xii.

Grosz se sert de la théorie de Félix Guattari et Gilles Deleuze et leur conception des Corps-sans-Organes (CsO). Le CsO est une idée dérivée du poète français Antonin Artaud qui décrivait le corps sans organes comme un organisme mécanique qui est assujéti aux pouvoirs de l'état, de la médecine, de l'église et des machines de représentation comme le théâtre ou la danse (cf. Fensham 2005 : 291). En même temps que ce corps sans organes est une idée libératrice pour penser le corps, à l'inverse de la dichotomie corps / âme, le corps sans organes est aussi une parodie car il est mort, un cadavre.

Pour Deleuze et Guattari, le CsO est une conception de briser les hiérarchies établies.

« Le corps sans organes est l'improductif; et pourtant il est produit à sa place et à son heure dans la synthèse collective, comme l'identité du produit et du produit (la table schizophrénique est un corps sans organes). Le corps sans organes n'est pas le témoin d'un néant originel, pas plus que le reste d'une totalité perdue. Il n'est surtout pas projection; rien à voir avec le corps propre, ou avec une image du corps. C'est le corps sans image⁶³. »

Par opposition à la psychanalyse, Deleuze et Guattari ne conçoivent plus du désir comme d'un manque mais comme des *machines désirantes* qui produisent, qui construisent incessamment:

« Instead of aligning desire with fantasy and opposing it to the real, instead of seeing it as a yearning, desire is an actualization, a series of practices, bringing things together or separating them, making machines, making reality (Grosz 1994 : 165). »

Dans la psychanalyse, le désir est traité comme un manque ou un phantasme, une source originaire qui a été perdue et que l'individu cherche à compléter pour compenser ce manque. Dans cette pensée, la femme devient l'objet de l'homme, devient « l'autre » à l'opposition du « moi » (masculin). (Dans la théorie de Lacan, la femme est l'absence, l'objet qui manque, tandis que l'homme est la présence, mais incomplet.)

Deleuze et Guattari rompent avec cette tradition de penser le désir pour élaborer une sortie de cette pensée binaire : « il n'y a pas désir qui ne coule dans un agencement (Deleuze : Abécédaire, 1988-89) ». Le désir est toujours compris comme un « devenir quelque chose », désirer est toujours la construction d'un agencement. Le désir est donc une usine qui travaille incessamment.

Pour Grosz, cette pensée est très utile pour une théorie féministe parce qu'elle rompt aussi avec l'objectivation de la femme.

Car avec la conception des CsO, Deleuze et Guattari dénaturalisent le corps humain et le lient aux corps d'animaux, aux choses matérielles et immatérielles.

« La jeune fille et l'enfant ne deviennent pas, c'est le devenir lui-même qui est enfant ou jeune fille.

⁶³ Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (2008): *Capitalisme et schizophrénie I. L'Anti-Œdipe*. Paris: Les Éditions de Minuit, p. 14.

L'enfant ne devient pas adulte, pas plus que la jeune fille ne devient femme ; mais la jeune fille est le devenir-femme de chaque sexe, comme l'enfant le devenir-jeune de chaque âge. Savoir vieillir n'est pas rester jeune, c'est extraire de son âge les particules, les vitesses et lenteurs, les flux qui constituent la jeunesse de *cet* âge. Savoir aimer n'est pas rester homme ou femme, c'est extraire de son sexe les particules, les vitesses et lenteurs, les flux, les *n* sexes qui constituent la jeune fille de *cette* sexualité. C'est l'Âge même qui est un devenir-enfant, comme la Sexualité, n'importe quelle sexualité, un devenir-femme, c'est-à-dire une jeune fille (Deleuze et Guattari 1980 : 340). »

Cette conception ainsi que leurs métaphores des « machines désirantes » et de « devenir femme » comme la subjectivité ultime⁶⁴ sont mal perçues et critiquées par des philosophes féministes. Grosz mentionne quatre raisons pour subsumer cette critique : par les métaphores « devenir femme », Deleuze et Guattari s'approprient des politiques des femmes tout en les dépolitisant et neutralisent la différence sexuelle (et sa reconnaissance) pour laquelle (la spécificité des femmes) les féministes ont longtemps lutté.

Ces métaphores cachent aussi les spécificités masculines, leurs intérêts et perspectives (cf. Grosz 1994 : 163).

Cela implique que

« the question of becoming itself becomes a broadly human [and] general phenomenon, a defining characteristic of life itself, a maneuver that desexualizes and obfuscates one of the major features of phallogocentric thought – its subsumption of two sexual symmetries under a single norm. (ibid.) »

En élevant les psychoses, la schizophrénie et le devenir (par opposition à l'être) dans leurs livres *Anti-Œdipe* et *Mille Plateaux*, et en privilégiant devenir-femme de toute forme de devenir, ils confirment aussi l'association historique entre féminité et maladie mentale ce qui, pour Grosz, ignore les formes sexuelles spécifiques des maladies mentales.

Et finalement, en utilisant des termes et des tropes issus de la technocratie, Deleuze et Guattari exclurent et dénie les femmes.

Leur défi de conceptualiser la différence hors des quatre illusions de la représentation (identité, opposition, analogie et ressemblance) est pour Grosz d'ailleurs une conception très utile dans sa théorie sur le corps. Deleuze et Guattari pensent la différence non comme soumise à une identité, et le corps non comme le locus de la conscience ni une entité organiquement définie :

« [I]t is understood more in terms of what it can do, the things it can perform, the linkages it establishes, the transformations and becomings it undergoes, and the machinic connections it forms

⁶⁴ cf.: « For Guattari, 'becoming a woman' is the most privileged and therefore the first mode of becoming, because it represents the dismantling of the phallic man or the power of masculinity as defined by patriarchy (Fensham 2005: 295). »

with other bodies, what it can link with, how it can proliferate its capacities – a rare, affirmative understanding of the body (Grosz 1994: 165). »

3.5.LES TRANSFORMATIONS CORPORELLES

Au cours de la pièce, Jimmy change de sexe, devient une figure androgyne et montre les effets dramatiques du principe de l'incarnation. Son corps est une carte du pouvoir et de l'identité où s'inscrivent les phantasmes (les rêves) des autres.

Son isolement (spatial et temporel) et sa dépendance de ses rêveurs reflètent la condition de l'acteur qui – dépendant du metteur-e en scène et du texte des dramaturges – fonctionne comme une machine et sert des propos hors de lui-même.

La relation entre Jimmy et l'Actrice montre comment un corps phénoménal et sensuel est manipulé par un sujet presque omnipotent. La matérialité de son corps est exposée, ses transformations montrant les éléments constitutifs d'un corps (d'acteur) : le timbre de sa voix change lors de la régression en Jimmy enfant et son corps est mutilé par les différents personnages de rêve qu'il doit jouer (pour l'Actrice et pour le général américain).



(Figure 1)

Le corps au théâtre est aussi un double signe: premièrement, il réfère à un rôle qui est représenté et suit un texte prescrit, mais aussi au corps réel du/de la comédien-ne : ainsi, le corps sur scène oscille entre deïxis et autodeïxis.

La texture changeante de la voix ainsi que le changement de costume – qui est d'ailleurs très économique (la comédienne met des chaussures de femme quand elle joue la Mère, elle porte un costume d'homme qu'elle change en costume de femme en retroussant les jambes de pantalon) - aident le public à identifier les différents rôles dans la pièce.

Et dans les pièces de théâtre de Marie Brassard, le corps de la comédienne est ainsi transformé et peut être lu comme une figure de cyborg, car c'est à l'aide de la technologie que la comédienne arrive à transgresser son corps humain, le renforce et le multiplie.

Ces métamorphoses reflètent la réinvention continue du soi – non pas pour *incarner* les différents caractères de ses pièces, mais aussi ses propos artistiques de (se) créer, de se transformer et d'essayer de montrer de différentes façons d'apercevoir le monde.

« Each time a body is emphasized in a situation – by dancers, by homosexuals, etc. – something breaks with the dominant semiotics that crush these semiotics of the body (Guattari 1996 : 205⁶⁵, cité par Fensham 2005 : 288). »

Dans la pièce, cette « sémiotique dominante » (représentée par l'Actrice et surtout le général américain) a des effets directs sur le corps de Jimmy qui devient une figure ambiguë tout en restant conscient de son homosexualité mal perçue dans la société :

« C'est d'ailleurs ce parfum-là qui faisait en sorte qu'on me traitait de fifi partout... '*Hey Fucking Faggot! Sissy Boy! Cocksucker!*' C'est comme ça qu'on m'appelait dans les rues de New York; dans les rues du rêve du général » (*Jimmy*, p. 4)

Cette homophobie est incarnée dans la figure du général américain : il suit Jimmy de son regard malveillant dans son salon de coiffure et sa mort empêche le bonheur de Jimmy, car c'est juste au moment d'embrasser Mitchell que le rêve s'arrête et Jimmy est suspendu dans le temps.

Au cours de la pièce, quand son corps *succombe* les transformations, il est dégoûté de soi-même, de son corps mutilé. Il n'est plus identifiable comme « femme » ou « homme », n'appartient plus à un genre fixe et montre ainsi la construction du genre même. (On va se limiter à seulement mentionner ce fait – dans le chapitre 8, on discutera ce phénomène de manière plus approfondie.)

Son corps est aussi signe de l'extension de l'être humain, car c'est avec sa voix manipulée électroniquement que Jimmy devient Jimmy enfant; sans en être conscient d'ailleurs car c'est seulement l'enfant qui connaît son avenir – devenir un coiffeur homosexuel à New York – Jimmy (adulte) reste ignorant de son passé.

Mais il est conscient de la présence de l'Actrice qui le rêve et dans la scène de la panne technique, il révèle qu'il est une sorte de ventriloque de la comédienne pour mettre en scène sa pièce.

⁶⁵ Genosko, Gary (Éd.): *The Guattari Reader*. Oxford: Blackwell, 1996.

4. LA NOIRCEUR

Dans *La Noirceur*, Brassard s'est occupée des activités rituelles de la nuit et du petit matin : Avant la tombée de la nuit (avant la noirceur), avant de s'endormir, on a besoin de se sentir protégé pour qu'on puisse fermer ses yeux et que le monde s'arrête pour une nuit. Lors de la tournée de sa première pièce *Jimmy*, elle « raconte que petite, elle ne redoutait pas l'heure du sommeil, car l'idée de plonger dans l'univers des rêves, qu'elle croyait être le néant ou la mort, suscitait chez elle la plus grande curiosité⁶⁶ ».

Cette fois, la comédienne laisse à côté le monde de rêve et se penche dans une réalité qui la hantait :

Dans le processus de la rédaction de la pièce, inspirée par des photographies de Nan Goldin, Brassard avait l'intention d'imaginer une histoire autour d'un skinhead qui perd sa sœur et devient un être sensible à cause d'un accident tragique.

À l'époque, la comédienne habitait un ancien édifice industriel où vivaient pour la plupart des artistes, et un centre culturel au centre ville de Montréal s'était formé au cours des années autour de ce même édifice, appelé le *10 Ontario*. Quand de nouveaux propriétaires guidés par le goût du lucre ont commencé à augmenter les prix des lofts, afin de se débarrasser des ancien-ne-s locataires et de rénover les appartements pour en faire des condos de luxe, Brassard n'arrivait plus à écrire l'histoire du skinhead et ses propres expériences se mêlaient à l'idée d'origine.

« Un jour, lors d'une répétition où j'étais accompagnée par le musicien Alex MacSween, découragée de ne pas trouver la voie par laquelle je pourrais passer pour donner naissance à ce spectacle, je décidai de tout jeter et de faire table rase. Debout derrière une chaise, avec un micro, sur la musique qu'Alex inventait à mesure, je me suis mise à parler et j'ai raconté d'un trait, sans artifices, l'histoire qui allait devenir le fil conducteur du spectacle (*Introduction : La Noirceur*, p. 2). »

Dans l'introduction de la pièce, Marie Brassard décrit l'objectif de son spectacle :

« [J]e propose, avec les artistes qui m'accompagnent dans ce spectacle, de la musique, des images, du bruit et de la poésie, en réponse au silence navrant que leur gentrification brutale tente d'imposer. » (*Introduction : La Noirceur*, p. 3)

Les scènes au début (*Le soir*) et à la fin (*Le matin*) de la pièce où les différent-e-s locataires décrivent leurs rituels (vespéraux) nocturnes et matinaux donnent un cadre au spectacle : dans ces séquences, l'éclairage à contre-jour et la prise de parole des deux acteurs tour à tour créent

⁶⁶ Hébert, Lorraine: *Jimmy, créature de rêve*.

http://www.theatre-odeon.fr/fichiers/t_downloads/file_95_dp_jim.pdf [16.08.2011]

un rythme itératif, répétitif. L'éclairage à contre-jour au début et à la fin de la pièce accentue aussi la présence des deux corps des acteurs et les expose à la lumière, les illumine.

Cela est aussi une caractéristique du nouveau théâtre depuis les années 1960 (cf. Fischer-Lichte 2004b : 139) : la focalisation à la matérialité du corps suit la tradition des avant-gardes historiques et expose le corps scénique dans sa spécificité comme un élément double : avoir un corps et être une chair (Körper-Haben, Leib-Sein), c'est-à-dire le corps phénoménal et le corps sémiotique reflètent le corps comme signe double sur scène.

L'éclairage aide le spectateur/la spectatrice à séparer les différentes scènes de la pièce juste comme le changement de la voix est un instrument pour entrecouper les différents épisodes de la pièce. Le jeu des acteurs est très économique, et comme remarque Julia Pfahl, la pièce est de cette manière proche du jeu radiophonique, car les voix des acteurs priment sur les autres signes théâtraux et restent en avant-plan. Par le timbre de la voix, par le changement de diction et de prononciation et par la manipulation électronique (vocodeur), les voix remplacent « les grands gestes dramatiques ».

Leurs témoignages reflètent aussi le bilinguisme de la métropole : alternant entre l'anglais et le français, les deux acteurs donnent aux locataires de l'immeuble des voix « authentiques ». Dans la deuxième scène de la pièce (*La nuit tombe*), il devient d'ailleurs clair (cf. Pfahl 2008 : 285) que ces rituels sont des histoires imaginées par une actrice:

«*L'actrice* : La noirceur s'étend sur la ville. Derrière chaque fenêtre, les lampes éclairent une histoire que je connaîtrai jamais. Alors que la nuit tombe, je les regarde qui s'allument une à une et j'écris (*La Noirceur*, p. 8). »

Les rituels de la nuit et du petit matin de chaque locataire sont aussi une métaphore pour leur individualité: leurs rythmes et leurs vies quotidiens sont uniques, tandis qu'ils partagent le même lieu, le même immeuble, ils ont tous une histoire personnelle qui leur donne une particularité, individualité. Mais leur unicité les rapproche aussi, puisque l'immeuble est devenu pour eux une maison familiale et familière.

Leur éviction est un fait réel, mais dans un sens plus global, cette éviction et la gentrification du quartier peuvent être lues comme une métaphore pour le marché d'art en général où les propos commerciaux sont plus importants que les propos artistiques.

Il s'agit aussi de la question de l'authenticité, de l'originalité d'un quartier qui face à la « commercialisation » se voit en danger. En termes de Walter Benjamin, l'aura⁶⁷ du quartier s'est perdue.

La pièce est de cette manière une dernière aspiration, inspirée par la vie du quartier de l'époque, avant la transformation des édifices en « condos de luxe », et elle représente une trace pour les « archéologues du futur ».

Non sans amertume, Marie Brassard décrit le progrès des rénovations de l'édifice :

« Environs quatre ans après notre expulsion, les travaux de rénovation du bâtiment dont il est question ont été partiellement interrompus. L'édifice, lieu déserté, s'est dressé au cœur de la ville, estropié, triste comme l'épave échouée d'un navire fantôme jusqu'à aujourd'hui. Les travaux ont repris récemment [2009], sept années après l'histoire que je raconte. Bientôt, les nouveaux propriétaires des lofts pourront habiter leurs luxueux espaces (*Introduction : La Noirceur*, p. 5). »

Marie Brassard et Guy Trifiro se trouvent devant un grand écran projetant un film tourné par Cécile Babiole sur une scène qui suggère un toit d'un édifice ou l'intérieur d'un espace industriel à l'état brut, un espace vidé de toute distraction visuelle pour accentuer les projections de la ville de Montréal.

Le film défile en boucle montrant des images filmées par la fenêtre de l'immeuble en question :

« Elles [Les images] nous laissent voir en accéléré les traces du passage du temps qui seraient à vitesse normale invisible pour l'œil : le mouvement des ombres dessinées par la lumière au fil des heures, l'animation créée par le passage des voitures et des piétons dans les rues, les levers et couchers du soleil, et puis, la nuit tombée, le spectacle des lampes qui s'allument une à une derrière les fenêtres, manifestations de la présence humaine (*Introduction : La Noirceur*, p. 4). »

La protagoniste de la pièce, une actrice montréalaise, raconte que son meilleur ami a déjà quitté Montréal pour aller s'installer à New York, car le prix de son appartement à Montréal avait augmenté.

L'absence de son ami est représentée sur scène par la distance entre les deux acteurs et accentuée par l'éclairage au contre jour. Cet éloignement correspond à l'histoire racontée dans la pièce et reflète leur proximité physique (et peut-être psychique) perdue.

Dans la deuxième scène, *Le silence*, l'actrice et son ami racontent de leur premier voyage à New York : au fur et à mesure, leurs voix deviennent chœur et ils énoncent des artistes et des endroits célèbres et inspirants qui vont encourager l'ami à déménager à New York. Les

⁶⁷ Dans son article de 1936 *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Benjamin décrit l'aura comme le hic et nunc d'une œuvre d'art, sa présence réelle, et la définit comme « l'unique apparition d'un lointain, quelle que soit sa proximité. »
(sur <http://hypermedia.univ-paris8.fr/Groupe/documents/Benjamin/Ben3.html#ref> [16.08.2011])

didascalies dans le texte écrit donnent une idée de ce qui se passera sur scène : « tout devient de plus en plus musical (*Le silence : La Noirceur*, p. 10)».

Les énumérations des auteurs, artistes, acteurs, bars, édifices, musiciens donnent une carte culturelle de la métropole nord-américaine. L'actrice raconte que

« [l]e dernier soir alors qu'on rentrait en métro, dans un journal abandonné sur un siège il y avait un article sur l'auteur EB White, on citait un livre qu'il avait écrit en 1949 : 'The city, for the first time in its long history, is destructible. A single flight of planes no bigger than a wedge of geese can quickly end this island fantasy, burn the towers, crumble the bridges, turn the underground passages into lethal chambers, cremate the millions. The intimation of mortality is part of New York in the sound of the jets overhead, in the black headlines of the latest edition'⁶⁸ (ibid.). »

La mortalité de New York qu'E. B. White avait décrite réfère aux attaques terroristes du 11 septembre 2001 mais reflète aussi la situation des deux amis face à la gentrification de leur quartier.

Pendant que son ami se décide à déménager à New York, l'actrice raconte de son prochain spectacle. Cette scène est aussi clairement autobiographique puisque la voix de l'actrice n'est pas manipulée mais seulement amplifiée. Sa voix devient de plus en plus confuse, s'entrelace et s'entrecoupe, correspondante à son incertitude sur son nouveau projet qui va parler

« de la violence... [...] de la noirceur dans l'esprit, de l'ignorance, de tout ce qu'on ne peut pas nommer, de la difficulté de communiquer avec les autres, de la difficulté de s'exprimer, qui est une source de douleur mais de violence aussi... de...

elle est visiblement confuse

[...] de la solitude. De l'état dans lequel on se plonge quand on se retrouve seul. Pas la solitude qu'on ressent quand on est pas amoureux, mais la solitude qui est intrinsèque à tout le monde mais qu'en même temps on est seuls à connaître, celle qui peut nous plonger dans l'abîme (*Le Silence : La Noirceur*, p. 11). »

Le public apprend ainsi comment l'idée à la pièce est née et devient témoin du processus de sa création.

Dans la scène suivante, *L'Ami*, l'actrice raconte de leur amitié et des moments précieux, des activités de tous les jours qu'ils ont partagés et qui sont maintenant, après le départ de son ami, passés. Ces thèmes très personnels donnent aussi lieu à l'identification de la part du public aux expériences de l'actrice, Marie Brassard. En racontant ses expériences personnelles, elle arrive à parler des sujets universaux : l'amitié et la perte des lieux de mémoire, car dans l'immeuble en question, l'ami avait laissé des souvenirs pour les archéologues du futur :

« *L'ami* : Il y a quelques années, des amis et moi, on avait construit une chambre dans mon loft, c'était ma chambre. Entre les murs, on avait caché des objets, des photographies, des textes, des disques, des dessins. On disait que c'était pour les archéologues du futur (*L'Ami : La Noirceur*, p. 12). »

⁶⁸ White, E. B.: *Here is New York*, The Little Bookroom, NYC cité dans *La Noirceur*, p. 10.

Pendant les rénovations de l'édifice, ces objets sont détruits et font place à des photos pornographiques que les travailleurs ont épinglées et dessinées sur les murs : pour l'actrice une épreuve de la « décadence » qui l'anime à chanter une chanson célèbre de Peggy Lee, « Is that all there is » qui reflète la situation de l'actrice. Écrite par Jerry Leiber et Mike Stoller, et inspirée par l'histoire *Enttäuschung* de Thomas Mann, la chanson parle de la désillusion d'une personne face à des expériences supposées être des expériences uniques.

Dans l'appartement vide de son ami, l'actrice trouve une photographie d'un homme au crâne rasé à l'expression triste et mélancolique. Pour elle, cette photo devient l'incarnation de ses propres sentiments puisque pour elle, l'homme doit aussi avoir perdu une personne aimée.

Son histoire imaginée se mêle aux événements réels (l'évacuation de son appartement) et la mise en relation des deux crée un récit complexe, suivant l'analyse de Julia Pfahl, non seulement au niveau textuel, mais aussi au niveau acoustique :

« Les éléments sont disparates, la narration est déboussolée, les événements pas du tout chronologiques et le personnage, comme ceux qui s'accrochent à son récit, errent dans un merveilleux chaos. Marie Brassard construit ses spectacles en accumulant une foule de bribes de vie qui finissent par imposer leur propre logique. On assiste, au fur et à mesure que se déploie cette histoire qui mène on ne sait où, à l'édification d'un gigantesque collage d'émotions et d'événements qui nous demande d'adhérer à une vision, de faire confiance à celle qui nous entraîne sur une route peu visitée⁶⁹. »

Guy Trifiro devient cet homme au crâne rasé et se met à danser et chanter à une musique du Ska-Punk qui « éclate comme une explosion (*L'Homme de la photo : La Noirceur*, p. 13) » et dont les mots ne sont pas compréhensibles. L'éclairage rouge et ses mouvements renforcent le pouvoir de la musique qui transforme la scène en une discothèque.

Après un temps, Marie Brassard entre la scène et se met à danser à une musique latino kitch. Elle est devenue la Mère du skinhead qui parle de leur vie : leur travail dans une manufacture, les bars de Montréal qu'elle fréquente à cause de la bière pas chère. Son accent est plus fort que celle de l'actrice et reflète son milieu social.

Cette scène de danse est comme un interlude et répond au projet de l'actrice de montrer l'incommunicabilité et la solitude (de l'individu dans les masses) : la mère du skinhead raconte qu'elle « aime [...] danser toute seule [...]. Des fois [elle] aimerai[t] mieux qu'il y ait personne, comme ça y a personne qui te regarde (*L'Homme de la photo : La Noirceur*, p. 14). »

⁶⁹ Saint-Pierre, Christian: *D'ombre et de lumière*. In: *Cahiers de Théâtre Jeu* 109, 2003, pp. 143-145, ici: p. 145, cité par Pfahl 2008: 291

Quand la mère redevient l'actrice (et le skinhead redevient l'ami), elle décrit ses sentiments quand elle se promène dans son quartier qui va être transformé, et la difficulté d'écrire l'histoire du skinhead de la photo :

« Des fois, il y a un rythme qui vient dans ma tête, mais c'est pas des mots. Je vois des images ou alors j'imagine un geste. Je le regarde, lui, sur la photo, son air violent et son regard triste, ses cheveux ras, comme il est habillé, et je ne comprends pas les signes qu'il envoie; c'est comme une sorte de langage, des symboles, comme des hiéroglyphes en fait, que je n'arrive pas à déchiffrer. C'est comme si j'avais, en trouvant cette photographie qui était dédiée aux archéologues du futur. Comme si j'avais trouvé les fondements d'une civilisation enfouie dont je ne reconnais pas le langage... et j'écris (*Hiéroglyphes : La Noirceur*, pp. 14-15). »

Pendant ce monologue, son ami siffle et boit d'une bouteille et c'est comme une réminiscence de ce qui vient de passer dans la scène d'avant : la mère et le skinhead se trouvent dans un monde parallèle, appartiennent à une autre couche sociale, mais ils partagent avec l'actrice et son ami les expériences de solitude et d'incommunicabilité. Ainsi, Marie Brassard (et Guy Trifiro)

« donne[nt] l'impression de marcher sur un fil de fer tendu au-dessus du vide entre deux grands 'immeubles' : celui de l'histoire dont on se demande si elle réussira à la porter, et celui de la représentation qui menace constamment de s'effriter sous son apparente légèreté⁷⁰. »

La voix de l'actrice (qui raconte d'un incendie dans un bâtiment voisin et du progrès des travaux des rénovations) se mêle à celle du jeune skinhead, qui raconte de sa sœur qui a été tuée dans un accident de voiture : la perte de son espace vital est mise en relation avec la mort d'une personne aimée, aussi au niveau acoustique. La voix de l'actrice se transforme aussi en une voix de petite fille (la sœur du jeune skinhead) et montre de nouveau à quel point leurs histoires sont entremêlées.

La fiction se mêle à la réalité et les deux histoires – celle du skinhead et celle de l'actrice – enveloppent le public et créent un récit à plusieurs couches.

Dans la dernière scène de la pièce, *Le Matin*, les nouveaux locataires de lofts se mettent à parler de leurs rituels du petit matin. Il s'agit des mêmes personnages qu'au début, mais leurs phrases sont devenues plus courtes, stéréotypes :

« René : C'est très Zen. Rita : On se croirait à New York... Barry : C'est vraiment hot. Billy : Groovy. Jean-Pierre : Je dirais... Spécial. C'est spécial. Jeanne : C'est super cool (*Le Matin : La Noirceur*, pp. 23-24). »

Leur diction et leurs expressions reflètent le changement du quartier et de l'immeuble en un endroit cliché, avec une atmosphère préfabriquée et vide.

⁷⁰ Bélaïr, Michel: *Haute voltige et légèreté*. Le Devoir, Montréal, 27 mai 2003.

4.1.LA SPATIALITÉ AU THÉÂTRE



(Figures 2,3)

L'espace théâtral est un espace performatif, construit dans le temps de la mise en scène et il est ainsi flottant, instable : il se crée dans la représentation et se distingue donc de l'espace géométrique.

Tandis que l'espace scénique et la salle de théâtre comme espaces géométriques se laissent mesurer et sont ainsi bien définis, la spatialité se forme par la mise en relation des acteurs/actrices et du public, selon leur perception et leur mouvement. L'espace performatif structure et organise cette perception et les mouvements, sans les fixer ou déterminer (cf. Fischer-Lichte 2004b : 187-189) : « Der performative Raum eröffnet Möglichkeiten, ohne die Art ihrer Nutzung und Realisierung festzulegen (Fischer-Lichte 2004b : 189). »

L'espace géométrique ne correspond pas forcément à l'espace performatif, car il se peut que des sons et des bruits de l'extérieur, hors de la salle de spectacle, sont audibles et perceptibles. Cette distinction entre espace performatif et espace géométrique aide aussi à comprendre la différence entre l'espace sonore et l'espace visuel : tandis que le visuel est perçu comme une appropriation du monde, l'auditif est une absorption, un sens plutôt passif, temporel et éphémère. Le terrain visuel correspond dans ce sens à l'espace géométrique, tandis que l'espace sonore ne se laisse pas limiter et reste indiciaire (pourvu qu'il ne s'agisse pas d'une salle de spectacle hermétique).

Dans *La Noirceur*, cet espace performatif reprend la thématique de l'évacuation de l'immeuble, le 10 Ontario : la scène est vide, il se trouve seulement une banque devant un écran et suggère ainsi le toit ou l'intérieur d'une usine à l'état brut. Le décor minimaliste

correspond donc aux deux histoires : celles du skinhead et de sa Mère qui travaillaient dans une manufacture; et celle de l'actrice et de son ami qui sont expulsés de leurs appartements. Les deux acteurs se trouvent éloignés l'un de l'autre et s'embrassent que deux fois au cours du spectacle (dans la scène *Le Silence*, et dans la scène *L'Homme de la photo*) comme pour se dire au revoir. Leur distance sur le plateau montre aussi leur éloignement dans leurs récits.

4.2. ATMOSPHÈRES

Dans son introduction à la pièce, Brassard s'attaque à la commercialisation de l'art (du savoir-vivre) et de l'élitisation (gentrification) de son quartier : elle oppose la vie – le quartier où elle habitait, la vie quotidienne autour de l'immeuble 10 Ontario – aux nouveaux propriétaires qu'elle décrit comme des « prédateurs », des « caméléons » qui « profanent les mots 'art', 'design', 'urbanisme' » et nettoient le quartier de tout ce qu'il y avait d'atmosphère unique.

Gernot Böhme décrit (suite au terme de Walter Benjamin « aura ») l'atmosphère comme des espaces, qui sont « colorés par la présence des choses, des hommes, des données de l'environnement, alors de leurs extases. » (cf. Fischer-Lichte 2004b : 201) Cette atmosphère s'est éteinte (dans le quartier) - d'où le titre de la pièce *La Noirceur*.

Dans l'espace performatif, une atmosphère est aussi créée : dans *La Noirceur*, le plateau suggère une atmosphère presque stérile, à l'état brut.

Gernot Böhme définit l'atmosphère ainsi :

« [Sie sind] nicht freischwebend gedacht, sondern gerade umgekehrt als etwas, das von den Dingen, von den Menschen oder deren Konstellationen ausgeht und geschaffen wird. Die Atmosphären sind so konzipiert weder als etwas Objektives, nämlich Eigenschaften, die die Dinge haben, und doch sind sie etwas Dinghaftes, zum Ding Gehöriges, insofern nämlich die Dinge durch ihre Eigenschaften – als Ekstasen gedacht – die Sphären ihrer Anwesenheit artikulieren. Noch sind die Atmosphären etwas Subjektives, etwa Bestimmungen eines Seelenzustandes. Und doch sind sie subjektiv, gehören zu Subjekten, insofern sie in leiblicher Anwesenheit durch Menschen gespürt werden und dieses Spüren zugleich ein leibliches Sich-Befinden der Subjekte im Raum ist (Böhme, cité dans Fischer-Lichte 2004b: 201-202). »

Marie Brassard décrit dans l'introduction à la pièce l'atmosphère de son quartier avant la gentrification :

« L'odeur du centre ville de Montréal, des rues Ste-Catherine, Ontario, St-Laurent, St-Urbain et de la Gauchetière. Les parfums exotiques des marchés d'épices du Liban et de l'Inde; ceux, persistants et aphrodisiaques des prostitués et des travestis; l'arôme des frites et du poulet aux olives du resto tunisien ou de la soupe vietnamienne et les relents âpres de la bière encore humide dans les tapis des tavernes; la senteur fétide des remèdes étrangers et celle très sucrée des fruits que je ne peux pas nommer dans les marchés du Chinatown (*Introduction : La Noirceur*, p. 2). »

L'atmosphère est aussi créée par les voix et les sons qui se laissent comparer aux odeurs :

« Laute sind mit Gerüchen insofern vergleichbar, als auch sie das wahrnehmende Subjekt umfassen, umhüllen und in seinen Leib eindringen. Der Körper kann zum Resonanzraum für die gehörten Laute werden, mit ihnen mitschwingen; bestimmte Geräusche vermögen sogar lokalisierbare körperliche Schmerzen auszulösen. Gegen Laute mag sich der Zuschauer nur zu schützen, wenn er sich die Ohren zuhält. Er ist ihnen – wie den Gerüchen – in der Regel wehrlos ausgesetzt (Fischer-Lichte 2004b : 207). »

Comme on a déjà noté, l'exposition aux sons et voix est une relation corporelle qui s'établit entre les acteurs sur scène et le public dans la salle.

Dans la scène *L'Accident*, quand l'homme de la photo énumère les objets contenus dans le sac d'école de sa sœur qui se trouvent dans la rue après l'accident, sa voix se mêle à celle de sa petite sœur et devient « chant de peur et de violence (*L'Accident : La Noirceur*, p. 19) ».

Les voix deviennent de plus en plus fortes; l'enfant pleure et la scène se termine par un cri ressemblant au couinement de la voiture et donne un commentaire audio-visuel (l'éclairage rouge symbolise le sang) qui répond à l'état psychique du skin : sa douleur et sa peur se manifestent dans sa voix manipulée électroniquement.

Les objets « une petite poupée tachée de sang, un cahier à dessin, une paire de souliers, sa petite robe rouge déchirée, du sang, un livre avec dedans les lettres de l'alphabet, un dessin avec une maison [...] (*L'Accident : La Noirceur*, pp. 18-19) » sont des vestiges dont l'actrice essaie d'écrire une histoire dans la scène suivante *Revenir en arrière*. L'actrice décrit sa difficulté dans la rédaction de son nouveau spectacle :

« Quand la nuit tombe les créatures de la nuit émergent, les créatures que je ne peux pas voir et qui me terrifient parce qu'elles n'ont pas de forme. J'essaie de leur donner une forme et j'écris. Souvent les images viennent avant les mots ou alors, j'imagine un rythme et quelqu'un apparaît (*Revenir en arrière : La Noirceur*, p. 19)... »

Cette dernière phrase est comme un mot repère pour la mère du skinhead qui se met à danser de nouveau sur le rythme latino. En dansant, elle raconte l'accident de sa fille de son point de vue en devenant de plus en plus confuse, « comme si elle venait de perdre la raison (*Je tombe : La Noirceur*, p. 20). » Son fils (Guy Trifiro) réagit à son discours et va finalement décrire ses sentiments lors de la mort de sa sœur.

Le skinhead, sa sœur et leur mère « [...] sont la métaphore qui invite le spectateur à pénétrer dans les souterrains de l'histoire, là où sont enfouis les objets et les êtres humains du passé, qui recèlent la réponse aux énigmes que les archéologues du futur auront à résoudre (*Introduction: La Noirceur*, p. 2). »

L'ami de l'actrice dit explicitement qu'il faut « avoir le courage de faire des choses audacieuses. [...] Il faut avoir le courage d'aller là où on est jamais allé, sinon l'histoire va se répéter (L'ami : *Le Courage, La Noirceur*, p. 16).»

Mais l'actrice a peur du futur et de ce qui va devenir de son quartier. Cette peur se transmet aussi à sa faculté de s'exprimer (cf. « J'ai peur de perdre la faculté de m'exprimer. [...] J'ai peur. » L'actrice : *Le Futur : La Noirceur*, p. 22): ses phrases répétées à plusieurs reprises dans le spectacle montrent son insistance et l'importance de la préservation.

Ainsi, la pièce anime le public à réfléchir sur l'importance du passé et de la commémoration, de lutter contre cette violence, ce silence qui effaceraient les traces d'une personne (morte) et détruiraient l'espace vital. Ces questions existentialistes sont présentées d'une façon légère, mais touchent au plus profond des faits actuels : les émeutes dans les banlieues de Paris ou bien les récentes émeutes à Londres montrent l'importance de l'habitabilité d'un quartier qui ne se laisse pas pré-fabriquer ou acheter.

5. *PEEPSHOW* – L'ESTHÉTIQUE DU DÉSIR

La peur est un thème sur lequel Brassard va réfléchir et jouer dans le troisième volet de sa trilogie urbaine, *Peepshow*. Créée en 2005, Marie Brassard a travaillé de nouveau avec Alexander MacSween pour mettre en musique les pensées de ses personnages –pour arriver à ce que les dix-neuf scènes de la pièce forment une sorte de brainstorming sur le terme « peep-show⁷¹ ».

Marie Brassard explique le choix de ce titre dans un entretien:

« Je trouve tout d'abord intéressante la configuration d'un peep-show. C'est-à-dire ce lieu où il y a quelque chose qui se déroule alors que des gens en périphérie sont invités à assister à un petit extrait. Je me suis mise à méditer sur ce contexte-là : avoir accès pour un très court laps de temps à quelque chose de privé (cf. Bérubé 25 mai 2005). »

Cette définition bien neutre laisse à côté tout potentiel voyeuriste des peep-shows, dans lesquels d'habitude des femmes deviennent l'objet du regard masculin. À mon avis, Marie Brassard – en incorporant des personnages masculins dans sa pièce - met aussi en question ce regard et essaie de le subvertir.

⁷¹ *Peepshow*: terme anglais, exhibition d'une personne [féminine] nue que l'on peut regarder à travers une petite fenêtre (*peep*: *a furtive look*) d'une cabine (après prépaiement). Le but est la stimulation sexuelle.



(Figure 4)

Brassard utilise de nouveau le vocodeur pour changer de voix afin d'interpréter tous les personnages qui peuplent la pièce : il s'agit d'une réinterprétation du conte de fées *Le Petit Chaperon rouge* à travers duquel des histoires d'initiation sexuelle, de l'amour et de sa perte, de la séduction et de la solitude sont racontées.

Très subtile et suggestive, Marie Brassard n'incarne pas ses personnages, mais elle les indique seulement et son jeu se caractérise donc comme des suggestions visuelles, qui – selon Pfahl – structurent la modulation des voix, changeantes d'une affirmation à la prochaine⁷².

Le décor de la scène est encore très économique, réduit aux éléments indispensables pour l'action : un écran avec des projections de l'artiste Simon Guilbault, qui montrent des images abstraites pour visualiser les histoires que racontent les personnages, par exemple des feuilles dans une forêt. L'éclairage sombre évoque d'un côté l'atmosphère d'une véritable peep-show, mais reflète aussi de l'autre côté l'isolement et la solitude des personnages dans la pièce.

Ces projections s'entremêlent avec des images filmées avec une caméra infrarouge, qui montrent des fragments du corps de Marie Brassard et le redoublent ainsi sur scène.

Mais, comme remarque Julia Pfahl, ce dédoublement ne vise pas à redoubler le corps théâtral, « [...] sondern eine schemenhaft Visualisierung von körperlicher Nähe und menschlicher Existenz in dieser dunklen und einsamen Peepshow, in der das Publikum als fremder und heimlicher Zuhörer den intimen Geschichten anderer lauscht und über diesen auditiven Voyeurismus in einer quasi akustischen Peepshow Einblick in die Schicksale der Figuren erhält (Pfahl 2008 : 303-304). »

Au premier plan, c'est la voix de la comédienne qui ouvre le plateau à une nouvelle dimension sonore et crée ainsi un théâtre très proche du jeu radiophonique. Par les voix, et

⁷² Cf. « Diese Markierungen von Situationen sind dabei nicht als theatrale Repräsentation ihrer Figuren im Sinne einer Verkörperung zu verstehen, sondern sie dienen lediglich als kleine visuelle Andeutungen, die die in erster Linie durch die Stimmmodulation vollzogenen Wechsel von einem Bekenntnis zum nächsten strukturieren. », Pfahl 2008 : 303.

non plus par ses gestes et le jeu de la comédienne, les spectateurs et les spectatrices deviennent témoins du spectacle.

La pièce transgresse non seulement le temps et l'espace, mais joue aussi autour de la création théâtrale ou artistique elle-même ainsi que le personnage archétypique, le Monstre, devient un élément autoréflexif.

Dans les scènes du début (*Le Lac*) et de la fin (*Le Labyrinthe*) du spectacle, le Monstre apparaît à une petite fille et la guide vers le lac qui symbolise un lieu utopique du bonheur et de la paix mais aussi la Mort (ou une petite mort).

Pendant que toutes les histoires que les différents personnages racontent se terminent mal, la fin du spectacle redonne au public de l'espoir : la protagoniste principale se met à chanter *Are You Lonesome Tonight* et une voix masculine se mêle à la sienne afin que la chanson devienne un duo.

5.1. LE MONSTRE – LE MINOTAURE INTÉRIEUR

Le Monstre apparaît pour la première fois dans le discours de Beautiful enfant (scène 8) à qui son frère aîné a raconté qu'un monstre vivait sous son lit. C'est une histoire pour l'intimider et pour lui faire peur. Le Monstre devient de la sorte l'incarnation des peurs de Beautiful, le Minotaure intérieur, avec lequel elle doit apprendre à vivre et à un moment donné, à la fin de la pièce, le Monstre va la conduire dans le labyrinthe et vers le lac, lieu utopique et lieu de rêve (peut être la Mort, une petite mort ou le commencement d'un nouvel amour). On pourrait ainsi dire que le Monstre est un alter ego de Beautiful, sa pulsion « Thanatos ».

Le Monstre explique ses propres craintes :

« Je ne dors presque plus. Parfois, des phrases se déposent dans mes pensées. Des expressions incompréhensibles, comme Ce que tu vois n'est ce que ce que tu vois. Et je les répète encore et encore jusqu'à ce que les mots perdent leur sens (*Le Monstre, Peepshow*, p. 13). »

Le Monstre personnifie aussi l'inconscient de Beautiful, il est enfermé dans un trou comme les hommes dans l'allégorie de la cave de Platon, et n'arrive plus à en sortir – comme une pensée qu'on a oubliée et qui reste cachée dans notre cerveau ou bien l'onirique dans lequel l'artiste doit se pencher pour créer des nouvelles choses.

Pour sa pièce, *La Noirceur*, Marie Brassard explique ce travail d'artiste dans un entretien :

« C'est sur l'espèce de gouffre dans lequel on se jette lorsqu'on se lance dans l'inconnu pour créer et qu'on est dans l'impossibilité de nommer les choses. Pourquoi est-ce que ça nous fait si peur? Il s'agit

de conquérir la noirceur, quand on est un artiste: on s'aventure sur un terrain inconnu et l'on essaie de mettre la lumière sur des choses qu'on n'a jamais vues. C'est ce qui fait que l'art évolue (Labrecque : 15 mai 2003). »

Et le Monstre dans *Peepshow* peut donc symboliser l'art en soi, puisque c'est lui, cette créature surréelle, qui va conduire Beautiful vers le lac où elle verrait des choses qu'elle n'a pas encore vues.

La création de *Peepshow* s'est fait en une série d'improvisations de Marie Brassard – ou plus précisément sa voix, accompagnée par le musicien Alexander MacSween.

Le dramaturge Daniel Canty a écrit des fragments, au retour des répétitions, « à partir des notes prises sur place, afin d'en dégager certaines lignes de force⁷³ (Canty 2006 : 113). »

De ces lignes de force, on va dégager quelques-unes qui vont nous servir à illuminer quelques scènes de la pièce.

Canty note à propos du caractère de Beautiful (qu'il nomme Bellevoix dans ses fragments) qu'elle

« est le véhicule de tes [de Marie Brassard] créatures. Leur origine se situe entre le monde et elle, mais c'est entre nous et sa voix que s'élèvent les apparitions. Ce sont des créatures qui n'existent que dans la voix, qui naissent et s'épuisent en parlant. Quand on existe dans la voix, on sait voler, mais on fait semblant d'autres mouvements. Le trou ou la porte s'ouvre là : dans les airs, entre les mots et les choses (Canty 2006 : 118).»

Ils n'existent que dans la voix, ces monstres et machos que la comédienne nous présente et qu'elle représente dans des courts instants, des peeps (*a furtive look*).

Dans la scène *Histoire à l'école* où Beautiful parle d'un jeu de cartes (la maîtresse demande aux enfants de choisir si sur la carte qu'elle leur montre, un mot qui désigne un animal, une personne ou une chose est écrit), il s'agit des signes et de leurs connotations.

Cette histoire allégorique montre les soupçons de la langue, qui, selon la théorie de Ferdinand de Saussure se distingue systématiquement en des signes constitués de deux éléments : le signifié (la représentation mentale d'une chose, dans la pièce: la carte qui montre le mot père) et le signifiant (le mot prononcé, son image acoustique). Le référent (dans *Peepshow* : animal, personne ou chose), la catégorisation que doit faire Beautiful la met mal à l'aise, car elle s'attend à apprendre quelque chose de nouveau, d'apprendre une nouvelle signification des mots :

« Alors j'ai pensé... « Ça doit cacher quelque chose. Je me suis dit : peut-être que la maîtresse connaît quelque chose que j'ignore et qu'elle va me le montrer. Peut-être que je vais apprendre quelque chose

⁷³ Canty, Daniel (2006) : *Le spectacle du petit regard. Fragments pour Peepshow de Marie Brassard*. Liberté n. 273, pp. 113-121, ici : p. 113.

de vraiment nouveau ici. Peut-être qu'elle va ouvrir une porte... Une porte qui donne sur un monde fabuleux dont j'ignore l'existence. Et à la fin de la journée, quand j'aurais appris ça, quand j'aurais vu ça, je serai devenue une meilleure personne. » (Beautiful : *Histoire à l'école, Peepshow*, p. 3, 4)

En donnant la mauvaise réponse (« animal »), la pièce reprend le sujet du Petit Chaperon rouge où le loup peut symboliser le père qui manque dans la vie de la jeune fille et qui la séduit. Mais en dehors de cela, il devient clair que pour Beautiful, ainsi que pour Marie Brassard, ces catégorisations sont insuffisantes, voire passées.

Michel Foucault remarque dans son article *Nietzsche, Freud, Marx* les deux postulats de l'herméneutique actuelle : l'interprétation n'est pas terminée car il n'y a rien à interpréter. L'origine des signes n'existe pas.

« C'est aussi ce que Nietzsche dit, lorsqu'il dit que les mots ont toujours été inventés par les classes supérieures; ils n'indiquent pas un signifié, ils imposent une interprétation. Par conséquent, ce n'est pas parce qu'il y a des signes premiers et énigmatiques que nous sommes maintenant voués à la tâche d'interpréter, mais parce qu'il y a des interprétations, parce qu'il ne cesse d'y avoir au-dessous de tout ce qui parle le grand tissu des interprétations violentes⁷⁴. »

5.2. PEEPSHOW – JEU DE RÊVE, MONODRAME

S'il n'est pas sûr que le monde existe (Wittgenstein), le jeu de rêve est une forme qui ne touche jamais le « vrai » ou l'essence (qui n'existe pas) mais le circonscrit, l'entoure par ses détours pour arriver - comme dans *Peepshow* - au point de départ, c'est-à-dire à un retour (au lac).

« La finalité du jeu de rêve n'est donc pas d'engendrer un "autre monde" ou ce qu'on appelle un "univers alternatif". Non, elle consiste à offrir un point de regard sur le monde – point d'éloignement et de tension (comme pour la flèche sur l'arc bandé) à partir duquel la fiction théâtrale peut viser, atteindre, pénétrer au cœur du réel. Choisir le jeu de rêve, c'est considérer la vie depuis son sommet; et le sommeil, traversé de rêves, ne touche-t-il pas à ce sommet de toute existence qu'est la mort⁷⁵? »

Il n'y a plus l'unité de lieu, de temps et d'action comme dans la *Poétique* d'Aristote. C'est l'un des aspects postdramatiques qui font de *Peepshow* une pièce hybride et hétérogène à plusieurs voix :

« Dans le cas du jeu de rêve, nous constatons, au contraire, que le détour par l'hétérogène, le disparate, l'associatif crée une dynamique de concentration dramatique. En d'autres termes, de la même manière que, selon Freud, tous les rêves d'une même nuit forment un seul rêve, la pièce- jeu de rêve se présente comme une libre composition, un agrégat, une mosaïque, une revue de petites formes (Sarrazac 2004 : 65). »

⁷⁴ Foucault, Michel (1967): *Nietzsche, Freud, Marx*. Dans: Daniel Defert (Éd.): *Dits et Écrits: 1954-1988*. Tome 1, Paris: Gallimard, 1994, pp. 564-574, ici: p. 572

⁷⁵ Sarrazac, Jean – Pierre (2004) : *Jeux de rêves et autres détours*. Belval : Les Éditions Circé, p. 65.

Par différents canaux de temps, les personnages de *Peepshow* sont mis à lumière pour un court instant, et la pièce forme ainsi un kaléidoscope d'une seule scène racontée par différents personnages qui va se varier et se transformer. C'est ainsi que ce détour hybride devient un monodrame polyphonique :

« Entendons qu'elle [la pièce-jeu de rêve] nous donne accès – avec un contrepoint plus ou moins développé sur le milieu, la réalité – à la vision du protagoniste, voire à celle de l'auteur⁷⁶. »

Les dix-neuf scènes sont ainsi composées que la première et l'avant-dernière scène mettent le cadre pour l'action qui ne se déroule pourtant pas chronologiquement comme dans le théâtre classique. Au milieu, à l'axe de la disposition presque symétrique des scènes, se trouve l'histoire du couple homosexuel et – même si la thématique correspond au reste du texte – ils semblent ne pas en faire partie car ils n'ont aucune relation avec les autres personnages de la pièce. Ainsi, cette scène devient l'un des contrepoints autour de laquelle se compose la vision du monde de *Beautiful*.

Temps

“Suppose a character, in one of the stories you and I write, tried to conceive of his origin, and tried to foresee beyond what he knows of his destiny at any given point of the story. His enquiries, his speculations, would lead him to hypotheses (infinity, chance, indeterminacy, free will, curved space and time...) very similar to those at which thinkers arrive when speculating about the universe. This is why the traffic between storytelling and metaphysics is continuous.

What separates us from the characters about whom we write is not knowledge, either objective or subjective, but their experience of time in the story we are telling. This separation allows us, the storytellers, the power of knowing the whole. Yet, equally, this separation renders us powerless: we cannot control our characters, after the narration has begun.

We are obliged to follow them, and this following is through and across the time, which they are living and which we oversee. The time, and therefore the story, belongs to them. Yet the meaning of the story, what makes it worthy of being told, is what we can see and what inspires us because we are beyond its time.

Those who read or listen to our stories see everything as through a lens. This lens is the secret of narration, and it is ground anew in every story, ground between the temporal and the timeless. If we storytellers are Death's Secretaries, we are so because, in our brief mortal lives, we are grinders of these lenses (Berger, John: *And Our Faces, My Heart, Brief as Photos*).”

À travers les différents points de vue des personnages, Marie Brassard nous mène à ce « cœur du réel » et met en question cette réalité en jouant avec les différents niveaux temporels de la pièce. Les moments vécus apparaissent comme un retour en arrière dans la mémoire des

⁷⁶ Sarrazac, Jean – Pierre (2005) : *Jeu de rêve*. Dans : *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval: Les éditions Circé, pp. 105-107, ici: p. 107.

protagonistes et ils sont racontés parfois seule, parfois en chœur afin que leurs monologues se dialoguent à travers le temps et l'espace.

Dans la scène *Histoire de vomir*, Beautiful rêve qu'elle rêve et exprime ces pensées ainsi :

« Et j'ai compris que j'avais fait un rêve à l'intérieur d'un rêve à l'intérieur d'un rêve. Comme si j'avais été dans une sphère de cristal contenue dans une sphère de cristal contenue dans une autre sphère de cristal./Avant, il y a longtemps, on imaginait que le monde était fait comme ça.» (*Histoire de vomir : Peepshow*, p. 7)

La vision du monde à plusieurs couches, l'existence des mondes parallèles et les réflexions sur les différents chemins qu'on peut prendre dans la vie reprennent la thématique du conte de fées *Petit Chaperon rouge*: le loup persuade la petite fille à prendre le chemin plus long pour arriver à la maison de la grand-mère et dans la pièce, Beautiful semble aussi se perdre : « Perdue dans la forêt », Beautiful se demande « jusqu'où [elle] irai[t]? » dans ce labyrinthe qu'est le monde.

5.3. THÉÂTRE ET CINÉMA

L'influence cinématographique dans l'œuvre de Marie Brassard se voit dans le montage des séquences, qui suivent plutôt la pensée des personnages et non une narration linéaire ou chronologique. Comme dans un film d'épisodes, les histoires de ses personnages s'entrecroisent, se mélangent, se transforment en chœur, ou deviennent « invisibles » (musicales). L'inconscient, le rêve, l'imaginaire cheminent un univers parallèle qui se réalise sur le plateau.

Dans la mise en scène, la voix de l'actrice est manipulée électroniquement ce qui lui permet de jouer les différents personnages et que le changement d'un à l'autre soit clair pour les spectatrices et les spectateurs.

La pièce est aussi accompagnée par la musique composée par Alexandre MacSween et par des projections. C'est alors seulement sur la scène que le texte théâtral – en devenant multimédial – est compréhensible et perceptible dans toute sa dimension. Cela explique peut-être aussi pourquoi la pièce n'a pas été éditée en français ni en anglais, car elle n'est pas « lisible » que sur scène et dépendant du corps et de la voix de Marie Brassard.

5.3.1. LA RÉGIE DU REGARD DANS *PEEPSHOW*

Pour revenir au titre de la pièce, on va analyser les relations entre l'actrice et les personnages de la pièce ainsi que celles entre l'actrice et le public à l'aide de la théorie psychanalytique et de la théorie féministe du cinéma.

Le pouvoir du regard prend dans un peep-show des dimensions voyeuristes et la place du public est d'abord aussi celle des voyeurs, à qui les caractères racontent leurs histoires intimes de leurs relations amoureuses et sexuelles.

L'influence cinématographique est perceptible par exemple dans son discours, quand Beautiful parle de l'homme dans le bar qui la poursuit partout dans la ville :

« Il me regardait. Juste avant de monter dans l'autobus, je lui ai jeté un regard, il me l'a rendu. Alors que l'autobus s'éloignait, je pouvais le voir par la fenêtre arrière, magnifié. Il se tenait debout au milieu de la rue, complètement démuné... Et je le regardais devenir de plus en plus petit. » (Beautiful : *L'homme dans le bar, Peepshow*, p. 5)

Comme dans un film, l'image de l'homme est encadrée par la fenêtre de l'autobus, le discours évoque alors un écran et le travelling.

Dans la théorie des pulsions sexuelles de Sigmund Freud, la scopophilie (du grec *skopein* : regarder, et *philein* : aimer), le plaisir de regarder, est l'une des pulsions partielles qui tous ensemble constituent la pulsion sexuelle de la sexualité mature. Liée à l'excitation des zones érogènes spécifiques chaque pulsion partielle suit un seul but sexuel.

Dans le cas de la scopophilie, l'excitation de la zone érogène « œil » exige une satisfaction libidineuse directe par le regard.

C'est dans la puberté, pendant la phase génitale, que la zone génitale devient dominante et le plaisir gagné par les pulsions partielles prend la fonction du pré-plaisir (qui prépare le plaisir de l'acte sexuel et de la propagation et privilégie ce dernier-ci).

Dans cette fonction-là Freud considère le plaisir de regarder une partie importante de la vie sexuelle :

« The manner in which the libidinous excitement is frequently awakened is by the optical impressions, and selection takes account of this circumstance – if this teleological mode of thinking be permitted – by making the sexual object a thing of beauty. The covering of the body, which keeps abreast with civilization, serves to arouse sexual inquisitiveness, which always strives to restore for itself the sexual object by uncovering the hidden parts. This can be turned into the artistic (« sublimation ») if the interest is turned from the genitals to the form of the body. The tendency to linger at this intermediary sexual aim of the sexually accentuated looking is found in most normals, indeed it gives them the possibility of directing a certain amount of their libido to a higher artistic aim⁷⁷. »

⁷⁷ Freud, Sigmund (1970) : *Three Contributions to the Theory of Sex*. Washington D.C. : Nervous and Mental Disease Publishing Company, p. 20

D'après Freud, une des conséquences possibles au refoulement de la scopophilie est un trouble de la vue, la forme perversie de la scopophilie est le voyeurisme - quand regarder même devient le but sexuel final et prédominant.

On peut comparer ce regard contrôlant dont parle Freud au regard masculin, actif, dominant, qui prend possession et qui s'oppose au regard féminin, passif dans la théorie féministe du cinéma de Laura Mulvey. Les spectatrices et les spectateurs de la pièce *Peepshow* seraient ainsi dans la position de regarder (ou ils sont forcés de regarder) le « striptease de l'âme » des protagonistes.

Par le titre et par le caractère voyeuriste de la narration de certains des fragments, le rôle du spectateur/de la spectatrice est réinterprété et lui redonne une nouvelle importance, celui de témoin-e, car le jeu intime de la comédienne n'a plus rien à voir avec le striptease.

Dans son article *Film and the Masquerade*, Mary Ann Doane montre que le motif (filmique) de la femme à lunettes est celui d'une femme qui s'approprie du regard masculin :

« The woman who wears glasses constitutes one of the most intense visual clichés of the cinema. The image is a heavily marked condensation of motifs concerned with repressed sexuality, knowledge, visibility and vision, intellectuality and desire. The woman with glasses signifies simultaneously intellectuality and undesirability [...] ⁷⁸.»

Les lunettes noires que portent tous les personnages de la peep-show (sauf la maîtresse) peuvent donc symboliser cette appropriation du regard « masculin » car elles créent une distanciation, comme si les personnages n'habitaient pas vraiment le corps de l'actrice. « Glasses worn by a woman in the [Hollywood] cinema do not generally signify a deficiency in seeing but an active looking, or even simply the fact of seeing as opposed to being seen (Doane 2000 : 428). »

Quand même, les lunettes noires laissent aussi penser à l'aveuglement et à la situation de désorientation dans laquelle se trouvent ces personnages, et surtout le personnage principal, Beautiful.

Elle est à la fois une figure de beauté censée d'attirer les regards (comme dans l'histoire du jeu à la filature avec l'homme dans le bar) en même temps qu'elle essaie d'échapper aux regards des spectatrices et des spectateurs en portant ses lunettes noires.

Le fait que c'est seulement la maîtresse d'école qui ne porte pas de lunettes montre aussi que Beautiful est à la fois le Monstre (Thanatos), qui l'habite et la hante, et Will, le loup (Eros), car c'est son ancien amant qui a laissé des traces en elle et qui l'a changé :

⁷⁸ Doane, Mary Ann (2000) : *Film and the Masquerade. Theorising the Female Spectator*. In: E. Ann Kaplan (Ed.): *Feminism & Film*. Oxford University Press, pp. 418-436, ici: p. 428.

« Elle a dit ensuite : « As-tu déjà remarqué que chaque fois que tu rencontres quelqu'un tu es transformée? Chaque fois que tu rencontres une personne, une personne que tu aimes, cette personne se fond en toi et une part de cette personne devient une part de toi. Chaque rencontre que tu fais te transforme. » (Beautiful : *La cicatrice, Peepshow*, p. 18)

Comme dans *Jimmy*, les personnages de *Peepshow* seraient venus habiter la tête de la dramaturge, et elle les met entre elle-même et les spectateurs de la pièce ainsi que la distance créée par les lunettes noires est renforcée et les spectatrices et les spectateurs deviennent non pas voyeurs comme dans un peep-show pornographique, mais des témoins.

5.4. DIGRESSION : LE PANOPTISME

Dans son livre *Surveiller et punir. La naissance de la prison*, Michel Foucault⁷⁹ décrit le panoptisme qui s'est établi au cours du 17^{ième} et du 18^{ième} siècle comme la méthode de punition de la société de discipline (Disziplinargesellschaft).

Le Panopticon de Jeremy Bentham est un modèle de prison, d'asile, d'hôpital, d'école ou d'usine développé dans le 19^{ième} siècle pour discipliner, surveiller et contrôler les délinquants, les malades (mentales), les élèves et les ouvriers afin de désindividualiser et automatiser le pouvoir.

Conçu en deux parties – la tour de surveillance et autours, un immeuble en forme de cercle avec des cellules qui s'ouvrent l'une sur la tour et l'autre sur l'extérieur (pour que la lumière rayonne et ne cache rien dans la cellule) – le Panopticon est une machine de visibilité permanente et consciente qui rend possible le fonctionnement automatique du pouvoir.

Il y a un gardien dans la tour et un seul prisonnier/ouvrier/élève/malade par cellule, qui sont conscients d'être surveillé par la tour, sans savoir à quel instant.

Foucault remarque que le concept du cachot et inversé et de ses trois fonctions (enfermer, cacher, obscurcir), seulement la fonction d'enfermer consiste.

L'individu dans sa cellule est visible pour le gardien, et, séparé par des murs, il ne peut pas entrer en contact avec les prisonniers des autres cellules : visibilité permanente de la part de la tour, invisibilité de la part des autres prisonniers qui garantit l'ordre et empêche le sentiment de collectivité : « Er wird gesehen, ohne selber zu sehen ; er ist Objekt einer Information, niemals Subjekt einer Kommunikation (Foucault 1976 : 257). »

⁷⁹ Foucault, Michel (1976): *Der Panoptismus*. In: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Übersetzt von Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 251-292.

« La visibilité est une embûche » car le gardien dans sa tour reste caché, invisible et peut lui-même être contrôlé par le directeur ou par des visiteurs. Le Panopticon présente pour Foucault une machine pour séparer le couplet voir/être vu : dans le cercle extérieur, on est vu en entier sans voir, tandis qu'au centre, on voit sans jamais être vu.

Cette disposition correspond à la situation du public dans une salle de théâtre où le public voit et perçoit les acteurs sur scène tout en restant invisible dans la salle obscurcie. La position du public correspond donc à la position du gardien, et les acteurs sur scène se trouvent dans une position correspondante à celle des prisonniers/ouvriers/élèves/malades.

Cette disposition est aussi réfléchie dans la pièce *Peepshow*, qui, déjà par son titre, réfère aux pouvoirs du regard. La dimension du regard contrôlant, de voir sans être visible, est prise comme motif persistant : dans une peep-show, le visiteur est dans la même position que le gardien dans la tour :

« Das Panopticon ist eine wundersame Maschine, die aus den verschiedensten Begehungen gleichförmige Machtwirkungen erzielt (Foucault 1976 : 260). »

Les prisonniers internalisent les rapports du pouvoir et deviennent le principe de son propre soumission (ibid.) : le pouvoir se cache et reste secret.

5.5. VOIX ET VOIR

Ici, on discutera la relation entre le visible et l'audible dans la pièce. *Peepshow* donne une voix aux monstres, aux enfants déçus, aux amant-e-s désespéré-e-s; et ouvre le plateau à des mondes parallèles.

Comme remarque le dramaturge Daniel Canty dans ses fragments sur *Peepshow* :

« [Les] créatures veulent qu'on croit en elles. Elles cherchent à apparaître, mais elles ont besoin qu'on soit conscient d'elles pour y arriver. Elles ont le désir de rejoindre notre monde. Elles se manifestent à la faveur des portes entrouvertes, des recoins obscurs, des intervalles de silence. Microscope, télescope, radioscope, accéléroscope. Sans nos regards, beaucoup de choses n'existeraient pas encore, ou si peu (Canty 2006 : 116). »

Depuis la Grèce antique, la vision était considérée comme un sens privilégié aux autres : les images étaient considérées plus vérifiables que par exemple l'ouïe. Révisant Merleau-Ponty, Elizabeth Grosz remarque que l'ouïe est un sens temporel, éphémère, qui contourne un objet, sans vraiment le détecter. L'ouïe fonctionne d'une façon indiciaire, contrairement à la vision qui produit des représentations iconiques (cf. Grosz 1994 : 98).

« My body is a fabric into which all objects are woven, and it is, at least in relation to the perceived world, the general instrument of my comprehension (Merleau-Ponty 1962 : 235⁸⁰). »

Maurice Merleau-Ponty décrit la vision comme un sens qui dépend du mouvement du corps humain : le regardant voit seulement ce qu'il regarde en même temps qu'il est conscient de soi-même regardant. Son regard ne s'approprie pas du regardé, il s'en approche seulement (par son regard) et s'ouvre ainsi sur le monde⁸¹.

« Das Rätsel liegt darin, daß mein Körper zugleich sehend und sichtbar ist. Er, der alle Dinge betrachtet, kann sich zugleich auch selber betrachten und in dem, was er gerade sieht, « die andere Seite » seines Sehvermögens erkennen. Er sieht sich sehend, er betastet sich tastend, er ist für sich selbst sichtbar und spürbar. Es ist ein « Sich », nicht durch Transparenz wie das Denken, das, was es auch immer denkt, sich selbst assimiliert, indem es es als Denken konstituiert, in Denken verwandelt, sondern ein « Sich » durch ein Einswerden, durch eine narzißtische Verbundenheit dessen, der sieht, mit dem, was er sieht, dessen, der berührt, mit dem, was er berührt, des Empfindenden mit dem Empfundenen – ein « Sich » also, das den Dingen verhaftet ist, das eine Vorder- und eine Rückseite, eine Vergangenheit und eine Zukunft hat... » (Merleau-Ponty 1984 : 16)

Le regardant, puisqu'il se meut et transporte avec lui son regard sur le monde, porte son regard dans son entourage, c'est-à-dire, les choses qu'il voit dans le monde forment une extension de lui-même.

Canty : « C'est nous qui amorçons le contact avec cet invisible-là : il avait besoin de notre volonté pour tout à fait se révéler à nous, se ranger dans l'ordre de la vision. Mais fantômes, anges et monstres (sous les lits, dans les cavernes ou les forêts, sous l'eau ou aux cieux) ont toujours été avec nous (p. 116). »

Dans ce sens, *Peepshow* est une pièce de théâtre qui recherche à donner une voix, une place aux « fantômes, anges et monstres » qui germent dans l'esprit, dans notre subconscient.

Dans la mise en scène de ses pièces, la voix de Marie Brassard est manipulée par la technologie lui permettant d'interpréter chaque personnage. La voix est donc un véhicule et ouvre un espace hors de la scène et hors du texte :

« Avec la voix transformée, je veux exprimer des zones obscures dans le jeu en dehors du texte et de la mise en scène. C'est comme de masque (cf. Boulanger : 31 mai 2001). »

La voix transformée transcende ainsi le monde naturel comme fait remarquer Lehmann :

⁸⁰ Merleau-Ponty, Maurice (1962): *The Phenomenology of Perception*. Traduit par Colin Smith. London: Routledge and Kegan Paul, cité par Grosz 1994: 100.

⁸¹ cf. Merleau-Ponty, Maurice (1984/1967) : *Das Auge und der Geist*, traduit par Hans Werner Arndt, Hamburg : Meiner, p. 16.

« Wenn die menschliche Stimme sich durch extreme Kunst ganz vom Üblichen entfernt, das wir als Natur kennen, so transzendiert sie die Grenze zur Welt der Geräusche wie sie sonst die toten Dinge hervorbringen (Lehmann 1999: 383). »

On entend non seulement la voix du caractère, mais il reste parfois une trace de la voix de la comédienne, la voix humaine qui se superpose à la voix technique.

Effet volontaire ou hasardeux, cela montre un nouvel aspect de ses pièces : les protagonistes se sont imprimés dans Marie Brassard et vice-versa.

La voix est l'instrument pour communiquer avec l'autrui, et avant même de voir le monde ou d'être né, on entend des voix et des sons. C'est par la voix qu'on est connecté avec le monde externe et peut s'exprimer.

Alice Lagaay a élaboré dans un article pourquoi, dans la tradition philosophique, la voix elle-même ne *figurait pas entre les thèmes de réflexion* mais avait été seulement traitée comme un médium des messages ou des idées transmises.

Lagaay décrit trois aspects qui ont contribué à négliger la signifiante de la voix dans la philosophie traditionnelle : premièrement, la voix n'est pas tangible et donc elle se transforme constamment, elle apparaît et disparaît presque en même temps. Deuxièmement, la voix contient des informations de son émetteur/émettrice, précisément sa corporéité, et réfère alors à une existence concrète, corporelle, temporelle – tout au contraire à ce que la philosophie (traditionnelle) visait, en effet aux savoirs et aux idées universelles, abstraites et éternelles. Troisièmement, la voix est imprévisible, car elle affecte l'auditeur-e et de l'autre part, elle montre (parfois involontairement) les émotions de son émetteur/émettrice : « Als Ausdruck unbewußter Impulse entzieht sich die Stimme der nüchternen Kontrolle und Objektivität, die der Philosoph der Tradition sucht⁸². »

La voix partage donc avec le théâtre le caractère évènementiel : comme la voix, le théâtre vit dans sa représentation auratique et ne peut pas être entièrement *compris* que dans la mise en scène à un lieu et à un temps précis.

Le spectaculaire de la voix correspond dans le théâtre de Marie Brassard au spectaculaire de la mise en scène et même si la comédienne affirme que ses pièces ne sont pas limitées à être joué par elle, elle confirme avoir vu ses pièces montées qu'elle trouvait mal interprétées par d'autres acteurs⁸³.

⁸² cf. Lagaay, Alice (2004): *Züge und Entzüge der Stimme in der Philosophie*. In : Sybille Krämer (Hg.) : *Performativität und Medialität*. München : Fink, pp. 293-306, ici : pp. 294-295.

⁸³ cf. Brassard, Marie: Questions-réponses par courriel : « Cela est déjà arrivé à plusieurs reprises que l'on mette en scène mes pièces, en Suisse et en Allemagne, où mes textes sont publiés. Je n'ai jamais malheureusement, eu la chance d'assister à un de ces spectacles. Par contre, j'ai pu visionner sur vidéo une version de mon spectacle

La voix manipulée contient aussi un moment de l'inquiétant (Unheimliches) dans le sens freudien : en utilisant une voix artificielle, la comédienne transgresse la frontière entre le monde animé et inanimé. Les caractères fictifs et la technologie transforment la comédienne aussi et montre la réinvention artistique qui est l'un des propos du travail de Marie Brassard.

CONCLUSION

« Le postdramatique n'est ni un style, ni un genre, ni une esthétique. Le concept rassemble des pratiques théâtrales multiples et disparates dont le point commun est de considérer que ni l'action, ni les personnages au sens de caractères, ni la collision dramatique ou dialectique des valeurs, ni même des figures identifiables ne sont nécessaires pour produire du théâtre (Lehmann)⁸⁴. »

Toute action dans la pièce se passe dans les discours des personnages et non plus sur la scène même et réfère donc à un monde qui se trouve ailleurs. Les langages pré-formulés et standardisés - comme les contes de fées ou les réponses évidentes - ne suffisent plus à satisfaire Beautiful et c'est pourquoi elle va aller chercher l'intime ailleurs, dans les « subcultures » et les relations homosexuelles/sadomasochistes pour réaliser que ça non plus lui met plus proche des autres. Le jeu avec sa peur, avec son monstre, lui conduit dans la forêt, dans la grande ville, parce qu'elle ne suit pas le conseil de sa maîtresse (ou bien la mère dans le conte), le chemin direct de A pour arriver à B...

Peepshow parle de l'amour et de sa perte, de la recherche de l'intimité et de la déception, et à travers cette thématique du théâtre même. En transformant sa voix, en interprétant de différents personnages, et avec l'accomplissement de la musique et des projections, Marie Brassard arrive à ouvrir la salle de théâtre à d'autres dimensions.

Peepshow et cela a été pour moi un grand choc, une grande déception. Pas à cause des différences des mises en scène, je suis au contraire très emballée de voir qu'il est possible de présenter mes spectacles de mille manières. Ma déception était provoquée par les choix d'intentions et une méprise sur le sens de mon propos. L'interprétation était très clichée, tout était sur-joué et « à la mode » et souvent, ce que sous-entendait le jeu était contraire à ce que j'avais voulu exprimer en écrivant le texte. Il y avait une sorte de cynisme constant ; comme si on avait prêté à tous les mots un double sens qui ne s'y trouve pas.

Je ne suis pas une personne cynique et mon écriture est très simple. Il n'y a pas de sens caché, de complot du sens...

Alors cela m'a troublé de ressentir cette déception et m'a amenée à réfléchir sur l'importance de l'interprétation dans mes pièces. Comme j'en suis l'actrice et aussi la ressource centrale, ma présence sur scène constitue un élément de l'écriture même. Comme si j'étais, avec ma manière de jouer, un morceau du casse-tête au même titre que la lumière, les mots, la musique ; tous les éléments qui ensemble contribuent à former le spectacle. La façon dont j'interprète mes spectacles est choisie, réfléchie. Elle fait partie du propos.

Le problème si mes pièces sont montées par quelqu'un d'autre se situe peut-être au niveau des choix de mise en scène et d'interprétation.

Malgré tout, je pense qu'il est possible bien sûr, pour un acteur ou actrice de jouer mes spectacles et sans doute y a-t-il eu des productions intéressantes et il y en aura aussi dans le futur, probablement. »

⁸⁴ Besson, Jean- Louis (2005) : *Postdramatique*. Dans : Jean-Pierre Sarrazac (dir.): *Lexique du drame moderne et contemporain*, pp. 169-171, ici: p. 169.

Et la forme fragmentée de la pièce donne un métadiscours sur cette thématique car Marie Brassard comme metteur en scène et comme dramaturge ne s'intéresse pas non plus aux évidences et cherche de nouvelles formes théâtrales.

6. INTERMÉDIALITÉ

Un médium est un système de communication qui remplit trois fonctions dans une société : il sert a) à la communication et à la diffusion (à longue distance spatiale) des messages et des savoirs, b) à l'enregistrement et c) un médium réactualise des pratiques politiques et culturelles (cf. Pavis, Barbier).

L'intermédialité se définit comme l'utilisation d'un médium dans un autre, et le théâtre peut se définir selon ces critères comme le médium intermédiaire par excellence même si des puristes ou essentialistes du théâtre se méprisent encore de l'utilisation des nouveaux médias au théâtre et soulignent l'importance de la présence des acteurs sur scène et de leurs représentations uniques.

L'évènementialité du théâtre est l'une des caractéristiques essentielles de cet art, et à mon avis cette qualité ne se perd pas avec l'intégration des nouveaux médias dans un spectacle : au contraire, dans le cas du théâtre de Marie Brassard, la manipulation de la voix humaine en direct contribue à rendre le spectacle unique. Le jeu entre présence et absence, voix artificielle et voix naturelle, voix « présente » et voix-off aide à créer des univers parallèles, un espace sonore sur scène qui ouvre le plateau à d'autres dimensions et reflète le caractère innovateur du théâtre de Marie Brassard.

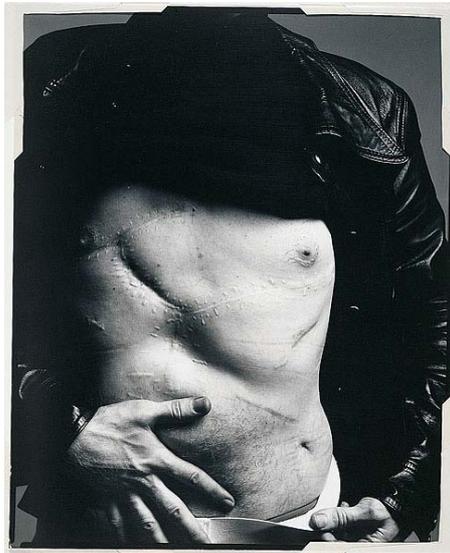
6.1. THÉÂTRE ET PHOTOGRAPHIE

Dans la production de ses pièces de théâtre, Marie Brassard se laisse aussi inspirer par la photographie : dans *Jimmy*, la photographie de Richard Avedon qui montre le torse cicatrisé de l'artiste du pop art Andy Warhol. C'est une citation intermédiaire qui évoque l'attentat de Valérie Solanas, une écrivaine féministe radicale, qui avait tiré sur Warhol en 1968.

La photographie n'est pas projetée sur scène mais c'est Jimmy lui-même qui montre son torse nu, couvert de cicatrices comme dans la photo :

« Une écrivaine de New York avait tenté d'assassiner Andy Warhol. L'actrice rêvait à cette scène-là et moi... Je venais d'être fusillé. Les blessures s'étaient cicatrisées instantanément, mais mon corps était détruit. J'avais aussi des seins et ça me dégoûtait. » (*Jimmy*, p. 3).

Cette citation intermédiaire de la mutilation du corps montre que les rêves que Jimmy est forcé de vivre le transmutent jusqu'aux os et risquent de détruire son corps. Son identité entière est constamment en danger de se perdre et son changement de sexe, le fait qu'il développe au cours des rêves de l'Actrice des seins, est éprouvé comme une punition douloureuse tout en témoignant de sa situation précaire et dangereuse.



(Figure 5)

Jimmy a aussi été inspiré par les photographies de Cindy Sherman, une photographe et artiste américaine qui joue dans son œuvre avec la performativité des genres et réalise des autoportraits en drag.

La pièce reprend cette thématique du travestissement et montre les conséquences dangereuses de ces transformations : Jimmy ne peut pas choisir son sexe (ou son rôle de genre) mais doit suivre les dictions de ses rêveurs. Et le fait qu'il est dégoûté de devoir embrasser l'Actrice (un moment inattendu auquel le public se met à rire dans l'enregistrement que m'a donné Marie Brassard) montre son trouble dans son genre.

Le médium de la photographie est donc une source d'inspiration pour Marie Brassard et montre ce que Roland Barthes avait décrit dans son livre *La chambre claire* comme le *punctum* : une « piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me

poigne)⁸⁵. » Le *punctum* d'une photographie interrompt le *studium* que l'on en fait et « part de la scène, comme une flèche, et vient me percer (ibid.). » Ce *punctum* peut se comparer au terme de l'aura de Walter Benjamin car les deux concepts partagent le moment de l'évènementialité, le *hic et nunc* d'une situation.

La Noirceur est inspirée par les photographies de Nan Goldin qui montrent des jeunes skinheads dans leur appartement :



(Figure 6) : *Skinhead dancing*, London 1978 (Figure 7) : *Skinhead with child*, London 1978

Ces photographies sont le prétexte pour réfléchir sur la vie du skinhead, qui grandit dans un environnement violent et raciste et dont la seule relation d'amour ou d'amitié est celle qu'il avait avec sa sœur.

Marie Brassard décrit ainsi ses premières réflexions lors de la création de sa pièce :

« À l'origine, il y eut ces photographies de Nan Goldin qui m'avaient frappée. Sur la première, intitulée *Skinhead dancing*, un skinhead danse dans le salon de ce qui semble être une maison dans un quartier anglais de classe moyenne. Il est encadré par deux autres skins assis dans des fauteuils. Celui de droite semble s'être endormi. Sur la seconde photo, *Skinhead with child* c'est le skin endormi qui occupe le centre de l'image. À sa gauche, une enfant vêtue d'une robe blanche semble venue d'une autre époque et sa petite silhouette angélique détonne dans ce décor. On dirait une apparition. J'imaginai que l'enfant était issue du rêve du garçon endormi et qu'elle s'était matérialisée près de lui à son insu, pendant son sommeil. J'imaginai aussi qu'elle avait existé auparavant et je lui donnai le rôle de la petite sœur disparue, morte toute jeune, frappée par une voiture. J'ai alors commencé à élaborer une histoire autour de ce skin, issu d'un milieu raciste et violent et de la relation qu'il entretenait avec sa sœur ; de son lien d'affection et de tendresse avec une créature dans les veines de laquelle coulait le même sang que le sien. Et j'imaginai la détresse de cet être méchant suite à la perte du seul être humain qui lui inspirait une sorte de sentiment d'amour. Et j'imaginai que cette perte pourrait le transformer en un être sensible et inoffensif. Le décor consisterait en une voiture accidentée, échouée dans un terrain vague (*La Noirceur*, p. 1). »

Les photographies de Nan Goldin sont des témoignages intimes de la vie des subcultures, et la caméra n'expose pas ses sujets mais essaie de leur redonner de la force. Goldin décrit son

⁸⁵ Barthes, Roland (1980) : *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, p. 49.

approche de la photographie comme un acte de toucher quelqu'un et affirme qu'elle photographie avec un « œil chaleureux⁸⁶ ».

Aussi, les photos des skinheads se lisent comme des approches pour désarmer les spectateurs de leurs préjugés et montrent des êtres humains dans leur environnement privé. C'est aussi l'effet que cherche la pièce de théâtre de Marie Brassard : à partir des moments très intimes de la vie privée des locataires de l'immeuble, elle arrive à montrer en même temps l'unicité et l'affinité de ses personnages.

7. INTERTEXTUALITÉ DANS *JIMMY* ET *PEEPSHOW*

« Those who read or listen to our stories see everything as through a lens. This lens is the secret of narration, and it is ground anew in every story, ground between the temporal and the timeless. If we storytellers are Death's Secretaries, we are so because, in our brief mortal lives, we are grinders of these lenses. » (Berger, John: *And Our Faces, My Heart, Brief As Photos*, 1984.)

Dans *Jimmy* et dans *Peepshow*, les contes de fées de *Raiponce* et du *Petit Chaperon rouge* forment un cadre intertextuel et mettent ainsi les figures de la pièce en relation avec les figures de ces contes de fées. Ici, on va s'interroger sur la signification de ces contes de fées dans les pièces de théâtre et des effets de leur réinterprétation.

Les contes de fées relèvent du temps de l'oralité avant l'industrialisation et l'urbanisation, et avaient (au 18^{ième} siècle) une fonction didactique pour transmettre les règles morales. À l'origine, les contes de fées étaient racontés aux enfants pour transmettre les idées de la morale, alors de les instruire et éduquer, leur faire peur et les avertir des dangers de la vie.

Dans le théâtre de Marie Brassard, la voix prend une place privilégiée, et la comédienne redonne, en citant ces contes de fées dans ses pièces, une nouvelle importance à l'oralité.

Les contes de fées sont utilisés comme leitmotiv et leur trame narrative est répétée, transformée, afin de démasquer la violence et la signification cachées dans ces contes. Dans *Peepshow* comme dans *Jimmy*, le désir peut être compris comme une usine travaillant incessamment : les protagonistes principaux des deux pièces - Jimmy et Beautiful - n'arrêtent pas leur recherche du bonheur ce qui reprend les grands thèmes des contes de fées. Mais la « fin heureuse » ne leur est pas permise et ils restent dans le processus de désirer.

⁸⁶ cf. Ribbat, Christoph (2001) : *Queer and Straight Photography*. In: *Amerikastudien*. Volume 46, Number I, 2001, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, pp. 27-39, ici: pp. 36-37.

Dans *Jimmy*, le conte de *Raiponce* montre la perte de contrôle du soi : comme Raiponce qui est enfermée dans la tour, et pour qui le seul moyen d'être en contact avec le prince charmant est à travers ses longs cheveux blonds qu'il doit monter, Jimmy, le *coiffeur* homosexuel se trouve coincé dans un trou de ver temporel et rencontre son prince charmant Mitchell dans son salon de coiffure. Pendant que Raiponce est enfermée dans la tour par une vieille sorcière, Jimmy reste dépendant de ses rêveurs pour apparaître dans leurs rêves et pour être régénéré. Dans la pièce, contrairement à la fin heureuse du conte, Jimmy va rester absorbé dans le trou de ver temporel et son sort reste incertain.

Peepshow fait référence au conte de Perrault (dès la deuxième scène dans laquelle le conte du *Petit Chaperon rouge* est raconté par Will, le loup) et de sa connotation sexuelle. Pour Anne-Marie Garat, le conte du *Petit Chaperon rouge* est un « cocktail explosif d'inceste, viol, pédophilie, cannibalisme, voyeurisme et fétichisme⁸⁷ ». Dans la pièce, le conte (qui est aussi une histoire moralisatrice sur l'initiation sexuelle) est l'un des fils rouges qui unissent les différentes séquences de la pièce.

L'ancien mythe grec du Minotaure et du labyrinthe de Dédale est aussi une trame narrative qui permet de décrire la confusion des personnages dans *Peepshow*. Il y a deux types de labyrinthes : celui du rhizome qui ne connaît aucune sortie; et le labyrinthe maniériste où une seule sortie difficile à trouver existe.

Dans son article *Labyrinthe. Resonanzräume der Stimme*, Doris Kolesch définit le labyrinthe comme l'espace dans lequel le mouvement et l'orientation (ou désorientation) de notre corps deviennent thématiques : nous ressentons que notre position dans l'espace, c'est-à-dire la condition et la relation de notre corps avec son entourage, est cruciale⁸⁸.

« Stimmen besetzen Räume, sie breiten sich in ihnen aus und erzeugen spezifische Raumerfahrungen und Raumwirkungen, ja sie bringen entsprechend be- und gestimmte Räume überhaupt erst hervor, generieren und produzieren Räume und Raumeindrücke. Die Stimme als performatives Phänomen par excellence ist mehr und anderes als ein bloßes Medium der Sprache, weil sie im Sagen zugleich etwas zeigt, das nicht gesagt werden kann, das unverfügbar bleibt (Kolesch 2004 : 117). »

Dans *Petit Chaperon rouge*, le loup change sa voix d'abord pour prétendre être la jeune fille pour entrer la maison de la grand-mère et ensuite, pour faire croire Petit Chaperon rouge d'être la grand-mère afin qu'elle entre la maison et se couche avec lui dans son lit.

⁸⁷ Garat, Anne-Marie (2004) : *Une faim de loup. Lecture du Petit Chaperon rouge*. Arles: Actes Sud, p. 17.

⁸⁸ cf. Kolesch, Doris (2004) : *Labyrinthe. Resonanzräume der Stimme*. In : Christa Brüstle (Hg.) : *Klang und Bewegung*. Aachen : Shaker, pp. 117-124, ici : p. 117.

Le motif de changer de voix pour faire croire au public être un autre reprend la pratique du loup et montre un élément essentiel du théâtre de Marie Brassard.

Avec la voix manipulée électroniquement, elle explore les différentes dimensions de l'auditif :

« So ist die Stimme im konkreten Sinn eine Spur des Körpers, doch nicht nur des biologischen, sondern auch des sozialen, kulturellen und historischen Körpers, indem sie auf Dimensionen wie Geschlecht, Alter, regionale Herkunft oder psychische Gestimmtheit verweist. Nicht immer zeigt die Stimme dabei nur einen Körper, bisweilen überlagern sich in ihr mehrere, durchaus widersprüchliche Körperspuren, wobei der mit und zu einer Stimme imaginierte Körper nicht immer deckungsgleich mit dem realen, visuell sichtbaren Körper sein muss (Kolesch 2004 : 120). »

La voix contient donc des caractéristiques psychiques et physiques, mais ne correspond pas forcément à son émetteur/émettrice. C'est l'un des aspects les plus frappants du théâtre de Marie Brassard que Julia Pfahl a élaborés dans sa dissertation : la voix comme extension de l'être humain est un thème itératif des pièces et une pratique que la comédienne va continuer à élaborer.

Les relations du corps et de la voix manipulée (le visuel et l'auditif) montrent la construction du corps qui peut se transformer et pas seulement élargir dans l'espace :

« Das Zusammenspiel von Klangräumen, Körperräumen und Räumen der Einbildungskraft führt dazu, dass der Körper im Sprechen und Hören hautlos wird: er verliert seine Begrenzung, dehnt sich in den Raum, über sich selbst hinaus, lässt Anderes, Appellierendes, An-Sprechendes in sich eindringen. Indem der Körper Fremdes in sich aufnimmt, wird er selbst zumindest ein stückweit fremd. So ist die Stimme mehr und anderes als eine Verlängerung des Körpers – in ihr schwingt die Möglichkeit der Transformation, der Metamorphose des Körpers mit, der seine Begrenzung, seinen Aggregatzustand, seine Position verlässt (Kolesch 2004 : 122). »

Mais les monodrames de Marie Brassard citent non seulement des contes de fées (européen), mais font aussi allusion à des légendes du Canada, comme celles des monstres du lac dans *Peepshow* – par exemple celui du Ponik, un monstre qui selon la légende vit dans un lac à Pohénégamook, ou bien celui du Memphré qui est un serpent de mer au lac Memphémagog. Comme remarque Albert-Reiner Glaap à propos des auteurs de théâtre qu'il appelle « first nations » et qui utilisent dans leurs pièces contemporaines les techniques de *story-telling* :

« The traditional story-telling technique is centred around 'the story', unlike that of a fable which is directed to the moral at the end. Many Native plays have a cyclical perspective, in that they attempt to end where they began⁸⁹. »

La structure de *Peepshow* reprend ces techniques (cf. « In First Nation Plays the story-telling technique – rooted in the oral culture, the cyclical perspective and the circular structure [...] are but some of the (most) prominent characteristics of contemporary plays written by First

⁸⁹ Glaap, Albert-Reiner (2001): *New Voices in Canada. Contemporary Plays by First Nation Authors*. In: Reiner-Albert Glaap/Michael Heinze (2005): *Contemporary Canadian Plays. Overviews and Close Encounters*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, pp. 85-95, ici: p. 85.

Nations playwrights in Canada. » Glaap 2001 : 87) : la pièce commence et se termine au même lieu : le lac; et la voix – donc l’oralité – prend une place privilégiée dans le spectacle; Marie Brassard ne fait pas « la morale » au public en racontant le conte de fées *Petit Chaperon rouge*, mais montre plutôt la diversité et l’hybridité de ses approches dans la création théâtrale.

Il y a donc plusieurs thèmes et mythes qui se répètent et se transforment au cours des pièces, et le terme est plutôt pris littéralement que dans le sens aristotélicien qui y voit « l’assemblage des actions, la sélection et la mise en ordre des événements. À l’origine, *mythos* désigne la source littéraire ou artistique, l’histoire mythique dans laquelle puisent les poètes pour bâtir leurs tragédies⁹⁰. »

En racontant l’histoire du *Petit Chaperon rouge* d’une version modifiée (la petite fille se met à nu pour monter dans le lit avec le loup), et tandis que cette allusion pédophile était déjà dans le conte de Perrault, Marie Brassard arrive à démystifier les contes qu’on raconte aux enfants. Les promesses d’une fin heureuse et d’un amour éternel dans les contes de fées créent un idéal qui n’existe pas dans le monde « réel » et la déception est une conséquence logique à ces espérances irréalisables.

De l’autre côté, Marie Brassard va jouer avec cette allégorie tout le long de la pièce ainsi que le conte du *Petit Chaperon rouge* réapparaît dans plusieurs scènes de la pièce et se transforme encore. (Dans la scène *L’histoire du vomi*, les « cadeaux » qu’apporte l’ancien ami de la maîtresse ne sont plus le vin, le gâteau et les fleurs mais son malaise qui est expulsé de son corps en vomi. Dans la scène *L’histoire du photographe pornographique*, Beautiful frappe comme le Petit Chaperon rouge à la porte et lui remporte son chien.)

Les deux gays dans le bar semblent comme des intrus dans la pièce parce qu’ils ne sont pas liés aux autres caractères principaux. Mais leur histoire est aussi une variation de la perte d’une personne aimée et se joint ainsi au reste de la pièce fragmentée.

Les couleurs signaux, le rouge et le blanc, ajoutent un élément symboliste à la pièce. (Dans l’histoire des deux gays dans le bar, c’est le vin rouge sur la chemise blanche qui va terminer leur relation, et dans *L’histoire du vomi*, c’est la couleur rouge dans la neige blanche...)

⁹⁰ Pavis, Patrice (1980) : *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l’analyse théâtrale*. Paris : Éditions sociales, p. 268.

8. LA PERFORMATIVITÉ DU GENRE DANS *JIMMY ET PEEPSHOW*

Le théâtre féministe au Québec des années 1970 émergeait d'une nécessité de donner une place aux femmes, de parler ouvertement de leurs sexualités et de revendiquer une voix dans la vie culturelle. Comme remarque Jane Moss, le théâtre féministe avait disparu au milieu des années 1980. Ce qui reste de la tradition des dramaturges, metteuses en scène et écrivaines féministes sont des thèmes comme la « dramatisation » du large spectre de la sexualité féminine (cf. Moss 2001 : 108), et le théâtre de Marie Brassard peut être considéré comme une continuation de ces efforts.

Brassard : « Je crois oui, que je suis féministe. Tout dépend de la définition que l'on donne à ce mot. Pour moi, le féminisme c'est le respect des droits et de la nature des femmes et de leurs choix. C'est aussi la parité des salaires. C'est le désir de construire une société où tous les êtres humains sont considérés comme étant égaux, et traités comme tels, peu importe leur sexe ou leur orientation sexuelle. Je ne crois pas, par contre, que les hommes sont, par nature, des oppresseurs. Toutes exploitations des femmes par les hommes, qu'elles soient ouvertement violentes ou subtiles sont le fruit de l'ignorance et du manque d'éducation de ceux-ci. J'ai eu la chance d'être née au sein d'une société très libérale. Au point de vue personnel, le fait que je sois une femme ne m'a jamais empêchée de faire quoique ce soit (questions – réponses par courriel). »

Même si Marie Brassard ne suit pas un agenda particulier, ses pièces intègrent souvent des sexualités non-hétéronormes et, dans ce sens, elle fait un effort de montrer les différentes sexualités avec beaucoup de délicatesse, sans les parodier ou s'en moquer.

On va ici discuter les théories sur le genre de Judith Butler et de Donna Haraway afin de montrer la performativité du genre (gender) dans les deux pièces *Jimmy* et *Peepshow*.

8.1. LA THÉORIE SUR LE GENRE – GENDER STUDIES

Le théâtre est une institution où des problématiques sociales sont discutées, performées et constitue ainsi un lieu de possibilités, où il est faisable de tester, de remettre en question et de réinterpréter la réalité.

Dans le théâtre de Marie Brassard, il s'agit souvent de la transgression des rôles de genre⁹¹ (gender roles) et la performativité du genre est ainsi réfléchi.

Judith Butler est l'une des plus populaires philosophes à avoir montré que le système binaire de genre n'est pas du tout un fait naturel ou stable. Dans ses livres *Gender Trouble*, publié en

⁹¹ La distinction entre sexe anatomique (en anglais : sex) et sexe social (genre ou en anglais: gender) avait été introduit pour montrer les dimensions biologique et socioculturelle de l'identité sexuelle.

1991, et *Bodies That Matter*, publié en 1993, elle discute (entre autres) la performativité du genre, comme elle l'avait commencée à définir dans un article de 1990 :

« In this sense, gender is in no way a stable identity or locus of agency from which various acts proceed; rather, it is [...] an identity instituted through a stylized repetition of acts⁹². »

Butler argumente que le sexe biologique (*sex*) n'est pas un fait naturel mais que c'est déjà arrimé au sexe social (*gender*). Suivant la théorie des actes de langage de John L. Austin, le concept de la déconstruction⁹³ de Jacques Derrida et la conception du discours⁹⁴ de Michel Foucault, Butler constate que la différence sexuelle est une construction discursive : c'est par le langage que l'on est interpellé comme femme / homme.

Avec le livre *Quand dire, c'est faire*, Austin a créé un néologisme : par la notion de « performatif », Austin décrit le fait qu'outre qu'une assertion *signifie* quelque chose, elle peut aussi *produire* (performer) quelque chose. Austin distingue donc la fonction constative et la fonction performative d'un énoncé et par la suite, pour montrer que tout acte de langage est en fait une action, il introduit la distinction des actes locutionnaires⁹⁵, illocutionnaires⁹⁶ et perlocutionnaires⁹⁷ : ainsi, les actes de langage sont tous performatifs, vérifiables et peuvent échouer ou s'accomplir (cf. Fischer-Lichte 2004 : 33). Comme remarque Fischer-Lichte (citant Sibylle Krämer⁹⁸), en se concentrant sur la performativité des actes de langage, Austin a ébranlé une dynamique qui déstabiliserait le schéma dichotomique tout entier.

⁹² Butler, Judith : *Performative Acts and Gender Constitution. An Essay on Phenomenology and Feminist Theory*. In : Sue-Ellen Case (Ed.) : *Performing Feminism. Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore/London 1990, pp. 270-282, cité par Fischer-Lichte 2004b : 36.

⁹³ La conception de la déconstruction de Jacques Derrida décrit « die Freilegung dessen, was in spezifischen Diskursen oder Texten durch die Binarität verworfen, nicht-gedacht oder ermöglicht wird und dadurch Macht- und Unterordnungsverhältnisse begründet. »

⁹⁴ Michel Foucault comprend la langue comme un système de significations qui crée des discours. Ces discours sont produits par des systèmes de pouvoirs, ils contiennent du pouvoir et forment les individus et s'y inscrivent.

⁹⁵ Un énoncé *locutionnaire* nous dit quelque chose sur quelque chose, il contient une certaine signifiante sur quelque chose – cf. Austin, John L. (2002) : *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words)*. Stuttgart: Reclam, p. 126.

⁹⁶ Par un énoncé *illocutionnaire*, Austin comprend un énoncé qui a un rôle conventionnel, par exemple d'informer, d'ordonner, d'avertir, de s'engager – cf. Austin 2002 : 126.

⁹⁷ Par un énoncé *perlocutionnaire*, une action est accomplie, par exemple persuader, convaincre, surprendre ou duper – cf. Austin 2002 : 126.

⁹⁸ Krämer Sibylle/Stallhut, Marco (2001) : *Das 'Performative' als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie*. In: Erika Fischer-Lichte/Christoph Wulf (Hg.): *Theorien des Performativen (= Paragrana, Bd. 10, H. 1)*, Berlin, pp. 35-64, ici: p. 45, cité par Fischer-Lichte 2004b: 33.

Dans la théorie de Judith Butler, le genre (sexe social) n'est pas du tout une variable artificielle que l'on peut choisir, mais se lie au sexe biologique (mâle/femelle) et par la suite, l'identité sexuelle est toujours liée au sexe biologique: être femme/homme/.. signifie dans chaque culture des choses différentes, mais on constate de plus en plus (suivant la théorie de Butler) que le sexe biologique a toujours été lié au et précédé par le sexe social.

Ainsi, le sexe biologique est aussi une construction culturelle car le corps est conçu par le langage, dominé par les valeurs morales. Les normes sociales sont incarnées, performées par les hommes et les femmes dans leurs actes de tous les jours.

Ces actes sont performatifs dans le sens que *performatif* signifie **dramatique** et **non-référentiel**, ils dépendent de la répétition pour que le système binaire des genres soit stabilisé et perpétué.

Judith Butler voit dans le drag (*Dressed As Girl*) le potentiel de subvertir le système binaire des genres : contrairement à bell hooks (et d'autres théoriciennes féministes) qui regarde le drag plutôt comme une parodie, une ridiculisation de la féminité pour renforcer l'hétérosexualité comme « l'original », Butler perçoit dans le drag une stratégie de résistance, la possibilité de déstabiliser le genre, et de remettre en question l'originalité et la normativité avec/par laquelle agit la répression sexuelle :

« [...] when it is men in drag as women, what we have is the destabilization of gender itself, a destabilization that is denaturalizing and that calls into question the claims of normativity and originality by which gender and sexual oppression sometimes operate⁹⁹. »

Butler critique la politique essentialiste de l'identité et décrit par l'hétéronormativité une matrice compulsoire hétérosexuelle qui établit des normes et des comportements attribués aux deux sexes :

« Le genre est l'appareillage par lequel se produisent simultanément production et normalisation du masculin et du féminin et les formes interstitielles d'ordre hormonal, chromosomique, psychique et performatif qui sont adoptées par le genre. Soutenir que le genre signifie toujours et exclusivement "la matrice" du "féminin" et du "masculin" c'est précisément manquer le point le plus crucial du débat : en effet, la production de ce binôme cohérent est contingente, elle a un certain coût et les permutations de genre non-conformes au binôme relèvent autant du genre que son occurrence la plus normative. En alliant la définition du genre à son expression normative, on reconstruit par inadvertance le pouvoir de la norme afin de contraindre la définition du genre. Si le genre est le mécanisme par lequel la notion de masculin et de féminin est produite et naturalisée, il pourrait tout autant être l'appareillage par lequel ces termes sont déconstruits et dénaturés¹⁰⁰. »

⁹⁹ Butler, Judith (1993) : *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of „Sex“*. New York: Routledge, p. 12.

¹⁰⁰ Butler, Judith: *Faire et défaire le genre*. Texte de conférence donnée le 25 mai 2004 à l'Université de Paris X-Nanterre, dans le cadre du CREART (Centre de Recherche sur l'Art) et de l'Ecole Doctorale "Connaissance et Culture", traduit par Marie Ploux sur <http://multitudes.samizdat.net/Faire-et-defaire-le-genre> [16.08.2011]

Pour Butler, il y a le potentiel de déstabiliser et de dénaturiser le genre, et elle voit une telle stratégie de résistance dans le drag. Dans la théorie féministe, le drag a été critiqué pour être une parodie, exagération du genre (*gender parody*) : les drag queens ne répéteraient que des stéréotypes et se moqueraient de la féminité.

Puisque Butler comprend le sexe comme une construction, le drag est considéré comme une répétition de la répétition (et non de « l'original »). Par le drag, la normativité et la construction du sexe et du genre sont mises à lumière et la reconnaissance de la diversité sexuelle/des genres (par exemple intersexualité, transgenre) ainsi que la suppression des discriminations et des rapports hégémoniques pourraient s'atteindre.

8.2. LA VOIX AMPLIFIÉE

Marie Brassard interprète tout personnage de ses pièces et arrive ainsi à montrer la complexité et la fragilité de l'identité même. Transformée par un vocodeur sur scène en direct, la voix peut se considérer comme paramètre de l'identité, indiquant l'âge approximatif, le sexe, l'appartenance régionale (par le dialecte), l'état d'âme (le moral) de chaque caractère.

En plus, les voix et les sons qu'elle produit artificiellement créent un nouvel espace sonore et ouvrent le plateau à d'autres dimensions pour établir un pont entre l'actrice et les spectateurs et spectatrices, car sa voix résonne dans leurs corps.

La voix (manipulée) montre aussi l'aura (dans le sens de Walter Benjamin), le *hic et nunc* de chaque mise en scène qui constitue une spécificité élémentaire du théâtre. Par la voix, les spectateurs et les spectatrices (l'audience) sont impliqué-e-s dans la mise en scène, et cette implication se fait par leur corps, car la voix y résonne et crée un espace sonore qui unit la scène et le public et la frontière entre scène et auditoire est ainsi brisée.

8.2.1. LE MANIFESTE CYBORG

« *Le cyborg est une créature qui vit dans un monde post-genre*¹⁰¹ [...] »

Marie Brassard, en changeant de rôle par la manipulation de sa voix, devient une figure de cyborg :

Le manifeste cyborg, rêve ironique d'une langue commune pour les femmes dans le circuit intégré a été conçu comme « un mythe politique ironique qui soit fidèle au féminisme, au socialisme et au matérialisme (Haraway 1985) ». Haraway comprend par ironie « une histoire de contradictions, qui ne se résolvent pas dans des grands 'ensembles', même dialectiquement », donc la pensée occidentale de l'opposition binaire de deux termes qui sont – selon Haraway – incompatibles.

« L'ironie est une histoire de contradictions qui ne se résolvent pas dans de grands "touts", même dialectiquement. L'ironie est une histoire de tension produite lorsque l'on veut faire tenir ensemble des choses incompatibles parce que deux d'entre elles, ou toutes, sont vraies et nécessaires. Une histoire d'humour, une façon de jouer sérieusement. Une stratégie rhétorique, une méthode politique que j'aimerais voir plus souvent à l'honneur au sein du féminisme socialiste. Au centre de ma foi, de mon ironie, de mon blasphème : l'image du cyborg (ibid.). »

La notion de « cyborg » vient de la NASA pour désigner un être semi organique semi mécanique, une idée qui est devenue populaire dans la science-fiction et dans la culture populaire.

Dans la conception de Haraway, le cyborg est « un organisme cybernétique, hybride de machine et de vivant, créature de la réalité sociale comme personnage de roman », donc un organisme *entre* réalité sociale et fiction. L'expérience des femmes, qui, au cours du deuxième mouvement féministe des années 1970, avait gagnée d'importance, est pour Haraway « une fiction et un fait de la plus haute importance politique. » Parler des « expériences des femmes » a aidé à mobiliser les « femmes » à s'engager pour l'émancipation des « femmes », à lutter pour leurs droits.

La réalité politique est construite par la fiction car toute catégorie d'identité est une construction sociale et/ou politique qui se produit et reproduit dans des discours (Butler, Foucault). Haraway conçoit du cyborg comme d'un instrument pour briser l'opposition binaire des genres dans la société occidentale. Les femmes étant objectivées et souvent réduites à leurs corps dans une société patriarcale, le concept du cyborg détruirait cette

¹⁰¹ Haraway, Donna (1985) : *Manifeste cyborg: science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XXe siècle*. Traduit de l'anglais par Marie Héléne Dumas/Charlotte Gould/Nathalie Magnan. Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts, Paris 2002, sur <http://www.cyberfeminisme.org/txt/cyborgmanifesto.htm> [16.08.2011]

opposition binaire, parce que le cyborg ne possède ni origine et n'appartient alors plus au mythe œdipien :

« Dans la tradition occidentale des sciences et de la politique – tradition de la domination masculine, raciste et capitaliste, tradition du progrès, tradition de l'appropriation de la nature comme ressource pour les productions de la culture, tradition de la reproduction de soi par le regard des autres – la relation entre organisme et machine fut une guerre de frontières (ibid.). »

8.3. LA PERFORMATIVITÉ DU GENRE DANS *JIMMY*

Dans sa première pièce en solo, Marie Brassard se penche sur les thèmes du contrôle et d'impuissance qui sont réfléchis d'un côté dans l'ambiguïté de l'identité sexuelle (du protagoniste Jimmy, le coiffeur homosexuel) et de l'autre dans le processus de la création artistique.

Partant d'un personnage de rêve et stéréotype, le coiffeur homosexuel Jimmy, qui développe au cours de la pièce une identité sexuelle ambiguë, Brassard montre sur scène la construction du système binaire des genres (avec le général américain comme agent de *gender police*).

Par le caractère de l'actrice, qui invente Jimmy et l'instrumentalise pour dompter ses propres peurs et angoisses dans la création théâtrale, Brassard montre aussi la difficulté de se mettre devant un public et de s'exposer. Jimmy devient ainsi un double masque– un chamane qui doit expulser les mauvais esprits de l'actrice en même temps qu'il est cet esprit.

Il montre ce que Judith Butler a démontré dans son livre *Gender Trouble* : l'identité sexuelle est une construction qui se fait de manière performative. Dans *Bodies that Matter*, elle révisé cette formulation qui avait été mal interprétée :

« Wenn ich argumentierte, daß die Geschlechtsidentitäten performativ sind, konnte das heißen, ich stellte mir das so vor, daß jemand morgens erwache, den Schrank oder einen etwas offeneren Raum auf eine Geschlechtsidentität der eigenen Wahl hin durchsehe, dann diese Geschlechtsidentität für den Tag anlege und die Einkleidung abends wieder an ihren Platz zurücklege. Ein derart absichtsvoll und instrumentell vorgehendes Subjekt, das über seine Geschlechtsidentität entscheidet, hat fraglos nicht von Anfang an seine soziale Geschlechtsidentität und versäumt, sich klarzuwerden, daß seine Existenz schon längst von der sozialen Geschlechtsidentität entschieden ist¹⁰². »

Dans les rêves, Jimmy – créé par le général américain et par l'actrice – met l'identité sexuelle comme un costume, mais il ne s'agit pas de son libre choix : il peut seulement réfléchir sur les transmutations que son corps traverse, rêver d'une fin heureuse avec son amoureux Mitchell.

¹⁰² Butler, Judith (1995) : *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Berlin: Berlin Verlag, p. 14.

Ainsi, il montre une histoire de genre Walt Disney – le rêve du bonheur et d’une fin heureuse, mais d’une manière queer (il s’agit d’un bonheur qui se base sur l’amour homosexuel).

Ce rêve ne s’accomplit pas – pourquoi? Le public est animé à réfléchir sur les faits que Jimmy est le produit, « l’enfant » d’un général américain des années 1950, une époque quand le fait d’être homosexuel était encore considéré comme un crime. S’il était dans notre temps, est-ce qu’il aurait sa fin heureuse? Est-ce qu’il rêverait encore d’une telle fin heureuse?

Jimmy montre aussi les « conditions » de l’identité sexuelle – les normes et restrictions qui marquent un corps.

8.4. LA PERFORMATIVITÉ DU GENRE DANS *PEEPSHOW*

Will, le loup, en représentant plusieurs caractères masculins dans la pièce, devient la personnification du « Eros » freudien, tandis qu’il reste seulement une caricature d’une « masculinité » ou « virilité ».

Le nom Will peut être compris comme une citation intertextuelle : dans le livre *Sarah* de J. T. Leroy (qui a inspiré Marie Brassard aussi dans sa pièce *L’Invisible*), Le Loup est un souteneur brutal personnifiant les caractéristiques négatives de la masculinité. Dans le conte de Perrault, le loup est le seul caractère masculin, un animal, qui dévore la petite fille et qui devient aussi une métaphore pour le manque d’un père dans la vie du Petit Chaperon rouge, avec les allusions à l’inceste et une connotation sexuelle.

« Dans le cas du monologue, le spectateur est l’instance universelle – réelle ou postulée – devant laquelle est conviée à s’expliquer la voix de la conscience individuelle. Quel que soit l’allocutaire imaginaire auquel se confronte l’énonciateur du monologue, il adresse son énoncé, nécessairement, à cette instance-là, qui devrait – celle est sa mission – le rassurer, le conforter, l’absoudre, lui donner la solution¹⁰³. »

Dans son monologue « Il y a plusieurs façons de procéder » (scène 6), Will ne s’adresse plus à une instance « universelle » (les spectateur-e-s ou les lecteur-e-s) pour parler de sa solitude, mais pour instruire son public, et cette instruction – l’on pourrait dire – ridiculise de sa manière de parler et de gesticuler ce monologue des héros dans le théâtre classique en plus qu’il va changer de destinataire et parler à une femme imaginaire :

« Hey ! Bonsoir beauté... Oh... Italiana ? Deutch ? Oh ! English ! Welcome to my country ! Humm... Look at you gorgeous ...Are you alone? Maybe I sit with you? Thank you! Would you care for a drink? A beer? A glass of wine? A glass of champagne!!!» (Will, le loup, Il y a plusieurs façons de procéder, p. 8).

¹⁰³ Ubersfeld, Anne (1996b) : *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. Paris : Éditions Belin, p. 22.

Le drame de se séparer d'une personne « aimée » est persiflé par ce discours léger et chauviniste d'un dragueur.

Marie Brassard – en jouant et parodiant le rôle d'un homme sur scène – démontre aussi que le genre (gender) est performatif, une mascarade, et même si la comédienne porte toujours la même robe rouge, sa voix transformée et ses gestes la marquent clairement comme « masculin ».

Ainsi, elle prouve ce que Judith Butler a constaté dans son livre *Bodies That Matter* : dans leurs actes et gestes de tous les jours, les hommes et les femmes produisent par répétition leurs identités sexuelles pour maintenir les normes spécifiques de genre.

Butler voit ainsi les relations de genres comme des relations de pouvoir et démontre que drag rende visible, par le moyen de l'allégorie, le caractère de contrainte de la matrice hétérosexuelle et réfère à la défaillance permanente du régime hétérosexuel.

Les pièces de Marie Brassard reflètent cette matrice hétérosexuelle et montrent d'autres formes de sexualités : dans Jimmy, elle montre la transformation et l'ambiguïté du genre, dans *Peepshow*, il s'agit des relations sexuelles queer.

Par cela, la comédienne reflète peut-être son entourage, mais le point essentiel est la méthode avec laquelle ces sexualités sont intégrées dans ses spectacles : sans hésitation, de manière normale. La comédienne explique que ce n'est pas un agenda politique de montrer des « sexualités alternatives » à l'hétérosexualité. Pour elle,

« il est tout simplement naturel, lorsqu'on est acteur, d'avoir le désir de jouer toutes sortes de rôles et [elle] ne [s'est] jamais imposé[e] aucune limite pour ce qui est du sexe ou de l'âge des personnages qu[elle] interprète ou qu[elle] créé en tant qu'auteur. Cela fait partie du travail de l'acteur et du plaisir de se réinventer. Il s'agit d'un jeu.

Aussi, [elle a] été élevée dans un milieu plutôt libéral, alors [...] la question de l'orientation ou l'identité sexuelle ou de la nature des genres n'a jamais été problématique. Il n'y a jamais eu problème pour [elle] depuis qu[elle est] enfant ; tout ce qui existe est naturel. L'aspect politique de cela réside plutôt dans l'idée que nous sommes fondamentalement des êtres libres ; nous avons la permission de nous inventer, de nous réinventer (Questions - réponses par courriel, cf. Annexe, p. 95). »

Contrairement à l'Autriche, où l'homosexualité connaît encore des restrictions légales, au Canada et au Québec, le droit de mariage (depuis 2005) et de l'adoption des enfants (depuis 2002) par des couples homosexuels sont autorisés par la loi, et l'attitude générale envers des gens homosexuels semble plus libérale.

9. CONCLUSION

Le théâtre de Marie Brassard émerge d'une tradition théâtrale assez jeune et innovatrice : on a donné un petit survol de l'histoire théâtrale au Québec pour démontrer à quel point la création a été restreinte et contrôlée par le clergé et fortement influencée par la tradition européenne pendant le temps de la colonisation. Au cours de la révolution tranquille dans les années 1960, un théâtre proprement dit « québécois » a pu émerger et les metteur-e-s en scènes et dramaturges québécois-es ont créé des pièces de théâtre innovatrice, sans plus se laisser restreindre par la tradition parfois accablante du théâtre classique européen.

Le théâtre de Marie Brassard fait aujourd'hui parti du paysage théâtral québécois, sans se limiter à des frontières nationales ou langagières : tandis que le statut de la langue française a longtemps été un foyer de conflits dans la province canadienne, Marie Brassard utilise librement le français et l'anglais dans la création de ses pièces de théâtre. L'intégration des nouveaux médias se voit aussi comme une continuation de son long travail avec Robert Lepage, metteur en scène québécois reconnu pour ses mises en scènes multimédiales, qui lui a sûrement inspiré et encouragé de prendre des nouveaux chemins dans son jeu.

Formellement, on a opté de nommer le théâtre de Marie Brassard « postdramatique », conception développée par le théoricien allemand du théâtre Hans-Thies Lehmann et qui prend compte de tous les aspects formels de ses pièces de théâtre.

Ensuite, on a analysé la première pièce en solo de la trilogie urbaine de Marie Brassard, *Jimmy, créature de rêve* qui montre par le personnage principal Jimmy, un coiffeur homosexuel, la construction du genre et de l'identité. En même temps, la pièce reflète des problèmes de création comme la lutte contre le trac : dans la pièce, l'actrice montréalaise invente Jimmy pour monter sa pièce sur scène. De la sorte, oscillant entre rêve et réalité, il se crée un meta-discours sur le théâtre sur scène puisque Jimmy constitue l'archétype de l'acteur : dépendant de sa créatrice, la metteuse en scène, Jimmy donne voix aux craintes et aux angoisses de l'actrice qui n'a pas encore absorbé la mort de sa mère. La domination de la créature de rêve (ou de l'acteur) reflète aussi le manque de contrôle de soi et le risque de se perdre dans un monde hybride.

Inspiré par le projet de Courtney Cauthon qui analyse la pièce *Peepshow* avec la conception du devenir de Gilles Deleuze et Félix Guattari, on a appliqué ce même concept à la pièce puisque les transformations du corps de Jimmy montrent le développement constant de son corps et de son genre. De même, le concept des corps volatils décrit par la théoricienne féministe Elizabeth Grosz nous a servi à démontrer la division, voire la dissolution, de

l'identité de Jimmy. Cette hybridation se laisse voir (ou plutôt s'entendre) dans la manipulation de la voix humaine : en amplifiant et en changeant de voix à l'aide d'un vocodeur, Marie Brassard explore les espaces sonores au théâtre et arrive à interpréter chaque rôle de la pièce elle-même.

Ces explorations vont continuer dans le deuxième volet de sa trilogie urbaine, *La Noirceur*, créée en 2003, donc deux années après sa première pièce en solo. *La Noirceur* raconte deux histoires qui s'entremêlent au niveau textuel ainsi qu'au niveau sonore : de nouveau, il s'agit d'un côté d'une actrice montréalaise qui essaie de créer une pièce autour d'un jeune skinhead qui perd sa sœur cadette dans un accident de voiture. Mais, troublée par ses expériences personnelles, l'éviction de son appartement due à la gentrification de son quartier, elle n'arrive pas à raconter cette histoire et le processus de la création est mis en scène : la perte de son ami, qui a déjà dû quitter son appartement faute de pouvoir se payer le loyer augmenté par les agents immobiliers, se mêle à l'histoire du skinhead et de sa mère qui parlent de la mort de leur sœur/fille. L'espace théâtral devient un espace sonore où s'entremêlent les différentes voix (la pièce est écrite pour deux acteurs, Marie Brassard et Guy Trifiro) et la pièce devient ainsi très proche du jeu radiophonique (comme a remarqué Julia Pfahl). Les projections de la ville de Montréal (filmées par Cécile Babiolle de la fenêtre de l'immeuble en question dans la pièce et) qui montrent une journée entière – du lever jusqu'au coucher du soleil – illustrent le changement qui se passe dans le quartier montréalais. Le titre de la pièce réfère donc à la noirceur qui hante l'actrice et qui essaie – en créant cette pièce de théâtre – de lutter contre l'oubli et le silence. On a montré comment l'espace théâtral est habité par le sonore et comment l'atmosphère créée sur scène correspond aux caractéristiques « essentielles » du théâtre même. En plus, la pièce peut être considéré comme un engagement « social » de Marie Brassard.

Dans le troisième volet de la trilogie urbaine, *Peepshow*, il s'agit de la quête d'amour et de reconnaissance, des mondes parallèles, de l'initiation sexuelle et de la déception. La pièce reprend comme trame narrative le conte de fées du *Petit Chaperon rouge* afin de raconter des courtes histoires allégoriques des différents personnages de tout âge et de toute orientation sexuelle (gay, hétérosexuel, homosexuel). Le personnage mythique, le Monstre, est une métaphore pour la peur et la curiosité qui va mener la protagoniste principale Beautiful au lac, un lieu utopique qui peut symboliser la Mort (ou une petite mort). On a aussi donné une analyse de la régie du regard dans la pièce en se référant à la théorie féministe du cinéma et à la théorie freudienne sur le concept de la scopophilie. Ainsi, on a montré que les « écritures »

théâtrales se sont adaptées au public du 21^{ème} siècle en intégrant les nouveaux médias d'une façon innovatrice.

Aussi, la photographie comme source d'inspiration pour Marie Brassard nous a intéressé afin de comparer le médium de la photographie avec le médium du théâtre. En comparant la conception de l'aura de Walter Benjamin avec le terme décrit par Roland Barthes comme le *punctum* d'une photographie, il nous semble que le théâtre - dont l'évènementialité constitue l'une des caractéristiques essentielles (ce qui le distingue du cinéma), partage avec la photographie cette qualité – même si dans ce secondaire il s'agit d'un médium reproductible. C'est dans le *punctum*, qui est « ce hasard qui, en elle [la photographie], me point (mais aussi me meurtrit, me poigne, Barthes 1980 :49), que réside le moment unique et choquant, touchant, que l'on peut aussi éprouver lors d'une mise en scène théâtrale.

Par la suite, en se concentrant sur l'intertextualité dans les pièces *Jimmy* et *Peepshow*, on a montré que la réinterprétation des contes de fées et des légendes des « premiers peuples (first nations) » qui adviennent d'une tradition de l'oralité, se voit en relation avec l'importance donnée à la voix dans le théâtre de Marie Brassard. De plus, ces contes de fées transportent des conceptions des rôles de genre traditionnelles (voir conservatrices) et sont subverties dans les pièces de théâtre de Marie Brassard.

En donnant une courte introduction dans les études sur le genre et la théorie féministe de Judith Butler, on a montré comment les rôles de genre sont arrimés au sexe anatomique et comment Marie Brassard arrive à subvertir ces rôles en jouant tous les personnages de ses pièces en solo. La voix manipulée électroniquement (le vocodeur), le changement de costume (le drag) sont les facteurs indispensables dans les mises en scène afin d'interpréter les différents personnages mais aussi de montrer la construction des rôles de genre. Comme a remarqué Judith Butler, le drag a le potentiel de subvertir et de déstabiliser le genre. On a aussi démontré que Marie Brassard, en utilisant la technologie afin d'élargir son corps humain, devient une figure de cyborg, conception élaborée dans le *Manifeste cyborg* de Donna Haraway. La voix manipulée électroniquement se présente comme la caractéristique la plus frappante du théâtre de Marie Brassard et la comédienne va continuer ses explorations de toutes les facettes de la voix dans ses pièces de théâtre suivantes la trilogie urbaine.

ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Arbeit präsentiert drei Stücke der québeker Theaterregisseurin und Schauspielerin Marie Brassard, die in ihren Solostücken die Dimensionen der menschlichen Stimme auslotet.

Zunächst wird ein kurzer Überblick über die Theatergeschichte und wichtige historische Ereignisse in Québec gegeben, um die Entwicklungen des relativ jungen québeker Theaters aufzuzeigen. Während der Zeit der europäischen Kolonisierung nahm das Theater einen marginalen Platz in der kulturellen Landschaft der Provinz ein und wurde vom Klerus kontrolliert, sodass etwa moralisch „anstößige“ Stücke der Zensur zum Opfer fielen. Das frankokanadische Theater dieser Zeit war auch noch stark von den Traditionen und Strömungen des europäischen Theaters beeinflusst und konnte sich – zumindest im Französischen – noch nicht von der europäischen Theatertradition lösen.

Im Verlauf der „stillen Revolution“ in den 1960er Jahren konnten sich – unter anderem durch die Verwendung des Joual – eine „québeker“ Identität und in der Folge eine québeker Theatertradition herausbilden. In den darauf folgenden Jahrzehnten waren es vor allem Kollektivtheatertruppen, die mit neuen Theaterformen und –stilen experimentieren. In diesem Kontext begann auch Marie Brassard ihre Karriere als Schauspielerin: nach Absolvieren des *Conservatoire d'Art Dramatique de Québec* arbeitete sie lange Zeit mit Robert Lepage, der mit seinen multimedialen Theaterinszenierungen internationale Berühmtheit erlangte. Im Jahr 2001 gründete sie ihre eigene Theaterkompanie *Infrarouge* in Montréal, mit der sie bis heute insgesamt sechs Theaterprojekte realisiert hat.

Ihre ersten drei Arbeiten, die „Stadttrilogie“, wurden zuerst unter formalen Aspekten mithilfe der von Hans-Thies Lehmann definierten postdramatischen Theaterzeichen analysiert.

In ihrem ersten Solostück *Jimmy – Traumwesen* aus dem Jahr 2001 beschäftigt sich Marie Brassard mit Themen wie Kontrollverlust, Körpertransformationen, Verlustängsten, Traum und Wirklichkeit, Liebe und Tod. Anhand der Hauptfigur Jimmy, einem homosexuellen Friseur aus New York, der einem amerikanischen General und im Verlauf des Stücks einer montréalischen Schauspielerin im Traum erscheint, zeigt Marie Brassard die Konstruiertheit von (Geschlechts)Identität. Die Transformationen, die Jimmy in diesen Träumen durchläuft, zeigen sein ständiges Wandeln, sein Frau-Werden, Tier-Werden, das Deleuze und Guattari in ihren Werken *Anti-Ödipus* und *Tausend Plateaus* beschrieben haben. Die feministische Philosophin Elizabeth Grosz hat mit ihrem Konzept der *volatilen Körper* in Bezug auf Deleuze und Guattari das ständige Werden und Transformieren des menschlichen

Körpers beschrieben, das durch Jimmy im Stück ad extremum geführt wird. Durch die Stimmtransformation und die Verwandlungen seines Körpers repräsentiert Jimmy die Zersetzung und Auflösung der Identität und kann auch als Metapher für „den“ Schauspieler interpretiert werden, der – wie Jimmy im Traum – auf der Theaterbühne erscheint und sein Selbst negiert, um die Rollen anderer verkörpern zu können.

In *Die Dunkelheit*, dem zweiten Teil der Trilogie, beschäftigt sich Brassard mit persönlichen Erlebnissen, nämlich der Gentrifikation ihres montréalischer Wohnviertels und dem Verlust ihres besten Freundes, die mit einer fiktionalen Geschichte verwoben werden und so eine komplexe Handlung entsteht. Das Stück wurde für zwei Darsteller geschrieben, die beide durch Stimmmodulation (mithilfe eines Vocoders) alle Rollen verkörpern; Projektionen von Cécile Babiole untermalen die Hauptthematik des Stücks, die Dunkelheit, die als Metapher für Vergessen und Verstummen gelesen werden kann. In diesem Zusammenhang wurde auch anhand des benjaminschen Begriffes der Aura und den von Gernot Böhme beschriebenen Atmosphären verdeutlicht, dass auch dieses Stück einen Metadiskurs über Theater – nämlich Räumlichkeit und Ereignishaftigkeit – enthält.

Peepshow, das letzte Solostück der Stadttrilogie, handelt erneut von der Suche nach Liebe und Anerkennung und setzt in kurzen Episoden Figuren verschiedensten Alters und sexueller Orientierungen in Szene, die alle von Marie Brassard gespielt werden. Die Schauspielerin verwendet erneut den Vocoder, anhand dessen ihre Stimme elektronisch verändert wird, Projektionen und Nahaufnahmen ihres Körpers illustrieren den sonst kargen Bühnenraum und lassen die Stimme in den Vordergrund treten. Im Anschluss wurden die Blickregie und der Einfluss von filmischen Schreibweisen im Theater von Marie Brassard analysiert.

Im Folgenden wurden Intermedialität und Intertextualität in den einzelnen Theaterstücken herausgearbeitet und nach einer kurzen Einführung in die Gender-Theorien von Judith Butler wurden die beiden Solostücke *Jimmy* und *Peepshow* in Hinblick auf Geschlechterperformanzen untersucht.

BIBLIOGRAPHIE

LITTÉRATURE PRIMAIRE:

- Brassard, Marie : *Jimmy, créature de rêve*. inédit, 2001.
Brassard, Marie : *La Noirceur*. inédit, 2004.
Brassard, Marie : *Peepshow*. inédit, 2005.
Brassard, Marie: *Tout peut arriver*, sur: www.infrarouge.org/?cat=26# [16.08.2011]

LITTÉRATURE SECONDAIRE:

- Austin, John L. (2002) : *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words)*. Stuttgart: Reclam.
- Barrucand, Michel (2008): *Histoire de la littérature canadienne*. Paris : Éditions Ellipses.
- Barthes, Roland (1980) : *La chambre claire. Note sur la photographie*. Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil.
- Bélair, Michel (1973): *Le Nouveau théâtre québécois*. Montréal : Leméac.
- Benjamin, Walter (1936) : *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*. Traduit de l'allemand sur Internet : <http://hypermedia.univ-paris8.fr/Groupe/documents/Benjamin/Ben3.html#ref> [16.08.2011]
- Béraud, Jean: *350 ans de théâtre au Canada français*. Montréal: le Cercle du livre de France, 1958, p. 7, cité par Przychodzen, Janusz (2001) : *Vie et mort du théâtre au Québec : introduction à une théâtritude*. Paris, Montréal, Budapest, Torino : L'Harmattan.
- Bothwell, Robert (1995): *Canada and Québec : One Country, Two Histories*. Vancouver : UBC Press.
- Burger, Baudouin (1976): *Les spectacles dramatiques en Nouvelle-France (1606 – 1760)*. Dans : *Le théâtre canadien-français*. Archives des Lettres canadiennes, Tome V, Montréal : FIDES, pp. 34 – 57.
- Butler, Judith (1993) : *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of „Sex“*. New York: Routledge.
- Butler, Judith (1995) : *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Berlin: Berlin Verlag.
- Butler, Judith (1990) : *Performative Acts and Gender Constitution. An Essay on Phenomenology and Feminist Theory*. In : Sue-Ellen Case (Ed.) (1990): *Performing Feminism. Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore/London, pp. 270-282, cité par Fischer-Lichte 2004b.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1980): *Capitalisme et schizophrénie II. Mille Plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1972/1973, Nouvelle Édition augmentée 2008) : *Capitalisme et schizophrénie I. L'Anti-Œdipe*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Doane, Mary Ann (2000) : *Film and the Masquerade. Theorising the Female Spectator*. In: E. Ann Kaplan (Ed.): *Feminism & Film*. Oxford University Press, pp. 418 - 436.

Dundjerovic, Aleksandar Sasa (2007): *The Theatricality of Robert Lepage*. Montreal & Kingston, London, Ithaca : McGill-Queen's University Press.

Engelbertz, Monique (1989) : *Le théâtre québécois de 1965 à 1980 – un théâtre politique*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Fensham, Rachel (2005) : *Beyond Corporeal Feminism : Thinking Performance at the End of the Twentieth Century*. Dans : *Women : a cultural reader*. Philadelphia, Essex : Taylor & Francis, Winter 2005, Volume 16, Number 3, pp. 284 – 304.

Fischer-Lichte, Erika (2000) : *Performance-Kunst und Ritual: Körper-Inszenierungen in Performances*. In: Gerhard Neumann (Hg.): *Lesbarkeit der Kultur*. München: Fink, pp. 113-132.

Fischer-Lichte, Erika (2004a): *Theater und Ritual*. In: Christoph Wulf (Hg.): *Die Kultur des Rituals*. München: Fink, pp. 279-292.

Fischer-Lichte, Erika (2004b) : *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Freud, Sigmund (1970) : *Three Contributions to the Theory of Sex*. Washington D.C. : Nervous and Mental Disease Publishing Company.

Foucault, Michel (1967): *Nietzsche, Freud, Marx*. Dans: Daniel Defert (Éd.): *Dits et Écrits: 1954-1988*. Tome 1, Paris: Gallimard, 1994, pp. 564-574.

Foucault, Michel (1976): *Der Panoptismus*. In: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Übersetzt von Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 251-292.

Garat, Anne-Marie (2004) : *Une faim de loup. Lecture du Petit Chaperon rouge*. Arles: Actes Sud.

Genosko, Gary (Éd.) (1996): *The Guattari Reader*. Oxford: Blackwell.

Gilbert, Helen/Tompkins, Joanne: *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. Routledge: London/New York: 2008, p. 8, cité par Pfahl, Julia (2008): *Zwischen den Kulturen – zwischen den Künsten. Medial-hybride Theaterinszenierungen in Québec*. Bielefeld: transcript Verlag.

Glaap, Albert-Reiner (2001): *New Voices in Canada. Contemporary Plays by First Nation Authors*. In: Reiner-Albert Glaap/Michael Heinze (2005): *Contemporary Canadian Plays. Overviews and Close Encounters*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, pp. 85-95.

Granzer, Susanne (2009): *Being On Stage*. In: Arno Böhler/Susanne Granzer (Hg.): *Ereignis Denken. TheatRealität – Performanz – Ereignis*. Wien: Passagen-Verlag, pp. 65 - 86.

Grosz, Elizabeth (1994): *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Haraway, Donna: *Manifeste cyborg: science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XXe siècle*. Traduit par Marie Hélène Dumas/Charlotte Gould/Nathalie Magnan. Ecole

Nationale Supérieure des Beaux-arts, Paris 2002, sur
<http://www.cyberfeminisme.org/txt/cyborgmanifesto.htm> [16.08.2011]

Hare, John E. (1976): *Panorama des spectacles au Québec : de la Conquête au XXe siècle*. Dans : *Le théâtre canadien-français*. Archives des Lettres canadiennes, Tome V, Montréal : FIDES, pp. 59 – 107.

Hébert, Chantal (2009) : *Le lieu de l'activité poétique de l'auteur scénique. À propos du Projet Andersen de Robert Lepage*. Dans : *Voix et Images*, Volume XXXIV, Numéro 3 (120), Printemps-Été 2009, pp. 21-40.

Hébert, Chantal/Lapointe-Cloutier, Marie-Michèle/Noreau, Denyse/Perelli-Contos, Irène (2001) : *L'hybridité au théâtre. Deux études de cas*. Dans Robert Dion/Frances Fortier/Élisabeth Haghebaert (dir.) : *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*. Québec, Nota Bene (Les cahiers du CRELIQ), pp. 123-154.

Jubenville, Yves (2009) : *Portrait de l'auteur dramatique en mutant*. Dans : *Voix et Images*, Volume XXXIV, Numéro 3 (120), Printemps-Été 2009, pp. 67-78.

Kattan, Naïm (1976): *L'Influence américaine sur le théâtre du Québec*. Dans : *Le théâtre canadien-français*. Archives des Lettres canadiennes, Tome V, Montréal : FIDES, pp. 431 – 435.

Kolesch, Doris (2001) : *Ästhetik der Präsenz : Theater-Stimmen*. In : Josef Früchtel/Jörg Zimmermann (Hg.) : *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, pp. 260-275.

Kolesch, Doris (2004) : *Labyrinth. Resonanzräume der Stimme*. In : Christa Brüstle (Hg.) : *Klang und Bewegung*. Aachen : Shaker, pp. 117-124.

Kolesch, Doris (2008) : *Bodies that matter. Verkörperung, Geschlecht, Performance im aktuellen Theater und Tanz*. In: Celine Camus, Annabelle Hornung, Fabienne Imlinger, Angela Kolbe, Milena Noll, Isabella Stauffer (Hg.) : *Im Zeichen des Geschlechts. Repräsentationen, Konstruktionen, Interventionen*. Königstein im Taunus: Ulrike Helmer Verlag, pp. 346 - 360.

Lagaay, Alice (2004) : *Züge und Entzüge der Stimme in der Philosophie*. In : Sybille Krämer (Hg.) : *Performativität und Medialität*. München : Fink, pp. 293-306.

Lefèbvre, Paul: *Trois notes sur Marie Brassard*. Dans: *Les cahiers du théâtre français du Centre National des arts*. Ottawa, Nov. 2003, pp. 6-7, ici : p. 7.

Lehmann, Hans-Thies (1999): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main : Verlag der Autoren.

Lehmann, Hans-Thies (2007): *Word and Stage in Postdramatic Theatre*. In: Christoph Henke: *Drama and/after postmodernism*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, pp. 37 – 54.

Lord Durham's Report, ed. by Gerald M. Craig (1963), Toronto : McClelland & Stewart Ltd., pp. 150 – 151, sur Internet:

<http://faculty.marianopolis.edu/c.belanger/quebechistory/docs/durham/4.htm> [16.08.2011]

Mackey, William F. (1998): *The Foundations*. Dans: John Edwards (Ed.): *Language in Canada*. St. Francis Xavier University Press, Nova Scotia Cambridge University Press, pp. 13–35.

Merleau-Ponty, Maurice (1967/1984) : *Das Auge und der Geist*. Traduit par Hans Werner Arndt, Hamburg : Meiner.

Moss, Jane (2001): *Passionate Postmortems: Couples Plays by Women Dramatists*. Dans : Paula Ruth Gilbert/Roseanna L. Dufault (Éds.) : *Doing Gender. Franco-Canadian Women Writers of the 1990s*. Cranbury, London, Mississauga : Associated University Presses, pp. 108-129.

Pavis, Patrice (1980) : *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*. Paris : Éditions sociales.

Pfahl, Julia (2008): *Zwischen den Kulturen – zwischen den Künsten. Medial-hybride Theaterinszenierungen in Québec*. Bielefeld: transcript Verlag.

Ribbat, Christoph (2001) : *Queer and Straight Photography*. In: *Amerikastudien*, Volume 46, Number I, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, pp. 27-39.

Saint-Pierre, Christian: *D'ombre et de lumière*. Dans: *Cahiers de Théâtre Jeu* 109, 2003, pp. 143-145.

Saint-Pierre, Christian: *Une oeuvre d'art en soi. Entretien avec Marie Brassard*. Dans: *Cahiers de théâtre Jeu* 111, 2004, pp. 104-105.

Sarrazac, Jean – Pierre (2004) : *Jeux de rêves et autres détours*. Belval : Les Éditions Circé.
Sarrazac, Jean – Pierre (Dir.) (2005) : *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval: Les éditions Circé.

Schlingensief, Christoph (1998): *Wir sind zwar nicht gut, aber wir sind da*. In: Julia Lochte/Wilfried Schulz (Hg.): *Schlingensief! Notruf für Deutschland; über die Mission, das Theater und die Welt des Christoph Schlingensief*. Hamburg: Rotbuch Verlag, pp. 12 - 39.

Semujanga, Josias (2004): *Panorama des littératures francophones*. In: Christiane Ndiaye (dir.) : *Introduction aux littératures francophones*. Montréal : Les Presses de l'université de Montréal, pp. 9 – 62.

Ubersfeld, Anne (1996a): *Lire le théâtre I*. Paris : Éditions Belin.

Ubersfeld, Anne (1996b) : *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. Paris : Éditions Belin.

Waldenfels, Bernhard (1999) : *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Waldenfels, Bernhard (2006) : *Das Lautwerden der Stimme*. In: Doris Kolesch/Sybille Krämer (Hg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 191 – 210.

Wallace, Robert (2005): *Productions*. In : Reiner-Albert Glaap/Michael Heinze (2005) : *Contemporary Canadian Plays. Overviews and Close Encounters*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, pp. 11-15.

ARTICLES DE PRESSE:

Bélaïr, Michel: *Haute voltige et légèreté*. Le Devoir, Montréal, 27 mai 2003.

Canty, Daniel (2006) : *Le spectacle du petit regard. Fragments pour Peepshow de Marie Brassard*. Liberté n. 273, pp. 113-121.

Faucher, Martin (2007): *Eine unheimliche Leichtigkeit der Schöpfungskraft. Die Autorin, Regisseurin und Schauspielerin Marie Brassard im Gespräch*. In: *Theater der Zeit – Kanada. Neue Horizonte. Perspektiven, Produktionen, Inspirationen einer jungen Theaterkultur*. (09/2007)

ARTICLES SUR INTERNET:

Bérubé, Jade : *Mondes parallèles*. www.voir.ca: 25 mai 2005, <http://www.voir.ca/artsdelascene/artsdelascene.aspx?iDArticle=36367> [13.12.2006]

Boulangier, Luc : *Femme de rêve*. www.voir.ca: 31 mai 2001, <http://www.voir.ca/artsdelascene/artsdelascene.aspx?iDArticle=16264> [16.08.2011]

Butler, Judith: *Faire et défaire le genre*. Texte de conférence donnée le 25 mai 2004 à l'Université de Paris X-Nanterre, dans le cadre du CREART (Centre de Recherche sur l'Art) et de l'Ecole Doctorale "Connaissance et Culture", traduit par Marie Ploux sur <http://multitudes.samizdat.net/Faire-et-defaire-le-genre> [16.08.2011]

Hébert, Lorraine: *Jimmy, créature de rêve*. http://www.theatre-odeon.fr/fichiers/t_downloads/file_95_dp_jim.pdf [16.08.2011]

Labrecque, Marie : *L'inconfort et la différence*. www.voir.ca 15 mai 2003, <http://www.voir.ca/artsdelascene/artsdelascene.aspx?iDArticle=26120> [16.08.2011]

Patricia Belzil : <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=F1ARTF0009994> [16.08.2011]

http://fr.wikipedia.org/wiki/Marc_Lescarbot [16.08.2011]

<http://en.wikipedia.org/wiki/Québec> [16.08.2011]

http://fr.wikipedia.org/wiki/Référendum_de_1980_au_Québec [16.08.2011]

http://fr.wikipedia.org/wiki/Screamin%27_Jay_Hawkins [16.08.2011]

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Vocodeur> [11.08.2011]

<http://hypermedia.univ-paris8.fr/Groupe/documents/Benjamin/Ben3.html#ref> [16.08.2011]

<http://thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=A1ARTA0009994> [16.08.2011]

<http://www.canadiantheatre.com/dict.pl?term=Th%E9%E2tre%20Rep%E8re> [16.08.2011]

TABLE DES ILLUSTRATIONS:

- Figure 1 (p.) *Jimmy, créature de rêve*, photo: Simon Guiltbault.
Figure 2 (p.) *La Noirceur*, photo: Simon Guiltbault.
Figure 3 (p.) *La Noirceur*, photo: Simon Guiltbault.
Figure 4 (p.) *Peepshow*, photo: David Clermont-Béique.
Figure 5 (p.) *Andy Warhol, Artist, New York City, August 20. 1969*, photo: Richard Avedon.
Figure 6 (p.) *Skinhead dancing*. London, 1978, photo: Nan Goldin.
Figure 7 (p.) *Skinhead with child*. London, 1978, photo: Nan Goldin.

ANNEXE : QUESTIONS - RÉPONSES PAR COURRIEL [JUILLET 2010]:

Q : Avec qui avez-vous fondé Infrarouge en 2001 ?

Marie Brassard (MB) : Officiellement, avec l'administrateur Michel Bernatchez et le scénographe Simon Guiltbault. Mais le groupe était symbolique. Il s'agissait seulement de créer une structure administrative pour me permettre de gérer adéquatement la création, le développement et la diffusion de mes spectacles.

Q : Quelle est l'intention de votre théâtre – votre manifeste est « Tout peut arriver » - qu'est-ce que vous voulez provoquer avec votre théâtre ?

MB : J'ai envie par mon travail de susciter un désir s'ouverture d'esprit et de curiosité. Ce sont pour moi des qualités essentielles à l'amélioration de notre nature personnelle et de l'expérience humaine en général. Je veux cette ouverture d'esprit pour moi même également bien sûr et j'y suis attentive. Envisager tous les possibles. Peut-être que c'est de là que vient cette phrase. Tout peut arriver.

L'art nous provoque et nous emmène ailleurs; là où l'on n'irait pas à prime abord. Je pense que l'esprit d'aventure nous garde vivant et la curiosité suppose que nous avons une relation tendre et ouverte avec le monde. La qualité de notre existence dépend à mon avis de cette ouverture pacifique sur les autres et leurs différences et leurs similarités.

Le partage et l'acceptation du beau et du laid, le plaisir de vivre, d'être réellement vivant : c'est à dire embrasser tous les aspects de la vie.

Q : Quels sont à votre avis les avantages et désavantages au théâtre et pourquoi vous faites du théâtre et non des films, du cinéma ?

MB : Je fais parfois du cinéma ; en moyenne environs un film par an ou par 2 ans.

Il n'y a pas une très grande industrie du cinéma ici, donc, assez peu de films sont tournés. Aussi, je préfère le théâtre au cinéma, entre autres choses parce qu'au théâtre, en tant qu'acteur, on a le contrôle du résultat de notre performance.

Le théâtre est une sorte de sport ; nous devons être alertes et performer physiquement en présence des spectateurs. Chaque performance est différente et unique et l'expérience ne se vit que dans le moment présent.

Au cinéma, c'est le tournage qui est agréable. Après, le film est coupé, monté, le son est ajouté ; tout est trafiqué. Alors si on est un acteur un tant soit peu créateur, c'est un peu une

déception lorsqu'on voit le film, parce qu'à la fin, nos intentions auront été perverties ou travesties.

Ceci dit, le cinéma est également un travail d'équipe et je suis généralement très heureuse pendant les tournages. C'est un métier différent.

Au théâtre, j'aime la proximité avec les autres. Le fait que chaque performance est unique, risquée. Cette expérience très sensuelle en temps réel avec d'autres humains qui nous sont étrangers. C'est le partage d'un moment singulier en dehors de la normalité de nos existences ; un jeu autour de la fantaisie et du mensonge que nous acceptons de jouer ensemble ; d'une manière c'est le partage de fantasmes avec des étrangers. Il y a quelque chose en ça d'illicite et d'excitant.

Aussi, la forme du théâtre nous permet d'évoquer, de suggérer les choses sans être esclaves du réalisme. Il y a dans le théâtre et les relations qu'il suscite un très grand potentiel poétique et une invitation à la dissidence qui est très séduisante.

Q : Dans vos pièces, il s'agit souvent des sexualités non hétéronorme et de briser des clichés et tabous – est-ce que c'est un propos politique que vous avez d'intégrer tout *gender* dans votre théâtre ?

MB : Non. On me pose souvent la question. Je n'ai pas à ce propos d'agenda particulier. Pour moi, il est tout simplement naturel, lorsqu'on est acteur, d'avoir le désir de jouer toutes sortes de rôles et je ne me suis jamais imposé aucune limite pour ce qui est du sexe ou de l'âge des personnages que j'interprète ou que je crée en tant qu'auteur. Cela fait partie du travail de l'acteur et du plaisir de se réinventer. Il s'agit d'un jeu. Aussi, j'ai été élevée dans un milieu plutôt libéral, alors pour moi, la question de l'orientation ou l'identité sexuelle ou de la nature des genres n'a jamais été problématique. Il n'y a jamais eu problème pour moi depuis que je suis enfant ; tout ce qui existe est naturel. L'aspect politique de cela réside plutôt dans l'idée que nous sommes fondamentalement des êtres libres ; nous avons la permission de nous inventer, de nous réinventer.

Q : Est-ce que vous vous dites féministe et si oui, quelle est votre définition du féminisme ?

MB : Je crois oui, que je suis féministe. Tout dépend de la définition que l'on donne à ce mot. Pour moi, le féminisme c'est le respect des droits et de la nature des femmes et de leurs choix. C'est aussi la parité des salaires. C'est le désir de construire une société où tous les êtres humains sont considérés comme étant égaux, et traités comme tels, peut importe leur sexe ou leur orientation sexuelle. Je ne crois pas, par contre, que les hommes sont, par nature, des oppresseurs. Toutes exploitations des femmes par les hommes, qu'elles soient ouvertement violentes ou subtiles sont le fruit de l'ignorance et du manque d'éducation de ceux-ci. J'ai eu la chance d'être née au sein d'une société très libérale. Au point de vue personnel, le fait que je sois une femme ne m'a jamais empêchée de faire quoique ce soit.

Q : Pourriez-vous décrire votre approche du théâtre ? J'ai trouvé une citation qui m'a beaucoup fait penser à vos monodrames, la narration et les sujets dont parlent vos pièces :

John Berger: *And Our Faces, My Heart, Brief As Photos*:

"Suppose a character, in one of the stories you and I write, tried to conceive of his origin, and tried to foresee beyond what he knows of his destiny at any given point of the story. His enquiries, his speculations, would lead him to hypotheses (infinity, chance, indeterminacy, free will, curved

space and time...) very similar to those at which thinkers arrive when speculating about the universe. This is why the traffic between storytelling and metaphysics is continuous.

What separates us from the characters about whom we write is not knowledge, either objective or subjective, but their experience of time in the story we are telling. This separation allows us, the storytellers, the power of knowing the whole. Yet, equally, this separation renders us powerless: we cannot control our characters, after the narration has begun.

We are obliged to follow them, and this following is through and across the time, which they are living and which we oversee. The time, and therefore the story, belongs to them. Yet the meaning of the story, what makes it worthy of being told, is what we can see and what inspires us because we are beyond its time.

Those who read or listen to our stories see everything as through a lens. This lens is the secret of narration, and it is ground anew in every story, ground between the temporal and the timeless. If we storytellers are Death's Secretaries, we are so because, in our brief mortal lives, we are grinders of these lenses."

MB : Mon approche du théâtre n'est pas théorisée. Elle est chaotique, elle ne comporte pas de dogmes, je n'ai pas de certitudes. Je navigue en ce monde d'une manière très instinctuelle, en essayant le plus possible d'être attentive à ce que je ressens, à la voix de mon instinct, à ma nature personnelle qui est le fruit d'un mélange unique, comme l'est celle de tout être humain.... Et puis, comment puis-je ajouter quoique ce soit à cette citation magnifique de John Berger, un écrivain pour lequel j'ai beaucoup d'admiration? Il dit tout dans ces phrases.

Q : Est-ce que être une comédienne québécoise change votre approche du théâtre ? Vous avez dit à propos de l'anglais qui n'est pas votre langue maternelle, que c'est plus facile de s'en servir car les mots ne sont pas surchargés de connotations – et au lieu du théâtre européen qui a une longue tradition (peut-être accablante), le théâtre québécois ou canadien est très jeune et il est peut-être plus facile d'essayer des nouvelles formes.

MB : Mon approche bien sûr est influencée par mes origines et ma culture québécoise, on ne peut échapper à ses origines ; mais elle est surtout le fruit d'une sorte « d'ignorance bénéfique », fruit de mes origines.

J'aurais je crois le même sentiment si j'étais originaire d'un autre pays aussi jeune, peut importe sur quel continent. Cette « ignorance » dont je parle ici, elle me vient du fait d'être née dans une petite ville où il n'y avait pas de théâtre. Je n'avais donc pas de maître à suivre, ni de règles à respecter. J'ai fait du théâtre avant d'en voir ! Je ne savais pas ce que c'était. J'ai rencontré des gens admirables qui en faisaient. Ils étaient très créatifs, c'était de vrais artistes, aventuriers, irrévérencieux. Grâce à eux, mon sentiment de liberté a été conforté, leur attitude m'a rassurée parce qu'elle m'encourageait à créer dans la liberté et le plaisir. Le théâtre que je connaissais était celui qu'on inventait.

Je ne me sens pas en ce sens d'appartenance. Je ne me définis pas comme une artiste « Québécoise ». Pour moi, l'identité d'un(e) artiste est le total des éléments qui dessinent sa nature personnelle, unique.

Ma communauté ou alors plus précisément ma patrie, c'est l'art. Ça n'a rien à voir avec l'identité culturelle ou l'instinct patriotique.

J'appartient et j'origine d'un monde plus abstrait, un univers qui n'est pas limité par les frontières. Je me vois et me définis en tant qu'artiste singulière. Les artistes sont des êtres uniques, excentriques, nés de nulle part et de partout.

Q : Est-ce que vous pouvez imaginer qu'un autre comédien ou une autre comédienne monterez vos pièces ? Qu'est-ce qui changerait à votre avis ?

MB : Cela est déjà arrivé à plusieurs reprises que l'on mette en scène mes pièces, en Suisse et en Allemagne, où mes textes sont publiés. Je n'ai jamais malheureusement, eu la chance d'assister à un de ces spectacles. Par contre, j'ai pu visionner sur vidéo une version de mon spectacle Peepshow et cela a été pour moi un grand choc, une grande déception. Pas à cause des différences des mises en scène, je suis au contraire très emballée de voir qu'il est possible de présenter mes spectacles de mille manières. Ma déception était provoquée par les choix d'intentions et une méprise sur le sens de mon propos. L'interprétation était très clichée, tout était sur-joué et « à la mode » et souvent, ce que sous entendait le jeu était contraire à ce que j'avais voulu exprimer en écrivant le texte. Il y avait une sorte de cynisme constant ; comme si on avait prêté à tous les mots un double sens qui ne s'y trouve pas.

Je ne suis pas une personne cynique et mon écriture est très simple. Il n'y a pas de sens caché, de complot du sens...

Alors cela m'a troublé de ressentir cette déception et m'a amenée à réfléchir sur l'importance de l'interprétation dans mes pièces. Comme j'en suis l'actrice et aussi la ressource centrale, ma présence sur scène constitue un élément de l'écriture même. Comme si j'étais, avec ma manière de jouer, un morceau du casse tête au même titre que la lumière, les mots, la musique ; tous les éléments qui ensemble, contribuent à former le spectacle. La façon dont j'interprète mes spectacles est choisie, réfléchi. Elle fait partie du propos.

Le problème si mes pièces sont montées par quelqu'un d'autre, se situe peut-être au niveau des choix de mise en scène et d'interprétation.

Malgré tout, je pense qu'il est possible bien sûr, pour un acteur ou actrice de jouer mes spectacles et sans doute y a-t-il eu des productions intéressantes et il y en aura aussi dans le futur, probablement.

Q : En quoi est-ce que ça change quand les pièces sont jouées devant un public anglophone/ francophone/germanophone ?

MB : Si cela change quelque chose, je ne le perçois pas. C'est pareil à mon avis. Je joue devant des êtres humains singuliers, pas devant des peuples.

Q : Votre théâtre, en tant que quête d'identité (artistique, culturelle, sexuelle), est-il « québécois » pour vous ou plutôt universel ?

MB : Universel. Cela est très clair pour moi.

Q : D'après la psychanalyse de J. Lacan, on entre le monde par le langage. On observe le monde par ses sens, mais le monde qu'on sent est structuré par le langage. Notre subconscience est structurée comme une langue. On perçoit le monde par le langage ce qui donne un sentiment de manque. Ce manque est le sentiment d'être en dehors du langage. Puisque le monde peut seulement être construit par le langage, il reste quelque chose que l'on ne peut pas dire ou penser, seulement sentir...

Je pense que votre œuvre joue beaucoup autour de cette idée-là, de réinventer un monde sensuel pour recréer ce sentiment que l'on éprouvait avant le langage, c'est-à-dire avant la construction du monde tel quel, pour faire tabule rase avec quelques clichés et préjugés et à l'aide de la technologie cela semble possible et plausible.

MB : Je suis très d'accord avec tout cela. Mon plus vieux souvenir est celui-ci : je suis dans mon berceau, j'ai environs 18 mois alors je ne parle probablement pas encore beaucoup.

J'entends mon frère dire à ma mère qu'il a soif. Je sais que si on dit : »J'ai soif », cela veut dire qu'on veut boire. Mais je ne comprends pas ce qu'est la « sensation » de la soif. Je ne sais pas ce qu'est « avoir soif ». Alors je crie à ma mère, pour lui exprimer que j'ai soif, en me disant que si elle m'emmène à boire, je comprendrai peut-être cette sensation de la soif. J'adore ce souvenir, qui est réel et qui m'inspire de nombreuses questions. C'est très riche de poésie.

Q : Quels sont les textes, arts, artistes qui vous donnent inspiration pour la création théâtrale?

MB : La technologie, par le biais des ordinateurs par exemple, a fait partie de ma vie très tôt. Lorsque Macintosh a sorti son premier ordinateur domestique, je m'en suis procuré un et tout de suite, j'ai exploré les possibles utilisations de cette technologie comme médium et comme outil de création par le biais de l'écriture, du dessin, de la musique; alors cette utilisation de la technologie n'est pas la réponse à une question que je me suis posé. Cette présence très familière dans ma vie impliquait pour moi une relation naturelle et évidente lorsque ma voix d'artiste s'est formée. Ces outils technologiques ont depuis longtemps été présents dans ma vie; ils sont presque d'une manière, prolongements de mon propre corps, en me donnant des capacités supplémentaires.

Pour ce qui est des artistes, je n'ai pas d'idole précise. J'éprouve de l'admiration pour beaucoup d'artistes de toutes époques qui ont une démarche authentique et il est très difficile pour moi d'en nommer un ou une. Ils sont nombreux et si différents les uns des autres que chacun a sa place dans mon esprit.

Les œuvres de tous types qui me touchent sont pour moi une nourriture essentielle. Les œuvres des autres me traversent et me transforment et leurs œuvres sont également transformées en me traversant; c'est à dire que, filtrées par ma perception, elles deviennent autre chose et cette chose m'appartient pour devenir matériau à mon service.

J'ai une vision animiste du monde.

Je crois, et c'est une sorte de religion personnelle, que rien n'est inventé; que tout est réinvention. Comme s'il y avait un esprit « global » qui nous enveloppe et qui peut nous traverser, nous toucher et nous animer tous : les êtres humains, les animaux, les objets. Tout cela est matière, animée par l'esprit.

Nos œuvres ne sont que le fruit d'une perception; d'un point de vue de cet esprit. Cela ne me semble pas ésotérique; je vois cela d'une manière très simple et naturelle.

Je suis très attirée par le milieu de la musique. J'ai beaucoup d'admiration pour les musiciens et leur relation toute simple et spontanée avec « l'indéfinissable ».

Je vais souvent assister à des spectacles de musique, plus spécialement de musique électronique de tous types (et pas la techno, c'est différent). Mais mes goûts en musique sont très éclectiques.

J'aime aussi la littérature et les arts visuels. Mes lectures sont très variées : poésie, fiction, essais.

La photographie m'interpelle particulièrement à cause qu'elle existe grâce à la lumière, mais aussi parce qu'en saisissant la vie au vol, elle nous fait pénétrer dans ses interstices secrets. Dans le métier que je pratique, cette permission d'accéder aux secrets est un véritable cadeau.

CURRICULUM VITAE

Name:	Esther Brandl
Geburtsdatum:	14. September 1984
Ausbildung:	
1994 – 2002	BG/BRG Bruck, Keplerstraße 9, 8600 Bruck/Mur
seit WiSe 2003	Studium der Romanistik (Französisch) und Cultural Studies an der Universität Wien
Auslandserfahrung:	
Sept. 2002 – Juni 2003	Au Pair in Voisins-le-Bretonneux, Frankreich
August 2006 – August 2007	Studienjahr an der Université de Montréal, Kanada
Sprachkenntnisse:	
Deutsch	Muttersprache
Englisch	
Französisch	
Italienisch	Grundkenntnisse